

TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul IX • 16 - 31 august 2010

191



Județul Cluj

3 lei



www.revistatribuna.ro

Supliment

Tribuna Educațională

UNIVERSITARIA

ALBERT CAMUS

50 DE ANI DE LA MOARTE

Dumitru Radu Popescu - 75

Marius Voinea

Desfigurări
O reflecție
despre cenzură

Oana Pughineanu

**Ce au ei și
n-avem noi?**

Interviu cu regizorul
Nae Caranfil

Ilustrația numărului: din colecția Galeriei Arsenal din Białystok (Polonia)

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE 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

Colaționare și supervizare:

L. G. Ilea

Redacția și administrația:

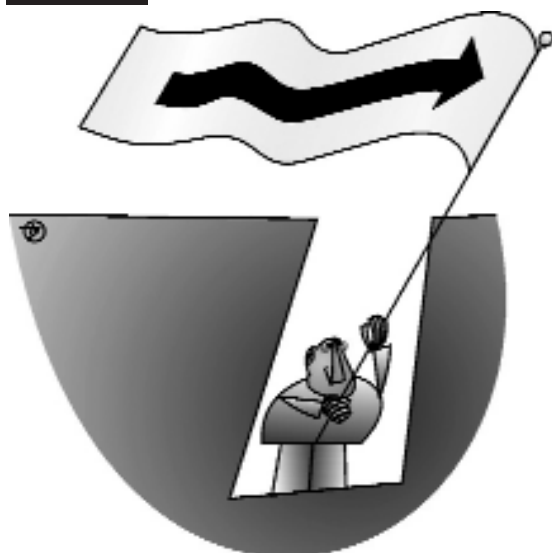
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98

Fax (0264) 59.14.97

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

bour



blocnotes

Jurnal aragonez

Elena Abrudan

A deseori, viața îți oferă pe neașteptate întâmplări fericite, evenimente care ar putea rămâne simple amintiri, dacă n-ar reuși, printr-o miraculoasă coincidență, să se înscrie, oarecum, în sfera preocupărilor anterioare. Neîndoielnic, este o surpriză plăcută să te îndrepti spre un spațiu necunoscut și să te trezești brusc într-o realitate marcată de repere temporale și spațiale care îți par familiare. Certitudinea că n-ai fost niciodată în zonă nu poate șterge impresia de *déjà vu*, care crește în intensitate, pe măsură ce mințea și sufletul se umplu de imagini și cuvinte care sintetizează istoria mai veche sau mai nouă a locului. În cazul acesta, destinația era orașul Saragosa, situat în ținutul Aragon, pe malurile Ebrului. Faptul e cu atât mai uimitor, cu cât n-am văzut niciodată vreo imagine din Saragosa sau din regiune, nici nu m-am străduit să aflui informații utile asupra destinației călătoriei mele neașteptate. Preocupată de realizarea unor scopuri profesionale, fără vreo intenție de a puncta obiectivele turistice ale zonei, simpla descindere pe malurile Ebrului mi-a reactivat impresii fixate demult în memorie.

Conturat de râul Ebru, de dealurile și de munții care mărginesc câmpia, închizând parcă arșita și briza răcoroasă într-un spațiu real și virtual totodată, peisajul pare marcat de o tensiune lăuntrică, în efortul devenirii. Impactul civilizației contemporane asupra zonei este imens. Vechimea reperelor geografice este tulburată de modernitatea noilor edificii publice sau private, șosele, case, parcuri, universități, muzee, hoteluri, școli, centre de afaceri, magazine, cafenele, centre de divertisment. Frumusețea maiestuoasă a vechilor catedrale este egalată doar de arhitectura ultra modernă a celor mai noi edificii ale Sargosei. Gazdă a Expoziției universale din 2008, Saragosa a știut să reconfigureze regiunea aragoneză ca spațiu deschis noului, fără să afecteze amprenta vechimii. Reperle istorice demonstrează capacitatea de revitalizare a zonei după repetațele atacuri și cuceriri, romană, arabă, castiliană, aragoneză, dar și ca urmare a transformărilor aduse de civilizația modernă. Marii artiști spanioli au reușit să imortalizeze în operele lor schimbările de ordin istoric, religios, economic, social ale acestui ținut legendar. Cele mai semnificative mi se par operele care reflectă semnificația majoră a râului Ebru în viața întregii regiuni. Peisajul, viața socială și economică se concentrează în jurul istoriei imaginare și reale a Ebrului, veritabil *axis mundi* al ținutului Aragon. Perspectiva postmodernă din romanul lui Jesus Moncada prelungește în contemporaneitate reverberațiile trecutului.

Prin tratamentul mitic al timpului și spațiului, scriitorul catalan Jesus Moncada se încadrează în tradiția narativă cultivată de W. Faulkner și G. Garcia Márquez. Romanul *Cami de sirga* (*Râuri care duc în cer*, 1988) este expresia unei forțe epice impresionante, capabile să transforme povestea unui mic ținut catalan într-un original document literar despre lume și oameni. Imaginea mitic-simbolică a ținutului natal al autorului se construiește în roman, sub ochii cititorului, din mărturiile și relatările unei cronici. Precizarea autorului că aceste mărturii sunt false și că nu și-a propus să scrie o istorie a evenimentelor din vechea așezare Mequinensa ne avertizează asupra postmodernității de principiu a scriiturii. Astfel, romanul se compune din relatarea scrisă (cronica), cea pictată (frescele și portretele lui Aleix de Segarra) și cea vorbită, șoptită, comentată de vocile multiple ale locuitorilor așezării, vreme de un secol. Pluralitatea perspectivei, aglomerarea faptică, negarea sau autonegarea mărturiilor se situează firesc, într-un timp fragmentat, într-o cronologie frântă de aduceri aminte, de permanente întoarceri la începuturile vechii așezări de navigatori și mineri. Sub acest semn, începutul romanului prezintă începu-

tul sfârșitului Mequinensei, începutul demolării caselor așezării care urmează să fie inundată de apele lacului de acumulare format din apele Ebrului. Astfel, evoluția ciclică a micului ținut catalan, situat între râul Ebru și dealurile cu mine de cărbuni, are perioade de bunăstare și stagnare, prosperitate și decădere care se derulează consecutiv, atât în timp de pace cât și în timpul celor două războaie mondiale, iar mai târziu, în perioada dictaturii lui Franco.

De această dată, orice mărturie despre un posibil început este negată din start de zgomotul utilajelor care demolează pe rând casele așezării, de zgomotul exploziilor din minele de cărbuni sau al eșuării barcazelor pe Ebru. Orice schimbare în ordinea socială, economică sau politică a Mequinensei este pusă sub semnul întrebării, fiecare eveniment fiind contrazis de alte fapte sau, pur și simplu, de perspectivele diferite sau chiar contrare ale locuitorilor asupra aceluiași eveniment. Contururile clare se șterg, totul se amestecă într-o confuzie generală, un fel de haos primar, care nu se supune nici unei ordonări. Iubirea este însoțită sau înlocuită de ură, simpatia de antipatie, compasiunea de indiferență, interesul de dezinteres, forța de neputință. Nici măcar religia nu scapă valului distructiv care șterge granițele binelui și răului, sacralului și profanului. Pereții mănăstirii găzduiesc frescele lui Aleix care povestesc istoria mitologizată a orașului, iar statuile sfinților sunt puse laolaltă cu cele ale diavolului și ale îngerilor; stabilimentul unde se jucau interminabile partide de cărți, loc de distracție cu femei ușoare este vis-à-vis de mănăstire și se numește Eden. Cel mai apăsător sentiment pe care îl provoacă lectura romanului este acela al sfârșitului anunțat, prevestit de nenumăratele morți descrise în cronică sau povestite de locuitori. Ultima moarte relatată este cea a Carlotei de Torres, ultima reprezentantă a familiei Torres i Campos care stăpânea ținutul. Carlota era imaginea repetată, ultima din șirul nenumăratelor femei care conduceau familia. Carlota n-a vrut să-și părăsească casele, minele, barcazele de pe Ebru, ca să plece în orașul nou ce se construia dincolo de zona inundabilă. Moartea ei coincide cu scufundarea orașului sub apele Ebrului.

Viața Mequinensei și a locuitorilor ei pare situată într-un timp etern, scoasă din timpul istoric, fiind în același timp un produs ficțional, o încercare de a compune din fragmente, amintiri, mărturii o lume situată într-un spațiu privilegiat, al cărui centru este marcat de râul Ebru. Realitatea acestei lumi, care are configurația spațiului sacru, este subminată constant de inversarea curgerii temporale, sugerată încă din titlu. Întoarcerea la izvoare semnifică disoluția, dispariția unei lumi posibile, întoarcerea în haosul preformal. Singura realitate a lumii reale și a celei fictive a romanului este apa râului Ebru. Simbolismul ambivalent al Ebrului - râu și lac - semnifică acțiunea distructivă a apei stătătoare și forța vitală a apei curgătoare. În orice istorie mitică, moartea este urmată de renașterea într-o nouă fomă, calitativ superioară. Valențele pozitive ale apei de râu, cu meandre și căderi de apă succesive, urmate de rearanjări într-o nouă matcă, pot sugera viitorul. Sensul evoluției se construiește prin rearanjarea fragmentelor mai vechi sau mai noi ale spațiului natural și ale celui construit, real sau imaginar deopotrivă. Astfel, istoria Mequinensei devine o metaforă pentru povestea transformărilor succesive ale întregului ținut marcat de curgerea impetuoaasă a Ebrului. ■

editorial

Killie sau poezia

Ștefan Manasia

Există unele specii de pești killie - ocrotite pretutindeni de admirabili hobbyști - care explorează întreaga viață apa strânsă în urma lăsată de laba unui elefant: icrele depuse în precedentul anotimp ploios eclozează abia acum - balta pachidermă, printre ierburi și larve de insecte, și un ecosistem în miniatură ia naștere pentru perpetuarea multicolorilor killie; care vor crește și vor vîna, vor depune icre și vor muri în uscăciunea savanei pînă cînd, la un nou potop, din ouăle minuscule vor ecloza moștenitorii...

Nu găsesc o metaforă mai exactă pentru mediile (protectoare, matern-artificiale, miraculos întreținute) unde artiștii și scriitorii contemporani sînt prețuiți cum se cuvine: în România noastră, mustind ca buretele de mitocănie și agresivitate elementară, asemenea spații se-mpuținează de la o zi la alta, invadate, cangrenate cînd nu desființate de o faună sfertodocă, țoape și maneliști, călăi și lingăi. Aproape că nu găsești instituție sau festival, revistă sau program cultural care să nu fie azi deja-mbăloșate (dacă nu abuziv desființate) de festivul și pupincurismul de care, iată, la 20 de ani de la Revoluție, ne-am îndepărtat abia cu o milionime de milimetru.

Rămâne încă - firavă și meschină - libertatea de expresie, libertatea de a denunța toate astea. Atîta doar că, pistonată frecvent, duce la disperare, depresie și sinucidere - iar sinuciderea unor cunoscuți și tineri scriitori sînt, în epoca asta, cît se poate de reale.

De-aceia, în lumea urmașilor lui Dinu Păturică și Vasilescu Lumînăraru, aproape că ține de miracol (sau de o lege atent codificată) păstrarea unui „Festival de poezie și muzică de cameră” la Bistrița, ajuns anul acesta la a doua ediție. Nu doar pentru că reclamă prezența unui public special și cultivat - bistrîțenii dau, de cîteva decenii, clasă la capitolul ăsta -, ci și pentru că zilele acestea se taie și se-ndoaie, bugetele și așa schimonosite ale instituțiilor culturale amenințînd să sucumbe de-a dreptul. Iată, în ordine alfabetică,

numele invitaților: Rodica Barna, Ioana Bradea, Mircea Cărtărescu, Marius Chivu, Raluca Ciochină, Gabriel Daliș, Vasile George Dâncu, Ana Dragu, Adela Greceanu, Doina Ioanid, Nora Iuga, Claudiu Komartin, Ștefan Manasia, Maria Martelli, Rareș Moldovan, Vlad Moldovan, Ioana Nicolaie, Florin Partene, Octavian Soviany, Răzvan Țupa, Radu Vancu, Luiza Vasiliu, Alexandru Văsieș, Miruna Vlada - adică un desant reprezentativ pentru literatura română contemporană. N-am reușit să ajung în prima din cele 3 zile (15-18 iulie) ale festivalului. Știu doar că în Sinagoga renovată am ascultat cîteva dintre poezii mei preferate și că, pe o ploaie pătrunzătoare, adolescenții continuau să sosească, radioși sub umbrele... Știu doar că Mircea Cărtărescu nu e doar unul dintre cei mai importanți scriitori români for ever, ci și un campion al concursurilor de ... bancuri (secondat de Radu Vancu). Știu doar că mi-ar fi plăcut să prind dramatizarea - performance al actorului Iulian Glita - *Marilor Oameni ai Revoluțiilor*, noul volum al proteicului poet care este Octavian Soviany. Știu doar că e molipsitoare convivialitatea poetei, prozatoarei și traducătoarei Nora Iuga, după cum aparițiile nocturne ale poetului Ion Mureșan au întotdeauna ceva de *Twin Peaks* ardelenesc:) Ar mai trebui amintite spectacolul și recitalul de la penitenciarul din Bistrița, precum și falanga „muzicală” a Festivalului (recitalurile pianistului Răzvan Dragnea, Ansamblului „Remember Enescu”, sopranei Cristina Radu și ale celorlalți) pentru a da, într-adevăr, seama de complexitatea și generozitatea evenimentului gîndit de Gavril Țărmure și de Marin Mălaicu-Hondrari.

În „bălțuța” lor ospitalieră poezii se simt, uneori, protejați de România lui Vanghelie și Becali, Prigoană și Diaconescu. Alteori creează, devin pe loc ludici sau gravi, gîndindu-se la întîlnirea cu fanii din unele orașele ce nu se află pe traiectoria asteroidului blindat cu ticăloșie și nesimțire.

Poesis
int'national

Anul I, Nr. 1, Iunie 2010



Locurile astea își au „pădurarii” lor - Marin e unul dintre ei - care, în ciuda unei vizibile fragilități reușesc, nu o dată, să pună pe fugă țoapele, agramății, grafomanii pompoși, cîrtitorii lugubri.

De la cartierele-dormitor ale metropolelor comuniste la țirgușoarele unde niciodată nu se întîmplă nimic, de la comunele condamnate la sifilis și analfabetism la colegiile unde se lustruiește noul limbaj lemnos, asemenea gesturi pot perfora - nu-ndrăznesc să cred: „pot distruge” - harta inculturii generale, a nesimțirii, a prostiei plătite de la stat.

PS: De bun augur, lansarea la Bistrița, în cadrul „Festivalului de poezie și muzică de cameră”, a primului număr din revista *Poesis Internațional*, trimestrial ambițios, gîndit ca siamez bilingv ori trilingv al deja cunoscutei *Poesis*. În fond, *P.I.*, revista condusă de Dumitru Păcurar și Claudiu Komartin pare a fi încurajată tot de generozitatea oamenilor din zona Sătmăruului. Iar fanilor, colecționarilor și cititorilor inteligenți, le-o recomand cu drag!

Concurs de romane polițiste

Romanian Crime Writers Club și Crime Scene Publishing vă invită la concurs.

Ați visat vreodată să deveniți scriitor? Acum e momentul să ieșiți din anonim. Trimiteți până pe data de **15 octombrie 2010** un manuscris al unui roman polițist și puteți să vă vedeți visul cu ochii. Manuscrisul dumneavoastră ar putea deveni noul roman din colecția Crime Scene, iar numele dumneavoastră va sta lângă cei mai importanți scriitori ai genului.

Ce trebuie să faceți?

Mai întâi de toate, trebuie să aveți o idee, un punct de pornire. O crimă, o răpire, un furt. Mai apoi, trebuie să aveți cel puțin un personaj dornic să rezolve un mister. Dacă până aici sunteți pregătiți, apucați-vă de scris. Ați început deja? Foarte bine, acum nu vă opriți pentru nimic în lume. Vor fi zile mai bune și zile mai proaste, dar puteți duce proiectul până la capăt. Știm că veți reuși.

Care sunt regulile?

Manuscrisul dumneavoastră trebuie să se încadreze între 160-250 pagini, adică 300-500 mii semne (cu spații și semne de punctuație). Nu se acceptă manuscrise sub 300 mii semne. (În uzanța internațională, romanul este o lucrare de minimum 300 mii semne.) Dacă nu știți cum să numărați semnele, vă ajutăm noi. În Word, la opțiunea „Tools” aveți butonul „word count” - characters with spaces. Narațiunea trebuie să se încadreze în genul mystery and thriller. Nu se acceptă manuscrise care au mai fost în vizorul altor edituri. Declarați pe propria răspundere că așa ceva nu s-a întîmplat. Că nici un alt editor nu a intrat în contact cu ceea ce ați trimis Asociației RCWC. Nu se acceptă manuscrise care au fost deja publicate pe internet sau în alte medii. Manuscrisul trebuie să fie la prima vedere. Manuscrisele primite nu vor fi returnate. Data limită până la care puteți trimite manuscrisele este 15.10.2010. Autorul (autorii) acceptat (acceptați) va (vor) dona drepturile de autor aferente romanului cu care a (au) participat la concurs asociației RCWC pe o durată de cinci ani de zile. Manuscrisele vor fi trimise prin poșta electronică la adresa: oanastoicamujea@yahoo.com cu specificația:

„Concurs RCWC”. După citire, fiecare manuscris va fi notat de membrii juriului.

Atașat manuscrisului vă rugăm să puneți un CV care să conțină numele și datele dumneavoastră de contact și un synopsis de cel mult două pagini A4.

Câștigătorul va fi anunțat în cadrul unei festivități de premiere ce va avea loc în luna noiembrie 2010. Pot fi și mai mulți câștigători, dacă juriul decide astfel.

Premiile sunt următoarele:

Premiul I - publicarea cărții și prezentarea ei în cadrul Târgului Gaudeamus, în prezența autorului. Dacă va dori, câștigătorul va avea dreptul să se înscrie în asociația RCWC fără să achite cotizația pe anul în curs.

Premiul II - o serie completă Crime Scene și posibilitatea de a se alătura asociației noastre. Toți participanții vor fi menționați într-un articol din revista Flacăra. Membrii juriului: Președintele Asociației RCWC George Arion și Vicepreședinții: Oana Stoica Mujea, Alexandru Arion, Adrian Onciu și Bogdan Hrib.

Nu contează dacă sunteți debutanți sau nu, tot ceea ce contează e să aveți un manuscris nou, pe care să îndrăzniți să-l trimiteți. Fiecare participant are șanse egale!

cărți în actualitate

Cântecul bolborosit

Octavian Soviany

Florin Caragiu
Sentic
București, Editura Vinea, 2009

Poezia lui Florin Caragiu din prezentul volum probează, poate mai mult ca oricare alta, relativitatea criteriului generaționist: ea conține prea puține dintre particularitățile liricii 2000, e mai aproape (dacă ar fi să-i căutăm totuși niște echivalențe, pur cronologice de altfel, în interiorul promoției) de a „atemporalilor” preocupați de formele etern-imuabile ale poeziei (cum ar fi Constantin Virgil Bănescu) sau, prin preocuparea ei pentru dimensiunea sacră, metafizică, în sfârșit (de ce nu?) religioasă a existenței, de lirica lui Dan Cârlea sau Moni Stănilă. Și totuși, poetul evită subiectele vădit religioase, nu face paradă de pioșenie, căci aici religiozitatea e implicită și nu explicită, ține de chimismul cel mai intim al proceselor sufletești. Ceea ce face ca la o primă și inerent superficială lectură, discursul său să pară mai degrabă unul ermetizant, cu numeroase imagini neobișnuite, sintagme insolite și, mai ales, cu o evidentă predilecție pentru paradox – impresie falsă desigur, deoarece „dificultatea” poeziei lui Florin Caragiu emană firesc din conținutul acesteia, e chiar dificultatea limbajului și a structurilor sale logice de a exprima ceea ce sare dincolo de aceste structuri: adică experiența de tip mistic-religios.

Dacă poezii 2000 scriu în general o poezie de notație sau de viziune, extrăgându-și esențele lirice din trăirea anxioasă a impactului cu mizerabilul, morbidul, greșosul, pestilențialul, lipsa de suflet, robotizarea (particularități ale lumii „dezvrăjite” în care trăim de o bună bucată de vreme), autorul lui *Sentic* caută să facă din actul poetic o terapie a *animei*, menită să restabilească omul în adevărata sa omenitate sau (ca să spunem lucrurilor pe nume) într-o cale de mântuire. Astfel că în timp ce la cei mai mulți din colegii lui de promoție materialul de construcție rămâne senzația, Florin Caragiu mizează pe „sentic” („cuvânt – ne spune autorul – creat de dr. Manfred Clynes, care a arătat că emoția – în

calitatea ei de trăire umană plenară – poate fi o experiență ce nu subjugă. În sens creștin se vorbește despre o simțire înțelegătoare”). Iar o asemenea „trăire înțelegătoare” presupune perspectiva justă, distanța exactă în raport cu Celălalt (indiferent dacă acesta e Dumnezeu, maestrul, aproapele, lumea), implică așadar „aproape de parte”, cheie a iubirii, în sensul ei înalt de agape, care permite ca în relația Acesta-Altul fiecare din termeni să-și conserve propria ființă: „eu te vreau aproape de parte/ te dezbră de metehnele mele și mă las văzut/ dar noaptea aceea unică nu părăsește culoarul/ prin care fugi, în plină zi, din mulțimea de oameni,/ spre un loc de unde poți să-i distingi” (*aproape de parte*). Perspectiva „aproape de parte” duce așadar la revelația diferitului (te iubesc tocmai pentru că ești diferit!), empatia se naște nu din conștiința identității cu Celălalt (cum se întâmplă în gnozele hinduse), ci din cea a unei infinite alterități, care duce la descoperirea unei lumi de o mirifică polifonie: „mă uit la tine și spun. suntem atât de diferiți/ încât ne convingem că nu suntem singuri, // lucrurile recunosc asta. // (...) sunt atât de diferite de noi/ încât știm că nu suntem singuri, / sub ploaia de lovituri, / câtă vreme corpul/ ne ține răstigniți pe o dragoste/ ce fascinează dezertorii // e suficient să ne oprim unul în fața celui alt/ și lumile se întretaie” (*potrivire*).

Asemenea stări de extaz se integrează în scenariul unei experiențe pline de dramatism alcătuită din înălțări și prăbușiri, din pași înainte și pași înapoi, care implică contradictoriul și paradoxalul, lupta permanentă cu sine: „mă retrag atunci când victoria mă năucește. abia-atunci văd/ cât am pierdut dintr-o răsuflare și înțeleg că lucrurile îmi scot/ la suprafață gândul. apa ține minte rotirea constantă/ și vidul rămas la plecarea ta. o beau cu aceeași sete/ cu care mă lovesc de cuvinte, când sprijinul tău se retrage/ și îngrop în grădină imaginea ta pentru mai târziu” (*trei și jumătate*). Transpusă în limbaj, această experiență ia forma „cântecului bolborosit”, care e mai mult tăcere decât rostire, pentru că el se naște din imperfecțiunile limbajului ce nu



poate rosti limpede metafizicul, doar îl indică, îl sugerează, printr-un soi de luminescență, printr-un soi de aureole care iau naștere în jurul cuvintelor, în ultima instanță printr-o vorbire (rugăciune) a inimii și nu a buzelor: „cu mâna pe inimă,/ în răgazul scurt în care durerile dispar, bolborosești/ un cântec. te uiți împrejur și tremuri. nu vezi nimic./ lucrurile care sprijineau rostirea își pierd fixitatea,/ cuvintele dornice să exploreze posibilul/ sunt oprite de semne, nu că n-ar împrăști/ o lumină slabă” (*sentic*).

Cred că e inutil să mai subliniez singularitatea unei asemenea poezii în contextul liricii românești actuale și nu numai. Florin Caragiu nu scrie o poezie religioasă, asta s-a mai făcut (și de obicei prost), el încearcă, cu smerenie și discreție, să transpună în limbaj poetic o experiență de tip mistic, cu iluminările și întunecările ei, trăirile unui suflet care încearcă, cu nesfârșită umilință și delicatete, să descopere cheia apropierei de Dumnezeu. Dacă Adrian Urmanov care, simultan Ivan și Alioșa Karamazov, trăiește experiența sacrului undeva la granița îngustă dintre damnare și mântuire e mai apropiat de Arghezi, Florin Caragiu se situează mai aproape de Voiculescu sau de Daniel Turcea, iar în tabloul de grup al promoției 2000 face mai degrabă impresia unui intrus. Marin Mincu îl numea – pe bună dreptate – „un surprinzător poet postdouămiișt”.

Poeme de rocker

Mihail Vakulovski

Florin Dumitrescu
Încintece
București, Editura Vinea, 2010

Am citit *Încintece* de Florin Dumitrescu și-s *enchanté*. *Încintece* seamănă foarte mult cu *Ana are mere*, prima carte de poezie a lui Florin Dumitrescu, dar cam aici se termină asemănările cu alte cărți sau alți autori contemporani, poate un pic mai seamănă cu Șerban Foartă ca ritm, un pic cu Emil Brumaru și Daniel Pișcu ca joc de rime și ceva mai mult cu Mircea Cărtărescu din poeziile jucăușe de la începuturi și, mai ales, cu cele din *Nimic*. În rest, Florin Dumitrescu e însingurat și incomparabil cu nici un alt tovarăș de rime, un poet original care nu poate fi confundat cu nimeni și care și-a găsit stilul încă din prima carte. Florin Dumitrescu scrie o poezie postmodernă cu rimă și deosebit de ritmată, Florin Dumitrescu scrie, de fapt, în-cîntece. Rimele lui te amețesc plăcut și te trimit într-o lume veselă și haioasă, iar ritmul poeziilor sale îți dăntuiește în cap multă vreme după lectura cărții cu coperte la fel de ritmate (autor:

Mugur Grosu), care începe așa: „La golul nord polul ud/ ți-e tundra tandră/ de copilandră/ sudul zălud”.

Ar fi fost foarte fain dacă *Încintece* ar fi avut și un audio book, poate că ar fi fost pentru prima oară cu adevărat justificat CD-ul de la sfârșitul unei cărți de poezie made in Romania. Ar fi interesant un experiment cu o lectură a unor poezii din *Încintece* în fața copiilor. Firește, Florin ar înlocui *acele* cuvinte, care, de fapt, oricum se fac pierdute în ritmul amețitor al cuvintelor care se calcă unul pe altul pe călcăie în ritm de dans popular remixat și se transformă în expresii la fel de iuți de picior (poetic). Cred că la o astfel de lectură copiii s-ar amuza teribil, dar s-ar putea enerva doamna profesoară (cel puțin la *Cind profa spune sex*, îi propun lui Florin să schimbe „sex” cu „DEX”). De altfel, Florin Dumitrescu este „textier”.ro-ul de pe net, e exact acel Florin Dumitrescu care a scris toate textele formației rock Sarmalele Reci, dar a mai scris și texte pentru Timpuri Noi și Direcția 5. Oricît de tristă și absurdă ar fi lumea despre care scrie, în

poeziile lui e vesel și frumos („lingă cimitir maternitate/ dincolo de creșă crematoriu/ abator incubator învecinate/ în mijloc semn de sens giratoriu” – *Sens giratoriu*). Florin Dumitrescu scrie poeme în care rimele curg în cascade, iar ritmul său poetic se ia la întrecere cu *Ciuleandra* Mariei Tănase, poezie în care ironia ascuțită e prietenă bună cu umorul cald și voios, iar parantezele dau cititorului o clipă de liniște hîtră și filosofică (vezi *Pavilion de ginecologie*).

La Florin Dumitrescu și poeziile „serioase” și existențiale sînt jucăușe și vesele, chiar și *C-un glonț*, poezia despre sinucidere, e fișneată („C-un glonț în cap poți arde-ntreaga lume/ Cu capu-n aragaz o poți gaza/ poa' s-o inunde-o lamă-n vena ta/ și-un ștreang la gîtul tău poa' s-o sugrume// Te poți pe tot pe toate răzbuna/ Te-au blestemat să fii să porți un nume/ te-a deocheat prezența lor și-acum e/ momentul să te lase-n plata ta...”), ca și poezia de despărțire, *Calc în băltoace*, ultimul poem al cărții („Calc în băltoace/ e tot ce-mi mai place/ să-mproșc cu stropi/ să dau în gropi/ e maximum de voluptate/ pe care-l mai poate/ experimenta/ ființa mea lipsită de-a ta”).

O carte haioasă, un poet hedonist super profi, o încîntare.

Drumul accidentat de la dulcele sărut la maternitate

I. Francin

Mikaela Arvilander
Păpușa plauzibilă (Amintirile unei fete fecioare)
 Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2010

„Să știi, dragul meu, că îmi plac buzele tale, felul în care mă săruți și comportările tale de băiat gentil! Ai plecat, dragul meu, sărutându-mă foarte frumos. Oricum, sunt o copilă pentru tine, dar să știi că nu mă deranjează când ne sărutăm cu foc chiar dacă mă crezi necoaptă la minte.” Mikaela Arvilander, *Păpușa plauzibilă*, p. 69

„Astăzi m-a sunat din nou Ingvar Borg și s-a întors la mine după o lungă tăcere de o săptămână. Am făcut dragoste în stiluri, ca de obicei, și am băut cafea. Îmi place de el foarte mult când mă iubește, chiar îl ador în acele clipe.” (p. 234)

„Totul este nou pentru mine odată cu venirea Isabellei. Fiecare moment este unic și nu știu cum să fac să nu greșesc. Sentimentul de mamă vine automat, învăț în fiecare zi ceva. Isabella Elena este un inger, un copil cuminte, frumos, sănătos, într-un cuvânt, un miracol în viața mea.” (p. 311)

Acum să citim din nou atenți cele trei fragmente și să descălcim cu mintea, dacă putem, complicatele ițe ce pot lega între ele două fenomene atât de diferite. Nu sunt mare amator de logică, dar pot să observ totuși anumite legături între sărut și alăptat, adică între propedeutică și praxiologia maternă. De pildă, în timp ce tânăra mămică își hrănește puiul, grijuliul soț se apropie de ea pentru a-i oferi sărutul iubirii și recunoștinței lui. Dintr-o dată laptele se-ndulcește în sân și pruncul gângurește cu tâlc zbatând din picioruțe. Mă rog, tema suportă variații. În locul soțului poate fi un amant, dornic să încerce și el extravaganța sărutului unei tinere mămici al cărei soț bagă mâna în foc că el e tatăl copilului. De data asta poate că nu se-ndulcește laptele și nici pruncul, în nevinovăția lui, nu împletește din picioruțe, dar inima femeii bate mai cu putere, iar sufletul i se întraripează. Până una-alta nu pierd lumea pentru o sărutare în plus, fie ea obținută și pe căi ce ocolesc legitimele drepturi conjugale și din surse întrucâtva mai atractive. Iar dacă vrem să mergem și mai departe cu variația, un soț afumat, după un chef monstru cu toți vecinii și prietenii, fericit că a ajuns tătic, ar putea, la o adică, întorcându-se acasă pe mai multe cărări, să intre în grajd, nu în casă, și să sărute vaca pe bot în timp ce la ugeru-i mănos tocmai suge vițelul, răsuflând apoi în aerul sublimat de bălegar și complimentele îmbârligate ale unei limbi îngroșate de răchie. Și, cu o privire umedă de bou tandru, să baune la urechea vițelului primul lui alint de tătic. Tot legătură, și încă foarte strânsă, între sărutare și alăptat. Evident, în locul vacii ar putea fi și scroafa din cotet, fără ca asta să dăuneze romantismului situației.

Numai că de data aceasta am în vedere cu totul alte raporturi. Cele pe care la găsim brodate, mai întâi cu stângăcie, iar apoi cu mână mai sigură și umor candid de Mikaela Arvilander, autoarea debutantă a *Păpușii plauzibile (Amintirile unei fete fraiere)*, apărute recent la neplauzibil de activa editură clujeană Eikon. Dacă reușim să străbatem aventurile intime prezentate în carte, vom reuși să facem nodurile marinărești între cele trei fragmente de început, având astfel în față, bună de mers la pescuit semiologic plasa epică a autoarei. Cartea debutează direct cu regulile sărutului, douăzeci la număr, copiate de la o colegă de clasă pe când aveau doar cincisprezece ani. O ocupație absolut instructivă

pentru niște fete de clasa a IX-a. Sărutul ca și mersul pe rachetă trebuie învățat din timp, cine știe când se ivește ocazia să te ridici în slăvi. „Dacă fata se împiedică din întâmplare în fața unui băiat, înseamnă că vrea să fie în brațele lui.”, spune cea de-a cincisprezecea regulă. S-ar putea începe un tratat de semiotică gestuală pornind de la acestea, dar autoarea n-o face. Ne lasă să facem slalom printre fragmentele amintirilor ei, consemnate începând cu anul 1990 și până în 2009, pentru a ajunge la finalul cărții să asistăm la experiența maternă. Așa încât din săruturi „nebune”, adverbul preferat, în alte săruturi și mai nebune, iat-o ajungând mămică. E drept că se mai petrec niște fapte de taină, pe care nu se sfieste să ni le dezvăluie pentru a nu rămâne noi cu falsa convingere că a avut parte de concepție miraculoasă. Nici chiar așa! Da, micuța Isabella a fost concepută pe cale naturală, într-un mod cât se poate de amical prin așa-numitul *culcat împreună dinamic*, după cum civilizată se exprimă autoarea.

Dar cine e, vă întrebați poate, această autoare? Ca să nu riscăm un portret inexpressiv, să-i ascultăm mai bine vorbele, adresate unei bune prietene din școală: „După cum știi, dragă Maria, sunt născută în zodia Rac, la fel ca și tine, o zodie foarte interesantă și plină de mister despre care am citit numai lucruri curioase. M-am născut pe 4 iulie 1975, data la care americanii își serbează ziua națională, și asta nu e ceva întâmplător, pentru că America e o țară bogată și frumoasă unde se duc toți oamenii inteligenți și harnici din lume, așa am auzit, chiar și mulți evrei. Țigani nu se prea duc pentru că acolo sunt mulți negri și nu cred că s-ar împăca bine, căci și negrii fură, violează și își terorizează familiile, cum am văzut în filme, dar poliția lor îi prinde mai repede și-i bagă la bulău (...) Am trăit o copilărie fericită alături de familia mea. Mai am trei frați, două surori fiind căsătorite. Acasă mai suntem numai eu și fratele meu, Nelu, care, acum fiind beat, doarme (...) Îmi place numai adevărul, mania mea fiind aflarea lui în orice situație. De asemenea, îmi place să-mi fac jurnal în care să scriu tot ce simt eu, tot ceea ce am pe suflet, începând cu viața sentimentală de care sufăr foarte mult, și până la alte necazuri și griji (...) Practic karate de aproape un an, prilej cu care am învățat foarte multe figuri de luptă corp la corp, necesare și bune în viața unei femei tinere înainte să se căsătorească pentru a se autoapăra cu succes de toți soții nedoriți (...) Sunt bună la suflet și nu-mi place deloc să umblu după băieți. Cei care sunt ticăloși chiar mă enervează. Sunt o fată cinstită, nu-mi fac de lucru cu oricine. Să știi, dragă Maria, că cinstea și supremația de fată cinstită contează foarte mult în viață. Îmi place să colecționez pixuri, timbre și săpunuri, dar cel mai mult îmi place să scriu jurnale personale. Niciodată nu îmi găsesc un băiat pe plac, la care să țin cu adevărat și care să mă facă să visez cu ochii deschiși, eu fiind o fire romantică, după cum cred că ți-ai dat seama.” (p. 65-66). Consider atât de izbutit acest autoportret, încât n-aș mai cuteza să adaug nimic. Făcut la 16 ani, păstrează toate candorile și stângăciile vârstei, dar tocmai asta îl face atât de personal, inimitabil. Altcineva, mânat probabil de năzuință estetică și dorind cu orice preț „să sune bine”, l-ar fi ajustat, l-ar fi corectat literar până l-ar fi făcut impecabil din punct de vedere stilistic, dar inexpressiv. Ar fi făcut o stampă muzeală din sine, ceea ce n-ar mai fi exprimat nimic singular. Mikaela Arvilander, publi-



când cartea după 19 de ani de la momentul autocaracterizării a avut chef și curaj să se prezinte așa cum e, fără farduri, fără accesorii, fără operații estetice. Eu zic că a procedat inspirat.

Perioada celor nouăsprezece ani prinși în jurnal nu frapează prin ceva spectaculos, prin evenimente, situații sau aventuri neobișnuite care ar face palpitantă povestea unei vieți. Tot ceea ce se petrece este fapt comun, numai că asumat și descris într-un mod emoțional și reactiv foarte spontan, viu, chiar capricios, de unde se încheagă încetul cu încetul o mică epopee personală. E vorba, concentrând la maxim faptele, de viața în familie a unei adolescente, mersul la școală, discoteca, munca în diverse firme sau instituții după absolvirea liceului, chiar la Guvernul României o scurtă vreme, emigrarea în Suedia, integrarea în noua societate și, ca o încununare a femeii maturizate, conceperea unui copil, dar nu așa de la sine, prin eforturi de introspecție, ci cu bărbatul șarmant și athletic pe nume Coco, care, spre lauda virilității lui, mai însămânțează o preafrumoasă fată în aceeași perioadă și care, la aflarea veștii celor două purtătoare de rod vine cu geniala idee să avorteze. Și una și cealaltă ca să nu se simtă discriminate. Gândire cu premeditare de bărbat feroce în pat, dar jalnic din momentul în care se înalță pe două picioare și trebuie să-și pună în uz instalația mentală. Impresionantă este la autoare fermitatea deciziei de a păstra copilul, chiar dacă a venit pe lume sfidând regulile contracepției, adică neașteptat, și chiar dacă ar fi cazul, cum se și vedește, să îl crească singură. Este marea realizare ca femeie, ceea ce îi aduce regăsirea de sine și, după cum aflăm chiar din text, o fericire nebănuită pe care nimic n-o poate concura: „Traversez, fără îndoială, momente destul de grele, având în vedere că sunt în continuare singură. Poate sunt condamnată la singurătate. Și ce-i cu asta? Mai am voie să mă plâng? Poate că nu. Foarte bine, voi încerca să trăiesc alături de fetița mea minunată, Isabella Elena.” (p. 308)

În multe fragmente ale cărții întâlnim o fire melancolică ce lunecă uneori în depresie și nu rămâne străină nici de gândul sinuciderii. Poate sunt formulări conjuncturale, poate sunt copilării, însă dăm în câteva locuri peste propoziții în care moartea e dorită ori văzută ca soluție la problemele insuportabile ale vieții. Poate că exuberanța cu care autoarea ne întâmpină în multe alte fragmente este



consecința defulărilor unui fond sufletesc melancolic ori masca publică pusă în acel exercițiu de *captatio* de care au permanentă nevoie firile sentimentale. Tristețea ei pare a ține de un fapt al lumii, lacrimile ei sunt numai forma personalizată și replica simpatetică a plânsului cosmic, iar suferința ei o metaforă a destinului: „Astăzi a plouat. Destul de trist. Nu știu de ce, ploaia parcă te provoacă să plângi. Să pui strop lângă strop. Melancolică simpatie a sufletului cu natura, de parcă și-ar aminti cât de mult seamănă” (p. 250)

Faptul că iubește cu tot sufletul, crede că fiecare iubit – din darul Domnului, mulți la număr – este alesul cu care se va căsători pentru a-și întemeia o familie, a dobândi un statut social și o stabilitate confortabilă, iar apoi inexplicabilele rupturi și eșecuri în dragoste nu doar că alimentează din plin tristețile autoarei, dar justifică și acea nemiloasă simtagmă prin care se definește singură: *o fată fraieră*. Nu-i puțin lucru să-ți recunoști și să consacrî în mod public, pe calea literaturii, caracterul de femeie fraieră, când societatea actuală e înnebunită de modelul femeii puternice, al femeii lider, al bombei sexy sau al femeii fatale. Niciuna dintre acestea nu e mai naturală, mai sinceră, mai ferită de clișeu și mistificare decât femeia fraieră. Iată de ce consider că Mikaela Arvilander inaugurează un motiv nu doar literar, ci și psiho-antropologic care ar putea da de lucru mult și bine analiștilor dispuși să identifice tipul și să-i investigheze desfășurarea comportamentală. Dacă e o miză mare a acestei cărți, probabil că nu constă în descrierea întâmplărilor sau a situațiilor prin care a trecut autoarea timp de două decenii, în niciun caz acele mici portrete și divulgări pe care le face din loc în loc, picanterii de care par ahtiați ziarisții fără vocație, senzaționaliști de duzină inapți pentru lectură. Ceea ce trăiește fiecare îi aparține exclusiv, nu poate să-și doneze experiența oricât de expresiv ar formula-o în scris. Cărțile nu sunt altceva decât niște plase de prins fluturi, în care rătăcesc din când în când frumoasele gânduri și vise ale cititorilor. Cred că miza e tocmai analitica sensibilității reactive la persoane, relații și situații de existență, sensibilitate ce rămâne de-a lungul întregii cărți prisma interpusă între ochi și lume, care prelucrează imaginea externă, o falsifică subiectiv. Această falsificare, tradusă în gesturi, reacții și interpretări de circumstanță, exprimate literar constituie stofa *Păpușii plauzibile*.

Iată, deci, în final care e legătura între sărut și alăptat în cazul autoarei noastre, aproape sălbatică în sinceritatea cu care își pune pe tapet viața. Regulile sărutului de la începutul cărții curbează linia destinului în așa fel încât consecința îndepărtată a propedeuticii sărutatului poate fi chiar copilul pe care tocmai îl ține în acest moment la sân, ca aplicație a praxiologiei materne. *Păpușa plauzibilă*, o carte pe care-o recomand cu căldură, acum în toiul verii, atât fetelor virgine, cât și celor care au depășit cu bine etapa. Celor dintâi, cu felicitări și o vorbă de încurajare: tot așa s-o țineți, nu vă lăsați fraierite, nimic nu e mai scump pe lume decât fetia! Celorlalte, după un moment de reculegere în memoria a ceea ce au avut și nu mai au, cu o consolare în stil folcloric: *în viață totu-i trecător...*

comentarii

Dumitru Radu Popescu - 75 Biografiile eroilor fără trecut

Constantin Cubleşan

Cititorul de azi, chiar și mai tânărul cercetător al literaturii române de după război, are nevoie, fără îndoială, de o explicație pentru fenomenul dezlănțuirii (cuvântul nu este exagerat) prozei scurte, cu care a intrat în arenă, debordant, generația de scriitori ai anilor '60, refuzând, oarecum cu ostentație, expresia romanului, specie în care deceniul de mai înainte și în bună măsură cel ulterior – chiar acela în care schița, povestirea și nuvela s-au impus cu netăgăduită autoritate – cunoscuse oficial succese fulminante (numeroase opuri fiind distinse cu premii și elogiuate în studii critice demonstrative). E o ciudățenie, în felul ei, cel puțin la prima vedere, această stare de fapt, ce își află însă explicațiile ei, justificările și susținerea practică, într-o *strategie artistică* ce nu a avut un program denunțat fățiș, dar care a fost asumat și împlinit într-o deplină concordanță creatoare a tinerilor care, chiar dacă nu se cunoșteau încă (personal) cu toții se simțeau solidari în demersul lor cu șansă istorică. În ce constă această șansă? În abandonarea *metodei realismului socialist* impusă de regim, în vederea realizării unei *literaturi noi*, a *omului nou*, creat de o *societate nouă*. Nu era simplu să refuzi la ora aceea decalogul normelor de împlinire a operelor literare, asupra cărora vegheau destui teoreticieni ideologi ce-și asumaseră rolul de cerberi veritabili, ca nu cumva să fie *deviat*, sub cine știe ce influențe nocive, *drumul glorios* pe care literatura din *țara sovietelor* îl oferea drept exemplu. S-a găsit, totuși – acești tineri scriitori l-au găsit – un călcâi al lui Achile, vulnerabil și salvator. El consta în evitarea amplelor construcții epice, de tip romanesc, în contul cărora era obligatoriu să se afle eroi *exemplari*, cu o viață exemplară, urmăriți în evoluția lor continuă de formare a conștiințelor exemplare, capabile a depăși astfel sechelele educației burgheze, devenind *conștiințe vii* ale socialismului în ascensiune. Erau eroi cu un trecut agresat ce ajungeau să-și afle eliberarea și împlinirea într-un prezent glorios, pentru a aspira, a visa la un viitor al fericirii umane depline. Acest traiect existențial schematic și fals, ilustrând factologic teze și deziderate partinice, nu putea fi evitat decât prin propunerea unor eroi fără trecut, dar cu o biografie (personală) marcată de clipe trăite dramatic și cu mare simțire emoțională. Adică eroii unor schițe, povestiri și chiar nuvele, individualizați în actualitatea, în contemporaneitatea istorică. Și atât. Deajuns însă. Chiar dacă până atunci amplele creații românești, scrise după rețetă – ca *Oțel și pâine* de Ion Călugăru (1951), *Bărăgan* de V. Em. Galan (1954), *Scânteii în beznă* de A. G. Vaida (1950), *Izvorul roșu* de Nicolae Jianu (1955), *Lanțuri* de Ion Pas (1950), *Trandafir de la Moldova* de Ion Istrati (1952), *Pâine albă* de Dumitru Mircea (1952), *Ogoare noi* de Aurel Mihale (1953), *În orașul de pe Mureș* de Francisc Munteanu (1954), *Omul cu părul cărunț* de Dumitru Ignea (1958), *Pe văile Arieșului* de Sanda Movilă (1950) și pomelnicul ar putea fi încă mult continuat, romane din care nici unul nu poate fi citit azi fără uimirea că a fost posibilă scrierea lor – dădeau în acei ani măsura de altitudine a unei literaturi profund artificială, pe care noua generație de scriitori se simțea chemată a o depăși. Viziunii *epopeice* i se opunea astfel *fragmentul de viață*, trăită însă autentic. Aceasta a fost marea descoperire a prozatorilor șaizeciști: propunerea unor eroi fără trecut, dar cu o biografie veridică în trăirea emoțională a clipei lor istorice.



Ce aflăm, bunăoară, despre trecutul adolescentului Beethoven, din povestirea *Mări sub pustiuri*? Mai nimic. El nici nu are propriu-zis un trecut. Are însă un prezent dramatic, tensionat, ce apasă asupra conștiinței și a conștientizării propriului destin. Totul se petrece într-o după-amiază, într-un orașel de pe malul unui râu, aflat sub ocupația germană, în timpul războiului. Tânărul e unul oarecare, fără nimic eroic în comportamentul său: se plimbă cu bicicleta, trece podul peste râu ca să se poată scălda la locul știut, dar care se angajează într-o misiune de... sabotare a înaintării trupelor de ocupație. El trebuie să pună o mină la piciorul podului în momentul când peste acesta aveau să treacă trupele. O misune riscantă ce putea să-l coste viața. Acest lucru îl preocupă pe el: viața, fără a se gândi la.. marile strategii ale războiului. Momentele de dinaintea acțiunii propriu-zise sunt tensionate și confuze. Despărțirea de Ioana, fata "cu umeri rotunzi și tineri", cu "ochii albaștri" ca viorelele, pentru care abia se înfiripase un sentiment de afecțiune, împărtășit reciproc, este tulburător prin delicatetea și discreția cu care el o pregătește, pregătindu-se de fapt pe sine, pentru eventualitatea că nu s-ar mai putea întoarce vreodată. Totul este tratat cu simplitatea înregistrării unui fapt comun, unul din nenumăratele evenimente anonime ale războiului, și în toată această *caligrafie* a despărțirii e multă poezie dramatică, e freământul unei trăiri sincere, individuale, dincolo de marea *cauză generală*, sau poate, mai bine, pierdută în drama uriașă a conflagrației mondiale. Autorul nu este interesat de teatrul operațiilor militare, ținând în mână exclusiv viața unui om apăsător de gândul că, poate, pentru el ziua de mâine nu va mai exista. Iar fatalitatea nu poate fi oprită. Banalitatea absurdului îl trece sub tăvălugul zădărniceii. Ascunzându-se – în urma acțiunii reușite, pentru a-și pierde urma, căci este căutat pretutindeni – în crucifixul unei sperietori ce prefigurează o siluetă umană, dintr-o grădină de la marginea orașului, devine ținta de joc a unor soldați din patrula care, trecând pe-acolo, își încearcă tirul armelor asupra caraghioasei sperietori din lan. Moartea lui Beethoven e dezolantă prin gratuitatea execuției dar pentru el împrejurararea primește dimensiuni apocaliptice. În această perspectivă metaforică, D. R. Popescu ridică epicul la provocarea meditației existențiale. Povestirea nu are nimic din descripțiile pedestre ale manevrelor militare, cultivate cu obstinație în prozele inspirate din realitățile războiului antifas-

cist (vezi bunăoară Negura de Eusebiu Camilar, 1949, Zborul șoimului de Marin Mihalache, 1959 ș.c.l.) după rețetele literaturii teziste ale metodei realist-socialiste. Drama eroului lui D. R. Popescu e una general umană iar câștigul unei asemenea abordări problematice, novatoare în contextul momentului literar românesc la ora aceea, devine deschizător de drum. Proza scurtă a lui D. R. Popescu din acei ani, adunată acum într-un prin volum dintr-o serie de *Opere*¹, apare cu evidență simptomatică pentru programul literar al generației sale, în care întâlnim nume notorii ale literelor postbelice: Fănuș Neagu, Nicolae Velea, Sorin Titel, Nicolae Breban, Ion Băieșu, Radu Cosașu, Ștefan Bănuțescu, Vasile Rebreanu etc.

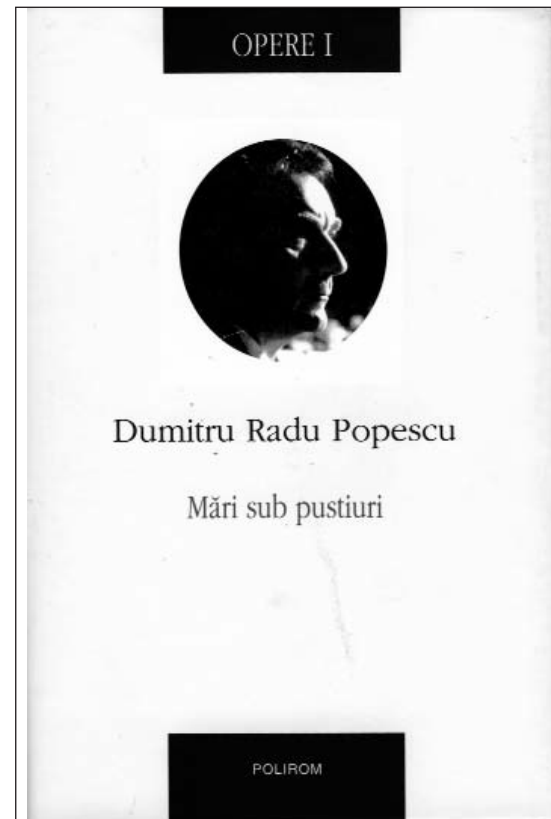
Învățătorul Traian Popescu, din *Cerul de zăpadă*, nu are nici el un trecut. În orice caz nu-l interesează pe prozator decât în măsura în care vede în el un om reprezentând comunitatea din care se desprinde pentru a pleca pe front: "Într-o zi el plecă pe front. Lăsă acasă nevasta și doi copii mici, un băiat și o fată. Pe băiat îl chema Dumitru și pe fată Viorica. Își mai lăsă în sat surorile, pe toate. Pe Aurica, pe Fana, pe Constanța, pe Iuja și pe Maria. Lăsă un singur nepot în sat, pe Ion Beteagu, dar mai multe nepoate lăsă, pe Tița, pe Ana și pe Nuța, pe Irina și pe Lenuța, pe Rița, pe Ioana și pe Vetuța. Unele dintre ele să măritaseră, altele se mai jucău cu păpușile. Satul său se numea Dănceu și nu era departe de Dunăre". (Enumerația aceasta are ceva din înșiruirea biblică a descendenților atestați ai familiei ce stă în centrul atenției epicii sale). Acest Traian Popescu plecă la război ducând în raniță, ascunsă acolo în taină, pisica lor cea albă și curată, cu care va parcurge toate întâmplările cutremurătoare ale conflagrației. Ea este, într-un fel - încălzită la sân și hrănită cu propria-i mâncare - o conștiință pură, martora atrocităților războiului, unele halucinante și groțesti: tablouri degradante ale umanului. Povestirea are, în viziunea prozatorului, halouri fantastice de reprezentare a războiului, ca într-un sfârșit de lume, căruia pisica - sufletul imaculat al martorului - nu-i poate supraviețui: "Într-o dimineață se treziră niși. Căzuse prima zăpadă și albise tot pământul. Căzuse și peste mantalele lor, și peste fețele lor. Pisica fugi prin zăpadă și ei îi numărău urmele, răsând. Și atunci începu deasupra lor o luptă între avioane. Pisica veni repede înapoi și învățătorul o băgă sub tunică (...) Un avion căzu arzând. Altele, ca să fie mai ușoare, dădură drumul bombelor pe pământ (...) Un avion căzu lăsând un fum negru în urmă, o dără uriașă, pe care zăpada se văzu cum o destramă și-o albește. Din alt avion săriră piloții (...) o parașută luă foc, nu se știe de ce. Arse roșie, un timp, apoi se stinse (...) Mai căzu un avion. Apoi altă parașută se aprinse. Și avionul parcă luă foc și el. Și căzu foarte aproape de tranșee (...) Apoi se văzu cum zăpada îl acoperă cu albul ei. De parcă nici n-ar fi fost. Învățătorul Popescu deschise gura și lăsă să-i cadă pe limbă fulgi de zăpadă. Apoi puse mâna pe pisică, s-o mângâie. Pisica era rece".

Și Petre Duică, din *Drumul*, este un om al trăirii unei clipe biografice, finale, și atât. Dar în acest sfârșit de viață avem însăși confruntarea sa cu Moartea, în speranța încredută, disperată în același timp, că poate supraviețui războiului din care tocmai se întorcea în sat, într-o stare fizică și morală decăzută. "Îl durea capul și îi părea rău că se apropie de satul pe care nu-l văzuse de mult timp (...) N-avea nici o rană deschisă, dar avea impresia că din moment în moment trebuia să i se deschidă toate cele avute și sângele să se scurgă leneș, obosit, pe pământ". În această singurătate de sine întâlnește pe drum o babă slabă și neagră, cu coasa pe umăr: "-Auzi, babo, știi cu cine semeni? Cu Moartea. Zău, parcă ești Moartea (...) o privi mai îndeaproape pe babă. Era ciolănoasă, uscată și neagră. O mai văzuse undeva, nu știa unde". Cu spaima în suflet că ar putea muri tocmai acum când ajunsese acasă,

departe de grozăviile războiului prin care se perindase - iată o parte din trecutul ce-i apăsa conștiința prezentului - ca un alt Ivan Turbincă, tragic, încearcă să-și anihileze moartea ("...lasă-mă să iubesc. Asta vreau. Sunt tânăr, uită-te la mine. Câți ani îmi dai?") numai că în fața fatalității sfârșitului vieții nu se poate pune. Moartea, în chip de femeie - femeie cu prezență grotescă, altfel decât cele pe care ar fi vrut să le iubească - îi apare în pragul casei părintești. Mărturie a trecutului mizer din războiul prin care trecuse fără să-și fi dorit altceva decât viața, rămase în urmă-i, parazită, păduchele care-l cerceta impasibil: "- Închideți ușa, nu lăsați Moartea să vină, n-o lăsați! Toți cei din jur priviră spre ușa pe care intra o babă slabă și înaltă. Apoi îl priviră pe Petre: murise. Păduchele se mișcă gras în palma deschisă. Oamenii se închinău mirați!"

Aducerea în prim-plan a dramelor umane individuale înseamnă, de fapt, refuzul promovării dogmelor unei societăți în care *colectivitatea* estompa, strivea trăirea personală a omului în contextul istoric dat. D. R. Popescu propune astfel o perspectivă răsturnată față de imaginea lumii ca un bloc alcătuit din indivizi fără personalitate. Eroii săi trăiesc după propria lege a conștiinței lor umane. Din această perspectivă, *Duioș Anastasia trecea* - o amplă novelă pe tema războiului - este emblematică: viața și moartea *omului ca om*, având prețuire mai presus de canoanele circumstanțiale ale existenței obștești. Învățătoarea din sat, luând seama la cadavrul unui partizan sârb, pe care autoritățile îl abandonaseră în drum, cu interdicția ca nimeni să nu-l atingă, drept exemplu sancționar pentru alții ("Dar omul nu e câine, e om, nu-țelegi?/.../ Stă acolo, păzit de muște, nejelit, fără lumânare aprinsă. Cine să-l plângă? Pământul pe care stă, cine, frunza, noi nu? Nu e nimeni să-l plângă?", "- Dar nu uita, domnișoară, c-avem acum niște legi foarte drastice/ - Sunt și alte legi, mai vechi și mai drastice") reface, pe alte coordonate și în alte intemperii istorice, parabola mitologică a Antigonei, într-o *procesionare* ritualică de *adorare* a demnității de a fi *om* înainte de orice altceva ("Dar care e omenia noastră atunci, dacă nu ești stăpân pe oasele tale, pe zilele tale, pe libertatea ta?"). Ne aflăm aici într-un "timp sacru", spune Cornel Ungureanu în *Prefața* volumului. D. R. Popescu apelează la mit, la parabolă, personaje sale sunt alegorice, relevând astfel "structurile de adâncime ale lumii", o lume contorsionată, recompusă - pentru a fi înțeleasă cu adevărat - din elementele sale primare, individual-umane. De aici pornește viziunea epopeică asupra lumii unei actualități pentru care istoria este proba descătușării din false cutume, pe care o vom regăsi în romanele ulterioare ale lui Dumitru Radu Popescu. Dar, până atunci...

Lumea satului e și ea una bulversată, populată de indivizi care prin atitudinea lor nonconformistă apar ca niște eroi inadaptați, inadaptaibili, *suciți* - eticheta pe care critica literară a găsit-o pentru a-i numi pe aceștia, căci nu se putea vorbi, atunci, despre o atitudine refractară... sistemului social. Și, poate că ei nici nu sunt *refractari* în adevăratul înțeles al cuvântului, ci doar niște conștiințe individuale ce nu se pliază... de bună voie conștiinței colective. Schițele și povestirile lui Dumitru Radu Popescu surprind tocmai aceste conștiințe, contorsionate, într-o actualitate pe care n-o înțeleg și în care nu-și află locul firesc. Avrămică, bunăoară, din *Cireșul cu clopoței* are ambiția de a ajunge - muncind pe rupele după o strategie pe care însuși și-a impus-o - fruntaș în satul său. Oamenii din preajmă îi apreciază ascensiunea ("Cine l-o lua de om o să se procopsească") numai că, în cele din urmă, când își ridicase casă "cu balcon" ("... se urca din când în când în balcon și se simțea mai ușurat: vedea oamenii mici") și credea că viața lui se împlinise, luă seama că vremurile se schimbaseră și averea lui nu mai avea prețuire. Drama lui Avrămică este aceea a omului izolat în propria ambiție, în propria suficiență, izolat de lume



și de... împrejurările în care trăiește, atemporal. E drama unui destin ratat prin sine pe fundalul social pe care nu vrea, sau nu poate să-l vadă ("Îi părea rău doar de zilele și nopțile lui"). Și Ioana, din *Păpușa spânzurată*, este o victimă a incapacității de adaptare, însă mai mult o victimă a celor din jur care îi deviaseră copilăria, măritând-o împotriva propriei voințe ("Ioana plângea în grădină, sub nuc, și privea în sus spre creanga de care atârna o ață putredă. Anii trecuseră fără să-i vadă. Tinerețea trecuse fără s-o vadă. Și acum o vedea întruchipată într-o păpușă închipuită, atârnată în lațul aței putrede din vârful nucului /.../ Printre și prin lacrimi anii se arătau goi, fără joc și colinzi, fără nopți senine și iubiri; anii tinereții, goi, luau chipul păpușii închipuite, osândită să se legene de creaga din vârful nucului"), o temă veche actualizată prin drama conștiinței umane a oamenilor aflați în conflict cu propriul sine.

E o proză metaforică aceea pe care o cultivă Dumitru Radu Popescu, oarecum în răspăr cu moda vremii. Comentariului direct, explicit tezist, frecventat de o literatură comandată, îi opune, dezinhibat, structuri narative fixate pe coordonatele unui imaginar poetic, prin excelență, din subsidiarul căruia ideile răzbat iluminate din alte perspective de reflectare a vieții celeia de toate zilele. Sofica, din povestirea omonimă, care a trăit o viață întregă ca slujnică la familia preotului din sat, nu știe ce înseamnă libertatea de a decide însăși asupra propriei vieți. Iar când această libertate i se oferă, "nu știe ce să facă cu libertatea", dându-și seama că "nu poate trăi fără să i se poruncească". Iată o viață, o conștiință existențială viciată. Comparația cu bătrânul câine al lui Vișoiu, pe care acesta îl bate și-l alungă mereu de la casă, căutând a-l omori pentru că nu-i mai era de nici un folos, dar care de fiecare dată se întoarce umil, la viața chinuită pe care o dusesese acolo, numai pentru că nu avea unde să se ducă în altă parte, e pentru Sofica semnificativă. Libertatea venită prea târziu nu-i mai e de nici un folos.

Tema aceasta are puternice rezonanțe în actualitate. Eroii prozelor acestora sunt captivii unei lumi din chingile căreia se impune cu obligativitate evadarea cât mai grabnică. Altfel... Minodora, căprioara din *La culesul perelor*, găsită, încă pui, în pădure și crescută în casa Bunicului, înconjurată de atenția întregii familii, ajunsă la împlinirea maturității, simte nevoia redobândirii propriei condiții de existență, dincolo de țărul ogrăzii (oricât confort i-a oferit) care nu era, totuși, decât restrictiv, jalonându-i mișcarea. Căprioara alege, în cele din urmă, liber-

tatea, găsind mijlocul de a trece dincolo de îngrădirea ce-i fusese organizată ("Ilinca i-a făcut o coroană de flori și i-a pus-o Minodorei la gât. Și ne-am jucat toată ziua, și nici Trică nu s-a mai dus cu boii. Și seara am închis poarta cu drogul, să nu-i dea drumul cineva, din greșală. Și am pus și o ușă veche în dreptul pârleazului, să nu plece cumva pe-acolo. Gardul era înalt și Minodora n-avea pe unde să iasă /.../ Dar a doua zi iarăși nu mai era în curte. Ne-am uitat spre pădure..."). Parabola apare străvezie într-o posibilă comparație (insinuantă!) cu actualitatea vieții din țară. Ea putea fi ignorată, desigur, fabula rămânând a fi înțeleasă doar de cine dorea s-o înțeleagă. și care erau destui. Tocmai de aceea parabola din *Leul albastru* a stârnit ample și virulente discuții în epocă.

Elevul Popescu se simte ca un leu prizonier în cușca rigorilor abuzive ale școlii și internatului (în acest fel își și face autoportretul, când profesorul de desen le-o cere: "Ce-i asta? m-a întreat profesorul când i-am întins blocul meu de desen. / - Autoportretul /.../ - E un leu albastru /.../ Cine dracu' a mai văzut leu albastru? /.../ Acolo desenasem și o cușcă azvârlită, căci leul îi dăduse un picior. Un șut, cum mă gândisem eu"). Școala îi apare ca o veritabilă grădină zoologică în care viețuiesc ciudate ființe grotestice (Scena prăbușirii în beție a cadrelor didactice, la sindrofia organizată într-un subsol al clădirii școlii, este revelator și a indignat, la vremea aceea, mulți... moraliști - *Gazeta învățământului* declanșează împotriva autorului o adevărată campanie de presă) din care evadarea e singura șansă de salvare a voinței de a fi om: "Voiam să fac ce vreau și când vreau, nu când vrea pedagogul". Numai că, dobândirea unei atare libertăți trebuie să vină la timp. Altfel, venită prea târziu, nu mai poate însemna nimic. Întâmplarea din final, cu acel bătrân leu care evadează, în fine, dintre gratiile cuștii în care fusese ținut - care traversează orașul, îndreptându-se spre pădure, având darul de a speria pe unii, căci chiar și așa, bătrân, leul ajuns în libertate, prezenta pericol ("De frica lui unii își infundaseră urechile cu vată. Unii îl înjurau în gând") - este semnificativă, căci leul se oprește la marginea pădurii doar pentru a muri... în libertate: "Sub un stejar, leul se culcă cu capul pe labele dinainte (...) și muri". Înțelesul parabolei e mai mult decât străveziu pentru societatea ce-și cheltuia existența dincoace de realitățile... cortinei de fier.

Noutatea prozelor scurte ale lui Dumitru Radu Popescu era, în felul său, șocantă pentru că aducea în prim plan probleme de conștiință, indivizi cu trăirile lor personale, într-un prezent obtuz și agreșant din punct de vedere social. Autorul este în acest sens un deschizător de drum, fapt ce se vede foarte bine acum, la reeditarea, într-un masiv volum antologic a celor mai bune pagini ale sale din anii deceniului șapte. Masiv și profund, prozatorul se încadrează prin totul, fără nici o rezervă, într-un consens european major al literaturii de redescoperire a valorilor umane individuale, dincolo de biografia colectivă impusă a societății închise, căreia îi aparțin.

1 Dumitru Radu Popescu, (*Opere*). I., *Mări sub pustiuri*. prefață de Cornel Ungureanu, cronologie de Florea Firan, Editura Polirom, Iași, 2010.

lecturi

„Elegiile politice” ale lui Ion Gheorghe

Ion Pop

(Urmare din numărul trecut)

Structurile de rezistență ale acestor poeme rămân și aici cele propuse încă în *Vine iarba*, apoi în alte câteva cărți precum *Megalitice* și *Noimele*: adică elementele ce țin de un imaginar al materiei, al carnalului, densificat până la intensități expresioniste ale culorii, cu o precizie crudă a tăieturii desenului, cu un soi de senzualitate neagră a înscrierii visceralului printre datele cumva neutralizate ale lumii dominate de tehnică. Este, în cele mai bune pagini, o energie telurică paradoxal amenințătoare, cu recuperări răzbutoare ale viului de sub straturile mortificate ale existenței, o sugestie de ritualitate trudnic recâștigată a fiecărui gest uman - trimiterile la tiparele mitologice, din nou numeroase, intervin și aici ca factori modelatori și de stilizare a imaginii. „Vertebra de pământ” a țăranelor conferă geometrie acestor viziuni surprinzător conservatoare la un poet ce își asumă militantismul de activist al Revoluției. Tot ce contrazice organicul, trăirea, e, practic, respins și condamnat, iar „neotraditionalismul” poetului se bazează tocmai pe această azeziune, mai puternică decât orice alt crez transformator: este limita revoluționarismului său. Se folosește desigur, undeva, o variantă a formulei-poncif „tragedie optimistă” devenită „tristețe optimistă”, însă „personajele” acestui univers poetic sunt de așezat mai ales sub sintagma „eroice forme în suferință”, prin care autorul de ode închinată celor fără glorie, ce merită scoși din „obscuritatea faptului diurn” își caracterizează sintetic lumea. Poeme precum *Înfierarea*, cu spectacolul atroce al persecuțiilor contra țărănilor în faza terorii noului regim, dar mai ales cele câteva texte eliminate de cenzură recuperate abia în a doua ediție a cărții, din 2002, dau măsura revoltei împotriva teribilelor abuzuri de acest fel și a condiției dramatice a clasei țărănești marginalizate, menite parcă prin destin să ducă greul muncii și al suferinței și în noua societate.

Nu foarte multe, titlurile cenzurate dau în modul cel mai convingător măsura revoltei poetului pornit la „lupta cu inerția”. *Bocitoarea*, de pildă, propune imaginea patetică a unei țărănci care-și plânge zadarnic suferința neascultată de nimeni, dusă departe de „ferestrele gazetarilor” și de la „ușa culturii”; *Vara mușilor* reînvie momente de teribilă prigonire a țărănilor contestatari ai regimului asupritor: sunt câteva dintre paginile cele mai reprezentative pentru forța verbului încărcat de concrete, de o violență a demascării unică în acel moment literar: „Prin curte, unul câte unul, / Din boxele de porci sunt scoși țărăni / - / Cei ce-au dormit către vânt, / Vești stranii cunoscând și zvonuri / Adevărate mai târziu: pe-un pat de lemn / Sunt împilați; călăii îi încălecă, / Cu clești de aur le scot limba; / șomoioi de cânepă înmoaie / În bidonul cu venin de ierburi; / Prinsă de cap ca lipitoarea / Limba țăranelor e amorțită: / Se știe locul clevetirii: rădăcina / de unde iese vorba cârtitoare - / Cu ștergătoarele de călți se șterge / Cuvântul de împotrivire”; alt poem vorbește, în pilde, despre „bolile roșului”, evocate în variante și în prima ediție, unde se invocă retoric „Marele spirit de clasă, / Al luptei care animă istoria” și despre care se scrie imediat

că: „Nu-i cunoaștem Sediul Evidenței”, adică al adevărului unic, abstract.

Sloganul programatic al versurilor vorbește fără ocol, doar cu puține însemne simbolice, despre ceea ce poetul romantic-revoluționar crede că atestă trădarea idealului originar comunist: „Ei caută fiertura din care se află numai / Un strop în toate coordonatele: / Alambicul de piatră în care s-a distilat / Esența luptei de clasă, l-au spart, / L-au nimicit teoriile tehnicii absolute; / Potirul purității politice s-a răstăcit; / Falsificată marcajul pe toarta de aur; / Mergi prin cetatea cutare și vezi simulacrul / și nu-țtelegi: / Care-i Potirul Inițial, de unde popoarele / Băură roșul profund și virtutea / Marelui Spirit al luptei de clasă?” (*Marele Spirit*). Și mai limpede, dacă mai era nevoie, vine răspunsul decis: „Marele spirit de clasă, al luptei care animă / Istoria! L-au dat tehnocrații de răpă, / Ca pe-un bătrân ramolit, pisălog și nebun”.

Se poate înțelege, atunci, de ce, într-un alt text respins de cenzură la prima ediție, este invocat cel „mereu și mereu așteptat”, adică eroul răzbutător, soi de Mesia restaurator de adevăruri prime, reînviat în dinamica unei dialectici acum abandonate în chip culpabil, cel al cărui purtător de cuvânt ar fi poetul - „cel ce vine și nu-i lăsat / Să-și ducă rostul până la capăt”, cel căruia „i s-a dat să scrie / Catilinarele cetății”. Și pricepem, de asemenea, de ce, tot de cenzură a fost eliminat și poemul *Iconografie*, scris „întru gloria lui Che Guevara” - „bărbatul politic, cel ce, / Luându-și steaua-n frunte, / Să nu fie negustori / Unul singur care ne-a fost trimis; și-a părăsit / Copiii și bucuriile puterii și-ale slujbelor supreme”... Singurul - se sugerează - luptător autentic pentru Ideal, al cărui portret nu s-a devalorizat încă pe piața simbolică...

Nu e nevoie de prea multă hermeneutică pentru a pune în lumină sensul acestor versuri de o transparență casantă, de o limpezime a mesajului din nou periculoasă, totuși, pentru calitatea poetică a textului. Angajarea politică nu mai caută aproape nici o aproximare de ordinul sugestiei metaforice, corelativul obiective sunt neglijate, tot așa, în favoarea comunicării cvasi-noționale a ideii pentru care se militează. Iar aceasta conduce, de fapt, către programul troțkist al „revoluției permanente”, cu repudierea știută a „burocratizării” idealului comunist în epoca stalinistă. E o nuanță importantă, ce individualizează ipostaza de poet al Cetății, propusă de Ion Gheorghe, cu atitudinea sa de cvasi- sau semi-disidență în raport cu tovarășii de crez politic. Căci nu e vorba, cum susține, de pildă Octavian Soviany în cronica sa la ediția a doua a volumului (v. *Alunagarea din sine*, în *Ziua literară*, 10 nov. 2003) de un efectiv „protest anticomunist”, ci mai curând de o critică „constructivă”, ca să folosim un clișeu al limbajului de lemn ideologizat. Autorul *Elegiilor politice* nu-și pierde nici o clipă credința în idealul utopic, al noii societăți, numai că nu acceptă așa-numitele deformări și erori înregistrate în socialismul real. Crede până la un punct că injustițiile sunt inerente, că - așa cum sugerează un poem - viața are, ca râul, un mal stâng și un mal drept, al defavorizaților sorții (care sunt aproape în exclusivitate

țărâni și lumea lor organică, prinsă în solide tipare ancestrale, naturală, autentic umană) și altul al celor pe care cutare „zeu” sau „zeiță” i-a așezat pe poziții privilegiate. Cu o urmă de fatalism țărănesc, aproape că i se pare a fi în ordinea trist-firească a lucrurilor o asemenea așezare, pe care o deplânge totuși dintr-un punct ideal al privirii, blamând nedreptățile flagrante, generate de ceea ce un alt poet va numi ceva mai târziu „stemele îmburghezirii strănte”, încremenirea profitabilă și meschină în abstracțiunile doctrinare, dogmatizate. În mod paradoxal, tocmai restul de conservatism țărănesc îl susține în sensul unui militantism ce vizează o ordine mai firească a lucrurilor, un „socialism cu față umană”, cum s-a spus de la o vreme încoace. Rădăcinile țărănești, legăturile intime cu natura, îl fac chiar să se arate ostil modernității industriale, tehnice a lumii, mutațiilor de civilizație în curs, interpretate ca alterări ale vieții autentice și puse oarecum nediferențiat sub semnul simulacriului generalizat. Orice s-ar spune, o asemenea opoziție nu sună tocmai „revoluționar”, fie și în cadrele ideatice ale „revoluției permanente”... Utopia sa ar fi, în materie de modernizare, realizarea unei „mașini cap-de cal, cum spune un titlu de poem, un fel de „centaur mai inteligent / Decât o mie de tractoriști”, „Tandru / Ca om și ca mascul, ca fiară, inteligent și trist / Ca învăță-

torul Chiron. Incestuos ca regele teban / Mușcându-și Muma Țarină și zămislind / O dinastie purificată prin muncă”; sau, în altă variantă, „vehicolul cu liră”, „ideea apolinică a mașinii”... Fondul elementar al sensibilității și viziunii poetului, neotraditionalismul său, trimite, poate nu întâmplător la Eminescu, care, conservator în fond, „plânge viitorul dinspre trecut”, cum ni se spune în poemul inaugural. Este unghiul de vedere care, cum foarte exact observa Daniel Cristea-Enache (v. *Roșu verticală*, în *România literară*, nr. 31, 2005), ilustrează „un socialism uimitor, reacționar”, interpretat interogativ, după recenzent, ca fiind probabil „singurul mod în care sintagma „comunism cinstit” se poate adevăra”. În orice caz, avem de face cu o amendare, cumva involuntară, a profesiunii de credință utopică, simetrică, în abstracțiunea ei, cu cealaltă, care marca „încremenirea în proiect” a transformării revoluționare a lumii.

Recitate astăzi, poemele acestui ciclu avertizează, în felul lor, cu privire la alterările la care poate fi supusă poezia de subordonările politico-ideologice, fie ele „idealiste” și generos-utopice. Lucrul e cu atât mai adevărat cu cât se știe acum mai bine ca oricând câtă mistificare a comportat o utopie viciată din start de contrazicerea radicală, în practică, a principalelor ei proiecte umanist-eliberato-

re. Pe de altă parte, menținerea, pe spații semnificative, a discursului poetic la nivelul lozincii abstracte, oricât de generoase, se arată nocivă, indiferent de mesajul politic ce se vrea transmis. „Abstractul crez”, amendat cândva de Labiș, alterează adesea, fie prin emfază idealizantă, fie prin programatismul prea afișat al polemicii antidogmatice, credibilitatea „mesajului”. La Ion Gheorghe, „politicul” și „elegiacul” se află, în orice caz, într-un evident conflict, din care nu ies câștigătoare niciodată nici intransigența idealistă a angajării, nici cea dogmatică, deopotrivă de rigide, în fond, în abstractul lor conceptual. „Elegia” are, însă, din loc în loc, partea ei de certă biruință, atunci când impactul cu concretul unei lumi dramatice, răvășite și mutilate tocmai de ideologie, se produce, în punctele de incidență dintre notația de o violentă plasticitate a „realului” și tiparul mitologic ca factor modelator, „arhetipal”. Asemenea puncte nu sunt puține, ele asigură adevărata structură de rezistență a acestei poezii.

„Restitutio” Radu Brateș

Ion Buzași

Există două feluri de erezi literari: unii, care sunt dezinteresați în legătură cu destinul în postumitate al scriitorului pe care-l moștenesc, alții, mai puțini, care se străduiesc să contribuie la eternizarea numelui scriitorului. Liana Biriș, fiica scriitorului Radu Brateș (numele literar al profesorului și preotului blăjean Gh. I. Biriș, 1913-1973) face parte, într-un mod cu totul lăudabil, din cea de-a doua categorie. După ce în 2008, alături de sora D-sale, Voichița Biriș Ionescu, o remarcabilă latinistă, a îngrijit reeditarea operii literare a lui Radu Brateș, la prestigioasa editură „Clusium”, în două volume (vol. I: *În împărăția lutului* - poezii și vol. II: *Aspecte din viața Blajului* - evocări și studii literare), tot cele două fiice au pus la dispoziția poetului Ion Brad și a inginerului Petru Sechel, doi dintre elevii prețuiți ai profesorului blăjean, caietul-manuscris *Scrise-n furtună*, cuprinzând versuri inedite din perioada exilului didactic la Rogojeni, pe malul Prutului și din perioada detenției la Canal, pe care le-au tipărit într-o ediție anastatică, păstrând astfel caligrafia admirabilă a poetului, ceea ce-i conferă acestei ediții și o valoare bibliofilă.

De data aceasta Liana Biriș ne oferă o carte surprinzătoare de *Scrieri inedite*, cuprinzând, pe lângă evocarea bibliografică pagini nepublicate până acum pe care le-a orânduit în câteva capitole: *Drum și destin*, *Portrete și evocări*, *Cărți și evenimente*, *Correspondență* și *Anexe*.

Evocarea Liane Biriș, scrisă cu o caldă recunoștință filială este o succintă biografie documentară, fiecare moment biografic fiind ilustrat cu extrase din presa vremii sau cu fragmente din epistolarul păstrat în arhiva familiei.

O surpriză, chiar pentru cunoscătorii operei lui Radu Brateș este capitolul *Drum și destin*. Prima parte, *Impresii din copilărie* cuprinde frumoase și sincere pagini autobiografice. Ele se aseamănă cu *Vedeniile din copilărie* ale lui Pavel Dan, colegul său de generație scriitoricească și de dăscălie blăjeană: o copilărie plină de lipsuri, o voință de a răzbi prin învățătură, o sânguință școlară care a impresionat pe colegii și pe profesorii Liceului din Blaj și apoi pe

cei de la Facultatea de Litere de la Cluj; anii de profesoriat la Blaj, amarul exilului didactic la Rogojeni, pe malul Prutului, ai detenției la Canal, reintegrarea în învățământ cu obositoare navete la câteva școli sătești din județul Alba, până la pensionarea din 1973, când, după câteva luni, a încetat din viață. Partea a doua, *Printre oameni* cuprinde secvențe de jurnal studentesc, cu gânduri și impresii ale unui tânăr pesimist, descurajat în fața vieții, câteva crochiuri de portrete și evocări literare - și din nou o surpriză - un început de roman - *Bătea un vânt despre coline*. Capitolul care urmează - *Portrete și evocări* este o continuare firească a unor fragmente din cel precedent: texte manuscrise, texte cenzurate sau articole în uitate reviste ardelenice - evocând personalități istorice și culturale atât de dragi lui Radu Brateș (de la Ion Inocențiu Micu Klein - întemeietorul Blajului și până la Ion Agârbiceanu și Pavel Dan), pe care le vom reîntâlni, amplificate în *Aspecte din viața Blajului* (1942) sau în *Oameni din Ardeal*. Aici ni se relevă și recenzentul harnic solicitat de publicațiile ardelenice scriind despre romanele lui Ion Agârbiceanu, despre „psalmistul modern” - Arghezi, despre Cincinat Pavelescu, dar și necrologice (la moartea mitropolitului Vasile Suciș și a scriitorului Pavel Dan), emoționante alocuțiuni la revederi colegiale ale promoției sale de absolvenți, sau ale claselor unde a fost profesor-diriginte (promoția 1948, promoția Centenarului Revoluției de la 1848, clasa scriitorului Ion Brad) cu sublinierea câtorva considerații pedagogice: „În ce mă privește, ca profesor și fost diriginte, m-am condus după principiul că tineretii îi place mai mult să fie stimulată, decât îngrădită. De aceea, îngrădirea am încercat s-o fac prin stimularea forțelor creatoare, prin trezirea ambițiilor constructive și a faptelor generoase. Copilul îndreptat spre lucrul cu folos se îngreădește el însuși, pune el însuși stavilă unor pasiuni care l-ar putea abate de la țelul urmărit. Devine el însuși pedagogul său propriu” (p. 129).

Neîndoelnic, secțiunea cea mai interesantă a cărții este *Correspondența* (cap. V). Radu Brateș este un pasionat epistolar. Trăind într-un orașel de pro-

vincie, poetul care era o speranță a poeziei ardelenice interbelice (la un moment dat într-o notiță literară din 1942 chiar Tudor Vianu se mira cum de numai Radu Brateș din generația lui Emil Giurgiuca, Mihai Beniuc ș.a. nu are poeziile publicate în volum!) găsește în dialogul epistolar un necesar transsufletesc. Acest impresionant dialog epistolar cu 32 de scrisori este o importantă sursă documentară nu numai pentru o eventuală monografie a scriitorului, ci și pentru viața literară a Transilvaniei interbelice precum și mai ales a Blajului, orașul în care Radu Brateș a trăit aproape toată viața. Sunt scrisori către și de la colegii de generație literară, de la profesorii săi de la Universitatea clujeană (precum Gh. Bogdan-Duică, Teodor Naum, Ion Breazu), de la ierarhi ai Bisericii Greco-Catolice (P.S. Ioan Bălan al Lugojului, un binefăcător comparabil în această relație cu tânărul student Gh. I. Biriș - Radu Brateș cu Ion Micu Moldovan față de Ion Bianu), de la Augustin Caliani, care-l îndemna și-i oferea o parte din material, pentru o viitoare monografie consacrată lui Vasile Suciș, mitropolitul Marii Uniri, așa cum îl prezintă Radu Brateș în *Aspecte din viața Blajului*. Din această corespondență mai bine de jumătate cuprinde corespondența cu Monica Lazăr (1933-1984), autoarea primei monografii despre Pavel Dan, E.P.L., 1967, la origine teza ei de doctorat sub coordonarea științifică a profesorului Al. Dima. Corespondența se întinde pe parcursul unui deceniu și cuprinde aproape o sută de pagini conținând un veritabil roman epistolar, din care istoricul literar va reține mai ales geneza acestei monografii despre Pavel Dan, pentru care Radu Brateș a fost un competent și generos îndrumător, dorința Monicăi Lazăr de a-l ajuta pe Radu Brateș să se reintegreze în publicistica literară de după 1965, îndemnul de a-și publica poeziile în volum etc.

Despre Radu Brateș s-a scris puțin. Acest volum restitativ pe care ni-l oferă cu o pilduitoare recunoștință filială Liana Biriș este un îndemn și un început la o mai atentă reconsiderare a unui scriitor pe nedrept uitat.

istorie literară

Influente blagiene în creația scriitorilor generației '60 din Basarabia

Olesea Ciobanu

Dacă în România se consideră că poezii din generația lui Nicolae Labiș și Nichita Stănescu au ocupat cele mai importante poziții în „lupta cu inerția”, în Basarabia această luptă atât de necesară, devenită în același timp „luptă cu inerția conștiinței naționale”¹ după cum afirmă Mihai Cimpoi, a fost posibilă grație curajului generației lui Grigore Vieru și a lui Liviu Damian. Prima reușită a acestor „copii ai anilor 30” (cum își numește colegii Pavel Boțu) constă, după cum se poate intui, în racordarea literaturii basarabene la generația lui N.Labiș. Dacă în România lupta pentru recuperarea libertății poetice, a tradițiilor, a literaturii clasice și interbelice, a început deja prin anii 1956-1957 (cu Labiș, Baconsky...) și a continuat cu mai mult succes în următorul deceniu, atunci în stânga Prutului primele tendințe regeneratoare pot fi observate ceva mai târziu, pe la mijlocul deceniului șapte, când scriitorii din actuala Românie aproape că depășiseră criza. Eforturile strategice ale poezilor, prozatorilor și criticilor literari s-au concentrat în jurul ideii de a imprima literaturii din Basarabia un curs firesc pe direcția tradițiilor și a valorilor naționale, în condițiile în care tocmai la acest capitol poporul român din stânga Prutului suferea de prea multe lapsusuri ce trebuiau completate și de prea multe complexe și bariere în gândire ce trebuiau depășite. Un singur exemplu doar: aspectul lingvistic a fost și mai continuă să fie un motiv de complexare pentru societatea română din Basarabia, dar și pentru intelectualitatea din regiune, al cărei limbaj a fost serios afectat de limbajul oficial în perioada ocupației sovietice. Bariera lingvistică însă nu este singura problemă. Grigore Vieru, unul dintre marii apărători ai limbii române, afirmă: „O patrie clădită numai pe datul lingvistic, cu o populație educată doar în cultul unei istorii false sau în cultul unei istorii străine [...] este numai pe jumătate patrie.”²

Generația '60 era obsedată de problema cunoașterii de sine a poporului basarabean, a adevăratei sale identități, care, odată conștientizată, avea să pună capăt falsurilor vechiului regim. Ei, poezii, au suferit prea mult în surdina de pe urma regimului comunist, tot ei fiind și cei care au trăit poate cel mai intens drama înstrăinării de matricea seculară, „când era urmărită până și pasărea care zbura peste Prut.”³ Evenimentele istorice crude din perioada sovietică au acutizat mult nevoia de întoarcere la credințele populare, la tradiții, la creația folclorică, în care românul recunoaște idealurile, normele etice și filosofia de viață a strămoșilor, conceptele și ideile care au stat la baza personalității noastre, cultul naturii și viziunea specifică asupra lumii... Elementul popular, folcloric și factorul de cultură au avut un rol primordial în ceea ce privește tentativa acestei generații de poezii și prozatori de a reda poporului românesc din stânga Prutului curajul și încrederea în forțele proprii. Așa se face că momentul istoric a fost cel care a stabilit prioritățile procesului literar de după „dezgheț”. Din aceste considerente, poezii precum Barbu, Blaga, Bacovia, Argezi au

fost descoperiți relativ târziu. În plus, ar trebui să luăm în calcul și faptul că raportarea la opera scriitorilor români continua să mai fie riscantă la acea oră. Reafirmarea tradițiilor autohtone și a tezaurului folcloric erau singurele excepții tolerate de regimul comunist. Într-un asemenea climat politic, tentativele de afiliere a literaturii române au fost de multe ori zădărnice. Maximumul ce s-a putut obține a fost recunoașterea câtorva scriitori clasici: Eminescu, Creangă, Alecsandri. De-abia în ultimele decenii ale secolului trecut se poate vorbi cu drept cuvânt despre o descătușare totală a societății din stânga Prutului, ceea ce a permis reconsiderarea fenomenului literar basarabean de pe alte poziții și racordarea lui la mișcarea literară din Țară.

Vorbind despre generația sa, Grigore Vieru recunoaște că ea este în fond una „folclorică”.⁴ Trebuie remarcat însă că poezii acestei generații sunt conștienți de necesitatea modernizării liricii basarabene și a literaturii în același timp. Ion Vatamanu specifica în acest sens: „Faptul că istoria de multe ori ne-a pus să ne pornim iară și iară de la pământ a făcut să ne vedem mai bine în oglinda de țărână, în adevărul pietrei și al apei, al frunzei”; însă, continuă poetul, „comunicarea prin frunză mai prevede și comunicarea prin fier. Oamenii vechi mai vorbesc cu omul nou, citește modern, iată un spațiu, în care avem a limpezi mult cu aspra noastră muncă.”⁵ Întoarcerea la pământ despre care vorbește Ion Vatamanu înseamnă de fapt o revenire la civilizația rurală, care a păstrat cel mai bine valorile morale și estetice ale neamului. Valeriu Rusu, profesor în Departamentul de Lingvistică Comparată a Limbilor Romanice și Română al Universității din Provence, afirmă într-un interviu acordat lui Alexandru Bantoș că „am supraviețuit ca neam datorită satului. De aceea trebuie să ne ținem de sat ca de sânul mamei! Noi avem o șansă unică: satele noastre dăinuie, încă există... cu toate necazurile lor.”⁶ În opinia lui Valeriu Rusu, satul românesc, creația sa folclorică, tradițiile sale și poezia sunt pilonii spiritualității românești peste hotare. Generația '60 a înțeles foarte bine că veșnicia s-a născut la sat și că redescoperirea conștiinței de sine a poporului român din Basarabia înseamnă în primul rând redescoperirea trecutului, a frumuseții limbii române, a limbii de acasă și a valorilor strămoșești. Având aceste convingeri, „generația șaizecistă basarabeană impune, după cum observă Mihai Cimpoi, în primul rând un statut etic, suprapus, firește, unui statut estetic. Poezii ei cultivă o religie a sincerității, mitizând ceea ce este sacru (trecutul și marile lui personaje: Ștefan cel Mare, Eminescu, Creangă, mama, limba, vatra, izvoarele, cerul) și demitizând ceea ce ține de profan, urât, imediat.”⁷ Generațiile '60 și '70 au pus, deci, la loc de cinste istoria neamului, trecutul său, valorile, obiceiurile, credințele și limba strămoșilor noștri pe care suntem obligați moral să le cunoaștem dacă vrem să ajungem să ne

cunoaștem cu adevărat pe noi înșine. Nicolae Dabija îndemna la un moment dat: „Să cercetăm atent ciobul de lut ars, găsit în arătură după ploaie – cu vasul din care făcuse parte, unul din strămoșii noștri și-a potolit setea; să ne aplecăm asupra valurilor de pământ acoperite cu iarbă ale vechilor grădiști – pe meterezele acestora predecesorii noștri și-au apărut libertatea lor și a semenilor lor; un vârf ruginit de săgeată găsită în pulbere poate dintr-o dată să-ți vorbească mai mult decât un întreg capitol din manual – e și el un fragment de istorie; o filă arsă de carte străveche poate fi unica mărturie care ne-a rămas de la o întreagă generație pierdută în pârjol.”⁸ Atemporal și având o modalitate specifică de a înțelege existența, suficient sie-însuși, satul rămâne prin dimensiunea sa morală, spirituală și chiar materială, o mărturie vie a trecutului neamului nostru. În studiul său Elogiul satului românesc Blaga afirmă: „Mândria satului de a se găsi în centrul lumii și al unui destin, ne-a menținut și ne-a salvat ca popor peste veacurile de nenoroc. Satul nu s-a lăsat ispitit și atras de „istoria” făcută de alții peste capul nostru. El s-a păstrat feciorelnic neatins în autonomia sărăciei și a mitologiei sale, pentru vremuri când va putea să devină temelie sigură a unei autentice istorii românești.”⁹

Fiind „creatorul și păstrătorul culturii populare, purtătorul matricei noastre stilistice”,¹⁰ satul românesc a fost idealizat în creațiile poezilor și prozatorilor basarabeni cu scopul de a-i reactualiza dimensiunile morale și estetice. Satul basarabean, devenit deja temelie sigură a unei autentice istorii pentru regiunea dintre Nistru și Prut, figurează sub marca sacralității în opera lui Ion Druță. Autor de proză scurtă, romancier, eseist și dramaturg, Ion Druță debutează în literatură în anul 1951 cu povestirea *Problema vieții*, iar în 1952 debutează editorial cu placheta de nuvele *La noi în sat*, nesemnificativă din punct de vedere valoric. Romanele *Frunze de dor* (1957), *Povara bunătății noastre* (1961-1967, 1985), *Biserica Albă* (1975-1981, 1986-1987), *Clopotnița* (1972); nuvelele *Ultima lună de toamnă* (1975), *Întoarcerea țărânei în pământ* (1969), *Toiagul păstoriei* (1984), dar și piesele *Casa mare* (1959), *Doina* (1958), *Păsările tinereții noastre* (1971), *Horia* (1973), *Frumos și sfânt* (1979), *Cervus Divinus* (1977-1981, 1987) sunt lucrări de referință în literatura română din Basarabia, care vorbesc de la sine despre obsesia autorului pentru pitoresc, pentru valorile etice și pentru tradiție. Ion Druță este unul dintre oamenii de creație basarabeni care consideră, pe linie blagiană, că universul rural este singurul apt să vindece „setea de mântuire” și că veșnicia „s-a născut la sat”, unde „orice gând e mai încet”, cum spune Blaga. Procesul deformant al modernizării pătrunde cu mai multă dificultate și decurge mult mai lent în acest spațiu sacru. În creația lui Druță acest proces este în desfășurare; invazia civilizației este trăită dramatic de către personajele sale, care mai continuă, în pofida evoluției societății, să pună un mare preț pe valorile tradiționale și legile morale specifice satului arhaic. Victor Parhon afirmă în acest context: „Oamenii lui Druță sunt aprigi dar blânzi, cu o structură și o sensibilitate patriarhală, în vreme ce lumea pe care ei înșiși o constituie sau căreia trebuie numai să se adapteze este de acum o lume modernă, infinit mai „dură” și incomparabil mai „rece” [...] Dându-și parcă mereu curaj unul altuia, printr-un haz de necaz pe cât de suculent comic, pe atât de amar reflexiv, personajele pieselor sale, cu o certă încărcătură simbolică în

structura lor arhetipală, par a aparține totuși unui timp revolut, ceea ce nu face decât să le sporească, în fapt, o dureroasă actualitate.”¹¹ În acest spațiu rustic al operei lui Druță, ființa umană simte mai puternic legătura cu universul, cu natura. Orice acțiune care riscă să amenințe într-un anume fel această relație este blamată. Întotdeauna se va găsi în creația scriitorului basarabean, în special în dramaturgie, un personaj de mentalitate veche și de o factură tradiționalistă, cu credință în ceea ce este frumos și sfânt, care, respectând vechea orânduială a pământului, să încerce să salveze naturalul, formele de viață tradiționale, de invazia lumii noi. (ex.: Păsările tineretii noastre, Frumos și sfânt, Casa mare). Explorând psihologia de veacuri a țăranelor române, Druță sugerează o profundă consubstanțialitate a omului cu locurile din care își trage rădăcinile. Sentimentul românesc al destinului, pe care l-a teoretizat Blaga, alimentează întreaga creație a scriitorului basarabean și se manifestă printr-o mioritică împăcare a omului cu soarta ce i-a fost hărăzită. E de remarcant că Ion Druță vede o singură soluție pentru problemele cu care se confruntă societatea contemporană: întoarcerea la valorile morale și creștine ale neamului. În romanul *Biserica Albă*, Druță afirmă prin intermediul unuia dintre personaje, Grigori Potiomkin: „Cele douăsprezece porunci sunt hotarele lumii în care trăim, secole la rând, popoare, limbi, datini. A încălca aceste hotare înseamnă a te situa în afara lumii civilizate, înseamnă a fi un om sălbatic, un om strașnic, că nu în zadar celor ce nu recunosc poruncile li se zice: ‘nu ai nici un Dumnezeu.’”¹² Mihai Cimpoi constată la un moment dat, cu referire la creația druțiană că ieșirea din spațiul sacru duce de cele mai multe ori la un eșec pe planul realizării existențiale a omului: „Sacru permite perspectiva cea mai înaltă asupra lucrurilor și faptelor umane, de unde se văd clar binele și răul, frumosul și urâtul, esența și aparența, adevărul și minciuna, sublimul și mediocritatea, absolutul și relativul, deci lumea în categoriile ei distincte.”¹³

Satul românesc, cu tradițiile și obiceiurile sale, este o temă predilectă și pentru Ion Bolduma, pentru Ion Vatamanu, Liviu Damian și alți poeți ai generației lui Grigore Vieru. „Satu-n datini” este în opinia lor cea mai scumpă moștenire rămasă și păstrată cu sfințenie de strămoși. Mereu „în născare”, la Ion Vatamanu (Ai, tu luncă de iubire...), cu „cerul deschis” și moștenind „dorul strămoșesc” la Ion Bolduma (*Satul meu, Vers de*

primăvară...), satul devine la acești poeți un centru al universului, un sat idilic în care se desfășoară firesc și ciclic toate evenimentele importante ale vieții, de la naștere și până la moarte. Imaginea satului în care odihnesc strămoșii și unde viața are un ritm propriu, imaginea satului ieșit parcă din istorie și nesupus evoluțiilor tehnice și, în fine, a satului în care simți plutind deasupra veșnicia, sunt câteva aspecte din creația poezilor basarabeni din generația '60, care trădează influența puternică a creației lui Lucian Blaga, îndeosebi în poezia generației lui Vieru și a lui Liviu Damian. Simbolul focului din vatră, al izvorului, al lacrimii, revin adesea în poeziile autorilor din stânga Prutului. Ele sugerează calvarul prin care a trecut acest popor și nevoia de a reveni la tradițiile și obiceiurile strămoșești pentru a ne cunoaște pe noi înșine. Această generație de scriitori a fost privată încă din copilărie de plăcerea descoperirii folclorului românesc, a poeziilor marilor clasici români, de aceea, la primele semne de „ușor dezgheț”, poezii și prozatorii basarabeni și-au propus o revenire programatică la izvoarele literaturii și culturii noastre românești. Grigore Vieru menționa că „izvorul” este „prima și cea mai puternică și cea mai viguroasă metaforă a unui popor creator. O metaforă din care poți trăi ca din pâine.”¹⁴ Pentru Grigore Vieru, Lucian Blaga este un nume de o rezonanță deosebită. Într-un interviu, poetul declara cu mândrie: „Eu mi-am văzut Țara ridicat pe umerii lui Eminescu, Creangă, Coșbuc, Sadoveanu, Blaga, Rebreanu, Arghezi, Bacovia, dar și pe umerii generației lui Labiș și Stănescu.”¹⁵

Grigore Vieru s-a născut la 14 februarie în satul Pererăta, fostul județ Hotin (astăzi Edineț), pe malul stâng al Prutului, într-o familie de plugari. Întreaga copilărie i-a fost marcată de război, de foame, dar și de moartea tragică a tatălui în 1945. Anii de școală, dar și cei de studenție, au fost ani foarte grei din punct de vedere material. Din acest considerent, tânărul Grigore Vieru a fost nevoit să abandoneze de mai multe ori cursurile. În pofida acestor probleme, Vieru reușește să debuteze în perioada universitară și să se afirme cu succes ca poet prin placheta de versuri pentru copii - *Alarma* (1957), care va fi urmată în scurt timp de o altă culegere de versuri - *Muzicuțe* (1958). La capitolul literatură pentru copii am putea menționa plachetele de poezie *Făt-Frumos curcubeul* și *Bună ziua fulgilor*, ambele apărute la Editura Cartea Moldovenească în 1961, *Mulțumim pentru pace* (1963), volumul de ver-

suri, povestiri și cântece *Făgurași* (1963), *Poezii de seama voastră* (1967), *Duminica cuvintelor* (1967), *Trei iezi* (1970), *Mama* (1975), *Să crești mare* (culegere de cântece, 1980), iar în anul 1970 scoate de sub tipar, împreună cu scriitorul Spiridon Vangheli și pictorul Igor Vieru, manualul pentru clasa I, *Abecedar*; peste zece ani, în 1980, vede lumina tiparului abecedarul pentru preșcolari Albinuța, la care a lucrat împreună cu pictorul Lică Sainciuc; este autorul textelor pentru cântecele din musical-ul lui Ion Popescu Gopo - *Maria Mirabela*. Alte volume reprezentative atât pentru creația poetului cât și pentru literatura română din Basarabia: *Numele tău* (1968), *Aproape* (1974), *Un verde ne vede* (1978), *Steaua de vineri* (Iași, 1978), *Fiindcă iubesc* (1980), *Taina care mă apără* (1983), *Cel care sunt* (1987), *Rădăcina de foc* (București, 1988), *Hristos nu are nici o vină* (București, 1991), *Curățirea fântânii* (Galați, 1993), *Rugăciune pentru mama* (Craiova, 1994). Axându-se în creația sa din perioada sovietică mai mult pe valorile general-umane, refugiindu-se în domeniul literaturii pentru copii, Grigore Vieru a reușit să evite ideologizarea, iar pe alocuri să înfrunte și chiar să mai „dea câte o palmă” regimului (a se vedea poemul *Curcubeul*, care „ascunde” culorile tricolorului, volumul *Numele tău*, cu dedicații închinare unor personalități de seamă ale scrisului românesc, poemul *Bărbații Moldovei*, cu o dedicație pentru „naționalistul” Nicolae Testimiteanu ș.a.) Revenind la literatura pentru copii, menționăm încrederea nestrămutată a poetului basarabean în forțele și posibilitățile copiilor de a schimba viitorul. În opinia distinsului poet, salvarea națiunii poate veni de la copii. Nu o singură dată Grigore Vieru a afirmat că o poezie, un cântec frumos pentru copii ne poate apăra în viitor Patria. Prin copilărie, observă Theodor Codreanu „Vieru a răspuns, insolit, terorii istoriei, a boicotat-o într-un sens profund blagian.”¹⁶

Agreat de unii, contestat de alții, poetul Grigore Vieru s-a bucurat de aprecierea pozitivă a unora dintre cele mai recunoscute personalități literare din România: Nichita Stănescu, Constantin Noica, Marin Sorescu, Edgar Papu, Ioan Alexandru, Adrian Păunescu, Constantin Ciopraga, Eugen Simion, Victor Crăciun și încă mulți alții. Mihai Ungheanu, de exemplu susține: „În literatura română postbelică, poetul Grigore Vieru este mesagerul Basarabiei victimizate. Prin el s-a aflat că lumea românească dintre Nistru și Prut, intrată sub ocupația sovietică, n-a sucombat, continuând să-și vorbească limba și să scrie românește.”¹⁷ Talentul, simplitatea și căldura expresiei, profunzimea gândurilor, ecoul puternic al creației sale artistice în conștiința poporului său au făcut din Grigore Vieru un poet reprezentativ atât pentru generația basarabeană '60, cât și pentru întreaga literatură basarabeană. Grigore Vieru e poetul care nu a uitat niciodată de unde vine, care-i sunt strămoșii. Poetul a trăit dramatic instalarea sârmei ghimpate pe malul Prutului, mai ales că întreaga-i copilărie este strâns legată de amintirea acestui râu cu ape curate și limpezi, ce curgea lin, „slobod și neîngrădit”. Astăzi, afirmă poetul, „apele Prutului s-au tulburat ca mințile unui alienat. Iar odată cu apele sale s-au tulburat toate: limba, credința, istoria națională, sufletul. Mai ales sufletul. Pentru a se limpezi cu adevărat, Prutul ar trebui să se întoarcă la izvoare. Numai într-un asemenea Prut ne vom putea clăti sufletul.”¹⁸ Dorul de România l-a chinat toată viața. Poetul mărturisea în interviurile sale că în timp ce alții visau să zboare în Cosmos, el viața întreagă a visat să treacă peste Prut, la Țara-Mamă. Limba română, pe care nu a încetat să o vorbească, fol-



clorul românesc, i-a ținut loc de Patrie. Abia mai târziu poetul a descoperit frumusețea versului eminescian, poezia lui Blaga, Arghezi... Întrebat într-un interviu care-i sunt cărțile preferate, Grigore Vieru a răspuns simplu și ingenios ca de fiecare dată: „Prefer cărțile care sunt frumoase la orice pagină le-ai deschide: Biblia, Proverbele românești, Folclorul poetic românesc, Eminescu, Blaga, Bacovia, Goga, Arghezi, cărțile generației Stănescu. La ele revin mereu. Eu nu citesc trei cărți pe săptămână, eu recitesc trei poeți care mi-s dragi. Și mi-e de ajuns.”¹⁹

Că Lucian Blaga a devenit un nume foarte apropiat și important pentru Grigore Vieru o dovedesc frecvențele referiri ale poetului basarabean la creația și personalitatea distinsului poet interbelic, la fel ca și poezia Numele-acest, dedicată marelui nedreptățit al regimului sovietic (cum obișnuia Vieru să-l numească pe Lucian Blaga), poem inserat în volumul Numele tău (1968) – singurul de acest fel pe atunci – care include și dedicații pentru Tudor Arghezi, Brâncuși, Nicolae Labiș, Marin Sorescu: „Numele-acest / are ceva în el / care sună nespus de frumos – / e ca și cum / boabele copiilor, / semănându-ne de Anul Nou, / s-ar lovi de trupul unei viori. // Numele-acest / are ceva nespus de limpede-n el – / e ca și cum / te-ai uita la o stea / prin altă stea. // Numele-acest / are în el ceva tulbure de adânc – / e ca și cum / te-ai uita în oglinda unei fântâni / prin altă fântână. // Numele-acest / e ca streșina casei / noastre – / pe fiecare literă-a lui / rândunicile își pot clădi / cuiburi de lut. // Lucian Blaga.” Apoi, și versurile sociale ale poetului basarabean, adunate sub titlul *Sângele crucii*, (vol. *Acum și în veac*) au în calitate de motto următorul citat blagian, foarte sugestiv în contextul acestei culegeri: „Durerile noastre sunt mult / Dar cea mai mare este să vezi.” Însă, dovada cea mai concludentă e influența creației bliagene asupra poeziei lui Grigore Vieru, fapt remarcat și de criticii literari din Țară: de exemplu, Adrian Dinu Răchieru îl vedea pe Grigore Vieru un expresionist de felul lui Blaga; iar Nicolae Manolescu îl afiliază tradiționalismului lui Goga, Coșbuc, Blaga și Arghezi. În aceeași direcție, Fănuș Băileșteanu observă că specificul poeziei lui Grigore Vieru „se găsește în spațiul intersecțiilor între diagonalele unui pentagon format din spiritul „testamentului” arghezian; „jalea” națională, cu tonalitatea biblică a lui Octavian Goga, dar fără stilul baladesc al rapsodului din Rășinari; „boala” din lume (cu precizarea că această boală nu este ancestrală, ontologică, ci... socială sau, mai bine zis „națională”) și melancolia, ca și expresia – bliagiană; „armonia” eminesciană, muzicală, a sufletului moldav și liniștea bucolică, pillatiană, liniștea „satului dintre vii”, dintre păduri.”²⁰ De la noi, din Basarabia, Mihai

Cimpoi a abordat succint problema înrăuirilor bliagene în creația viereană, acesta rămânând a fi încă un subiect deschis. Mărturisim că influența benefică a scriitorilor români de valoare (Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, George Bacovia, Eugen Barbu, Nicolae Labiș, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ioan Alexandru ș.a.) asupra prozei și poeziei din Basarabia constituie o ocazie în plus de a raporta fenomenul literar din regiune la cel general românesc.

Menționăm, cu titlu de paranteză că în Basarabia, opera lui Blaga a avut un ecou deosebit mai ales în cazul oamenilor de creație, care, descoperind-o, nu au întârziat să își împărtășească impresiile publicului cititor din regiune, dar și să se alimenteze din acest izvor de energii, de idei, imagini și viziuni inedite. Blaga este în primul rând un exemplu de curaj și rezistență pentru populația din stânga Prutului, care a suportat șapte schimbări de regim politic (1917, 1918, 1940, 1941, 1944, 1991) și care se mai află și astăzi în procesul de căutare a propriei identități. Întreaga operă a poetului și filosofului român îndeamnă la păstrarea și cinstirea memoriei strămoșilor, la prețuirea adevăratelor valori naționale prin care ne distingem ca popor. Însă, înainte de toate, opera filosofică, dar și cea poetică a lui Lucian Blaga vorbește foarte argumentat despre același fel de gândire propriu poporului român de pe ambele maluri ale Prutului, despre structurile și categoriile subconștientului nostru etnic colectiv, despre matricea stilistică românească, despre specificul național al românilor. Lucian Blaga este, după Eminescu, unul dintre modelele cele mai prolifiche în arealul culturii basarabene. Și aceasta se datorează în primul rând calităților exponențiale a operei sale și gândirii sale novatoare, dar și similitudinilor de ordin spiritual pe care poezii basarabeni le-au sesizat la autorul *Poemelor lumii*. Creația poetică bliagiană răspundea pe deplin necesităților creatoare ale artiștilor basarabeni, angajați într-o luptă aprigă de redobândire și reafirmare a demnității naționale.

Note:

1. Vieru Grigore, *Fără limba română n-aș fi ajuns poet*, în volumul lui Alexandru Bantoș *Retrospectivă necesară*. Cuvânt înainte de Stelian Dumitrăcel – Chișinău: Casa limbii române, 2007, p.27.
2. Vieru Grigore, *Flacăra vie a cuvântului*. Interviuri cu poetul realizat de Gheorghe Doni în *Literatura și arta*, nr 15, 12 aprilie 2007, p.4.
3. Vieru Grigore, *Verb care nu îngăduie comparații*, în vol lui S. Saca, *Aici și acum: 33 de confesiuni sau confesiuni de credință*, Chișinău, 1976, p. 207;

4. Vatamanu Ion, *A vedea cu inima*, Chișinău, Literatura artistică, 1984, p.112.
5. Rusu Valeriu, *Să luăm aminte: am supraviețuit datorită satului*, în volumul lui Alexandru Bantoș *Retrospectiva...*, p.102.
6. Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. – Chișinău, Ed. Arc, 1997, p.190.
7. Parhon, Victor, *Casa mare de Ion Druță* în revista *Teatru*, decembrie 1983, p.33.
8. Druță, Ion, *Biserica albă* în volumul *Scrieri III*, Chișinău, Literatura artistică, 1987, p. 389.
9. Cimpoi, Mihai, *O istorie...*, p.181.
10. Dabija, Nicolae, *Dreptul la trecut. Predoslovie la vol. În căutarea identității. Istoria neamului românesc din Basarabia povestită pentru elevi*. Ediția a II-a, adăugită. – Chișinău, Ed. Litera, 2002, p.14.
11. Blaga Lucian, *Elogiul satului românesc*, în vol. *Lucian Blaga. Opere*, Vol.II, text îngrijit, note și comentarii de Dorli Blaga și Petre Nicolau, studiu introductiv de Ioan Holban, Chișinău, Ed. Știința, 1995, p.368.
12. Ibidem, p.368.
13. Vieru Grigore, *În loc de prefață la volumul Fiindcă iubesc*, Chișinău, Literatura artistică, 1980, p. 5.
14. Vieru, Grigore, *Fără limba română n-aș fi ajuns poet...*, p.32.
15. Codreanu, Theodor, *Grigore Vieru salvarea prin copilărie în Steaua. Literatură, artă, cultură*, anul LV, nr. 6, 2004, p.32.
16. Ungheanu, Mihai, *Aprecieri* în vol. *Acum și în veac de Grigore Vieru*, Ediția a III-a revăzută și adăugită, Chișinău, Ed. Litera, 2000, p.332.
16. Vieru, Grigore, *Flacăra vie a cuvântului*, Interviuri cu poetul, realizat de Gheorghe Doni în *Literatura și arta*, nr 15, 12 aprilie 2007, p.4.
17. Vieru, Grigore, *Fără limba română n-aș fi ajuns poet...*, p.39.
18. Cimpoi Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Chișinău, Ed. Arc, 1997, p.190
19. Băileșteanu, Fănuș, *Grigore Vieru. Omul și poetul*, București, Iriana, 1995, p.80.
20. Gruia, Stelian, *Poet pe Golgota Basarabiei*, Ed. Eminescu, 1995, p.10.



Optzecismul noician

Ovidiu Pecican

O altă idee pe care o sugerează cartea lui Gabriel Petric *Jarul din zăpada sclipitoare. Revederi cu Noica* (Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2009, 166 p.) este una de relevanță socio-logic-culturală. În jurul lui Noica gravitau, în anii '80, o seamă de tineri, unii dintre ei fiind ceea ce astăzi, într-o expresie oarecum istoricizată, numim „optzeciști”. Denumirea este folosită, în principiu, pentru a atrage atenția asupra unor tineri autori care au debutat sau și-au publicat primele cărți în anii '80 ai secolului trecut, așadar sub dictatură. Tehnic vorbind, chiar dacă nu și-a publicat un prim volum în respectivii ani, autorul jurnalului cu Noica este, prin aparițiile sale din revista *Echinox*, ca și prin vârstă, un membru al acelei generații. La fel este și timișoreanul stabilit la Sighișoara, Marius Iosif, care deși a debutat în volum abia peste ani, cu *Tragedie și haiku* (1999), publicând parcimonios, aparține aceluiași grup de autori. În fine, aceleași atmosfere – evit folosirea termenului de grupare, contingent sau a altora asemenea acestora – îi aparțin și Augustin Pop, Traian Ștef și Dorin Ștefănescu.

Revenind la optzecism, aș observa că în legătură cu acesta se vorbește, într-o manieră restrictivă, doar de exponenții așa-zisului textualism literar, uneori, trimițându-se de obicei numai la membrii grupărilor animate de Nicolae Manolescu („Cenaclul de Luni” pentru poezie) și Ovid S. Crohmălniceanu („Junimea” pentru proză), numai prin extensie adăugându-se și cea a lui Mircea Martin („Cenaclul Universitas”), lor subsumându-li-se, oarecum injust, pentru că este vorba despre centre autonome de afirmare a valorii estetice, grupările ieșene (de pe lângă revistele „Dialog” și „Opinia studentească”), clujene (cea de la „Echinox”, în principal) și timișorene (Cenaclul „Pavel Dan” și revista „Forum studentesc”). Se observă astfel că desemnarea globală a tinerilor din anii '80 afirmați în cultură în acea perioadă include mai ales autorii de beletristică, unii dintre esești, dar mai niciodată pe exponenții altor tipuri de creativitate culturală (filosofi, istorici, istorici și critici ai artei). Corectarea acestei defecțiuni de lectură – de fapt, de decupaj – s-ar cuveni făcută la două decenii distanță de la epocă, răgaz temporal în care cei mai mulți dintre ei au avut vreme să dea seama public măcar de unele dintre tendințele efective ale creativității lor. Procedând la asemenea rectificări, ar deveni

mai evidentă nu doar bogăția unei vârste a culturii române contemporane, ci și diversitatea ei. S-ar putea, totodată, mai bine analiza și genealogia ei multiplă. Faptul ar atrage atenția asupra diverselor rădăcini intelectuale ale optzecismului cultural, fie că este vorba despre unul dintre cenuclurile amintite, centre de emergență și recoltare a talentelor, fie că se referă la revistele trecute în revistă.

Prilejul jurnalului noician al lui Gabriel Petric aduce în atenție cazul unor echinoxști – Petric însuși, Traian Ștef și Augustin Pop, ultimii doi fiind poeți, în vreme ce primul combina pasiunea pentru muzică și cultivarea eseului – care nu mai pot fi descifrați doar prin arondarea lor emulației lui Mircea Zăciu și triumvirilor de la revistă (Ion Pop, Marian Papahagi și Ion Vartic), ci care s-au simțit atrași și de bucuria proximității filosofului Constantin Noica. Pe de altă parte, coexistența în același oraș – este vorba despre Sighișoara – a lui Marius Iosif și Dorin Ștefănescu atrage atenția și asupra emergenței la nivelul câte unui centru urban „din teritoriu”, situat în afara contactelor cu mediul universitar și filosofic permanent pe care îl presupun capitalele culturale ale României, prin existența unor structuri instituționale specializate (de tipul institutelor de cercetări și al universităților) și existența loco a magiștrilor.

Toate aceste situații conduc la concluzia de etapă că optzecismul românesc ar merita o evaluare nouă, mai comprehensivă și mai nuanțată decât până acum, beneficiind inclusiv de o stabilitate mai acurată a hărții lui geografice. Cred că pot susține de pe acum caracterul profund intelectual, savant și erudit, al dinamicii optzeciste, preponderent, mi se pare, cel puțin deocamdată, în raport cu rezultatele literar-artistice ale producției sale culturale. Acesta devenise deja evident încă de la prima apariție a antologiei programatice, îngrijită de Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice* (1994), unde, pe parcursul a șase secțiuni, defilau nu mai puțin de 51 de autori, teoretizându-și noua poetică, adeziunea la viziunea generaționistă, crezul poetic, cel prozastic, realismul și raportarea la tradiția literară. După cum se vede, lipseau de aici teoretizările vizând eseul, crezul despre cultură în general, raportarea la cercetarea științifică (dimensiunea explorativă a culturii), interesul pentru teatru (dezvoltat de autori precum Matei Vișniec și

Radu Țuculescu, dar nu numai), la meditația filosofică. Observam și altă dată că astfel se omiteau optzeciști de relief, precum

H.-R. Patapievic, Dorin Spineanu, Alina Mungiu-Pippidi, Marius Ghyca și alții care, ca vârstă și contingent cronologic, aparțineau aceluiași grup.

Rămâne de stabilit, normal, dacă optzecism înseamnă doar atât, deci dacă se optează pentru versiunea laxă a noțiunii, sau trebuie restrâns numai la adepții unui anumit tip de profesiune de credință, cu excluderea tuturor celorlalți congeneri (variantea rigoristă). În oricare dintre cazuri, Gabriel Petric și Marius Iosif sau Dorin Ștefănescu aparțin, la fel de mult ca, să zicem, Liviu Antonesei, Marta Petreu sau Luca Pițu, optzecismului, cu mențiunea că ei ajută la delimitarea unui optzecism noician. Dacă, îndeobște, mentorii generației au părut să fie mai ales criticii literari – de la Nicolae Manolescu, Ovid S.

Crohmălniceanu, Mircea Zăciu, Ion Pop, Marian Papahagi, Ion Vartic și Mircea Martin –, alături de ei se configurează acum și prezența tutelară a lui Constantin Noica, un filosof.

În orice caz, discuția pe care o redeschide, sub acest aspect, cartea *Jarul din zăpada sclipitoare* este nu, pur și simplu, despre tectonica, componența și configurația internă a optzecismului, ci, la fel de îndreptățit, și referitoare la arondarea respectivului moment de afirmare culturală în jurul preocupărilor de filosofie. Acestea din urmă par o adevărată linie de forță a etapei în cauză, care subîntinde într-o manieră surprinzătoare creația unora dintre autorii generației afirmate imediat înainte și după schimbarea din '89. În timp ce pe Gabriel Petric îl poartă către explorarea tragicului – preocupare ce continuă și într-o teză doctorală în curs de elaborare –, pe Marius Iosif îl plasează la conjuncția cu filosofia zen, iar pe Breda Ferenc îl situează în zona esoterismului modern.

Observându-se asemenea evoluții, se completează o hartă pe care, deocamdată, s-au evidențiat cu putere mai ales mai vârstnicii Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu și Sorin Vieru, iar pe de alta, mai tinerii (optzeciști „întârziati”?) – afirmați abia în anii '90 – precum H.-R. Patapievic, Sorin Lavric ș.a., mai degrabă liiceanieni decât noiceni, dar, oricum, aflați în următoarea linie de descendență a lui Noica.

Pentru cei care înțeleg cultura numai pe dimensiunea afirmării individualității creatoare, asemenea situații vor părea, în mod hotărât, de secundară importanță. Ca E. Lovinescu, ca Paul Cornea, ca Z. Ornea, însă, și eu cred că dinamicele de grup, emergența unor nuclee de efervescentă intelectuală și afirmarea lor ca și centre de interes cultural pe o hartă virtuală a înaintărilor în istorie semnaleză mai mult decât așezarea în operă a unor impulsuri subiective și personale. De aceea, cartea lui Gabriel Petric mi se pare, o dată în plus, interesantă, fiindcă aduce sub ochii cititorului căutarea, și instinctivă, și rațională, a unor tineri cu potențial acum demonstrat a unei orientări mai înalt spirituale într-un timp al dominației materialismului de formă vulgară și a dictaturii ideologice agresive a ultimului căpcăun roșu.



Adevăruri

Laszlo Alexandru

Mă bucur să aflu că Nicolae Manolescu citește cărțile despre Nicolae Manolescu. Regret totuși că o face tardiv. În editorialul *României literare*, nr. 25/9 iulie 2010, p. 3, intitulat *Neadevăruri*, directorul publicației stabilește coordonatele dezbaterii: „Am citit, cu oarecare întârziere, «ediția a doua, revăzută și adăugită» a cărții lui Laszlo Alexandru, Criticul literar Nicolae Manolescu, de la Editura Paralela 45, 2009. Știam de la cea dintâi ediție care este opinia autorului despre mine: originală și documentată”.

În ciuda startului pozitiv, ca să spun așa, N. Manolescu se grăbește (încet) să-și expună și indispoziția. Nu neapărat judecățile mele despre *Istoria critică a literaturii române* par să-l zgîrie la guler. Am avut de altminteri prilejul să-mi expun, suficient de nuanțat, atât argumentele favorabile, cât și pe acelea defavorabile la adresa monumentalei lucrări. Capitolul de vreo 50 de pagini din monografia mea actualizată, precum și cele vreo 15 pagini din intervenția *Cum am citit eu Istoria critică a literaturii române (o conferință)*, incluse în volumul colectiv *Nicolae Manolescu - 70* (Editura Paralela 45, 2009), sînt probabil în măsură să contureze o apreciere mai curînd policromă, diversificată, intrînd pînă la detalii. A conchide unilateral, în aceste împrejurări, că „apariția Istoriei critice (...) l-a dezamăgit pe Laszlo Alexandru” reflectă o impresie ușor pripită. Indiferent că vine din partea însuși subiectului comentariilor mele.

Dar criticul înțelege să se delimiteze mai ales de un alt pasaj al cărții mele, pe care îl citează: „Poate că acestei poziționări *au-dessus de la mêlée* i se datorează și consternanta opțiune recentă a lui Nicolae Manolescu, în calitate de președinte al U.S.R., cînd s-a străduit să blocheze tentativele de deconspirare a scriitorilor turnători. Mai marele peste literați a preferat, în acea ocazie, să se zbată pentru a prelungi păguboasele ambiguități și pentru a menține un regretabil statu quo (i)moral. A făcut-o, inventînd cele mai năstrușnice subterfugii de salvare a propriei sale imagini publice” (p. 129).

Nu ne concentrăm atenția, prin urmare, pe opiniile despre literatură ale istoricului Manolescu, ci pe opțiunile din viața publică ale intelectualului Manolescu. Nu pe comentariile sale despre poezie, ci pe intervențiile, ca reprezentant al intelighenției, despre informatoriile Securității. Fie și-așa. În perimetrul respectiv, protestul autorului împotriva reproșurilor mele răsună ferm: „Totul este riguros neadevărat. Nu numai că o astfel de ocazie [a păguboaselor ambiguități, a tentativei de blocare a deconspirării turnătorilor - nota mea, L.A.] n-a existat. Dar, de fiecare dată cînd am avut ocazia, am făcut tot ce a depins de mine pentru clarificarea lucrurilor. Am publicat în *România literară* numeroase pagini din dosarele de Securitate ale scriitorilor (...). Cît privește subterfugiile la care aș fi recurs, îi sugerez lui Laszlo Alexandru să le probeze”. Acușica!

Faptul că N. Manolescu citește tîrziu sau deloc ce anume se scrie despre el, mai treacă-meargă. Omul e ocupat pînă peste cap (funcțiile executive, panseurile despre fotbal prin ziare etc.). Dar ca același N. Manolescu să uite ceea ce el însuși a spus, a scris și a făcut mi se pare de tot bizar. Să-i amintesc o situație din trecutul recent. A fost ales, în iunie 2005, președinte al Uniunii Scriitorilor din România, pe baza unui program ce-și propunea redarea demnității condeierilor, reconstruirea prestigiului lor și instituirea unui for al discuțiilor civice. La puțin timp după succesul reputat sub asemenea nobile auspicii, a explodat dezbaterii despre deconspirarea foștilor colaboratori ai Securității. Erau vizate trei importante categorii profesionale - politicienii, clerul și scriitorii - care, tocmai,

exercitau o influență semnificativă asupra configurării societății democratice. Cum a înțeles noul președinte al U.S.R. să-și transpună în practică ideile pentru care fusese ales?

La 30 august 2006, Nicolae Manolescu a organizat, alături de Eugen Simion, o întrunire în Sala Oglinzilor de la U.S.R. Aici, în loc să sprijine ideea transparenței, a cîntat litania indulgenței față de colaboraționiști. Ei au fost, de fapt, niște victime. Era nevoie, mai întîi, de un proces al comunismului, al întregii societăți, al întregii Securități ca poliție politică, și abia la urmă trebuia să vină rîndul scriitorilor, dacă le mai venea vreodată... În ciuda exercițiilor de șarm personal, președintele U.S. a fost contrazis din sală, cu argumente ascuțite, de Stelian Tănase, Varujan Vosganian, Bujor Nedelcovici și alții. Acrobațiile sale de imagine s-au încheiat cam într-o dungă.

Perseverent din cale-afară, Nicolae Manolescu și-a reluat ipotezele în editorialul *Scriitorii și securitatea* (vezi *România literară*, nr. 36/8 septembrie 2006). Ideile nu-s multe, dar cam aceleași: „Cred că desecretizarea dosarelor era necesară [excelent!]. Mai cred și că secretizarea lor, cu ani în urmă, va trebui explicată de către cei care au hotărît-o [minunat! și totuși]... nu poate fi vorba de a supune desecretizării categorii (politicieni, preoți, sportivi, scriitori etc.), ci persoane [de ce?], și anume pe acelea care ocupă funcții publice, fie politice, fie administrative, fie spirituale, nicidcum, la grămadă, pe toți cei care aparțin unei clase socio-profesionale [așadar deconspirarea se referă la prezent, nu la trecut?]. Ar fi la fel de absurd să cerem dosarele tuturor celor aproape 2500 de membri ai USR [că unii dintre ei au turnat era normal, dar ca noi să-i știm azi pe cei ce-au făcut-o, de ce-ar fi absurd?]. Puțini dintre ei s-au dovedit și călăi [perfect, dar nu despre asta era vorba]...” etc. etc.

Rămas probabil nemulțumit de percutanța mesajului său, Nicolae Manolescu a întocmit apoi un *Comunicat* pe această temă, ca din partea conducerii Uniunii Scriitorilor. Textul a fost publicat în câteva reviste culturale, din diverse localități ale țării, precum și în *România literară*, nr. 38/22 septembrie 2006. Abia în această etapă m-am decis să întreb și eu cu voce tare cît e ceasul, în textul intitulat *Zece sofisme* (vezi *Tribuna*, nr. 99 și 100/octombrie-noiembrie 2006). Nici o reacție. Mi-am reluat criticile, ca editorial în limbile română, engleză și italiană, în nr. 10/2006 al revistei *E-Leonardo* pe internet (ca să se poată citi și la UNESCO). Tot nimic. Am inclus eseul *Zece sofisme* în volumul *Muzeul figurilor de ceară* (Ed. Paralela 45, 2009, p. 168-175). Liniște totală. Mi-am reformulat reproșul, fără a mai repeta buchetul de exemple, în ediția revăzută a monografiei *Criticul literar Nicolae Manolescu* (Ed. Paralela 45, 2009, p. 129). Pace și prietenie. Iar acum, după încă vreun an, apare ca o floare directorul *României literare* și îmi povestește că a reușit, în sfîrșit, să mă citească. Și îmi „sugerează” să „probez” „subterfugiile” la care el ar fi „recurs”. Se sparie gîndul...

Complicitatea scriitorilor cu Securitatea comunistă reprezintă oricum un punct sensibil pentru N. Manolescu, nu doar în prestațiile lui cu public, dar și în paginile *Istoriei critice*... Eu unul nu cred ca el să aibă o problemă de conștiință încărcată, ci pur și simplu subiectul îi vine ca un cartof fierbinte. Îl plimbă stînga-dreapta prin palme și nu știe ce să-i facă. Nu-l azvîrle, că-i păcat, nu-l înghite, că-i stă-n gît. Merită remarcat, o secundă, cum se raportează la acesta, în paginile din cartea-vieții. Cînd îl analizează pe C. Noica, notele informative date la Securitate de omul cu bască reprezintă doar un prilej suplimentar, pentru

Manolescu, să dezaprobe naționalismul și antiraționalismul manifestate de filosoful pătînișan. Cînd ne vorbește despre Șt. Aug. Doinaș, informările securiste semnate de poetul zîmbetului frînt constituie un detaliu banal, abia pomenit pe fugă, și nu-i umbresc valoarea creației. În schimb, mamă-mamă!, numai tunete și trăsnete cînd vine vorba despre securismele lui Ion Caraion: „*Tipărirea unora dintre notele informative n-a mai lăsat însă nici o speranță celor care au încercat să apere imaginea scriitorului: nimic, în acest nou gen, deloc literar, dar atât de abundent și de variat, nu întrece în mîrșăvie notele informative ale lui Artur - numele de cod al informatorului. (...) În astfel de cazuri, întrebarea care se pune este dacă valoarea operei răscumpără comportamentul omului. În cazul lui Caraion, răspunsul nu e sigur.*”

Președintele Uniunii Scriitorilor ne îndemna în public să nu ne pripim, ne povestea că toți informatorii au fost niște victime (sau, oricum, nu toți au fost niște călăi) și n-ar trebui să ne mai deranjăm cu atîtea curiozități tardive, iar cînd ajunge cu principiile la *Istoria critică a literaturii române*, învîrte scalpelul cam inconsecvent. Și pentru astea sînt tot eu de vină?

Cu totul înduioșătoare sînt argumentele prin care încearcă să se apere azi Nicolae Manolescu: „de fiecare dată cînd am avut ocazia, am făcut tot ce a depins de mine pentru clarificarea lucrurilor. Am publicat în *România literară* numeroase pagini din dosarele de Securitate ale scriitorilor. De pildă, într-un număr recent, pagini din dosarul lui Dorin Tudoran”. Așa o fi. Doar că publicul larg voia să-i știe, în primul rînd, nu pe cei care au fost turnați, ci pe aceia care au turnat. Nu pe victime, ci pe complicitățile călăilor. Probabil că se percepe o anume diferență între ce-i reproșam eu președintelui U.S.R. și ce-mi răspunde el acum, cu întârziere.

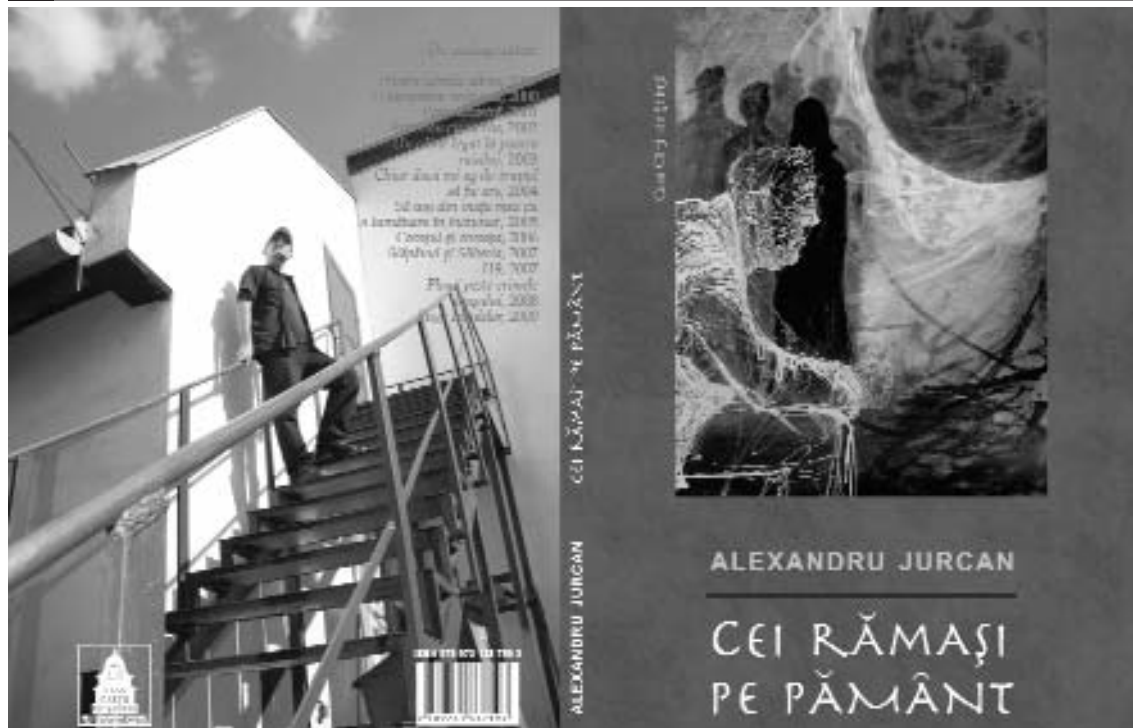
„Îl informez pe Laszlo Alexandru că două Consilii consecutive au răspuns în unanimitate apelului meu de a solicita CNSAS un răspuns în problema scriitorilor turnători. La aproximativ 60 de cereri individuale, cum obligă legea, ale membrilor Consiliilor dintre 2005-2009 și 2009-2013, am primit pînă acum 40 de răspunsuri oficiale. Din 40, doar două reprezentau decizii judecătorești care indicau colaborarea cu Securitatea. Nu le-am făcut publice, pentru că una se referă la un scriitor decedat între timp, iar a doua la un scriitor care nu mai era membru în Consiliu și a cărui dezvoltare nu mai intra în prevederile legii.” Bravo, la cifre stăm minunat cu producția de scriitori turnători la hectar. Dar șeful breslei nu ne comunică nici măcar acum, în ceasul al doisprezecelea, cînd mă scutură pe mine, pentru a se scuza pe sine, cine anume sînt cei doi grafomani cu pete pe chelie, dați în vileag de CNSAS.

Ăsta să fie oare faimosul for al dezbaterilor civice, instituit la U.S.R., în vederea deconspirării colaboraționiștilor, spre a se reconstrui prestigiul și fonat al literaților în societate? O mică șușă confidențială, ca să-i afle boss-ul pe cei care, în vremea comunismului, au trecut strada pe roșu?! Dar atunci de ce se mai supără directorul *României literare*, cînd citește din cartea mea că „*Nicolae Manolescu, în calitate de președinte al U.S.R., s-a străduit să blocheze tentativele de deconspirare a scriitorilor turnători*”? Care anume sînt condeierii pe care N. Manolescu - în calitate pe care o deține și în baza informațiilor de culise la care are acces - i-a prezentat în fața opiniei publice, ca foști colaboraționiști? Uimirele tardiv confectionate nu țin locul pasivității tendențioase. Nicolae Manolescu și-a continuat strategia „rezistenței prin cultură”, chiar și după ce regimul comunist s-a prăbușit. În fizică, o asemenea mișcare se numește „de inerție”.

O carte în dezbatere

Momeala intelectualismului

Adrian Țion



Cât un roman mai mic sau o nuvelă mai mare arată cartea lui Alexandru Jurcan *Cei rămași pe pământ*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2010. Ca format, amintește chiar de vechea și mereu tentanta colecție „Meridiane”, devenită apoi „Globus”, a Editurii Univers de altădată. N-aș face trimiterea, dacă, citind, n-aș fi constatat că nici conținutul nu e departe de calitatea multor apariții din amintita colecție. Așadar, un demaraj bun pentru o carte citită spornic și cu folos, nedezmințind aparențele între care am așezat-o poate cam grăbit.

Într-o primă fază a narațiunii, prozatorul ne servește hălci credibile de realitate brută, decupând secvențe din viața de cuplu a lui Septi cu Lavinia. Cum relația lor se îndreaptă cu pași repezi spre un impas, autorul o introduce pe Nati, vecina lui Septi, în intimitatea căreia va intra doar prin intermediul cărților. Cum? Nati are în pivniță o grămadă de „cărți în agonie” pe care cei doi își propun să le întrețină și să le trezească la viață ca pe niște flori. Problematice se instalează subtil pe două planuri. Unul concret, al deteriorării relației dintre soți și altul simbolic, al evaziunii în livrescul la îndemână pentru consolidarea unui echilibru. De fapt, planul al doilea trădează slăbiciunea autorului pentru formația lui filologică. Cele două planuri înaintază în paralel aproape contrapunctiv. Lavinia îl înșală pe Septi cu Nico, soțul doar amintit ca personaj, al lui Nati. Pe strada unde locuiesc se deschide un șantier. Muncitori în „pantaloni de flacăra potolită” sapă șanțuri, glumesc, mănuiesc utilaje. Ei ajung în curtea și apoi în casa lor, fiind serviți cu cafele sau chiar cu o ciorbă. Lavinia, rea de muscă, se culcă și cu unul din muncitori, Cornel, desigur, cel mai chipeș. Praful, molozul, șantierul au invadat casa și intimitatea lor la propriu. Disconfortul conjugal este o copie fidelă a disconfortului din bătătură care a năvălit brutal în viața cuplului. În plan sufletesc, Septi se simte pe „un șantier de vorbe, de supărări și împăcări”, doar întâlnirea cu Nati și discuțiile despre cărțile citite îl mai întremează pe agonicul Septi. Acest grăunte de bovarism intelectual va fi augmentat în partea a doua a cărții ca reflex la alte decepții trăite în vest, în Franța.

Drumul spre Paris și traseele prin interiorul Franței, mai ceva decât *Le Tour de France*, de la o

cunoștință la alta, în căutarea unui adăpost și a unui rost, este un jurnal trucat. Naratorul nu mai e neapărat soțul Laviniei, deși vocea suspiciunilor eroului o auzim intermitent ca un ecou al autoflagelării. Uneori, Septi o vede pe Lavinia în brațele lui Nico, alături iubindu-se cu muncitorul Cornel, „pantaloni de flacăra potolită” devenind o obsesie. Aici simțim pulsul trăirilor autorului, mare admirator al Franței și al culturii franceze, ca un Romai Gary altădată sau ca mulți alții din prezent, pentru care orice itinerar pe pământul adorat e un vis de magnitudinea celui american. Neîmplinirea lui doare, spulberă o seamă de iluzii. La fel se întâmplă cu filo-francezul Septi ajutat de prietenii, dar și dezgustat de ei până la urmă. Claire, Annie, Martine, Antoine, René, Jean-Pierre sunt tot atâtea etape, praguri de trecut, încercări eșuate de a stabili raporturi solide, stabile într-o lume pusă mereu pe fugă. Ca o motivație a acestei nebune, continue alergături apare amenințarea simbolică a asteroidului care va distruge Parisul sau poate întregul continent. În paranteză fie spus, motivul amenințării asteroidului determină la Marius Tupa structura simfonică a narațiunii. La Alexandru Jurcan avem doar insinuante acorduri pe o singură coardă, ceea ce nu poate decât sugera amplitudinea unei catastrofe. După cum ar fi spus Noica, această goană a eroului de deschidere către lumea din exterior se sfârșește cu o închidere în sine. Cel puțin două sunt motivele acestei claustrării, determinate de inapetența pentru dezmaț și presentimentul morții. Liliana și Antoine îl introduc pe Septi în gașca unor libertini care pun de o orgie. Eroul, demodat, iese scârbit, dar țărmlul oceanului, o ajută pe bătrâna mamă a lui Jean-Pierre să urce în far, într-un elan caritabil subliniat cu sensibilitate. Bătrâna se aruncă în gol, pierind în valurile oceanului.

Sar mai putea adăuga o observație care deschide o acoladă în trecut, spre colecția „Meridiane”, amintită nu întâmplător la începutul acestor rânduri, unde a apărut în 1972 traducerea Andei Teodorescu a romanului lui Saul Bellow *Trăiește-ți clipa*. Din New York-ul anilor cincizeci, din acel „Babel al sufletelor însingurate” răzbate crezul unei societăți cuprinse de hedonismul consumist și de „febra banului”: „Trecutul nu e bun de nimic. Viitorul e plin de neliniște. Doar prezentul e real – aici-și-acum. Trăiește-ți clipa!” În gura lui Antoine, autorul romanului *Cei rămași pe pământ*

pune un fel de răspuns, *mutatis mutandis*, peste mode și timp, transcris ca remarcă ironică la cei înghesuți în fața calculatorului: „Ai mai văzut încă o tâmpenie modernă. Ei nu mai trăiesc clipa, ci fotografia ei.” Această fotografie a clipei e o altă formă de înstrăinare specifică societății de azi.

Ce-i mai rămâne de făcut rătăcitorului Septi, cel rămas dezorientat pe pământ francez? Refugiul în cărți, în ficțiune, coabitarea cu eroii literari îndrăgiți, încercarea de a-i salva, dialogarea cu modelele stabile. (*Cărțile sunt prieteni reci, dar siguri*.) E realizată în acest punct conexiunea cu începuturile febrei bovarice, cu discuțiile din pivniță întreținute cu Nati. El gonește prin localități-cărți întrebându-se olimpien dacă te poți îmbolnăvi de ficțiune. Prins în acest tip de fantazare, granițele dintre real și imaginarul extras din ficțiune se estompează treptat. Eroul supralicitează fermecat: „Poate deveni ficțiunea mai reală decât Realul?” Întrebarea adiacentă ar fi: până când? Desigur, Septi nu se consideră o victimă a ficțiunii, ci un beneficiar al intelectualismului și de aceea se lasă momit de el (eroul sau chiar autorul lui?) după modelul șocant oferit de Truffaut în *Fahrenheit 451*. De la oameni-cărți, Jurcan trece la orașe-cărți. El își plimbă eroul cu dezinvoltură pe străzile acestor orașe-cărți, făcându-l să se simtă acasă. În „deșertul de cărți” se întâlnește cu Ivan Denisovici, cu Hary Potter, cu Giuseppe Corte, cu Don Quijote. În cimitirul Pere Lachaise, descris parcă de un turist grăbit, dialoghează cu Proust despre astmă și glorie. Concluzia acestui slalom afectiv printre cărți, personaje și autori, itinerar bazat pe afinitățile elective ale autorului, este că „cei rămași pe pământ... sunt doar niște personaje”. Viziunea deferentă față de intelectualismul asumat ca mijloc de investigare a fețelor realului devine explicită.

Coloratura frazei, jovialitatea scriiturii, acuitatea observațiilor ni-l recomandă pe Alexandru Jurcan, din start, drept un prozator înzestrat cu simțul observației caustice și al analizei subliminale, dar mai ales ni-l arată exersat în direcția provocărilor de orice fel, prin șocul spontaneității și al ludicului, îndulcit adesea de o reflexivitate mereu scormonitoare și agresivă. Nimic nu e liniștit, calm, bătut în cuie. Nici în stil, nici în fluxul narațiunii. Planul real fuzionează cu cel fantastic, de un fantastic moderat totuși, corespondențele fiind salturi marcate de morbul căutării unor modele în realitatea imediată, dacă se poate, sau în „realitatea” cărților idolatrizate de autor, asuns sub masca unui narator subiectiv, dacă jocul prim nu dă rezultatele scontate.

„Realitatea” cărților este pragul de sus de care se lovește Septi, eroul-narator, după ce a trecut pragul de jos al experiențelor sale conjugale, cotidiene, existențiale.

Momit de vraja intelectualismului, Alexandru Jurcan scrie o carte a faptului divers îndesat în labirintul unor soluții textuale extrase din experiența lectorului impresionist, zburdalnic, transformat brusc în autor de cărți. Impresia generală este că el scrie o carte (aceasta) cu gândul la alte cărți. De aceea, sintagma aplicată personajului purtător al credo-ului său redefinit astfel, care motivează subtil și formula romanului, este „Cel Căzut din Cărți”. Această caracterizare din final este cum nu se poate mai nimerită. În ciuda aspectului cărturăresc, produsul, în mod paradoxal, e lipsit de gustul nisipos al livrescului. Conjugarea metodelor narative puse în circulație cu dezinvoltură și dibăcie menține discursul în zona unor căutări plurivalente, mustind de expresivitate și reflexivitate ironică.

Un roman al singurătății și al deșănțării

Dinu Bălan

Prin numeroasele sale apariții editoriale, Alexandru Jurcan a devenit o prezență constantă în peisajul literar clujean. Romanul său *Cei rămași pe pământ* (Editura Casa Cărții de Știință,

Cluj-Napoca, 2010) este construit în trei părți: un roman nu foarte substanțial al geloziei, un *travelogue* (jurnal de călătorie) al personajului narator în Franța, călătorie considerată ca paleativ pentru vidul în care se zbate personajul și, în fine, o navigare aparte a la John Fowles, dublată de o sensibilitate buzzatiană, printre cărțile simbol ale naratorului primate ca stații spre o căutare a unei identități schizoide, de tip postmodern. Alexandru Jurcan a încheat câteva drame reușite: a geloziei ca sentiment stihial, a nelocului în lume pe scheletul unui roman (post)apocaliptic - venirea unui asteroid, cu conotații simbolice. În fond, amenințarea asteroidului este o metaforă epică pentru sfârșitul lumii existent în ființa noastră.

Proza de față se vrea una a cotidianului sordid, ceea ce, aparent, își asumă unele riscuri de a cădea în gratuit și trivial. Însă poezia, pe care o are autorul în fiecare fibră, stinge asperitățile și aluviunile lui grosiere într-un fel incredibil. Simțul naturii cu corolarul ei floral e pregnant. Cotidianul își cheamă faldurile de poezie, care încântă cel mai mult în ficțiunea de față. Epicul e sprinten, alert și cartea se citește cu o reală plăcere.

Plurisemantism, autor

Victor Cubleșan

Alexandru Jurcan este genul de autor incomod de comentat deoarece, histrionic și proteic, reușește de fiecare dată nu să se reinventeze, cât să își disimuleze și machieze scriitura sub formule și unghiuri noi de abordare. Acoperind registre și tehnici dintre cele mai variate, preferând comicul și ironicul, dar simțindu-se la fel de în largul său atunci când intră pe teritoriul dramei sau al absurdului, trecând de la vers la proză scurtă și roman fără note false, Alexandru Jurcan este autorul care pare hotărât să refuze încarcerarea sa în vreo formulă de receptare.

Al 13-lea volum pe care îl semnează, *Cei rămași pe pământ* (Casa Cărții de Știință, Cluj, 2010) ilustrează în plan secund constatarea de mai sus: autorul este o creatură ciudată și alunecoasă, greu de prins în șabloane. Cea mai proaspătă imagine pe care o aveam era cea a unui prozator ironic cu tonuri tragice, fin și comprimat pe spații scurte, de câteva pagini. Prezentul roman, desigur, se rupe de tot ceea ce scriitorul semnase anterior, aducând o lumină nouă tipului de lectură cerut. Cititorul de până acum al lui Alexandru Jurcan, cel obișnuit cu *Cocoșul și cocoașa* sau *Plouă peste crimele orașului* este pus în fața unei construcții epice diferite. Una care, la o primă vedere, e dezechilibrată ca registre narative și susceptibilă de a fi considerată eterogenă și schizoidă. Romanul se deschide într-un regim realist aproape clasic, cu un ritm lent, privire naratorială largă, instaurare migăloasă a personajelor, a timpului și locului. Detaliile nu sunt evitate, discursul instaurator de ficționalitate pedalează pe aceleași tehnici binecunoscute de instaurare a credibilității și verosimilității. Începe povestea banală a lui Septi, tânărul dintr-un orașel transilvan, cu a sa banală căsătorie nefericită și bovarisme de rigoare.

re. Cred că autorul a descris foarte bine sentimentul de panică apocaliptică provocată de venirea asteroidului - un sentiment ființial al postmodernilor. Descrie fin și precis convulsivul lui care se prelungește chiar și în apele Senei sau ale Oceanului în minunate descrieri. Proza vorbește despre deșănțarea, iar personajul narator își caută capitolele și personajele ca la John Fowles, în jocul plin de culoare provocat de realitate și imaginație. Paginile călătoriei prin capitolele ficționale desțelenesc terenul arid al lipsei de identitate a personajelor (numele lor sunt banale într-un mod sugestiv: Septi, Nati, Nico, Lavinia). Din această călătorie livrescă răzbate vibrant elogiul ficțiunii și al cărții cu teritoriile ei vaste: „Te poți îmbolnăvi de ficțiune? Iubeam atât de mult cărțile, încât au invadat pământul, înlocuind ce era de înlocuit? S-a instalat... livrescul pe pământ ca să ne salveze de la apropiata Apocalipsă? Avuse loc vreă explozie nucleară și, în hăul creat, Dumnezeu a așezat ceea ce anumiți oameni aveau în inimile lor? Poate deveni ficțiunea mai reală decât Realul?” (p. 154)

În fond, în carte e vorba de confruntarea dintre lumea pură a ficțiunii și dintre cea a materialismului sordid. Personajul narator este simbolul unui spirit aflat într-o teribilă deșănțare, pândit mereu de vidul materialist. Parisul pare să

fie paleativul acestui deșănțat al secolului nostru. Parisul are unda lui de elogi și iubire. Franța este pentru personajul narator a doua patrie și a doua lui iubire, deși meleagurile natale pline de bălegar îl cheamă pline de ispite și de dureri vechi, nealinate. Nici Franța nu-l vindecă de răul metafizic provocat de venirea asteroidului sau de vidul sufletesc. Recursul la ficțiune pare o soluție plină de miez și de vervă epică.

Scenele curg pline de nerv epic ca un puzzle pentru a realcătuși tabloul unei lumi într-o deșănțare metafizică. „Cei rămași pe pământ” sunt până la urmă cei care suferă și sunt vii, într-o lume plină de fanteze fabricate de o societate postmodernă prea alambicată și lipsită de substanță. Chiar personajele sunt friabile și inconsistente ca substanță epică, copiind fața nevăzută a unei lumi fragmentare. Alexandru Jurcan merită felicitat pentru stăpânirea savantă a frazării, pentru concizia și substanța poetică a prozei sale. Pe alocuri, proza tinde spre concizie și aforism.

Cartea, scrisă în registrul grav alimentat de o dramă a deșănțării sufletești, nu deține obișnuita doză de umor care pigmentează până acum dramele personajelor. Romanul muștește de melancolia secolului nostru lipsită de repere trainice. Pe lângă inconsistența și vidul provocate de lipsa de identitate a personajelor și a lumii în care trăiesc, tristețea provocată de singurătatea lor e sentimentul care persistă mult timp după lectură.

poate fi acum decupat și reasat de către cititor, precum în jocul cu un puzzle gigantic, în construcții valabile pentru propria voință și receptare.

Închizând coperta romanului, după prima lectură, am simțit că într-un fel sunt dezamăgit, că prozatorul pe care îl savuram în textele anterioare pentru abilitatea de a mă duce de nas și a mă include în jocul său, mi-a lăsat acum prea multă libertate, mi-a ascuns cheia de lectură care m-ar face să văd în *Cei rămași pe pământ* textul la care mă așteptam din partea lui Alexandru Jurcan. Dar, ulterior, am realizat ambiția acestei construcții, jocul de a ascunde în text cheia pe care o aștepti și o dorești. Text dialogal prin excelență, contemporan și postmodern, romanul nu propune alte valori ale autorului. Același stilist de finețe, capabil să producă partituri diferite păstrându-și nealterată identitatea, același tur de forță în conturarea tensiunii în scene scurte. Aceeași voluptate de a se juca cu personajele, de a le manipula psihologic, aceeași apetență pentru analiza micro-evenimentului, pentru poezia gesturilor mici.

Cei rămași pe pământ nu este cel mai bun volum al lui Alexandru Jurcan și - lucru imposibil pentru autor - nici cel mai emblematic al său. Dar este genul de roman pe care îl îndrăgești chiar dacă nu îți place, și care te va pune mult timp pe gânduri chiar dacă vei mormăi constant „nu am înțeles nimic”. Aproape un poem al unui sfârșit trist al lumii, o narațiune despre solitudine și eșec, o narațiune pasionantă despre dragoste și trădarea ei, o istorisire simbolică despre ce ar putea rămâne din noi după consumarea gesturilor mari de care suntem capabili. Pe scurt, un roman bun, provocator, care incită la lectură și dialog.

poezia

Robert Raul Jianu

ieșirea din carapace

cred în schimbările la nivel subcelular
cred într-un preț ce trebuie plătit
mă-nchin homeless-ului cu căști pe urechi
sortind resturile dintr-o pungă albastră
cred în excavatoarele-n dezintegrare
pe șantiere comuniste abandonate
cred în schimbările la nivel subcelular
cred în bătrânele pocăite
și-n tinerele pupeze cu pielea metalizată

gușterele

azi regretul de a nu fi baremi guștere
camuflat în balta
lăsată de ploaie
lângă rugii de mure spre care

zgomotul adidașilor
l-a împins, proiectându-i corpul
ca o torpilă
prevăzută cu lăbuțe și gheare

lumina se ridică umedă ca o pleoapă
peste făgetul mai verde
decît anul trecut
decît în copilăria gerunzială

am văzut totuși gușterele
dispărînd sub rugii prietenoși
în urmă apa-nămolul amestecîndu-se
spumă cît într-un frappé

scurt comentariu

cei doi au ridicat de lîngă ghenă
tabloul ăla chicios, rămas bun imaginației:

cai negri în canionul întunecat
peste care din cerul portocaliu
strălucește soarele rotund și lipsit de putere.
SĂLBĂȚICIA reproducă-n
sute de mii de exemplare
din dormitorul adolescentului cu fața
invadată de herpes
în camioneta alpinistului utilitar
heavy-metalist în retragere.

aș fi vrut, la un moment, să am camera
să-i filmez. pe urmă mi s-a făcut silă
de gîndul ăsta.
pe urmă sila s-a șters sub crusta
de indiferență.

dispărură-n spatele blocurilor
filiformi relaxați
ca și cum tocmai coborîseră
din tabloul ăla chicios și enorm.

hidra

căpățîna
hidrei
și-a așezat
curul
pe capetele
noastre
străvezii

ședința de
acupunctură
o ține
în formă
pentru încă
un cincinal

să nu mai vrei
să nu mai poți
să vrăjești
să scrii de acum
poezie
dur
poemul social
primitiv
ca un silex
să-l înfigi
în cloaca
multiplă

să-i răscolești
mațele
sîngele
fecalele
spaima

prea bătrîn
ca să zbori
în America
prea tînăr
ca să te abții
prea crud
ca să te guduri
prea viu
și fierbinte
(ca Bulă)
pentru glonțul
de gheață
al Legii



emoticon

Diptic în acqua tinta

Șerban Foarță

COCÒ

Una dintre cele mai pitorești figuri ale
Timișoarei anilor '60 era inenarabilul Cocò. Însă, cred, de vreo
50 de ani, Cocò al nostru aducea vag a franțuz, -
unul scăpătat, dar cu ținută, făcând, seară de seară,
turul localurilor, selecte încă, de pe Corso. Era mai
totdeauna proaspăt ras, rasat și tot mai uscățiv, cu
un nas subțire, acvilin, și făcându-și apariția, vară-
iarnă, într-un treci cândva de calitate, bej, strâmt,
mulat pe corp și cu, în spate, martingală, bine
întreținut, dar cam soios la mânci și la buzunare,
și emanând un iz de subsol jilav și de gazornită cu
fitul vechi. Purta (nu mai știu) basc? Grație alurii
lui corecte și distinse, circulau, în juru-i, tot soiul
de legende și istorii, majoritatea apocrifice, bănuie, -
între care, una de maximă senzație: anume că ar fi
fost, pe vremuri, proprietarul *palais*-ului din buricul
urbei, Lloyd, la parterul căruia era (mai este) un
mare restaurant Stil '900, în interiorul căruia
cinam, adesea (un șnițel costa sub 5 lei!), pe când
Cocò, la oră fixă, își făcea, zilnic, rondul de vân-
zător nocturn de ziare. Dacă un ziar, prin definiție,
e un obiect actual și perisabil, presa bizarului „zia-
rist” era întotdeauna veche cu, cel puțin, o săptă-
mână, două. Nu s-ar spune, totuși, că practica, într-
astfel, o cerșetorie deghizată, pentru că unii, prin-

tre care eu, îi cumpăram gazeta, fie și dacă la un
suprapreț ad-hoc. De altfel, gologanii nu-i lua nici-
când cu mâna, cu mâna-ntinsă ca, la colț de stradă,
a unui milog sadea; ci, întredeschizându-și buzuna-
rul de la treci, atât cât să-i strecori, într-însul, băn-
cuța ca-ntr-o pușculiță, rostea, nu fără un umor
secret, una ș-aceiași vorbă, singura care-i ieșea din
gât: „La cassó!”. Vreo 3 sau 4 ani de zile, i-am fost
un mușteriu constant, - până când dânsul conțeni
să mai apară la Palace sau la Lloyd. Cu nu mult
înainte, aflasem dintr-un „Lettres françaises” cu iz
de gaz, în etate de vreo două săptămâni, cumpărat,
desigur, de la el, că Jean Cocteau murise de
curând.

FLOARE DE STANBUL

Birtul numit (ca multe, ca atâtea) „La carul cu
bere” va fi fost, pe vremuri, o locandă, cât de cât,
simandicoasă, în buza Fabrikului timișorean. Când
am început s-o frecventez, în iarna anului '60,
după ce fusese, un răstimp, închisă pentru renova-
re, nu era încă (promițând, însă, să devină) o spe-
luncă, în zona, mai cu seamă, a cramei subterane.
Acolo, într-o seară rău famată, l-am văzut pe-un
prof de-al nostru, de marxism, dansând, în loden și
rozé la față, cu o ceva-ntre *Puzfrau* și cocotă. Tot
acolo, dar în altă seară, visător și singuratic, la o

masă, la care i-am cerut voie să iau loc, crama
fiind plină până la refuz, ședea un personaj în vârs-
tă, cu aer, însă, de vechi fante și cu, la butonieră,
o garoafă, - una roșie, dar bătând în negru din pri-
cina semiobscurității. Părea un maestru îndumini-
cat, - ceea ce, de altfel, și era. Căci am intrat
numaidecât în vorbă, omul fiind volubil și bun
povestitor. Fusese, înainte de război, meșter zugrav
de case, case mari, cu casetoane, în plafon, și cu
ciubucării sofisticate, cu aurituri, cu fresce sau
tapete. Îmi spunea, cu o simpatie emfază, că
lucrase, cam vreo 7 luni, la reconșionarea (cum
zice-se de-o vreme) a cutărui *palais* cu, pe frontispi-
ciu, herb princiar, aparținând familiei Kallimachi;
sau, mai curând, unei prințese omonime, cu vino-
ncoa și cu lipici la genul masculin în floarea vârs-
tei, - inclusiv junele și chipeșul zugrav; căruia, într-
o dimineață, pe când prințesa-și lua cafeaua, pe
terasă, îi trase, n urma unei experte evaluări, o
otheadă fără echivoc. Comilitonul meu, zugravul,
și-a dat cuvântul de onoare că aventura-i cu tomna-
tica (era să uit!) prințesă durase cât sejurului în casa
Kallimachi. Să mai adaug că zugravul callimachic
avea un soi de tic verbal, repetând, ori de câte ori,
vrea să-și exprime ultraadmirația, o vorbă, „Floare
de Stanbul!” (titlul ușor modificat al unei operete
de cvasiturcul Leo Fall, *Die Rose von Stambul*, - în
care, în 1929, Leonard va fi fost, cred, ovaționat și
de zugravul tînăr și levent). Vorba era acompa-
nă, mereu, de-un gest stereotip, aducînd, acesta, a
bezea ... Nu știu, în rest, dacă idila-i cu Prințesa
fusese una de aievea, - dar, după el, va fi fost
„Floare de Stanbul!”

Desfigurări. O reflecție despre cenzură

Marius Voinea

Înțelegerea trecutului aprinde flacăra prezentului, moment-limită al trecerii în inactual, torță aruncată în cava întunecoasă a experienței. Deasupra ruinelor contemporane, orice detonație desface axiologia timpului fizic în favoarea discontinuității timpului istoric. « Avem de-a face cu o întoarcere la experiența directă a timpului istoric perceput în diferența calitativă a fiecărei clipe [...]. De îndată ce momentul actual nu mai este văzut ca o simplă tranziție între un interval de timp anterior și clipa următoare, timpul istoric nu mai poate apărea, asemeni timpului fizic, ca un șir de unități identice ca formă. » (t.m)¹ O gândire a prezentului, a evenimentului actual poate fi atunci concepută ca răspuns necesar unei pierderi aparent ireversibile din trecut. E vorba, mai concret, de a da un sens trecutului prin prisma incandescenței timpului prezent. Salvarea unui moment pierdut (*Rettung*, în germană, termen-cheie în gândirea lui Walter Benjamin tradus în limba franceză prin *sauvetage*) e mai mult decât o simplă recuperare. E vorba de a supune evenimentul trecut (și implicit, experiența lui) fenomenului extracției prin reactivarea sa în mijlocul ruinelor prezentului. În Germania anilor 30, Walter Bejamin, Franz Rosenzweig și Gersholm Scholem au ridicat la rangul de teodicee politică gândirea evenimentului istoric prin analiza timpului prezent, acel *nunc stans*, definit ca apel continuu al faptelor din trecut prin care Istoria se rescrie urmărind fața dorsală a evenimentelor ce reconstituie axul timpului istoric.

S-ar putea oare imagina în România de astăzi posibilitatea reactivării unor categorii comunisto-bolșevice care să arunce o lumină nouă asupra modului nostru de înțelegere a prezentului istoric? Ipoteza de lucru a reactivării unor fenomene sau categorii proprii regimurilor totalitare ne-ar putea permite să înțelegem negativitatea timpului prezent tributar încă, în anumite spații de gândire, aceluiași *forma mentis* caracteristice societăților de control

dictatoriale. Ne vom opri, așadar, asupra unui caz concret de cenzură pentru a-i înțelege natura manifestărilor într-o societate în care imperativul libertății părea să fi îngropat natura radicală a gesturilor aboliționiste.

Am scris pentru *Mișcarea Literară* un text intitulat *Ion Vlad. Lectura ca viziune*, apărut în numărul omagial dedicat Profesorului. Textul mi-a fost cerut insistent de un profesor de liceu vișean, colaborator permanent al revistei. Inexplicabil pare astfel faptul că dascălul și-a permis să intervină deliberat în text, într-un joc al grauităților sinonimice adesea stânjenitoare. Textul meu inițial a fost modificat fără scrupule, cenzurat cu banalități jignitoare pentru cineva care păstrează încă o exigență a scrisului. Eseul meu care căuta să aducă reflecțiile critice ale lui Ion Vlad în proximitatea revelatoare a unor gânditori ca Gilles Deleuze sau Maurice Blanchot se termină scandalos cu o frază care nu mi aparține: «și, de dincolo de anii care s-au tot scurs, îndemmurile Profesorului nu se lasă uitate, ci ele trebuie citite și povestite mereu și mereu.» «Mereu și mereu» limba română trebuie să-și păstreze demnitatea. Ruperile de ritm, fluxul de corecturi grosiere (eu scriu, de pildă, «prima dată», mi se corectează «prima oară»; eu scriu «într-o zi», mi se corectează «mai târziu». Pe ce temeii?) fac ca textul să-mi devină străin, scris cu o altă mână. Am cerut redacției un gest reparator, o simplă erată, prin care să-mi fie recunoscută munca de lectură și, implicit, identitatea textului. A început atunci o luptă oarbă pentru fiecare literă, un duel absurd în apărarea fiecărei expresii. Imperfecțiunile reale ale textului au fost exagerate peste măsură, din spirit corporatist, cuplate cu reflecții cel puțin hilare (eu scriu: «o voce autentică de poet». Mi se răspunde, după publicare, că formula e stângace: vocea e autentică sau e vorba de o voce «în mod autentic»? Pe cât de condamnat era gestul de cenzură

clandestin, pe atât de opresivă devenea vocea supremă a redacției.

Norman Manea mărturisea în *Despre clovni: dictatorul și artistul*² că n-ar fi putut înțelege esența fenomenului fără să fi fost supus presiunii asfixiante exercitată de un mic tiran local. Forța experienței prezentului istoric luminează meteoric arena întunecată a trecutului. Actualizarea mecanismelor cenzurii, dar mai ales înțelegerea lor ca imagini dialectice prin care „trecutul intră în rezonanță, în mod fulgerător, cu prezentul pentru a forma o singură constelație” (Walter Benjamin) ne impun noi exigențe de ordin taxinomic. La prima vedere, dispariția dispozitivului totalitar eludează posibilitatea existenței vreunui tip de manifestare coercitivă. Cenzura se opune, din punct de vedere juridic, libertății de exprimare, liberului arbitru. „Cenzura, în dreptul liberal, se opune libertății așa cum arbitrarul se opune raționalității juridice” (t.m)³. Ea operează prin „ajustarea” (Pierre Bourdieu) discursului și aducerea lui într-un orizont normativ al gândirii dominante. În regimurile totalitare, e vorba în primul rând de a asigura, prin cenzură, un control ideologic permanent asupra maselor. Astfel, căderea zidului totalitar eliberează spațiile de gândire asigurându-le reconstrucția sub semnul libertății. În aceste condiții, cenzura devine a priori un fenomen desuet, piatră aruncată în oceanul uitării.

Or, premisă noastră, limitând experiența timpului istoric la fenomenul cenzurii, pleacă de la pozitivitatea gestului uitat, închis în alveola trecutului, pentru a revela negativitatea timpului prezent. De aceea „experiența-limită” (Maurice Blanchot) a momentului actual este clamată de un cor de voci din alte vremuri grație căruia evenimentul trăit *hic et nunc* activează situații similare din trecut. *Îngerul istoriei* al lui Paul Klee se plimbă pe străzile încă desfundate ale României de astăzi, cu față întoarsă înspre trecutul terorii comuniste, în timp ce aripile îi sunt prinse în lumina orbitoare a viitorului democratic, unde victoria țipătului în întuneric cheamă monștrii reînviați peste noapte ai dispozitivelor represive. Mai poate exista cenzura într-o astfel de lume?

În România anilor '70, ne spune Norman Manea, cenzura îmbră case haine noi. Abolirea instituției



cenzurii (Direcția presei) opera în mod conștient o nouă stază în fluxul discontinuu al timpului istoric.⁴ Era vorba de a gândi sporirea eficacității ei, prin vulgarizare, pornind de la gestul negativ al radiatorii. Astfel, dispariția aparentă a cenzurii din dispozitivul de control dădea naștere unui fenomen mult mai violent, numit autocenzură. În acest fel, cenzura devenea, ca aparatul numeric de fotografiat, un bun comunitar, accesibil oricui, la un simplu apel. Deși înlocuită relativ repede cu un dispozitiv mai represiv, autocenzura ca gest reciproc de supraveghere între indivizi reușise să aducă în stradă, la îndemâna mulțimii, exercițiul puterii. Omul era lup pentru om, iar strigătul lui în noapte se înregistra instantaneu, sub formă de raport, în dosarele „Cercului totalitar” (Norman Manea). Ne apar de-acum mai puțin naive atât spiritul dominant al micilor tirani locali precum și megalomania grafomană a unor genii loci, traseiști ai spiritului, cenzozi sub acoperire, traducând dezinvolt, în „limba păsărilor” răpuse, idealurile mărețe ale mediocrității. Acești Pozzo sunt încă locatarii beckettieni ai unor foste focare opresive, așa cum spațiile întunecate ale căminelor culturale au abandonat ritmul sloganelor patriotarde pentru a găzdui, în spiritul epocii, infernul nocturn al discotecilor, sau cum casele de cultură, celebrând cândva în game variate de festivități culturale spălarea creierelor, au devenit astăzi locuri anoste de consum, buticuri infecte cu chipsuri și bere transformând fisura timpului istoric într-o gaură neagră a abjecției spectaculare.

În regimurile democratice și îndeosebi, în societățile reconstruite pe ruinele totalitarismului, existența cenzurii trimite la încercarea de dispersie în masă a principalei arme de control în urma căreia fenomenul își schimbă înfățișarea, nu și rostul. În spațiul francez, Bernard Noël, autorul unui roman apărut în 1971 la editura pariziană Jean-Jacques Pauvert, roman cenzurat de către guvernul Pompidou pentru atentat la bunele moravuri, propunea termenul de *sensură* (sensure) în locul clasicului *cenzură*, insistând, în acest fel, asupra procesului de maltratare a limbii. Într-un tulburător eseu intitulat *Atentat asupra cuvintelor* (*L'outrage aux mots*) apărut, patru ani mai târziu, odată cu republicarea romanului⁵, romancierul atinge, cu o precizie barometrică, punctele nevralgice ale procesului de disecție în limbă efectuat de cenzor. Iată care sunt, în linii mari, diferențele structurale între cele două tipuri de cenzură: «Cenzura pune călușul, reduce la tăcere, dar nu siluiește limba [...]. Doar abuzul o maltratează denaturând-o. Molestarea limbajului are un efect dublu: salvează aparențele, ba mai mult, le consolidează împingând într-atât locul cenzurii încât acesta devine imperceptibil.⁶ (t.m)»

De asemenea, în lecția inaugurală de la Collège de France din 17 ianuarie 1977, Roland Barthes definea, în mod paradoxal, cenzura ca «obligație de a spune». În logica timpului istoric, limita experienței poate arunca o lumină nouă asupra cenzurii înțeleasă ca fenomen abuziv de estropiere a limbajului prin care litera infamă a cenzorului devoră grafemul firav al autorului. Cenzura ideilor (fenomen vizibil de interdicție) creează automat eliminarea lor din dispozitivul cărții, al revistei. Ea privează autorul textului de transparența unui adevăr ascuns pe veci în textul inițial. De aceea *mutilarea*, literă cu literă, frază cu frază a unui text e un mecanism mult mai periculos, câtă vreme atrage implicit suprimarea identității textului (și a autorului), astfel încât produsul finit devine opera unei *duble paternități* tributare ierarhiei puterii: a cenzorului și a autorului. Or, în josul paginii apare o singură semnătură.

De aceea, e necesară, în acest stadiu al analizei,



înțelegerea stigmatizării discursului prin apariția unei alte voci în text. Supliciu limbii transferă tutela textului înspre o autoritate nevăzută, apărută spontan în text ca prezență autoritară cu rol integrator în comunitatea mediocră a revistei. Interzicerea, practică totalitară, devine inoperantă, câtă vreme autorul e folosit ca paravan între text și mâna invizibilă a cenzorului, iar atragerea și capturarea în dispozitivul revistei a unei text diferit de masa omogenă a ineptiilor „normative” permit asimilarea acestuia, prin asediarea limbajului, unei categorii unice de gândire. Fenomenul deposedării autorului de text răspunde gestului asasin de amputare a limbii. Într-adevăr, nu poate fi adusă în discuție modificarea sensului frazei, ci denaturarea alienantă a frazării, sfâșierea programatică a frazei. Efectele imediate constau în înstrăinarea autorului și scoaterea subiectului din discurs prin interzicerea apartenenței la un idiom colectiv comun și cooptarea lui forțată în spațiul „canonic” al revistei, grație impunerii limbii de lemn specifice redacției. Masca invizibilă a cenzorului ascunde, prin urmare, chipul desfigurat al autorului. Tortura limbii conjugă experiența mutilată a subiectului cu «tipul conștiinței reificate»⁷, ca fapt ineluctabil, cu valoare de destin. Schimbarea la față a cenzurii devine, așadar, punctul nodal între lumea contemporană și tenebrele trecutului. O astfel de afinitate electivă unește prezentul și trecutul prin apariția unei imagini-șoc, asemeni unei stele căzătoare, imagine fulgurantă prin care trecutul luminează, pentru o clipă, orizontul insalubru al prezentului.

Numele înscris în josul paginii ilustrează atunci fetișismul supliciuului prin expunerea victimei în piața publică a ideilor, ființă expulzată din propriul discurs pentru a reprezenta, cu de-a sila, limba crudă a barbariei.

Note:

Festivalul național de poezie „Nicolae Labiș”

poeziile pot fi trimise până în 27 august 2010

Consiliul Județean Suceava prin Centrul Cultural Bucovina, Secția Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Suceava în colaborare cu Societatea Scriitorilor Bucovineni, Primăria comunei Mălini și Complexul Muzeal Bucovina organizează în perioada 24-26 septembrie 2010, la Suceava și Mălini, ediția a XLII-a a Festivalului național de poezie „Nicolae Labiș”.

Lucrările pentru concurs (minim 5 și maxim 10 poezii, nepublicate și nepremiate), semnate cu un motto, însoțite de un plic închis semnat cu același motto care va conține un CV al autorului, pot fi trimise pe adresa: Centrul Cultural Bucovina, Secția Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Suceava, str. Universității nr. 48, cod 720228, Suceava, până la data de 27 august 2010.

Informații suplimentare la telefon: 0745.77.32.90

interviu

„Am sentimentul că adevărata mea profesie e așteptarea”

de vorbă cu regizorul Nae Caranfil

Ioan-Pavel Azap: - *Domnule Nae Caranfil, la un moment dat, citez: „visam să devin un mic Orson Welles”, cel puțin așa mărturiseați într-un interviu pe care mi l-ați acordat în ajunul lansării celui de-al doilea film al dumneavoastră, Asfalt tango, în 1996. Acum...?*

Nae Caranfil: - Trebuie să rectificăm: nu mă visam un mic Orson Welles, nici măcar un mare Orson Welles, visam altceva: visam să am șansa de a debuta la fel de devreme și la fel de strălucitor ca el, ceea ce nu s-a întâmplat. Am debutat ca un „mic Milos Forman” la vârsta de 32 de ani. Acum sunt în situația de a nu-mi dori decât ca următorul meu proiect să se concretizeze cât mai rapid, pentru că se fac deja vreo doi ani și jumătate de când stau. Ori, încep să am sentimentul că adevărata mea profesie e așteptarea, iar scurtele perioade de muncă intensă la creația unui film corespund de fapt unui concediu reușit.

- *Sunteți, continuați să fiți un lup singuratic în peisajul filmului românesc. Este o întâmplare sau nu vă plac modele, modelele, „haita”?*

- Nu-mi place „să fac valuri”, ca să vă răspund cu o glumă... În principiu cred că vorbim de o îndeletnicire oarecum artistică, iar arta presupune să fii singur, să te reinventezi de fiecare dată. Nu cred foarte tare în curente, valuri, generații spontane, colective de muncă etc. Știu că trăim într-un moment în care, dimpotrivă, se vorbește la superlativ despre noul cinema românesc, despre noul val, despre generația 2000... N-am nimic împotriva acestor cineaști și le admir succesele, îi și invidiez pe unii dintre ei pentru că sunt realmente foarte talentați, dar asta nu mă împiedică să rămân în universul meu, să încerc să fiu cât mai fidel lucrurilor de care eu mă simt atașat, să nu încerc în niciun fel să exploatez o stilistică prizată de festivaluri pentru a-mi atrage și eu niște triumfuri personale.

- *Practic, și nu e o măgulire, nu aveți concurență în filmul românesc. Este acest fapt un avantaj, un dezavantaj?*

- Nu mi-am pus niciodată problema așa - consider că a nu avea concurență ar fi o catastrofă, un blestem pe capul oricărui profesionist. Numai concurența te poate stimula și te poate arunca înainte cu dinții încleștați; altfel, dacă se stabilește prin decret-lege că orice producție e obligatoriu de la superlativ în sus, se instalează o lenie dulce de la care nu poți să te aștepti decât să te împingă cântinel spre mormânt.

- *Mă refeream la abordarea stilistică, pentru că, slavă Domnului, sunt regizori români importanți azi...*

- ...Eu nu vorbeam de abordarea stilistică, ci de abordarea valorică. Există filme foarte bune - realmente foarte bune, apreciate peste tot, apreciate de oameni al căror discernământ și gust pot fi cu greu puse la îndoială - iar valoarea acestor

filme și succesul lor internațional nu fac decât, cum spuneam, să mă stimuleze și să-mi dea energie pentru a încerca să sar mai sus - sau mai departe - decât am făcut-o cu filmul meu precedent.

- *Acest minimalism despre care se vorbește referitor la nou val este un stil, un specific al filmului românesc, în sensul că în sfârșit întrezărim, fără a fi exagerat de originali, o școală românească de film, sau este rezultatul unei constrângeri economice, financiare ori de altă natură?*

- Ca întotdeauna, lucrurile sunt amestecate. Sigur că, această - nu i-aș spune neapărat o școală, i-aș spune mai degrabă o stilistică -, această stilistică s-a născut și din lipsuri materiale, dar a depășit problema acestor lipsuri. E dificil de explicat tehnic unor cititori care poate nu se vor neapărat experti în cinema, că aparenta „sărăcie” a filmelor ce aparțin noului cinema românesc (acesta ar fi termenul instaurat, nu?), este *deliberată*. Se caută un tip de filmare aparent neglijent, o abordare aparent documentară, din care dispar mișcările elaborate de aparat, lumina picturală, muzica de atmosferă, preferându-se un cinematograf direct, un cinematograf care, evitând cu orice preț spectaculosul, să ajungă la un alt tip de spectacol, un spectacol al vieții de fiecare zi în cele mai nuanțate detalii. Nu pot să nu observ cum elementele definitorii ale acestui stil se regăsesc de la film la film. La origine, totul se trage din manifestul Dogma '95, un program estetic aruncat pe piață de către cineaștii danezi în frunte cu Lars von Trier, în care se propunea abandonarea tuturor ingredientelor de tehnică cinematografică susceptibile a crea spectaculosul - adică, în opinia semnatărilor, manipularea emoției spectatorului. „Școala românească de film” a preluat acest program, dar prezintă și trăsături specifice. Putem admira o tehnică subtilă a dialogului digresiv, dezbrăcat de semnificație, a dialogului „care nu spune nimic”. Există deja un comando de actori adaptați acestor tehnici, pe care îi regăsim de la un film la altul, împrumutați de la un regizor la altul. Majoritatea acestor filme se termină brusc, cu o tăietură violentă, dând spectatorului sentimentul că s-a rupt pelicula în aparatul de proiecție - și continuă, multe dintre ele, cu un șlagăr de prin anii '70 ce însoțește nostalgic genericul final. Se evită cu mare atenție toate răsturnările de situație, episoadele dramatice, stările explozive, tot ceea ce în narațiunea clasică îl face pe spectator să stea cu sufletul la gură. Adică, intenția acestui curent este să *dedramatizeze* povestea și să lase privitorul să se descurce neasistat prin materialul narativ. Îi pune pur și simplu în fața ochilor un segment de viață, de multe ori banal, dar atât de bine recompus, atât de minuțios asamblat, încât ai sentimentul că privești pe furiș printr-o fereastră, și nu pe un ecran de cinema. Este aici un fel de voyeurism, dacă vreți.

- *Ceea ce ați spus acum este o constatare sau un reproș?*

- În niciun caz un reproș; este analiza mea personală asupra acestui fenomen. Multe din aces-



Foto: Domino Film

te filme, repet, sunt admirabile, marile succese din festivaluri o confirmă. Deși nu e genul meu de cinema, pe acest teritoriu am câteva titluri preferate...

- *De exemplu?*

- ...*Moartea domnului Lăzărescu* - pentru mine este cel mai bun film românesc de după Revoluție, *432*, *A fost sau n-a fost?*... Singurul lucru care mă sperie este alunecarea din *stil* în *manieră*. Acesta este un fenomen primejdios și poate compromite întreaga mișcare, dacă filmele vor începe să semene mult prea mult unele cu altele, dacă radicalismul lor se va accentua, dacă își vor îndepărta definitiv publicul din dorința de a nu se „compromite” prin spectacol. Nu tot ce atinge emoțional publicul e comerț, după cum nu tot ce smulge ovațiile criticii e artă. Iar dacă „replonjarea în realitate” pe care au operat-o atât de strălucit cineaștii noului val nu va ști să recâștige treptat și visul, și evadarea, și marile emoții (nu numai cele microscopice), atunci se va ajunge probabil la instalarea unei oboseli, și din partea criticilor și din partea festivalurilor. Pentru că, din păcate trebuie s-o spun, publicul român nu s-a atașat de acest nou val.

- *Ar fi cazul unei primeniri, unei diversificări?*

- Trebuie inventat un etaj superior... Asta s-a întâmplat de altfel cu toate curentele importante ale istoriei cinematografului. Neorealismul italian: după un deceniu de glorie a început să simtă pusee de oboseală și din momentul acela cei mai buni dintre neorealiști s-au reinventat, unul dintre ei devenind Fellini, aproape la opusul primelor filme, Antonioni, Visconti și mulți alții... Noul Val francez, la fel: când și-a epuizat resursele de nou a schimbat direcția. Sper ca aceasta să se întâmple și cu cinematograful românesc, pentru ca, vorba lui Liiceanu, să nu înțepenească în proiect.

- *Sunteți, oarecum, o „victimă” a acestui nou val. Cel puțin Restul e tăcere a avut de suferit de pe urma acestei conjuncturi în modul cum a fost receptat de anumiți critici de film români, care l-au pus într-o ecuație total inadecvată cu minimalismul noului val, deși este un film de o cu totul*

altă factură ce nu poate fi analizat printr-o astfel de comparație...

- Evident, criticilor în general, oriunde în lume, le place să fie trendy, să-și aroge responsabilitatea sau meritul de a fi arătat primii cu degetul un curent, un stil, un val... E o nevoie de insectar, e nevoie de a înțepa o ființă vie într-un bold pentru a putea fi studiată cu lupa. Sigur că o (destul de mică) parte a criticii a snobat *Restul e tăcere* la apariția lui, considerându-l ori prea legat de tradiția filmului „istoric” românesc (ce tâmpenie!), ori prea clasic, ori mai știu eu ce...

- Ori prea frumos...

- ...ori prea frumos, da! Filmul „frumos” ar fi pentru prostime, filmul „urât” e pentru intelectuali lucizi și cu stomacul tare și care au înțeles că România e „urâtă” ca și filmele bune! E treaba lor; în momentul în care ești cineast și faci un baby nu pretinzi să fii tu însuși obiectiv față de acel baby, îl iubești și gata. Iar dacă primești musafiri și dacă aceștia în loc să exclame politicos vai, ce scump e, spun vai, dar ce urâțel ți-a ieșit! - asta este! Asta e lumea filmului, spre deosebire de lumea familiei și trebuie să ți-o asumi. În același timp, eu ca cineast am avut o poziționare ingrată și înainte de apariția noului val, pentru că tipul de cinema pe care-l practic încerc să combine filmul de autor cu spectacolul cinematografic popular - și din punctul ăsta de vedere spațiul în care mă joc este un fel de *no man's land*. De ce spun asta? Pentru că cinematograful-spectacol, pentru a putea fi expus unui public larg, așa cum cere însăși natura lui, are nevoie de mari distribuitori, de mari agenți de vânzări. Aceștia caută din start produse de limba engleză (sau care provin din mari cinematografii), în care sunt implicate nume puternice de box-office; nu e cazul filmelor mele. Acestea, turnate într-o limbă de mai puțină circulație - româna -, provenind dintr-o țară mai puțin circulată - România -, ar trebui să intereseze niște distribuitori sau agenți de vânzări care oferă produse pentru un public de nișă, cultural, cinefil. Dar iată că filmele mele, fiind un pic prea „audience-friendly” după părerea acestor domni, nu au, ca să zic așa, „fragilitatea” necesară pentru a putea fi prezentate ca niște curiozități estetice. Ori, aspectul bizar, dificultatea receptării, optiu-

nea apăsător anti-comercială sunt elemente esențiale pentru această piață. Pe aceste criterii, circuitul festivalier, ca și (pe altele) cel mainstream, mă țin la distanță.

- Există o frustrare aici? Aveți totuși un film făcut în altă limbă decât româna, mă refer la *Dolce far niente*. De ce insistați, perseverați în a face filme în limba română (și, așa zice, cu specific românesc, fără a cădea în dogmatism naționalist)?

- Nu pot să afirm că „insist” să fac filme românești. Nu am în acest moment decât vreo două proiecte care să nu vizeze România, dar iată că le am totuși, există niște scenarii nelegate în niciun fel de România. Ele n-au în momentul acesta nicio finanțare. Poate vor avea în viitor. Pentru moment mi-e mai la îndemână și mă simt mai mult atras de a face un nou film care să se întâmple la noi - pentru că stăpânesc mult mai bine universul românesc (normal, trăind aici), pentru că a stăpâni un platou pe care lucrează o echipă cu care nu vorbești aceeași limbă și a dirija niște actori cu care nu vorbești aceeași limbă este mult mai dificil și mai riscant decât a o face în limba ta și cu oamenii tăi - am putut să verific asta lucrând la *Dolce far niente*... Și-atunci, repet, nu e vorba de insistență ci este vorba de a mă plasa în mod rezonabil în peisaj.

- Ați spus că aveți proiecte în așteptare. Știu că, de pildă, *Restul e tăcere* a așteptat aproape două decenii până să fie transpus pe peliculă. A fost în favoarea, a fost în defavoarea filmului acest fapt, distanța dintre scenariu și concretizarea lui ca film?

- Din punct de vedere al calității produsului finit, da, a fost benefic, pentru că nu știu în ce măsură așa fi putut călări acest elefant de film, fără experiența pe care am acumulat-o în acești douăzeci de ani - ani în care *Restul e tăcere* m-a așteptat, mai degrabă el pe mine decât eu pe el. Din alt punct de vedere, nu - pentru că dacă *Restul e tăcere* ar fi întâlnit publicul, știu eu, la mijlocul anilor '90, atunci când s-a pus pentru prima dată problema de a-l finanța și de a-l produce, momentul lui ar fi fost mult mai benefic, interesul internațional pentru un asemenea film venit din România ar fi fost covârșitor mai mare

și expunerea filmului în mod categoric superioră. Cred că și în ceea ce privește curiozitatea publicului român filmul ar fi avut numai de câștigat, pentru că la mijlocul anilor '90 specia numită public de cinema încă nu era pe cale de dispariție pe plaiurile noastre mioritice.

- Ați lucrat cu mari actori, români și străini: Charlotte Rampling, Giancarlo Giannini, Gheorghe Dinică, Mircea Diaconu, chiar ați impus, zic eu, un actor: Marius Florea Vizante. Care este relația cu actorul, cum vă influențează acesta? Cine se pliază pe cine: rolul pe un anumit tip de actor sau un anumit tip de actor vine spre scenariul dumneavoastră?

- Nouăzeci și nouă la sută din cazuri actorul trebuie să se plieze pe rol. Fiind și autorul scenariilor filmelor mele, personajele pe care le creez îmi sunt foarte prezente în cap, chiar cu trăsăturile lor fizice. Deci practic eu, în momentul în care îmi caut interpreții, încerc să găsesc acele personalități care să se muleze cât mai bine pe plămurea mea imaginară. De aceea dau probe, în majoritatea cazurilor, chiar și cu actorii consacrați, chiar și pentru rolurile mici, dau probe cu cât mai mulți actori în măsura în care timpul îmi permite, pentru a găsi persoana ideală (din punctul meu de vedere, evident). În același timp am un mare respect pentru profesiunea de actor și nu încerc să-l oblig să facă strict numai ce am imaginat în momentul scrierii scenariului, al pregătirii filmării. Nu sunt obtuz la propuneri care vin din partea lor, sunt doar selectiv. De multe ori actorii se simt un pic vexați dacă unele dintre sugestiile lor sunt tratate cu indiferență, dar e normal să fie așa. Dacă o sugestie se încadrează în ecuația mea generală (eu fiind singurul care port întregul film în cap, secvență cu secvență, cadru cu cadru, secundă cu secundă), atunci acea sugestie este binevenită. Dacă, fie și genială, stă totuși un pic câș față de ansamblu, ea va rămâne nemăritată.

- Cu cine ați lucrat, dintre actori, cel mai bine, cel mai ușor, cel mai „reciproc avantajos”?

- Mi-e greu să fac o ierarhie. Cu cei mai mulți am lucrat foarte bine, cu puțini dintre ei am lucrat prost. Dar am avut poate baftă, poate știința de a avea o atmosferă destinsă pe platou în



Foto: Domino Film



Foto: Domino Film

→ cele mai multe dintre multele zile de filmare pe care a trebuit să le bifez în acești douăzeci de ani. Și-atunci ei s-au simțit bine și eu m-am simțit bine alături de ei. Au fost, evident, și momente parcă trântite de sus pentru a te enerva și a te duce la disperare, momente de tensiuni, de întârzieri sau de confuzii, scandaluri, lucruri care nu ies așa cum ți-ai fi dorit, momente în care tinzi să urăști tot ce mișcă pe platoul de filmare pentru că tu însuși ești frustrat și te urăști și pe tine pentru că nu reușești să faci față sau să depășești obstacolul - dar acestea sunt inerente, fac parte din meserie și înveți cu timpul a nu te lua prea mult în serios în asemenea clipe.

- Care este titlul din filmografia dumneavoastră care vă place cel mai mult, ca spectator, în măsura în care puteți să vă detașați?

- Mi-e greu, evident, dar cred că e valabil pentru toată lumea: ăla micu este întotdeauna cel mai scump, cel mai draguț. Deci sunt tentat să spun că încă, probabil până la următorul baby, *Restul e tăcere* îmi pare opusul meu cel mai reușit. Dar le iubesc pe toate în aproape egală măsură, cu un mic bemol pentru *Asfalt tango*. *Asfaltul*, revăzut astăzi, îmi provoacă câteva strângeri de inimă, poate și pentru faptul că lucrul la el a fost chinuit. Probabil că este filmul care, refăcut astăzi, dintre toate cele cinci, mi-ar ieși cel mai diferit față de versiunea inițială.

- Care este următorul film și în ce fază se află acum?

- Refuzul de a răspunde la această întrebare face parte din superstiția obligatorie a acestei profesii: dacă vorbești despre un film înainte ca el să fie oficial intrat în producție și finanțat sută la sută, sunt multe șanse să fi vândut pielea ursului din pădure și filmul să nu se mai facă niciodată.

- Aveți un proiect, un scenariu pe care regretați din tot sufletul că nu l-ați făcut și pentru care n-ar mai fi șanse de realizare, din diferite motive: nu mai e conjunctura, nu mai e momentul adecvat ș.a.m.d.?

- Sunt câteva subiecte, nu s-au concretizat în scenarii dar există pagini, sinopsisuri dezvoltate pe care le-am scris de-a lungul timpului; câteva dintre ele îmi sunt foarte dragi, regret că nu le-am

făcut și mi-e greu să-mi dau seama dacă le voi mai scoate vreodată din sertar pentru că, poate, gradul lor de interes din punct de vedere strict tematic s-a diminuat cu timpul. Am un scenariu pe care l-am scris foarte, foarte demult, în 1989, pentru o casă de producție franceză, în genul adventure-comedy, era un film occidental, gândit și scris pentru o piață anglofonă. Textul s-a tot plimbat, a trecut prin foarte multe mâini, inclusiv prin cele ale lui Luc Besson sau Jaques Audiard; era un scenariu comandat, adică un scenariu pe care nu urma să-l regizez eu. Dar întârziind producția, an de an, încetul cu încetul, lumea pe care eu o descriam în acel film s-a schimbat atât de mult încât n-am mai recunoaște astăzi acest subiect ca fiind plauzibil.

- În ce măsură v-a afectat, v-a influențat, v-a dirijat în construcția filmelor reacția, atitudinea criticii și a publicului? Ce apasă cel mai greu în balanță: viziunea proprie sau impactul asupra criticii și publicului, respectiv: asupra criticii sau publicului?

- Inițial filmul îl fac pentru mine, eu sunt singurul barometru și cel mai bun spectator al său. În momentul în care filmul e gata, sau aproape gata, încep să am nevoie de feed-back, iar primii și cei mai importanți spectatori în acea etapă sunt prietenii mei, adevărații mei prieteni, pe care contez să fie cât se poate de onești și de critici dacă este cazul. În caz că, să spunem, mi se alimentează încrederea în rezultatul muncii mele, încep să mă gândesc cu foarte, foarte mare anticipație și bucurie la impactul la public, la sala de cinema. Eu scriu și regizez comedie, sau poate nu comedie în sensul pur al cuvântului, dar filme care se bazează foarte mult pe umor și pe buna dispoziție din sală. Ei bine, niciun critic sau nicio cronică, oricât de elogioasă, nu vor putea înlocui satisfacția fizică pe care o încerc când o secvență pentru care am transpirat zile întregi funcționează în fața animalului sălbatic numit public. Când îi surprind zâmbetul, îi aud hohotul de râs sau îi simt fiorul de emoție, toate aceste lucruri pentru care merită să faci film, îmi primesc practic Oscarul. Sigur că mai departe urmează faza de vanitate a artistului care se vrea mângâiat în sensul blâniei. Dacă critica, din țară sau din afara țării, apreciază filmul meu și, în niște publicații, de preferință prestigioase, se înșiră niște cuvinte care îmi gâdilă ochiul și orgoliul în mod plăcut, lucrul acesta evident mă bucură, oameni suntem. Iar după acest

prim moment de vanitate provocat de întâmpinarea critică a filmului, există, sigur, și momentul de vanitate absolută, dorința de a obține trofee, de a urca pe scenă și de a fi felicitat de către un juriu, de a mă lipi de microfon și de a povesti cât de greu mi-a fost și câtor oameni trebuie să le mulțumesc - tot acest ritual oarecum neserios dar care creează cineastului iluzia că, știu eu, nervii și noroaiele prin care s-a bălăcit, ploile și canicula pe care a trebuit să le îndure, scandalurile pe care a trebuit să le poarte cu producătorii, cu actorii, cu familia, merită efortul pentru că la final există ceva strălucitor, un covor roșu și mult sclipici cu care să te-mbeți timp de-o noapte.

- Ați debutat în 1993, deceniu în care au debutat destul de mulți regizori români; era entuziasmul acela postdecembrist, încă mai erau bani ș.a.m.d. Dintre toți, dumneavoastră (și Radu Mihăileanu, dar Mihăileanu e mai degrabă regizor francez de origine română) sunteți singurul care a continuat să facă film și după 2000. Este vorba de perseverență, de noroc, de conjuncturi favorabile?

- Cred că explicația cea mai simplă este faptul că *E pericoloso sporgersi* a avut succes. A fost un debut care m-a propulsat foarte rapid, direct în Festivalul de la Cannes, a fost probabil, dintre toate filmele mele, cel care a beneficiat de cele mai mari drăgălășenii din partea criticii internaționale, a fost un succes de public și în România, drept care în mod natural se aștepta un nou film din partea mea. Și-atunci am perseverat. Am avut parte și de o conjunctură favorabilă pentru că, spre deosebire de mulți colegi de-ai mei care au debutat pe o producție strict românească, cu bani veniți strict din România și cu producători români, eu am făcut mult timp coproducții, filme bazate pe o dublă finanțare, majoritar franceză de obicei. Există un program al Ministerului Culturii din Franța ce acorda subvenții prin concurs unor proiecte ce veneau din fostele țări comuniste. Am profitat din plin de acest program și am putut relativ mai ușor să-mi finanțez filmele decât dacă aș fi rămas în România, să navighez printre diversele case de producție create în anii '90 și care, în general, nu făceau decât să-și autopromoveze proprii directori.

- Spuneți la începutul acestui interviu că momentele de lucru ale unui regizor corespund unui concediu fericit. Sunteți mulțumit de câte „concedii profesionale” ați avut până acum? Cele cinci titluri ale filmografiei dumneavoastră, realizate în aproape două decenii, înseamnă mult sau puțin?

- Enorm de puțin. Din punctul meu de vedere ar fi trebuit să fac mai mult și, cel puțin în ultimii zece ani, perioadele de așteptare au fost mult mai lungi decât mi-aș fi dorit. Asta-i viața, sper ca deceniul următor să-mi îngrămădească în tolbă mai multe titluri decât a făcut-o precedentul, dar aici nu e vorba numai de hărnicia mea, ci și de destin.

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap

arte & investigații

Steaguri pe turnuri (III)

Radu Vasile

Prigoana intelectualilor artiști

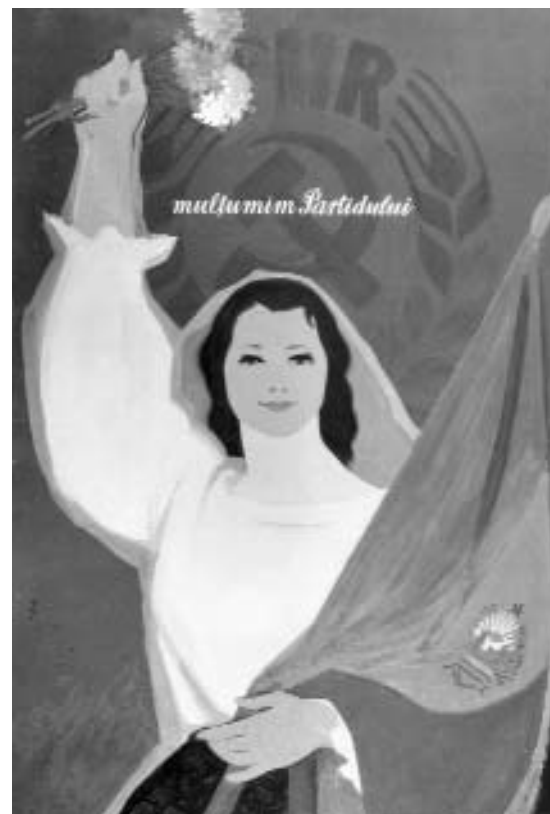
Dacă intelectualii de formație tehnică au fost acceptați din ce în ce mai mult, de voie, de nevoie, începând din anul 1949 intelectualii umaniști au fost nevoiți să înfrângă încăpățânată convingere a partidului despre inutilitatea existenței lor. Atât Ana Pauker, cât și Gheorghe Gheorghiu-Dej aveau convingerea că scriitorii și artiștii sunt, pentru un regim comunist, mai mult un simbol sau o măsură a vitalității lui¹ decât batalioane înarmate, necesare pe frontul luptei politice. În afară de o timorare firească în fața unui cărturar sau artist, activiștii de partid continuau să judece arta cu suficiență semidoctă, apreciind-o drept un lux de care se puteau dispensa până în momentul în care prosperitatea economică le-ar permite să și-o asume.² Acest moment n-a mai venit niciodată, iar arta a continuat să fie tratată ca un pragmatic și eficient instrument de propagandă, artistul devenind clar o „victimă colaterală” a sistemului.

Artiștii și intelectualitatea erau subordonați Secției de Agitație și Propagandă a Partidului. Funcționarii și activiștii acesteia, după stagii la Moscova, reveneau în țară cu misiunea de a organiza și conduce activitatea „intelectuală” de agitație și propagandă. Fie ei „moscoviți” sau „băștinași”, acești activiști, plătiți gras de partid, aveau o neîncredere funciară față de intelectualitatea tradițională românească, suspectând-o de idealuri occidentale și de convingeri mic-burgheze, dacă nu și de tendințe anarhice. La origine muncitori sau persoane provenind din categoriile cele mai sărace ale populației, cu studii de partid sau cu un simulacru de facultate, ei urau funciar intelectualul sau artistul autentic, cu temerea justificată că acesta va descoperi impostura lor. Dincolo de gravitatea teoriilor pe care intelectualii pervertiți ai noului regim erau chemați să le susțină și să le aplice, comportamentul lor mai libertin era privit cu ochiul aspru al moralistului oportunist, disimulat în dosul învățăturii partidului.

Cei care au condus agitația și propaganda între anii 1946-1953 au fost Iosif Chișinevschi³, Leonte

Răutu⁴ și Mihai Roller⁵. Ei au privit intelectualul cu asprime nedisimulată, opunându-se oricărei tendințe de gândire creatoare a acestuia. Cu alte cuvinte, ucigându-l! Văzuți ca o „pătură socială” ostilă, vechii intelectuali - care nu deveniseră „tovarăși de drum” - erau considerați dușmai, iar asupra lor se aplica principiul „urii de clasă”. Aceștia au fost treptat înlocuiți cu noii intelectuali - creație a epocii de tranziție spre comunism, deveniți, de fapt, „brigadierii” care impuneau în stil „stahanovist”, fără imaginație, mecanic, realismul socialist, prestând o muncă nu neapărat legată de talent.

Pe capul leonin al lui Mihail Sadoveanu apăsa pălăria rușinoasă a bătrânului intelectual care a pactizat, din motive oportuniste, cu regimul. În schimbul unor avantaje imediate, el a acceptat epurarea operei sale, uzând de expunerea publică a sentimentele sale de stânga. Acest „conte de Ciorogârla” - cum îl numeau ziaristii întrucât se pretase să preia, după plecarea lui Pamfil Șecaru, domeniul acestuia de la Ciorogârla - a fost exemplul nefast al intelectualului artist înrobuit, oportunismul lui social fiind preluat și de alții. Cazul lui George Călinescu - ilustru critic literar român - este, de asemenea, semnificativ. Obediența cu care s-a lăsat cenzurat evocă o slăbiciune de caracter care, pusă în relație cu rezistența pasivă a lui Nicolae Steihardt sau a unor artiști aristocrați ca Theodor Pallady, nu poate fi decât dezonorantă. Ca primul dușman ideologic în cultură a fost desemnat Tudor Arghezi. Prin două articole succesive, publicate în ziarul Scânteia din 5 și 10 ianuarie 1948, se producea un atac critic de proporții asupra operei unuia dintre marii poeți români contemporani⁶. Articolele intitulate Poezia putrefacției și putrefacția poeziei și Răsfoind volumele lui Tudor Arghezi erau semnate de către redactorul șef (persoană oficială) a ziarului, Sorin Toma. Acesta numește estetica poeziei lui Arghezi o „nebulie furioasă care nu poate pretinde o valoare de circulație mai mare decât să aibă niște obiecte fabricate într-o leproserie sau niște idei elaborate în casa de nebuni”. În consecință,

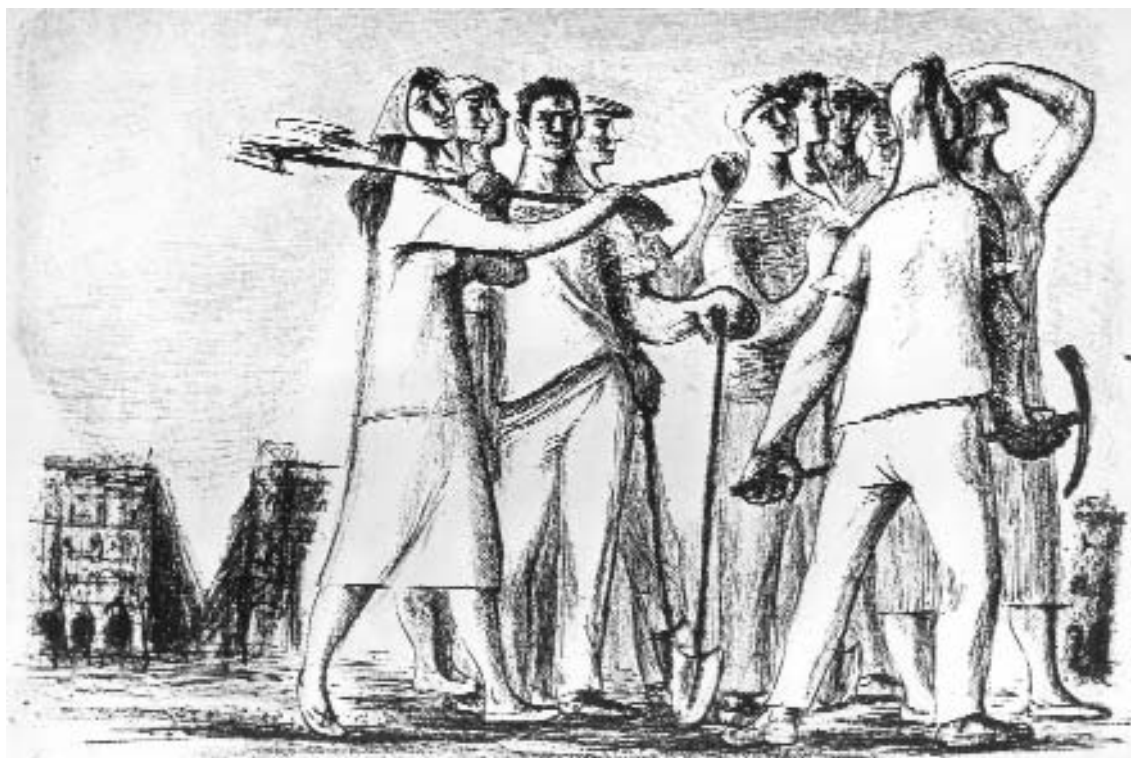


Iosif Cova, *Mulțumim Partidului* (afiș), colecția Muzeului Național de Artă Contemporană, București

Arghezi era identificat drept agentul patologic nr. 1 al culturii burgheze din România, împotriva căruia trebuia să se lupte cu toate mijloacele. Concluzia: „dacă burghezia a fost strivită, reprezentantul ei trebuie să împărtășească aceeași soartă.”⁷

Pe de altă parte, schimbarea atitudinii față de creatori și renunțarea la comportamentul „cu mânuși” demonstra clar hotărârea politică a partidului, prin reprezentanții săi, de a „adânci lupta de clasă”, deschizând o „cutie a Pandorei”, a răfuielilor dintre artiști, o exacerbare a subiectivismului prin maniera grosolană, lipsită de fair-play, prin care diferiți oponenți pe plan literar sau artistic începeau să-și plătească reciproc polițe. Era modalitatea cea mai ipocrită de a decima rândurile elitei culturale, punându-i pe artiști să se încalce între ei, conform principiului vechi de când lumea *Divide et impera!* Pentru ca această atitudine să nu fie lipsită de o „bază teoretică”, unul dintre corifeii ideologiei proleculiste, Leonte Răutu, va lansa în revista *Lupta de clasă* un atac furibund asupra caracterului național al culturii intitulat - ca un manifest de urgență - *Împotriva cosmopolitismului și obiectivismului în științele sociale*. Săgeata era trimisă cu claritate spre unul dintre marii filozofi români contemporani, Lucian Blaga, dar erau reperați toți aceia care nu acceptau materialismul dialectic și istoric promovat de către noii stăpâni ai țării.

Cele două luări de poziție au marcat deschiderea „obsedantului deceniu” pentru cultura românească, deceniul celor mai sumbre încleștări, un domeniu de represiuni împotriva culturii din care a rezultat, finalmente, grava ei supunere în fața imperativelor politice. Arta plastică avea același destin. Dacă recuperați și epurați au fost Mihai Eminescu, de la care s-a reținut o singură poezie - *Împărat și proletar*, Caragiale - parțial cu scrierile literare despre alegerile burgheze, Creangă - poveștile copilăriei, fără implicații politice, restul scriitorilor au fost etichetați „burghezi”, trebuind să ispășescă un stagiul de penitență și o reformă ideologică corespunzătoare. Artiștii plastici „burghezi” - Petrașcu, Pallady, Steriadi, Iser, Lucian



Corina Beiu Angheluță, *Spre noi construcții*, colecția Muzeului Național de Artă Contemporană, București



Grigorescu - regresează din primul plan al scenei publice, prin articolele semnate de critici tineri ca Teodora Voinescu, Lelia Rudașcu, Radu Bogdan care preiau conceptele jdanoviste care determinaseră schimbările în arta sovietică.

Critica de artă - care pendula în mod tradițional între foiletonistica de serviciu și aderența manifestă la arta interbelică - devine treptat un *instrument de educație* a publicului și artiștilor, o dogmă care promova realismul socialist și modelele artei sovietice. Criticii devin, ei înșiși, personaje temute sau privite cu reticență spăimoasă, fiind investiți să devină în mod direct ecoul în presă al hotărârilor de partid care instrumentau domeniul artei. Capacitatea lor de a înrâuri fenomenul artistic era absolutizată, atitudinea lor față de unii artiști devenind determinantă pentru succesul public al acestora. Criticii devin *instanțe ale artei* care pot asigura succesul material imediat, comenzile și veniturile bănești ale breslei, dar pot provoca și dezastrul pentru cei care intrau în ochiul lor ciclop. Influența lor era imediată, tonul și argumentația teoretică hotărând premiile, ajutoarele, achizițiile, ierarhiile profesiei. Practica artei *plein-air*-iste devenise un *pericol* pentru putere, în spatele artistului care nota sărguincios impresiile sale asupra peisajului putându-se ascunde un *trădător* al intereselor naționale. Era preferată munca în atelier sub modele pre-elaborate în care percepția naturii și trăirea directă a motivului plastic erau considerate un *empirism* de cea mai vulgară extracție dacă nu erau conectate la planurile economice ale partidului și temele educației ideologice.

În vreme ce unor artiști, precum cei amintiți mai sus, li se refuzau legitimațiile pentru a putea lucra în natură, fiind bănuți că sunt spioni în serviciul puterilor occidentale, se inaugurează moda călătoriilor de documentare și a taberelor de creație și documentare subvenționate de stat sau de către Fondul Plastic, pentru a consolida legătura artiștilor cu viața reală. Din anul 1948, vechile *Saloane Oficiale* sunt înlocuite cu *Expozițiile Anuale de Stat*, la care au început să fie invitați observatori, critici de artă sovietici, cu rolul de a administra noi forme de reciclare artistică pentru artiștii români care refuzau înregimentarea. Au fost astfel criticați artiști precum Lucian Grigorescu, H.H. Catargi, Nutzi Acontz, Alexandru Phoebus, Corneliu Medrea, Mimi Șaraga, Corneliu Baba, Max H. Maxy, Lucia Demetriade-Bălăcescu, Theodor Pallady, Dumitru Ghiță etc.

Efecte propagandistice stimulative

Toate aceste umilințe au fost suportate cu stoicism de către artiștii plastici, cu credința ascunsă în arta lor, majorității neputându-li-se disloca convingerile și cu justificarea, până la un punct corectă, că acest mecena turbulent politic - comanditar delirant și nebădăios - le garantează ceea ce generații de politicieni burghezi nu reușiseră timp de secole. Bunăstarea, adică! În măsura abilității lor de a se sustrage comandamentelor proleto-cultiste, majoritatea artiștilor erau mulțumiți: numărul lor crescuse fără măsură, aveau școli de stat pentru a se pregăti profesional, aveau organizații profesionale pentru a fi sprijiniți, aveau fonduri de ajutor social, fonduri pentru achiziții, statul investise în muzee și pinacoteci, instituiseră complexe forme de respect social pentru artiști, pensii, funcții, onoruri nevisate altădată. Darul acesta era însă otrăvit!

Opera lor devenise prelungirea unei mâini rapace, ecoul unei minți înfierbântate, iar chipul artistului - unealta desfătării cinice a stăpânilor.

Artistul se dovedise prea îngăduitor. În spatele lui au început să roiască diletanții manevrați cu abilitate tot de unii dintre ei, care acceptaseră rolul de custozi și profesori ai *tonelor de talent* înflorind pe marginea *magistralelor socialismului*... Statul a creat și leacul amar care îi ținea în viață pe adevărații artiști, prin insulta morală pe care aceștia o acceptau, mimând, pentru bani, arta proleto-cultistă. Dar, acest leac avea un dublu ascuțit, putându-te ucide în orice moment: un ins anodin, rătăcit prin secole de istorie subculturală, veleitar și vanitos exacerbat, artistul amator neșcolit, școlile populare de artă pentru diletanți și centrele regionale de creație populară pentru cei ingenui sau farseuri, instituții grotosești care rezumă arta la opusul ei, prăbușind totul în derizoriu, denaturând, maimuțărind valoarea.

În depărtarea timpului se profila, magnific, „marea scenă a țării”, cu „masele” trudind în fabrici și pe ogoare și un popor bezmetic, pus să accepte și să glorifice impostura. Dar, în esență, era vorba de un raționament simplist și pragmatic, dorința de a obține „ieftin” detașamentele de luptători cu penelul, ale căror minți erau „gata spălate” (sau, mai degrabă, neformatate) și nu se mai impunea efortul „reciclării” vechilor artiști moșteniți de la epoca burgheză. Presărând puțin praf de aur pe diplomele lor, prin acești militanți-diletanți s-a născocit, apoi, o nouă „industrie” socialistă, cea a *Cântării României*. Ca și cei dispuși să abdice cu ușurință la convingerile lor estetice, cei lucizi, care au intuit aceste pericole sociale, n-au prea avut de ales.

Note:

¹. Ionescu, Ghiță, *Comunismul în România*, București, 1994, pag. 208

². Idem

³. Iosif Chișinevschi (născut Iosif Roitman) (n. 1905, Basarabia - d. 1963, București) a fost un militant și fruntaș comunist român. Membru al PCR din 1928, în 1945 devine membru al CC al PCR, iar din 1948 intră în Biroul Politic, fiind secretar cu propaganda și cultura (1952-1955). În anul 1954 devine prim-vicepreședinte al Consiliului de Miniștri (până în 3 octombrie 1955).

⁴. Leonte Răutu (născut Lev Oigenstein) (n. 28 februarie 1910, Bălți, Basarabia - d. 1993, București). Din 1948 devine membru al CC al PCR, membru al Comitetului Politic Executiv (1955-1981), secretar al CC al PCR (1965-1969), vicepreședinte al Consiliului de Miniștri (1969-1972), rector al Academiei de studii politice „Ștefan Gheorghiu” din București (1972-1982). A fost din 1956 până în 1965 șeful Direcției de Propagandă și Cultură a CC al PMR.

⁵. Mihail Roller (n. 6 mai 1908, Buhuși - d. 21 iunie 1958) a fost un istoric român, de origine evreiască, urmând studiile universitare la Moscova. În 1948 a fost numit academician și a deținut un număr de funcții în structurile partidului comunist de guvernământ: director-adjunct al Institutului de istorie a Partidului, șeful Secției de știință al CC al PCR/PMR.

⁶. Între altele, Arghezi a fost unul dintre cei mai sensibili cunoscători ai fenomenului artistic interbelic românesc, cronicile sale sagace care acoperă prima jumătate a secolului al XX-lea fiind strânse postum într-un volum publicat de Editura Meridiane în anul 1973, intitulat *Pensula și Dalta*.

⁷. Victor Frunză, *Istoria Stalinismului în România*, Editura Humanitas, București, 1990, pag. 372



Cornelia Danet, *Cosaș*, colecția Muzeului Național de Artă Contemporană, București

religie

philosophia christiana

Apofatism vs. gândire dogmatică (II)

Nicolae Turcan

Analiza „gândirii dogmatice” pe care o face Blaga¹ nu merge mai departe de teoria cunoașterii, filosoful român nefiind interesat decât de formula antinomică în sine a structurii dogmei. Însă pentru Părinții Bisericii dogmele au reprezentat mult mai mult. Fără să reprezinte închistarea cu care au fost echivalente mai târziu, dogmele sunt repere ale unei experiențe deja prezente în Biserică, jaloane asiguratoare că drumul experienței divinului nu rătăcește pe căile autoafectivității, adică ale subiectivismului, sau pe cele ale misticii impersonale. E ca și cum aceste formule care în domeniul cunoașterii reprezintă pure staționări, amendate fără scrupule de noutățile filosofiilor, în domeniul recunoașterii care survine în întâlnirea mistică sunt repere absolut vitale. Formule care unora nu le spun nimic, ele devin pentru cei înaintați pe calea teocunoașterii adevărate puncte nodale: a avea experiența unui alt Dumnezeu decât cel treimic, de pildă, înseamnă, în acord cu gândirea Sfinților Părinți, a avea o experiență spirituală înșelătoare, ce contrazice comuniunea de credință a Bisericii. Absența învățăturilor dogmatice și idolatria spirituală sunt, în acest caz, sinonime.

Cuprinderea lui Dumnezeu în formulele cuvintelor oamenilor poate crea iluzia unui orgoliu imens, atunci când nu e pur nonsens: a spune că unu este egal cu trei, ca în dogma Sfintei Treimi, înseamnă a nu spune nimic sau chiar a spune nimicul. Însă cum nimicul nu poate fi apropiat celui ce a spus „Eu sunt Cel ce sunt” (Ieș 3, 14), pentru că neființa și ființa nu pot avea în comun mai mult decât rezonanțele sunetelor care compun cuvintele, acest nimic spune însă foarte multe despre *modul* în care Cel ce este este. Căci a înțelege *cum* este Dumnezeu, constituie o problemă irezolvabilă, iar dogma dacă lasă impresia că o rezolvă, o face nu pentru a închide în sine această rezolvare, ci pentru a se deschide către o experiență de un alt tip. Scurt spus și pentru a folosi o formulă a lui Constantin Noica, dogma se prezintă ca o „închidere ce se deschide”. Prin acest salt către o experiență de un cu totul alt tip decât cea a raționalității discursive („intelectul enstatic” la Blaga), metafizica poartă în sine însăși depășirea pe care o va înfăptui urcușul apofatic.

De exemplu, numirile pozitive date lui Dumnezeu au ca scop îndemnul către urcușul duhovnicesc. Înțelegerea statică a lor nu înseamnă încă nimic, la fel cum înțelegerea antinomiilor dogmatice nu înseamnă încă nici credință, nici cunoaștere a lui Dumnezeu. Alcătuind o scară, de la cele mai sensibile, către cele mai spirituale, aceste nume conduc în întunericul tainei, fiindcă Dumnezeu care se revelează prin ele este cu mult mai mult decât ele. Nicio formă de înțelegere obiectivă nu e cu puțință: doar încercarea de a-L găsi pe Cel neajuns justifică întreaga teologie catafatică. „Acestea sunt numirile Fiului. Urcă și tu printre ele; în mod dumnezeiesc prin cele înalte și cu compătimire prin cele trupești (Evr. 5, 2); sau mai bine zis, într-un mod deplin dumnezeiesc, ca să ajungi Dumnezeu urcând de jos pentru Cel ce a coborât pentru noi de sus.”² Iar acest urcuș nu înseamnă doar descoperire a lui Dumnezeu, ci totodată și schimbarea sinelui, îndumnezeirea. Filosofia, în acest punct, este în mod necesar filosofie a Vieții și teologie a experienței.

Această deschidere către apofatic nu se manifestă doar în cazul antinomiilor, ci în cazul oricărui afirmații ale credinței care presupun misterul. Este deosebit de important faptul că afirmațiile teologiei catafactice trimit de cele mai multe ori dincolo de ele, prin misterul care le constituie și pe care-l conțin. Dar în măsura în care misterul învăluie aceste afirmații, deschiderea teologiei catafactice către teologia apofatică devine evidentă și necesară. Trimițând către apofatism, misterul poate „salva” divinul de ambițiile conceptuale ale filosofilor. Rezistența la concept pune probleme rațiunii umane care alege fie să se ridice orgolios deasupra, fie să se coboare, devenind slabă, pentru a accepta că o altă cale îi stă înaintea pentru teognosie. Probabil că această deschidere apofatică își atinge punctul culminant în antinomiile dogmatice. Afirmațiile teologiei catafactice, metafizice, „întru mister” și, respectiv, antinomice indică – sau ar trebui s-o facă atâta timp cât nu se închid într-o lume a idolatriei conceptuale – către Dumnezeu cel viu, a cărui cunoaștere trebuie împlinită de experiență, în conformitate cu principiul patristic că ontologia precede gnoseologia.

Prezența antinomiilor reprezintă doar evidența faptului că învățăturile Tradiției se deschid către Dumnezeu cel viu, către cunoașterea apofatică, deși nu e mai puțin adevărat că această cunoaștere e întâlnită și în cazul simplelor afirmații de credință, a căror structură nu este neapărat paradoxală; „... apofatismul este prezent pe toate treptele urcușului spiritual”³, scrie Părintele Stăniloae, subliniind, de asemenea, că chiar în cazul Sf. Dionisie, cunoașterea catafatică este îmbinată mereu cu cea apofatică.⁴ Prin teologia apofatică, așadar, are loc o ieșire din metafizica raționalistă, fiindcă scopul final al progresivelor negații nu este un concept rațional, ci o realitate nonobiectivabilă și incognoscibilă.⁵ Între Dumnezeu și ființă de deschide o prăpastie care face cu neputință oprirea în cadrele unui discurs ontologic. Mai presus de ființă și de esență, cu totul altul decât ființele create, Dumnezeu rămâne a fi cunoscut prin unirea cea mai presus de minte. Numele divine, așa cum le citește Sf. Dionisie în scripturi, țin de o teologie afirmativă care nu ajunge la natura însăși a Celui preainalt. Chiar conceptul de ființă, central metafizicii occidentale, nu poate fi omologat cu Dumnezeu, fiind la rândul lui tot un nume divin care exprimă, dar și ascunde în același timp, fiind aidoma celorlalte nume care trebuie depășite printr-o teologie apofatică. Ființa nu este Dumnezeu, iar Dumnezeu nu este ființa, ci mai presus de ființă.⁶ Sesizăm aici o depășire a metafizicii, în măsura în care categoriile ei rămân în urma urcușului către Dumnezeu. Prin urmare, deși depășirea apofatică este o cunoaștere prin necunoaștere, supraconceptuală și realizată prin răpire de către Dumnezeu, iar nu prin puterile proprii minții, mintea nu-și pierde rolul pozitiv pe care îl are. Chiar dacă sunt niște hotare ale credinței, adică niște repere care indică direcția de urmat, dogmele Bisericii nu epuizează cunoașterea Celui mai presus de cunoaștere și nici nu încearcă să fie niște simple hotărâri omenesti cu valoare autoritară. Ele sunt în primul rând mărturii ale credinței, ce asigură continuitatea cu credința Sf. Apostoli, de vreme ce sinoadele ecumenice „nu luau hotărâri «asupra» credinței, ci dădeau mărturie cu valoare obligatorie «despre»

credința apostolică”⁷. De aceea depășirea apofatică este un fel de cronică anunțată în formulele de credință ale Bisericii.⁸ „Totuși nu se poate renunța nici la cunoașterea rațională, scrie Părintele Stăniloae. Chiar dacă ceea ce spune ea despre Dumnezeu nu e cu totul adecvat, ea nu spune ceva contrar lui Dumnezeu. Ceea ce spune ea trebuie să fie numai adâncit de cunoașterea apofatică. De altfel, chiar cunoașterea apofatică, atunci când vrea, cât de cât, să se tâlmăcească pe sine, trebuie să recurgă la termenii cunoașterii intelectuale, umplându-i însă mereu cu un înțeles mai adânc decât îl pot reda noțiunile intelectuale.”⁹

Fiindcă dogmele, ca monumente ale Tradiției, nu sunt decât desfășurarea revelației dumnezeiești în istorie, inspirate de același Duh care a insuflat scrierea Scripturilor. Prin urmare se poate afirma că ele au același *rol transcendent* (a se înțelege termenul chiar în sensul *Criticii rațiunii pure* a lui Kant) ca și Scripturile. Dacă ar fi să ne întrebăm, kantian, care sunt condițiile de posibilitate ale experienței cunoașterii și vederii lui Dumnezeu, am vedea că textele revelației, care cuprind deja gândirea dogmatică desfășurată ulterior, reprezintă tocmai aceste condiții. „Dacă Adevărul ca și comuniune nu trebuie despărțit de ontologia vieții – scrie mitropolitul Ioannis Zizioulas – atunci dogmele sunt în principal afirmații *soteriologice*; obiectul lor este să elibereze chipul original al lui Hristos, Adevărul, de distorsiunile unor erezii, pentru a ajuta comunitatea Bisericii să păstreze neatinsă imaginea autentică a lui Hristos-Adevărul și să trăiască în și prin această prezență a Adevărului în istorie. Intenția lor ultimă este să *conducă* (subl. mea, N.T.) la părăsirea cu viața lui Dumnezeu, să facă astfel încât Adevărul să fie comuniune și viață.”¹⁰ Am făcut sublinierea de mai sus pentru a arăta că rolul dogmelor nu este unul autonom lor, ci unul de deschidere către experiența eclesială. Prin urmare, contradicția dintre gândirea dogmatică și teologia apofatică rămâne doar o contradicție de formă, nu și de conținut, cele două îmbinându-se și susținându-se reciproc.

1 Vezi *Eonul dogmatic*, Humanitas, București, 1994.

2 Sf. Grigore de Nazianz, „A patra cuvântare teologică”, 21, în *Cele 5 cuvântări teologice*, traducere de Dumitru Stăniloae, colecția Dogmatica, Anastasia, București, 1993, p. 91.

3 Dumitru Stăniloae, *Ascetică și mistică creștină sau teologia vieții spirituale*, Casa Cărții de Știință, Cluj, 1993, p. 217.

4 Vezi Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 1, ediția a doua, Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1996, pp. 92-93.

5 Vezi Christos Yannaras, *Heidegger și Areopagitul*, traducere de Nicolae Șerban Tanașoca, Anastasia, București, 1996, p. 86.

6 Vezi, de exemplu, Étienne Gilson, *Filozofia în Evul Mediu. De la începuturile patristice până la sfârșitul secolului al XIV-lea*, traducere de Ileana Stănescu, Humanitas, București, 1995, p. 77.

7 Opinie exprimată de H.-J. Schulz, *Bekanntnis Statt Dogma. Kriterien Der Verbindlichkeit Kirchlicher Lehre, Quaestiones Disputatae 163* (Freiburg im Breisgau: Herder, 1996), citat în Ioan I. Ică Jr, *Canonul Ortodoxiei*, vol. 1: *Canonul apostolic al primelor secole*, Deisis, Sibiu, 2008, p. 69.

8 *Despre rolul minții în vederea luminii dumnezeiești* vezi Dumitru Stăniloae, *Ascetică și mistică...*, pp. 307-310.

9 Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 1, p. 81.

10 Ioannis Zizioulas, *Ființa eclesială*, traducere de Aurel Nae, Ed. Bizantină, București, 1996, p. 126.

flash meridian

Scandalul „Librarul din Kabul”

Virgil Stanciu

La scurt timp după prăbușirea regimului talibanilor, un librar din Kabul, pe numele său Shah Muhammad Rais, a acceptat ca o ziaristă europeană, aflată în Afghanistan în calitate de corespondent de război, să trăiască o perioadă de timp în casa sa, împărțind viața de familie, ca să se documenteze asupra felului cum se trăiește într-o familie afgană în capitala nou eliberată.

În urma acestui act, generos în fond, s-a născut o carte remarcabilă, un best-seller internațional, apreciat de cititori timp de aproape un deceniu: de fapt, relatarea cea mai autentică și mai minuțioasă a vieții cotidiene în Afghanistan sub o succesiune de regimuri politice, în cadrul căreia năzuințele și frustrările personale sunt prezentate concomitent cu cele ale poporului mult încercat de război. Un soț, două soții, cinci copii și multe rubedenii și-au deschis sufletele jurnalistei norvegiene. Dintre cărțile inspirate de viața din Afghanistan, doar romanul lui Khaled Hosseini *The Kite Runner* (disponibil și în românește) a cunoscut un succes asemănător cu *The Bookseller of Khabul*, de Åsne Seierstad. *Publishers Weekly* îl numește „unul dintre cele mai bune reportaje despre viața afgană de după căderea talibanilor”, iar *Kirkus Review* „o felie de viață din Afghanistanul de astăzi, scrisă cu talent, într-o proză sobră, cizelată, cu observații tulburătoare ce amintesc de Ryszard Kapuscinski”. Autoarea, reporter de investigație, s-a născut în Norvegia în 1970, a studiat spaniola, rusa și istoria filosofiei la Universitatea din Oslo, dar și științele politice la Moscova, unde lucra tatăl ei. Și-a început cariera jurnalistică în Rusia, în 1993. A câștigat mai multe distincții de presă, publicând și alte cărți cu un frumos răsnet, roade ale documentării personale: *The Angel of Grozny* (Îngerul din Groznai) și *A Hundred and One Days* (O sută și una de zile), titlu ce reia, deliberat, probabil, numele faimosului reportaj al lui John Reed despre Revoluția Socialistă din Octombrie (Octombrie Roșu).

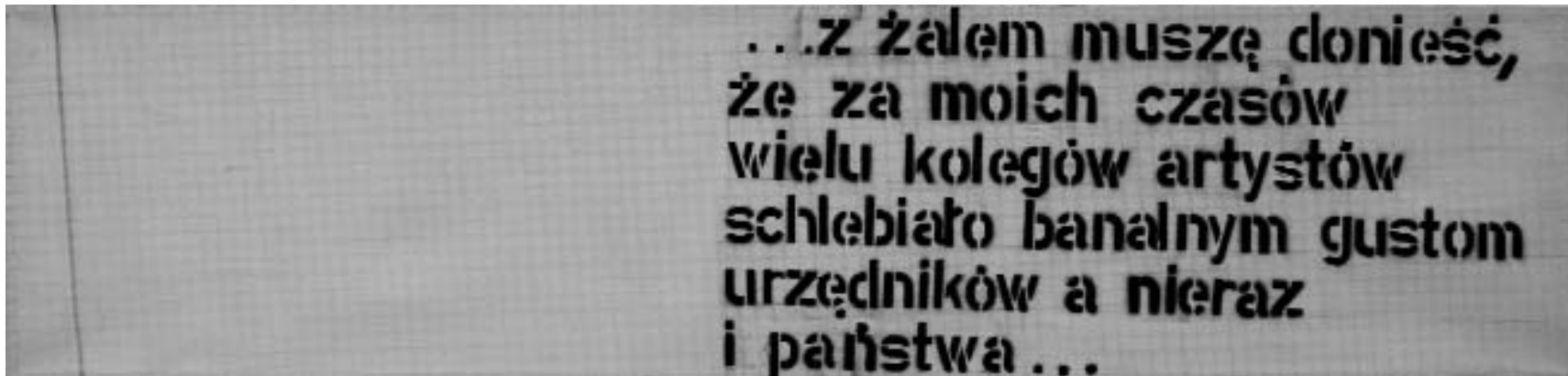
Dintre personajele acestei cărți-document se detașază librarul Shah Rais (botezat Sultan Khan), un om expus de dragostea sa față de cărți multor încercări dramatice în ultimii treizeci de ani. El și-a văzut volumele încărcate în camioane și aruncate la groapa de gunoi, sfâșiate, arse, când de comuniști, când de fundamentalști. De fiecare dată și-a refăcut mica afacere, tăinuind textele cele mai controversate, ispășind pedepse cu închisoarea, călătorind pe ascuns în Pakistan ca să facă rost de manualele cele mai îndrăgite de tineret. Exultă de bucurie când vinde cărți de poezie, religie, știință sau artă, dar știe și să se apere de concurență cu o energie aproa-

pe primitivă. Participă activ la viața politică a țării, are opinii progresiste, liberale, apără în public drepturile femilor. Dar Sultan este și un musulman devotat, cu principii severe privind respectul filial și rolul femeii în familie. Conduce familia în mod despot, tratându-și soțiile ca pe niște sclave și refuzându-le copiilor dreptul la educație. Cititorului îi este prezentată și prima sa soție, Sharifa, mama copiilor săi, care suferă cumplit când află că Sultan își va lua o a doua nevastă, cum îi cere statutul în comunitate. Deși se supune datinii, Sharifa este îndurerată văzându-și uzurpată poziția. Un alt „personaj” este fiul cel mare, Mansur, care pleacă în primul său pelerinaj religios, fiind însă însuflețit și de sentimentele firești de răzvrătire ale unui adolescent. În sfârșit, mai sunt cele două surori mai tinere ale lui Mansur, dintre care una se pregătește de măritiș, în timp ce a doua e în căutarea unei slujbe, dornică să scape de tirania familiei. Åsne Seierstad îi lasă pe membrii familiei Khan să vorbească singuri despre bucuriile și tristețile lor, despre ispите, rivalități, iubiri și speranțe. În felul acesta se încheagă un foarte veridic tablou al vieții de familie într-o țară islamică care își caută un drum propriu între tradiție și modernitate.

Iată însă că acest roman-document a fost primit cu destulă răceală în familia lui Shah Muhammad Reis, fiind printre puținele cărți pe care librarul a refuzat să le stocheze și pună în vânzare. Acest lucru, ne spune cotidianul *Times*, se datorează portretului librarului realizat de doamna Seierstad: pe de o parte un om pasionat de cărți, o figură prominentă a vieții social-culturale din Kabul, dar pe de alta, în familie, un conservator și un tiran. Capul familiei s-a plâns că, în urma lecturii, a avut impresia că aceasta conține multe inexactități și că încrederea pe care i-a acordat-o autoarei norvegiene i-a fost trădată. „Felul cum ne-am purtat cu ea și cum i-am reprezentat cultura afgană este absolut diferit de ceea ce a scris”, spune Rais. Un fiu, Turaj Muhammad Rais, care îl ajută pe tată la desfacerea cărților, afirmă că părerea lui despre scriitoare s-a schimbat mult din 2002, anul când Seierstad a trăit în mijlocul lor. „Ne-am simțit foarte bine împreună, dar modul cum a mulțumit ea familiei mele este cu adevărat deplorabil”, i s-a plâns el ziarului. La rândul ei, autoarea se apără, spunând: „Am scris exact ceea ce am văzut, am auzit sau mi s-a spus.” Mulți membri ai familiei afgane s-au mutat între timp în Canada sau Norvegia, susținând că după publicarea cărții viața la Kabul a devenit imposibilă pentru ei.

Iată, însă, că problema a ajuns în instanță și recent un tribunal norvegian a hotărât ca doamna

Seierstad și editura care i-a publicat cartea, Cappelen Damm, să plătească primei soții ae afganului 250.000 de coroane norvegiene (cca. 26.000 de lire sterline) pentru violarea vieții intime și citarea inexactă a declarațiilor ei. Nu este exclus ca încă șapte membri ai familiei să-i intenteze proces de defăimare. Firește, Seierstad intenționează să facă apel și, dacă e nevoie, să-și susțină punctul de vedere până la Curtea Supremă a Norvegiei. „Dacă pierd, va trebui să accept că modul în care îmi scriu eu cărțile nu este cel agreat de societate. Voi lua un credit și voi plăti suma stabilită de instanță. Dar nu voi pune jos pana și continuu să cred că am scris o carte importantă. În cultura afgană, familia este instituția cea mai importantă. Constituția o definește drept „stâlpul fundamental al societății.” Legea familiei – hotărâtă de bărbați – e mai importantă decât legislația guvernamentală. Președintele Karzai poate insista cât vrea că femeile au dreptul să lucreze, asta nu înseamnă nimic dacă tatăl îi interzice fiicei să meargă la școală. Dacă nu înțelegem familia afgană, nu înțelegem Afghanistanul.” Fiul-librar s-a declarat mulțumit de verdict, declarând că tatăl lui o primise pe autoare cu brațele deschise, cu speranța că va realiza o descriere a culturii afgane asemănătoare cu cele ale specialistei în probleme afgane Nancy Dupree, autoarea câtorva tomuri cu subiect asemănător. Multă vreme familia nu a auzit nimic despre publicarea cărții, pentru ca la un moment dat domnul Rais să primească ediția engleză și să facă o lectură publică în familie, care, în loc să-i bucure, i-a posomorât pe toți. Răspunzând unor astfel de critici, domana Seierstad a spus: „Am avut o înțelegere fermă cu Shah Muhammad Rais, că voi scrie o carte despre familia lui și că la ea pot contribui toți membrii familiei care doresc. Chiar l-am prevenit că s-ar putea să nu-i placă textul, dar el a insistat că e cartea mea și nu dorește să mă influențeze. Acum îmi dau seama că nu acceptă faptul că nu l-am prezentat drept un erou desăvârșit. Eu chiar cred că este un erou: salvează cărți, le tipărește, conservă cultura afgană. Dar nu poate fi erou în toate domeniile de activitate. E un personaj ambiguu, liberal și sincer din punct de vedere politic, dar patriarh afgan tipic atunci când își conduce familia. Afghanistanul e o țară în care noi purtăm un război, așa că e important să-l cunoaștem bine și să-i înțelegem pe oameni.” Seierstad susține că nu a intenționat să critice societatea islamică, ci doar să o prezinte în aspectele ei întunecate sau luminoase și recunoaște că nu este exclus ca uneori, furată de pasiunea pentru cauza feministă, să fi încălcat principiul obiectivității.



showmustgoon

Ce au ei și n-avem noi?

Oana Pughineanu

Ultima călătorie Roma-Cluj. 55 de persoane (51 de locuri) și un cățel care - lucky me! - doarme cu capul pe picioarele mele. Din când în când înghite în gol și-i simt „mărul lui Adam” (oare și la câini mărul e tot a lui Adam?) trasând o linie peste degetul mare care începe să se umfle. „Infirmierele”, „constructorii” și „curvele” își înșiruie poveștile: „Da' unde-și ține șeful tău banii?”, „Eu nu-i dădeam la babă desertul oricât striga după el. O fi având ea 90 de ani da'... eu muncesc, eu mănânc”, „Dacă mă ține copilul la el fac 6000 euro la 4 luni cu acordeonul”. De pe la 6 nu mai beau apă ca să nu fiu nevoită să cobor în benzinăriile din Ungaria unde toaletele sunt scena unor jafuri române-române (da! Ați citit bine. Pe autostrăzile europene sunt două tipuri de români get beget, fără scuza de a fi țigani: cei care călătoresc și cei care îi așteaptă pe cei care călătoresc în buzile benzinăriilor ca să îi „ușureze”) etc. etc. ...Din când în când ascult muzică la mp3. I'm so mainstream. Încerc să mă calmez, să mă concentrez, să fac ceea ce făceau grecii, adică să opun spiritualitatea, teologiei și cunoașterii. Evident, îmi lipsește tehnica și îmi dau seama că fără această ordine în față mi se deschid doar două posibilități: a fi eternul cercetător care fișează ca un câine bătut cultura la BCU sau a fi vagabond. Nu mă întrebați de ce spun „câine bătut”... o fi ceva inconștient, pentru că din punct de vedere conștient nu pot vedea decât respectabilitatea și caracterul antiseptic al acestei munci. Comunicarea, relațiile publice și noile forme mai mult sau mai puțin bănoase ale birocratizării fluxului gândirii îmi rămân inaccesibile probabil datorită faptului că fluxul gândirii mele devine prea slab, prea subliminal și prea îngreșat de o nouă „dresare”. Oare fac și eu deja parte din categoria acelor „decadenți” care au obosit să fie măcar „reactivi”? Asta nu e bine, nu e bine deloc. Cu aștia se duce lumea de râpă. Can a Red Bull save me? Can I have wings? Can I copy-paste myself forever? Continui să privesc pe geam și să gândesc ce-au gândit alții doar pentru a nu recunoaște panica pe care mi-o provoacă această întoarcere. Încerc de câteva luni să scriu, pe lângă textele mele obligatorii și academice, ceea ce cu siguranță s-ar încadra la categoria „texte absurde”: „ce au ei și n-avem noi?”, ei fiind, desigur, italienii. Țin la textele mele absurde în măsura în care (și asta mi-o spun ca un copil îmbufnat) pentru astea pot să îmi arog vina... alea obligatorii sunt din vina altora. Dar jocul nu ține mult. Adultul îmbufnat ia locul copilului: „Toate, toate sunt din vina ta!”.

Revenind însă, ce au ei și nu avem noi? Ce au ei pe lângă Colosseo, Pantheon, Piazza Navona și nenumărate alte spații pe care dacă le privești într-o anumită oră a zilei îți dau automat o senzație de disoluție, te fac să te volatilizezi exact în locul în care miile de aco-perișuri, cupole și turnuri susțin contrastul cu un cer care te face să înțelegi mai mult decât semnificația cuvântului albastru, fiind de-a dreptul albastru. Ce au ei pe lângă pizza, spaghetti all'amatriciana, Corso, turiști, nevoia inexplicabilă și continuă de a vorbi banalități camuflete în toate tonurile posibile pe care le poate lua o voce? Ce au ei pe lângă marea care-i peste tot la o aruncătură de băț? Ce au ei pe lângă clima aceea sublimă care m-a scutit de toate crizele de astm pe care le-aș fi făcut în doi ani în România? Ce au ei pe lângă norii imobili și imaculați ca niște șopârle în formol, ucise de dragul „exemplificării”? Ce au ei pe lângă coloanele chiostro-urilor care te scot parcă în afara lumii? Știu că frumusețea e mai mult decât o irealitate: e o falsitate! Dar una plină de viață, nimicind nevoile noastre meschine (☺) de adevăr. Frumusețea ne pune în incapacitatea de a ne dori adevărul. Ne plasează într-un egoism paradoxal care ne face să ieșim din noi înșine pentru a ne îndeplini cel mai banal destin al

omenirii: acela de a juca. Un *chiostro* te face să simți că italienii n-au gust pentru neant, sau, vorba lui Cioran, pentru „variante sordidă a vidului” în care noi ne aruncăm după disperarea de a ne afla mereu „în treabă”. Un *chiostro* e un templu închinat tihnei și nici pe departe vidului, e un loc adaptat tuturor simțurilor care se pot odihni într-o armonie geometrică uitând de gâlceava cuvintelor camuflete în idei, a ideilor camuflete în cuvinte.

Lista de întrebări e practic nelimitată, dar răspunsul la care ajung mereu, răspunsul pe care îl pot da după doi ani petrecuți (țin la cuvântul asta, „petrecuți”) în Italia e „absurd”, e chiar rușinos în măsura în care „la vârsta și cultura mea” îmi este interzis să ajung să cred, să mă copilăresc într-atât încât să cred în „absurditatea” răspunsului meu. Ce au ei și n-avem noi? Pur și simplu sunt *fericiți*, sau, *mai fericiți*. Fericiți când își beau cafeaua, fericiți când stau în metroul fără aer condiționat, fericiți când fac grevă, fericiți când se ucid, fericiți când se iubesc, fericiți când își iau licența, fericiți când nu și-o iau, fericiți când au bani, fericiți când n-au... Fericierea asta aproape că îi cantonează într-un fel de sistem închis și oarecum meschin (italianul e „genetic” incapabil de a ieși din mândria de a fi italian) așa cum se cuvine să fie toate sistemele care se susțin printr-un „echivalent universal”. Fericierea asta (poate un italian n-ar fi de acord cu cuvântul ales de mine, ocolind instinctiv și în orice domeniu aromele tari, preferând în loc de *felicită*, *gioia di vivere*) se așează peste toate lucrurile ca un praf fin, transfigurând banalitățile, dându-le relief, în același moment în care aduce, „reduce” toate profunzimile la suprafață pentru a le face „digerabile”, la îndemâna omului. Italianul, spre deosebire de francez, nu suferă de plictiseală. Repetiția absolut identică a zilelor nu l-ar face niciodată să cunoască chinurile seci ale *spleen*-ului. Miile de Yonvilluri italiene nu cunosc niciun cuplu Bovary. Pasolini folosea pentru a exprima această *gioia di vivere* imperturbabilă și implacabilă un termen ciudat: „abjoy”, o „nostalgie” infinită pentru viață, pentru faptul de a fi în viață, cât suntem încă în viață. Nostalgia pentru o „prezență ce nu are nicio semnificație și care totuși e o revelație”. Patetismul italian (fie că e vorba de cel care străbate cultura canonizată, fie cel ce se răsfrânge în demonstrații de stradă sau în deja celebrul „Amore ti amo” scrijelit pe toți pereții milenari ai Romei) își trage sevele din această „abjoya” care, așa spune, că se opune, sau cel puțin se distinge foarte net atât de germanul „calvar al spiritului”, cât și de francezul „primat al conștiinței”. Detectarea prezenței care după cuvintele aceluiași Pasolini „se exprimă fără cuvinte, doar prin ea însăși” pare să fie un „talent” italian care la o primă vedere s-ar părea că se răsfrânge într-un simplu un simplu *loisir* sau într-o cultură mai mult sau mai puțin sofisticată a relaxării. Marea filosofie nu-i stă în fire italianului pentru că el mai are încă o „filosofie de viață”, iar pe alocuri, comunitățile mici aproape că mai trăiesc într-o lume arhaică-simbolică care ordonează fiecare respirație, fără rest plasând indivizii în mod „natural” în rolurile pe care le au de jucat. Ceea ce se exprimă prin el însuși nu trebuie „mediat”, supus „calvarului spiritului” care după spusele lui Hegel face ca spiritul să „apară cu necesitate în timp, până în momentul în care își atinge conceptul său pur, adică până în momentul în care elimină timpul”. *Abjoy* se oprește la jumătatea drumului pe parcursul acestui calvar, se oprește la „conștiința sensibilă”, care „chiar și ea este o pură abstracție, e acea gândire pentru care a fi-ul și imeiatul, *sunt*. Infimul este în același timp supremul, ‘revelatul’ care și-a făcut în întregime apariția în suprafață, e tocmai ceea ce este cel mai profund”. Nivelul obiectiv-ironic prin care filosofia „devalorizează” viața în favoarea „spiritului” nu pare să fi făcut mare carieră la italieni. Nostalgia pentru viață încă din timpul vieții exprimă o fericiere atroce de a fi putut trăi, de a mai trăi încă.

„Amore ti amo!” pe poduri, pe uși, pe pereți noi și vechi. „Amore ti amo!” transformat în vedere pusă la vânzare printre celelalte „branduri” locale. Nu-i nevoie nici măcar de convenția unui nume propriu. Mai degrabă decât o „spiritualizare” avem de-a face cu o „somatizare” a traumei de a nu putea recupera niciun „timpul pierdut”. Nici Adevărul proustian și nici sinuciderele à la Wherter nu-i stau în fire italianului care trăiește călit în „evidențe”: timpul e într-atât de irecuperabil încât numai și numai această *nouă* zi ne poate salva, numai această *nouă* cafea, numai trecerea *din nou și din nou* a poștaşului prin fața casei la aceeași oră. Italianul nu se plictisește și nu are tragere către „marea filosofie abstract-obiectivă” pentru că nu cunoaște serialitatea, această fiică dușmănoasă și veninoasă a conceptului (și asta se poate deduce și numai privind cele 900 de biserici aproape identice ale Romei sau miile de „cafeteria” identice). Tocmai pentru că lucrurile se pot repeta reînnoindu-se trauma timpului irecuperabil poate fi „exorcizată” și nimic nu devine strivitor, niciun eveniment, oricât de dramatic, nu devine un „un capăt de lume”. Nu întâmplător, arhitectura e marea atu al italienilor, în măsura în care respectă același sistem de reliefare a suprafeței și reducere a profunzimii la măsura omului (a comunității lui), cel puțin pentru simplul motiv de a nu putea ocoli „evidența” gravitației care pune limită jocului abstract.

Constructorii mai degrabă decât gânditori, patetici și nostalgici mai degrabă decât tranșind și disecând lumea și pe ei înșiși în procesul unei gândiri care se gândește pe sine cu disperare nihilistă sau superbie logică, italienii par să mai dețină secretul regenerării gesturilor. Și asta... asta... e o fericiere...

Textul pe care am încercat să-l scriu e de două ori absurd: în primul rând pentru că e nerușinat să vorbești de fericiere pe timpuri de criză (și mai ales de o fericiere care pare să fie altfel de cât „a noastră”, mai necondiționată de „nivelul de trai”). În al doilea rând e absurd pentru că s-a iluzionat să vorbească de o experiență personală și puțin cărturărească, în măsura în care eu am dedus „spiritul italian” din mii de plimbări, din observarea micilor detalii, tabieturi ale vieții pe care oamenii întâlnești sau pur și simplu zăriți au energia și plăcerea de a le face în fiecare zi. M-am încumetat la scrierea acestui text mai absurd decât altele în măsura în care vrea să transmită o „experianță” încurajată de faptul că am „martori”: alți colegi care au fost cu burse la Roma și cărora le-ar fi la fel de greu de explicat, pe cât îmi este mie, cum de oameni de vârsta noastră care la fel ca și noi stau în chirie, n-au mașini, n-au bani de vacanțe de 5 stele, unii dinte ei nu au nici măcar un servici sigur (fac baby-sitting, dog-sitting sau ore prost plătite) par să creadă că „viața e ceva minunat, că viața abia începe” în timp ce la noi 35 de ani pare a fi limita. Că cine nu „s-a aranjat până la 35 e fript”. Or fi oamenii aceștia mai fericiți pentru că sunt salvați de obligativitatea originalității? Îmi aduc aminte de un pasaj al lui Cioran în care spunea că dacă li s-ar servi pe tavă românilor toate dilemele vieții ar rămâne tot nemulțumiți pentru că le-ar fi ciudă că nu le-au descoperit ei. Eu una sunt crescută în generația snobismului camuflat din formula „a-ți fi mai bine”. Asta însemna că toți copiii de țaran sau de croitorese sau de cizmari era musai să se facă avocați și doctori și miniștri... să aibă o poveste de succes... să ajungă și la televizor dacă se poate. Eu una am recunoscut în această „obligativitate a succesului” care nu-i decât o chiverniseală „spirituală” adevărata problemă a „formelor fără fond”. Or fi italienii mai fericiți pentru că încep prin a ști că, până la urmă, a respira e absolut suficient, menținând viața în plasa unei „prezențe care nu are nicio semnificație și care totuși e o revelație”? Nu știu. E doar o intuiție. Și, până la urmă, faptul rămâne inexplicabil (deși sunt convinsă că un istoric ar spune altceva), pentru că italienii nu sunt nici mai buni, nici mai frumoși, nici mai inteligenți decât alții sau decât noi. Sunt, pur și simplu, doar mai fericiți... până și în cea mai neagră deprimare. ■

dezbateri & idei

Exportarea tarelor

Sergiu Gherghina

La trei ani și jumătate de la aderarea la Uniunea Europeană (UE), România deține un comisarariat important (cel de agricultură) și un vicepreședinte al principalului for legislativ al UE. În urmă cu două luni, la mijlocul lui iunie, primul europarlamentar reprezentând România a devenit vicepreședinte al Parlamentului European (PE). Deși alegerile au fost în urmă cu un an, Laszlo Tokes, deputatul UDMR, a devenit unul dintre cei 14 vicepreședinți ai PE ca urmare a plecării eurodeputatului maghiar Pal Schmitt. Acesta din urmă a devenit președinte al Parlamentului de la Budapesta după alegerile naționale din luna aprilie a acestui an. Tokes a fost susținut de către Partidul Popularilor Europeni (PPE), din rândurile căruia făcea parte și fostul vicepreședinte, decizia pentru susținere fiind luată la începutul lunii iunie. Partidele românești care fac parte din PPE sunt PDL și UDMR, ambele susținând candidatura. Cele 334 de voturi favorabile investirii în funcție exced numărul de europarlamentari ai PPE (265), pentru Tokes votând și aliații cu care PPE formează majoritatea în PE. Din păcate, unele dintre tarele românești post-decembriște au fost vizibile și de această dată. Ocuparea unei funcții atrage numeroase aspecte problematice și reacții controversate. Acestea nu se mai limitează însă la granițele statale, ci au fost exportate în legislativul de la Bruxelles și Strasbourg.

În primul rând, au existat probleme de ordin procedural și tehnic, alegerile fiind marcate de ambiguități. Însurarea voturilor favorabile candidaturii, cu abținerile (287) și cu voturile împotriva (168) au drept sumă finală 789, un număr mult mai mare decât cel total al europarlamentarilor (736). În același timp, nu a existat posibilitatea tehnică de a vota împotriva, ci doar votul favorabil a fost vizibil (unii europarlamentari au menționat că votul împotriva era posibil doar după ce votau deja pentru candidatură). În plus, instrucțiunile oferite au sporit ambiguitatea. Prin respingerea fără argumente a cererii de repetare a alegerilor pentru postul de vicepreședinte, președintele de ședință – un membru al PPE – nu a făcut decât să umbrească și mai tare acest exercițiu electoral. Pentru alegătorii români aceste elemente au devenit de confuzie deja o obișnuință a ultimelor exerciții electorale în care acuzele de fraudare se îmbinau cu problemele de ordin tehnic (apărute

mai mult sau mai puțin involuntar). Poate singura diferență este aceea că în cazul alegerii lui Laszlo Tokes a existat o dovadă incontestabilă – argumentul matematic al numărului de voturi – ignorată cu nonșalanță.

În al doilea rând, situația *a priori* este confundată cu ceea ce se petrece odată ce mandatul a intrat în vigoare. Astfel, deși numeroase, atacurile europarlamentarilor români din PSD, PC și PRM la adresa lui Tokes înainte de exprimarea votului nu au avut succes. Nici nu aveau cum devreme ce niciunul dintre aceste partide nu face parte din coaliția ce conduce PE. PNL a menționat înainte de votul final că nu va susține candidatura lui Laszlo Tokes. Motivele invocate de aceste partide sunt similare și au de-a face cu discursul pastorului referitor la ținutul Secuiesc. Din punct de vedere politic, acest tip de discurs este de înțeles atât timp cât Tokes a fost ales în PE la scrutinul din 2007 din postura de independent, în urma voturilor primite cu preponderență de la publicul căruia îi place acest tip de mesaj. În plus, consecvența sa este cunoscută de-a lungul întregii perioade post-comuniste și continuă să exprime public principiile sale chiar și după ce a fost ales în funcția de vicepreședinte al PE. Afirmările sale recente cu privire la autonomia ținutului Secuiesc, după modelul Kosovo și Catalonia, au iritat politicienii și colegii săi români din PE într-atât încât au cerut multiple sancțiuni de la retragerea Ordinului *Steaua României* acordată de președintele Traian Băsescu în 2009 până la cereri adresate președintelui PE (Jerzy Buzek) pentru schimbarea din funcția de vicepreședinte a lui Tokes. Fără a dezbate pe fond afirmațiile recente ale lui Laszlo Tokes, doresc să menționez două aspecte relevante. Pe de o parte, aceste declarații nu sunt date din poziția sa de vicepreședinte al PE, ci de reprezentant al unui anumit segment al electoratului românesc. Este, practic, ilustrarea funcției de reprezentare pe care mulți aleși o invocă și rareori o regăsim în discursurile și acțiunile lor. Pe de altă parte, iar acest element necesită elaborare în următorul paragraf, puțini politicieni români par a fi înțeles politica de la nivel european și faptul că nu pot avea același gen de comportamente în afara granițelor țării unde atitudinile le sunt tolerate și chiar recompensate o dată la patru sau

cinci ani.

Începând cu aspectele pozitive, unii eurodeputați români au susținut candidatura lui Tokes deși nu au dorit acest lucru. Fiind însă propus de grupul parlamentar european din care fac parte, nu au avut de ales.ⁱ Alți europarlamentari sunt conștienți că odată ales, vicepreședintele PE va fi foarte greu de înlocuit, iar retragerea sprijinului politic nu este o amenințare reală.ⁱⁱ Acesta din urmă a intrat în limbajul comun al politicienilor autohtoni odată cu migrația din partide și crearea grupului de independenți în Parlamentul României. O astfel de amenințare, explicit menționată de reprezentanții PDL, nu poate decât să stârneasce zămbete pe holurile PE. Prin urmare, există o discrepanță semnificativă între acest gen de supunere politică și necunoașterea procedurilor. Un exemplu în acest sens este cererea adresată de către PC și unii deputați PSD președintelui PE prin care îi cer suspendarea din funcție a lui Laszlo Tokes. Motivațiile oferite sunt departe de cele care ar putea determina suspendarea din funcție. În acest sens sunt invocate discursul extremist și separatist, suveranitatea României, Constituția sa și valorile europene.ⁱⁱⁱ Probabil, aceste reacții vor exista la fiecare manifestare publică a lui Laszlo Tokes, fără a se ține seama dacă sunt sau nu făcute în numele instituției al cărei vicepreședinte este. Ignorarea acestor detalii relevante conduce la concluzia că acestea sunt gesturi făcute mai mult pentru public decât în speranța unor consecințe reale.

Coincidență sau nu, problemele apărute la alegerea lui Laszlo Tokes într-o funcție importantă pentru un eurodeputat din România au generat reacții cu care eram obișnuiți pe plan autohton. Ca o ironie, promovarea lui Tokes nu a venit pe fondul meritelor noastre ca stat membru al UE, ci în urma recomandării Ungariei care a dorit ca un europarlamentar de etnie maghiară să ocupe postul lăsat vacant de un reprezentat de-al său. Această situație reflectă complexitatea poziției lui Laszlo Tokes, ales în România, dar reprezentând interesele etnicilor săi. Evaluarea activității și discursului său trebuie efectuată doar pe baza elementelor strict legate de noua sa poziție, doar când luările sale de poziție reflectă opinia instituției în fruntea căreia se află. A fi atacat continuu pentru aceleași mesaje nu reflectă decât limitare politică; era doar o chestiune de timp până la vizibilitatea sa pe plan european.

i „M.J. Marinescu: Propunerea legată de Tokes a pus europarlamentarii români PPE în situație fără ieșire”, Jurnalul Național, 11 iunie 2010.

ii „Theodor Stolojan, despre retragerea sprijinului lui Tokes în PE: Acolo nu e joacă - azi îi dai, mâine retragi”, Gândul, 26 iulie 2010.

iii Mihaela Stoica, „Crețu: În toamnă voi cere retragerea calității de vicepreședinte PE a lui Tokes, din cauza declarațiilor sale”, Adevărul, 23 iulie 2010.



Tratatul de la Lisabona și noile valențe ale Cartei Drepturilor Fundamentale ale Uniunii Europene

Oana Albescu

„Uniți, europenii vor fi în măsură să sporească
tezaurul de valori acumulat în decursul istoriei”.
Albert Camus

Roman Herzog, președintele Convenției pentru elaborarea Cartei Drepturilor Fundamentale ale Uniunii Europene, afirma în 2001 că „scopul Convenției era acela de a formula în mod loial, atent și precis un catalog al drepturilor fundamentale, care să permită tuturor membrilor, tuturor cetățenilor Uniunii Europene și celor care se vor adăuga în următorii ani, de a da naștere unui spirit al Uniunii Europene care să tuteleze demnitatea umană. Obiectivul pe care trebuie să-l avem mereu în minte e că, într-o zi, această Cartă să primească valoare juridică obligatorie”. Iată că acest ideal a prins concretețe pe 12 decembrie 2007, prin anexarea Cartei Tratatului de la Lisabona, urmând ca aceasta să dobândească valoare juridică imediat după intrarea în vigoare a Tratatului.

Care sunt obiectivele acestui document? Care sunt sursele sale de inspirație și care este locusul său în dreptul comunitar? Acestea sunt unele dintre întrebările care au suscitât atenția doctrinarilor, cu precădere după ratificarea Tratatului de la Lisabona.

Regăsim prima referință concretă la drepturile omului în Tratatul de la Maastricht din 1992, care prevede în articolul 6, alineatul 2 că Uniunea Europeană trebuie să respecte „drepturile fundamentale, așa cum sunt garantate prin Convenția Europeană privind Drepturile Omului și Libertățile Fundamentale, semnată la Roma, 4 noiembrie 1950, și așa cum rezultă din tradițiile constituționale comune statelor membre”. Se impun câteva explicații conceptuale. Drepturile fundamentale definesc atât garanțiile juridice care oferă protecție cetățenilor împotriva intervențiilor arbitrare ale autorităților publice, cât și acordarea cetățenilor posibilitatea unei participări active în politică, sau, în cuvintele lui Georg Jellinek, *status activae civitatis*, concept care definește cetățenii activi, care „au dreptul de a alege și de a fi aleși în Parlamentul European”. Consecutiv, se impune menționat faptul că prin conceptul de *status positivus* înțelegem că drepturile fundamentale înlesnesc cetățenilor putința de a cere guvernelor să pună în aplicare politicile prin care se garantează exercitarea drepturilor și libertăților postulate în Constituție.

Din literatura de specialitate se desprinde ideea că țelul central al Cartei Drepturilor Fundamentale, formulat la reuniunea de vârf a Consiliului European de la Köln, se definește prin „demonstrarea bazelor intelectuale și juridice ale Uniunii Europene”, prin atribuirea unui caracter de transparență legislației existente, și totodată prin certificarea faptului că cetățenii Uniunii își apropiază protecția drepturilor fundamentale oferită de statul lor respectiv, chiar și în situația în care o responsabilitate este transferată, prin modificarea unui tratat, din sfera statelor membre în cea a Comunității. Precum este teoretizat în doc-

trină, drepturile fundamentale și valorile democratice sunt respectate în statele membre ale Uniunii Europene, atât în baza reglementărilor de drept intern prezente în acte juridice fundamentale, cât și în reglementări de drept internațional, printre care amintim Convenția europeană a drepturilor omului, Declarația Universală a Drepturilor Omului, Carta Socială Europeană sau Carta comunitară a drepturilor sociale fundamentale ale lucrătorilor. Carta Drepturilor Fundamentale ale Uniunii Europene are meritul de a reafirma angajamentul Uniunii Europene față de aparatul axiologic configurat de tradițiile constituționale și obligațiile internaționale comune statelor membre.

În încercarea de a reitera momentele istoricele cele mai semnificative în elaborarea Cartei Drepturilor Fundamentale, amintim că în anul 2000 aceasta a fost anexată Tratatului de la Nisa, moment în care i s-a conferit o însemnată valoare politică, dar nu și valoare juridică. Pentru a palia acest deficit, în anul 2004, dată la care s-a semnat la Roma Tratatul ce instituie o Constituție pentru Europa, Carta a fost inserată în conținutul textului. Cu toate că proiectul constituțional nu a fost ratificat, recerînța atribuirii Cartei valoare juridică rămâne un imperativ *sine qua non*. Așadar, pe 12 decembrie 2007 la Strasbourg, „dată fundamentală pentru istoria Uniunii Europene”, precum afirmă Jose Socrates, a fost semnată și proclamată, în mod solemn, pentru a doua oară, Carta Drepturilor Fundamentale. O precizare de e o certă importanță este aceea că semnarea solemnă a Cartei a presupus anexarea sa Tratatului de la Lisabona și totodată dobândirea de valoare juridică. Datorită caracterului obligatoriu al Cartei, descoperim „care este adevărata esență a unificării europene – nu consistă doar în calcule economice de costuri și beneficii, ci e, mai întâi de toate, o comunitate de valori în care trăim zilnic solidaritatea, libertatea și egalitatea drepturilor”, precum afirmă Gert Pöftering.

Făcând referire la corpusul elementelor care constituie Carta, afirmăm că aceasta este structurată într-un Preambul și 54 de capitole. Preambulul postulează faptul că, pentru prezervarea și dezvoltarea patrimoniului spiritual și moral, pentru respectarea diversității culturilor și tradițiilor popoarelor Europei, este necesară consolidarea protecției drepturilor fundamentale, cât și recunoașterea drepturilor, libertăților și principiilor enunțate în Cartă. Taxonomia articolelor din Cartă cuprinde în primul rând demnitatea umană ca temei al tuturor drepturilor, după care identificăm o etapizare a libertăților fundamentale, cum ar fi dreptul la libertate și la securitate, respectarea vieții private și familiale, libertatea de exprimare și informare, libertatea de întrunire și asociere sau libertatea artelor și științelor. Titlul al III-lea reglementează egalitatea în drepturi, nediscriminarea, diversitatea culturală, religioasă și lingvistică, drepturile copilului, dreptul persoanelor în vârstă, integrarea persoanelor cu handicap. Consecutiv, Titlul al IV-lea statuează ca principiu

solidaritatea și prezintă exhaustiv drepturile sociale, printre care amintim securitatea socială și asistența socială, asistența medicală, dreptul la negociere și la acțiuni colective sau condiții de lucru corecte și echitabile.

Ceea ce este important de consemnat este caracterul novator al Cartei față de constituțiile tradiționale, prin distincția explicită între „drepturile cetățenilor” și „drepturile tuturor indivizilor”, Titlul V fiind adresat în mod exclusiv drepturilor cetățenilor europeni, precum dreptul de a alege și de a fi ales în Parlamentul European, dreptul de a alege și de a fi ales în cadrul alegerilor locale, dreptul la o bună administrare, dreptul de petiție, protecția diplomatică și consulară. Titlul al VI-lea stabilește dispoziții referitoare la Justiție, precum dreptul de a apela efectiv la o instanță imparțială, dreptul la apărare, principiile legalității și proporționalității infracțiunilor și pedepselor. Titlul al VII-lea, având un caracter tehnic, conține precizări referitoare la domeniul de aplicare al Cartei, interpretarea drepturilor și principiilor, nivelul de protecție sau interdicția abuzului de drept.

Pentru o pledoarie în favoarea Cartei, argumentele sunt multiple. Conform concepției lui Ioan Horga, identitatea europeană trebuie să fie o identitate morală, fondată pe valorile democrației și drepturile omului. Autorul își argumentează această afirmație prin a exemplifica drepturile și libertățile care au o puternică încărcătură morală: libertatea de conștiință, libertatea de expresie, libertatea de asociere, toleranța și dreptul la autodeterminare, cu precizarea că aceste valori se circumscriu în conceptul „neoeuropenismului”, care se definește, precum afirmă autorul, ca o tentativă de construire culturală a unei conștiințe identitare europene, neexcluzându-se vechile identități naționale și nepermițând dizolvarea lor într-o conștiință globală. Atragem atenția îndeosebi asupra faptului că, pentru prima dată în istoria Europei, Carta Drepturilor Fundamentale ale Uniunii Europene subsumează întreaga panoplie de drepturi civile, politice, sociale și economice. Certificând faptul că drepturile fundamentale sunt parte integrantă din civilizația europeană, articolul 6 din Tratatul de la Lisabona postulează că „Uniunea recunoaște drepturile, libertățile și principiile prevăzute în Carta drepturilor fundamentale a Uniunii Europene din 7 decembrie 2000, astfel cum a fost adaptată la 12 decembrie 2007, la Strasbourg, care are aceeași valoare juridică cu cea a tratatelor”.

Credința mea este că această măreață cucerire pentru Europa, Carta Drepturilor Fundamentale, o dată cu anexarea sa Tratatului de la Lisabona, reprezintă, în mod apodictic, un stadiu nodal pentru definirea și prezervarea identității culturale a Europei. Chintesență a legislației care instituie drepturile fundamentale, Carta inserează și o valoare simbolică, având în vedere că addendumul de drepturi din componența sa dau sens apartenenței la comunitatea europeană.

știință și violoncel

Dinozauri în tehnicolor (I)

Mircea Oprîță

O rice s-ar spune, lumea în care trăim este plină de culoare. Culoare la propriu, fiindcă de sensul figurat al cuvântului nu mă ocup acum. E destul să-ți rotești privirile peste un câmp înflorit, ori să nimerești la o expoziție de orhidee, că ți se taie respirația de atâta diversitate coloristică. Te și întrebi: de unde atâta pictură impresionistă pe Pământ? Nici cu animalele nu stăm rău din acest punct de vedere. Risipă de culori pe solzii peștilor tropicali, în penajul păsărețului, până și pe salamandre ori șerpi. N-a fost așa dintotdeauna, dar e limpede că de patru miliarde de ani, de când tot experimentează, natura a avut suficientă răbdare să-și distileze nu doar formele, ci și culorile. De la cele fundamentale, care vor fi invadat planeta la începuturile ei cosmice, a inventat nuanțe de tot felul, producând amestecuri aproape incredibile, lucrări de finețe. Și să nu uităm că ochiul uman nici măcar nu distinge tot spectrul, încât multe combinații rămân în afara gamei de semnale luminoase percepute de el.

Lumea primordială nu avea nevoie de culori rafinate și e de presupus că vietățile ei se descurcau binișor în alb-negru. Sau în culori „tari” și simple, de felul verdelui clorofilian. Ca să fac o glumă pe tiparul celei cu oul și găina, nu putem ști cu exactitate dacă clorofila a inventat plantele, sau plantele și-au inventat clorofila, spre a o pune la treabă în fabrica lor de distilat raze solare și de stocat alimente necesare unei bune dezvoltări de tip vegetal. Oricum, timp de ere întregi, planeta trebuie să-și fi desfășurat existența sub dominanta verdelui, fiindcă

florile sunt o născocire târzie. Plantele originare, alge, ferigi, ciuperci, se înmulțeau nu prin semințe, ci prin spori, așa cum se întâmplă, de altfel, și cu urmașele lor actuale. O ferigă sau o ciupercă n-au nevoie de flori ca să se reproducă, utilizează un mecanism de multiplicare teribil de vechi și dovedit cât se poate de rezistent, din moment ce îl regăsim și astăzi în funcțiune. Plantele amintite, ferigile în special, trebuie să fi luat în posesie uscatul străvechi sub forma unui covor ce experimenta cu tot mai mult succes culoarea verde a fotosintezei.

Paleobotaniștii aduc dovezi că, la un moment dat, covorul acesta a început să se înalțe, producând unele specii uimitoare, cu aspect de copaci. Cel mai vechi copac cunoscut a fost reconstituit recent, pentru Muzeul de Stat din New York, pe seama unor fragmente de trunchiuri fosilizate. Relicve stranii, dezgropate în 1920 de muncitorii antrenați în lucrările de construcție a unui baraj. Aceștia au avut surpriza de a vedea cum unele „cioate” masive, de consistența pietrei, stau încă bine înfipte cu rădăcinile în solul din care își trăgeau seva acum 385 de milioane de ani, când erau vii și stăpâneau fără rivali locul. Puse cap la cap, cioate, fragmente de trunchi, ba chiar și blocuri de piatră cu amprenta părții superioare, a rezultat un copac de aproape zece metri înălțime, asemănător cu un palmier actual. Specimenul reconstituit a primit numele de *Wattieza* și, pe bună dreptate, poate fi considerat drept un fel de dinozaur al lumii vegetale, apărut cu 140 de milioane de ani înaintea dinozaurilor propriu-ziși.

Descoperirea fixează momentul apariției pădurilor pe la mijlocul perioadei devoniene din Era Paleozoică. Evident, Carboniferul avea să producă masiv și concludent urme ale acelor păduri prăbușite prin mlaștinile trecutului foarte îndepărtat, ca să le putem pune noi astăzi pe foc. Dar prezența atestată a primelor plante de tip ferigă ce pot fi numite arbori are pentru lumea științifică o semnificație specială, întrucât nașterea pădurilor trebuie să fi reprezentat, în istoria planetei, un moment crucial. Pădurile sunt și în zilele noastre niște micro sisteme ecologice cu caracteristici aparte, medii complexe, care adună sub coroanele arborilor mari plante mărunte, insecte, păsări, vietăți de tot felul. Ele fixează carbonul atmosferic, eliberează în revanșă oxigen, prelucrează solul prin rădăcini și prin puteziciunile frunzelor căzute – în fine, lucruri știute de orice elev cu un manual de biologie în față, dar pe care nici studiile foarte serioase nu uită să le pomenească. Dacă asemenea transformări se produc continuu, cu efecte salutare pentru bunul curs al vieții de pe planetă, cu atât mai mult trebuie apreciat rolul pădurilor de *Wattieza* din Devonian: într-o atmosferă încă fierbinte și supradaturată de dioxid de carbon, ele începeau, sub semnul culorii verzi, o imensă operă de schimbare a climei, pregătind astfel terenul pentru intrarea în scenă a altor forme de viață terestră, insecte, reptile și amfibieni.

Chiar și dinozaurii din lumea animală, profilați undeva, extrem de departe, pe orizontul promițător al viitorului. Dar arborii *Wattieza*, încremeniți în solitudinea lor absolută, aveau la dispoziție toată răbdarea din lume ca să-și desăvârșească lucrarea începută.

portrete ritmate

Am aflat despre Copil Aflat...

Radu Țuculescu

În urmă cu oarece timp, în luna mai, mă aflam în Italia la Torino, pierdut pe „aleile” enormului Salon Internațional de carte, cu prietenul Florin, mare iubitor, printre altele, și de literatură pentru copii. O adevărată „Cenușăreasă” în patria noastră plină de dor și de doruri, literatură ocolită de edituri și sponsori care preferă să „mizeze” doar pe poveștile clasice, semnate de autori verificați de-a lungul timpurilor, în speranța unor vânzări pe măsură care să le depășească investiția... Cunoșteam situația, te mai poate ceva mira în țara asta? Ohooo, cum să nu?!... Florin mi-a povestit cum la interplat pe un cunoscut prozator de-al nostru, răsfățat de edituri și de sponsorii oficiali, rugându-l să scrie și el o povestire dedicată copiilor pentru un volum colectiv pe care intenționează să-l alcătuiască și chiar să-l traducă într-o limbă de circulație... Prozatorul i-a răspuns, rostogolind cuvintele pe marginea buzelor sale umede de prea mult talent: „Îmi pare rău, dragă, dar nu-mi permit să-mi stric mâna...”. Îl știam pe respectivul individ-prozator că-i plin de sine, umflat în pene de laudele celor din jurul său, pompat cu hormoni de unii critici ca să nu se fișie dar prin răspunsul dat mi s-a dezvăluit și de-o arogantă meschinărie. „E un idiot, am izbucnit eu, fără a ridica vocea, trebuia să recunoască, cinstit, că nu poate scrie pentru copii, nu-i nicio rușine. Oare care mână și-o strică, maistrul? Dreapta, bănuiesc, c-a fost mai des folosită...” A scrie literatură pentru copii (de calitate, desigur, nu „mămuțări”, cum fac adulții în fața celor

mici dorind să le atragă atenția...), poate fi un adevărat test, o adevărată provocare, iar dacă nu ești capabil, s-o recunoști cinstit, nu e nicio rușine. În nici un caz nu ți se va deteriora talentul lăbuței...

Într-una din zilele toride care ne năucesc (și ele!), existența în această țară plină de năuceli... am primit în Arizona câteva cărți de la autorul lor, un bărbat trecut de pragul pensionării, puțintel la trup, cu un zîmbet subțirel de șoricel pe buze, cu ochi mici dar plini, încă, de vioiciune. Nu cred că am stat cu el la masă mai mult de zece minute, după care s-a volatilizat... ca și cum nici n-ar fi fost... Am aflat, apoi următoarele: autorul se numește Grigore Croitoru, s-a născut într-un sat din Oltenia meridională dar a absolvit filologia la Cluj și s-a stabilit, definitiv, în satul Aluniș din Nordul Ardealului. Acolo, timp de peste 40 de ani a cules cu pasiune mereu proaspătă, folclor din zona satului Aluniș (localitate atestată cu peste șapte secole în urmă, mai exact în 1246) și a transmis generațiilor de elevi valori (cite au mai rămas...) tipice țaranului român, acum pe cale de dispariție... Dar, în 2010 publică, brusc, un amplu basm „pentru cei mici și nu numai...” în trei volume despre *Copil Aflat* și ale sale peripeții. Desigur, este vorba despre un... copil găsit sub ugerul unei capre (nu al unei lupoaice...) care-l hrănea ca o adevărată mamă, astfel el va crește mare și viteaz și va avea o droaie de peripeții, de aventuri, de călătorii, mai mult ori mai puțin inițiatice, în care se va întâlni cu personaje binecunoscute, fiind în toate basmele, precum balauri, uriași, căpcăuni, împă-

rați, cai năzdrăvani, urși, păsări... Se va lupta cu cei răi, va fi supus dezlegării unor ghicitori, unor întreceri cu arcul etc. Locuri comune, desigur, întâlnite în „arsenalul” clasic al basmelor. Dar Grigore Croitoru povestește cu multă blîndețe, înșirând cuvintele într-o sonoritate calmă, aproape cîntată, fiind și stăpîn pe dialoguri. Nimic strident în curgerea propozițiilor și a frazelor, ca și cum ele ar trebui, neapărat, citite seara, la lumina lămpii, cînd copiii stau gata să adoarmă. Iar Copil Aflat împreună cu iubita sa (devenită, normal, soție) Frumoasa Frumoaselor, continuă (ca într-un perpetuum mobile) să caute Tărîmul fericirii veșnice. Naiv copil, totuși... dar într-un basm e de înțeles.

Dialogînd cu o furnicuță (ba la început de volum, ba la sfîrșit) îi explică acestei cîrcotașe care-l ia peste picior, deoarece s-a apucat să scrie basme, în felul acesta stricîndu-și... mîna de sobru cercetător și dascăl... că el nu a făcut prea mare lucru, a cules, de fapt, o proză din sat, aceea fiindu-i sursă de inspirație și pentru...prostia omenească întîlnită, adesea, în paginile volumelor, căci de prostie omenească avem parte din ce în ce mai des, la toate „etajele” societății noastre. Păi, dacă 42 la sută din populația mioritică crede că soarele se învîrte în jurul pămîntului, mai putem comenta ceva?

Basmele lui Grigore Croitoru sînt corect scrise, au ritm, mister și naivitate cît este permis..., denunță prostia omenească atît cît „încapă” (iar la noi încap!) și merită să fie citite de copii cît și de părinți, aceștia din urmă să o facă cu voce tare, dar domoală, calmă, așezați pe marginea patului în care le dorm odrasele, viitorii căutători ai Tărîmului fericirii veșnice niciodată aflat... ca într-un perpetuum mobile...

Elena, grădina și frunza

Adrian Țion

Am asistat la o dezumare penibilă, inutilă, care nu dovedește nimic altceva decât că Nicolae Ceaușescu rămâne un brand. Și încă ce brand din moment ce evenimentul a fost mediatizat în întreaga lume! Să moară de neceaz Elena Udrea și nu alta! Lupta pentru pagina întâi e acerbă și dacă nu faci din proprie inițiativă ceva, lumea te uită, nu te mai bagă în seamă. Așa s-a gândit și Elena Udrea văzând că, din mormânt, Ceaușescu și biata Mădălina i-au luat-o înainte. Ba chiar și Bote, Columbeanca, Simona Senzual și alte fâțe sau fotbaliști să fie mai intens mediatizați ca ea? Se poate? Dama cochetă s-a pus pe treabă și a dat pantofi de damă cu toc de 10 unor babe amărâte să umble prin noroi, dar n-a fost destul. A mai propus schimbarea indicatoarelor localităților pe sume exorbitante. Valva stârnită a fost prea neînsemnată. Impactul mediatic a fost doar național. Și a făcut una tare de tot să se audă din Spania firmei de branduri profesioniste, la care a apelat, zice-se „întâmplător”, până în Shanghai și chiar mai departe. Așa că din criză, mucegaiuri și noroi ea a iscat pe sticlă branduri noi. Cele vechi de un an au fost declarate necorespunzătoare, deși s-au cheltuit pe ele sume imense, sesizate de presă, dar degeaba. Pe această fiică a Evei cu tupeu și tenacitate de Rastignac dâmbovițean n-o poate opri nimeni din ascensiune. Așa stând lucrurile, ea crede că are realmente calități de politician și insistă, se vâra, ajunge la țintă. Și credeți că este vorba despre branduri turistice pentru România? Nicidecum. Rebranduirea vizează un singur obiectiv: propria ima-

gine. Dacă asta se poate construi pe bani europeni, cu atât mai bine. Dacă poate duce de nas o țară întreagă, înseamnă că e deșteaptă. Tupeul trimfă, cetățenii sunt păcăliți încă o dată și încă o dată până la victoria finală. Doamne ferește!

În timp ce țara arde și guvernul taie frunze la câinii rebegeți de criză, Elena Udrea a găsit frunza salvatoare a turismului românesc. Excesiv șlefuită, prelucrată, stilizată de graficieni șireți, înrudiți în viclenie cu acei croitori din poveste care au „cusut” hainele împăratului, frunza dăruită drept mană cerească turismului românesc a ajuns doar o jumătate de frunză, cu pețolul curbat în jos care lasă să i se prelingă o lacrimă amară. Lacrima unei decepții neprevăzute. Luând-o de pe net cu 73 de bani de niște băieți pricepuți la manevrarea banilor (publici sau europeni nu contează, bani să fie!), guvernul (orb sau orbit de formele învârtitei Eve, vulgar expuse analizei financiare) e dispus să plătească pentru această frunzuliță plagiată nu mai puțin de 890000 de euro. Culmea e că niciunui membru al guvernului nu i se pare suspect sau scandalos un asemenea contract. Dacă n-ar fi fost presa, frunza cu pricina ar fi rămas neatinsă, numai bună să acopere tornade colosale la nivelul clicii guvernamentale. Așa, rămâne să acopere numai inteligența doamnei Udrea, amenințată permanent de mania grandorii.

Bombonica răsfățată a guvernului poate a uitat că anul trecut a produs un alt brand turistic al României la fel de păgubos. Ce contează că Malaezia, Turcia, de pildă, au același brand de zeci de ani și nici nu sunt motive să-l schimbe! N-au imaginație malaezienii, tur-

cii. Poate, dar au turiști. România înregistrează an de an un număr tot mai mic de turiști străini, dar nici asta nu contează pentru inventiva fiică a Evei. Parcă virtualii turiști fug de invitațiile ei languroase. Cu frunza pe frunte (ce ți-e scris în frunte ți-e pus!) și inteligența coborâtă ceva mai la vale, ea se plimbă singură, „bine-mersi”, nesancționată prin „grădina carpatină” plină de peturi, nailoane și stațiuni întregi lăsate în paragină. După ea, turismul nu se face cu infrastructură, ci cu lozinci, afirmând inocent că „sufletul românesc înseamnă natura neatinsă”, că „toate sunt neatinsse de 80 de ani” la noi și merită să vii în România să le atingi. Rămâi siderat. Cum neatinsse? De unde le mai scoate femeia asta? Păduri distruse înseamnă neatinsse? Vile dărăpănate, din care fiecare a furat ce se putea fura, înseamnă neatinsse? În timp ce canalele naționale dau pe ecran numai imagini îmbietoare din zone turistice binecuvântate de Dumnezeu (nu de edili îndreptățiți să le îngrijească) Antena 3 a făcut un tur informaiv al stațiilor vandalizate și abandonate. Serialul pune în evidență starea jalnică a turismului românesc sub titlul bășcălios de corect *Frunza fără fond*.

Dar maimuțarea blondei fără rușine continuă. Nu-i pasă nici ce baliverne înșiră și nici ce reacții stârnește. Frunza o apără de orice furtună mediatică îndreptată împotriva ei. Se simte protejată de însuși Zeus în această grădină poleită cu aur peste noroaiile indolenței naționale. Unde să fie mai bine ca în raiul românesc, singurul spațiu geografic și politic în stare să-i satisfacă mofturile, ambițiile, orgoliile? Uită un singur lucru: urmează alungarea din raiul bațjocorit astfel. Căci miturile, dacă sunt reiterate, imitate chiar hilar, se întorc la matcă până la urmă. Să vedem atunci pe unde va scoate frunzulița problematică. ■

sport & cultură

Cu motocicletele prin... casă !

Demostene Șofron

Sîntem în plin sezon estivalier, un sezon al concediilor, al destinderii, un sezon festivalier pentru unii. Un motiv de a vă oferi o panoramă a sporturilor insolite, mai mult sau chiar deloc cunoscute, dar cu o vechime apreciabilă în lumea sportului, unele cu dezvoltări europene sau mondiale.

Important este că oamenii fac mișcare, important este faptul că s-au găsit și se găsesc alternative viabile de a diversifica ramurile și domeniile sportului, de a trezi un interes aparte, de unde și numărul mare al practicanților.

Chess Boxing are o vechime de peste douăzeci de ani. Rundele de șah de patru minute alternează cu rundele de box, runde de două minute. Finalul? Simplu și edificator..., un șah mat sau KO !

Căratul nevastei este un sport cunoscut, cu origini la începutul secolului al XIX - lea, în orașul Sonkajarvi, Finlanda. Stilurile de concurs sînt 'Piggyback' - stilul tradițional, 'Fireman's Lift', 'Estonian Style' (nevasta stă cu capul în jos, prinsă cu picioarele de umerii partenerului).

Soția trebuie să aibă peste 17 ani și minimum 49 de kg. Distanța de parcurs este de 253 m. Premiul? Greutatea partenerii cărate, calculată în litri de ... bere!!!

Vorbim și despre o versiune americană, în care femeia își duce partnerul în spate !

Buzkashi este amestec de polo și rugby. Echipele caută să plaseze în țintă o... capră decapitată (carcasa de 70 de kg!). Este un sport sîngeros și violent, dacă ne gîndim numai la faptul că pen-

tru deposedarea adversarului sînt permise loviturile de orice natură, inclusiv cele cu biciul!! Poate dura zile întregi.

Este atestat documentar în hrisoavele secolului al XIII - lea, cînd era practicat de soldații lui Gînghis Han. *Buzkashi* este practicat în Kazakhstan, Turkmenistan, Uzbekistan, Afganistan și Tadjikistan.

Cooper's Hill Cheese Rolling sau 'prindeți cașcavalul' se desfășoară anual în cursul lunii mai, în regiunea Cotswolds, Anglia. Linia de sosire trebuie făcută de cel care înșfacă o roată dublă de brînză Gloucestershire în rostogolire. Cursa de prindere a roții de cașcaval este extrem de periculoasă, la fiecare ediție înregistrîndu-se accidente ale participanților.

Să vedem și alte sporturi insolite: *cursa de secerat* (fondată în Anglia, în 1973; clubul de profil are cca 250 de membri, angrenați în 12 curse/an; în Statele Unite vorbim despre aproape 600 de membri și 110 curse într-un singur an competițional), *campionatul mondial de întins pielea de pe față* (origini în Blighty, Anglia; competitorii trebuie să-și contorsioneze fața în cele mai ciudate feluri, buze de jos să treacă peste nas, obraji să ajungă la urechi, ochii să iasă din orbite) *cu motocicletele prin casă* (plimbări cu motocicletă prin casă, depășind obstacolele din camere, totul cel mai scurt timp posibil), călcatul hainelor în cele mai anevoioase locuri (*Extreme Ironing* presupune călcatul hainelor în cele mai ciudate locuri: pe vîrfurile munților, pe caiace, pe biciclete, în vîrfurile copacilor;

recordul mondial a fost stabilit în 2008, cînd 72 de scafandri au călcat rufele sub apă, simultan!!!), *campionatele de mîncat urzici* (cu desfășurare în Dorset, Anglia; regulamentul e simplu, mîncarea a cît mai multe urzici în 60 de minute; singurul lucru permis este stingerea durerii cu... bere), *înot cu obstacole* (sport prezent la ediția din 1900 a Jocurilor Olimpice de la Paris; desfășurat pe Sena; înotătorii urcau și coborau pe o prăjină, apoi treceau peste și pe sub mai multe vase/obstacole aflate pe rîu), *surfing pe tren*, *Volcano Boarding* (80 de km coborîre de pe un vulcan activ; se practică în Nicaragua, pe vulcanul Cerro Negro), *bungee cu crocodili*, *hockey subacvatic* (inventat în anii '50, în Marea Britanie), *Zorbing Ball* (rostogolire într-un balon; inventat în anul 2000, în Noua Zeelandă), *campionatul de țintit cu bobul de mazăre* (prima ediție în 1971, Witcham, Marea Britanie), *campionatul de scălbămbăieli*, *campionatul de mîncat hot - dog*, *fotbal în mlaștină*, *volei cu piciorul și mingea de tenis! înotul în noroi* (inventat în Anglia, Maldon, Essex; sport extrem de solicitant, mai ales că practicanții sînt obligați să poarte costum de scafandru), *aruncatul telefonului mobil* (baze puse în Finlanda; două stiluri, freestyle, respectiv tradițional; se punctează cu note de la 4 la 10, doar două lucruri, estetica aruncării și coregrafia adoptată de sportiv; se desfășoară anual, din 2000 încoace) *campionatele de stat în saună*, Heinala, Finlanda, cu prima ediție în 1999; temperatura este de 110 grade, la fiecare 30 de secunde, o jumătate de litru de apă fiind aruncată peste cărbunii încinși...

teatru

Teatru și experiment la Torino

Aglia Stefanova-Oltean

Deja de zece ani Festivalul „Teatro a Corte” de la Torino adună laolaltă teatre din întreaga Europă, un numeros public italian și grupuri dinamice de critici din întreaga lume. Directorul artistic al festivalului, Beppe Navello, mereu zămbitor și energic, spune că a zecea ediție a acestuia confirmă vocația sa europeană, tendința de a explora frontierele genurilor teatrale și felul în care noile limbaje contaminatează teatrul tradițional.

De-a lungul celor trei săptămâni de festival – din 8 până în 25 iulie – au fost prezentate 38 de spectacole jucate de 31 de companii din 8 țări. Și nu vorbim doar de teatru – ciroul, dansul, teatrul fizic sau... explorarea orașului în care spectatorul devine actor și-au așteptat publicul în multe locuri neobișnuite, precum castelul Rivoli, villa Cavour sau Venaria Reale. A fost un cadou generos din partea Ministerului Moștenirii Culturale și a regiunii Piemonte care, în ciuda crizei economice, au susținut integral festivalul și în 2010.

Startul strălucitor al festivalului a fost dat de celebrul marionetist Philippe Genty și magicul său spectacol „Voyageurs immobiles”, un „remake” al mono-reprezentății omonime din 1995. Obiecte simple din hârtie, carton sau pungi de plastic sunt transformate în obiecte magice, cu sens polivalent. În final, devine limpede că omul este întotdeauna singur cu visele sale și cu riscul permanent de a și le împlini, deci de a fi dezamăgit de rezultate... O mulțime de referințe mitologice și politice ne-au surprins de-a lungul reprezentației, dar și o uluitoare tehnică păpușească, perfecțiunea fiecărui detaliu al spectacolului și o atmosferă poetică specială, aproape dispărută de pe scena contemporană, dominată de violență și un limbaj dur. De fapt, în spectacolul lui Genty aproape că nu există cuvinte. Este în cel mai înalt grad sugestiv și deloc agresiv în mesaj. Deschide doar o mulțime de uși în imaginația spectatorilor. Actorii ne-au mărturisit după reprezentație că regizorul nu le-a explicat niciodată opțiunile sale pentru anumite materiale sau imagini. Le-a cerut doar să urmeze o temă emoțională, fără a le da alte informații. Actorii au avut astfel o libertate intelectuală și emoțională, au improvizat pur și simplu pe niște teme mitologice, fără a le ști măcar sursele, chiar dacă era vorba de un mit cosmogonic

indian sau de un basm rusesc. Astfel, ei au creat o versiune nouă proaspătă, a unui mit străvechi, evitând balastul cunoștințelor, analizei intelectualiste și comparației.

O impresionantă producție portugheză de teatru stradal a anunțat întregul Torino de debutul festivalului. Am asistat la spectaculoasa performanță acrobatică „Nusquam” (nicăieri, în latină) a Teatro do Mar în piața centrală din Palazzo Reale. Pe patru platforme mobile, patru actori au reprezentat patru stereotipuri ale vieții contemporane – o gospodină luptându-se cu trei uscătoare de păr, un om de afaceri devenit „zombi” al computerului său și al Internetului, un adolescent hipnotizat de televizor și preferințele sale muzicale și, în sfârșit, un intelectual sărac. Toți încercau să evadeze din micile lor lumi, dar asta părea imposibil. Coregrafia a fost extrem de ingenioasă și expresivă. Publicului i s-a permis să se miște între cele patru platforme până când acestea au format o scenă clasică, apoi spectatorii s-au așezat și spectacolul a continuat – cei închiși în capcană au găsit dintr-o dată o salvare, în sus, au sărit în aer, s-au bucurat de libertate, s-au întors la momentele de început. O muzică foarte sugestivă și un mare ecran video din spatele lor prezenta viețile stereotipe pe care le avuseseră, dar subit ei au început să se descompună sub ochii noștri – și-au dat jos hainele, dar nu erau goi, erau ca niște mumii, fără fețe, fără piele, aproape morți, lipsiți de culoare și de expresie, cu trupurile atârând în aer. O poveste puternică și expresivă despre lumea contemporană și pierderea identității.

Instalația video „Bonanza” (Grupul „Berlin” din Belgia) ne-a oferit o adevărată investigație antropologică în minusculul – acum are doar 7 locuitori – dar odinioară miticul oraș Bonanza din Colorado, cu minele sale de aur... Timp de 70 de minute am ascultat o poveste polifonică, spusă într-o manieră dinamică pe cinci ecrane și șapte voci, ne-am întors în istoria orașului minelor de aur, cu 36 de cârciumi, dar fără biserică. Am mai descoperit că și o lume izolată și mică, cu șapte locuitori, e capabilă să reproducă toate efectele negative ale lumii celei mari de care oamenii au vrut de fapt să fugă...

Anul acesta, focusul festivalului a fost îndreptat spre Belgia și scenele sale – „showcase”-ul bel-

gian a oferit o amplă panoramă mai ales a dansului contemporan și a instalațiilor video. Prima reprezentație belgiană pe care am văzut-o la Torino a fost „Snow”, în coregrafia lui Michele Anne de May. Pretențios, dar nu inovativ în coregrafie, spectacolul a fost prea repetitiv și cu prea multe scene de final în partea a doua. Dar a fost perfect ca execuție tehnică a tablourilor vizuale – fumul, zăpada și luminile au fost într-un echilibru desăvârșit. Mult mai modest, dar mai convingător a fost spectacolul de *one man circus* „Contigo” („Cu tine”) din Portugalia, în coregrafia lui Rui Horta. Folosind tehnicile ciroului chinezesc, acrobatul Joao Paulo Dos Santos redă cu emoție, umor și precizie estetică povestea unei tentative de sinucidere.

Tocmai precizia estetică a lipsit în pretențioasa *reprezentăție sms* – cum o numeam neoficial noi, criticii – a companiei daneze HELLO!EARTH. În acest proiect fiecare spectator trebuia să meargă singur pe străzile din Torino și să-și găsească spectacolul personal după vreun colț, orientat prin câteva mesaje telefonice și apeluri misterioase, care-l ghidau unde să intre sau unde să se oprească. Ei bine, nu este o idee nouă. Cea mai bună „călătorie solitară spre sine” pe care am văzut-o a fost făcută de antropologul columbian Enrique Vargas, care a folosit cărți de tarot în loc de sms-uri. Dar colaboratorii săi din Slovenia, unde am văzut reprezentația în 1996, erau preciși și profesioniști. Ceea ce nu se poate spune despre colaboratorii italieni ai companiei HELLO!EARTH, care au eșuat să facă acele călătorii solitare cu adevărat misterioase și unice (apropo, titlul pretențiilor al spectacolului era „Măine totul va fi altfel”, da, da...). Oricum, chiar și cu o organizare mai bună, reprezentația părea să aibă un aspect infantil – putea fi utilizată ca exercițiu pentru studenții la actorie sau pentru adolescenți, dar nu într-un festival internațional. Exercițiul principal, cel de a asculta zgomotele pieței cu ochii închiși și de a simți micile plăceri ale Terrei (și se ofereau de exemplu trei cireșe), era atât de naiv. Oare realizatorii spectacolului chiar credeau că dețin monopolul asupra sensibilității și ne pot obliga să ne reapropiem de natură? Dar dacă suntem deja apropiați și știm să ascultăm și gustăm zgomotele pieței și fără ajutorul lor? Naivitate fermecătoare sau plictisitoare? În orice caz, această reprezentație a suscitat discuții interesante printre critici, așa că a fost de folos să existe niște puncte de conflict.

„Teatro a Corte” creează o adevărată sărbătoare culturală la Torino și printre vizitatorii acestuia. Dacă adăugăm faptul că orașul este elegant, aristocratic și dinamic, plin de viață vara și cu o infrastructură turistică foarte bine dezvoltată – un foarte avantajos card Torino-Piemonte îți oferă acces la toate muzeele și liniile de transport din oraș –, merită să zbori într-un week-end la Torino, mai ales că avem un zbor low-cost chiar de la Cluj. A nu se rata Muzeul Egiptean, cu colecția familiei de Savoia, al doilea ca importanță în lume, după cel din Cairo, și Muzeul Național al Cinematografului, o experiență ieșită din comun.



Secvență din „Voyageurs immobiles” de Philippe Genty

film

Era New Horizons International Film Festival

Lucian Maier

1. Prezentare

La finele lunii iulie am fost în Polonia într-o vizită *de lucru* în care să observ cum stau treburile în Polonia - spre deosebire de România - atunci când vine vorba despre producția de film sau despre realizarea unui festival de film. Invitația de a vizita festivalul de film din Wrocław, școala de film din Lodz și Institutul Polonez de Film din Varșovia mi-a fost adresată de către Institutul Cultural Polonez din România. Am stat o zi în Varșovia, unde am avut o întâlnire cu directorul departamentului de producție cinematografică al Institutului, Artur Majer, am colindat anumite zone ale capitalei și am intrat cu interes în Centrul pentru Artă Contemporană. Am stat o altă zi în Lodz, unde am văzut școala de Film în care au studiat Polanski, Wajda sau Kieslowski, Muzeul Cinematografiei și Muzeul de Artă Modernă, unul foarte bun, în care sînt lucrări de Max Ernst, Fernand Léger, Jan Lebenstein, Tadeusz Kantor sau Joseph Beuys. Restul zilelor le-am petrecut în Wrocław, unde am urmărit jumătate din festivalul de film *New Horizons* (Era este numele unei companii de telefonie mobilă, sponsorul principal al festivalului).

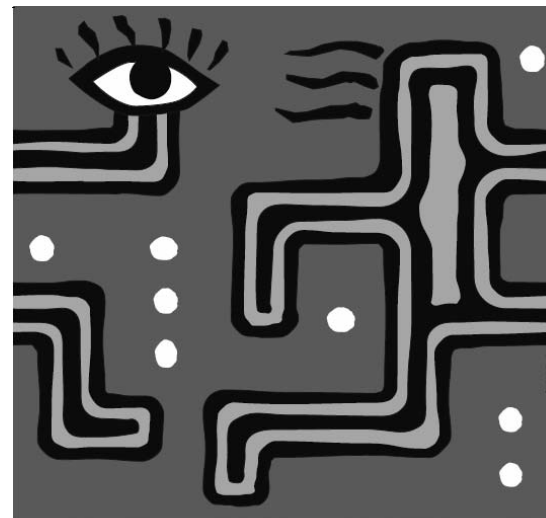
Festivalul de film din Wrocław a ajuns la a zecea ediție. E cu un an înaintea TIFF-ului, un festival cu care e înrudit ca program - interes pentru cinematograful de autor în general și pentru descoperirea unor spații cinematografice exotice. Festivalul *New Horizons* se întinde pe unsprezece zile, începînd cu 22 iulie, pînă pe 1 august. Două săli de gală amenajate în Teatrul Capitol și în Opera din Wrocław, un spațiu de proiecții în aer liber, în piața mare a orașului, plus un multiplex cu nouă săli pentru proiecții; două sute patruzeci de filme de lung metraj și tot atîtea scurtmetraje, invitați de top - Nury Bilge Ceylan, frații Quay - o competiție internațională care adună paisprezece proiecte - printre care *Mundane History* al regizoarei thailandeze Anocha Suwichakornpong, filmul care a cîștigat TIFF-ul în acest an.

New Horizons are o competiție internațională, care nu e adresată debutanților, însă în program sînt numai filme din non-mainstream-ul *auteur-ist* - competiția pentru Palme d'Or de la Cannes fiind un exemplu de întâlnire a producțiilor de autor din mainstream -, paisprezece la număr. O competiție exotică, în care anul acesta se află un film din Sri Lanka, *Between Two Worlds*, un altul din Filipine, *Refrains Happen Like Revolution in a Song*, thailandezul *Mundane History* sau o producție braziliană, *I Travel Because I Have to, I Come Back Because I Love You*. Ideea primară a festivalului din Wrocław e ca tot ceea ce se petrece în cadrul evenimentului să fie suficient de provocator, suficient de neconvențional încît să îndrume spre, sau să deschidă noi orizonturi. Acesta e gîndul vizibil în selectarea filmelor din competiție - nu contează, documentar, ficțiune, să fie provocator - și în evenimentele extra-cinematografice care pot fi urmărite în timpul festivalului

(în special proiecte de artă contemporană și concerte - cum a fost cel susținut de Mike Patton, solistul de la Faith No More, cu un proiect independent, *Mondo Cane*). E puțin cam teribilistă opțiunea aceasta pentru nonconformism, însă e atît de bine pusă în practică în festival și în evenimentele conexe încît nu e deloc supărătoare.

Competiția secundă a festivalului e adresată filmelor care vorbesc despre artă. Tot o competiție internațională, una dedicată documentarelor, în număr de douăsprezece. În altă competiție se întrec opt filme poloneze din ultimul an. În Polonia sînt produse anual între patruzeci și șaizeci de filme, așa că organizatorii au de unde să aleagă opt filme pentru această întrecere. O altă secțiune competițională este dedicată scurtmetrajelor poloneze, pe trei direcții: ficțiune, documentar și animație. Plus o secțiune dedicată scurtmetrajelor europene de debut. Secțiunea Panorama e un fel de Supernova a TIFF-ului (unde au fost prezente ultimele filme semnate de Gaspar Noe, Olivier Assayas, Tod Solondz, Jasmila Zbanic, Werner Herzog, Miklos Jancso, Manoel de Oliveira sau Radu Muntean), un focus pe noul cinema turcesc, o altă secțiune de prezentare a unor esuri cinematografice, o retrospectivă Jean-Luc Godard (patruzeci de proiecții cu lungmetraje și scurtmetraje realizate de Godard), retrospectivă frații Quay, Klaus Maria Brandauer, Laura Mulvey, Jerzy Has, plus o prezentare a celor mai bune filme care au rulat în ultimul an prin festivaluri - *Hunger, Lebanon, The Good Heart, She, a Chinese, La Teta asustada, The Limits of Control, The Beaches of Agnes* și multe altele.

În ce privește intrarea la film pentru invitații festivalului, faza e că la ENH nu sînt bilete. Primești acreditarea sub forma unui card de plastic. Pe card ai un *username* format din cifre și litere, o poză, numele și un cod de bare. Cu userul te loghezi pe situl festivalului și acolo faci rezervările. Ai un credit, maxim cincizeci și cinci de puncte dacă stai tot festivalul, eu am avut douăzeci și cinci. Un punct e o intrare la film. Online faci rezervarea, la intrare îți este scanat codul de bare și dacă e totul în regulă intri la film. Sistemul online e bun, nu stai la coadă la bilete, poți face rezervarea de pe orice calculator, fie laptopul personal, fie unul dintre sutele de PC-uri montate de organizatori pe holurile festivalului. Sistemul acesta e și antrenant. Odată că trebuie să fii pe fază să alegi rapid filmele - pe două zile în avans, adică de azi de la miezul nopții se pot face rezervări pentru ziua tocmai începută și pentru următoarea zi. Apoi, dacă nu găsești la ce te interesează, te mai uiți din cînd în cînd pe sit, că poate renunță cineva la un loc. Faza e că dacă nu îți place filmul la care ai intrat, altul nu mai poți vedea în paralel, că nu poți face rezervare la două filme la aceeași oră. Și toate proiecțiile încep la aceeași oră: de la zece dimineața din trei în trei ore pînă la zece seara. Dacă alegi un film și renunți să mergi la proiecție cu mai puțin de cincisprezece minute înainte ca aceasta să înce-



10. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY
ERA NOWE HORYZONTY
Wrocław, 22 lipca - 1 sierpnia 2010
www.enh.pl



pă, ești penalizat cu cinci puncte.

2. Filme bune și foarte bune în competiție

The Temptation of St. Tony, al regizorului Veiko Ounpuu, al cărui proiect anterior, *Autumn Ball*, debutul său în lungmetraj, a fost la TIFF acum doi ani și a cîștigat Premiul pentru imagine. *The Temptation of St. Tony* e la o aruncătură de băț de a fi un film mare. În centrul filmului e destinul unui manager de firmă de construcții din Estonia, Tony, excelent jucat de Tavi Eelmaa, care, în film, ai putea spune că e un Vincent din animația cu același nume semnată de Tim Burton la începutul anilor optzeci; un Vincent ajuns la maturitate. Trece printr-o serie de situații limită care îi trezesc conștiința morală - îi moare tatăl, are probleme cu soția, e nevoit să își concedieze toți muncitorii și se îndrăgostește de una dintre angajatele sale - și neconținut dintr-o situația reală alunecă într-una de vis, ca în *fuga psihogenă* pe care o trăiește Fred Madison în *Lost Highway*. Perdeaua care separă realitatea de oniric se deschide pe nesimțite, cele două lumi ale personajului se înghit reciproc și se relevă cu o simplitate și o coerență de invidiat. Filmul are o imagine splendidă, sînt cadre atît de înălțătoare că îți fac pielea de găină. Puse laolaltă cu istoriile de vis macabru pe care le trăiește personajul, discursul lui Ounpuu e cu adevărat pretențios. Însă e o prețiozitate asumată, de unde farmecul filmului: neconținut, tot arsenalul acesta de accelerări estetice (care au ceva din aerul maiestuos al filmărilor din *Copilăria lui Ivan* sau *Andrei Rubliov*) e calmat sau e răsturnat prin glumițe care amendează toată grandoarea, toată importanța pe care o capătă povestea.

Ounpuu reinterpretează în contextul societății capitaliste estoniene istoria Sfîntului Antonie cel Mare, cel considerat în ortodoxie întemeietorul vieții monahale, un ascet care a trăit în Egipt în secolele II-III și despre care Athanasius din Alexandria spune că a fost ispitit de satiri, centauri și de cete de diavoli. Viața lui Antonie e mitizată de creștinism și de numeroasele interpretări culturale pe care le primește - în pictură





subiectul e tratat de Michelangelo, Hieronimus Bosh, Max Ernst sau Salvador Dali, în literatură de Gustave Flaubert. În expunerea sa, Ounpuu se adresează atât istoriei originale cât și vieții contemporane, într-o prezentare care chestionează tarele morale ale societății și, în același timp, istoria artei. E o combinație care aproape îi reușește lui Ounpuu. Problema filmului e că uneori - de puține ori - glumițele de pe ecran nu au subtilitate, nu se ridică la valoarea expunerii generale a filmului, astfel că discursul se dezecilibrează momentan. Filmul are două ore fără zece minute în care sînt două-trei mici scăpări. Dacă filmul nu ar fi atât de bun în rest, aceste scăpări nu ar avea importanță. Dar tocmai fiindcă e o poveste atât de dificil de relatat și fiindcă Ounpuu reușește să o construiască adecvat, micile inadvertențe ies la iveală. Inadvertențele sînt legate de casa lui Tony, de folosirea sa în poveste. La un moment dat vin doi lucrători să monteze un gard în jurul casei lui Tony. Întrebat de lucrători cum preferă să îl așeze, Tony spune că el nu a comandat nici un gard. Moment în care lucrătorii pornesc o serie de întrebări mult prea exagerate în context: dacă prin asta nu cumva vrea să spună că ei nici măcar nu sînt de față, dacă nu cumva dorește să le anuleze realitatea etc. Cum spuneam, toată situația care privește starea casei lui Tony e problematică în film: o casă modernă construită la periferie în cîmp deschis, fără gard, în apropierea gunoaielor, e puțin credibilă treaba asta. Acesta e un tip de exagerare prin care critica socială gîndită de Ounpuu devine prea evidentă, prea căutată. Alte exagerări nu sînt pe ecran, însă revenirea la casa lui Tony și folosirea ei ca pilon (nu e singurul, dar e acolo) al edificului critic din film e deranjantă.

De aceea, per total nu putem vorbi de o capodoperă, dar putem vorbi de un film bun, care merită văzut. Sînt o grămadă de secvențe pe care nu le veți uita. Amestecul de Lynch (atmosfera lynchiană chiar îi iese lui Ounpuu) cu finețea vizuală a lui Tarkovski, filtrate prin sarcasmul lui Bunuel, și un final care i-ar face pe Greenaway (din *The Cook, the Thief, The Wife and Her Lover*) sau pe Palfi Gyorgy (din *Taxidermia*) să roșească, toate acestea sînt o certitudine a spectacolului cinematografic de calitate.

Mama este un alt film din competiție. Unul solid, o meditație sumbră asupra condiției umane. Realizat de Nikolai Renard și Yelena Renard, filmul are șaptezeci de minute și nu mai mult de zece secvențe. Ultra minimalist, două personaje, o cameră de filmat statică, nicio replică. Mama și fiul. El este obez, are în realitate aproape aceleași dimensiuni pe care le avea în *Taxidermia* fostul campion la înfulecat în ultima parte a filmului, cînd locuiește în cușcă. Îl vedem pe bărbat în oraș, deplasîndu-se ca un robot, privind manechinele din vitrina unui magazin de modă. Îl vedem în parc mîncînd. Apoi așteptăm minute întregi să urce scările, în vreme ce îi auzim respirația grea de la efort. Mama sa îl spală odată ajuns acasă. Stă în vană, pe scaun, mama toarnă apă pe el cu un vas de metal. E imens.

Filmul e construit ca un documentar. Iar bărbatul care-l joacă pe fiu e real, nu e construit de machiori. E tulburător să privești umanitatea (auto)transformată în obiect. În afara faptului că poate să umble de colo colo, bărbatul nu poate face nimic de unul singur. Nu se poate îmbrăca ușor, nu se poate dezbrăca ușor, nu poate merge la baie (poartă un scutec imens), nu se

poate spăla, nu-și poate pregăti masa, nu poate ridica obiecte scăpate din mînă. Are nevoie de asistență în permanent, e ca un obiect care trebuie așezat undeva, care trebuie curățat, îngrijit. E un monument al angoaselor contemporane, figura de coșmar a epocii *skinny* și, în același timp, omul-lembră al epocii *fast-food*. *Mama* e un film concentrat, puternic, precum lovitura unui boxer de top!

3. Filmul de deschidere al ENH, concluzii și premii

O altă curiozitate a acestui festival e că în deschidere rulează două filme în paralel, la Capitol și la Operă. Ai de ales ce deschidere vrei să urmărești. Anul acesta au fost *Des Hommes et des Dieux* al lui Xavier Beauvois și *Enter the Void* al lui Gaspar Noé.

Enter the Void are două ore și jumătate care curg lejer, datorită ritmului drum'n'bass pe care îl împlîntă autorul în inima proiectului, ritm care aduce secvență cu secvență o perspectivă interesantă asupra celor prezentate. Filmul redă povestea unui suflet rămas pe pămînt să se curețe de balastul acumulat în viața sa recentă (una de numai douăzeci de ani), iar aparatul de filmat este ochiul sufletului care înregistrează derularea acestei purificări. După un *Irreversible* dur, necruțător, eram extrem de curios să văd cu ce va veni Noé în cinema. *Enter the Void* e un salut adresat vieții tumultuoase, atitudinii de club non conformist. Filmul mi-ar fi plăcut mult dacă ritmul drum'n'bass nu ar fi fost diluat la final în romantisme orientale - reîncarnare, sfințenia uniunii trup-suflet -, new-age-isme (deja) destul de ieftine pentru bătrînul Occident. Generic și credite marca Noé, titluri mari cu efecte luminoase stroboscopice, în fața cărora trebuie să mijeste ochii pentru a nu-ți arde retina și creierul. O cameră de filmat care se mișcă neconținut, ondulat, respectînd dinamica sufletului. Dragoste la limită, droguri, accidente, moarte, traume de recuperat și cîte un viitor care cere să fie împlinit, o cerere a cărei rezolvare se transformă în semn de întrebare. Peisajul sufocant al metropolei japoneze e zugrăvit în culori țipătoare, intimitatea febrilă a personajelor e tratată jucăuș, cu căldură prietenească. Personajele însăși sînt conturate fără echivoc și călătoriile în viscere pe care le montează Noé, toate lucrează excelent la conturarea unui poem vizual puternic, vibrant. Însă numai pînă în clipa în care autorul - în secvențele finale - dă tușa finală proiectului, după normele new-age pomenite.

Enter the Void e un film coerent, ideile se leagă în a susține teoria transmigrației și în valorizarea unui trup-suflet în normele culturale ale orientului îndepărtat. Însă, pentru film, tocmai rotunjirea aceasta e dăunătoare: filmul devine demonstrativ și - astfel - artificial, prefăcut. Cînd pune laolaltă întregul arsenal de semne ale decadenței urbane occidentale pentru a da suflu unei idei orientale pe care tot Occidentul a împrumutat-o și a folosit-o comercial (în eclecticismul spiritual recent sau în ecologie), Noé devine kitsch. Tot tumultul drum'n'bass nu poate fi echilibrat sensibil în poveste în așa fel încît acest final - legat de purificarea sufletului și de posibilitatea unui nou început - să pară altceva decît o expunere comercială a unor idei care trec drept *șic* pentru un Occident aflat în căutare de senzații tari. Dacă făcea totul la mișto, putea fi o operă postmodernă reprezentativă. Însă el este foarte serios, ceea ce, la final, te face să-ți pui mîinile la ochi să salvezi imaginea autorului energic și limpede din *Irreversible*.

În comparație cu TIFF-ul, ENH dacă nu e mai bun prin proiecții, e cu siguranță ceva mai complex datorită evenimentelor organizate în cadrul festivalului, în galeriile de artă și în sălile de concert locale. În ceea ce privește filmele prezente în festival, singurul avantaj al ENH în fața TIFF-ului e dat de cele două luni distanță față de Cannes, luni care facilitează achiziționarea și prezentarea unor pelicule de top care rulează acolo. Anul trecut ENH a fost deschis cu *Das Weisse Band*, Palme d'Or în 2009, anul acesta unul dintre cele două filme din deschidere a fost proiectul distins cu Marele Premiu la Cannes în 2010, *Des Hommes et des Dieux* al lui Xavier Beauvois. A mai fost prezentat și *Filme Socialisme* al lui Jean Luc Godard, cu premiera tot în acest an la Cannes. Pentru multe alte filme, însă - cum e *Lebanon*, sau *The Good Heart*, sau *Life During Wartime*, sau retrospectiva fraților Quay, sau *Café Noir* -, TIFF-ul a fost mai rapid decît ENH.

Cînd am văzut lista cu filmele incluse în competiția *New Horizons* din acest an, mie mi-a fost destul de clar că e greu să fie vreun film mai bun decît *Mundane History* al Anochiei Suwichakornpong. În topul pe care l-am alcătuit pentru numărul în care *Tribuna* analiza festivalul clujean, *Mundane History* era pe locul doi, după *Aurora* lui Cristi Puiu. La TIFF mi-a plăcut atât de mult filmul thailandez încît am mers să îl văd și în a doua proiecție. Aici nu a mai fost cazul să-l (re)văd, însă m-am bucurat pentru realizatoarea filmului, Marele Premiu al Competiției ENH (în valoare de 20.000 de euro) fiindu-i atribuit Anochiei. *Mama*, filmul rusesc al Yelenei și al lui Nikolai Renard a primit Premiul FIPRESCI. Pe celelalte filme premiate nu le-am văzut, așa că nu pot decît să le enumăr: Premiul publicului a mers către italianul Michelangelo Frammartino pentru *Le Quattro Volte*. (O paranteză scurtă: aceste trei filme, cu distincțiile cele mai importante în festival - din partea juriului festivalului, din partea criticilor și din partea publicului - vor avea parte de o distribuție națională în cinematografele din Polonia - 300 de săli normale, plus 80 de multiplexuri cu șase pînă la zece săli. Distribuția este asigurată de Fundația New Horizons.) Premiul competiției în care se întrec filmele care vorbesc despre artă - 10.000 de euro - i-a fost acordat peliculei franceze *We Don't Care about Music Anyway*, realizată de Gaspard Kuentz. *Made in Poland* e filmul care a cîștigat competiția filmelor poloneze și a fost răsplătit cu 25.000 de euro.

Forșpan

Ioan-Pavel Azap

Fără a fi un film extraordinar, **Marioneta** (*The Ghost Writer*, Franța / Germania / Marea Britanie, 2010; sc. Robert Harris, adaptare după propriul roman omonim; r. Roman Polanski) este un film rezonabil și onorabil, care merită văzut din mai multe motive. În primul rând e un thriller onest, un divertisment de bună calitate care nu te face să regreti banii dați pe bilet. În al doilea rând, e un film de Polanski și, cu toate că de la *Cuțitul în apă* (1962), *Repulsie* (1965), *Fundătura* (1966) sau *Balul vampirilor* (1967) talentul regizorului internațional de origine poloneză s-a mai diluat, el rămâne un autor veritabil și valabil care încă mai poate oferi surprize. În al treilea rând, nu este de ignorat povestea bine articulată, chiar dacă, pe alocuri, întâlnim locuri comune (genului). „Marioneta” (McGregor), mai corect spus: scriitorul-fantomă, este un romancier ratat specializat în prelucrarea literară a biografiilor unor celebriități. Solicitat să ajusteze amintirile unui politician (Brosnan), el se trezește prins într-o rețea a spionajului internațional, unde mai nimeni - vorba bardului - nu este ce pare a fi, ceea ce se va dovedi a-i fi fatal. Important este că filmul are poveste, un fir narativ dominat de personaje și de relațiile ambigue dintre ele, nu de pumni, explozii sau urmăriri fără rost, menite să umple cât mai multe minute cu „acțiune pură”. Nu în ultimul rând, *Marioneta* se susține și prin distribuție: Ewan McGregor - stăpân pe sine, fără nimic din arsenalul de gesturi de duzină al eroilor de acțiune; Pierce Brosnan - convingător în postura individului ușor de mani-

pulat, mai mult play-boy decât politician; Olivia Williams - sobră și atrăgătoare în același timp, exploatând decent duplicitatea personajului; James Belushi - savuros în postura individului de plan doi, a celui care manevrează din culise; Tom Wilkinson - amenințător sub masca unei eleganțe și a unei politeți mimate. De reținut prezența veteranului Eli Walach („urâtul” colossal din splendidul film al lui Sergio Leone *Bunul, răul și urâtul*), într-un rol secundar important în economia filmului și emoționant prin reveranța adresată de Polanski unuia dintre actorii geniali ai cinematografiei mondiale.

Orice film realizat după un serial de televiziune de acțiune este construit pe o schemă arhiuzitată: un prolog în care facem cunoștință cu eroii, de obicei într-o poveste de sine stătătoare care nu mai are legătură cu restul filmului, după care urmează povestea propriu-zisă. Așa se întâmplă și în **Echipe de șoc** (*The A-Team*, SUA, 2010; sc.: Joe Carnahan, Brian Bloom; r. Joe Carnahan; cu: Liam Neeson, Bradley Cooper, Jessica Biel): în primele zece-cincisprezece minute ne sunt prezentați, în timpul unei misiuni undeva în deșert, colonelul Hannibal Smith și coechipierii lui, - trei indivizi unidimensionali, având una-două trăsături definitorii, fiecare trup și suflet pentru „gașcă” -, membrii unui comando special, urmează genericul după care începe cu adevărat filmul, nimic altceva decât un episod mai lung al unui serial tv. Dincolo de aceste tipare, scenariul *Echipei de șoc*



este relativ ingenios, dar fără nimic care să-l particularizeze, cu obișnuitele piste false, personaje în alb și negru, trădări, convențional(ism) cât cuprinde și inevitabilul happy-end. „Am vrut să fie respectuos față de serial pentru generația de fani care au crescut cu el, dar, de asemenea, să aduc *Echipe de șoc* în secolul XXI”, mărturisește regizorul Joe Carnahan. Ei bine, n-am văzut serialul, dar Carnahan a reușit ceea ce și-a propus: un film schematic, superficial, previzibil.

colaționări

Melancolia eternă a Parisului

Alexandru Jurcan

Soare, podurile Senei, imagini fugare, o eternitate împlânzită, plimbări neostoite în spații de catifea, dar și senzația acută că nicio banalitate nu poate tulbura adorarea mea plină de patos. Stau la Luvru în mișcarea uleioasă a lumii, mă răsfaț pe coloanele lui Buren, acolo în spatele Comediei Franceze, beau cafele prelungi lângă Carusel, urmărit de fuga inefabilă a norilor parizieni, mă retopesc în întâlniri umane cu gândul generozității pure. Țin o bere în mână, rezemat de zidul cald de la Beaubourg, iar lângă mine se răsfață porumbeii în jocuri cifrate. Întru în biserică Merry, ca să mă mângâie vitraliile silențioase și îmi repet că veșnicia s-a născut intactă în acest oraș al tuturor culorilor și posibilităților.

Julien Green, speriat de curgerea secolelor, își imagina un om plimbându-se pe un câmp, lovind o bucățică de metal, după care va face săpături imense și... „poate că sub opt sau nouă orașe suprapuse va descoperi Parisul”. Așa precum a fost descoperită cândva Troia. Într-o antologie compusă de Jacques Jouet - *Poèmes de Paris* - editura Parigramme, 2009, regăsim poemele și scrierile celor care au încercat să atingă o clipă trupul orașului: Prévert, Verlaine, Apollinaire, Hugo, Rimbaud, Villon, Nerval, Cros, Reverdy, Lautréamont... Într-un poem, Desnos repetă dureros că nu mai iubește strada Saint-Martin de când și-a pierdut acolo prietenul cel bun. Baudelaire crede că „Parisul se schimbă, dar nimic nu s-a mișcat în melancolia sa”.

Pe un mare afiș e anunțat filmul *Celălalt*

Dumas de Safy Nebbou, cu Gérard Depardieu. Cine a fost, deci, Auguste Moquet? Colaboratorul lui Dumas, trăind în umbra acestuia. Mai avem multe secrete de aflat? În secolul 18 erau băi plutoare chiar aici la Pont-Neuf, iar marele magazin Samaritaine vindea un costum în anul 1882 cu 19 franci. În prezent e închis, deoarece construcția ar fi putut ceda... la cei 10.000 de vizitatori zilnic.

Turiștii se îngheșuie mereu la kilometrul zero din fața catedralei Notre Dame, punându-și o dorință în gând, cu mintea spre viitor, uitând să savureze prezentul, așa cum bine ne sfătuiește Tolle. La Teatrul De la Ville se anunță un spectacol conceput de Igor și Lily, cu un titlu tulburător: *Oprți lumea, aș vrea să cobor!*

Putem regăsi fețe ale Parisului în filmul recent al lui Cédric Klapisch intitulat *Paris*, cu Juliette Binoche, Romain Duris, Fabrice Luchini, Mélanie Laurent etc. Fragmente de existență, singurătate, goană neîncetată, relații superficiale, reversuri ale medaliilor sclipitoare... Filmul demarează indecis, greoi, apoi totul se leagă, personajele devin credibile, fragmentarul se solidifică, umanul radiografiat prinde contur. Omul e închis într-un sistem perfid, din care ar vrea să iasă. O înmormântare devine o oprire superficială din alergarea fără sens. Și totuși... viața e unică, de aceea personajul interpretat de Duris nu vrea să moară, ci alege soluția transplantului. Să spunem că Duris a acceptat un rol dificil în filmul *Persecuția* de Chéreau, adică trece de la frumusețea frivolă, la un taciturn agresiv, într-un Paris nocturn și frigu-



ros. Dar ce zicea Prévert? Că Sena are noroc, nu și face griji... Doar Apollinaire ne înduioșează, amintindu-ne că „sub Podul Mirabeau curge Sena și iubirile noastre...”. Numai că melancoliile pariziene sunt dulci ca tandrețea mierii.

sumar

| | | |
|--|---|----|
| blocnotes | | |
| Elena Abrudan | Jurnal aragonez | 2 |
| editorial | | |
| Ștefan Manasia | Killie sau poezia | 3 |
| cărți în actualitate | | |
| Octavian Soviany | Cântecul bolborosit | 4 |
| Mihail Vakulovski | Poeme de rocker | 4 |
| I. Francin | Drumul accidentat de la dulcele sărut la maternitate | 5 |
| comentarii | | |
| Constantin Cubleşan | Dumitru Radu Popescu - 75 | 6 |
| lecturi | | |
| Ion Pop | "Elegiile politice" ale lui Ion Gheorghe (II) | 8 |
| Ion Buzași | "Restitutio" Radu Brateș | 9 |
| istorie literară | | |
| Olesea Ciobanu | Influențe blagiene în creația scriitorilor generației '60 din Basarabia | 10 |
| imprimatur | | |
| Ovidiu Pecican | Optzecismul noician | 13 |
| polemos | | |
| Laszlo Alexandru | Adevăruri | 14 |
| ○ carte în dezbatere | | |
| Adrian Țion | Momeala intelectualismului | 15 |
| Dinu Bălan | Un roman al singurătății și al dezrădăcinării | 16 |
| Victor Cubleşan | Plurisemantism, autor | 16 |
| poezia | | |
| Robert Raul Jianu | | 17 |
| emoticon | | |
| Șerban Foartă | Diptic în acqua tinta | 17 |
| eseu | | |
| Marius Voinea | Desfigurări. O reflecție despre cenzură | 18 |
| interviu | | |
| de vorbă cu regizorul Nae Caranfil | | |
| "Am sentimentul că adevărata mea profesie e așteptarea" 20 | | |
| arte & investigații | | |
| Radu Vasile | Steaguri pe turnuri (III) | 23 |
| religie | | |
| philosophia christiana | | |
| Nicolae Turcan | | |
| Apofatism vs. gândire dogmatică (II) | | 25 |
| flash meridian | | |
| Virgil Stanciu | | |
| Scandalul "Librarul din Kabul" | | 26 |
| showmustgoon | | |
| Oana Pughineanu | Ce au ei și n-avem noi? | 27 |
| dezbatere & idei | | |
| Sergiu Gherghina | Exportarea tarelor | 28 |
| Oana Albescu | Tratatul de la Lisabona și noile valențe ale Cartei Drepturilor Fundamentale ale Uniunii Europene | 29 |
| știință și violoncel | | |
| Mircea Oprea | Dinozauri în tehnicolor (I) | 30 |
| portrete ritmate | | |
| Radu Țuculescu | Am aflat despre Copil Aflat... | 30 |
| zapp media | | |
| Adrian Țion | Elena, grădina și frunza | 31 |
| sport & cultură | | |
| Demostene Șofron | Cu motocicletele prin... casă ! | 31 |
| teatru | | |
| Aglika Stefanova-Oltean | Teatru și experiment la Torino | 32 |
| film | | |
| Lucian Maier | Era New Horizons International | |
| Film Festival | | 33 |
| Ioan-Pavel Azap | Forșpan | 35 |
| colaționări | | |
| Alexandru Jurcan | Melancolia eternă a Parisului | 35 |
| plastica | | |
| Monika Szewczyk | „Nimic important, e doar artă...” | 36 |

plastica

„Nimic important, e doar artă...” Expoziție de artă contemporană din Polonia

Monika Szewczyk

Muzeul de Artă Cluj-Napoca, instituție de cultură aflată în subordinea administrativă a Consiliului Județean Cluj, găzduiește în perioada 28 iulie - 29 august 2009 expoziția de artă contemporană poloneză „Nimic important, e doar artă...”.

Evenimentul expozițional este organizat de Institutul Polonez din București și Galeria Arsenal din Białystok, în parteneriat cu Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Muzeul de Artă Vizuală Galați, Anaid Art Gallery București și Galeria de artă contemporană a Muzeului Brukenthal din Sibiu.

Curatorul expoziției este **Monika Szewczyk**, critic de artă, curator și director al Galeriei Arsenal din Białystok, de unde provin lucrările expuse în cadrul expoziției.

Reunind o selecție reprezentativă de lucrări care poartă semnătura unora dintre cei mai dinamici și „vocali” artiști contemporani polonezi - Laura Pawela, Katarzyna Kozyra, Maciej Kurak, Julita Wójcik, Oskar Dawicki, Ewa Patrum, Izabela Gustowka, Hubert Czerepok, Zbigniew Rogalski, Joanna Rajkowska, Rafał Bujnowski, Zbigniew Libera, Sendia Glówny, Azorro, Agnieszka Polska, Paweł Susid - expoziția „Nimic important, e doar artă...” își concentrează programatic discursul asupra unei analize lucide a statutului actual al artei și al criticii artistice, provocând la o interogație legitimă asupra modului în care arta contemporană înțelege să reacționeze la indiferența presei, la pierderea interesului și autorității sale în rândul publicului sau la o problemă a cărei stringență devine tot mai acută: mai are arta vreo utilitate? Mai este ea necesară? Și dacă da, cum? Întrebări asumate direct, atacate frontal și la care răspunsul este dat, de fiecare dată, într-o manieră frustă și foarte onestă.

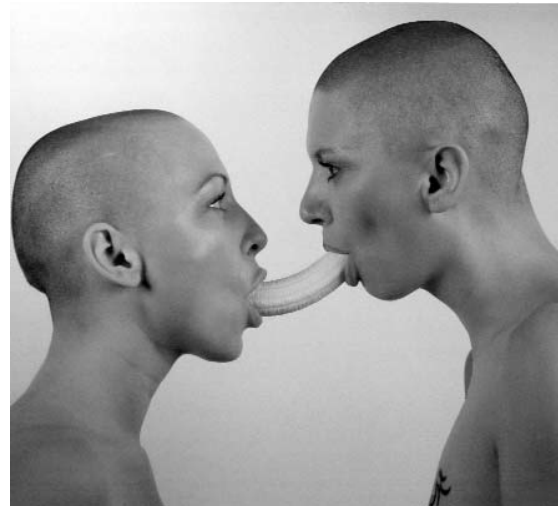
„Ne miră părerea exprimată în titlu? Și dacă nu, atunci de ce nu ne miră? Ne-am obișnuit cumva cu lipsa de obiectivitate a mass-media, care apreciază evenimentele culturale pe de-o parte după criteriul efectivității și pe de altă parte după cel al accesibilității? Ne-am împăcat cu ostilitatea funcționarilor, care tratează arta ca pe un capriciu costisitor și

crează ierarhii ale instituțiilor culturale unde galeriile ocupă întotdeauna ultimul loc, ca cele mai problematice și mai puțin utile? Receptăm ca fiind normale nu numai lipsa finanțării, ci și inerția, neprofesionalismul instituțiilor culturale? Dacă da, atunci trăim într-o țară postcomunistă, nu neapărat în Polonia, dar și în ea.

După anul 2000 viața artistică din Polonia a fost caracterizată de o mare vitalitate, totodată de un slab interes din partea societății, deși el crește constant. De pe poziția înalte sale calități artistice și prezenței însemnate în realitatea poloneză, arta suferă din cauza lipsei intelectualilor dornici să intre cu ea în dialog. Are toate condițiile pentru a influența puternic procesele sociale, dar rămâne străină. Situația existentă s-a concretizat în arta poloneză printr-o bogăție de opere cu caracter tautologic, printr-o reflecție adâncă, intensă, asupra condiției artei și criticii artistice, asupra rolului, dar și a poziției artistului, asupra misiunii instituției culturale sau pericolelor legate de piața de artă. Pentru prima dată, artiștii au abordat cu fermitate sau poate mai degrabă au inițiat un discurs care până acum era în mod vizibil deficitar, lipsa. „Ani de zile ne-am plâns de insuficiența textelor critice profunde, de lipsa educației artistice, de neglijența cu care este tratată arta contemporană. Artiștii au preluat sarcina analizării critice a stării de lucruri.

[...] Lucrările prezentate ne fac să conștientizăm cât de mult ne-am îndepărtat de paradigma romantică a creatorului și a operei, atât de iubită de publicul polonez, moștenire care pare a fi o sursă de neînțelegeri și dificultăți în receptarea artei contemporane. Mai avem multe de făcut pentru ca arta să înceapă să fie importantă nu numai pentru noi.”, scrie curatorul evenimentului.

Traducere din limba poloneză:
Sabra Daici



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. RO35TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

