

# TRIBUNA

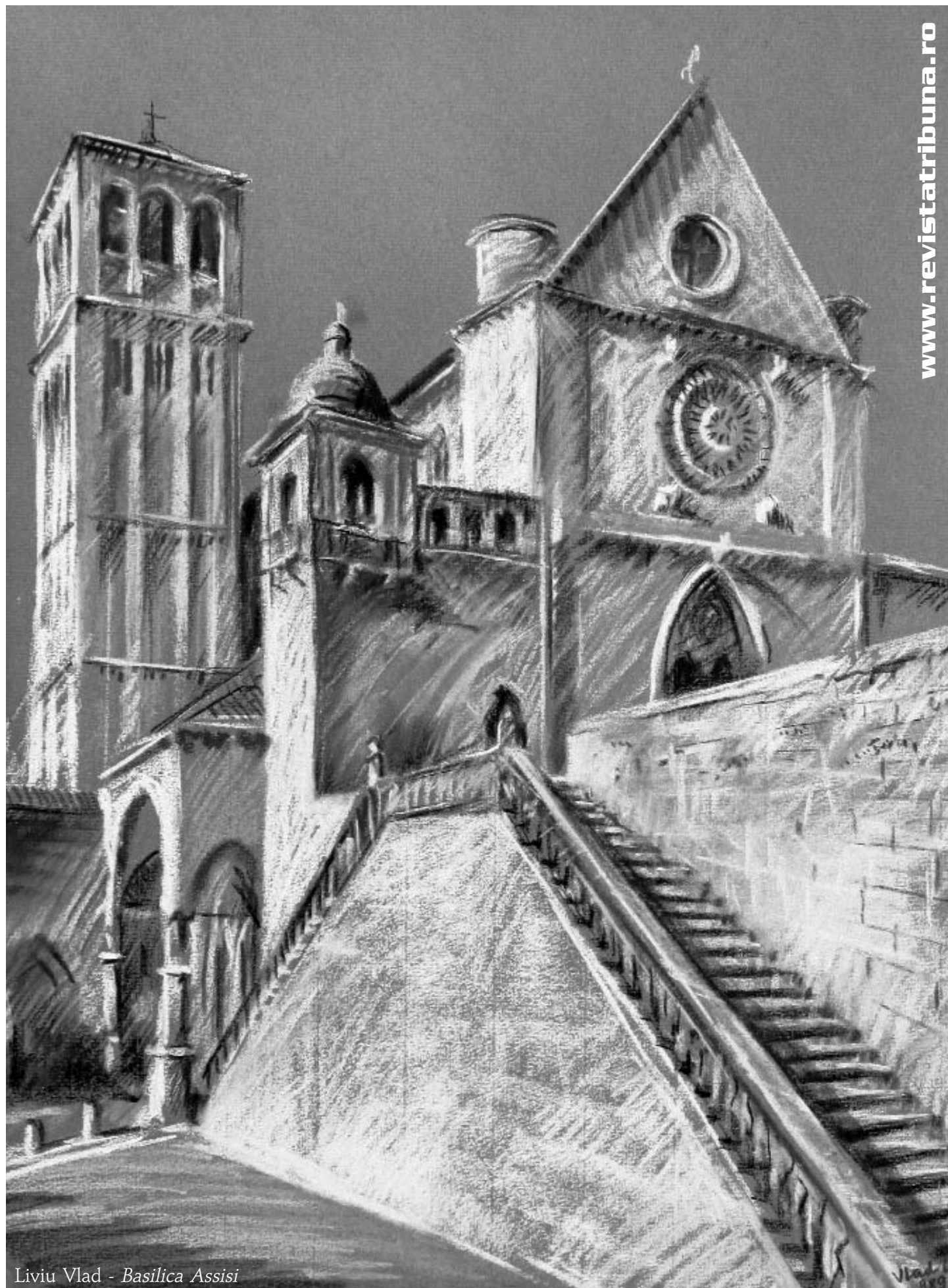
196



Judetul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul IX • 1 -15 noiembrie 2010



www.revistatribuna.ro

Liviu Vlad - Basilica Assisi

Ion Vlad

**Mario Varghas Llosa**

Iulia Ruxandra Oana

**Politici culturale  
în România  
postrevoluționară**

Proză de

**Octavian  
Soviany**

Ilustrația numărului: Liviu Vlad

Ioan Mușlea

**Jazz Story**

Comedy Cluj 2010



**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

**agenda****Familia orădeană: 145**

Ștefan Manasia

**A**nul acesta revista de cultură *Familia* aniversază 145 de ani de la înființarea, la Budapesta, sub conducerea lui Iosif Vulcan. Din 1880 redacția funcționează pînă azi, cu unele întreruperi, la Oradea. Iar din 1965, cu ocazia sărbătoririi unui veac de existență, a fost inițiată seria a cincea a revistei, continuată pînă în prezent. Începînd cu 1991, este organizată o importantă întîlnire literară, semnificativă la nivel național, anume Zilele Revistei *Familia*, în cadrul căreia se acordă Premiile Revistei *Familia*. La ceasul acesta declarat festiv (dar nu pompieristic!) cred că merită amintită componența redacției care dă - cu unele mici modificări - de cîteva decenii nu doar o (nouă) identitate ci clasă vieții culturale bihorene: Ioan Moldovan (redactor-șef), Miron Beteg (secretar general de redacție), Mircea Pricăjan, Alexandru Sereș, Ion Simuț, Traian Ștef (redactori), Aurel Chiriac și Marius Miheț (redactori asociați).

Revista unde au debutat odinioară Mihai Eminescu și George Coșbuc, departe de-a se-nveșmînta în haine roase de molii și de-a zăcea-ntr-un melancolic *alzheimer* literar, continuă să fie o publicație a prezentului. Tipărită în formatul elegant al unei cărți și apărînd cu ritmicitate lunară, *Familia* a găsit o cale a sa, îmbinînd elegant moderația și pertinenta, incisivitatea și anvergura analizelor: editoriale care nu menajează deloc ethosul valah, cronici și comentarii literare, pagini de teatru și muzică dense, foarte vii, poeme ale celor mai importanți poeți contemporani, proză, tablete de scriitor, structura revistei, îmbunătățită din mers, are elasticitate, o face plăcută cititorului instruit și rafinat. Dintre colaboratorii permanenți ai revistei îi voi aminti pe criticul Al. Cistelean, istoricul literar Alex Ștefănescu, poetul Vasile Dan, prozatorul Alexandru Vlad și versatilul autor Gheorghe Grigurcu, unul dintre primii semnatari ai seriei a cincea a revistei și laureatul din acest an al premiului *Familiei*.

Între 21-22 octombrie, Oradea a fost fără doar și poate capitala poeziei românești: o capitală însă lipsită de morga oficială, de protocolul tot mai senil-aberant (din nou) la modă. Tonul l-a dat însuși premiantul acestei ediții, domnul Gheorghe Grigurcu, nelipsit în alocuțiunea sa de vorbe memorabile, de precizări incomode (cînd nu vitriolante de-a dreptul): abia aștept să-l citesc în paginile longevivei *Familiei*. Pe urmă, zeci de scriitori (în special poeți) au colonizat pașnic urbea cu aer imperial, conversînd, dezbătînd și recitînd, schimbînd cărți și cărți de vizită, adrese și numere de telefon, nu în ultimul rînd încercînd să-i atragă în lumea - liberă și de-asta prețioasă - a literaturii pe adolescenții care-au umplut sălile în timpul evenimentelor. La colocviul "Ce mai înseamnă azi o revistă de cultură" au participat scriitorii: Gheorghe Grigurcu (Tg. Jiu), Nicolae Prelipceanu (București), Adrian Popescu, Alexandru Vlad, Ștefan Borbély, Ștefan Manasia, Ioan Pavel Azap, Rareș Moldovan, Vlad Moldovan (Cluj-Napoca), Andrei Bodiu, Romulus Bucur, Adrian Lăcătuș (Brașov), Vasile Dan, Ioan Matiuț, Gheorghe Mocuța, V. Leac, Cătălin Lazurca (Arad), Dumitru Chioaru, Ioan Radu Văcărescu, Dragoș Varga, Radu Vancu (Sibiu), Cornel Ungureanu, Daniel Vighi, Viorel Marineasa, Tudor Crețu (Timișoara), Aurel Pantea, Mircea Stâncel, Cornel Nistea (Alba

REVISTA ANTI. 16 (196) NR. 9 (198)

SEPTEMBRIE 2010

# FAMILIA

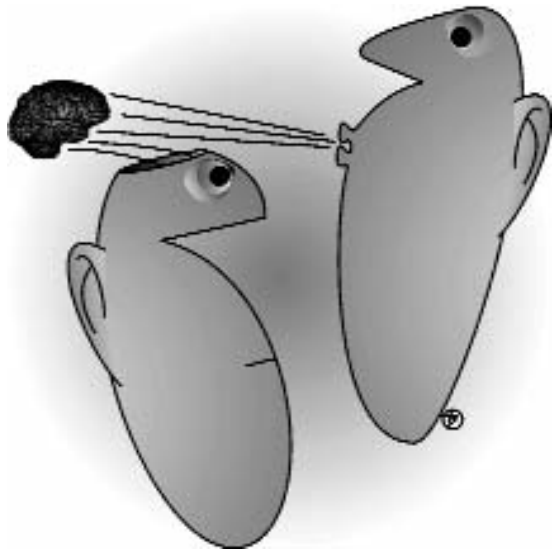
REVISTĂ LUNARĂ DE CULTURĂ

DIRECTOR:  
IOAN MOLDOVAN

APARE LA ORADEA

Iulia), Nicolae Oprea, Dumitru Augustin Doman (Pitești), Daniel Săuca (Zalău), Ioan Pinteac (Bistrița), Vasile Baghiu (Piatra-Neamț), Ion Maria (Craiova) și încă alții pe care, în goana acestei dări de seamă-i voi fi uitat.

Aș încheia cu vorbele editorialistului Traian Ștef din numărul din septembrie al *Familiei*, vorbe din păcate extrem-actuale în spațiul carpato-danubiano-pontic: "Dacă numai la București s-ar întîmpla asta, n-ar fi baiul suprem. Dar nici aici, în satul nostru, nu există o bună așezare. Și nu mă refer neapărat la dialogul politic, ideologic, ci la o grijă de genul «cum să facem mai bine». În 20 de ani nu am văzut un șef de județ care să vină și să întrebe, «băieți, cum am putea face noi mai multe lucruri bune aici, în Bihor, cel puțin cultural?» Nu se primesc decît adrese oficiale pentru solicitări de rapoarte sau cu bugetul aprobat. Nici la demitere nu te cheamă nimeni să-ți spună de ce. Cel ce conduce rămîne în sfera puterii și a deciziei fără să mai fie preocupat decît de această sferă în care sînt incluse toate funcțiile pe care le păstorește. Instituțiile nu mai există, personalitățile sînt anulate prin egalizare, valoare nu mai există. Comunicarea se face prin «raport» sau prin «ordin»".

**bour**

## editorial

# Marío Vargas Llosa

## Inepuizabila magie a povestirii

Ion Vlad

Scriitorul peruan, recent „consacrat” cu premiul Nobel, nu este neapărat un *povestitor*, iar titlul însemnărilor are doar scopul de a reafirma, în spațiul poeziei narative, funcțiile multiple și adesea imprevizibile ale naratorului. Suveranitatea sa e absolută și atunci când autorul *Războiului sfârșitului lumii* (1981) examinează în ipostaza de interpret redutabil opera flaubertiană și conceptul deschis al bovarysmului, opera lui García Márquez (într-o lucrare de doctorat!), nivelele conceptuale ale meditației camusiene în raport cu Jean Paul Sartre. În fine, Marío Vargas Llosa scrutează dimensiunea proteică a romanului (*La novela*, 1968).

1. Cititorul va descoperi – și e una dintre cele mai generoase întâlniri pline de imprevizibil – un romancier și un spirit prin excelență reflexiv, pătrunzător și totodată sensibil, înregistrând fără „răceală” doctă universul ficțiunilor și al meditației. Dincolo de înruderile în totul firești cu scriitorii generației sale din continentul luxuriant al Americii latine, Llosa e și un „european” precum Márquez, Julio Cortazar, Alejo Carpentier sau Jorge Luis Borges. Conexiunile și substanța activă a celor două continente construiesc personalități puternice cu biografii intelectuale de o certă originalitate. Ea s-a întemeiat pe tradițiile geografiei spirituale sud-americane și pe fondul asimilat al culturii europene. Organicitatea e un dat al acestor scriitori.

Llosa reia, după două decenii, seria laureaților sud-americani ai premiului Nobel, serie din care lipsesc Borges și Julio Cortázar, pentru a face loc strategiilor paraestetice sau... diplomatice (vezi ultimii doi laureați francezi ai Nobel-ului).

2. „... oare conceptele și abstracțiile nu sunt tot reprezentări, imagini?”; „Poți oare gândi fără să-ți reprezinți, în același timp, ceva?” (Hermann Hesse, *Narcis și Goldmund*)

Replica interlocutorului este, însă, categorică, refuzând reprezentările în cazul gândirii, dar dialogul refuză aserțiunile categorice, sugerând un posibil acord, atât de important în creația narativă. Llosa e unul dintre prozatorii pentru care reflexivitatea caută frenetic echivalențele structurilor epice; de la debutul său din 1959 (*Șefii*) și, în continuare, în *Orașul și cîinii*, sau în *Conversație la catedrală* motivele sunt mereu controlate de privirea unui observator lucid, chiar dacă destinele se angrenează în situații narative, evenimente conflictuale și construcții animate de vocația ficțiunii epice. Llosa, adioma lui García Márquez, s-a format în admirația absolută, copleșitoare, pentru romanul lui William Faulkner. *Casa verde* (1966) ne face să recunoaștem tensiunea și traumatizantele experinețe ale unor destine învinse și subjugate, mistuite de obsesia păcatului și a sancțiunii morale. Eroii lui Faulkner din *Absalom, Absalom!* și din *Zgomotul și furia* sunt antici pași în *Sanctuar* (1925), unde bordelul e spațiul stigmatizării și al ispășirii păcatului; dostoievskianismul faulknerian se metamorfozează în experiențe epice de o mare intensitate (Temple din *Sanctuar* e obligată, în virtutea unei erori tragice, să accepte reclusiunea într-un bordel). În *Casa verde*, Llosa imaginează un bordel („Casa verde”), teritoriu al alienării și al sacrificiului; e un spațiu mitic, dizolvant pentru ființe condamnate (Bonifacia).

Alianțele literare, ca să le numesc astfel, stabilesc înruderiri multiple cu unul dintre scriitorii admirați fără rezerve de către Llosa, și anume García Márquez; să precizăm că deosebirile de natură politică dintre cei doi mari scriitori sunt fără nici un ecou în prietenia lor indisolubilă.

În geografia Braziliei, evenimentele inimaginabile, derutante și puse în mișcare de un mecanism de-a dreptul inextricabil, din *Canudos*, acolo unde e situată vasta narațiune din *Războiul sfârșitului lumii* (1981) se dezvoltă dramatic o istorie care ne amintește de Macondo-ul marquezian (destinul familiei Buendía; miturile; circurile Caraibilor; Melchiade; fantasticul și supradimensionarea raporturilor interumane; erosul; convertirea miraculoasă a ființelor etc.). Melchiade și cărțile lui, ce țin de semnele încifrate ale metafizicii, misterului sau inițierilor secrete se înrudesesc, într-o simetrie ciudată, cu prezența în totul involuntară a lui Galileo Gall, cunoscut cu cel puțin un secol în urmă ca fizician, anatomist și creator al „științei frenologiei”...

Descendentul devine *martorul*, unul dintre ei, al contaminanței credințe de o amploare fără precedent în spațiul vast al *Serton-ului*; Sfântul, Sfătuitorul, declanșează și eliberează forțele morale ale unei populații mistuite de mizerie, de cruzimi, de mari conflicte sociale. Informația istorică („Pe vremea secetei din 1877 (...) Sfătuitorul nu mai pribegea de unul singur.”) De altminteri, *incipit*-ul romanului anunță cronica acestei impresionante contagiuni religioase și sociale în același timp: „Omul era înalt și atât de slab încît părea mereu văzut din profil. Avea pielea smează, oasele proeminente, iar ochii îi ardeau cu foc nes-tins...”

Podișurile din Bahia sunt cuprinse de un fanatism cristic, Sfătuitorul botează; reinstaurează ceremonialul religios, rămânând – pînă la moarte – o existență misterioasă, covârșitoare („Era cu neputință să-i afli vîrsta, obîrșia, istoria, dar avea ceva pe fața lui liniștită, în obiceiurile-i frugale, în neclintita lui seriozitate ceva ce-i atrăgea pe oameni...”)

Prozatorul peruan și columbianul García Márquez compun, de fapt, două continente, un Cosmos de un intens și nepuizabil dramatism, prin ființele care se regăsesc, se convertesc, iar procesele sunt prezidate de misterul uman precum la William Faulkner; Yoknapatawpha, Macondo, Canudos, Memphis devin locuri care numesc spații mitice, unde spectacolul vieții și al morții, al suferinței și al ispășirii (vezi din nou *Sanctuar* sau ultimul „roman” al scriitorului american, *The Reivers*, în traducere românească *Hoțomanii*) aparțin unui enigmatic ceremonial. Universul e populat – pentru ca viziunea cosmică să se consolideze prin „miracol” – de cîntăreți ambulanti, de rapsozi care *povestesc* romanele Evului-Mediu european (recitau istoriile lui Oliver, ale prințesei Magelonne, ale lui Charlesmagne sau ale lui Robert Diavolul). *Cercul* se întâlnește cu bordelurile ambulante sau cu bilciurile revenite potrivit unui calendar imuabil... Cel puțin Cercul Țiganului din *Războiul sfârșitului lumii* redimensionează magicul, magia perpetuată de manifestări multiple.



3. În 1987 apărea *Povestașul*, pagină consacrată unui intelectual decis să se devoteze triburilor indiene („los machiguengas”) din pădurile Amazonului peruan. Proza e compusă după retorică implacabilă a povestirii, istorie a unui destin și elogiul al unui act existențial fundamental. Pretextul (fotografiile făcute în regiunile îndepărtate ale Amazonului, descoperite absolut întâmplător, într-o sală de expoziții din Florența...). Fotografia, undel îl recunoaște pe viitorul „POVESTAȘ”, Saúl Zurata, excelent cercetător, antropolog consacrat de universitatea din Lima, declanșează (din nou e de observat ceremonialul narativ) un veritabil background indispensabil pentru situarea unei sumare biografii și pentru a crea atmosfera favorabilă evocării și a recompunerii universului magic și mitic al unor triburi puțin cunoscute. Mitosul triburilor machiguenga generează analogii și inițiere (povestirea are, se știe, vocația inițiativă). O spune naratorul: „Am fost foarte încîntat de informațiile despre cosmogonia tribului, foarte bogată în simetrii și – asta o descopăr de-abia acum, la Florența, cînd citesc pentru prima oară *Commedia* în italiană – cu rezonanțe dantești”. Cosmogonia dantescă și universul conceput de indienii aflați încă la stadiul unei lumi originare, inventează istoria ca succesiune de mituri...

Reprezentările situează *Povestașul* printre cărțile Memoriei Lumii. În ultima carte a lui Faulkner, *Hoțomanii*, povestirea e un frecvent recurs la Memorie: Yoknapatawpha, indienii Chickasawi amintesc de un univers paradisiac, tulburat mai apoi grav. Dar povestirea din cartea lui Llosa înfrînge uitarea: „Cel care știe toate poveștile va avea, firește, înțelepciunea. Înainte toți au fost bărbați. S-au născut vorbind, sau, mai bine zis, din vorbă. Cuvîntul a existat înainte de ei (...) Acum, povestașul povestește, atîta doar”.

Llosa celebrează istoria și realitatea, traumele morale și semnele vieții prin Povestire. Laureatul premiului Nobel depune cu adevărat mărturie în acest timp agitat și adesea amenințător pentru spirit și înțelepciune.



## cărți în actualitate

# Mariana Gorczyca și cadențele sale

Irina Petraș

Mariana Gorczyca,  
*Cadență pentru marș erotic*  
Cluj, Editura Limes, 2010, 334 pag.

Romanul *Cadență pentru marș erotic* al Mariane Gorczyca (prozatoare, poetă, eseistă, profesoară, jurnalistă, absolventă a Literelor clujene și a Facultății de Jurnalism și Științe ale Comunicării a Universității "Lucian Blaga" din Sibiu) cadențează liber și vag ironic - la unul dintre palierele sale - formații erotice de câte doi, trei, patru sau mai mulți parteneri (ca-ntr-o secvență de fim mut cu Buster Keaton), într-un registru livresc condimentat cu detalii fiziologice, fără romantisme, fără sondări în finețuri psihologice, cu impudoare albă. O voce guturală ("Și vocea. E ceva cu vocea ei. Ușor răgușită, amestec de blândețe și de fermitate") cu inflexiuni discret parodice sare de la persoana întâi la a treia și interpretează, cu egală dexteritate, personajul masculin, pianistul sexagenar Tiberiu Văncy, și nenumăratele sale iubite pasagere, păstrate într-o latență promițătoare, oricând reactualizabile - veritabilă colecție de "obiecte" erotice.

Dezinvoltura și vivacitatea remarcate de Al. Cistelean în escorta la *Cheful nu se organizează, vine de la sine* (Polirom, 2005) ascund, de fapt, nesiguranța bogată și expresivă a unei prozatoare care evoluează fără plasă (vede dintr-o dată, știe dintr-o dată, "așa cum fac naturile feminine", dar, mai ales, aglomerează atât de multe contraforturi în jurul construcției sale, încât o face, paradoxal, mai vulnerabilă și, implicit, mai incitantă) deasupra contextelor, asumate cu pași și ritmuri personalizate, și a conjuncturilor, disecate scurt, cu un rictus în colțul gurii. *Cadență pentru marș erotic* e un concert cu muzici derutant de distonante strunite cu aplomb de un dirijor năstrușnic care pune ordine în fraze muzicale intonate de-o parte și de alta a lui '89, dar îl tentează și supunerea lor la proba haosului, ca în orice secvență trăită, (auto)ficționată, imaginată. Ritmarea disciplinată e vizibilă și la nivel formal, capitolele fiind introduse ca segmente cu titluri muzicale dintr-o inedită simfonie: Preludiu; Adagio, Marșul din Sonata nr. 2, opus 14, Bolero, Recviemul german, Marș erotic pentru aulos, Recviemul, de Hector Berlioz, Marșul funebru, Sonata no. 1 în Fa minor, Fuga, Nocturnă, Ceardaș, Coda, Cadența. Alegerea titlurilor nu e întâmplătoare, există de fiecare dată ceva care s-o justifice dinăuntru edificului romanesc. Îmi vine în minte coincidența că Bolero-ul, de pildă, se petrece în bucătărie, cu oameni invitați la o "cină a porcului", unde se înfulecă lacom, cu o "poftă de leu hămesit", și tot atât de nestăpânit se astâmpără și foamea erotică adulterină. În Ritornela foamei, Le Clézio vede în Bolero-ul lui Ravel "istoria unei mâni, a foamei". Tot astfel, la Fuga (și nu e singurul exemplu), nota de subsol explică oarecum superfluu că "prin fuga se înțelegea la sfârșitul secolului XIV un canon, iar în secolul XV - o imitație; tema dintr-o fuga trebuie să aibă un contur melodic-ritmic foarte clar, pentru a permite interpreților și ascultătorilor sesizarea pe parcurs a diferitelor ei transformări". Foarte scurtul capitol e cel al revoluției din decembrie, ritmul prevestitor fiind asigurat de mitralierele care trag în oameni la Timișoara și la

Cluj.

Documentarea pentru teza de doctorat SĂ FACEM TOTUL..., reviste literare și ideologie comunistă (publicată în 2007) conferă legitimitate fundalului, ba chiar răzbate uneori, ca vedetă insinuantă și imperativă a paginii, inundând subsolul și pretinzând o cât de fugară oprire în loc. Aș spune chiar că se conturează, la un al doilea palier al cărții, un destul de consistent roman al celui de-al doilea obsedant deceniu românesc, deceniul 9 al secolului trecut. Îndată după 1989, proza românească intră, neîndoielnic, într-un con de umbră, primplanul fiind ocupat de jurnalele detențiilor și de operele cenzurate, pe cât de senzaționale, pe atât de îngăduite, acum, ceea ce le scade din forța de a cutremura. Proza nu se acomodează din mers deschiderii. Intimidată de nefârșitele certuri canonice, de noile teze și cenzuri, de etalonul est-etic aplicat abuziv și fără nuanță, continuă maniera parabolică, atunci când o face, se refugiază în povestirea cu tâlc, atemporală, ori, cel mult, încearcă să se alinieze modei "sexului care vorbește". Așa se face că deceniul 9, al doilea obsedant deceniu românesc, nu își găsește curând oglinda potrivită. "Realitatea" sa nu e încă lucid digerată pentru a deveni materie romanescă. O primă încercare masivă este *Ecluza* (2006) lui Radu Mareș, dar e romanul unei societăți închise, scris cu mijloacele unei societăți închise, sugerând că ficțiunea și istoria nu și-au recăpătat autonomia, că adevărurile sunt încă manipulate. Viziunea e ostentativ întunecată. Cum spuneam, câteva proaspăt apărute romane, cum ar fi *Provizorat*, al Gabrielei Adameșteanu, sau *Un om din Est*, al lui Groșan, îndreaptă lucrurile și aduc proza românească la zi. Interesant de remarcat că ele sunt construite pe aceeași "opozitie complementară" - posomorala cu accente grotești-hilare a orizontului politic e contracarată cu un tratament erotico-senzual, din mai multe puncte de vedere "oprit" și cu atât mai eficient. Totodată, submi-



Liviu Vlad

Eremero Carceri, (cărbune)



nând ori condimentând Politica, respectiv Erosul, freamătă, insistent și consistent, un al treilea element, poate cel mai important dintre toate: Cultura. Personajele citesc enorm, au repere livrești pentru toate gesturile lor, ascultă muzică, merg la spectacole. Dacă politicul e suportat mai mult ori mai puțin traumatizant, iar eroticul e un refugiu ori o amăgire, culturalul are firescul unei temelii existențiale, nu e de umplutură, ci de esență. S-ar putea ca acesta să fie cel mai "adevărat" portret al epocii și, totodată, cea mai bună cale de recuperare a echilibrului românesc și existențial deopotrivă. Nu e de trecut cu vederea nici detaliul că în toate aceste romane există un personaj scriitor, încărcat autobiografic, un fel de-a spune că martorul e unul implicat, care se supune și pe sine însuși, pe față, analizei și interpretării, "oglinirii".

La Mariana Gorczyca, cele trei instrumente predilecte de identificat noima unei existențe: lectura, călătoria, comunicarea (și erotică), sunt puse la lucru cu o gestulație în răspăr față de norme, dar și cu inserții oarecum didactice care să atragă atenția că ignorarea nu e totuna cu ignoranța. Dimpotrivă. Înarmată până în dinți și pe față cu lecturi ajutoare (vezi bibliografia și notele de subsol, unele excesive, altele expeditiv, dar și jurnalul intim "Cum am scris Cadență..." adăugat în finalul cărții), știe totul, ba și ceva pe deasupra despre ce este literatura, cum se scrie ("Cu grație. Cu plăcere. Cu bucurie") și cum se citește ea.

Am reținut "relaționarea" ("Deci mă conectez, relaționez [s. m. I. P.], călătoresc, locuiesc... Trebuie să dezvălui și a cincea sursă: substratul livresc, cultural la care am avut acces") ca termen cheie al atitudinii sale față cu lumea, dar și cu teritoriul scriptural. Că avem de-a face cu o profesoară cu vocație nu e un amănunt de neglijat. Autoritară, cu un ton înalt și răspicat, scrutează totul în jur cu o atenție implicată, dar și distantă oarecum, circumspectă, senzația că dublează evaluativ, dar și ficțional tot ce aude și vede fiind greu de înlăturat: "Fiecare om pe care îl cunosc poate deveni un posibil personaj. Mă implic și mă distanțez în același timp. Bănuiesc că se întâmplă frecvent prozatorilor. Îmi place să cunosc oameni, să relaționez (mai ales lexical)". La fiecare replică a ta într-o doară, te aștepți s-o auzi cerând sec:



"Dezvoltă!"

Substratul livresc despre care vorbește explică personajul cel mai stăruitor al romanului său: cartea. Singură sau reunită în bibliotecă și librării, ea asigură fundalul, direcția, sensul, noima, dar și exersarea unor variante inedite, libere, remaniabile ale labirintului existențial: "De obicei, în librărie, mă uit. Mă uit acolo. Uit să mai ies afară. Probabil că toți suntem, într-un spațiu în care își dau întâlnire atâtea energii creatoare, conectați la o lume virtuală [...] În Librărie mă încarc".

Fapt remarcabil, căci oarecum atipic într-o epocă de gustoase refugieri în epoci apuse (vezi cărțile unor Filip Florian, Ioana Părvulescu, Ruxandra Ivănescu, Diana Adamek...), n-o incomodează trecutul ("viața poate fi înțeleasă numai privind înapoi, dar trebuie trăită privind înainte") care bântuie în voie printre înfățișările prezentului - știe că adevărurile sunt mai multe și, nu de puține ori, remaniabile. Fărămișarea/micșorarea omului și a poveștilor sale n-o sperie - căci descoperă oricând "miracole în lucrurile cele mai simple". Cititorul, intrigat de diversitatea picantă a orchestrației, parcurge romanul mărșăluirilor - "povestea despre Răul văzut ca stărnitor al Binelui din viața fiecăruia dintre noi" - cu poticniri savuroase.

Interesată de conceptul de autenticitate, pe urmele lui Camil Petrescu, desigur, ("să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrez simțurile mele..."), Mariana Gorczyca reține ce e de reținut din stilul homeopatic post-modern (oarecum "fumat", dar nu cu totul epuizat ca sursă de autenticitate), cel care vindecă de micșorare și cenușiu prin apel la detalii infinitezimale, fleacuri și leacuri din joasa, îngusta parcurgere a zilei și a textului și adaugă nuanțe de compoziție ego-grafică ori de biografism de (pen)ultima oră, căci nu lasă deoparte nici farmecul vag desuet, mereu resuscitat, al povestirii. Își însoțește, de aceea și iarăși, romanul cu un dosar al scrierii sale, cu jurnalul său paralel și intersectat: "Cum scriu eu un roman? Mă așez. Îmi frec mâinile ca și cum le-aș spăla sau le-aș unge cu cremă. Deschid această carte întoarsă pe orizontală care e laptopul. Introduc ștecherul în priză. Mă asigur că am pus mausul unde trebuie. Până se deschide prima pagină, îmi arunc privirea spre rocile adunate de prin tot felul de locuri, ultimele din Corfu, care încă mai mirosoare a mare. Câteodată ating o piatră anume. Și încep să scriu. Parcă intru în priză și instantaneu are loc conectarea. De foarte multe ori, cuvintele îmi vin de undeva, parcă torc de pe un fuior nevăzut dar simțit. Firul se lungeste, se înfășoară, trece prin degetele mele. Dar de unde vine? [...] Ceea ce scriu eu vine din MINE sau din SINE?" De așteptat cu interes răspunsul următor!

## Realismul-palimpsest

Adriana Stan

Deși greu de găsit (un roman și "câteva" proze în trei decenii), Horia Ursu nu e cătuși de puțin ușor de confundat în peisajul prozei românești. Un stil de croială, multiple sertare discursive, o contaminare de angoasele marelui roman central-est-european (de la Broch la Kundera) - ar recomanda, e drept, un autor de castă, relativ greu asimilabil de un public mai larg. Într-adevăr, a debutat în 1986, dar numele său nu a prea circulat pe eșichierul întâi al generației, astfel că impresionantul roman *Aseidiul Vienei* din 2007 l-a revelat - criticii inclusiv - ca pe o aproape deplină surpriză. Oricare ar fi rațiunile vitale ale acestei parcimonii auctoriale, Horia Ursu le justifică printr-un proiect intens și exigent al scrisului, neafectat de urgențe ale vizibilității. Faptul e cu atât mai limpede privind retrospectiv: *Anotimpurile după Zenovie*, acum la cea de-a treia ediție, un roman mai degrabă cuminte pentru cutumele narative radicale ale unei generații cu zgomot și artificii, arată a fi trecut, probabil chiar din respectivul motiv, proba timpului și-a istoricizării.

Cel dintâi roman al lui Horia Ursu se prezintă sub aparența profund distorsionată a unei saga de familie. Profilul prăfos de provincie pierdută în timp și spațiu, palpitând stins sub torpoarea verii sau agonia difuză a toamnei nu e totuși strict "imaginar"/utopic, așa cum ținuta evazionistă a stilisticii ar putea-o sugera. Inima acestei lumi bate, de fapt, în ritmul unor vremi concrete și al unei istorii acute visceral. După cum în numele străzilor din orașelul Apud, "23 August" se intersectează cu "Revoluția de la 1848", viețile provincialilor cufundați, fiecare, în bizare manii solitare, se leagă prin mii de fire de o istorie relevabilă în forța ei brută, arbitrară (cum e pădurea "fabuloasă" din Siberia deportării). Pe măsură ce apele memoriei personajelor se învolutează, cadrele temporale se schimbă în salturi, ajungând să acopere, holografic cumva, nu doar mare parte din perioada postbelică (cu deposedări comuniste sau "buiăceală" a anilor șaizeci), ci și un trecut adânc, de greutate specifică, așa cum persistă el în atmosfera unui fost burg austriac din Transilvania. În ciuda preciziei aproape naturaliste de notație, realismul - socio-istoric, dacă vreți - al lui Horia Ursu se construiește așadar în maniera palimpsestului, cu părți vizibile nu mai puțin enigmatice decât zonele șterse.

Într-adevăr, romanul avansează o vreme în tentativa de a reconstitui o imagine ciobită. Zenovie, eroul fantomatic al poveștii, trece - asimptotic, mai exact - prin experiențele detenției, iubirii, lăncezelii existențiale, eventualei nebunii, revizitându-și ca pe un ultim certificat de identitate istoria familială. Termenul "revizitare" trebuie însă luat aici cu toate rezervele, căci modul lui Horia Ursu de a înțelege umanitatea nu are nimic de a face cu manierismele "analizei de conștiință". Amorf până la capăt, cu o interioritate-moluscă pe care nici desenarea tabloului genealogic n-o dezambiguizează în vreun fel, Zenovie e, cel mult, "lent, stângaci, distrat, obișnuind să despice firul în patru și să viseze", fără a fi totuși încadrabil simbolic ca un Zacharias Lichter mai puțin histrionic. După toate aparențele, Horia Ursu face aici jocul tipic optzecismului, care concepea - la un moment dat în serie - un asemenea personaj transparent, ca o categorie goală: "Trupul său devenea un caleidoscop în care felurite imagini se nășteau din simpla schimbare a poziției".

Și totuși, miza acestui scriitor de cursă lungă



și singuratică nu e cea livrescă, ludică, minoră a deconstrucției narativității. Ca și celebrul "om fără însușiri", personajele lui Horia Ursu nu au, e drept, simțul realității, ci al posibilului: euri cețoașe, riscând parcă la fiecare pas starea de dezagregare. Prezente în viața fizică până la vertijul senzorial, acestea plutesc într-un straniu somnambulism al conștiinței: "lui Semproniu i se părea că trupul lui Petru, subțire și cu miros de seu din turmele strămoșilor săi păstori la Marea Roșie, se făcea străveziu, tot mai străveziu cu fiecare bătaie a inimii sale"; "(vocea d-nei Sofron) îi aduce aminte lui Semproniu de dangătul îndepărtat al unei biserici îngropate. Sunetul acela de clopot din adânc era preluat treptat de respirația egală, discretă a trupului său ca o etichetă sonoră de perisabilitate". Altfel spus, cu toată pregnanța aproape materială a fantasmelor în care se cuibăresc, acești oameni somnolenți sunt practic imposibil de prins într-o fișă "psihologistă", așa cum ne-ar fi obișnuit literatura tradițională. Cu toate acestea, orizonturile nostalgiilor sau ratărilor lor, fie ele neformulabile, devin totuși cu atât mai apăsătoare poematice cu cât se insinuează într-o comună și implacabilă vocație a eșecului. Iar de la Maxim ce moare de infarct după ce prinde, în fine, peștele cel mare, "prea șubred" fiind pentru "atâta glorie" la Semproniu cel devastat de războaie, prizonierat, comunism și accidente stupide - universul uman se destramă, în trivialitatea istoriei mici sau în tragismul celei mari, cu aceeași sticloasă indiferență și cu aceeași impersonală, discretă poezie. Cheia minimalismului sau, dimpotrivă, una triumfalistă ar fi fost, desigur, mai facile în abordarea destinelor eșuate ale cetățenilor simpli de provincie. O extraordinară subtilitate stilistică și o stăpânită viziune barochizantă îl fac însă pe Horia Ursu să-și trateze tema entomologică, ca și cum ar contempla cu lupa frumusețea opacă a mineralelor sau marele mister al vieții vegetale. Iată de ce "iarna e anotimpul suveran. Celelalte anotimpuri seamănă cu niște conspirații naive, repede descoperite, dar nicidecum pe loc înăbușite cum s-ar cuveni sau cum se obișnuiește, ci lăsate cu un nedisimulat dispreț să se destrame de la sine, după ce au ilustrat toate etapele decăderii...".

Trebuie spus însă că, și pe spații mici, proza

aceasta e deconcertantă la lectură. Legăturile dintre personaje nu sunt aparente, capitolele par tăiate aleatoriu, unde s-a nimerit să se oprească privirea, planurile temporale se suprapun indistinct. Autorul pare că parcurge o amplă partitură muzicală, având simultan viziunea evoluției tuturor instrumentelor. Reflectorii multipli nu consolidează nici ei mai decis temeliile acestei arhitecturi de consistența nisipului. Punctele de vedere se schimbă, de fapt, fără preaviz, iar detaliul incidental se dilată uneori până la a rătăci privirea. Reperele – fie acestea subiecte care contemplează sau obiecte contemplate – se pierd în descripții filigranate ca liniile țărnelor în geometriile fractale. Neclar plasată pe hartă (ca și heterotopia din *Asediul Vienei*), lumea lui Zenovie se află mereu la un pas de parabolă: "Ca să ajungi undeva trebuie să știi drumul în gând". Nu întâmplător, orașelul transilvan "somnoros" aflat în centrul romanului – *Apud* – semnaleză simbolic condiția subredă, intrinsec textuală a acestui univers uman.

Aspectele retorice de mai sus sunt, și ele, comune unei serii întregi de prozatori optzeciști, de la Mircea Nedelciu la Gheorghe Crăciun. După cum la travaliu de rafinare a stilului procedează, pe de altă parte, o familie calofilă de romancieri, de la Ștefan Agopian la Filip Florian. Însă marca Horia Ursu, timbrul latent cu totul particular ce dă greutate experimentelor de suprafață stilistică și te poartă narcotizant printr-un discurs adesea întortocheat ține de o presimțire corozivă a derivei existențiale pe care niciun alt prozator român nu a explorat-o până la – iată – ultimele sale consecințe narative.

Căci toate temeliile real(ist)e ale lumii proiectate se pulverizează în acord simfonic cu această supratemă de sorginte modernistă. Trecutul, memoria, suferința, iubirea, moartea – sunt marile teme pe care proza lui Horia Ursu le desfășoară muzical și non-argumentativ, ca pe pânze tremurătoare de impresionist. De aceea, în pofida unor întorsături alexandrine de frază și atmosferă, narațiunea sa nu e stilizantă la modul gratuit, ci substanțial meditativă, interogând deschis, rizomatic o aventură a ființei pe care nicio linearitate de concept n-o poate cuprinde.

La mai bine de douăzeci de ani de la prima ediție și deși tributară întrucâtva în concepție unei vârste literare epuizată la noi (cel puțin prin personalitățile sale de la centrul canonului), *Anotimpurile după Zenovie* nu este totuși o carte datată; și nici simplă uvertură la marele roman premiat al anului 2007. Egal cu sine însuși și cu stilul său interiorizat fără greș, Horia Ursu arăta încă de la începuturile scriitoricești harul excepțional de a prelucra o viziune relativistă de profunzime în forme narative ele însele relative: atipic pentru obișnuințele literare autohtone, el transpune o sensibilitate *hard* de lume în destrămare – cum o simțeau și Musil sau Faulkner – pe graficul postmodern al unui optzecism românesc ce a văzut altminteri doar rareori dincolo de ființa sa de hârtie. Spre deosebire de alți artizani textualiști ai generației de care istoria literară îl va lega, Horia Ursu ecranează inconsistența manifestă a narațiunii printr-o densă și acaparantă melancolie ontologică. Neîndoind deci, un prozator european și unul din marii prozatori români.

## imprimatur

# Subsoluri și mansarde ale istoriei

Ovidiu Pecican

Într-o altă abordare decât cea biografică, atentă la detaliile carierei autorilor și la mersul cronologic al istoriografiei, studiul studierii trecutului poate începe de oriunde. Povestea trecerii de la aventura identificării unui topos – mitologia geografică și urbană a metropolei din lagună, de pildă, cu semnele ei criptice fabuloase: Piața San Marco, Palatul Dogilor, Rialto, Lido și Murano, câte altele – la descoperirea unei dimensiuni arhetipale a existenței umane, cea feminină (și deci, prin trecerea erelor, subversivă), ipostaziată în fațade, lucarne, strădele și estuare, bătlui și caravele, pentru ca de aici, mediind prin ochiul saturat de artă al criticului specializat, și cu experiența tasată a cititorului producător de discurs istoriografic, să debrușeze într-o decodare de ansamblu a Istoriei, rămâne de o atractivitate eferescentă. Se întâmplă ca acest scenariu, care aduce a narațiune detectivist-intelectuală spusă de un Dan Brown, să rezume însă nu o experiență fictivă, păstrată în sertarele scriitorului de beletristică sau în mapele unui scenarist miop holywoodian, ci o fericită întruchipare a talentului și vocației de istoric. Și pentru ca totul să fie ca la carte, aproape neverosimil, omul care a fost modelat de această peripeție a biograficului și a spiritualului se află printre noi, este viu și accesibil, circulă pe aceleași străzi balcano-central-europene care ne definesc și ne emoționează, conținându-ne dinamica diurnă. Cum a ajuns Coriolan Babeți, prin avatari picarești și spectaculari, din student la istorie critic de artă și figură centrală a vernisajelor plasticii din vestul României, și cum, mai apoi, a lăsat în urmă o etapă, devenind diplomat, pentru ca ulterior să revină, pe o altă spirală, atât la istorie, cât și la artă, ba chiar și la Veneția, într-o lucrare de mare respirație și amploare cu un corolar saturat metafizic este de elucidat abia de aici înainte. Nici nu s-ar pune această problemă dacă între timp, prin rodul acestei ecloziuni personale la vârsta deplinei maturități, lucrarea însăși nu ar atrage, enigmatică și savantă, ademenitoare prin expresivitate și jucând pe claviaturi diverse, precum orga din Leipzig la care se exersa „cantorul” Johan Sebastian Bach. *Democrația – o religie a Marii Mame sau Despre triumful Ereziei Europene* (București, Ed. Curtea Veche, 2009, 3 vol.; I: 494 p.; II: 604 p.; III: 688 p.) apare într-un peisaj de preocupări care nu pregătea publicul pentru evenimentul unei asemenea cărți. Frapeză, în primul rând, distanța dintre unghiul abordării autorului și temele dominante ale locului

și vremii noastre.

Înfățișând, încă din 2007, din volumul de prolegomene la *opus magnum* apărut acum, *Istoria ca arenă a disputei arhetipale* (2007), la o distanță de doi ani de „prima strigare”, „istoria tiraniilor și a democrațiilor ca pe o continuă luptă între figura tatălui și cea a mamei” și descoperind „aceeași constanță arhetipală în mișcările istorice aproape geologice de largi”, după cum formula Călin-Andrei Mihăilescu, Coriolan Babeți restaurează în drepturi o istorie reconstituită în tendințele ei cele mai generale, de dincolo de contingente. Așa proceda, în secolul care a trecut de curând, Georges Dumézil, atent în decursul unei întregi vieți, la urmele lăsate în aleatoriul evenimential și în permanențele instituționale ale unei întregi succesiuni de ere, pornind de la ideologia tripartită a indoeuropenilor. Și tot în virtutea unei idei-foță își elabora și Mircea Eliade cântecul de lebadă care a fost *Istoria credințelor și ideilor religioase*, făcând din obiectul de studiu al decupajului său metamorfozele sacrului în istorie, între hierofanie și cratofanie. În ambele cazuri, axul pivotant al meditației celor doi mari autori era o constantă transistorică evidențiată istoric, și la fel procedează și Coriolan Babeți depășind cecitatea istoriei, traversând „vălul Mayei” în direcția arhetipalului. Criteriul pe care îl urmează autorul este omologat arhetipal, evidențiază o dialectică fundamentală și o tensiune a istoriei ce vine dinafara istoriei – genetică, poate, divină, după alții -, amplasând teoria istorică elaborată pe aceste baze în proximitatea celor doi istorici ai religiei și, implicit, ai civilizației pe care i-am menționat deja. La drept vorbind, nici Lucian Blaga nu cade prea departe, în această constelație de reprezentări ale destinului omenirii și ale decelării unei anumite linii de emergență și evoluție în ancadrame terestre, el însuși fiind, prin considerațiile despre Marele Anonim și matricea stilistică membru al aceleiași familii spirituale din care Babeți pare să își tragă sevele.

Evocând atâtea nume mari, familiare cititorului pasionat de orizonturile generice ale Ființei și ale ipostazierii sale umane, am jalonat, poate, întrucâtva scena pe care se mișcă autorul în elaboratele sale *Istoria ca arenă a disputei arhetipale* și, respectiv, *Democrația – o religie a Marii Mame sau Despre triumful Ereziei Europene*. Suntem, cum s-ar zice, pe una dintre liniile de forță ale gândirii istorice românești, inițiate, ca și cea concurentă, de Hasdeu (Continuare în pagina 15)



Liviu Vlad

Peisaj antic cu pini (tuș, condei de trestie)



comentarii

# În căutarea pietrei filosofale

## I. Francin

„Validitatea oricărui sistem nu este decât expresia coerenței sale interne. Sistemul geocentric a funcționat multe secole, și faptul că era fals nu l-a împiedicat să constituie fundamentul unei imagini coerente a lumii. Din acest punct de vedere, cosmosul alchimic era «adevărat», pentru că era coerent în raport cu doctrina.”, Radu Drăgan, *Piatra filosofală*, p. 174

Despre alchimie știm în general lucruri vagi, aproximative în cel mai bun caz. De regulă, chiar și cei cu educație universitară au o reprezentare eronată, în cazul când nu se mulțumesc să ignore prezența culturală sau s-o considere produsul prolix al unor minți înfierbântate. Însă, dincolo de ce știm despre ea, mai important poate e felul în care ne raportăm la alchimie. Din acest punct de vedere cred că se impune imediat o lămurire: una este alchimia ca sistem speculativ pe care se întemeiază o practică concretă – căutarea pietrei filosofale –, și altceva este alchimia ca epistemă culturală la care noi, detașați în timp cu câteva secole, avem posibilitatea să ne raportăm. Altfel spus, unul e raportul alchimistului cu propriul sistem de reprezentări în care crede, pe care-l împărtășește considerându-l cea mai adecvată, completă imagine a lumii și din care își desprinde temeuri pentru a încerca să găsească ori să producă *Lapidus Philosophorum*, și cu totul altceva este modelul alchimic al lumii pentru un istoric al ideilor contemporan, care nu crede în validitatea alchimiei ca teorie și nici în eficiența ei ca practică, dar caută cu bună credință epistemologică să-i înțeleagă rostul. Aceasta e poziția lui Radu Drăgan, formulată în recenta carte, de fapt o teză de doctorat obținută la Paris, intitulată *Piatra filosofală* (ed. Paideia, 2010, trad. Stela Gheție). În subtitlu, autorul precizează că e vorba de *spațiu, spirit și materie în tratatele alchimice de la sfârșitul Renașterii* (1595 – 1624), respectiv o perioadă cu ceva peste un sfert de secol.

Să ne plimbăm puțin privirile peste cele trei diagrame alchimice ale lui Heinrich Kunrath (1560 – 1605) din lucrarea *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae*. Poate că după câteva momente de seducție estetică, le vom abandona reflectând: ce prostie! Asta pentru că nu înțelegem nimic și nici n-avem la-ndemână imediat pe cineva, inițiat, sau vreun tratat de hermeneutică alchimică cu care să ne limpezim ideea în minte. După un moment de meditație, eventual, am putea găsi similitudini directe cu mandalele tibetane și, dat fiind prestigiul cultural al acestora, să ne împăcăm cu gândul că ne stă înaintea ochilor însăși imaginea lumii cu cele trei straturi conjugate geometrice: teologic, cosmologic și antropologic. Dumnezeu, materia și omul se

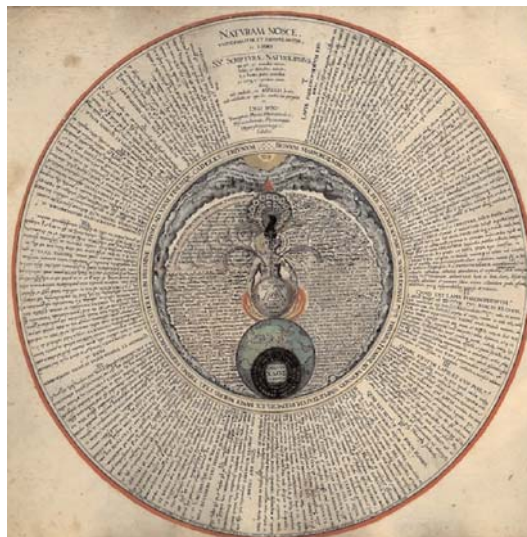
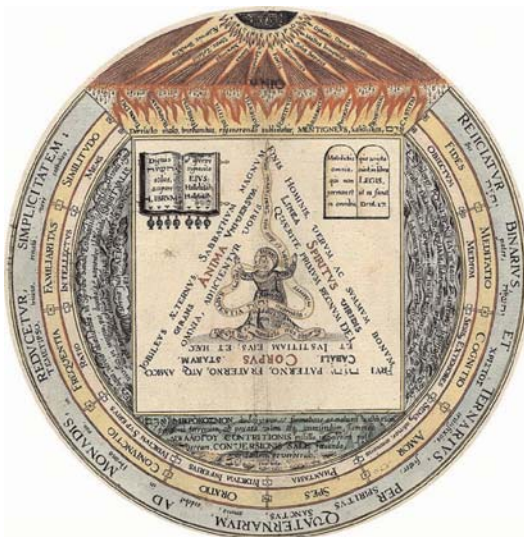
întâlnesc în aceste reprezentări și compun un sistem. De unde am putea desprinde o primă idee deosebit de valoroasă: alchimiștii caută să depășească dualismul instaurat pe de-o parte în tradiția iudeo-creștină (diferența ontologică dintre Dumnezeu și lume, Creator și creatură), iar pe de alta în modelul filosofic al grecilor de formulă pitagoreic-platonică, propunând un model nou monist, integrativ, mai complex și generos decât versiunile dualiste deoarece nu admite compartimentări ermetice, separații tranșante, limite de netrecut în ordine ontologică.

*Prima materia*, piatra filosofală, indiferent de accepțiunile primite și dincolo de diversitatea versiunilor configurate se dorește a fi liantul ce leagă eternitatea de timp cu scopul transfigurării existenței temporale și dobândirea nemuririi. De proprietățile și potențele Pietrei depinde în fapt opera alchimiștilor: transformarea totală a muritorului în nemuritor, restaurarea eternității și purității creației și, prin asta, obținerea desăvârșirii și mântuirii umane. Scopuri defel modeste în vederea cărora maeștrii alchimiei au operat sincretismele cele mai bizare, în aparență, obligând să intre în aceleași sisteme mitologia și filosofia păgână, iudeo-creștinismul, gnosticismul, hermetismul, cabala, cărora uneori li se alătură cosmologia, fizica și matematica de la nivelul începutului de secol XVII. Oricât de riscat și extravagant, țelul lor dovedește un lucru, anume năzuința realizării unei cunoașteri totale a lumii prin cuprinderea tuturor formelor culturale într-o singură formulă (simbolic-filosofic-științifică) și obținerea unei rețete practice care să asigure desăvârșirea și mântuirea omului. Față cu aceste exigențe e greu de imaginat ceva mai presus. Iar dacă au existat, așa cum au pretins unii maeștri și cum confirmă legendele lor, inși atât de abili în operațiunile alchimice încât să fi obținut aurul filosofilor, care să le fi asigurat nemurirea tuturor celor ce beneficiau de proprietățile acestuia, cu atât mai impresionantă devine această filosofie practică. Scepticii nu ar crede. Cincii i-ar considera nebuni. Noi suntem îndemnați de cuget să nu ne pripim, neadmițând realitatea unui obiect pentru care nu se găsește nicio urmă și pe care tehnologia noastră nu-l poate produce, dar nici refuzând principial posibilitatea existenței lui. Mai cu seamă, dacă ne gândim că *Aurul* ar avea și alt înțeles decât acela de materie magică, anume că ar putea reprezenta o figură spirituală a mântuirii lumii, lucrurile ar putea fi luate mai în serios. E vorba, așadar, nu doar de mântuirea omului, ci a lumii întregi, o operă de transfigurare la nivel cosmic, unde se operează mutarea inferiorului în superior, a imperfectului în perfect, a alterabilului în inalterabil, a mortalului în imortal. Pe scurt, restaurarea desăvârșirii în *substanță* a întregii creații.

O foarte importantă schimbare de model în ce privește operatorul cunoașterii este datorată alchimiștilor, după cum observă Radu Drăgan, constând în transfor-

marea „magului” în „savant”, respectiv impunerea unei formule de prestigiu al adevărului unde nu mai avem de a face cu surse oculte, ci cu date științifice și produse experimentale. Ilustrativă este polemica dintre Fludd și Kepler: „În polemica sa cu Fludd, Kepler afirmă că acesta este obscur, în timp ce el se exprimă foarte clar. Fludd nu era deloc obscur, ideile sale sunt precise și fără ambiguități. Dar ei folosesc concepte diferite: Fludd este un hermetist care caută corespondențele între fenomene, în timp ce Kepler caută explicația în constanța apariției lor. Pentru el deja, ca pentru toți savanții de mai târziu, experiența repetată înlocuiește revelația.” (p. 25) Matricea maternă, pentru unii (Petrus Bonus) pântecul Fecioarei Maria în care s-a zămislit omul desăvârșit, Isus Hristos, *athanorul* sau universul văzut ca *athanor* reprezintă tot atâtea formule ale „laboratorului” alchimic în care se obține Aurul printr-o digestie/selecție/transmutație lentă. Procesul tehnologic în laborator nu face decât să imite natura, astfel încât maeștrii alchimiei nu vor avea altă pretenție decât aceea de a colabora la opera de desăvârșire care oricum se petrece în natură, însă într-un ritm mult mai lent. Învățând secretele naturii pe care o interpretează prin simboluri chimice, geometrice și figurative care compun un lexic ocult specific, aceștia o ajută să-și câștige puritatea și desăvârșirea imanente, dar în chipul entelehiei. Mineralogia, antropologia hristologică, sociologia utopică și cosmologia sunt domenii convergente teleologic în care se desăvârșesc operațiuni specifice Marii Opere. Se vede de aici că alchimiștii realizează, dacă nu mai mult, măcar o interpretare cuprinzătoare foarte curajoasă și sistematică a întregii existențe, iar problema adevărului nu se mai pune câtă vreme modelarea propusă de ei a putut funcționa ca epistemă. E drept, alchimia n-a fost dominantă în Renaștere, dar intră oricum ca o piesă importantă în conținutul epistemologic al acesteia, contribuind, cum întărește Radu Drăgan, la fondarea sistemului heliocentric precum și la apariția marilor utopii socio-politice moderne, între care, putem adăuga, Epoca de Aur comunistă a fost între cele din urmă.

Folosind un material bibliografic prea puțin cunoscut nouă, autori și texte pe care reușește să le elibereze de nota excentrică, Radu Drăgan contribuie prin această carte la introducerea cititorului pe un tărâm încă straniu și, pentru unii, suspect. Elaborarea unei epistemologii a alchimiei cred că este meritul principal al cărții de față, chiar dacă nu se regăsesc aici toate datele pe care o atare teorie ar trebui să le conțină. Consider meritorie asimilarea într-o istorie culturală a modernității incipiente teoriile, simbolurile, și pretenția de științificitate a maeștrilor alchimiști.





## lecturi

# O valoroasă revistă româno-germană: „Apoziția”

Ion Pop

De două decenii apare La München în Germania o „publicație anuală a Societății Culturale Româno-Germane *Apoziția*”, sau, pe nemțește, „Deutsch-Rumänische Kulturgesellschaft”. Poartă numele societății, are o periodicitate anuală, un volum de aproximativ cinci sute de pagini, se află din 2006 sub conducerea scriitorului Gheorghe Săsărman și publică, firește, numeroase texte în ediție bilingvă. Acestea apar sub semnături numeroase și dintre cele mai reprezentative ale unor intelectuali români, scriitori, artiști plastici, specialiști în diverse domenii ale „umanoarelor” trăitori în Germania, exilați de ieri și de azi, alături de mulți alții, stabiliți în Europa sau aiurea. Sunt oameni de carte situați, cum zice un titlu recent sub care Gheorghe Săsărman și-a tipărit bogata publicistică din ultimii zece ani, „Între oglinzi paralele” (Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2010): temele reflecțiilor lor au, îndeobște o dublă deschidere, spre țara de origine și cea de adopțiune și beneficiază de avantajul chiar al acestei îndoite răsfrângerii, adică de plusul de luciditate a privirii pe care îl oferă situația de spectator și mediator între două (sau mai multe) culturi.

Volumul apărut pe anul 2010 nu dezmente regula. E la fel de impunător ca sumar și nu mai puțin incitant ca eventai tematic, beneficiind de colaboratori în marea lor majoritate de foarte bună ținută. Iar puntea cea mai solidă de legătură o constituie în noul cuprins evenimentul major al acordării Premiului Nobel prozatoarei Herta Müller și dosarului de securitate al unor scriitori germani din România, care a făcut deja obiectul multor meditații și analize în reuniuni științifice organizate, cu colaborare românească, de prestigiosul Institut pentru Istoria și Cultura Germană din Europa de Sud-Est, care funcționează pe lângă Universitatea Ludwig-Maximilian din capitala Bavariei și susține periodicul *Spiegelungen* (*Oglindiri*).

Prima secvență, dă seama despre ecurile Nobelului pe 2009 în lumea germană și în țara natală a laureatei, prin contribuțiile analitice și evocările semnate de Stefan Sienerth (*Imagini ale deportării - expresive și precise*), Michael Fernbach (*Arta supraviețuirii*), Edward Kanterian (*Un roman de Herta Müller*), Horst Samson (*O operă aparte*) și Ernest Wichner (*Între Nițkidorf și Stockholm*). Sunt comentarii de foarte bună calitate, exigente și echilibrate, ce retrasează drumul româno-german al scriitoarei de origine bănățeană sub comunismul în care a trăit și publicat până pe la treizeci de ani, urmărită permanent de poliția politică pentru atitudinile sale nonconformiste, dar privită cu destule rezerve și de comunitatea conservatoare a concetățenilor ei șvabi; apoi evoluția de după stabilirea în Germania, unde opera sa s-a impus prin acuitatea evocator-analitică a unor experiențe de viață emblematice pentru lumea căzută sub dictatura comunistă, dar și sub orice putere totalitară. Nu e neglijată nici prezența mereu grav-interogativă față de lumea prin care a trecut și trece Herta Müller, care se exprimă cu o tăioasă fermitate în numeroasele luări de poziție antidictatoriale exprimate și în interviurile recente și în diverse eseuri, conferințe, lecturi

publice. Se conturează astfel convingător profilul unei scriitoare de prim-plan, prin vocea căreia dramele și tragediile Estului comunist, particularizate de secvența lui românească, au reintrat în atenția lumii întregi.

Nu mai puțin incitant este „dosarul” ce evocă dificila și delicata problemă a „colaborării” cu poliția politică românească, ilustrat aici tot de tribulațiile nefericite ale unor scriitori de etnie germană din România. Mărturiile unor Gerhardt Czejka, Dieter Schlesak, William Totok, care și-au regăsit dosarele de urmărire din trecutul securist românesc (ultimul cu traduceri de poeme de către... informatoarea „Eva!”), tulburătoarea *Declarație* a regretatului poet sinucigaș Rolf Bossert, făcută la Securitate în 1984, sunt documente ale unor experiențe de viață esențiale, răvășitoare, convergente în fond cu ale tuturor românilor care au fost victimele supravegherii polițiste a regimului totalitar. Înscrise pe fundalul unei culturi care a purtat vreme de o jumătate de secol postbelic povara vinei și a crimelor hitlerismului, asemenea documente capătă desigur acum o rezonanță aparte, iar ecoul în presa germană al unor mărturisiri eliberatoare ori descoperirile șocante ale unor scriitori germani din România prinși în rețeaua de șantaje a Securității a și fost imens. Ceea ce e remarcabil în aceste texte din *Apoziția* este calmul - relativ, desigur - al privirii retrospectiv-analitice, încercarea nu de a justifica, ci de a explica în context diversele alterări etice ale „colaboratorilor”, cedările silnice, încercările lor de a atenua ori ocoli diplomatic eventualele acuzații în consecința „rapoartelor” făcute odioasei instituții. Din acest punct de vedere, cazul excelentului poet Werner Söllner, afirmat atât de frumos în România încă înainte de a o părăsi, care și-a mărturisit nu de mult, vina de „colaborator” care-l apăsase de ani întregi, îmi pare dintre cele mai semnificative, iar comentariul comprehensiv al lui Dieter Schlesak în articolul citat invită la o dreaptă culpă a culpei. Căci reiese din el complexitatea unor asemenea „racolări” operate de poliția politică sub amenințări și șantaje, profitând de „frica” pe care o puteau induce în niște oamnei care n-au găsit întotdeauna curajul de a refuza ademenirile ori de a rezista amenințărilor, încercând să se răscumpere cumva prin a nu face răul cel mai mare. (Și mai recent este un alt caz, al marelui poet Oskar Pastior, deportat cu familia în Ucraina imediat după război, și a cărui experiență a trecut în paginile tulburătorului ultim roman al bunei sale prietene Herta Müller, *Leagănul respirației*. Acesta n-a avut curajul altora de a se spovedi public în timpul vieții, însă căderea sa etică cere aceeași atentă analiză). Așa cum spun Dieter Schlesak și mulți dintre analiștii din România ai „dosarelor securității” deschise de CNSAS, este încă o dată nevoie să fim circumspecți și să se cântărească bine acuzațiile la adresa celor care au semnat „pactul cu diavolul” în condiții de presiune, cu observația mereu făcută, dar rămasă - poate în mod semnificativ - fără ecou la guvernării români post-decembrști, că victimele acestor dezvăluiri n-au fost cătuși de puțin anchetatorii și torționarii, pensionați generos, niciodată trași la răspundere pentru faptele lor murdare, ci

tocmai cei slabi și terorizați: victimele au redevenit, iată, încă o dată victime... Filele de dosar comentat prezentate de acest tom al revistei müncheneze se adaugă, așadar, marelui documentar dramatic al epocii comuniste, cu o deschidere necesară și foarte instructivă spre spațiul germano-român, luminat între aceste noi „oglinzi paralele”.

Rămânând în sfera lingvistică germană, sunt de notat cu satisfacție prezențele unor cunoscuți scriitori născuți în România, precum Franz Hodjak (cu un fragment de proză), cunoscut la noi ca poet de prim-plan, dar devenit în Germania și prozator apreciat; el ar trebui tradus cât mai curând în românește, așa cum mai sunt de tâlmăcit și atâtea alte scrieri ale congenerilor săi. I se alătură în sumar, cu versuri, Johann Lippet, Horst Samson Helmut Seiler, Werner Söllner. Notez, în treacăt, că totuși aceștia au trecut, în urmă cu ani, și prin paginile revistei *Echinox*... Alți poeți români, în majoritate stabiliți peste frontiere - Grigore Arbore, Dinu Flămând, Carmen Firan, Liviu Georgescu, Andrei Zanca, Dan Culcer, Dinu Ianculescu, Andrei Fischof, Elena Ștefoi, Mirela Roznoveanu, prozatori ca, de pildă, Carmen Francesca Banciu, Bujor Nedelcovici, Virgil Duda, Gheorghe Săsărman, Dumitru Rădu Popa, Mirela Brateș, Horia Gârbea, ori critici și esești ca S. Damian, George Banu, Gelu Ionescu, Sanda Golopenția, Titu Popescu, Călin-Andrei Mihăilescu, sunt de reținut într-un ansamblu de voci variate. Nu lipsesc nici textele de politologie (Anneli Ute Gabanyi, Ion Vianu, Matei Chihaia, Cristian Bratu), istorie (Ioan-Aurel Pop), etnologie (Cristian Istrătescu-Târgoviște), corespondență cu C. Noica (Constantin Virgil Negoită). Foarte expresive ca măturie de epocă sunt scrisoarea adresată în 2001 de Pavel Chihaia lui Alexandru George ori „fragmente autobiografice” ale lui Hans Bergel...

Din păcate, spațiul nu-mi permite să glosez mai consistent pe marginea tuturor acestor prezențe care asigură tomului celui mai recent al *Apoziției* substanța densă a unei publicații construite exigent și profesionist. Nimic din cele cinci sute pagini nu e „de umplutură”, fiecare text spune ceva interesant, demn de reținut de către cititorul oricât de pretențios. E de imaginat câtă muncă de strângere a materialelor, de traducere (printre tâlmăcitorii cei mai activi e și Mariana Săsărman) și de redactare a cerut acest masiv volum al publicației, unde fiecare autor are parte de prezentări bio-bibliografice serioase, i se publică și fotografia, iar spre ilustrare sunt oferite, într-o secțiune mediană, fotografiile ale Hertei Müller, reproduceri de artă plastică. De reținut faptul că macheta copertei revistei a fost concepută de apreciatul plastician de origine clujeană, Radu Maier (care este și consultantul artistic al redacției) alături de Florin-Octavian Filipescu. Avându-l drept „consultant literar” pe Gelu Ionescu, director și editorul Gheorghe Săsărman reușește, așadar, să ofere și cu acest volum din *Apoziția* un remarcabil document de creație și reflecție datorat unui important număr de scriitori și publiciști a căror viață și operă a rămas prin ani intim legată de România și de cultura ei.



## incidențe

# Augustin în tipografiile umanistilor

Horia Lazăr

Interesat îndeosebi de restabilirea filologic corectă a textelor din cele trei Antichități (ebraică, greacă și latină), umanismul renascentist, al cărui universalism era străin parțialităților naționale, a acordat puțină atenție traducerilor în limbi vernaculare. La rîndul ei, Contra-Reforma, păstrînd liturgia în limba latină ca răspuns polemic adresat protestantismului, a privilegiat editarea savantă a Părinților Bisericii, printre care Augustin ocupă un loc aparte. Iar dacă între anii 1580-1600 tipograful parizienii au publicat un număr important de traduceri patrologice, papii au încercat să potolească zelul teologilor de la Sorbona, care nu corespundea spiritului Contra-Reformei. Între 1598 și 1643, în Franța au fost semalate doar vreo zece traduceri din patristică (1).

În schimb, edițiile docte de patrologie se înmulțesc, mai ales după încheierea Conciliului de la Trento. În 1564, în încercarea de a întări autoritatea Evangheliilor prin mărturii ulterioare, Roma declară tradiția Bisericii izvor al religiei creștine, la egalitate cu Scripturile, fapt ce a impulsionat editarea unor autori anteriori conciliului de la Niceea (Iustin, Clement din Alexandria, Origen) și de asemenea a unor Părinți ai Bisericii cu preocupări istorice precum Eusebiu din Cezarea și Augustin. În secolele XVI și XVII, cel mai des tipărit autor creștin timpuriu a fost Tertulian (H.-J. Martin arată că doar între 1580 și 1699 a fost editat la Paris de trei ori). Augustin l-a urmat îndeaproape, fiind imprimat devreme: în jurul lui 1500 la Nüremberg, de Anthoni Koberger, apoi la Basel de elevul acestuia, Jean Amerbach, în 1506, în 11 volume (prima ediție completă), de Erasme din Rotterdam în anii 1620 (ediție reluată în mai multe rînduri după moartea umanistului) iar în 1577 la Anvers de celebrul tipograf Plantin („ediția de la Louvain”).

Într-un climat de efervescentă umanistă și de viguroasă angajare doctrinară, a cărei expresie e publicarea la Anvers, în 1570, a unui *Index expurgatorius* (listă a pasajelor ce urmau să fie înlăturate din edițiile patrologice ulterioare: o cenzură a opiniilor Părinților Bisericii ce puteau da naștere unor interpretări eronate), simultan cu constituirea la Roma a unei echipe de învățați „corectori” însărcinați cu pregătirea unei vaste serii de publicații patristice și cu tipărirea actelor conciliilor, orașul Louvain apare ca epicentrul unui adevărat seminar teologic catolic (2). Cooperarea teologilor lovaniști cu tipograful din Anvers, întreprinzători și dinamici, ne-a lăsat superbe monumente tipografice.

Născut în 1514 în Franța, în provincia Touraine, Plantin s-a lansat în meseria de editor în 1562, la Anvers, creînd în acest oraș o adevărată industrie tipografică și întreținînd relații amicale cu universitatea calvinistă rivală din Leiden, unde a locuit între 1583 și 1585. În trecere, l-a sprijinit pe Louis Elzevier, fondatorul unei viitoare dinastii de tipografi leidenieni, al cărui urmaș, Isaac, avea să devină în 1620 tipograful oficial al universității, ce primea studenți europeni, africani și chiar asiatici! (3) Centru de studii filologice ce beneficia de competențele filozofului stoic Juste Lipse și de talentul lui Rubens (ambii colaboratori ai lui Plantin), orașul s-a impus pe piața europeană a cărții grație stăpînirii spaniole. Filip al II-lea i-a încredințat lui Plantin monopolul tipării de cărți religioase pentru Spania și coloniile ei, ceea ce a pus în mișcare un dispozitiv de producție gigantic pentru vremea aceea, care a tipărit zeci

de mii de breviare, cărți de rugăciuni și de psalmi, dar și impresionante serii de patristică (4). Tipărirea ediției complete a operelor lui Augustin, în 1577, relatată de Louis Ceysens într-un foarte dens studiu (5), a reprezentat o aventură editorială inedită.

În 1570, Thomas Gozée, profesor la Louvain, îi descrie lui Plantin proiectul editării operelor augustiniene oferindu-i editorului competențele teologilor filologi din Louvain și ale unor bacalaureați bine aleși (64 la număr, cu 5-7 ani de studii teologice și inițiați în paleografie și în critica de texte), (6) în schimbul finanțării tipării. Decesul prematur al lui Gozæus (1571) îl va aduce la comandă pe Jean Molanus, sub bagheta căruia imensul complex editorial al lui Plantin (culegători, corectori, tipografi, legători - 60 de lucrători ce deserveau, uneori, 23 de tiparnițe) va reuși să scoată primele șase volume în 1575, următoarele patru ieșind de sub tipar pe rînd, pînă în 1577. Ultimul volum se încheia cu un triplu index (al operelor citate, de noțiuni și de locuri), ce conținea 214 foi numerotate și 281 nenumerate, și care a fost adăugat ansamblului în 14 septembrie (7). Tirajul număra 1000 de exemplare și era finanțat pe jumătate de un alt editor din Anvers, Arnold Mylius, care îi avansase lui Plantin prețul exemplarelor lui înainte de începerea tipării. Cheltuielile de editare au fost de 13000 de florini. Cele zece volume (legate unele în șapte) au fost puse pe piață la prețul de 25 de florini și aveau toate ca dată de publicare 1577, deși o bună parte fuseseră tipărite anterior.

În corespondența lui, Plantin arată că și-a recuperat doar o treime din capitalul investit. Din cele 500 de exemplare ce i-au revenit, doar 390 au putut fi oferite spre vînzare. Unele nu aveau index (care a fost tipărit ulterior pentru completarea ansamblului) iar altele, stocate necorespunzător, au fost roase de șoareci! (8) Absența reglementărilor privind drepturile de autor a dus la apariția rapidă a edițiilor-pirat. Rapacitatea editorilor nescrupuloși filologic a diminuat încasările întreprinzătorului, scăzînd totodată calitatea textului stabilit cu mare meticulozitate de lovaniști. Deloc profitabilă ca investiție, ediția lui Plantin a circulat totuși în întreaga Europă catolică datorită acestor retipăriri: la Veneția (1584), Geneva (1596), Köln (1616), Paris (1603, 1609, 1613-1614, 1626, 1635, 1652) etc. (9).

Avînd ca bază ediția operelor augustiniene stabilită de Erasme în anii 1620, la care colaboraseră și savanți de la Louvain și pe care Gozæus dorea să o amelioreze, ediția din 1577 e mai completă, îndeosebi prin publicarea de noi scrisori și predici, fiind totodată ușor de folosit grație indexului. Ea a îmbunătățit calitatea criticii filologice interne iar munca în echipă a lovaniștilor a permis o mai bună triere a textelor autentice din masa manuscriselor supuse cercetării, în număr de peste 200.

Din motive apologetice, papa Sixtus al V-lea (1585-1590) a dorit revizuirea ediției lovaniștilor prin confruntarea ei cu manuscrise aflate la Vatican, a căror studiere i-a fost încredințată lui Gravius, participant la ediția Louvain, în care asumase volumul al VII-lea, consacrat opusculului augustiniene îndreptat împotriva donatiștilor și pelagenilor. Succesorul lui Sixtus, Clement al VIII-lea - un papă cu formație de teolog -, se va înscrie și el pe această linie, într-un climat în care reflecția asupra harului confirma marele prestigiu al lui Augustin, ce va fi popularizat în Franța de mișcarea de la Port-Royal - parte a refor-

mei catolice ce s-a dezvoltat între 1609 și 1718, și care a fost redusă anacronic de detractorii ei, prin reinterpretare politizantă, la un „jansenism” rupt de augustinismul original.

Odată cu primele contacte ale abatelui de Saint-Cyran cu teologii olandezi grupați în jurul lui Jansenius (anii 1630), care-l va interpreta pe Augustin într-un mod ce va dezlănțui polemici aprinse în al său *Augustinus* publicat postum, în 1640, opera episcopului african intră în arena publică și în sfera mondenă - fapt ce explică înmulțirea reeditărilor în latină și, mai ales, a traducerilor. La începutul secolului al XVII-lea, cărțile de filosofie, de morală și de știință antică erau mai des editate decît cele de spiritualitate creștină (în anii 1600, Seneca era tipărit mai mult decît Augustin). Începînd însă cu anii 1630, cînd dezbaterile asupra harului înfierbîntă spiritele, îndeosebi în urma difuzării textelor iezuitului Molina asupra „harului suficient”, Augustin, „părintele harului” socotit de discipolii săi de la Port-Royal vocea cea mai autorizată a Bisericii în această materie, e tot mai mult citit de marele public. În ciuda opoziției lui Richelieu, în 1633 apare, cu aprobarea a doi teologi dar fără privilegiu regal, un volum sub titlul *Despre călugări*, tradus de teologul Camus (10). În continuare, „discipolii lui Augustin” de la Port-Royal traduc o serie de texte datorate sau atribuite acestuia, deși tendința e inaugurată de iezuitul Ceriziers. În 1644, Arnauld d'Andilly traduce *Îndreptarea și harul* iar în 1649 tot el va da o versiune mult citită a *Confesiunilor*. La rîndul lui, Ceriziers va traduce *Solilocviile* (11). Atracția exercitată asupra mediilor franceze cultivate de literatură, morală și știință va genera o schimbare de strategie editorială a autorităților ecleziastice: încercarea de a difuza mesajul creștin pe scară largă, prin litera scrisă și în modalități necanonice, prin traduceri de texte „la modă”, cu caracter adesea autobiografic sau de experiență intimist-existențială, cum au fost, în secolul al XVII-lea, cele ale lui Augustin. „Vulgarizarea” spiritualității creștine și a culturii teologice, însoțită de proiectul de educare și disciplinare a clerului vehiculat de Contra-Reformă rezumă, de acum, noua tendință a pastoralei catolice: popularizarea scrierilor spiritualist-edificatoare în limba populară - limba elitelor instruite -, rezervîndu-le teologilor specialiști examinarea doctrinei în limba clasică în care a fost redactată. Traducerile din patristică, îndeosebi cele din Augustin, au deschis în cultura franceză a „secolului clasic” drumul *Provincialelor* lui Blaise Pascal.

## Note:

(1) Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle (1598-1643)*, Genève, Droz, 1984, p. 114.

(2) *Ibid.*, p. 13.

(3) *Ibid.*, p. 313.

(4) Lucien Febvre, Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, [1958], Paris, A. Michel, 1971, p. 187.

(5) Louis Ceysens, «Le Saint Augustin du XVIIe siècle. L'édition de Louvain (1577)», în *XVIIe siècle*, avril/juin 1982, p. 103-120.

(6) L. Ceysens, art. citat, p. 109.

(7) În 6 septembrie, Plantin îi trimitea unui corespondent câteva exemplare fără index (L. Ceysens, p. 144, n. 67).

(8) *Ibid.*, p. 117, n. 80.

(9) *Ibid.*, p. 117.

(10) H.-J. Martin, *Livre [...]*, p. 186,

(11) *Ibid.*, p. 609.



## sare-n ochi

# Iluziile pierdute ale lui Paul Cernat (I)

Laszlo Alexandru

Paul Cernat este un reprezentant proeminent al tinerei generații de critici literari. S-a afirmat în ultimii ani în presa de specialitate prin hărnicia prezenței cvasi-ubice, tonalitatea matură a comentariilor, raționalismul și prudența evaluărilor, surprinzătoarele schisme de independență, prin care se sustrăgea când și când de sub presiunea taberelor deja cimentate și atât de previzibile. Asemenea rare calități nu puteau să nu-l propulzeze în prim-planul curiozității cititorilor.

Constat azi că tresăririle de personalitate ale lui Paul Cernat se pot manifesta nu doar ca semn de exasperare, în direcția revendicării unui grad sporit de autonomie a judecății. Cabrarea conferă o forță suplimentară de izbire, inclusiv atunci când este vorba de revenirea în tranșea conformismului. Contestarea libertăților de gândire și a temerității de evaluare se produce, în scrisul lui Paul Cernat, într-un mod la fel de natural, cu aceeași intensitate regurgitantă. Poteca eliberării din sclavie are două sensuri, e cu dus-întors.

Și nu mă gândesc aici în primul rând la efortul – oh, atât de delicat – depus de Paul Cernat pentru “recuperarea” imaginii publice a lui Sorin Antohi. Omul îi turnase la Securitate, decenii în șir, pe amicii săi de suflet, dar a recunoscut-o abia într-un târziu, constrâns de iminența deconspirării. Și-a continuat totuși netulburat cariera universitară, conducând institute și doctorate, participând la comisii internaționale de expertiză, cu toate că el însuși nu dispunea de un doctorat științific *en bonne et due forme*. Alt scandal colosal! Mai lipseau doar naivitățile virginale de prin revista 22, unde Paul Cernat compătinea siderant că, “în mod regretabil, aproape nimeni nu-i mai solicită azi expertiza” lui Securin Antohi. Co-conducerea fan-tomaticii reviste *Cuvîntul* își avea prețul său de conștiință. Cernat l-a achitat cu nonșalanță.

Unde-a trecut Antohi, treacă și Marino! Iată-l din nou pe istețul transfigurator de realități gîdilind arguții ieftine. El ne explica mai ieri-alaltăieri, prin *Observator cultural*, că nu putem noi pricepe tot zbuiciumul sufletec al delatorilor (“*E adevărat, Marino și alții au fost niște instrumente ale Securității, însă după ce au fost victime ale ei*”), ne făcea teorii ale conspirației, pentru a deturna atenția de la situațiile concrete discutate (“*Marii vinovați și marii păpușari sînt în umbră, acoperiți, și își rîd de noi*”), pițiga pe coarda Operei, care e în măsură să scuze ori să atenueze murdăriile patente ale Artistului (“*să nu speculezi păcatele moral-politice ale oamenilor pentru delegitimarea unor opere valabile*”) etc.

Cu asemenea antecedente la activ, nu e de mirare că Paul Cernat probează azi, în *Observator cultural*, nr. 539, 540, 541/2010, o nouă treaptă a devenirii profesionale: de la cazuri la... cazuistică. De la porcăriile concrete la vicleniile abstractizante. Știau ei câte ceva, marxistii, când ne asigurau că acumulările cantitative (de zgură plutitoare) împing spre saltul calitativ (de ceață generalizată). După ce-a spălat plin de zel imaginea unor amici ai Securității, Paul Cernat se gîndește să pună pe masă, în sfîrșit, o ditamai teorie prin care să-și apreteze franjurii conștiinței.

Ar fi recomandabil, așadar, să ascundem sub covor fărâșul plin al literaturii române, în loc să-l exteriorizăm. Ar fi chiar o legitate istorică. Nu mai putem s-o ținem tot *langa* înainte, vorbind pe față despre compromisiunile și lașitățile puse în scenă de admirabilii noștri scriitori: “*dacă în timpul unei ocupații militare și/sau politice – lesne calificabile drept anormale în raport cu norma libertății pluraliste –, atari atitudini sunt adecvate, dacă nu și legitime, aplicarea retrospectivă a criticii de front devine de la un punct încolo*

*contraproductivă și inadecvată*”. E foarte logic băiatul! Când n-ai libertăți pluraliste, e normal să critici derapajele etice, dar îndată ce le-ai căpătat (din ceruri?; prin sacrificiile altora?), e recomandabil să-ți ții gura. Ca să nu devii inadecvat.

Înainte de a-și deșerta sacul de răstălmăciri, Paul Cernat pornește mimînd seriozitatea. El face distincții, e analitic și obiectiv. Ar fi fals să confundăm ideea de scriitor cu aceea de conștiință și responsabilitate publică. Prin urmare ar fi incorectă “*suprapunerea delib-erată între noțiunea de «scriitor» și cea de «intelectual public», de instanță civico-morală*”. Datorită acestei operațiuni de decantare, s-au constituit în cultura română postdecembristă două grupări, care s-au așternut pe o lungă dispută. Dialogul public și evaluarea reciprocă a criteriilor de judecată echivalează, în viziunea tînărului autor, cu o sinistră hecatombă: “*atît militantisul «est-etic», cît și partizanatul defensiv al adversarilor, ambele – reflexe ale unei logici de front, se fac responsabile de perpetuarea, pînă spre mijlocul anilor 2000, a unui maniheism posttraumatic cu efecte nocive în planul evaluării critice și al vieții literare*”. Ce să deducem de aici? Că idealul public al lui Paul Cernat se îndreaptă spre frățietatea universală, unde lupul și mielul se pupă-n bot armonios? Asta n-o va găsi nici în poveștile fraților Grimm. “Maniheismul” deplîns azi cu lacrimi de crocodil era prezent în literatura română, bine mersi, și pe vremea dictaturii lui Ceaușescu, doar că era mai dificil de exprimat din cauza cenzurii. Vocea alternativă se refugia atunci la *Europa liberă*, ori în eteratele apropouri printre rînduri, P.S.-uri de clarificări aparent benigne și așa mai departe. Dar ea continua să existe.

Pînă aici P. Cernat schițase oarecum o tentativă de clasificare, o caricatură de apreciere globală. Dar pe urmă își suflecă mincile și trece vînjos la execuția publică a opiniilor care, lui personal, îi tulbură somnul de după-amiază. Direcția de gîndire care propune sancționarea etică a compromisiunilor scriitoricești și a complicităților cu diversele dictaturi e gratulată cu ciomagul, deoarece “*a avut în plus, vreme de un deceniu și mai bine, un caracter preponderent publicistic, polemic și defulatoriu. O lustrare umorală și sterilă, în care putem vedea și o compensație întîrziată pentru tăcerile din anii comunismului...*”. Da, da, asta e răs-plata verbală cuvenită, pentru toți cei care le ciocănesc obrazul colaboraționiștilor: “*caracter preponderent publicistic, polemic și defulatoriu*”; “*o lustrare umorală și sterilă*”.

Nu știu de ce am impresia că Paul Cernat își plantează cam artificial epitețele, cu unicul scop de-a discredita conceptele alături de care le plasează. Criticul literar nu pare să fie adeptul unei lustrări, de pildă, “*intelectuale și fecunde*”, ci e pur și simplu adversarul oricărei lustrări. Adjectivele corozive îi slujesc la reconfortarea conștiinței sale tulburi.

Și cum își explică autorul nemulțumirile? “*În ciuda declarațiilor de intenții, numărul relecturilor critice sistematice aplicate autorilor canonici ai perioadei postbelice – evident, dintr-o perspectivă «liberă», actualizată – a fost neglijabil. Pentru critica și istoria noastră literară acești ani pot fi considerați în mare parte pierduți*”. De parcă i-ar fi împiedicat cineva, în tot acest răstimp, pe Paul Cernat și ciracii lui, să-și răspîndească în cele patru orizonturi “*relecturile critice sistematice*”! De parcă monologul consensual și estetizant ar umple de sevă, peste noapte, critica și istoria noastră literară debilă! Oricum, bizară mentalitate la un reprezentant de frunte al tinerei generații: taci tu, ca să vorbesc eu! (Cu varianta ajutătoare: spune ce vrei tu, dar numai

pe subiectul hotărît de mine.) Păi, unde scrie că Paul Cernat e singurul care împarte biletele, după bunul său plac, la festivalul de vorbit în public?

Teama de etic se refugiază, ipocrit, în esteticul sublimat. Comentatorul ne dă brînci să recuperăm de-a valma frumusețile artistice: “*s-ar cuveni să acceptăm că a venit timpul ca, spunînd tot ce e de spus despre «mizeriile» istoriei noastre recente, să salvăm măcar producțiile literare valide, indiferent dacă aparțin unor «colaboraționiști» sau nu*”. Nobilă preocupare, de nu cumva esteticul în sine reprezintă o categorie relativă, disputată inclusiv prin dictonul popular: nu-i frumos ce e frumos, ci-i frumos ce-mi place mie. Cum facem atunci să ajungem la un consens, în ierarhizarea minunățiilor literare românești? Aici rețeta furnizată cu generozitate de Paul Cernat e cam simplistă. Primul pas – și singurul – ar fi să uităm la comandă, de dragul edificării monumentului cultural, traseul sinuos individual. Dacă reușim să-l citim pe-un autor, ținîndu-ne strîns masca pe figură, putem avea revelația geniului.

Analistul reia astfel cu voluptate și încurajează excursiile către groapa de gunoi a lui Eugen Barbu: “*E greu și azi pentru unii să accepte că un stîlp al ceaușismului protocronist ca Eugen Barbu a putut scrie – alături de volume mai mult sau mai puțin compromise – cîteva romane și nuvele remarcabile, care nici măcar nu sînt plagiate ca Incognito*”. Pentru ca un personaj dezgustător ca Eugen Barbu – care-a împletit complicitatea cu regimul ceaușist, prin delațiuni și activitate propagandistică deșănțată, și sfidarea regulilor elementare ale scrisului, prin plagiate repetate – să fie redescoperit și repropulsat, prin respirație artificială, gură la gură, de către un reprezentant al tinerei critici literare, nu era nici măcar nevoie de-o revoluție anticomunistă. Spectacolul de exhibiționism cinic al lui Paul Cernat e dintre cele mai dizgrațioase.

Pentru a edifica o asemenea dubioasă performanță, scriitorul plantează la rădăcina speculațiilor sale (filosofice, dragă Doamne) o contradicție răstălmăcitoare. Pe de o parte, el se pronunță în favoarea estetismului absolut: “*calitatea literară se cere judecată cu o unitate de măsură intrinsecă. Un asemenea adevăr banal trebuie reamintit*”. Pe de altă parte, criticul admite însă că “*literatura nu e niciodată «pură», necondiționată de contexte biografice, sociale, ideologice, dar evaluarea ei n-ar trebui să fie condiționată de criterii exterioare artisticității*”.

Avem prin urmare un obiect artistic complex, numit operă literară, care s-a înălțat la intersecția mai multor sectoare ale activității umane: biografia personală, existența socială, presiunea ideologică, experiența estetică etc. și mai avem un critic literar tendențios, care pentru a-și răspîndi jocurile de societate de-a struțul și nisipul, face *tabula rasa* din toată bogăția operei literare, proclamînd exclusivismul îndîrjit al unei singure trăsături, literaritatea (calitate, ea însăși, fluidă și relativă). Iar ipoteza castratoare ne e lansată de la înălțimea Turnului Eiffel, pe un ton tranșant și condescendent: “*Un asemenea adevăr banal trebuie reamintit*”.

Astfel procedînd, omul se pronunță implicit, cu o închistare stupefiantă, împotriva abordărilor pluridisciplinare, contextuale, sintetizante, împotriva descoperirii adevărilor filosofice despre lume și existență, prin intermediul textului literar, căci toate acestea, nu-i așa?, nu sînt cuprinse în “*unitatea de măsură intrinsecă*”. Paul Cernat consfințește poziția ancilară a criticii literare, în timp ce-și plimbă lupa monofazată peste bogăția de semnificații și trăiri a operei artistice, găsindu-i doar ici și colo virtuțile literare. Vrînd să-i gonească pe alții, de la Cina cea de Taină, se exclude pe sine însuși.



## Tablou interbelic românesc Radiografii (II)

Amalia Lumei

Și Ioan Petru Culianu a încercat să dea o lectură a culturii românești moderne, crezând că ea este caracterizată cvasi-integral de refuzul capitalismului<sup>1</sup>. Toate marile tendințe ideologice ale sec. al XX-lea românesc s-ar origina în școala istorică a lui Nicolae Iorga, care „... profesa ideea unei tradiții socio-culturale primordiale și a unei evoluții istorice...”. Acest crez a dat principiul întregii epoci de până la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, *Zeitgeist*-ul vremii care, de altfel, continuă să domine subconștientul unei întregi epoci. „Iorga a fost doar unul dintre profetii acestui postulat metafizic fatal, care a luat cel puțin patru forme distincte și interdependente: la stânga, poporanismul, progenitură a socialismului, identificând entitatea națională cu entitatea culturală; la centru, ideologia *Sămănătorului* lui N. Iorga; la dreapta, ortodoxismul lui Nichifor Crainic, care descoperea în ființa ortodoxă a românilor esența culturală a națiunii, la extrema dreaptă, Garda de Fier care, combinând poporanismul socialist, reformismul lui N. Iorga, ortodoxismul și antisemitismul ... voia să înfăptuiască „revoluția socială a iubirii”, al cărei scop era să creeze Omul Nou, restituind ad integrum a românului la începuturile istoriei sale, atunci când „străinii” nu-l corupseseră încă...”<sup>2</sup>

Cum se vede, la Culianu, atât unele curente de stânga, cât și altele, de dreapta, atât cele democratice, cât și cele de factură totalitară provin dintr-un anticapitalism funciar<sup>3</sup>. Rezistența la acesta înseamnă, în fapt – după cum se poate deduce – refuzul individualismului în numele comunitarismului și a altor opțiuni (statalism, patriarhalism etc.), împotriva libera concurență și la competiție în numele unui „adamism” paseist, xenofobia motivată prin aspirația la puritate etnică și religioasă. Numele lui Iorga poate fi însă precedat de altele, cel puțin la fel de ilustre, în ilustrarea aceleiași atitudini (Hasdeu și adepții săi din cadrul Societății „Românismul”<sup>4</sup>, publicistul Mihai Eminescu), după cum și gânditorii care ilustrează ulterior aceeași tendință sunt mai mulți (printre ei, Lucian Blaga).

Pentru Culianu, la izvoarele anti-capitalismului românesc se regăsește etica ortodoxă. „Din punct de vedere istoric, eroarea n-ar fi fost capitală dacă, la rândul ei, capitalismul, ca etică și economie, totodată, n-ar fi fost sistemul economic al lumii moderne, în orbita căruia gravitează toate popoarele lumii. Astfel, decalajul etic se transformă fatal în decalaj economic, iar acesta în decalaj cronologic [subl. I.-P. C.]”<sup>5</sup>.

Tabloul cultural și ideologic schițat de Culianu – remarcabil prin surprinderea cu acuratețe a tendințelor spirituale în legătură cu fenomenul politic – arată astfel: „Între războaie, opinia publică, exprimându-se prin cele mai influente instrumente ale presei, de la extrema stângă până la extrema dreaptă, rămânea de aceeași părere, în pofida intrării în viața culturală a transilvănenilor, a căror etică religioasă nu era defel intransigentă față de exercitarea comerțului și a obținerii de profituri. Curentul dominant, cel al „ortodoxiștilor” avându-l ca purtător de cuvânt pe Nichifor Crainic, stabilea o identitate esențială între poporul român și creștinismul răsăritean și prin

aceasta împărțea cu socialiștii și poporaniiștii repulsia față de sistemul de producție capitalist. Ortodoxismul a fost mișcarea ideologică dintre cele două războaie care a creat în România cel mai puternic curent de opinie. Membrii Gărzii de Fier, care pozau și ei în cavaleri ai ortodoxiei, împărțeau cu aceasta paradoxul ce-i scăpase unuia din părinții lor spirituali, savantul Nicolae Iorga [...]: voința de a accentua cu orice preț apartenența României la Orientul bizantino-slav, ceea ce însemna acceptarea, până la urmă, a tutelei culturale și a pretențiilor imperiale ale rușilor”<sup>6</sup>.

Observația făcută aproape în fugă de către Sorin Alexandrescu, anume că epoca a dispus de „... un spațiu cultural construit la granița dintre civilizații extrem de diferite și un timp cultural hărțuit, febril, căutând mereu să se depășească”<sup>7</sup>, îmbină fericit perspectiva – geopolitică sau politologică – huntingtoniană a așezării românești pe „linia de falie” cu înregistrarea presiunii culturale cronofage, producătoare de salturi spectaculare, dar și de asimilări parțiale și pripite, omisiuni semnificative, ezitări și buimăceală. Prin ea, autorul menționat abordează din altă perspectivă aceeași realitate românească proteică, germinativă. Ce înseamnă să fii la intersecția unor civilizații extrem de diferite? Fără îndoială că trimiterea se face la calitatea spațiului cultural autohton de a fi la răscrucea dintre răsăritul ortodox și apusul catolic, dintre lumea slavă și cea latină, dintre creștinism și – până la 1877 – islam, la intersecțiile dintre creștinism și iudaismul încă în plină efervescență. Este un spațiu în care nici religiozitatea protestantă și neoprotestantă nu a întârziat să se afirme, ultima – prin diversele sale expresii confessionale – chiar la începuturile etapei istorice luate aici în discuție. Tabloul eclesiastic și spiritual, cvasi-omogen înainte vreme, în mica lume românească adusă în aceeași formă statală la 1859 și 1877, începe să se metamorfozeze alert simultan cu pătrunderea SUA ca factor de putere în politica europeană de după Primul Război Mondial. Reorganizând bătrânul continent prin principiul naționalităților proclamat de președintele Woodrow Wilson, SUA a venit cu propriile sugestii reformatoare și în spațiul credinței, căci la întoarcerea acasă, țărani ardeleni plecați să lucreze temporar peste ocean au contribuit la relaxarea atmosferei care a făcut posibilă punerea bazelor sau mai buna organizare a unor noi culte religioase creștine (baptism, adventism, biserica pentecostală).

Evident însă că observația lui Sorin Alexandrescu trebuie înțeleasă și ca o trimitere la faptul – cel mai des adus în discuție – că România interbelică, odată cu „cadoul” istoric al dublării teritoriului și populației sale, dobânda și o serie de minorități etnice: rusofoni, maghiari, bulgari, sârbi, evrei ș. a.

Nevoia de a găsi formula fericită a unei destineri a situațiilor potențial conflictuale pe care noua complexitate multiplă le presupunea nu a preocupat, din păcate, cu stăruință pe care o solicita, elitele politice și intelectuale ale României Mari. Cultura politică centralistă versus cea autonomistă, ruralul versus urbanul, tradiționalismul ver-

sus europenism și democratismul versus totalitarism, paseismul versus explorarea originală a soluțiilor pentru viitor, monoculturalismul versus multiculturalism, ortodoxismul versus toleranță și pluralism religios, statalismul versus individualism și comunitarism sunt numai câteva dintre dilemele care au străbătut societatea și cultura României interbelice. Ceea ce pare însă cu adevărat structurant pentru România modernă este, nu anticapitalismul, cum credea Culianu, ci – mai larg și mai puțin balansat ideologic –, pur și simplu, atitudinea față de dezvoltarea de tip capitalist, care reprezenta pe atunci o opțiune exclusiv occidentală<sup>8</sup>. În funcție de raportarea, adeviză sau repulsivă, la acesta s-au definit toate marile curente de gândire ale României finalului de secol al XIX-lea și din secolul al XX-lea, drept care, considerarea acestui reper permite mai completa și mai nuanțată sesizare a stării de fapt. Astfel, se poate înțelege succesul pașoptismului și, pe urma lui, a liberalismului văzut nu numai ca expresie a unei tendințe de modernizare economică, socială și administrativ-statală, ci și ca una a adevizii la modelul capitalist de dezvoltare – individualism, liberă competiție, capitalism, industrialism –, ori tipul de abordare junimistă (conservatorism pro-occidental, cu deschidere înspre capitalism, în răspăr față de conservatorismul întemeiat pe ideea de perpetuare a latifundiilor, paseist și ruralist). La fel, se va percepe corect și social-democratismul, tendință occidentalizantă și partizanat critic al căii de dezvoltare capitaliste pe care nu dorea să o evite, ci să o depășească în sensul unei mai echitabile repartitii a muncii și beneficiilor. În raport cu el, *narodnicismul* de expresie românească (poporanism) și comunismul ultraminoritar numeric de după 1921 rămân opțiuni secundare, mai moderate sau mai radicale, însă care se definesc tot în favoarea capitalismului – înțeles ca o condiție *sine qua non* a generării și întăririi proletariatului – și a modelului occidental (întrucât promovează industria, generând așadar populație urbană ocupată în munca industrială, adică baza socială a mișcărilor respective, disputate de diversele curente concurente).

### Note:

1 Ioan Petru Culianu, „Dușmanii capitalismului”, capitol din lucrarea „Mircea Eliade necunoscutul”, în *Mircea Eliade*, București, Ed. Nemira, 1995, p. 169-174.

2 Ibidem, p. 170.

3 Ibidem, p. 171: „Românul avea o aversiune spontană, viscerală, față de capitalism”.

4 Vezi Ovidiu Pecican, *Hașdeeni. O odisee a receptării*, Cluj-Napoca, Ed. Grinta, 2003. Și I. P. Culianu observă că „Aversiunea față de capitalism, care este una dintre ideile dominante ale grupării din jurul Sămănătorului, avea rădăcini sociale puternice și fatale în România, unde își găsisse expresia încă de pe la 1850, deci chiar de la apariția culturii române moderne [subl. I.-P. C.]”. Desigur, cultura română modernă începe cu stolnicul Cantacuzino și D. Cantemir, incluzând Școala Ardeleană, dar Culianu scrie sintetic, pentru un public occidental, încercând să simplifice și să exprime cât mai pregnant ideile, atent la caracteristicile substanțiale ale fenomenelor analizate, nu la originile lor.

5 Ioan Petru Culianu, op. cit., p. 171. De notat că Vlad Mureșan a combătut ideea opoziției dintre ortodoxie și spiritul capitalist într-un eseu din revista clujeană *Renașterea*.

6 Ibidem, p. 174.

7 Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, București, Ed. Univers, 1998, p. 35.

8 Deși „Era Meiji” începuse în Japonia la 1866, până la al Doilea Război Mondial această țară a rămas, în linii mari, o putere activă mai ales în Orient, neajungând să se afirme ca un factor major în politica internațională.



## proza

# Viața lui Kostas Venetis

Octavian Soviany

(fragment de roman)

După moartea lui Yussuf - își urmă mai departe istorisirea Kostas Venetis - am rătăcit câțva timp în neștire printre tranșeele și redutele care împânzeau pământul Bulgariei.

O patrule românească m-a găsit în cele din urmă zăcând, amețit de foame și slăbiciune, pe marginea unei gropnițe pline de apă. Un ostaș tuciu tocmai se pregătea să mă străpungă cu baioneta, socotindu-mă pui de mahomedan, când am scos un urlat de îndurare și, cu lacrimi în ochi, am început să îmbrățșez cizmele pline de noroi ale fraților mei întru credință..

Lașitatea m-a ajutat astfel să-mi măntuiesc zilele și să ajung în tabăra românească.

Îmi amintesc ca prin vis de focurile posomorâte, aprinse pe fundul tranșeele, la care noii mei camarazi pregăteau o fiertură de mălai, numită pe limba lor mămăligă, de cântecul trist din fluier al unui gradat, de fețele palide de frică și oboseală strânse în jurul cazanului negru de tuci unde clocoțea cina.

Bruma de franțuzească pe care o prinsesem de la Yussuf mi-a fost de folos ca să intru în vorbă cu ofițerii. Le-am spus că sunt grec, băiat de creștin, ca și dâșii, luat în robie de osmanlii, care m-au necinstit și m-au oropsit, silindu-mă la tot soiul de desfrânări.

Întotdeauna se găseau câțiva ofițerași dornici să-mi asculte istorisirile despre taina haremurilor și despre năravurile pidosnice ale turcilor, care se drăgostesc mai abitur cu băieții decât cu femeile, iar povestea pățaniei mele cu Fatih-Efendi i-a umplut de scârbă și de mânie. Pentru că aveam o închipuire nespun de bogată, născoceam mereu noi și noi amănunte, în așa fel încât să nu le astâmpăr niciodată curiozitatea, iar faima mea de povesteaș se răspândi cu vremea pe la toate corturile ofițerești. Eram răsplătit pentru poveștile mele cu mâncăruri mai alese ca mămăliga și ajunsesem să-mi am tainul de carne și tainul de vin, trăind mai bine decât soldații. Cele câteva scamatorii pe care le învățasem de la Mamoulos m-au ajutat de asemenea să-mi câștig hrana de zi cu zi, căci românul cască ochii cu plăcere la asemenea arătări și e mai puțin cărpănos decât grecul, așa că bănuții au început să-mi zornăie la scurtă vreme prin buzunare. Apoi, într-o zi, după ce începusem s-o rup destul de bine pe românește, văzându-mi dibăcia degetelor și iscusința la înșelăciuni, Calomfir - un sergent lung și buzat, care pe timp de pace ținea cârciumă într-una din mahalalele Bucureștiului - m-a întrebat dacă mă pricep să măsluiesc zarurile și cărțile. Iar când a aflat că deprinsesem acest meșteșug de la coțcarii din Salonic, care sunt cei mari măsluitori din toată Grecia noastră pietroasă, fața lui smeadă s-a luminat de un zâmbet pieziș și mi-a oferit pe loc o simbrie grasă, dacă mă prind să-l învăț toate tainele și toate dichisurile acestei indeletniciri.

Din ziua aceea, în răgazurile lungi dintre bătălii, mă ascundeam împreună cu Calomfir într-un colț mai ferit, unde mă trudeam să-l pricopsesc, după priceperea mea, cu învățătura după care înseta atât de vârtos. Nu știu dacă am fost sau nu dascăl bun, dar știu cu siguranță că românul s-a dovedit un ucenic din cale afară afară de prost. N-am văzut în viața mea degețe mai neîndemânatic ca cele ale lui Calomfir, nici privire mai lipsită de agerime, așa că dascălia mea nu i-a fost până la urmă de niciun folos. Căci coțcării e meșteșug greu, cere anume înzestrări și destoinicii, fără de care, oricâtă râvnă și stăruință ai arăta (iar ucenicul meu dovedea multă râvnă și stăruință) te alegi doar cu truda. Până la urmă, după ce mi-a plătit la soroc două sau trei simbrii, a priceput asta și Calomfir: sfaturile noastre de taină s-au isprăvit, nu din pricina mea, iar sergentul cel negricios, înțelegând acum cât de anevoie de învățat e meseria măsluitoru-

lui, îmi arăta, mie, unui mucos, o cinstire deosebită, taman cum făcuse și tata atunci când mă credea înzestrat cu darul sfințeniei.

Această cinstire a deschis ochii trupei în legătură cu înzestrările mele de taină, iar după Calomfir am mai avut câțiva ucenici.

Nu se sfiau să primească învățătura din partea mea nici epoleții ofițerești, ba o primeau chiar cu mai multă osârdie decât cătanele proaste.

La sfârșitul războiului, care s-a isprăvit păgubos pentru armatele lui Abdul-Hamid, eram copilul de suflet al acelui polc românesc, unde toți mă feriseră ca pe ochii din cap de primejdiile bătăliilor și începuseră să mă socotească unul de-ai lor.

Văzusem cu ochii mei dezastrele de la Grivița și de la Plevna, fusesem martor la capitularea lui Osman-Pașa și știam - din istorisirile lui Yussuf - că puterea Împărăției e pe sfârșite.

Românii tocmai se pregăteau să se întoarcă la casele lor, iar eu tocmai mă socoteam ce drum să apuc, când lunganul de Calomfir mi-a spus că ticluise pentru noi doi o învățală cu câștig sigur și lesnicios, cerându-mi să merg cu dânsul în România. Bani pe care îi avea el, căci reușise să agonisească o mică avere, dimpreună cu priceperea pe care o aveam eu la tot soiul de înșelătorii și tertipuri urmau să alcătuiască capitalul viitoarei noastre tovărășii.

Propunerea lui venea tocmai la țanc și am primit-o cu dragă inimă.

Cu banii dați pe sub mână de Calomfir și cu sprijinul ofițerilor pe care îi învățasem să scoată asul din mână am izbutit să-mi ticluiesc niște hârtii minci-noase, care adevereau că mă număram printre învingătorii lui Osman-Pașa și participasem, ca gornist al unui polc de infanterie, la luptele din Bulgaria.

Am trecut așadar Dunărea în chip de soldat român și tot în chip de soldat român m-am arătat pentru prima dată pe străzile Bucureștiului, unde m-am pomenit aclamat de mulțimea pestriță, adunată sub colina Mitropoliei, ca să salute armata biruitoare a prințului Carol, care se acoperise de glorie prin smărcurile pământului bulgăresc.

Trebuie să știți, fiule, că românii păstrează dreapta credință, iar bisericile lor sunt zidite după chipul bisericilor noastre grecești. Mahalalele Bucureștiului nu se deosebesc nici ele prea mult de cartierele mărginașe ale Salonicului, pe care le cercetasem amănunțit în scurtele mele săptămâni de învățătură.

Într-o asemenea mahala, numită Podul Calicilor, își ținea cârciuma Calomfir. Și avea vad bun cârciuma lui, căci românul e din fire petrecăreț și dedat pântecelui, îi plac cântecul, gluma și veselia. Iar mușterii săi cei mai de soi erau negustorii roșii la față și pântecoși, unii greci de ai mei, meșteșugarii (care pe aici sunt cam delăsători și cam ispitiți să te poarte cu vorba până la Sfântul Așteaptă), conțopiștii săraci, dar fuduli, care se îmbrăcau orășenește și se făleau cu o brumă de franțuzească, și - mai presus decât toți - polițaiul cartierului, pe care Calomfir nu prididea să-l îndoape cu băutura, arătându-i o cinste deosebită.

Adevăratul stâlp al afacerii nu era însă dânsul, ci Frosa, nevastă-sa, o muiere pieptoasă și lată în șolduri, în fața căreia tremurau toți bețivii și toate pușlamalele mahalalei, cărora nu șovăia să le stâlcească mutrele cu pumnii ei aprigi atunci când întreceau măsura la băutura și se dedau la mascarele și obrăznicii. Căci în cârciuma lui Calomfir nu era îngăduită, după voința Frosei, nicio vorbă sau purtare necuviincioasă, iar cine nu ținea seama de rânduiețile ei era șters pentru totdeauna din pomelnicul mușterilor.

Cârciumarul mi-a găsit o odaie curățică în mahala, mi-a cumpărat câteva rânduri de haine, apoi m-a înfățișat Frosei, căci avea mare încredere în judecata ei sănătoasă și nu ieșea niciodată din vorba ei.

Tertipurile mele scamatoarești, iscusința cu care izbuteam să scot totdeauna la țanc cartea cea mare, înșelăciunile pe care le deprinsesem de la haimanalele Salonicului au fost foarte pe placul nevestei, care mă îndemna să-i arăt tot alte și alte panglicării, iar la sfârșit a bătut tare din palme, scuturându-și țâțele mari și pietroase ca ale maică-mii.

După ce a tănuit o vreme în șoaptă cu Frosa, Calomfir mi-a făcut parte apoi de planul ce îl urzise în legătură cu mine: în spatele cârciumii avea o odaie anume de joc, unde se adunau, seară de seară, ca să jertfească norocului, câțiva împătimiti după fanții și damele de spație. Aici urma să-mi pun la încercare darurile de păcălici, jucând, pe banii birtășului, cu coțcarii cei mai dibaci din Podul Calicilor și străduindu-mă să-i ușurez de arginți, spre folosul lui Calomfir și al Frosei, dar și spre folosul meu, căci cârciumarul îmi făcea un gheșeft la fiecare câștig.

Doi ani de zile aveam să mă bucur de atunci înainte de aceste gheșefturi, iar faima norocului meu nemaipomenit, pe care mulți bănuiau că mi-l fac singur, dar nimeni n-a izbutit să mă dovedească, s-a răspândit cu repeziciune prin toate mahalalele Bucureștiului.

Seara jucam cărți cu mușterii lui Calomfir, iar ziua hălăduiam în cârciumă, trăgând cu coada ochiului la curul cel strașnic al Frosei.

La început nu m-am lăcomit la câștiguri prea mari. Mă mulțumeam cu câștigurile mărunte, dar regulate, la care adăugam din când în când, pentru a nu bate prea tare la ochi, și câte o pierdere neînsemnată.

În lada de bani a lui Calomfir, chiar dacă nu ploua, picura binișor.

La masa de joc mă arătam sfios ca o floare, făceam pe prostul și nepriceputul, îi linguseam și-i învăluiam cu vorba pe coțcarii hârșiți, cărora le ghicisem tertipurile și izbuteam să mă arăt mai viclean decât ei. Nimeni nu mă luase însă încă la ochi, iar câștigurile mele erau puse pe seama norocului.

Nici după ce am dat prima mea lovitură răsunătoare, golind temeinic câteva chimire negustorești, cu ajutorul unui as de pică rătăcit prin mâncile surtucului, nicicunul din păgubași nu m-a bănuțit de vreo coțcării. Doar mă arătasem eu însumi nespun de mirat de această pomană neașteptată pe care mi-o făcea întâmplarea, iar obrajii mei roșiseră ca aceia ai unei copilandre duse la măritiș în timp ce-mi culegeam de pe masă hartanul de pradă.

De fiecare dată, Calomfir îmi lăsa un sfert din câștig și își freca palmele, bucuros că dăduse peste un tovarăș ca mine. Cât despre Frosa, ea începuse să mă cerceteze de-un timp cu ochi alunecos de muiere și să-mi arunce zămbre viclene de femeiușcă, în timp ce mă măsura de sus până jos, ițindu-și ca din greșeală, de sub fustele largi, pulpele albe, ca aluatul de cozonac.

În răstimpul cât zăboveam în cârciumă, sorbind vinul acrișor al birtășului, mă gândeam și eu câteodată la pulpele Frosei.

.....

De-ale gurii se găseau mai anevoie în localul lui Calomfir, iar singurele bucate îngăduite de pravila birtășiei să însotească vinurile și rachiurile vârtoase erau semințele de bostan.

Dar nici nu puteam să mi-o închipui pe Frosa, cu piețuța obrazului ei subțire, aplecată deasupra grătarului cu mangal, pe care sfrăiau cărnăciorii usturoiați, fleicile grase de vacă, ficiații de porc și momițele de berbec prin toate dughenele din apropiere.

De altfel și birtășul și birtășia erau lacomi la agonisit și cumpătați la mîncare; la masa lor se mâncau pe sponci niște bucate de rând, pe care le încropea în grabă mai mult Calomfir decât Frosa, căci stăpânei nu-i plăcea să se îndeletnicească cu meșteșugul gătitului, fiind grețoasă peste măsură la aburii de mîncare.

Dar dacă nu se putea lăuda cu belșug de bucate (pentru asta se găseau în mahala destule ospătării), cârciuma jupânului se mîndrea în schimb cu belșugul





emoticon

## Rimania & Versalbia (I)

Șerban Foarță

R. L. R. (alias Republica Literelor Rimania) era un stat de tip cenacular, mai-marele cenacelor pe țară fiindu-i totodată președinte. Una din multele prerogative va fi constat în faptul că, n Rimania, versul alb era cu totul prohibit. Citind, în cadrul Marelui Cenacelu, dar și la colțul străzii, unui prieten, o poezie în vers alb, erai pasibil de pedeapsa capitală... Nu surâdeți superior sau sceptic, dacă nu

cunoașteți mecanismul psihic al unui staroste cenacular! Cel despre care, i aici, vorba avea, în chip paradoxal, tocmai meteahna că rima nu-i era la îndemână. Că rimă stângaci, ba chiar rizibil. Nu sesizase încă (și nu avea s-o facă, de altfel, niciodată) că rima, dacă este rimă, constă în, exclusiv, omofonia ultimelor silabe *accentuate* (s. m.) de la capătul a 2 (două) sau mai multe ver-

suri. Că, așadar, în următoarea strofă: „*Iar tu, Românie mândră, / Tot mereu să dănuiești / și în comunista eră / Ca o stea să strălucești*”, - mândră nu poate rima cu *eră*, decât în cazul (ultraaberant) că am deplasa accentul lor firesc pe *ultima*, de pe *penultima*, silabă! Că, tehnic vorbind, am face oxitoni, doi termeni absolut paroxitoni. Că, eventual, *mândră* și *eră* par oxitoni în cazul, doar, că n-ai deloc ureche muzicală... Cine să-i semnaleze, însă, mai-marelui cenacelor pe țară că așa-zisa rimă *mândră-eră* nu este una ca atare, frizând, la limită, un vers arimic, i. e. alb?! Se auziră, în incintă, șușoteli, foieli discrete, vagi tăceri jenate... Atunci, adjunctul președintelui pe viață, bătu cu pumnul-n masă, decretând: *Rima e ceea ce vrea (și oricând vrea) mai-marele acestui for să fie rimă!*

de băutură. Se găseau acolo de toate: de la rachuri de prună la basamacurile și vuticle de secară, de la libovițele, tescovinele și spumele tari de drojdie la masticile noastre grecești și la berea nemțească, pe care eu am gustat-o întâi și întâi în dugheana lui Calomfir. Dar se găseau mai ales vinuri de toate soiurile și pentru toate plăcurile, pe care birtașul le ținea la răcoare, într-o pivniță largă, ce se întindea sub trei rânduri de case din mahala și unde tremurai de frig până și pe zăpușelile cele mai amarnice.

Se cuvine să știi, fiule, că vinurile românilor n-au nici dulceața nici țăriia vinurilor grecești, făcându-se din alte soiuri de struguri, care cresc în părțile mai dinspre maizănoapte, dar se pot întrece dinspre partea aromei și a buchetului, cu licorile cele mai renumite. Iar vinurile lui Calomfir, de la cele albe și nu prea tari la cele negre și groase ca untdelemnul, erau renumite nu doar în Podul Calicilor, ci și în mahalalele din vecinătate, ajungând uneori și la petrecerile boierilor, așa că birtașuța nu prea avea într-adevăr pricină să-și strice fața și mâinile cu cazna gătitului. De virtuțile tuturor acestor licori aveam să mă conving și eu în curînd, dar cu măsură și cumpătate, chiar dacă Frosei îi plăcea să mă cinstescă, zicându-mi că vinurile sale și ale birtașului dau vlagă mare la trup și limpezime de minte. Iar vorbele Frosei mă tulburau, știind bine cam unde bat ele, căci, pe vremurile acelea, eu, Kostas Venetis, eram frumos ca un înger. Moștenisem de la maică-mea pielea albă ca laptele și sprâncenele frumos arcuite, iar încercările prin care trecusem în timpul războiului îi dăduseră chipului meu asprimea și semeția unui obraz bărbătesc, care se potriveau de minune cu mustața, ce-mi crescuse de-a binelea și era acum o mustață de palicar în toată puterea cuvântului. Dobândisem un corp de atlet prin care clocotea sângele aprig al moșilor mei, sulioții ce făcuseră Eteria și se războieră cu păgânul la Missolonghi.

Încă de pe timpul drăgostelilor cu Yussuf mă molipsisem de boala privitului în oglindă, desfătându-mă cu frumusețea trupului meu, chiar dacă pe atunci eram încă un băiețandru neîmplinit, căruia abia îi dădeau tuleiele.

În cămăruța pe care mi-o tocmise birtașul nu era decât un ciob de oglindă, pătat de nenumăratele soiuri de muște ce forfotesc vara prin mahalele Bucureștilui, așa că una din primele mele griji a fost să îmi cumpăr o oglindă adevărată.

Serile, înainte de ceasul culcării, obișnuiam să-mi cercetez farmecele cu de-amănuntul, mirându-mă eu singur de meșterea pusă de Dumnezeu în alcătuirea trupului meu. Chiar dacă aveam sufletul strâmb din născare, promisem în schimb o alcătuire trupească desăvârșită, cu care nu mai pridideam să mă fudulesc, încredințat că e semnul unei ursite mai presus de a oamenilor de rând. Îmi făcea plăcere să-mi pipăi trupul și să mă desfăt cu priveliștea părților mele ascunse, pe care le socoteam mai cu dărnice croite decât ale altor bărbați, căci nu mă vindecasem încă de duhul deșertăciunii. Eram mîndru de coapsele mele puternice și nervoase, adevărate coapse de harmăsar, de pîntecul supt, înzestrat cu belșug de păr negru și creț, dar mai cu seamă de podoaba ce mi se legăna între pulpe și

care nu mai era de mult o puțoaică de copilandru.

Așa am ajuns, fiule, să mă îndrăgesc de mime însumi și numai întâmplările năpraznice peste care urma să trec în curînd m-au vindecat de această pornire deșartă, nutrindu-mă cu duh de smerenie. Lațul se strîngea cu încetul în jurul meu, iar eu, cu totul neștiutor de ce avea să urmeze, mă lăsam amăgit, ca acel tânăr din timpurile străvechi, despre care istorisesc mithos-urile noastre grecești, de patima, mai înveninată ca toate, a iubirii de sine.

Îl uitasem pe Dumnezeu, dar Dumnezeu nu mă uitase pe mine, iar dragostea lui cumplită s-a abătut nu peste mult asupra mea ca o lovitură de trăznet.

.....  
Îmi găsisem câțiva tovarăși de pahar printre băieții de prăvălie și slujbașii mărunți care îndrăgeau vinurile lui Calomfir, dar cel mai mult îmi plăcea să stau la taifas cu dascălul Iorgu.

Acesta era un bătrânel gubav și sfrijit, care se încălzea de dimineață și până seară cu zeamă de strugure la o masă mai lăaturalnică, cam ocolit de mușteriii obișnuiți ai localului, din pricină că era socotit pe jumătate nebun. Frosa abia-l îngăduia în tractor și dacă n-ar fi fost om al bisericii cu siguranță că ar fi făcut de mult cunoștință cu pumnul tare al birtășuței, căci (lucru neîngăduit de pravila ei) obișnuia să vorbească de unul singur, iar după ce golea mai multe pahare de turburel, începea să cânte, cu un glas tunător, care făcea să zăngănească ferestrele, slujba înmormântării.

Avea niște ochi lacrimoși, de culoarea cicoarei, cu care s-a uitat la mine cețoș când a aflat, din pâlăvrăgeala stăpânilor, că sunt odraslă de grecotei.

Căci odraslă de grecotei era și dascălul Iorgu, alun-

gat, pentru nu știu ce pricină din mănăstirile de la Meteora și pripășit în cele din urmă, la bătrânețe, în strana unei biserici de pe Podul Calicilor.

N-a pregetat să mă tragă de limbă despre părinții mei și despre învățătura pe care o promisem, m-a între-

bat din cărțile noastre bisericesti și pesemne că răspun-

surile mele l-au mulțumit (îi spusese că sunt copil

părăsit, crescut prin mila fraților dintr-o mănăstire),

căci, peste câteva zile mi-a adus o psaltire grecească,

poruncindu-mi s-o citesc și s-o cercetez zi de zi, căci

psalmul (după cuvântul sfântului Vasile cel Mare) este

liniștitorul sufletului, răsplătitorul păcii, alungătorul

demonilor și aducătorul ajutorului îngeresc.

Despre tâlcuirea Psaltirii aflasem cîte ceva din învă-

țăturile părintelui Makarios, care mi-au venit în minte

cu o limpezime neobișnuită. Nu mă mai gândisem de

multă vreme la aceste învățături, pe care le repetam

acum, cu glas sigur, fără să mă abat nicio iotă de la

cuvântul părintelui, spre mirarea dascălului Iorgu, care

mă sorbea din ochi, în timp ce-i vorbeam despre înso-

firea dintre vorbire și muzică, menită să deschidă mai

lesne porțile sufletului și despre construcția psalterio-

nului evreiesc, care primește sunetele de sus, în așa fel

ca și noi să ne deprindem a căuta cele de sus și să nu

ne supunem la patima trupului, din pricina plăcerii pe

care ar isca-o cântarea.

Dascălul Iorgu încuviință din cap, apoi mă întrebă

(încercând pesemne să mă încurce) dacă știu care este

cuvântul pe care se sprijină întreaga Psaltire, așa cum

se sprijină casa pe temelie, corabia pe scaf, iar omul pe inimă. I-am spus că acest cuvânt este „*Fericit bărbatul care n-a umblat în sfatul necredincioșilor*”, căci îndepărtarea de păcat e începătura la cele bune și, după cum atunci când ne urcăm pe o scară ne îndepărțăm chiar de la prima treaptă de la pământ, începutul înaintării pe drumul virtuții e arătat prin îndepărtarea de la rău. Și mai vorbește cuvântul acesta despre starea ce va fi atinsă la capătul suizului pe care îl închipuiește viața omenească, Fericirea, care este Binele adevărat și cel mai de presus: Dumnezeu, cel ce este prin sine însuși bun, către care toate privesc și către care toate se îndreaptă. Căci Binele nu însemnează (așa cum cred cei neștiutori) nici bogăția, nici faima, nici sănătatea, întrucât acestea nu sunt bune prin firea lor, de vreme ce fiecare din ele se poate transforma în opusul său și n-are puterea să-l facă mai bun pe cel ce o dobândește. Iar la temeiul primului pas pe care îl facem pe calea virtuții se află credința în starea de Fericire pe care o vom atinge în urma tuturor încercărilor, adică nădejdea.

Așa îi spuneam cu glas tare dascălului Iorgu, ghicind prea bine ce fel de tâlcuire vroia el să audă din partea mea, deși, din cuvântul de taină al părintelui Makarios, aflasem că încă și mai bună decât nădejdea e deznădejdea. Și, în timp ce împărțeam din buze o învățătură de rând, pe care o poți adeseori auzi rostită la predică prin bisericile noastre grecești, îmi veneau în minte ochii arzători cu care părintele îmi vorbise de deznădejde, pe care o socotea mai presus decât toate virtuțile.

Dacă nădejdea se potrivește firilor slabe, neputincioșilor și mai cu seamă muierilor - îmi spusese într-un prilej părintele Makarios- deznădejdea e harul celor tari în vîrtute, iar deznădăjduit cu adevărat poate fi socotit doar cel care n-a nădăjduit niciodată. Căci trebuie să facem deosebire între nevolnicii, care și-au pierdut, dintr-o pricină sau alta, nădejdea și, ca urmare, se tânguiesc și își plîng de milă, dând vina pe semenii lor, pe soartă, ba și pe Dumnezeu, pentru încercările care au dat peste ei și adevărații deznădăjduți, cei care știu că totul este supus voinței și atotputerniciei lui Dumnezeu, pe care nimeni nu le cunoaște și pe care nimeni nu le poate pătrunde. Iar deznădejdea lor se naște din credința că Dumnezeu ne strîmbă sau ne îndreaptă, ne rânduiește rosturile și menirile, ne sloboade cu o mână și ne apucă în cealaltă, după legea cercului care se mișcă, fără odihnă, înainte și înapoi. De aceea stă scris la Scripturi: „Nu voia mea, ci Voia Ta să se facă”, iar dragostea lui Dumnezeu pentru noi e cumplită.

Eu, Kostas Venetis, pot să mă laud că, la vîrsta bărbăției, am înțeles această învățătură a părintelui Makarios, și m-am străduit de atunci să viețuiesc întru deznădejde.



## in memoriam

## Mircea, omul de nisip...

Radu Țuculescu

Era o seară călduță de toamnă. Prin aerul cu arome de brad din curtea interioară a Facultății de Filologie bîntuiau blînde și senzuale promisiuni, mai ales pe alea care ducea la căminul fetelor. Așteptam, cuminte ca un boboc, să coboare una dintre ele, cînd printr-o fereastră întredeschisă de la parterul clădirii cu săli de curs și laboratoare, izbucni un glas sonor, trecînd rapid prin diverse "ipostaze", de la șoaptă la strigăt, de la exclamație la mormăit înăbușit... Am ciulit urechile. După tonalitățile diverse prin care rostea propoziții și fraze, scotea suspine ori hohote de rîs, am priceput imediat că cineva citește o piesă de teatru. Oare cine să fie, m-am întrebat imediat, eu tocmai înfiinșasem o trupă de teatru studențesc și pantomimă cu care-mi montam propriile piese. Curiozitatea aveam să mi-o satisfac curînd, la una dintre premiere, cînd "interpretul" se prezintă singur în culise dornic să ne cunoaștem. Era Mircea Ghițulescu. În curtea filologiei, pe el îl auzisem atunci, citind la cenaclul Echinocx propria sa piesă *Plînsul în local interzis*. Mi-a dat-o s-o citesc și am fost entuziasmat de sprinteneala replicilor, de subiectul incitant și "șopîrlos", de simbolistica scenelor, de situațiile grotesc-absurde în care plonjau, adesea, personajele. Mă hotărîsem s-o montez cu trupa mea, dar amînările s-au tot adunat pînă ce... am atins anul în care mi s-a interzis a mai monta texte originale care nu au trecut prin mîinile (băloase...) ale cenzurii.

Trebuia să debutăm în același an amîndoi la

editura Dacia, fiecare cu un volum de teatru. Nu s-a întîmplat niciodată. Volumele ne-au fost respinse din start. Eu am rămas cu proza, prima mea dragoste (încă de pe băncile școlii umplusem caiete cu povestiri) iar Mircea a "alunecat" spre critica teatrală dar, în taină, începuse și el să scrie proză și chiar a publicat, în cele din urmă, un prim roman intitulat *Omul de nisip*... Căci la capătul călătoriei noastre prin această lume, așa ne scurgem cu toții, precum un pumn de nisip.

Prin Mircea Ghițulescu, critica teatrală românească a cîștigat unul dintre reprezentanții săi de marcă. Mircea nu "acționa" doar pe spații mici, doar în cronici teatrale "la zi" ci era dotat și cu putere de sinteză, fiind unul dintre puținii (prea puținii...) teatrologi care au avut curajul (și capacitatea...) să tipărească lucrări ample, despre arta spectacolului și despre dramaturgia românească contemporană. Avea ambiții de enciclopedist. Desigur, încăpățînat în aprecierile sale, uneori exclusiviste, era dotat cu un simț al scenei înnăscut. Îi plăceau controversalele cu cei pricepuți în fenomenul teatral, avea ironie și sarcasm, se bucura să-i ajute pe dramaturgii începători, încurajîndu-i să nu se lase de scris, chiar dacă textele lor încă nu atinseseră treapta superioară... L-am întrebat, după '89, de ce nu scrie, iarăși, teatru. Invariabil primeam același răspuns, scurs printre zîmbete și rotocoale de fum de țigară: poate mă voi re-apuca, odată... Constant ghinionist în dragoste, pe Mircea nu l-a părăsit niciodată simțul umorului,



făcînd haz de propriile eșecuri sentimentale. Ba chiar și de propriile defecte, ceea ce nu i se poate "întîmpla" decît unui creator adevărat.

Acum Mircea a plecat să se întîlnească cu actorii și regizorii care ne-au părăsit de-a lungul anilor, despre care a scris cu pasiune cu ironie cu sarcasm, critic ori laudativ dar, constant, cu o mare dragoste pentru scîndurile scenei... Acum plînsul nu ne mai este interzis. Acum avem voie să scăpăm o lacrimă pentru Mircea, dar fără tînguiri ori lamentări teatrale, o lacrimă în acest mare local care este universul...

## Un împătimit al culturii

Claudiu Groza

L-am cunoscut pe Mircea Ghițulescu pe cînd eram student, acum vreo 16 ani. Îl cunoșteam ca scriitor, pentru că în adolescența mea devoratoare de biblioteci citisem *Omul de nisip*, dar nu știam mare lucru despre pasiunea lui pentru teatru, și mai ales pentru literatura dramatică. I-am descoperit această pasiune de-a lungul timpului; mi-a fost un an profesor de istoria teatrului românesc, apoi ne-am revăzut, în numeroase ocazii, la festivaluri diverse, fiind chiar colegi, la ultimele două ediții, în juriul festivalului dedicat lui Bogdan Amaru de la Râmnicu Vâlcea.

Mircea Ghițulescu avea umor, un umor fin, o ironie sublimată social, dar și o anume inflexibilitate cînd venea vorba de literatură și scriitor. A fost unul dintre cei mai onești, îndărjiți și fermi *militanți* pentru literatura română, pentru dramaturgia românească, pe care a și comentat-o analitic în ampla *Istorie a dramaturgiei românești*, probabil lucrarea sa cea mai semnificativă. L-am admirat întotdeauna, în ciuda unui conflict de principiu pe care l-am avut cu el, aproape anecdotic, cum veți vedea, pentru promovarea dramaturgiei autohtone, fie în revista *Drama*, singura publicație din țară care tipărea piese de teatru, fie în Clubul Dramaturgilor pe care l-a organizat la București. Cel puțin în ultimii ani, Mircea Ghițulescu a fost cel mai important *agent literar* al scriitorilor de teatru din România. Iar autorii dramatici înțeleg exact sensul și dimensiunea acestei activități.

Pasiunea sa pentru teatru îi dădea lui Mircea Ghițulescu și atitudini belicoase ori opinii tranșan-

te și uneori nedrepte, care creau aversiune mai ales în rândul regizorilor tineri. Acest fel de a fi al său, pe care l-am înțeles ca venind din ipostaza lui de istoric al teatrului românesc, a avut un debruș anecdotic, deși la momentul acela lucrurile păreau ireconciliabile, prin 2006. Ne aflam amîndoi la Festivalul „Atelier” de la Baia Mare; i-am oferit un volum pe care tocmai îl lansasem, cu cronici dramatice și eseuri. A doua zi dimineața, Ghițulescu apare la teatru cu o mină obosită. „Am stat toată noaptea să-ți citesc cartea”, îmi spune, declanșînd apoi o adevărată diatribă împotriva mea pentru vina de a fi creditat și elogiat un regizor care „își bate joc”, după vorba lui Mircea Ghițulescu, de textul dramatic. Argumentele mele nu au făcut decît să îl ațâțe, eu m-am simțit la rîndul meu provocat, așa că discuția a luat o turură de ceartă aprigă, cu tendințe violente, spre panica gazdelor noastre, care nu-și doreau, cred, ca doi critici să se ia la bătaie în teatru. Conflictul s-a aplanat în scurt timp, dar e-adevărât că n-am mai deschis subiectul niciodată...

Mi-ar plăcea, acum, să mai pot avea astfel de discuții „contondente” cu Mircea Ghițulescu, măcar pentru a mă bucura în sinea mea de patima lui de apărător al literaturii teatrale, specie pe cale de „conservare” în volume, din păcate. Dumnezeu să-l odihnească!

**Mircea Ghițulescu** (14 aug. 1945-17 oct. 2010) a fost critic literar și dramatic, prozator și dramaturg. S-a născut la Cuca, în județul Argeș și și-a făcut studiile de filologie la Cluj, făcînd parte din

gruparea *Echinocx*. A fost doctor în estetică, cu teza „Direcții estetice în comedia contemporană”.

Printre altele, a fost redactor al revistei *Steaua*, director al Teatrului de Păpuși „Puck” din Cluj, șeful Direcției Teatrelor din Ministerul Culturii sau secretar al Uniunii Scriitorilor din România. În 2001 a fondat revista *Drama* și a organizat Clubul Dramaturgilor, dedicat autorilor români.

A debutat în revista *Echinocx*, în 1969, cu piesa de teatru într-un act *Strada teilor*, iar editorial cu volumul de povestiri *Orașul fără somn* (1978). Au urmat volumele *Alecsandri și dublul său*, *Omul de nisip* (Premiul Asociației Scriitorilor din Cluj), *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane*, *Oglinda lui Narcis*, *Wiener Walzer* (Premiul Asociației Scriitorilor din București). Cea mai importantă creație a sa este *Istoria literaturii dramatice române contemporane (1900-2000)*, apărută acum 10 ani. Cartea a primit premiul Uniunii Scriitorilor din România, premiul Secției Române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru-AICT, premiul Ministerului Culturii, premiul „I. L. Caragiale” al Academiei Române.

A mai publicat „Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan”- 2004 (premiul Uniunii Scriitorilor din România). A publicat numeroase studii, eseuri, antologii și un număr imens de cronici teatrale și literare în cele mai importante publicații de cultură, a condus juriul de festivaluri teatrale în țară și în străinătate.

Mircea Ghițulescu a fost distins pentru activitatea sa cu Ordinul Național „Meritul cultural” în grad de ofițer.



## opinii

## Romgleză? - Niciodată

Angela-Monica Jucan

Obediența românului în fața Vestului este numai aparentă. Românul este, în general, un mare xenofil – îi admiră și pe „răsăriteni”, și pe „vestici”, dar aceasta este mai mult din cauză că, având înăscută smerenia creștină, nu se știe considera „elită” și nu-i vine să creadă că în rândurile lui pot exista vârfuri (de aceea valorile noastre umane nu sunt băgate în seamă tocmai de noi) și se simte inferior unora mult mai puțin merituosi, dar „străini” (străini de smerenie, însă). De acolo și cantitatea considerabilă a împrumuturilor lingvistice – în special lexicale: ale lor ni se par mai grozave decât ale noastre.

Asistăm, acum, la o puternică mișcare de adoptare a unor cuvinte englezești. Fenomenul este normal. S-a schimbat un regim. Concomitent, calculatorul ne-a acaparât viața privată și cea profesională. Nu aveam termeni adecvați pentru a exprima toate noutățile care au apărut. S-au deschis granițele teritoriale și ne-am pomenit într-un câmp de influență marcat de extinderea și la alții a folosirii termenilor englezești. Au fost contaminate și limbile de largă circulație, darămite a noastră. Englezismele sunt, în vremurile noastre, și o necesitate, nu doar o modă.

Dar, dacă se poate vorbi de „frangleză” și alte „-gleze”, romgleză nu va fi vreodată. Noi avem o limbă invulnerabilă pentru că are legi foarte bune, iar „rezervorul” lexical este făcut dintr-o membrană extrem de elastică (parcă ar fi fost concepută de bătrânii noștri ca o prefirare a spațiului informatic-electronic).

Puzderia englezismelor, care pe cei din generația mea (aflată, acum, în asfințitul vieții) de multe ori îi oripilează (pe mine, la fel) îmbogățește limba română, îi face bine și o fortifică.

Majoritatea cuvintelor importate sunt substantive. Și primul lucru care se face, spontan, cu ele este acela de a fi tratate ca fiind de genul neutru (poate să fie și vreo excepție). Deci crește mult inventarul acestui gen pe care nicio altă limbă romanică nu-l conservă, deși latina l-a avut.

Neutre fiind, acestor cuvinte li se face un plural în „-uri” (cu desinență legată, provizoriu, prin cratimă: „mouse-uri”, „site-uri”, „show-uri”; sau, deja, cu terminația neprecedată de linioară: „clickuri”, „e-mailuri”, „weekenduri”), ceea ce înseamnă o adevărată resuscitare a unei caracteristici lingvistice românești, știut fiind că, de mai demult, se manifestă un curent de înlocuire a acestui plural cu cel în „-e” (simțit ca fiind mai modern și mai distins, de asemenea, mai economic). Nu e finalizată, deși legiferată, trecerea de la „chibrituri” la „chibrite” și de la „visuri” la „vise”. Dar sunt uitate „basinuri”, „brilanturi”, „canaluri”, „contrasturi”, „elementuri”, „palaturi”, „tiparuri” – acestea fiind doar câteva exemple din categoria destul de mare și, mai ales, prosperă a pluralului „-uri” (activ în secolul al XIX-lea) transformat în „-e”. Tineretul ăsta – pe care mulți îl vedem superficial, comod, slab instruit și lipsit de conștiință de neam –, dintr-un instinct românesc (că din ce altceva?) reinvie o desinență de a cărei rarefiere nu el e vinovat.

Cuvintele împrumutate în timpurile noastre sunt modelate și mai departe, tot după tipicul gramatical-morfologic românesc. Astfel, le întrebuițăm în vorbire/scriere declinate și, mai ales, însoțite de articol nehotărât („un mail”, „un site”, „un soft”) sau de articol hotărât (unele scrise fără cratimă, altele, deocamdată, cu: „mailul”, „site-ul”, „softul”, dar curând va dispărea, la toate, linioara, iar grafia englezească se va romaniza: „sait”, „saitul”). Or, existența în paralel a articulelor proclitice și enclitice este alt lucru care diferențiază româna de celelalte limbi romanice; în plus, o deosebește și față de latină – limbă fără articol.

Mai mult, encliza și procliza neprivind numai articularea – toată flexiunea morfologică prin clitice se realizează –, sunt întărite și alte categorii gramaticale,

în special cele care privesc verbul, deoarece și verbe s-au importat, dar în cantitate mai mică.

Se vede, din toate acestea, cum datorită neologismelor – dominate acum de englezisme – structura limbii noastre este, atât calitativ, cât și cantitativ, în câștig – prin reluarea unor mai vechi obiceiuri de vorbire și prin mai intensă afirmare a celor rămase actuale. Putem aduce oricâte englezisme. Dacă le supunem (și le supunem) gramaticii noastre, ele sunt românești, pentru că primesc trăsături românești. Le romanizăm atât la nivel morfologic, cât și sintactic (relațiile, funcțiile, topica) sau fonetic. Poate că termenul „frangleză” a fost compus în glumă. Dar frangleză poate exista fiindcă morfologia nominală a limbii franceze cunoaște o variație minimală, substantivele necăpătând alt look, cu excepția pluralului, dar și pluralul, majoritar în „-s”, din franceză este același cu pluralul exclusiv în „-s”, din engleză, nerezultând, în cazul împrumuturilor, vreo acomodare a termenului străin, alta decât fonetică.

Să nu mai vorbim de sfera lexicală – adică de conținutul semantic – cât de mult are de câștigat. Sinonimia perfectă – știe oricine – este extrem de rară, poate inexistentă. E exasperant să tot auzi de „job”, dar trebuie să recunoaștem că are un înțeles special față de „serviciu”. Jobul denumește un loc de muncă pe care nu-l consideri stabil (deși angajarea se poate face pe termen nelimitat) și conține o nuanță de lucru în domeniul afacerist. Bătrânul „serviciu”, care de multe ori era loc de muncă pe viață (mă rog, până la pensionare) sau cel puțin avea perspectiva unui termen lung, evocă o ocupație așezată.

Iar pentru obținerea unui job (serviciul mai mult se ocupa, decât se obținea...), nu-ți mai depui actele sau cererea, nu te mai înscrii la un concurs, ci „aplici”. Sună tare rău verbul în contextul amintit, dar se alinază și această opțiune spiritului vorbitorului care a căutat întotdeauna să se debaraseze de compuși gen „degât-legău” sau „de-părete-frecătoriu”. „A aplica” a prins și pentru că e dintr-o bucată (bucată vocabulară), și pentru că e (oribil zis!) „în tendințe”. Se lărgește sfera omonimelor, dar, în limite rezonabile, omonimia nu deranjează – gustul pentru mister fiind foarte dezvoltat, la români (atâta doar că „a aplica” sună dizgrațios: un caz particular, însă).

Dacă, la noi, omonimia nu ia, proporții exagerate, la englezi e catastrofal, pentru că, nație „superioară”, cu limbă „de circulație”, n-o să se coboare să împrumute nici din limbi inferioare, nici din limbi clasice – demodate și uitate. Nu-i rămâne, englezului, decât să-i zică „șoarece” (engleza n-are nici diminutive) atât unui mic mamifer rozător, cât și piesei cu care se pune în mișcare cursorul de pe ecranul calculatorului – și toată terminologia informatică englezească are noțiuni luate din cotidian. Noi, însă, foarte primitivi, avem și „maus” (o vreme, vom scrie „mouse”), și „șoarece”, și „șoricel”, și „șoarece de bibliotecă”. șarmantă, enigmatică, omonimia, dar uzăm de ea cu măsură.

Așa că, pasagera pe la noi engleză consolidează limba română și-i lărgește și mai mult câmpul lexical (și înainte bogat), mărindu-i puterea de nuanțare în comunicare.

Nu e ceva nou. Au trecut efectiv ori au rămas pe-aici populații migratoare, dintre care unele ne-au și săpănit – până le-am asimilat pe nesimțite, după ce le-am „smuls” toate cuvintele care ne-au plăcut sau le-am considerat utile. Mai notorii sunt slavii. Ne-a luat cam opt generații să-i integrăm, dar ne-am însușit de la ei și am adaptat limbii noastre, între multe altele, cele mai poetice și calde cuvinte (total lipsite de farmec, în limba lor): duh, nădejde, veșnicie – cuvintele apropierea de Dumnezeu.

Apa trece, pietrele rămân.

## Subsoluri și mansarde ale istoriei

(Urmare din pagina 6)

cu *Istoria critică a românilor* – unde încerca să citească trecutul nostru pornind de la ideea centrală că sec. al XIV-lea a reprezentat pentru proiectul românesc epoca maximei „virilități” – și continuate de A. D. Xenopol, care efectua saltul la explicarea dinamicii în timp a colectivităților omenești prin teoria seriilor istorice. Xenopol, Bлага, Eliade... iar acum Coriolan Babeți, ajung, în fine, să alcătuiască „la vedere” o tradiție universalistă, subînținsă de o filosofie a istoriei, a istoriografiei românești. Prin conjuncturi precum naționalismele primei jumătăți a secolului trecut și a privilegierii spiritului dominant, monopolist și centralizator și în materie de discurs istoric, al dictaturilor succesive – brune sau roșii – de la noi, acest filon a fost obturat, exagerându-se importanța celeilalte serii, nu mai puțin ilustre de nume, dar mai pretabile la manipulări orgolioase în numele națiunii: Bălcescu, Iorga, C. C. Giurescu, Gh. Brătianu, P. P. Panaitescu etc..

De fapt, prin meditațiile universalistilor menționați, datorită tendinței lor de a iscodi cauzele prime, metafizice, transitorice, ale cauzalităților imediate observabile în procesualitatea istoriei, suntem într-o zonă privilegiată a gândirii și culturii noastre, cu ecouri – potențiale sau imediate – în universal. Alăturându-se celor dinaintea sa, Coriolan Babeți vine la ospățul înțelepților suficient de îndrăzneți pentru a nu se opri la superficialitate, depășește contingentul factologic (chiar și atunci când se sprijină pe el) și „atinge filosofia profunzimilor și acea *coincidentia oppositorum* care, în gândirea lui Mircea Eliade este întotdeauna semnul nedezmințit al totalității”, așa cum observa Dumitru Radu Popa („Arhetipuri în istorie, cultură și viață socială”, în *Viața Românească*, nr. 5, 2008).

În timp ce în *Mediterrana și lumea mediterană în timpul lui Filip al II-lea* (1949) Fernand Braudel prefera – la fel ca, de altfel, Gh. I. Brătianu în sinteza lui postumă *Marea Neagră* – să își deducă viziunea din tendințele fizico-geografice și economico-sociale descifrate în durata lungă a istoriei, rămânând cantonat în demersurile de istoria civilizațiilor, eliberat prin experiența ultimei etape a modernității, cea târzie, cu paradigma și implicațiile ei de lectură, Coriolan Babeți optează pentru o explorare a arhetipalului văzut ca expresie a sacrului. În fond, oricât de racordată la linia

C. G. Jung – Mircea Eliade, propunerea lui își afirmă deplin originalitatea, fie și în opoziție cu huntingtoniana descifrare a religiei ca expresie privilegiată a culturii ce o conține.

Participarea limbii și ideții românești la relansarea temei dialogului cultural în orizontul globalizării găsește în efortul seducător al lui Coriolan Babeți un pilon consistent și o reprezentare de substanță.

## interviu

## „Un ziarist nu este un simplu reportofon însufletit”

de vorbă cu ziaristul Radu Constantinescu

**Ioan-Pavel Azap:** - *Domnule Radu Constantinescu, volumul dumneavoastră de interviuri Clujul în ritm de vals imperial, apărut în 2009, a primit anul acesta Premiul Primăriei Cluj-Napoca în cadrul premiilor acordate de Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor. Este vorba despre o carte pe care ați gândit-o dintru început ca o sumă de „portrete” ale unor oameni de cultură clujeni - ori care au tangență cu Clujul - sau este rodul unei activități susținute ca publicist?*

**Radu Constantinescu:** - Vă răspund la întrebare cu o alta: nu credeți că cele două situații pot fi complementare? Alternativa pe care o sugerați nu este productivă întrucât, în realitate, orice ziarist care își respectă meseria și, implicit, se respectă pe sine, nu procedează altcumva. Cu alte cuvinte, acționează ca un comandant pe câmpul de luptă: își stabilește o strategie prin care își definește obiectivele generale ale acțiunii sale și, paralel, își precizează tactica pe care o va urma. Iar dacă strategia ilustrează consecvența unei atitudini, tactica este subtilul joc al inteligenței, elementul surpriză care se poate modifica în fiecare moment al bătăliei, în funcție de „dușmanul” pe care îl are în față. Am pus ghilimelele de rigoare, deoarece în cazul meu, „dușmanii” îmi erau comilitoni, iar cuvintele au luat locul gloanțelor... Revenind la întrebare, adevărul este că totul a pornit de la provocarea pe care am primit-o din partea redacției, în momentul în care le-am spus că părăsesc Bucureștiul în favoarea Clujului. Îmi amintesc că mă aflam în biroului Adrian Sârbu, boss-ul de pe atunci al trustului de presă MediaPro din clădirea ProTv de pe bulevardul Pache Protopopescu. Eu tatonam posibilitatea de a lucra în continuare în presă, căci nu aveam de gând să șomez schimbându-mi domiciliul. Mă gândeam că aș putea, cu experiența mea jurnalistică, să intru în redacția *Clujeanului* sau în cea a postului lor teritorial de televiziune. Numai că destinul a vrut altfel. A. S. mi-a spus scurt (nu avea timp de conversații; pentru oameni ca el, celebrul adagiu  *timpul este bani* se arată a fi mult mai consistent decât pentru noi, ceilalți muritori): „O viață întreagă ai făcut jurnalism cultural. Nu merită să se piardă o asemenea experiență. Rămâi la *Ziarul de Duminică* ca redactor pentru Cluj și Transilvania. De atâtea ori le-am spus băieților că suplimentul cultural al *Ziarului Financiar* este mai mult o foaie bucureșteană. Ia încearcă tu să o ardelenizezi puțin...”. Cu acest mesaj am venit la Cluj și aș minți dacă nu aș recunoaște acum, la nouă ani de la amintita discuție, că eram încântat de provocarea care îmi fusese lansată. Cum am procedat? Mi-am elaborat strategia de care vorbeam la începutul acestor rânduri... Am făcut o listă de personalități pe care merita să le abordez pentru ca, prin intermediul biografiilor și amintirilor lor, să pot fora cât mai adânc în ceea ce se numește, îndeobște, spiritualitatea locurilor. Astfel s-au născut interviurile/evocările și, mai apoi, cartea despre care vorbim.

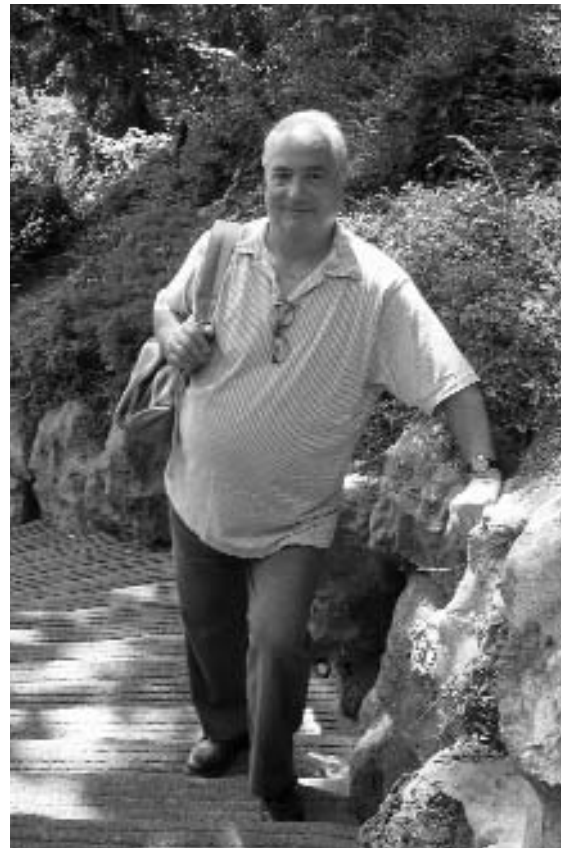
- *A fost un act de legitimare culturală, de „descentralizare” culturală mai bine spus, în prelungirea ideii exprimate de Dan C. Mihăilescu chiar în interviul inclus în volum, aceea de promovare și*

*susținere a valorilor ex-centriche, altele decât cele bucureștene?*

- Nu vreau să intru acum într-o discuție oțioasă despre provincie și provincialism, temă dezbătută până la saturație în ultimii ani în presa culturală. Așa cum spunea și colegul meu de redacție din acel moment, Dan C. Mihăilescu, ardelenii au în raniță tradiția unui imperiu, în vreme ce valahii dâmbovițeni au de partea lor subtilitatea perversă a Orientului, a mahalalei pitorești și corozive. Sunt două lumi profund distincte și, totuși, temeinic complementare. Două lumi care ar trebui să-și devină reciproc stimulativă, nu concurențiale. Îmi displace termenul „descentralizare”, uzat de discursul politic actual. Prefer să vorbesc despre „timbru local”, pledez vehement pentru abrogarea mimetismului față de „centru” (care „centru”, de ce Bucureștiul, unde am trăit o viață și pe care continui să-l iubesc ca în anii adolescenței mele, este mai „centru” decât Clujul, Iașul, sau Timișoara?). Așa că nu am avut nici cea mai mică intenție polemică atunci când am abordat personalitățile Clujului și i-am provocat să vorbească despre viața și opera lor, despre prietenii dar și despre inamicii, despre satisfacții și deziluzii. Nu am dorit să legitimizez nimic. Ei înșiși se legitimaseră în fața istoriei. Pur și simplu, simțeam nevoia să conturez un tablou sincer, netrucat al acestui oraș, mult prea puțin cunoscut chiar și de mai vechii săi locuitori.

- *Ce vă leagă de Cluj, dincolo de faptul că locuiți în această urbe de, iată, zece ani?*

- Numai de nouă... Să nu exagerăm... și totuși, deși legăturile mele cu orașul și cu oamenii săi sunt mult prea proaspete ca să pot vorbi de o temeinicie, există în prezent atâtea fire tainice care ne leagă, încât pot afirma, păstrând proporțiile, *Clujul sunt (și) eu!*... Nu mă refer numai la faptul că aici, la o vârstă când alții încep să-și facă bilanțul existenței, mi-am început practic a doua viață, alături de un om cu care mi-am descoperit atâtea afinități sentimentale și intelectuale, încât mă întreb dacă soarta nu cumva mi-a scos în față alter-ego-ul... Nu numai atât! De Cluj mă leagă și amintiri din junețe care, cred, mi-au prefațat traiectoria ulterioară (of, Doamne, ce bine ar fi dacă am putea să descifrăm în scurgerea diurnă a evenimentelor senzuriile ascunse ale celor ce va să vie... Ce ușor am putea, atunci, să vâslim pe apele viitorului!). Am venit pentru prima dată la Cluj în 1958, elev fiind în ultima clasa a unui liceu bucureștean, cu un diriginte luminat, care nu s-a sinchisit de tabu-urile epocii și ne-a dus într-o excursie la mănăstirile din Bucovina, dar și la... Cluj. Ce-mi amintesc eu de atunci? Statuia lui Matei (Matia) Corvin, prea sumbră și prea voluminoasă, cu o simbolică obscură pentru gusturile și cunoștințele mele de atunci; Parcul central, cu băncile sale confortabile pe care plăcuțe emailate avertizau discret că o odihnă prelungită costă 25 de bani; bătrâna și distinsa doamnă, imobilizată într-un cărucior cu roțile, din curtea impunătoare a bisericii reformate de pe Bulevardul Lenin (azi 21 Decembrie 1989), cu care am încercat, dar nu am



reușit din cauza unor impedimente lingvistice, să leg o conversație despre dogmele bisericesti. Poate și altele, o stare de spirit tihnă, senzația că mă aflu în altă țară în care, totuși, se vorbește, ca și la București, limba română. Pe atunci, cu gândul la viitoarea Facultate de ziaristică la care cu discreție aspiram, fotografiam frenetic tot ce vedeam și îmi notam în grabă, pe un caiet de dictando, impresiile zilei, neștiind că, de fapt, lucrăm la primul meu foto-reportaj. Crezi că sunt suficiente motive să mă simt un fiu (adoptat?) al Clujului?

- *Sunteți un intervievator bun (și în sensul de „de treabă”). Cum se face că, deși nu puneți întrebări indiscrete, nu provocați interlocutorul cu mondenități ori zgândăririi orgoliului, acesta vi se confesează (aproape) necondiționat, obțineți tot ce vreți de la el?*

- Nu vreau să țin acum un curs de teoria presei; există la Facultatea de ziaristică din Cluj cadre didactice care exersează cu aplomb acest demers și care pot oferi explicații docte (deși nu le știu să-și fi tocit coatele pe mesele redacțiilor...). Dar, pentru cei interesați de subiect, mă simt dator să precizez că, precum ciupercile (așa cum mi-a explicat inegalabilul Alexandru Vlad) și interviurile sunt de fel de fel de feluri. Unele - intens colorate, dar otrăvitoare (și tocmai acestea la modă acum; despre amănunte picante ale vieții intime, schimburi de amaniți și amante, mondenități, can-canuri etc.). Alte interviuri îmbracă o haină modestă, dar încearcă să ajungă la esențe. Aș încerca și aici două subdiviziuni: despre evenimente la zi, cu reacții la cald ale actorilor vieții politice sau culturale; sau despre... trecut. Este ceea ce eu numesc interviul-document, interviul care nu este cu nimic tributar momentului, care privește precum Janus, simultan spre cele două dimensiuni temporale. Spuneți că nu pun întrebări indiscrete? Dar oare există o mai mare indiscreție decât aceea când îmi întreb interlocutorul cum și-a trăit copilăria, când a așternut pe hârtie primele rânduri pe care le-a considerat literatură, care i-au fost prietenii adolescenței sau marile deziluzii ale vieții? În plus, am reușit, de cele mai multe ori, să-mi determin partenerii de dialog să-și deschidă sufletul și să-mi povestească cum n-au făcut-o nicidecum altădată și



dintr-un alt motiv. Sunt un ziarist de stil vechi. Ador internetul, nu pot trăi fără el, dar interviurile le realizez *face to face*, cu reportofonul între noi doi, depășind o poveste care poate să dureze și o noapte întreagă (mă înarmează, de aceea cu zeci de casete de rezervă!).

Invitatul meu începe să povestească firesc (despre cât de cursiv se derulează aceste dialoguri o să mărturisesc mai jos). Apoi revine. A uitat ceva. Ba nu, vrea să nuanțeze. Adesea întrerup eu firul poveștii cu întrebări pentru că simt că un detaliu de culoare riscă să treacă în planul doi. Rezultatul? Câteva sute de minute înregistrate brut, care trebuie reascultate, ordonate, montate într-o ordine în care epicul să nu sufere. Nu obișnuiesc (decât în cazuri extreme, când invitatul meu cere expres acest lucru) să trimit întrebările pe net, ca apoi să lipesc răspunsurile primite și să definitivez textul. Nicio tehnică din lume nu poate înlocui savoarea dialogului direct, când poți să-ți manipulezi viclean interlocutorul fără ca el să o simtă și care poate conduce la dezvoltări senzaționale. Așa cum s-a întâmplat în cazul întâlnirii mele ferice cu doamna Elena Daniello, care mi-a revelat cu zâmbetul pe buze fapte și întâmplări legate de Blaga demne de a figura în orice istorie a literaturii.

- Cum (vă) pregătiți (pentru) un interviu? Cum alegeți, abordați subiectul - de la om până la domeniu? Aveți interviuri cu scriitori, traducători, pictori, muzicieni, istorici, regizori de film. Vă pricepeți la, vă pasionează toate acestea?

- Citând un ilustru critic, trebuie să recunosc că ziaristii sunt cei mai superficiali dintre toți mânăitorii de condei. Trecând de la un subiect la altul și de la un interlocutor la celălalt, un ziarist poate atinge performanța incompetenței absolute. Am aflat acest lucru în anii uceniciei gazetărești, când am avut șansa de a fi coleg în secția de cultură a ziarului *Scânteia* cu oameni minunați precum Mircea Horia Simionescu, Dan Hăulică sau Gabriel Dimisianu. Acesta din urmă ne-a luat odată deoparte pe mine și pe colegul și prietenul meu Adrian Anghelescu, proaspăt sosiți în redacție, și ne-a explicat cu ce se mănâncă această meserie. Ne-a vorbit despre pericolul autosuficienței, despre ziaristii a toate știutori, despre faptul că în această profesiune esențial este să citești mai mult decât să scrii. Au trecut 45 de ani de atunci, dar nu am uitat lecția primită. Computerul meu este martorul discret al zecilor de fișiere pe care le parcurs înainte de a mă încumeta să deschid reportofonul pentru o discuție cu un nou interlocutor. Așadar, mă pricep la mult mai puțin decât aș vrea, nu mă sfiesc să recunosc aceasta și atunci mă străduiesc să-mi completez lacunele printr-o documentare îndrăcită cu ajutorul căreia încerc să ofer interlocutorilor mei iluzia că stau de vorbă cu un coleg de breaslă. Și, uneori, chiar reușesc să îi... păcălesc. Recunosc că am avut o oarece satisfacție atunci când unul din distinsii istorici clujeni prezenți în volum m-a întrebat, pe parcursul interviului, unde am terminat istoria, la București sau la Cluj?

- Cât de efemer/peren este interviul? Pasolini, dacă nu mă înșel, considera interviul un gen literar în sine. Este?

- Cu siguranță, da! Este un gen ca oricare altul, cu bunele și cu relele sale. Întrebarea care se pune este dacă interviul constituie sau nu... literatură? Conform opiniilor exprimate în cadrul comisiei de primiri în Uniunea Scriitorilor, răspunsul este categoric negativ. Interviul nu este operă de ficțiune și

nu presupune creație din partea gazetarului; acesta este doar un fidel înregistrator al vorbelor și ideilor interlocutorului, singurul care, prin intervențiile sale, poate conferi, eventual, valențe literare textului. Am citat un punct de vedere exprimat în amintita comisie cu prilejul discutării cererii de primire din partea unui autor cu mai multe volume de interviuri la activ. N-aș zice că această afirmație nu este parțial valabilă... Dar, ca întotdeauna în viață, opiniile tranșante, nenuanțate, riscă să acopere doar jumătate de adevăr. Un ziarist nu este un simplu reportofon însuflețit, iar un interviu de bună calitate, care ridică văluri de pe unghere tainice și care reușește să se insinueze în zonele intimității creatoare ale preopinentului, care îl relevă pe acesta în ipostaze necunoscute, neașteptate, surprinzătoare pentru cititor, se citește cu sufletul la gură, la fel ca un roman polițist. Un asemenea text se poate dovedi la fel de peren ca o operă literară, prin informațiile pe care le aduce, ca și prin portretul pe care îl conturează, devenind un document de istorie a culturii (științei etc.). Tot atât de adevărat este însă și faptul că alte interviuri pot trăi doar câteva zile, ca și pagina de ziar/revistă unde apar; este vorba, evident, despre interviurile de serviciu, onorabile și utile în felul lor, dar care nu au cum să-și depășească condiția impusă.

Și mai este un aspect care conferă valoare literară unor asemenea texte: inteligența întrebărilor și varietatea unghiurilor de atac prin care reporterul încearcă să străpungă platoșa defensivă a partenerului de dialog și îl face, în cele din urmă, să se mărturisească. Ei bine, din acest punct de vedere recunosc că deși cunosc toate trucurile tehnicii de a intervieva, descopăr mereu lucruri inedite și citesc cu mare satisfacție profesională textele de acest gen (literar!) ale Dorei Pavel, sau ale lui Ovidiu Pecican. Ei bine, acestea sunt literatură în adevăratul sens al cuvântului! Iar acum mă opresc cu disocierile, întrucât văd că iar vreți să mă faceți să iau pâinea de la gura confrăților de la facultatea de specialitate a UBB...

- Titlul volumului, preluat de la unul dintre interviuri, are un aer ușor patetic, desuet, nostalgic. Sunteți sentimental? Sunteți o persoană afectivă sau una cerebrală?

- Aș regreta nespun dacă titlul volumului a fost perceput astfel. Nu am nostalgii de niciun fel (poate doar ale adolescenței atât de rapid trecătoare...) și cu atât mai puțin imperiale. Sigur că noțiunea de *imperial* poate părea unora desuetă; de fapt, așa și este din perspectivă contemporană. Dar sensul pe care am dorit să-l dau titlului a fost cu totul altul. Voi, clujenii, v-ați obișnuit cu orașul vostru la fel cum un dirijor s-a obișnuit cu fracul; intră în fosă, salută publicul, dirijează, primește aplauzele și florile la final, mișcându-se cu dezinvoltură în costumul său de gală. Și nimeni nu s-a gândit să afirme că are un aer ușor desuet. Paradoxal, mai stranie apare situația inversă: când mă întâlnesc pe stradă cu maestrul Emil Simon, mi se pare nelalocul său în costum de blugi. La fel am perceput și eu Clujul, atunci când „am descălecat” aici din capitală: un oraș în frac, ușor bățos, cu o morgă neafișată ostentativ, decurgând firesc din felul cum se mișcă oamenii, cum se salută, cum își beau cafeaua pe terasele de pe Eroilor, ba chiar din felul cum se duc duminica la biserică, solemn, gravi, sobri, în contrast flagrant cu exuberanții mei „sudiști”. Iar cuvântul care mi-a venit spontan în minte, cu mult înainte de a mă apuca de carte, a fost... *imperial*. Apoi, a fost suficient ca Domnul Profesor Ion Vlad să-mi vorbească despre „ritmurile Clujului unui secol abia trecut”, iar Dan C. Mihăilescu despre „tradiție imperială” ca titlul

volumului să apară de la sine...

- Unele dintre interviuri sunt spectaculoase la modul propriu: au ritm, suspans, lasă impresia unor romane picaresce concentrate (a se vedea, spre exemplificare, interviul cu pictorul Nicolae Maniu). Cât vă inspiră/condiționează interlocutorul? Au fost interlocutori care v-au stimulat ori chinuit, pe care i-ați „adulat” sau „înjurat”?

- Întrebarea îmi sugerează ideea ghidușă că, la fel cum unii prozatori au scris și publicat *Jurnale* ale romanului lor, tot așa ziaristii ar putea compune jurnalul interviurilor realizate. Iar dacă ar fi sinceri cu ei înșiși și, mai ales, cu distinsii lor interlocutori ar ieși niște texte de toată frumusețea. Căci în fața microfonului, fiecare dintre noi are altă reacție, alt comportament decât în mod normal. Un reporter profesionist trebuie să fie și puțin psiholog și să se adapteze acestor feluri de a fi ale partenerilor de dialog care îl stimulează sau, dimpotrivă, îl inhibă. Și ca să nu teoretizez inutil, pot spune că, paradoxal, cei mai dificili interlocutori sunt nu taciturnii sau morocânoșii, ci exuberanții, vorbăreții. În volumul meu, interviul care mi-a scos peri albi este tocmai cel pe care îl elogiez în întrebare: cel cu Nicolae Maniu. Îmi amintesc că am stat aproape o noapte de povești, cu reportofonul între noi, am golit două sticle de vin și am umplut patru casete, adică circa patru ore de material înregistrat. Distinsul pictor este un povestitor înăscut, dublat de un actor de talent. Numai că povestea sa superbă (picarescă cum ai definit-o inspirat) era construită din mari paranteze, din acolade temporale generoase, din reveniri și nuanțări pline de pitoresc. Așa încât, a doua zi, în momentul când am început să ascult casetele, mi-am dat seama că oralitatea interlocutorului face imposibilă transcrierea propriu-zisă, așa cum procedam de obicei. Ce a urmat? Un fel de arheologie jurnalistică. Am refăcut textul din fragmente, încercând să nu-l trădez pe pictor, să păstrez savoarea povestirii sale, expresiile povestitorului, dar conferind o unitate logică întregului. Nu am adăugat nimic; am pus doar puncte și virgule, respectând cronologia evenimentelor. Mă bucur când aud că textul final este „spectaculos”. De altfel, însuși Nicolae Maniu a recunoscut că aceasta este cea mai completă și corectă biografie a sa.

- Sunteți scenaristul unor filme documentare, *Datini și obiceiuri de Crăciun la români și Datini și obiceiuri de Anul Nou, realizate în 1994 de regizoarea Cristina Nichituș. Cum a fost această „aventură” cinematografică? Cum ați ajuns la film: din pasiune, grație unei conjuncturi?*

- Tot datorită meseriei mele de bază: jurnalistică. Imediat după absolvirea Facultății de Filologie din București, secția de ziaristică (în acei ani exista așa ceva; apoi totul s-a politizat și facultatea a trecut în cadrul Academiei de Științe Politice „Ștefan Gheorghiu”), am fost repartizat în presă și am optat pentru sectorul cultural. Am început să bat țara de la un cap la altul și am avut o mare revelație: orășean fiind prin origini, am descoperit frumusețea folclorului românesc, am cunoscut oameni minunați - olari și cioplitori în lemn, pictori și sculptori naivi, jocari și țesătorese - de la care am primit lecții de modestie și cumpătate, de discreție, bună-cuviință și decență. Am rămas legat sufletește de această zonă superbă a spiritualității noastre, am scris sute de pagini despre ea, mi-am făcut prietenii care au rezistat timpului. Așa m-a cunoscut și Cristina Nichituș și mi-a propus să facem aceste două filme etnografice. Am ales drept cadru de filmare zona poate cea mai bogată

din România în datini legate de Crăciun și Anul Nou: Neamțul și Bucovina. Mai ales că aici aveam și prieteni buni, care m-au sfătuit și ne-au ajutat la filmări. Între ei i-aș aminti pe Înalt Prea Sfințitul Pimen, arhiepiscopul Sucevei și Rădăuților, pe stareții mănăstirilor Neamț și Putna, și nu în ultimul rând, pe unicul, inegalabilul Marcel Mureșeanu, pe atunci „păstorul” culturii sucevene. Cât despre filme, ele poartă marca inconfundabilă a Cristinei Nichituș, iar eu mă pot mândri cu autenticitatea lor documentară.

- În încheiere nu vă mai „pisez” cu încă o întrebare, vă invit să evocați un moment de grație din viața dumneavoastră de jurnalist.

- Nu am de ce să mă plâng. Meseria de jurnalist mi-a adus numeroase satisfacții, atât de ordin profesional, cât și personal. Așa că trebuie să recunosc că am ezitat îndelung până m-am oprit asupra unei întâmplări pe care, acum, o evoc nu fără o anumită doză de orgoliu. În vara anului 1999 mă aflam la Moncton, Nouveau-Brunswick, pe malul Atlanticului, în Canada. Eram atunci redactorul-șef al cotidianului *Bucarest Matin*, singura publicație de acest gen din sud-estul Europei și făceam parte din grupul de ziariști care îl însoțeau pe președintele Emil Constantinescu la cel de al VIII-lea Sommet al francofoniei. Într-una din zile, când ieșeam de la reuniunea de dimineață, președintele m-a luat de umăr și mi-a spus: după-amiază, la 4, vrei să vii cu mine la o întâlnire mai specială? Bine înțeles, i-am răspuns. Dar fără reportofon... a continuat zâmbind enigmatic. La ora convenită eram în holul hotelului unde erau cazate oficialitățile. Tot acolo se afla și Sorin Croitorescu, de la Radio România care primise aceeași invitație discretă. Președintele Constantinescu a coborât împreună cu unul din consilierii săi, iar grupului i s-au alăturat prozatorul Gabriel Gafița, ambasadorul României în Canada și poeta Elena Ștefoi care lucra și ea la Ambasadă. Și în acel moment - surpriza: Emil Constantinescu s-a îndreptat jovial spre un alt grup oficial, în mijlocul căruia, cu un cap mai înalt ca toți, zâmbea Jacques Chirac. Îmbrățișări, mon ami în sus... mon ami în jos... și ne-am îndreptat cu toții spre un separeu al luxosului restaurant, rezervat pentru această întâlnire bilaterală. S-a băut cafea, sucuri asortate cu fursecuri, s-au servit fructe. Timp de aproape o oră am asistat la un dialog neprotocolar despre francofonie, dar nu numai... am conversat cu colegii francezi, într-un cuvânt m-am simțit un om important. La final, președintele Chirac ne-a strâns mâna tuturor, având câte o mică glumă pentru fiecare.

Și mă gândeam atunci că pentru asemenea mărunte satisfacții merită să-ți faci meseria cu convingere, cinstit. Nu-i așa?

Interviu realizat de  
Ioan-Pavel Azap

## dezbatere & idei

# Soluționarea prin sancțiuni?

Sergiu Gherghina

În ultimul deceniu, Uniunea Europeană (UE) a ilustrat modalitatea în care eșecurile pot fi utilizate pentru a depăși momentele dificile. Acest lucru a fost posibil prin două mecanisme interconectate: procesul de învățare din propriile greșeli și luarea măsurilor pentru ca precedentele situații problematice să nu mai apară (cu alte cuvinte, înlăturarea cauzelor care a produs efectul inițial). O astfel de strategie a permis depășirea blocajului instituțional prilejuit de respingerea Tratatului Constituțional în Franța și Olanda în 2005 și adoptarea Tratatului de la Lisabona. Urmând această logică a diminuării factorilor ce produc rezultate nedorite, UE a decis, în urma situației problematice a Greciei din ultimul an, să sancționeze statele care încalcă regulile zonei euro. Încălcarea în mod repetat a acestora de către Grecia a condus la falimentul acesteia și la incapacitatea de reacție rapidă din partea UE. Regulile zonei euro sunt incluse în două documente: Pactul de Stabilitate și Creștere (adoptat la Dublin în 1996) și criteriile de convergență de la Maastricht care se aplică statelor ce doresc aderarea la Uniunea Economică și Monetară.

Pactul de Stabilitate și Creștere este un acord politic, inițial recomandat de ministrul de finanțe german Theo Waigel, între statele membre ale UE cu scopul de coordonare a politicilor fiscale naționale în cadrul Uniunii Economice și Monetare. Astfel, se dorea crearea unui climat de stabilitate și prudență bugetară care a fost compromis parțial odată cu situația apărută în Grecia și alte state din zona Euro (de exemplu, Portugalia sau Spania). Pactul este fundamentat pe criteriile de convergență de la Maastricht care au fost stabilite pentru ca toate statele care aderă la Uniunea Economică și Monetară să respecte normele de stabilitate și după aderare. Criteriile pe care statele membre trebuie să le aibă în vedere sunt următoarele: rata inflației să fie cu maximum 1,5% mai mare decât media celor mai performante (cu cea mai mică inflație) trei state membre ale UE, deficitul bugetar să nu depășească 3% din Produsul Intern Brut (PIB), datoria publică să nu fie mai mare decât 60% din PIB, statele candidate să se fi alăturat mecanismului de schimb din cadrul sistemului monetar european pentru doi ani consecutivi și să nu fi suferit depreciere ale monedei în acea perioadă, iar rata dobânzii nominale pe termen lung să fie cu maximum 2% mai mare decât media celor mai performante (cu cea mai mică inflație) trei state membre ale UE. Primordiale sunt criteriile legate de inflație, deficit bugetar și datorie publică, iar în cazul nerespectării limitelor specificate, Comisia Europeană poate recomanda Consiliului să ia o serie de măsuri împotriva statului ce încalcă termenii Pactului.

Drept urmare a problemelor economice apărute în zona euro în acest an și a dorinței de evitare pe viitor a situațiilor similare, Comisia Europeană a decis la finele lunii septembrie să aplice sancțiuni statelor care încalcă aceste reguli. Sancțiunile care vor intra în vigoare de la jumătatea anului 2011 urmăresc pedepsirea cu 0,2% din PIB a statelor care depășesc deficitul bugetar de 3%. În același timp, statele care nu vor reuși să își reducă datoriile publice sub pragul de 60% pentru o perioadă de trei ani vor fi sancționate cu o sumă care

echivalează cu 1% din PIB. Aceste sume vor fi inițial depozitate într-un cont special, iar dacă statele vor lua măsurile necesare eliminării problemelor, banii le vor fi returnați. În cazul în care statele nu remediază situația, banii pentru aceste sancțiuni sunt pierduți, dar încă nu s-a luat o decizie referitoare la destinația acestora. Deși aceste direcții generale au fost stabilite, implementarea lor este încă neclară deoarece statele membre sunt scindate în privința modalității de aplicare a sancțiunilor. Dacă economiile performante din UE - Germania, Marea Britanie și Olanda - doresc aplicarea sancțiunilor de îndată ce statele eșuează în respectarea criteriilor, alte state precum Franța sau Italia - ele însele cu probleme mari legate de datoria publică - insistă pentru existența unor negocieri înainte de aplicarea sancțiunilor.

Această reacție a UE oferă un semnal pozitiv pentru modalitatea în care lucrurile evoluează la nivel unional după intrarea în vigoare a Tratatului de Reformă. În acest context, omogenizarea acțiunilor și promptitudinea reacțiilor pare a fi o trăsătură definitorie a situației post-Lisabona. Prioritară este evitarea unei noi crize în zona euro, iar aplicarea unor reguli existente este metoda legitimă de a face acest lucru. Totuși, nu trebuie supraestimat efectul acestora. Existența unor sancțiuni este un pas necesar, dar nu și suficient către remedierea situației în statele membre care nu respectă criteriile mai sus menționate. Penalizarea guvernelor naționale care întârzie aplicarea măsurilor de redresare poate fi însoțită de măsuri constructive precum acordarea unor ajutoare pe termen scurt (de exemplu, situația Greciei de anul acesta). Acestea din urmă pot fi specificate în cazul negocierilor susținute de Franța și Italia, în perioada premergătoare sancțiunilor.

În același timp, aplicarea sancțiunilor permite monitorizarea atentă a candidaților pentru aderarea la Uniunea Economică și Monetară, favorizând accesul unor membri stabili. În acest sens, se reduce incidența problemelor din zona euro prin încurajarea creșterii economice durabile. Țările afectate de criza financiară (printre care se află și România) vor întâmpina dificultăți în a convinge oficialii europeni despre capacitatea de depășire a problemelor. Multe dintre statele membre ale UE care au aderat în 2004 și 2007 au planificat pentru următorii cinci ani participarea la această Uniune (Cipru, Malta, Slovacia și Slovenia sunt deja participante). Întregul proces va depinde însă de modalitatea în care vor administra provocările de la nivel național în perioada imediat următoare. Dacă politicile de redresare și implementarea lor sunt coerente și suplimentate de stabilitate politică, argumentele pentru intrarea în zona euro sunt deja mai puternice și beneficiul reciproc este mult mai palpabil.



# Consiliul European

## Mirajul unei noi instituții a Uniunii Europene

Oana Albescu

„Europa se confruntă cu numeroase provocări într-o lume aflată într-un proces accelerat de creștere, iar toate aceste provocări necesită o reacție globală concertată. Tratatul de la Lisabona oferă noi oportunități care îi permit Uniunii Europene să răspundă într-un mod mai eficient acestor provocări. Uniunea și statele membre trebuie să acționeze într-un mod mai strategic, pe baza unor interese și obiective clar identificate, astfel încât Europa să își poată impune adevărata greutate pe scena internațională. Conform noului tratat, Consiliul European joacă un rol-cheie în acest sens, furnizând orientări și definind obiectivele și interesele strategice ale Uniunii”. Iată ce declara Herman Van Rompuy, președintele Consiliului European, în data de 14 septembrie 2010.

Să devină oare făgăduința certitudine? Cum va modifica Tratatul de la Lisabona arhitectura instituțională a Uniunii Europene și care este aportul tratatului în ceea ce privește orientările și prioritățile politice ale Consiliului European? La aceste întrebări ne propunem să răspundem în cele ce urmează.

Să privim retrospectiv pentru a avea o imagine clară asupra evoluției istorice a Consiliului European. Claude Blumann ne oferă un argument pentru a justifica de ce anume Consiliul European nu a fost opera Tratatelor care au instituit Comunitățile: „voința de a nu slăbi Comisia, precum și o anumită neîncredere în privința statelor”. Discutând despre constituirea Consiliului European, amintim că primele întruniri „informale” au emers datorită propunerii Franței, fiind instituționalizate formal la îndemnul lui V. Giscard d'Estaing. Reuniunile au fost consacrate juridic în 1987, prin Actul Unic European, conform căruia „Consiliul European reunește șefii de stat sau de guvern ai statelor membre și pe Președintele Comisiei Comunităților Europene. Aceștia sunt asistați de către miniștri afacerilor externe și de către un membru al Comisiei. Consiliul European se întâlnește de cel puțin două ori pe an”.

Tratatul de la Maastricht este novator prin faptul că reglementează funcțiile Consiliului European, articolul D postulând în acest sens: „Consiliul European impulsionează dezvoltarea Uniunii și definește orientările politice generale ale acesteia”. Reuniunile bianuale statuate de Actul Unic European sunt menținute, Tratatul de la Maastricht afirmând adițional că acestea decurg „sub președinția șefului de stat sau de guvern al statului membru care deține președinția Consiliului”.

Precum bine cunoaștem, Tratatul de la Maastricht a statuat constituirea organizării pe piloni a Uniunii Europene, primul pilon fiind reprezentat de dimensiunea comunitară, al doilea pilon de Politica Externă și de Securitate Comună, iar Justiția și Afacerile Interne reprezentând al treilea pilon. Structură instituțională în piloni a Uniunii Europene a generat competențe diferite ale instituțiilor și organelor. Atenuarea graduală a acestei structuri eterogene, continuată de Tratatul de la Lisabona, solidifică cadrul instituțional unic. Caracterul novator al Tratatului de la Lisabona se traduce și prin faptul că, odată cu intrarea sa în vigoare, Consiliul European, alcătuit din șefii de stat sau de guverne ai statelor membre, precum și din președintele său și din președintele Comisiei,

devine o instituție a Uniunii Europene.

Să ne îndreptăm atenția asupra articolului 1 din Tratat, care postulează că „Uniunea dispune de un cadru instituțional care vizează promovarea valorilor sale, urmărirea obiectivelor sale, susținerea intereselor cetățenilor săi și ale statelor membre, precum și asigurarea coerenței, a eficacității și a continuității politicilor și a acțiunilor sale”. În Tratatul de la Lisabona regăsim și taxonomia instituțiilor Uniunii Europene, și anume Parlamentul European, Consiliul European, Consiliul Uniunii Europene, Comisia Europeană, Curtea de Justiție a Uniunii Europene, Banca Centrală Europeană și Curtea de Conturi.

Este important de precizat faptul că Tratatul de la Lisabona exclude fără echivoc putința Consiliului European de a exercita funcții legislative. Tratatul instituie funcția de președinte al Consiliului European, exercitată în prezent de Herman Van Rompuy, fost prim-ministru al Belgiei, funcție eligibilă de către Consiliul European, cu majoritate calificată, pentru un mandat de 2 ani și jumătate, cu posibilitatea reînnoirii o singură dată. Consiliul European se întrunește de două ori pe semestru, la convocarea președintelui. În situații excepționale, președintele întrunește o reuniune extraordinară a Consiliului.

Aducând în discuție modalitatea de adoptare a deciziilor, amintim că acestea se votează de obicei prin consens. Întâlnim o sumă de situații privind acest aspect. Consiliul European adoptă cu unanimitate, la inițiativa Parlamentului și după aprobarea acestuia, decizia prin care stabilește numărul efectiv al eurodeputaților. Decizia de stabilire a altor formațiuni de lucru ale Consiliului Uniunii Europene și condițiile de rotație a președinției formațiunilor Consiliului Uniunii se hotărăsc prin majoritate calificată. Recursul la o procedură de revizuire a tratatelor se decide cu majoritate simplă. Consiliul European se sesizează în cazul în care, după 2 ani de la semnarea unui tratat european, 4/5 din statele membre nu îl ratifică.

De remarcat este faptul că Înalțul Reprezentant al Uniunii pentru afaceri externe și

politica de securitate asistă la lucrările Consiliului European. Putem descrie modalitatea de extindere a rolului Înalțului Reprezentant al Uniunii pentru politica externă și de securitate comună cu ajutorul articolului 18 din Tratatul de la Lisabona, conform căruia acesta „conduce Politica Externă și de Securitate Comună a Uniunii. Înalțul Reprezentant prezidează Consiliul Afacerii Externe. Înalțul Reprezentant este unul dintre vicepreședinții Comisiei. Acesta asigură coerența acțiunii externe a Uniunii”.

Să aducem în discuție în cele ce urmează modul în care președintele Herman Van Rompuy prezidează reuniunile Consiliului European. Și cum anume dacă nu prin referire la una dintre cele mai recente declarații ale sale, din 14 septembrie 2010, declarație infuzată, după opinia mea, de apel la solidaritate și de sinergia Consiliului European și a partenerilor transatlantici? Pentru a argumenta, reiterăm aserțiunea președintelui, conform căreia o viitoare reuniune la nivel înalt cu președintele Obama îmbracă veșmântul unui dezerat *sine qua non* pentru „a da un nou impuls parteneriatului nostru strategic bazat pe istoria și valorile noastre comune. În acest sens, sunt necesare eforturi de ambele părți, precum și o dorință de a valorifica atuurile și particularitățile noastre respective”. Afirmarea aceasta este într-adevăr grăitoare, dar tabloul unitar este mult mai complex. Herman Van Rompuy inserează în discursul său conceptul de „governanță globală”. Literatura de specialitate ne învață că trebuie să privim „governanța globală” bidimensional, atât ca obiectiv, cât și ca noțiune teoretică. Guvernanța globală se referă *stricto sensu* la instituirea unor mecanisme și structuri de guvernământ la nivel atât local, cât și global, care să subsumeze în cadrul unui proces decizional complex organizații civice, ONG-uri, piețe globale și de capital, companii multinaționale și transnaționale, mass-media.

Președintele Consiliului European expune o panoplie a intereselor comune nodale care să genereze un schimb de opinii ale șefilor de stat sau de guvern, cu țelul de a contribui la guvernarea globală. Printre interesele nodale evocăm „promovarea unei politici economice și a unor politici ale cursului de schimb care să ducă la reducerea dezechilibrelor globale, modalități de îmbunătățire a accesului pe piața Uniunii Europene și condițiile pentru investițiile europene, eficientizarea dialogului privind valorile, cooperarea pentru dezvoltare în regiuni precum Africa”.

Am observat așadar care este aportul Tratatului de la Lisabona în ceea ce privește Consiliul European – dobândirea calității de instituție a Uniunii Europene și instituirea funcției de președinte al Consiliului European, adiacente unei rigori a desfășurării activităților și unei sistematizări consolidate a regulilor sale de funcționare. Consiliul European promite astfel, în opinia mea, un destin prodigios. Dacă va fi așa sau nu, rămâne să dăm răgaz Istoriei, pentru un răspuns.



Liviu Vlad

Campanila lui Giotto (cretă colorată)

# Politici culturale în România postrevoluționară

Iulia Ruxandra Oana

De mai bine de douăzeci de ani deja, România se recunoaște pe sine ca o țară bolnavă și încearcă, mai degrabă forțat, să își inducă convalescența. Stigmatul comunismului este prezent și astăzi la nivel politic, economic și social, fiind adesea indicat ca principal responsabil pentru situația precară pe care țara încă o are. Vindecarea unei boli atât de grele precum aceasta solicită o radiografiere minuțioasă a pacientului, însă mai ales un exercițiu de anamneză colectivă, prin care să se identifice în parte elementele care au dus la apariția și evoluția maladiei. Cel mai pregnant astfel de exercițiu este fără îndoială raportul comandat în 2006 Comisiei Prezidențiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, conduse și coordonate de istoricul și politologul Vladimir Tismăneanu, raport ce are ca finalitate binecunoscuta condamnare explicită și categorică, de către Președintele Băsescu, a sistemului comunist din România ca fiind ilegal și criminal.

Forma pe care această anamneză o capătă în urma gestului fără precedent al lui Traian Băsescu este una mai degrabă ontologică, iar Revoluția din 1989 devine, pe model neoplatonician, parte a mitului emanației. Știm cum pentru Plotin și Porfir amintirea este un proces care se desfășoară în doi timpi: pe de-o parte, ea dă seama de esența celestă și imaterială a sufletului, iar pe de altă parte garantează incontestabil existența divinității. La fel în cazul anamnezei colective pe care poporul român o face de două decenii încoace, menite să aducă lumină asupra trecutului întunecat, ne reclamăm ca participanți la căderea comunismului, în același timp instituind Revoluția ca punct de cotitură în istoria țării. Condamnarea publică a unui întreg sistem politic și a unei întregi perioade din istoria țării nu face altceva decât să creeze imaginea unei separații categorice între un „noi, cei de acum” și „ei, cei de-atunci”, să pună pe „noi, cei de acum” în postura de salvatori de la patologia comunistă și, mai mult decât atât, să reconfirme și să întărească ideea existenței unei revoluții populare în România, idee contestată și pusă sub semnul întrebării.

Credem, însă, că o astfel de anamneză se cere într-un mod imperativ a fi una de factură platoniciană, epistemologică, astfel încât acest exercițiu contemplativ să fie unul ce duce la cunoașterea lumii. Ne vom limita aici însă la studiul lumii artistice și culturale, la modul în care o privire spre trecut ne poate face să înțelegem ceea ce se întâmplă în prezent. Putem retrospectiv să avem o imagine de ansamblu asupra sensului politicilor și strategiilor PCR în ceea ce privește cultura, putem înțelege care sunt premisele și implicațiile lor și mai mult decât atât, putem recunoaște efectele pe care aceste politici le aveau în vedere pentru a le elimina sau, după caz, pentru a le cultiva. Ceea ce avem așadar în vedere în textul de față este o analiză comparativă a politicilor culturale din Republica Populară Română, după cum acestea sunt prezentate în Raportul Tismăneanu, și a situației actuale a culturii și artelor, în România anului 2010. Pentru aceasta vom apela la planurile strategice în vigoare ale Ministerului Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național (Plan Strategic 2009-2013, Patrimoniul Cultural Național - Strategie).

## România comunistă – cultivată și cultivatoare

Odată cu momentul în care trupele americane pătrund pentru prima dată în Germania, la 12 septembrie 1944, România semnează Convenția de Armistițiu cu guvernele Națiunilor Unite, întorcând armele către Frontul de Vest. Acest armistițiu prevede în primul rând asumarea unor obligații de natură militară (participarea cu 38 de divizii la efortul de luptă antihitlerist), însă Comisia Aliată își cere dreptul de a da dispoziții unor domenii auxiliare, precum presa și cultura. Se avea așadar în vedere alinierea acestor domenii la „standardele de calitate” ale URSS: epurarea de „resturile și dejectiile” culturii burghezo-moșierești pentru a face loc edificării unei noi culturi socialiste. Astfel, în 1945 intră în vigoare Legea 102, publicată în Monitorul oficial la 12 februarie, care prevedea intrarea sub controlul direct al Statului a tuturor instituțiilor de difuzare a informației, pentru ca mai apoi din mai 1945 până în mai 1948 să se întocmească o listă de peste 10000 de titluri de cărți și publicații care aveau să fie interzise. Cu alte cuvinte, tot ceea ce nu servea în mod direct cauzei comuniste era eliminat.<sup>1</sup> Anul 1948 este socotit anul întreruperii oricărui legături cu civilizația și cultura occidentală și al reorientării întregii vieți culturale către Uniunea Sovietică. Tendința conducătorilor comuniști români părea să fie aceea de a face din România spațiul afirmării culturii proletare visate de prima generație bolșevică din anii 1920.

Un alt scop al revoluției culturale comuniste a fost crearea unei noi intelectualități, ca parte a procesului de formare a omului nou – „un om cult, un om care știe să aplice știința și tehnica în producție, care aplică activ politica Partidului în viața culturală”. În viziunea comunistă, școala avea un rol esențial în „cultivarea de zi cu zi a unei atitudini comuniste față de muncă, față de proprietatea socială, socialistă”.<sup>2</sup> Ca și muncitorilor, intelectualilor li se cerea participarea la întrecerea socialistă pentru mărirea productivității muncii: ei trebuiau aduși la starea de proletari – „proletari intelectuali” – iar rezultatele muncii lor trebuiau să contribuie la prosperitatea și bunăstarea Republicii. Altfel ei erau cenzurați și persecutați.

Modelul de organizare și politica pe care Partidul o practica la acest nivel era, în mod evident, de proveniență bolșevică. Începând cu mijlocul anilor '30 și până la cel de-al 20-lea Congres al Partidului Comunist din Uniunea Sovietică în 1956, una dintre cele mai mari anomalii ale marxismului sovietic pun stăpânire pe scena culturală a Uniunii și a întregului bloc comunist: *jdianovismul*. Cu toate că Andrei Aleksandrovici Jdanov este numit de către Stalin președinte al Sovietului Uniunii abia în 1946, activitatea sa își face simțită prezența încă din era pre-stalinistă: aceea de a forma un cod ideologic care să definească, să fixeze producția culturală a Uniunii Sovietice. Misiunea sa era aceea de a concepe o nouă filozofie a producției artistice care să cuprindă întreaga lume. Metoda sa era una simplă: reducerea întregului domeniu al culturii la o diagramă științifică a realității, în care orice simbol corespunde direct și neunivoc unei valori morale simple. Această viziune asupra culturii capătă denumirea de *doctrină jdanovistă*: „Pentru a înțelege esența acestei mișcări revoluționare trebuie să trasate câteva linii: mai întâi,

insistența asupra creării miturilor exemplare în artă; în al doilea rând respingerea stilurilor complexe și avansate în artă, iar în al treilea rând cenzura artelor și supunerea lor patronajelor represive.”<sup>3</sup> (traducerea noastră)

Aceste trei elemente ale noii viziuni asupra artei și culturii pot fi cu ușurință recunoscute în strategiile pe care Partidul Comunist Român le pune în practică. Prin intermediul lui Leonte Răutu, șeful „Secției de Propagandă și Cultură” al Comitetului Central, aghiotant al lui Jdanov, evenimente precum 23 august devin sărbători în cel mai religios sens al cuvântului: ele nu erau o celebrare a ceva trecut, ci, prin amploarea, fastul și solemnitatea lor, poporul își retrăia an de an propria geneză. De asemenea, nu putem trece cu privirea sângul cu care imaginea conducătorilor (din țară sau de aiurea) era reprodușă: pictor, poet, jurnalist – singura șansă de afirmare sau supraviețuire era proslăvirea conducătorului iubit. Apoi este necesar să remarcăm faptul că acesta a fost timpul reînvierii marilor conducători: Decebal, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, toți aceștia oameni simpli din popor, muncitori și cumpătați veneau pe marile ecrane pentru a apăra din nou țara de ... burghezia decadentă. Producția culturală așadar era principalul mod de a reafirma iar și iar măreția proiectului comunist, sub forma grațioasă a divertismentului viermuind o întreagă și complexă mașinărie propagandistică. În ceea ce privește stilul, este cunoscut faptul că singurul stil artistic agreeat de către Partid a fost realismul socialist: artistul trebuie să realizeze o „reprezentare istorică adevărată a realității concrete în dezvoltarea ei revoluționară... în conformitate cu sarcina transformărilor ideologice în mintea oamenilor și educării oamenilor muncii în spiritul socialismului.” Astfel, operele artistice trebuie să fie destinate maselor populare, pentru a le educa în spiritul comunist. Caracteristic pentru realismul socialist este așa numitul „erou pozitiv”, care prin comportamentul său trebuie să fie modelul „omului de tip nou”, cetățeanului societății comuniste. După cum explică Maynard Solomon, „privitor la acest proces este caracteristică cererea utilizării elementelor naționale și populare în arte, ca modalitate de a deschide căi de comunicare către publicul larg, prin folosirea mijloacelor de expresie native poporului și a imaginărilor colective.”<sup>4</sup>

Nu în ultimul rând, măsura care permitea Partidului permanenta asigurare a „calității” producțiilor artistice și culturale era *cenzura și controlul*. Dacă mijloacele de producție și de distribuție muzicală și cinematografică erau deținute în întregime de stat, operele arhitectonice erau realizate doar de arhitecți „autorizați” iar creațiile plastice erau promovate în muzee și galerii doar în măsura în care serveau scopurilor mărețe ale Partidului (artistul având altfel de suferit), ceea ce necesita o atenție sporită erau tipăriturile. Datorită ușurinței cu care acestea puteau fi reproduce, a posibilității de a avea o largă răspândire într-un timp relativ scurt și mai ales a ușurinței cu care acestea puteau fi ascunse, Partidul Comunist acordă acestui tip de mijloc de informare o atenție infinit mai mare. Aminteam de lista celor peste 10000 de titluri de cărți interzise: această interdicție duce la scoaterea acestor cărți de pe piață, excluderea lor din biblioteci, pentru ca mai apoi să se pornească vânătoarea prin locuințe. Pe principiul bulgărelui de zăpadă, interdicția existenței volumelor ca atare vine cu consecințe la fel de grave: pe de-o parte, volumele care rămân accesibile publicului trec printr-un riguros proces de „curățare” de eventualele rămășițe ale „decadenței burgheze”, fiind în schimb „completate” cu



mesaje ideologice.

Pe de altă parte, însă, în cel mai orwellian mod cu putință, prohibiția și cenzura cărților în speță, însă a tuturor obiectelor de cultură în genere, a vizat dispariția acestora din școli. Nașterea "omului nou" depindea de capacitatea Partidului de a inocula conștiința socialistă micilor Șoimi și Pionieri încă din momentul în care aceștia pășeau în lume. Scopul acestei prohibiții nu era doar acela de a înlătura urmele gândirii burgheze pentru ca astfel să se distanțeze de aceasta. Ceea ce era vizat prin această mișcare era faptul de a oferi un mijloc de exprimare a concepției despre lume și a gândirii proprii care să nu poată ieși din armonie cu standardele impuse de Partid; dacă toți stimulii, toate informațiile pe care un copil le primește sunt în deplină concordanță cu ideologia oficială, acesta este lipsit de instrumentele de a gândi în afara acesteia.

### Douăzeci de ani mai târziu

Ne vom opri acum asupra politicilor culturale curente din România, propuse de Ministerul Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național, la douăzeci de ani după căderea comunismului și vom trece în revistă principalele direcții de dezvoltare susținute. Pentru aceasta, vom apela la documentele-cadru publicate cel mai recent de către Minister, prin care acesta își face publică misiunea, viziunea, principiile și prioritățile. Aceste documente se doresc a constitui sisteme de referință pentru acțiunile din domeniul cultural pe termen mediu și lung. Așadar:

"Ministerul Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național își propune să contribuie la creșterea nivelului de dezvoltare umană a societății românești, garantând respectarea drepturilor de acces la cultură și participare la viața culturală, libertate religioasă și diversitate culturală, precum și asigurând protejarea patrimoniului cultural național."<sup>5</sup>

*Pașii* prin care acest lucru urmând să se realizeze fiind:

"Intensificarea promovării acțiunilor culturale cu impact pozitiv asupra societății și promovarea imaginii instituției; Creșterea transparenței privind problemele din domeniul patrimoniului cultural; Cuantificarea cu ajutorul indicatorilor a impactului asupra societății a activităților gestionate de minister, precum și măsurarea satisfacției cetățenilor, beneficiarilor, cu privire la gradul de accesibilitate și calitatea serviciilor furnizate; Monitorizarea imaginii instituției în mass media și identificarea măsurilor de îmbunătățire a imaginii instituției"<sup>6</sup>

Iar prioritățile pe care Ministerul și le stabilește sunt: "Protejarea și promovarea patrimoniului național; Descentralizarea decizională și administrativă; Susținerea industriilor culturale și creative ale sectorului cultural independent; Îmbunătățirea infrastructurii și a managementului instituțiilor de cultură și a așezămintelor culturale; Valorificarea potențialului culturii și a patrimoniului cultural ca factori de incluziune socială."<sup>7</sup>

Viziunea pe care statul român, prin intermediul guvernului, o are asupra culturii și asupra rolului acesteia în peisajul sociodemografic, economic și politic al țării începe deja să se contureze. Cultura este mai întâi motorul "dezvoltării umane a societății", pentru ca o societatea să se dezvolte uman fiind, fără îndoială nevoie de un spectru larg de *producție simbolică*, fie că vorbim de valori, atitudini și practici cotidiene, fie că ne referim la producția artistică și culturală de excelență. Implicarea statului în acest tip de producție este însă chestionabilă: care sunt acele seturi de valori care trebuie promovate și cultivate? Cine

decide acest lucru? În ce măsură este posibilă imparțialitatea în luarea unei astfel de decizii? Fără a pune în discuție momentan aceste variabile, vom considera că această linie de dezvoltare trasată de către Minister este una în esență bună și dezirabilă.

O altă direcție este aceea a asigurării dreptului la "acces și participare" la viața culturală. Presupoziția care stă la baza acestei afirmații este, din nou, una discutabilă: în cazul valorii producției artistice, desigur, este dată și de excepționalitatea modului de apariție. Un produs artistic, chiar dacă mediul de expresie suportă reproducția mecanică, depinde în mare măsură de gradul de accesibilitate. În ceea ce privește cultura, însă, a vorbi despre "dreptul" la participare, acest lucru implică în subsidiar posibilitatea de a te sustrage culturii prin neexercitarea acestui drept. Imaginea pe care o proiectezi asupra a ceea ce numești cultură în acest fel este aceea a unei entități exterioare la care fiecare individ poate alege dacă vrea sau nu să participe, fără ca participarea să însemne în același timp asumare. Cu toate că în zilele noastre vorbim din ce în ce mai des de cultură și anti-cultură, existența unui gest ce poate fi considerat acultural, adică în afara culturii, este mai degrabă improbabilă.<sup>8</sup>

O altă direcție prioritară în politicile culturale române o reprezintă, după câte se pare, promovarea imaginii instituției ministeriale. Prin această strategie, rolul pe care Ministerul Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național îl joacă suferă o modificare aproape genetică: "el nu acționează ca mediator, ci ca producător direct de cultură, transformând <<promovarea artei și culturii române la nivel internațional>> într-o abordare a statusului sau o auto-reprezentare, cu alte cuvinte, într-o activitate de consolidare a statutului administratorilor culturali și nu o reprezentare a culturii sau a artiștilor înșiși."<sup>9</sup> (traducerea noastră).

Ultima dintre direcțiile pe care dorim să le expunem aici, însă cea cu gradul de prioritate cel mai ridicat, este valorificarea, protejarea și promovarea patrimoniului cultural național. Această prioritate aduce în discuție câteva aspecte acute în ceea ce privește imaginea Statului asupra culturii: în primul rând supoziția existenței unei opoziții tari între cultura națională și cea internațională, fără însă a delimita ceea ce se înțelege prin "național". Apoi, atenția sporită asupra aspectului patrimonial al culturii induce conștiința culturii de tip moștenire: cultura aparține unui trecut de aur, participarea noastră rezumându-se la acceptarea prezenței urmelor acestui trecut printre noi și păstrarea lor într-o stare (fizică) acceptabilă. Fie că este vorba de o operă de artă, un așezământ sau un obiect, aceste artefacte aparținând trecutului nu fac altceva decât să marcheze hiatul între prezent și timpul lor original și să dea seama de grandoarea aceluși timp. Pe de altă parte, cultivarea discontinuității dintre trecut și prezent nu face altceva decât să conducă la *alienarea poporului* (ceea ce ar trebui să funcționeze ca element de identitate națională este pus în seama unor forțe străine) și la *denaturarea trecutului* prin decontextualizare: elemente singulare din istoria țării sunt extrase

din fluxul timpului și sunt investite cu caracteristici excepționale, devenind astfel mitologice.

Exemplul probabil cel mai relevant aici este cel al genezei poporului român: la sfârșitul secolului XIX ne trăgeam din imixtiunea romanilor în rândul localnicilor daci, fiind "o insulă de latinătate într-o mare slavă". Această variantă a mitului apare în mijlocul unui proces de "occidentalizare" al Țărilor Române, care, odată cu venirea la putere a comuniștilor încetează. Atunci am început să descoperim preeminența slavă a originii poporului.

O analiză pertinentă a ceea ce politicile culturale recente din România prevăd este făcută de profesorul Dan-Eugen Rațiu în *Cultural Policy in Romania: Justifications, Values and Constraints. A Philosophical Approach*. Vom trece aici în revistă doar principalele concluzii la care el ajunge pentru ca, pornind de la acestea să putem înscrie situația actuală într-un cadru mai larg. Astfel, el notează existența unei viziuni *identitare* asupra rolului culturii, ca purtător și generator de identitate națională, implicarea statului fiind justificată și formulată în termeni de "interes național"; în al doilea rând, este subliniată predominanța interesului față de patrimoniu în detrimentul creației culturale contemporane; apoi este discutată nediferențierea practică de către Minister între artistul popular și cel profesionist și gradul ridicat de promovare al primilor. Nu în ultimul rând, profesorul Rațiu amintește de atenția sporită de care cultura scrisă, literatura, se bucură în deserviciul creației vizuale.<sup>10</sup>

Tot din politicile culturale ale unui stat face însă parte și *politica de evitare*, de eliminare, adică acel sector al domeniului cultural care nu se bucură de o atenție la fel de mare sau, după cum se întâmplă în cazul nostru, nu este menționat deloc. Alegerea de a NU aborda un subiect și de a-i prescrie o strategie de dezvoltare și o sursă de finanțare este la fel de importantă ca și alegerea de a o face.

Depășind ideea romantică asupra culturii și artei ca produs al creației de geniu, înțelegem că acestea sunt sisteme dinamice care angrenează categorii diverse de actori și elemente: indivizi, instituții, produse, procese etc., însă direcția generală a acestora este imprimată de instituții cu putere decizională și financiară mare. Politicile culturale, ca și componente ale politicilor publice se subordonează viziunii pe care o are statul asupra guvernării. Fie că este vorba de o orientare dreaptă, liberală, elitistă sau una de stânga, democratică sau chiar populistă, modelul de guvernare al statului se reproduce în politicile culturale pe care acesta le adoptă. Modelul economic al pieței bunurilor culturale și artistice, deși considerate bunuri non-economice, este similar cu cel al economiei reale:

Indiferent de decizia asupra gradului de implicare al statului în piața bunurilor de consum, indiferent de tipul de politică pe care acesta îl poartă, existența unei economii sănătoase depinde de capacitatea statului de a stimula ambele com-

Ofertă - indivizi și grupuri care:		Acces	Cerere - indivizi și grupuri care:	
Concep politici și finanțează	Creează		Opera de artă	Experiență estetică
	Joacă, prezintă	Educă		
	Expun, conservă	Sătuiesc, îndrumă		
	Înregistrează, difuzează	Discută		
	Educă artiștii			Scriu recenzii și cronici
				Concep politici și finanțează

Fig. 1. Conceptele de ofertă, acces și cerere în arte<sup>11</sup>

ponente ale pieței. În cazul pieței bunurilor artistice și culturale se întâmplă o ușoară mutație, comparativ la piața bunurilor de consum: valoarea lor crește proporțional cu numărul de indivizi care au acces la ele. Accesul la aceste produse, depinde pe de-o parte de infrastructura ofertei: artiști, instituții, organizații și indivizi care contribuie la aprovizionare, la asigurarea mijloacelor de difuzare etc.. Pe de altă parte însă, într-un grad cel puțin la fel de ridicat, accesul depinde de capacitatea consumatorilor de a înțelege opera de artă sau obiectul cultural: succesul, popularitatea acestora nu depinde numai de creativitatea artistului, ci și de cea a consumatorului. "Cunoștințele și aptitudinile specifice consumului creativ de artă, cunoscute sub denumirea de gust, nu sunt înnăscute ci sunt dobândite. O persoană nu poate să fie consumator productiv de operă de creație fără a avea cunoștințe minime despre regulile generative care o produc și care îi determină evaluarea, iar aceste competențe se obțin pe de-o parte prin educație, pe de altă parte prin experiența consumării produsului."<sup>12</sup> (traducerea noastră).

Nu ne propunem să tratăm aici care sunt beneficiile cultivării gustului, însă amintim faptul că o persoană care apreciază arta și cultura este dispusă să plătească pentru a avea acces la ea, constituind o sursă importantă de finanțare, educația artistică stimulează capacitatea de înțelegere, de empatie, imaginația facultățile de judecare, pregătind individul pentru participarea la viața publică – în sens de civism. Pe lângă aceasta, numeroase studii arată că educația artistică timpurie predispune copilul către participarea activă la lumea artei ca adult.

#### Suprapunere; corespondențe

Revenim acum la reprezentarea jdanovistă asupra culturii. Această mișcare de auto-mutilare culturală avea în vedere, după cum menționam anterior, trei mari categorii de scopuri: excepționalitatea operei de artă devenea exemplaritate – sunt *create mituri*, bazate pe glorificarea trecutului care a condus la revoluție, arta având rol pedagogic-doctrinar; stilurile preferate sunt cele mai simple, cu o înclinație specială spre motivele populare și nu în ultimul rând eliminarea și contracararea eventualelor dizarmonii ce ar fi putut apărea între viziunea statului și cea a artiștilor și a oamenilor de cultură. Le vom trata pe rând.

Procesul de alienare al artefactelor artistice și culturale prin privarea lor de un context trecut și o viață actuală, oferă posibilitatea încărcării ace-

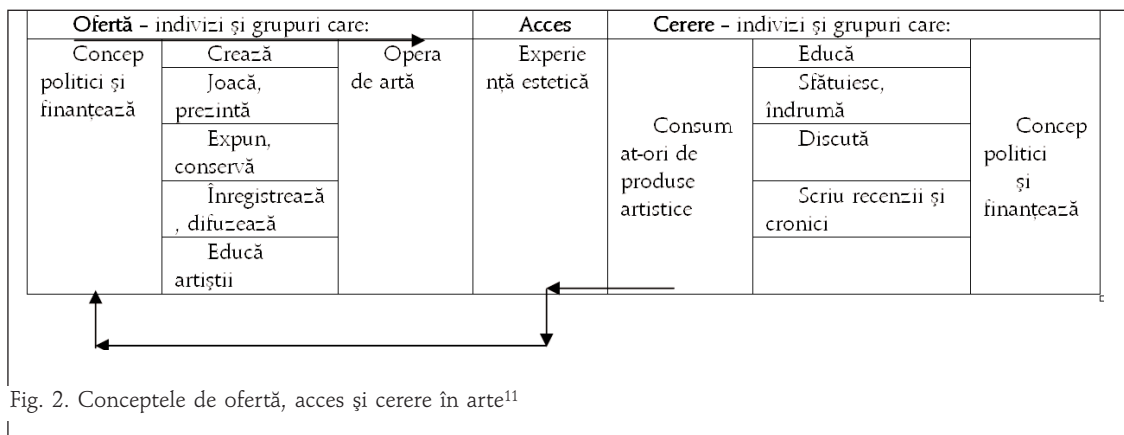


Fig. 2. Conceptele de ofertă, acces și cerere în arte<sup>11</sup>

stora cu senzuri noi. Cum ele nu mai dețin o istorie proprie, participă prin grandoarea lor la construirea trecutului glorios al țării, la manufactura a ceea ce este "identitatea națională". Povestea lor spune povestea Statului, gloria lor legitimând gloria Partidului (indiferent care este acesta). Atenția sporită asupra conservării și promovării obiectelor de patrimoniu nu este altceva așadar decât autore-prezentare: Statul care își cântă numele. Schema după care economia bunurilor artistice și culturale funcționează în acest caz își schimbă puțin forma:

La fel cum am observat în documentele – cadru emise de Ministerul Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național și după cum vedem în schema de mai sus, stimularea cererii de opere de creație intră într-un con de umbră, o zonă gri. Stimularea acestei cereri, am văzut, este rezultatul cultivării gustului în primul rând prin educație, însă educație publică, accesibilă oricui, nu numai în școlile de specialitate. Astfel, un mai mare număr de indivizi au capacitatea de a înțelege, a aprecia și a critica o operă, această înțelegere fiind întotdeauna una creativă. Sporirea numărului indivizilor cu capacități creative poate conduce însă la creșterea capitalului cultural peste limitele pe care statul le poate avea în vedere, punând în pericol măreția și infalibilitatea sistemului de guvernare. Acest lucru, evident, nu este de dorit, drept pentru care ne vedem nevoiți să ne mulțumim cu producții culturale precum etno și manele. În definitiv, ce legătură să fie între educație și cultură?!....

#### BIBLIOGRAFIE

Ginsburgh, V. A., Throsby, D., *Handbook of Economics of Arts and Culture*, North Holland,

Amsterdam, 2006.

Ministerul Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național, *Plan strategic 2009-2013*,

<http://www.cultura.ro/Files/GenericFiles/PSI-2009-MCCPN.pdf>, verificat la 01.02.2010.

Rațiu, Dan-Eugen, *Cultural Policy in Romania: Justifications, Values and Constraints. A Philosophical Approach*, în *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, No. 12, 2005.

Solomon, Maynard, *Marxism and Art: essays classic and contemporary*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 1979.

Tismăneanu, Vladimir, (et. Al), *Raportul Comisiei Prezidențiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România*,

[http://www.presidency.ro/static/ordine/RAPORT\\_FIN\\_AL\\_CPADCR.pdf](http://www.presidency.ro/static/ordine/RAPORT_FIN_AL_CPADCR.pdf), verificat la 01.02.2010.

Zakaras, Laura, Lowell Julia F., *Cultivating Demand for the Arts*, *Research in the Arts*, fl, 2008.

#### Note:

<sup>1</sup> Cf. Tismăneanu, pp. 489-491.

<sup>2</sup> Cf. Tismăneanu, pp. 477-481.

<sup>3</sup> Maynard Solomon, *Marxism and Art: essays classic and contemporary*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, p. 235.

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 236-237.

<sup>5</sup> Ministerul Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național, *Plan strategic 2009-2013*, p. 3.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 10, punctele prezentate aici reprezintă rezultatele, concluziile și recomandările obținute în urma analizei SWOT a concurenței dintre factorii externi și a celor interni asupra activității ministerului.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>8</sup> După cum explică Claude Levi-Strauss, gestul cultural primordial de interzicere a incestului este prezent la majoritatea categoriile de primat, așadar o întoarcere la natura aculturală ar necesita involuția cu câteva trepte pe scara speciilor.

<sup>9</sup> Dan-Eugen Rațiu, *Cultural Policy in Romania: Justifications, Values and Constraints. A Philosophical Approach*, în *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, No. 12, 2005, p. 106.

<sup>10</sup> Cf. Dan-Eugen Rațiu, *op. cit.*, pp. 110-118.

<sup>11</sup> Cf. Laura Zakaras, Julia F. Lowell, *Cultivating Demand for the Arts*, *Research in the Arts*, fl, 2008, p. XV.

<sup>12</sup> R. McCain, *Defining Cultural and Artistic Goods*, în *Handbook of Economics of Arts and Culture*, p. 161.



Liviu Vlad

Castelul Sant'Angelo (cretă colorată)



## arte

## Italia retrăită de Liviu Vlad

Viorica Guy Marica

Afirmat de multă vreme în ambianța socio-culturală a urbei noastre academice, Liviu Vlad este solid statornicit nu doar în domeniul medical, ci și în viața cultural-artistică. Personalitate dăruită cu multe fațetări, el s-a impus nu doar prin complexitatea abordărilor, ci și printr-o evoluție continuă, mereu incitantă a activității sale plurale. Chirurg distins, diagnostician inspirator, doctorul a deslușit adesea cu ageră intuiție, sursa absconsă a unor cazuri pe care le-a rezolvat cu brio. Salvând vieți, precum și a celei care Vi se adresează, restituindu-le integritatea fizică pacienților săi, el și-a înscris palmaresul profesional în istoria cetății.

Pasionat de cultură și artă, cărora li s-a consacrat cu egală fervoare, inițiat în cele mai diverse sectoare ale cunoașterii, polihistor insașiabil, Liviu Vlad a fost menit unei duble experiențe.

Interesul său preponderent orientat spre grafică, artă subtilă, pretențioasă și mai puțin spectaculară decât pictura ori sculptura, i-a îngăduit să exploreze consecvent plasmuri realizate cu aceeași acuratețe și precizie, dar și cu elan sensibil, pe care le acorda bisturiului. Este ceea ce ne confirmă și actuala expoziție, în întregime consacrată Sudului mediteranean. Eternei Italii care ne-a fascinat și continuă să ne vrăjească din generație în generație, făcându-ne să ne recunoaștem iar și iar ca descendenți ai marelui Râm latin, din care în bună parte ne tragem. Nu este așadar defel întâmplătoare, rezonanța profundă a artistului care, în trei călătorii succesive din ultimele două decenii, a plănuțit articularea acestei expoziții.

Urmărind firul istoric, viziunea lui Vlad este captată de grandoarea revolută a epocii imperiale, evocând cadența sonoră de pe Via Appia a legiunilor revenite în marș triumfal de la Atlantic până dincolo de Marea Moartă, în Levantul mereu rebel. Arcul de Triumf al lui Constantin, purtând capetele dacilor învinși, arcurile lui Titus și Septimius Sever punctează marile momente de glorie. Capitolul, Forul lui Traian adăpostind cele-

bra Columnă a războaielor dacice apar ca repere evocatoare a Romei urbi et orbi, marea capitală dominatoare a lumii antice.

Apoi atenția artistului este polarizată de sfidătoare donjoane medievale, ca să nu pomenim decât numeroasele exemple păstrate la San Gimignano. Acolo, fiecare zidire nobiliară își avea turnul abrupt de refugiu. Înălțat cu mai multe etaje, donjonul era o piedică înalt reeditată a nivelurilor de apărare, succesiv incendiate pentru a împiedeca accesul incendiatorilor. Poate că verticalitatea liniară, masa paralelipipedică a acestor turnuri defensive se regăsește în campanilurile de la sfârșitul Gotului și din Renaștere. Clopotnițele străpuse de rândurile succesive ale arcașelor deschise în anfiladă însoțesc aproape programatic siluetele cu acoperiș ovoid ale marilor catedrale încununate de cupole, de n-ar fi să amintim decât celebra Santa Maria del Fiore de la Florența, străjuită de Campanilul lui Giotto, cele de la Murano ori Santa Maria in Cosmedin care au captat ochiul lui Vlad. Flanșarea lor totuși oarecum abruptă, contrastează cu solemnă monumentalitate a sanctuarelor renascentiste, însoțindu-se într-o armonie supremă. Zidiri celebre, culminând cu arhitectura michelangelescă a catedralei creștinateții, mult prea celebra San Pietro din Roma, având cupola terminată de Maderna, apar într-o consecuție inspirată în expoziția lui Vlad. Uneori, artistul își îngăduie abateri inspirate de la normele perspective obișnuite, ca la Santa Maria in Cosmedin. Atât Campanilul făcând corp comun cu biserica, cât și fațada acesteia par să alunece oblic, pornind din extrema imaginii marcată de pinul zvelt ce o străjuiește.

Firește Veneția constituie ca adesea un domeniu aparte de inspirație. Pe apa lagunelor par să plutească fațadele cu ferestre deschise spre unda în care se oglindesc. Ponte Rialto, Ca' Foscari, laguna luminată de amurgul murind sau de zorile salubre sunt pretextele unei inspirații fluide, încercată de reflexe colorate.



PiLiviu Vlad Pini din Roma (desen colorat)

Lucrări aparte sunt cele ce reprezintă peisajul toscan, invadat de planarea albastră a norilor peste spațiile marcate de siluetele chiparoșilor. Și cum s-ar putea omite păduricile cunoscute sub denumirea La Pineta, populate de trunchiurile subțiri ale pinilor încununați de coroane cvasi sferice, ce ne întâmpină aproape obsesiv în peisajul roman. Sumetându-se solitar, dar cu un soi de delicatețe pastorală, sunt întâlniți pe drumul ce duce din Umbria spre Cetatea Eternă. Ni-i evocă muzica lui Ottorino Respighi, celebra *Pini di Roma*, ale căror umbre învăluitoare surdinate contrastează la Vlad cu strălucitoarele sunete ale muzicianului, altminteri inspirat. Pe fondul hârtiei mate, Vlad obține un efect de rară subtilitate, reitând motivul.

Mențiuni separate datorăm variațiilor tehnice, pe care artistul le încearcă. Mijloace mai sobre, ca sepia conté, ori cărbunele sunt folosite în alternanță cu cretele colorate, subit sonorizate. În acorduri îndrăznețe, exuberante, ce sporesc forța cromatică, dislocând imaginile în inedit. Impulsul original, puternic, ce animă elementul cromatic, transferă replica artistică într-un tărâm mirific al realității peisagistice. Poate nicidecum Vlad nu a atins o cotă atât de spectaculară și de rafinată în același timp ca în acest pasionat periplu italic.

Întregul grupaj, aproape exhaustiv prezentat în expoziție, relevă forța și originalitatea unei inspirații ce, nesecătuită, reiterează mereu posibilitățile sale de interpretare. Indiferent de punerea în pagină, de îndrăzneala unghiurilor perspective, de rolul aparte al detaliului optic, uneori neuzual, Italia se recompune în sinteza unei viziuni de ansamblu ce ne încântă. A transpune atmosfera uneori blândă, alteori aproape toridă sau gravă a acestui muzeu în aer liber care este peisajul italic, susține o creație neconținut vie, variată, cuceritoare, în care artistul își regăsește mereu plenitudinea talentului și a inventivității sale. Furată de frumusețe, trăirea creatoare renaște cu prospețime vitală în noi ipostaze. Liviu Vlad a plasmuit în această partitură plină de noblețe și de gravitate, frumusețea perenă ce îi încununează opera.



Liviu Vlad

Chiostro San Giovanni in Laterano (conté)



## civilizația imaginii

## Retorica vizuală

Elena Abrudan

Retorica este cunoscută din antichitatea greacă și se referă la folosirea simbolurilor pentru a comunica. În sens general, retorica este termenul antic pentru ceea ce noi numim astăzi comunicare. Retorica vizuală este termenul prin care descriem studiul imaginilor vizuale cu ajutorul retoricii. Perspectiva retorică poate fi aplicată oricărui act, proces, produs care poate configura, susține sau modifica atenția, percepția, atitudinile și comportamentul uman. Definiția curentă a retoricii susține expansiunea studiilor de retorică dincolo de textele verbale. Ea este văzută ca funcție socială care influențează și controlează semnificațiile. Această definiție sugerează o apropiere între imaginea vizuală și retorică.

Includerea imaginilor vizuale ca obiect de studiu al retoricii a stârnit discuții contradictorii. Pe de o parte s-a obiectat că retoricienii nu au suficiente cunoștințe despre imaginile vizuale și că această abordare rupe oarecum retorica de nucleul ei teoretic central. Alți teoreticieni sugerau că imagistica, ca formă a retoricii, este alterată comparativ cu discursul, dacă se ia în considerare impactul asupra comunicării publice. S-a spus că imaginile vizuale ca formă retorică contribuie la deteriorarea conceptului de argument în deliberarea publică; de asemenea, s-a afirmat că procesarea cognitivă a imaginilor este mai puțin conștientă și critică decât procesul înțelegerii semnificației discursului verbal. Aceste păreri divergente se datorează faptului că, la început, teoria retorică a fost creată exclusiv pe baza studiului discursului verbal; retorica vizuală presupune înțelegerea convențiilor prin care este creat sensul în imaginile vizuale și procesul influențării audienței prin imagini.

Studiul imaginilor vizuale în retorică este sprijinit de câțiva factori, dintre care amintim frecvența imaginilor vizuale și impactul lor asupra culturii contemporane. Important este și faptul că mediul retoric contemporan este constituit din imagini întâlnite în reclame, televiziune, arhitectură, design interior, care sunt acum mai semnificative pentru cultura contemporană decât discursurile de altă dată. Studiul simbolurilor utilizate în discursul verbal constituie doar o mică parte a studiului asupra simbolurilor care afectează viața cotidiană; imaginile vizuale asigură accesul la o seamă de experiențe umane care nu sunt disponibile prin studiul discursului verbal; o parte a existenței umane scapă de sub controlul limbajului discursiv; experiențele umane care sunt orientate spațial în nonlinear, multifuncțional pot fi comunicate numai prin imagistica vizuală sau prin alte simboluri nondiscursive.

Într-un studiu dedicat retoricii vizuale, Sonia K. Foss concluzionează că termenul *retorica vizuală* are două semnificații. El se referă, pe de o parte, la obiectul vizual, retorica vizuală fiind, în acest sens, un produs creat de indivizi utilizând simboluri vizuale pentru a comunica. Pe de altă parte, retorica vizuală se referă la studiul datelor vizuale, iar în acest caz ea se concentrează pe procesul de simbolizare prin care comunică imaginile („Theory of Visual Rhetoric”, 2005).

*Retorica vizuală* este imaginea produsă prin utilizarea simbolurilor vizuale în scopul comunicării, este vorba de un produs sau un act creator cum ar fi pictura, reclama sau o clădire. Retorica vizuală include imagini bi sau tri dimensionale cum sunt sculpturi, picturi, mobilier, arhitectură și design interior. Trebuie să precizăm că nu fiecare obiect vizual este retoric vizual. Ceea ce transformă un obiect

vizual într-un artefact al comunicării (adică într-un simbol care comunică și poate fi studiat ca imagine retorică) este prezența următoarelor însușiri: imaginea trebuie să fie simbolică, ea trebuie să implice intervenția umană și să fie prezentată unei audiențe pentru a comunica cu aceasta.

Pentru o mai bună înțelegere, detaliem aceste caracteristici ale retoricii vizuale.

**Simbolizarea.** Ca și orice alt tip de comunicare, retorica vizuală este un sistem de semne. Semnul comunică când este conectat cu un alt obiect, dar pentru a fi retorică imaginea vizuală trebuie să fie mai mult decât un semn și să simbolizeze fiind indirect conectată cu referentul său. Putem lua ca exemplu însemnele heraldice care nu sunt direct legate de persoanele care le folosesc, dar configurația, culorile, obiectele prezente într-un însemn heraldic indică rangul nobiliar, puterea, bogăția, aspirațiile posesorilor.

**Intervenția umană.** Indivizii sunt implicați în producerea retoricii vizuale atunci când creează o imagine pictând, fotografiind și filmând; procesul creator implică decizia conștientă de a comunica și alegerea strategiei de creație, cum ar fi culoarea, forma sau dimensiunea imaginii. Intervenția umană poate determina transformarea imaginilor vizuale nonretorice în retorică vizuală de exemplu, atunci când aducem în casă bradul pentru a simboliza sarbătoarea Crăciunului sau când folosim, în reclame, imaginea unui țărnam de mare, pentru a sugera ideea de vacanță și relaxare. În acest fel acțiunea umană este necesară atât în procesul creației cât și în procesul interpretării.

**Prezența audienței.** Retorica vizuală implică ideea audienței reale sau ideale în scopul comunicării cu aceasta. Audiența poate fi constituită din creatorul imaginii și din alți privitori care să interpreteze imaginea. Această situație este posibilă datorită faptului că, odată create, imaginile sunt independente față de intenția creatorului. În acest fel audiența este încurajată să exploreze și să descopere noi semnificații, să producă noi interpretări.

Evaluarea imaginii poate fi făcută în mai multe feluri: pot fi luate în considerare funcțiile sugerate de imagine sau implicațiile și consecințele acestei funcții. De exemplu se poate discuta dacă o imagine se încadrează într-un sistem etic sau are potențial de emancipare. Indiferent de criteriu, evaluarea este folosită pentru a alege între imagini, pentru a le deosebi, pentru a construi o ierarhie, o scară valorică.

**Retorica vizuală ca perspectivă.** Studiul imaginilor din perspectivă retorică poate fi făcută în două feluri: prin aplicarea teoriilor retorice în mod deductiv și prin investigarea inductivă a imaginilor vizuale. Aplicarea deductivă a retoricii folosește imagistica vizuală pentru a ilustra, explica sau investiga construcțiile retorice și teoriile formulate pe baza studiului discursului verbal. Explorarea inductivă a vizualului are ca scop producerea teoriilor retorice având în vedere caracteristicile simbolului vizual. Această abordare ia în considerare diferențele semnificative dintre imaginile vizuale și simbolurile discursive, studiul imaginilor concentrându-se pe calitatea și funcțiile imaginilor în scopul explicării modului de operare a simbolurilor vizuale.

Modalitatea de explorare inductivă a imaginilor vizuale, care pot produce un efect retoric, poate fi folosită pentru studiul funcțiilor comunicaționale ale unui simbol nonlingvistic cum ar fi *metafora vizuală*. Metaforele au două părți care se combină



Liviu Vlad

Bargello (conté sepia)

pentru a sugera un sens diferit de cel obișnuit: *subiectul metaforei* este numit de obicei *target*, *ideea metaforei* folosită pentru a transfera un sens nou *targetului* este numit vehicul sau *sursă metaforică*. Aceste două componente esențiale se regăsesc atât în metafora lingvistică cât și în cea nonlingvistică, dar identificarea lor este mai dificilă în metafora vizuală.

Cu toate acestea, metaforele vizuale sunt utilizate din ce în ce mai des în reclame, alături de text, datorită efectelor persuasive pe care le conferă reclamelor. După opinia lui Stuart Kaplan (2005, „Visual Metaphors in Print Advertising for Fashion Products”), pentru a analiza o metaforă vizuală în reclame trebuie ținut cont că imaginile vizuale sunt mai specifice decât cuvintele, deoarece sensul se construiește prin alegerea unei imagini particulare de către artist. Pentru a provoca o interpretare metaforică, imaginea sau elementele vizuale trebuie să apară într-un spațiu neobișnuit iar această deviere de la normal trebuie să fie intenționată și nu o simplă greșeală. Pentru a conferi unei imagini sensul de metaforă vizuală, trebuie să existe suficiente similitudini între cele două elemente, referitoare la forma fizică și calitățile abstracte, care permit analogia, dar și suficiente diferențe între acestea pentru ca privitorul să înțeleagă că artistul nu a intenționat ca reprezentarea oferită în imagine să fie luată în sens literal. Această metodă este o regulă generală de codificare pentru studiul metaforelor vizuale.

Producerea metaforelor vizuale trebuie să urmeze câțiva pași: modificarea caracteristicilor fizice, situarea inadecvată și juxtapunerea.

**Modificarea caracteristicilor fizice** se face prin distorsiune, supraimpunere sau amestecarea caracteristicilor unei imagini cu elementele provenite din alte imagini sau prezentarea lor la o scară diferită față de cea normală. Putem aminti în acest sens reclama la zahărul Mărgăritar, unde cristalul de zahăr ia forma unei perle veritabile.

**Situarea inadecvată** presupune prezentarea unui element semnificativ al imaginii într-o locație neașteptată. De exemplu, în reclama la un serviciu de telefonie apare un personaj care amintește de Tarzan, omul junglei, care folosește cu lejeritate tehnica cea mai nouă, într-un apartament modern.

**Juxtapunerea** presupune prezentarea a două elemente ale imaginii alăturate într-o manieră care să conducă privitorul la înțelegerea intențiilor artistului



care a comparat cele două elemente. Putem aminti tehnica juxtapunerii imaginii unei mașini sport cu cea unei pantere sau a unei mașini de teren cu a unui paianjen uriaș sau a mașinii Citroën cu a unui robot, care sugerează calități comparabile cu cele ale animalului salbatic: viteză, putere, rezistență.

Metafore asemănătoare pot fi întâlnite și în producțiile cinematografice. În filmul regizorului Danny Boyle, *Plaja (The Beach, 2000)* eroul (Leonardo DiCaprio) se transformă în protagonistul unui joc digital, în care eroul dobândește calitățile unui animal sălbatic care luptă pentru a supraviețui în junglă. De data aceasta nu este vorba de o reclamă, ci de un joc video interactiv, în care eroul se angajează, nediferențind jocul de realitate și care are un sfârșit tragic.

Acest tip de analiză este posibil dacă reușim să stabilim cei doi termeni ai metaforei și relația dintre ei, adică sursa metaforei și targetul care, uneori, poate fi mai puțin clar exprimat. Această definiție este facilitată de luarea în considerare a contextului imaginii, în virtutea faptului că ea poate oferi indicii despre intenția creatorului imaginii (Gozzi, R., 1(999). „The power of metaphor: In the age of electronic media”. ETC: *A review of general Semantics*, 56). În reclamă, adesea scopul metaforei este produsul sau serviciul pentru care se face reclama. Dacă această diferențiere între sursă și scop este mai greu de făcut sau se dorește accentuarea ideii, designerul reclamei trebuie să includă un text care să ajute audiența să înțeleagă mesajul reclamei.

Analiza retorică a imaginilor presupune descoperirea elementelor cheie ale procesului argumentării vizuale. Amintim elementele care sunt implicate în procesul de argumentare vizuală: *faptele* prezentate sunt informații și caracteristici fizice ale imaginii care includ elemente de design ca formă, stil, ambianță; *sentimentele* sunt stări afective evocate de imagine în privitor; *cunoașterea* se referă la informațiile istorice, culturale sau tehnice acumulate de privitor prin învățare sau experiență; *funcția* se referă la utilizarea unei imagini într-un mod mai deosebit. Aceste elemente sunt utilizate în moduri diferite în procesul argumentării vizuale.

Retorica vizuală oferă o perspectivă asupra analizei artefactelor vizuale, ea încercând să înțeleagă dimensiunea comunicativă a imaginilor ținând cont de natura, funcția sau evaluarea lor. Abordarea deductivă și inductivă conduce spre rezultate diferite; abordarea deductivă oferă o conexiune cu teoria retoricii pe care o aplică la datele vizuale. Conexiunile teoretice între vizual și verbal contribuie la dezvoltarea și elaborarea teoriei retorice, iar abordarea inductivă ia în considerare caracteristicile imaginilor, de asemenea pentru a construi o teorie a retoricii. Astfel, se aduce o contribuție însemnată la expansiunea teoriei retoricii, dincolo de limitele discursului verbal și se oferă posibilitatea recunoașterii diferitelor genuri ale teoriei cunoașterii care subliniază simbolismul.

Ca o concluzie, putem spune că retorica vizuală are două semnificații: ea se referă la imaginile vizuale și în acest caz comunicarea vizuală constituie obiectul ei de studiu, pe de altă parte ea se referă la perspectiva vizuală asupra studiului retoricii vizuale. Aceste sensuri accentuează necesitatea studierii și înțelegerii modului retoric de funcționare a vizualului în cultura contemporană.

## religie

### theologia socialis

# Ortodoxia și criza (V)

Radu Preda

În numărul trecut al rubricii am încercat o sumară radiografie a crizei financiare care a lovit cu putere Grecia și, prin ricoșeu, întreg spațiul comunitar european care utilizează moneda unică. Constatăm cu această ocazie faptul că nici mediul politic dar nici intelectualitatea nu prea arată dorința de a trage consecințele de rigoare din impasul major prin care au trecut și mai trec încă statul elen și societatea greacă. Este un motiv în plus să fim pe bună dreptate curioși care a fost atitudinea Bisericii Ortodoxe locale majoritare. Cum aminteam, în data de 21 martie 2010 a fost citită în toate bisericile de pe cuprinsul Greciei *Enciclica Sinodului Permanent al Bisericii Greciei*, în care este abordată din perspectivă teologică criza economică și socială actuală.

Primul gând al ierarhilor greci se îndreaptă către grupurile vulnerabile: „[...] suntem foarte îngrijorați pentru semenii noștri cu veniturile cele mai mici, pentru modul în care vor reuși să-și întrețină familia, vor face față nenumăratelor cheltuieli legate de educația copiilor lor și se vor reintegra profesional. // Ca păstori ai poporului lui Dumnezeu vedem aceste răni sociale și ascultăm neliniștea apropielui nostru. La Mitropolii și parohii vin zilnic oameni infomețați, chinuți, necăjiți, deznădăduiți și cer sprijin de la Biserică, pe care o consideră mama lor duhovnicească.” Apoi, dorind să explice modul cum și mai ales de ce Biserica se implică social, scrisoarea pastorală precizează: „Biserica nu provine din lume dar lucrează în lume; ea este duhovnicească dar acționează în istorie; conferă sens vieții oamenilor și înfruntă problemele lor biologice, din moment ce omul este o ființă cu suflet și trup. Însă Biserica lucrează în societate fără a face politică. Discerne și judecă păcatul, însă îl iubește pe omul păcătos. Deoarece criza este de multe feluri, politicienii examinează cauzele politice care au provocat-o, însă Biserica vede cauzele teologice și încearcă să vindece simptomele. Economiiștii evaluează legile pieței pentru a vedea dacă funcționează corect, însă Biserica descrie cadrele teologice în interiorul cărora se mișcă omul, propune țeluri duhovnicești dar și alină rănilor persoanelor, folosind vin și untdelemn, materii care curăță cu adevărat și tămăduiesc rănilor, așa cum indică și parabola bunului Samaritan. // În mod firesc, Biserica are propriul ei discurs teologic-spiritual și propria ei lucrare vindecătoare. Din interiorul acestei perspective ea privește lucrurile și dorește cu simplitate și dragoste să-și spună cuvântul pleromei sale, clerici și laici, despre criza pe care o traversăm.”

Înainte de a se lansa în critica propriu-zisă, scrisoarea pastorală aprofundează fundamentele lucrării mângâietoare a Bisericii în lume: „Biserica, așa cum face întotdeauna, își îndreaptă cuvântul mângâietor, rugător și dătător de nădejde către fiecare om care suferă și este îndurerat. Atunci când se apropia de oameni îndurerăți, primul lucru pe care Hristos îl recomandă era curajul: «îndrăznește, fiule!», «îndrăznește, fiică!», și le cerea să aibă credință în Dumnezeu. Curajul și optimismul, nădejdea și credința sunt resursele necesare ale vieții noastre. Atunci când toate lucrurile par întunecate, există speranța. Omul care crede în Dumnezeu nu se teme de nimic, nici chiar de moarte. Credința, îndrăzneala, nădejdea, optimismul, sensul vieții, bogăția sufletească și spirituală trebuie să fie resursele noastre de bază. Cu acestea, ca ortodocși greci,



Liviu Vlad

Amurg la Venetia (cărbone)

dar și cu sentimentul onoarei, am înfruntat toate greutățile vieții noastre în trecut și am ieșit biruitori din diferitele crize prin care am trecut și vom învinge din nou.”

Pledoaria pentru fapta bună ia ca exemplu pe Sfinții Părinți într-un demers de actualizare a Tradiției Bisericii într-un context concret: „În această perioadă trebuie înmulțită iubirea de aproapele, filantropia, solidaritatea, dăruirea față de frații noștri care sunt în nevoi. Nimeni nu poate invoca pretextul că nu-i cunoaște. Sunt lângă noi și îi întâlnim zilnic. Este femeia văduvă, care lucrează cu ziua pentru a-și crește copiii; este tatăl șomer, care suferă deoarece nu poate răspunde nevoilor familiei sale; este elevul, studentul, care nu-și poate satisface setea de a studia așa cum ar vrea; este absolventul care nu poate să se integreze profesional și să-și ofere serviciile societății; este pensionarul căruia îi lipsesc cele necesare pentru a simți mângâierea la vârsta pe care o are, și atâția alții. // Astfel, cei care au prisos de bunuri materiale trebuie să ofere voluntar cât pot mai mult fraților lor în Hristos care suferă. Cum poate cineva să-L simtă pe Dumnezeu ca Tată dacă nu-l simte pe aproapele ca pe un frate? În situații similare cu a noastră, Părinții Bisericii i-au muștrat aspru în propovăduirea lor pe cei care se îmbogățesc pe seama poporului, însă îi și îndemnau cu putere să-i ajute pe semenii lor săraci. Dacă citește cineva scrierile Sfântului Vasile cel Mare, ale lui Grigorie Teologul, ale Sfântului Ioan Gură de Aur și ale altor Părinți, în care aceștia iau atitudine față de bogați, cămătari și împietriți la inimă, va constata virulența discursului patristic dar și sensibilitatea vieții bisericesti.”

Textul sinodal nu se sfiștează apoi să pună degetul pe rană atunci când afirmă: „Patimile iubirii de plăcere, de slavă și de bani sau bunuri sunt cele care-i conduc pe oameni la crize economice. Belșugul, bunăstarea, supra-consumul sunt cauzele răspunzătoare pentru crizele economice. Desigur, este important să trăiască fiecare «decent» sub aspectul bunurilor materiale, însă toate au limitele lor. Viața bisericască este strâns legată de asceză și de mulțumirea cu puțin. Creștinii trebuie să trăiască în simplitate.

(continuare în pagina 32)



Frantz Grenet

## Religiile în imperiul persan

«Ahuramazda e marele zeu care a creat pământurile de sub noi, cerul de sus, care a creat omul, fericirea pentru om; el e cel care l-a făcut rege pe Darius, unic rege al multora, unic suveran al lor[...] Ahuramazda când văzu aceste pământuri în dezordine, mi le lăsă în grijă, mă făcu rege; eu sunt rege; datorită lui, eu le-am orânduit.»

Aceste fragmente, extrase din scrierile lui Darius I de la Naqsh-e Rostam, nu sunt decât variante, printre altele foarte numeroase, formule prin care regii Achemenizi își revendicau originea divină a puterii lor, atribuită zeului suprem (dar nu unicului) Ahuramazda, «Domnul Înțelepciunii». În toată continuarea istoriei Iranului, întâietatea recunoscută lui Ahuramazda, caracterizează o grupare de doctrine pe care le numim în mod convențional «zoroastrisme»

Prima întrebare care se ivește, e de a ști dacă Achemenizii erau zoroastrieni sau dimpotrivă dacă acest cult al lui Ahuramazda, din care spunem că ei fac parte, reprezenta o altă religie iraniană. Răspunsul nu vine de la sine, dat fiind faptul că inscripțiile lor nu îl menționează nici pe Zoroastru, nici pe *Avesta* și niciun alt termen specific ritualului zoroastrian. Indicațiile esențiale despre religia Achemenizilor, sau mai precis despre religia Persiei în epoca achemenidă, sunt furnizate de către Herodot (480-425 î. H.), conform observațiilor sale din Asia Mică. Însă mărturia lui poate fi interpretată diferit: pe de o parte, el confirmă rolul eminent al lui Ahuramazda (pe care îl numește Zeus) și menționează adunarea magilor, denumire care mai târziu va face referire clară la preoții zoroastrieni. Dar în afara celor menționate, el citează și alte divinități, mai greu de identificat, și vorbește despre un cult fără temple sau imagini, care se adresează elementelor din natură, prin intermediul sacrificiilor animale. Acestea din urmă nu joacă decât un rol limitat în zoroastrismul târziu, în cadrul căruia, printre altele, cultul e centrat pe edificii găzduind focul sacru.

Începând cu Artaxerxes al II-lea (404-358), numele altor zei apar pe inscripțiile regale, lângă Ahuramazda: Mitra (zeu solar, zeu al contractului) și Anahita (zeița apelor). Se poate presupune că aceste zeități sunt pre-zoroastriene, deși ele joacă un rol important în perioadele târzii ale *Avestei* și în destinul ulterior al religiei. Conform istoricului babilonian Berossius, care scria în greacă la începutul sec. III î. H., același Artaxerxes al II-lea ar fi introdus statui de cult ale zeiței Anahita în principalele capitale ale imperiului, ceea ce presupune existența templelor în acea perioadă.

### Zoroastrismul religie "națională"

După mai multe decenii de aspre dezbateri, majoritatea iraniștilor merg pe principiul că zoroastrismul era, cel puțin, religia practică de adunarea achemenidă, și de asemenea, «religie națională» (dacă e permisă întrebarea acestui anacronism) a mai multor popoare iraniene, cu precădere a poporului persan dominant în imperiu. Primei explicații, i se alătură un argument important furnizat de onomastica familiei regale. Tatăl lui Darius, Vishtaspa, poartă numele protectorului puternic al lui Zoroastru; soția lui Hutoasa, fiica lui Cyrus are același nume ca al soției lui Vishtaspa. S-ar putea evident demonstra faptul că, încă din acea epocă, specificul acelor

personaje era legat de istoria epică a iraniștilor și că numele lor nu erau neapărat niște mărci religioase. Recent însă, a putut fi demonstrat faptul că numele de Darius («cel cu gândul bun») și probabil cel al fiului său cel mic Artaxerxes («puterea prin aranjare») au fost luate direct din formulele Gathaselor, singurele texte din *Avesta*, atribuite explicit lui Zoroastru. Tocmai de aceea, este greu de respins ideea conform căreia familia achemenidă ar fi fost adepta acestei religii, sub o formă foarte pură, poate importată de la religiile sud-orientale din Iran (Sistan, Arachosie). Se pare că astfel, ea ar fi cunoscut o primă codificare, încă dinaintea unificării tuturor țărilor iraniene, sub egida Perșilor. În ceea ce privește caracterul «național», al zoroastrismului, încă din epoca achemenidă, documentele arhivelor din Bactriane, găsite de puțin timp, confirmă că structurat de cosmogonia expusă în *Avesta* și întotdeauna folosit în prezent în comunitățile zoroastriene, calendarul fusese instaurat în întreg imperiul Achemenid, foarte probabil, încă din timpul domniei lui Xerxes I (486-465). Această cosmogonie avestică fusese cunoscută, încă de atunci, de către istoricul Theopomp din Chios, cel care în secolul IV î.H., informat de o bună sursă clericală, a dăruit un text aparținând lui Plutarh și transmitând astfel esențialul.

Marea absență a dezbaterii a fost pentru mult timp arheologia: niciun templu iranian nu a fost considerat ca reprezentant al perioadei achemenide, informație care părea să îl susțină pe Herodot, dar care îl contrazice pe Berossius, deși o ștampilă achemenidă îl înfățișează pe un rege adorând-o pe zeița Anahita, aflată în picioare pe un leu, după modelul mesopotamian al lui Iștar. În ceea ce privește interiorul, în templele de Foc, nu se găseau decât reprezentări ale unor semne, pentru a da o idee asupra activității derulate acolo. Dar iată că o descoperire recentă scoate în evidență o neclaritate: un altar de Foc din piatră, de dimensiuni colosale, localizat cu siguranță într-un sanctuar, a fost făcut public în 2007, la Chashma Shafa, locaș achemenid din Bactriana, corespunzând anticei Zariaspa, una din rezidențele guvernatorului Bactrianei. Nu mai era o surpriză că cele două tipuri de temple - cu Foc și imagini - au apărut sub patronajul regilor achemenizi. A doua o va subclasa în totalitate pe cea dintâi, din imperiul sasanid (224-651 î.H.), însă nu în Asia Centrală.

### Celelalte religii

A doua întrebare crucială e în mod evident, atitudinea pe care au adoptat-o achemenizii, față de numeroasele religii practicate de popoarele imperiului lor. Contrar pretextelor aduse uneori pe baza explicațiilor tendențioase ale textelor, nimic nu indică faptul că ei s-ar fi dedicat vreunui tip de prozelitism sau vreunei persecuții, din motive religioase. Mai mult, există un caz de distrugere al unui «loc de cult al demonilor» de către Xerxes și înlocuirea lui de cultul Ahuramazda. Dar nu e cu siguranță vorba de templul lui Marduk de la Babilon, nici de sanctuarul Acropole din Atena, efectiv distruse de Xerxes, în cadrul represaliilor politice. E vorba mai degrabă, de ritualuri deviate din însuși sânul comunității iraniene, care se afla sub responsabilitatea suveranului zoroastrian. Când Darius îi condamnă pe elamii și pe sciți pentru că nu îl venerază pe



Liviu Vlad

Capelă romanică (cărbone)

Ahuramazda, gestul trebuie înțeles din punct de vedere politic: nesupunerea lor la ordinul imperial este denunțată de către zeul regelui; nu se ia nicăieri în considerare convertirea la religia lui. De altfel, Darius se mulțumește să adauge: «îl voi venera pe Ahuramazda, datorită lui și conform dorinței mele, eu i-am tratat astfel.»

Religiile anterioare cuceririi continuă să prospere în diversitatea lor. În provincia persană a Indei, conform geografului Strabon, zoroastrieni introduc la Taxila (azi Pakistan) un tip de înmormântare, recomandat de *Avesta* - corpurile lăsate pradă vulturilor - negeneralizat în Iran, în acea epocă. Odată cu sosirea în oraș a lui Alexandru cel Mare, în 327, acesta intră în contact cu oameni credincioși, precum aceșii brahmanici, susținători ai religiei hinduse. Budismul apăruse deja în vremea Achemenizilor, dar în afara teritoriilor controlate de ei. La cealaltă graniță a imperiului, anumite temple grecești s-au bucurat de scutirea de taxe fiscale, semne ale bunăvoinței impuse de rege subordonaților lui (dovadă fiind o scrisoare a lui Darius către un anume Gadatus, probabil un intendent al unui domeniu regal în Lidia). În Egipt, anumiți guvernatori persani au împins simțul diplomatic până la a face dedicații unor zei egipteni, cerându-le ocrotire pentru rege și familia sa. Conform unui text aparținând lui Herodot, regele Cambyse (530-522) ar fi ucis taurul divin Apis. Acest episod reflectă un fapt real și imaginea negativă pe care el o avea în fața succesorilor săi; dimpotrivă, documentele egiptene aduc mărturie despre respectul cotinuu al autorităților pentru această instituție sfințită. În arhivele de la Persepolis, tocmai în centrul imperiului, câteva table atestă darurile făcute din tezaurul regal, atât unor divinități zoroastriene, cât și zeilor antici ai Elamiților; magii, fără să le ofere daruri celor din urmă, sacrifică pentru niște râuri și munți din zonă, ceea ce cu siguranță nu era compatibil cu principiile religiei lor. Prin urmare, suveranii achemenizi prin administrația lor, se comportau la fel ca suveranii imperiilor pluri-etnice care îi precedaseră, însă cu o singură excepție: nu adoptau în scop personal zeii popoarelor învinse.

Dacă una din religiile unui popor supus ar fi influențat zoroastrismul epocii achemenide, în



practica de la curte, aceasta a fost religia asiro-babiloniană. S-a observat că imaginea cultului lui Iștar a fost adoptată de regii perși, renumită conform zeiței lor Anahita. Discul înaripat care stă deasupra regelui sau a scenelor de cult ale focului, e un vechi simbol solar, comun asirienilor și egiptenilor, reciclat pentru a-l evoca pe Ahuramazda. Însă această ultimă interpretare a specialiștilor nu e unanimă.

Mai ales în calendar, influența e marcantă. Datele alese pentru marile sărbători sezoniere în momentul stabilirii calendarului zoroastrian - sărbătoarea Anului Nou (Nowrúz), sărbătoarea Mihragan a lui Mithra, sărbătoarea Thshtryei, zeul ploii (Tiragan) - le-au reluat pe cele ale marilor sărbători babiloniene - akitu de Nisanu, akitu de Tishritu -, așezate sub protecția regelui solar Shamash, akitu de Dumuzi. Mai târziu, calendarele respective s-au diferențiat progresiv. Titulatura regală și esențialul unui protocol vin de asemenea din Mesopotamia, împreună cu obiceiuri specifice - proskyneza, sau sărutul de adorare, ritualurile de umilire regală sau de substituție -, despre care se spune că se regăsesc până în perioada sasanidă.

#### Favorurile făcute evreilor

În raport cu această zonă, ar trebui apreciate favorurile pe care Cyrus, Darius și succesorii lor le-au acordat evreilor și cultului lor național: aceste favoruri nu aveau nimic specific, deși memoria istorică a poporului evreu, le-a conferit un rol exagerat. Privilegiile acordate de către Darius iudeilor, prin scrisoarea sa, trimisă guvernatorului Tattenad (Esdras 6), sau cele acordate lui Nehemia de către Artaxerxes I sau al II-lea (Nehemia 2) - recomandare către autoritățile locale, autorizația de reconstrucție a templului cu condiția invocării protecției pentru rege și fiii săi, livrări de materiale pentru comoara regală - toate acestea nu se diferențiază, în fond, de generozitatea lui Artaxerxes față de templul lui Marduk, nici de cele îndreptate înspre templul lui Apolo, în scrisoarea lui Darius către Gadatas. În contrast cu acestea, relațiile precare dintre iudeii din Egipt și autorități, cunoscute prin intermediul documentelor arameene din Elephantine, demonstrează că favorurile făcute locașurilor de cult nu erau sistematice și puteau fi contracarate de imperatiile politicii locale. Printre savanți s-a răspândit ideea conform căreia, Achemenizii zoroastrieni ar fi fost simpatizanți ai monoteismului evreiesc. Aceasta e o perspectivă anacronică. Simpla utilizare a etichetei «monoteist» reprezintă o problemă pentru zoroastrism, în general, și pentru iudaism în raport cu epoca pre-elenistică. Mult mai târziu, în epoca sasanidă, s-au manifestat anumite simpatii. Dovadă fac, spre exemplu, inscripțiile aprobatoare lipite de oficialii iranieni pe picturile sinagogii din Doura-Europos, în Siria. Toate acestea, însă ne trimit deja mult mai departe.

Articol publicat în *Le Monde de la Bible*, 187

Traducere din franceză de

Corina Beleaua

## Știință și violoncel

# Părinții și nepoții cosmologiei (II)

Mircea Oprîță

Cosmologii moderni sunt mai puțin filozofice decât înaintașii lor, dar infinit mai aplecați spre observarea lumii fizice și spre calculul matematic. Nu vreau să micșorez cu nimic meritele unui Isaac Newton, autor al unui tratat celebru în epocă, *Principia Mathematica*, și nici ale lui Kepler, căruia îi datorăm emiterea unor legi fundamentale ale fizicii. Cu atât mai puțin nu intenționez să scad statura savantă a lui Galileo Galilei, născocitor de lunete și observator, ca nimeni altul în timpul său, al Lunii, Soarelui și planetelor din sistemul solar. Dar mijloacele de investigare ale secolului XX sunt incomparabile cu cele de până la el. Prin urmare, cosmologia modernă putea să se lanseze în cursă de pe un palier în mod cert superior. Telescoapele și radiotelescoapele noastre, montate inclusiv pe sateliți, au extins orizontul cercetărilor macrocosmice până la dimensiuni cu neputință de sondat odinioară. Dacă până și la începutul secolului trecut Universul era considerat restrâns la dimensiunile proprii noastre Galaxii, galaxiile celelalte aveau să-și reveleze brusc natura de imense insule plasate, în spațiul cosmic, la distanțe colosale de noi. Iar studiul asupra universului microcosmic dezvăluie o realitate atomică și subatomică prin care intuițiile vagi ale lui Anaxagoras ajung să primească un contur precis, definind un tablou al lumii invizibile de o natură și o bogăție absolut tulburătoare.

Primul pas ferm al cosmologiei moderne trebuie căutat într-un articol din 1917 prin care Albert Einstein dădea o modificare finală concepției sale asupra relativității: *Considerații cosmologice în teoria generală a relativității*. Universul este conceput acum ca finit, „static” (în sensul că nu se contractă), cu materia uniform distribuită în cadrul lui. Un Univers curbat, constituind o hipersferă. Constantei gravitaționale a lui Newton, savantul german îi adaugă o constantă cosmologică (reprezentată simbolic prin litera grecească lambda) și care este definită ca echivalentul unei forțe repulsive ce se opune gravitației. Pornind tot de la teoria relativității generale, Willem de Sitter, în același an 1917, răstoarnă concepția „spațiului fără mișcare” într-una a „mișcării fără spațiu”. Universul său se extinde cu o accelerație constantă, a cărei acțiune în timp produce o creștere exponențială, o constantă „inflație” a spațiului. Fără să ia în seamă ideea inflației, un alt cercetător, William MacMillan, lansează apoi ipoteza că radiația creează materie, încât lumina stelelor se reciclează continuu în particule noi.

Anii '20 vor mai cunoaște, de altfel, eforturi de imaginație cosmologică interesante, între care două modele succesive ale lui Alexander Friedmann. Primul sugerează un spațiu sferic finit, dar în extindere, și care suferă colapsări. Cel de-al doilea model cosmologic, dimpotrivă, tratează Universul ca spațiu hiperbolic, infinit dar „ambiguu”, extins la nesfârșit. Trebuie spus că până și Einstein s-a arătat, ceva mai târziu, interesat de calculele lui Friedmann, producând ceea ce se cunoaște drept „Universul Einstein-de Sitter”: un cosmos infinit (însă ambiguu), în extindere veșnică, având totuși calitatea de a-și încetini treptat expansiunea. S-a mai „testat” (teoretic, firește) și un Univers oscilator

(Friedmann-Einstein), extins și contractat ciclic, în cadrul căruia timpul n-are nici început, nici sfârșit.

Și deceniul următor a cunoscut o veritabilă efervescență în imaginarea modelelor cosmologice. Paul Dirac, un veritabil pionier al lumii microscopice, consideră la rândul său spațiul aflat în extindere, dar cu o gravitație slăbită pe măsură ce lumea evoluează. Un preot belgian, George Lemaitre, lansase deja ideea nașterii Universului dintr-un atom primordial, printr-o colosală explozie urmată de expansiunea materiei în două etape. Omul e considerat cu îndreptățire părintele modelului Big Bang. Au mai fost, bineînțeles, și alte variante cosmologice (Edington, McCrea, Howard Robertson, Arthur Walker), dintre care mai pomenesc doar modelul „Universului Milne” care respinge relativitatea generală și paradigma spațiului în extensie, în favoarea unei „expansiuni cinematice”. Edward Milne acceptă doar existența unui nor sferic de galaxii și particule de materie deplasate cu viteza luminii, dar în interiorul unui spațiu infinit și gol.

Teoriile mai recente iau în calcul ideea expansiunii Universului ca efect al relației materie-antimaterie (care, prin ciocnire, se anihilează reciproc), sau închipuie totul ca un conglomerat de lumi multiple, un „multivers” plin de bășici care își formează în interior propriile lor structuri cosmice. Asemănătoare cosmosului nostru, aceste formațiuni plutesc într-o „spumă” de spațiu-timp, iar expansiunea cosmică le ține la distanță una de alta.

Ce mai putem constata din simpla trecere în revistă a acestor modele cosmologice? Că absolut toate descoperirile majore ale secolului în astrofizică - deplasarea spre roșu din spectrul stelelor observate de Hubble, descoperirea radiației cosmice de fundal (considerată a fi o remanentă de la marea explozie inițială care a generat Universul), revelarea exoplanetelor în sisteme solare diferite de cel unde trăim noi - au fost luate în seamă îndată după momentul revelației lor, contribuind la modelarea prin calcule a imaginii generale despre Univers. În al doilea rând, că nici nu mai poate fi vorba de o singură asemenea imagine, perfecționată de la un model cosmologic la altul, ci de o multitudine de soluții paralele - în fond, niște cosmologii alternative. Cosmologia însăși, ca știință, tinde să devină în cel mai înalt grad speculativă. Unii spun că și predictivă, prin faptul că teoriile ei amestecă observațiile ferme cu intuiții confirmabile în viitor.

Aici mai rămâne de văzut. Or să vadă, poate, urmașii noștri de peste milenii, dar până atunci, dacă feroarea teoretică își va păstra și ea, precum spațiul universal, „inflația”, stră-stră-nepoții cosmologilor de azi vor mai produce puzderie de modele dintre cele mai complicate, mai subtile, multe dintre ele complet diferite probabil de cele în vogă acum.

## flash meridian

## Biografii

Virgil Stanciu

*The art of biography  
Is different from geography:  
Geography's about maps,  
Biography - about chaps.  
Strofă comică englezească.*

În Marea Britanie, biografia (literară sau „științifică”) este de secole o formă respectată și populară. Biografiile sunt citite cu același interes și în același ritm ca romanele sociale sau sentimentale. Parțial, succesul li se datorează unui factor psihologic. Respectul față de viața intimă a celui alt, conjugat cu proverbiale timiditate temperamentală, îl împiedică pe englez să-i bârfească în public pe oamenii celebri. El preferă să citească despre ce au realizat oamenii de vază ai națiunii în intimitatea biroului sau a dormitorului. Pe de altă parte, e posibil ca Anthony Burgess să aibă dreptate când spune că trăsătura tipic britanică a cultului eroilor (așa cum a fost el definit de Carlyle) ar putea fi considerată răspunzătoare de interesul supradimensionat față de biografie. Biografia joacă un rol determinant în stabilirea profilului unei epoci, prin prezentarea pe larg a unor „personalități accentuate” care o reprezintă și-i determină spiritul și orientarea. În epoca victoriană, biografia a devenit un omagiu adus respectabilității, conformismului și spiritului epocii. Ea avea un caracter didactic și moralizator astăzi inacceptabil, exploatând valoarea de „exemplu” a vieților investigate. Importanța ei a fost atât de evidentă încât tatăl Virginiei Woolf, Sir Leslie Stephen, a editat un *Dictionary of National Biography*. Prima fisură în zidul respectabilității a fost provocată de Lytton Strachey cu volumul *Eminent Victorians* (1918), a cărui ironie bine-temperată ridică, discret, vălul respectului timid față de Marile Personalități. În epoca modernă, la englezi, biografia hermeneutică (a cărei model continuă să fie *Viața lui Samuel Johnson* a lui James Boswell), departe de a fi doar o „cetate de cuvinte” de interes pur cărturăresc, este asiduu frecventată de cititorii de rând, dornici să afle amănunte, picante ori nu, din viețile oamenilor publici. În zilele noastre, reprezentantul cel mai ilustru al artei biografice este, probabil, Richard Ellmann, autorul a două capodopere despre James Joyce și Oscar Wilde. Formula folosită de Ellmann este strict cărturărescă, dar nu hagiografică: ea permite, prin abundența de date colectate, o extrapolare, sub forma exegezei operei. Vrednici urmași ai lui Ellmann în arta biografiei literare sunt Peter Ackroyd, Michael Holroyd în Regatul Unit, Leon Edel și Carlos Baker în Statele Unite. Nu vorbim de biografiile romanțat-comerciale, ca volumele semnate de Kitty Kelly, versiuni expandate a jurnalismului galben practicat de tabloide.

Presa ne informează despre apariția unui mare număr de biografii dedicate scriitorilor britanici de toate calibrele, sau, în unele cazuri, doar unor aspecte din viața și activitatea lor. O astfel de carte este *Wodehouse: A Life*, de Robert McCrum, recenzată în *The Guardian* de Nicholas Lezard. O lume întreagă îl cunoaște pe P. G. Wodehouse (tradus, cu câteva volume reprezentative, și în România, la „Polirom”), creatorul lui Jeeves, al lui Bertie Wooster sau Lady Constance Keeble, bun de citit, pentru umorul său de factură anglo-saxonă, în cele mai negre momente de depresie. McCrum demonstrează în biografia sa că nu există aproape niciun elan

romantic în toată proza lui Wodehouse, dar insistă că ceea ce-i animă cărțile este căutarea febrilă a comunicării cu Celălalt, complexitatea relațiilor inter-umane. Biografiile anterioare dedicate scriitorului subliniau firea lui placidă, interesul pentru un trai burghez așezat, lipsit de surprize. McCrum își pliază cercetarea pe cel mai notoriu episod din viața lui Wodehouse: capturarea sa de către naziști, în 1940, și discursurile ținute la Radio Berlin în timpul războiului, în care minimaliza ororile regimului hitlerist, lucru care i-a adus o severă condamnare morală și l-a pus în imposibilitatea de a mai reveni vreodată în țara sa natală.

Mult mai interesant este volumul *Shades of Greene: One Generation of an English Family* de Jeremy Lewis, având ca subiect complexa și contradictoria personalitate a lui Graham Greene, văzută în context familial. Ian Thomson îl recenzează tot în *The Guardian*. Ideea este că un autor cu viața atât de plină de lumini și de umbre și cu o operă atât de diversă are nevoie de un biograf disciplinat și atent la nuanțe. La prima vedere, s-ar fi zis că Greene îl găsisse în Norman Sherry, care a investit 30 de ani de cercetare în studiul său biografic și a scrutat fiecare aventură sentimentală a scriitorului. După moartea lui Greene (în 1991, la 86 de ani) s-au scris și altele. A lui Anthony Mockler, din 1994, *Graham Greene: Three Lives*, evident redactată sub influența atmosferei din Greeneland, îl cerceta în ipostazele de scriitor, explorator și spion. *Shades of Greene* urmărește, în parte, să le dea o ripostă biografilor precedenți, care „nu l-au servit bine pe Greene” și în același timp să descrie întreaga familie. Graham Greene se află, normal, în centrul scenei, dar se pare că nu era unicul care avusese o viață colorată și interesantă. Tatăl romancierului, Charles Greene, fusese piosul director anglican al unei școli particulare la Berkhamstead, lângă Londra. Cei cinci frați și surori au fost cu toții implicați în diferite afaceri tenebroase sau în acțiuni de o coloratură morală incertă. Fratele cel mai mare, Herbert - care i-a servit romancierului drept model pentru personajele compromise din universul său ficțional - frecventa mediile interlope și,

spre disperarea lui Charles, în timpul Războiului Civil Spaniol a spionat pentru fasciști. Spionajul, de altfel, e un fir roșu în istoria familiei, ca într-o melodramă despre Războiul Rece. Sora adorată a romancierului, Elisabeth, lucra în MI6 și număra printre prietenii ei pe celebrul Kim Philby. Un verișor, Ben Greene, anti-capitalist intransigent, a fost deținut șase luni la închisoarea din Brixton după ce Herbert Greene l-a denunțat ca fiind un simpatic al Național Socialismului. În anii 1930, fratele mai tânăr al romancierului, Hugh, a fost corespondent la Berlin al ziarului *The Daily Telegraph* și a criticat politica de persecutare a evreilor. Expulzat din Germania în 1939, a devenit director-general al BBC, încurajând producțiile comice. El împărțea interesul lui Graham față de literatura polițistă victoriană și, la pensie, și-a cheltuit timpul și banii colecționând fascicule de aventuri, așa-zisele „penny dreadfuls”. A scris și o splendidă povestire, des antalogată, „The Rivals of Sherlock Holmes”, publicată în 1970. Cel mai respectabil dintre frați era însă Raymond, devenit medic psihiatru și alpinist amator și unul dintre primii cuceritori ai Everestului. Dintre verișoare se remarcă Barbara Greene, care era prietenă cu baronesa Moura Budberg, o exilată ruso-estoniană, amanta - printre alții - a lui H. G. Wells. Graham Greene a convins-o, într-un moment de beție din 1934, să-l însoțească într-o excursie în Liberia. Reportajul lui despre această călătorie, *Journey Without Maps* este considerat una dintre cele mai bune cărți de călătorie din secolul XX. Greene a făcut probabil mai mult decât oricare alt scriitor pentru a consolida demnitățile literare a genului. Dar, fără știința lui, Barbara a scris propriul ei reportaj despre Liberia, publicat sub titlul *Land Benighted* și considerat de către Graham Greene superior versiunii sale.

Volumul lui Jeremy Lewis reproduce și corespondența dintre Graham Greene și Kim Philby, sub a cărui comandă Greene a lucrat ca agent de informații în Africa de Vest în timpul războiului. Nu rezultă clar dacă Greene era la curent cu activitățile de spionaj în favoarea Uniunii Sovietice ale lui Philby („Dear Kim”) înainte de demascarea lui din 1963.

V-am convins că lectura unei biografii poate fi la fel de palpantă ca citirea unui *entertainment* de Graham Greene? ■



DLiviu Vlad

Domul din Florența, (conté)



## portrete ritmate

## Mama

Radu Țuculescu

Nu-mi amintesc niciodată să fi cîntat. N-am auzit-o niciodată fredonînd o melodie, ori măcar s-o murmure, în timp ce gătea, de exemplu. Nu exalta, nu exploda în cîntec cînd i se întîmpla ceva minunat ori cînd se simțea fericită. Cu toate acestea, a fost o fire deschisă, veselă, mereu gata să povestească amplu și cu pasiune. Din orice mică întîmplare domestică, broda o adevărată "istorisire". Ea mi-a povestit despre prima mea "creație" literaro-muzicală: *Stalin, cu sapa-nainte/ trece, vesel, printre mor-minte...* Melodia nu mi-a putut-o reproduce, în cazul în care o fi existat vreuna. Apoi mi-a povestit cum, totuși, îmi cîntase odată, cam pe cînd aveam în jur de patru ani, binecunoscuta melodie *Radu mamii, Radule...* Reacția mea a fost una aproape isterică. Am izbucnit în plîns, am dat din picioare ca un apucat și am zberlat cum că eu niciodată nu îmi voi cheltui gologanii la crîșmă cu haiducii, eu îi voi da ei banii cîștigați, așa cum făcea și tata... Dar pînă la moarte, numai ea a fost cea care mi-a dat bani, de cîte ori mergeam acasă la Reghin, din micile și tainicele ei economii. Ba, chiar și acum, la trecerea mamei în neființă, am primit un ajutor bănesc oficial, la locul de muncă... Provenit, poate, tot din tainicele ei economii...

Mama a fost o femeie simplă, cu studii școlare încheiate. Casnică, marea majoritate a vieții sale și-a petrecut-o în bucătărie, pregătind amiaza soțului și a celor doi copii. Apoi, după ce copiii au plecat, doar a soțului. În mod obligatoriu, masa de prînz trebuia să fie alcătuită din trei feluri. Cel puțin... Tata îi dădea întreg cîștigul său lunar iar ea se ocupa de absolut tot ce ținea de gospodărie. Aprovizionări, reparații, plăți... Chiar și de lemnele care trebuiau cumpărate pentru încălzitul casei din perioada iernii.

S-a născut și a copilărit în satul Gura Râului. Bocca del Rio, cum îl numea Lucian Blaga. Căci adesea

poposea poetul acolo, într-o casă aflată aproape de casa mamei, la una dintre iubitele sale constante. În satul ei natal, mama a cunoscut bine familia preotului Cioran și a legat prietenie cu Aurel. Despre Emil îmi povestea că-i producea mari necazuri tatălui, era un mic golan, neastîmpărat și obraznic, pus mereu pe șotii, unele capabile să declanșeze adevărate supărări ambilor părinți. N-a priceput niciodată cum a putut ajunge Emil Cioran "om mare" la Paris, nici după ce i-am dat o carte de-a acestuia să o citească. Nu seamănă nimic din ce scrie acolo, îmi zise mama în urma lecturii, cu firea băiatului pe care l-am cunoscut din copilărie. Cred că vrea să ne păcălească, joacă teatru și face pe grozavul, așa cum făcea de obicei, continuă ea cu vesele intonații în glas. Cu vîrsta, se schimbă omul, am trîntit eu banala și idioata replică. Mama a clătinat doar din cap și a pufnit în rîs, fără să mai comenteze. Era clar, nu credea în "schimbarea" omului... Cel mult, într-o schimbare a "feței"... un rid ici colo, o zbîrcitură, pungi sub ochi, găuri în șirul dinților...

În momentele de răgaz, îi plăcea să citească romane, vasta bibliotecă a tatălui stîndu-i la dispoziție. Niciodată nu a comentat cărțile citite, cel mult spunea care i-a plăcut și care nu. Oh, vai, dar cum se poate ca un om fără studii superioare, fără doctorat, să citească literatură cu pasiune!?, vor exclama, superior interogativ, unii atinși de "morburii" pseudo-academice... căroră ar fi inutil să-ți pierzi vremea pentru a le da un răspuns.

La mînăstirea din Toplița (acolo unde a ajuns întreaga bibliotecă a tatălui meu), mama era cunoscută și foarte îndrăgită. Mergea de mai multe ori pe an (desigur, cu soțul) și participa la toate acțiunile mînăstirești. A fost prietenă cu îngrijitorii de animale, cu măicuțele care trebăluiau prin bucătărie și prin vasta gospodărie dar și cu arhierul vicar Antal (nepotul patriarhului Miron Cristea), cu arhimandritul Mihail Goia ori cu părintele stareț Emilian Telcean. Unul din-

tre bunii ei prieteni fu Dumitru Stăniloia care i-a scris o emoționantă dedicație pe primul volum al *Filocaliei...* Firea ei sinceră, deschisă, comentariile directe și tranșante, lipsite de orice urmă de fariseism, judecățile ei simple dar nepoluate, au făcut-o s-o îndrăgescă atît cei lipsiți de studii cît și cei cu o vastă cultură și-un teanc de diplome...

După moartea tatălui, brusc mama a devenit parcă o altă ființă. Locuia deja la sora mea, într-un spațiu generos, călduros și ofertant. Dar a refuzat, la un moment dat, să mai iasă din camera ei. A refuzat să mai citească vreo carte ori măcar o revistă. Ședea pe marginea patului, în dreptul ferestrei cu perdelele trase și privea afară cu ochii ei mari, albaștri, incredibil de curați și de tineri. Vedea un drum, o colină cu cimitirul orașului și, în partea dreaptă a imaginii, bisericuța de la intrarea în cimitir. Cîteva fire între doi stîlpi, ca niște portative... Poate că ea vedea mult mai mult decît priveștiștea aceea banală pe care era capabil s-o vadă oricine... Povestea din ce în ce mai puțin, repetîndu-se... Rîdea doar cu mine și-mi spunea adesea, șoptit, cu proteza clănțănindu-i în gură: Radu mamii, ție n-o să-ți întie niciodată mințile-n cap! O aprobam și fugeam la bucătărie să-i pregătesc ceva de mîncare. În sfîrșit, nu mai era nevoită să gătească...

Ani de zile, pe marginea patului, în dreptul unei ferestre, privind același peisaj care-și schimba doar culorile, în funcție de anotimp. Refuzînd cărți, radio, televizor. Refuzînd a răsfoi albume cu fotografii de familie... Ochii neverosimil de limpezi, mari și albaștri pe un chip abia atins de riduri... Mică, extrem de slabă, dar fără nicio durere fizică, se stîngea tiptil, ca o umbră înghițată de lumină.

Pe mama mea nu am auzit-o niciodată cîntînd. A făcut-o o singură dată, cînd eram prea mic ca să-mi pot aminti. Dar ea s-a transformat acum într-un cîntec pe care îl voi purta mereu cu mine. Unul fără cuvinte. Unul pe care odată, poate, am să-l scurg pe corzile viorii. O vioară tot de mama mea cumpărată, din economiile ei tainice... Ca să cînte fiul și în locul ei...

## zapp media

## Un băiat ca pâinea caldă

Adrian Țion

A fost odată un băiat ca pâinea caldă. Chipeș, onest, talentat, venit din Basarabia. Mai exact din Vadu Roșu, județul Sorocea. A coborât din nord ca dintr-un basm cu Făt-Frumos cel cu noroc la vînat. Firește, el era Făt-Frumosul acelor ani și norocul l-a însoțit pretutindeni. Era atît de talentat încît a reușit simultan la două facultăți: la artă plastică și artă dramatică. A urmat-o pe a doua și i-a adus celebrația, fără să-și abandoneze total cea dintîi vocație, aceea de desenator năstrușnic. A fost un om hărăzit artei. A jucat în peste 40 de filme, încântînd cu farmecul său milioane de spectatori. Atunci cînd filmele erau mai ales teziste, patriotarde peste măsură, iar comediile erau strict supravegheate și răsavizate de ciberii culturnici ai regimului comunist. Comedii cumînțele, savuroase uneori, fără vulgarități, dar mai gustate de public decît deșănțatele producții de astăzi care au nevoie de rasete înregistrate ca să-ți dai seama că sunt comedii. A fost junele prim al anilor '60, înainte ca Florin Piersic să sufoce piața. A jucat alături de Ștefan Tapalagă, Ion Dichiseanu, Puiu Călinescu, Aurel Giurumia, băieții noștri de suflet care ne-au amuzat, i-am simțit aproape, desfătîndu-ne copilăria. Una dintre primele comedii izbutite s-a numit chiar *Băieții noștri*. Eroii erau tinerii acelei epoci heirupiste, studenți exuberanți, săraci, dar solidari, epocă din care realizatorii au știut să salveze și să nuanțeze latura umană,

evitînd șabloanele. Alte comedii au fost *Alo? Ați greșit numărul!*, *Post restant*, *Vacanță la mare*, *Dragoste la zero grade*. A urmat *Muschetarul român*. Ion Popescu-Gopo l-a folosit în *Faust XX* într-o feerie științifico-fantastică de o factură mult mai sofisticată. Actorul despre care vorbesc a devenit emblematic pentru o întreagă generație de artiști afirmați în deceniul șapte al secolului specificat și în titlul filmului lui Gopo. Desigur, este vorba despre Iurie Darie. Astăzi, lumea vorbește mai mult despre fiul lui, Alexandru Darie, faimosul regizor. Dar tatăl Darie, unul din „grii actoriei românești”, invitat la emisiunea de confesiuni a Eugeniei Vodă, a consimțit, cu o modestie de neînțeles, să se pună în umbra meritelor artistice ale fiului, cu care, se pare, era certat din cauza actualei soții. A lăsat cariera lui artistică deoparte și s-a lăudat că a construit o casă singur cu mâinile lui. Și din acest motiv Iurie Darie dovedește că este un om ca pâinea caldă.

În teatru, reputatul actor a realizat roluri memorabile. Amintesc doar pe Sorin Vîlsan din *Nicnic* de Anca Bursan și Gheorghe Panco unde avea o partitură de un comic irezistibil și pe Cornelius din *Peșitoarea* de Thornton Niven Wilder. Sunt prestații ale înzestratului actor despre care publicul tînăr nu știe mai nimic. Dacă Lucian Măndruță îl numește „idolul copilăriei mele”, un alt isteț de pe net îl fixează cam așa

„un actor frumușel, dar cam atît.” Da, un actor frumos, care și-a luat în serios și vocația de desenator, realizînd, pe vremea cînd televiziunea era în alb-negru, alături de fetița Mihaela, sprintene și sugestive desene într-un lanț de emisiuni tv pentru cei mici. Da, un actor talentat, longeviv, intrat în legenda filmului și teatrului românesc. Aceasta este imaginea de o viață pe care o am și o păstrez despre Iurie Darie.

La 81 de ani, îndrăgitul actor a fost tîrît într-un scandal dâmbovițean de joasă speță, a cărui autoare este zăluda sa soție și fotograful hapsân Ștefan Ioniță, zis Fane Jeg. Oripilantă porecla fotografului ca și fapta sa. Oripilantă și ideea Ancăi Pandrea de a se poza goală în pat împreună cu iubirea vieții ei. Lovit de Alzheimer, bietul actor n-a realizat ce i se întîmplă și s-a lăsat manipulat. A fost suficient ca pozele să fie răspândite în media ca ele să stîrnească un val de scîrnăvii la adresa celor doi iubiți. Au fost numiți „bătrâni horror”, s-au făcut bancuri cu ei, ba s-a lansat zvonul că ar vrea să filmeze în filme porno. Oamenii de bună credință au propus Asociației Actorilor Profesioniști să ceară o expertiză psihiatrică în cazul lui. Ei nu, deoarece nu se mai îndoiește nimeni că e nebună. Nebună sau dornică de publicitate ieftină e același lucru atunci cînd atîngi ridicolul și scîrba.

Pentru a sprijini reabilitarea actorului, victimă a unui showbiz degradant, pe nedrept tîrît în noroi, n-ar fi lipsit de interes ca posturile tv să difuzeze unele filme din tinerețea lui Iurie Darie. Ce plăcere ar fi să revedem *Băieții noștri!*

## jazz story

## O introducere în jazz

Ioan Mușlea

De cum m-am încumetat să „atac” această *introducere în jazz*, mi-am dat seama că rândurile ce urmează vor trebui să răspundă câtorva întrebări.

În primul rând, se pune problema dacă ar mai fi sau nu nevoie de încă o lucrare românească despre jazz devreme ce există deja câteva tratând aceeași temă fără a mai pune la socoteală și traducerea cărții lui Andre Hodeir: „Jazzul, oameni și probleme” (Ed. Muzicală, 1965) sau excelențele traduceri ale lui Roland Sykely între care se remarcă o *Istorie a jazzului*<sup>1</sup>, semnată de Lucien Malson, imposibil de găsit. Răspunsul este cum nu se poate mai simplu: în momentul de față, în românește, nu dispunem de nici o lucrare care să facă accesibilă - în evoluția sa integrală, adică de la origini și până înspre anul 2000 - acest gen de muzică atât de aparte. Întrucât afirmația poate părea destul de gravă cred că ar fi mai nimerit să discutăm „la concret” și să începem, așadar, prin a trece în revistă - pe scurt - lucrările care ar putea constitui o bibliografie utilă în acest domeniu.

Cândva, prin anii '60, muzicologul George Sbârcea publicase „Jazzul, o poveste cu negri” (Ed. Muzicală, București, 1974). Lucrarea a fost considerată multă vreme a fi una de referință, deși numeroasele sentințe și judecăți de valoare supuse ideologiei vremurilor apăruseră, încă în epocă - și cu atât mai mult peste ani -, de-a dreptul penibile. Din păcate, cartea era, încă de pe atunci, complet depășită atât din pricina informației cât și a vizibilei opacități a autorului, acesta ignorând j31 nenumăratele evenimente, rupturi și înnoiri radicale petrecute în hotărâtorii ani '60-'70, cei, de fapt, ai tuturor avangardelor.

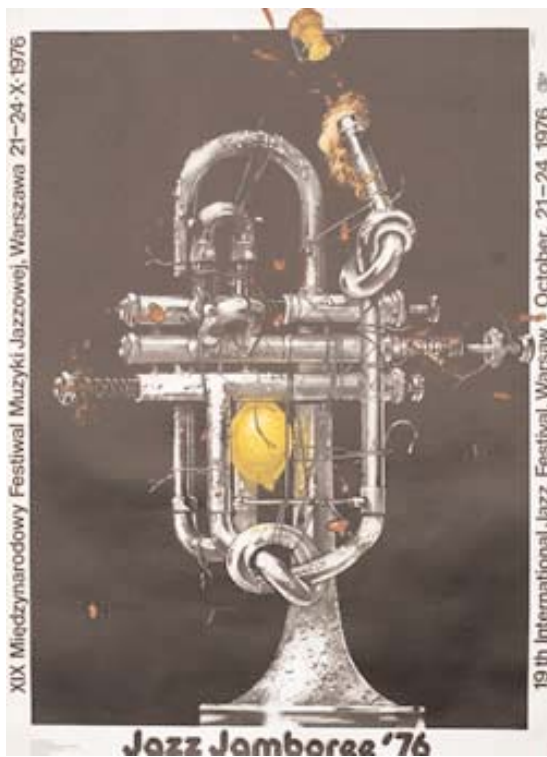
Ceva mai recent decât acea „poveste cu negri” ar fi *Dicționarul de jazz* apărut în 1976 sub semnătura lui Mihai Berindei. În cuprinsul lucrării domnește deja o cu totul altă atmosferă și referințele privitoare la tot ce s-a petrecut cu adevărat în jazzul (*esențial*) al anilor '60 ori '70 se bucură de atenția cuvenită. Competența și „deschiderea” autorului nu pot fi puse la îndoială, însă - în mod surprinzător - consultarea lucrării (în special în cazul cititorului neavizat) poate oferi prilejul unor confuzii inevitabile. Este regretabil, bunăoară, faptul că - nu o dată - acest prim dicționar românesc de jazz acordă un spațiu mult prea generos unor instrumentiști și muzicieni români (de toată mâna), în vreme ce majoritatea adevăraților creatori din lumea largă sunt literalmente „expediați” în doar câteva rânduri. Din păcate, exemplele sunt nenumărate, fiind de ajuns să amintim că, de pildă, Ramon Tavernier se află pe picior de egalitate cu Cannonball Adderley, unui Sandu Avramovici i se acordă aceeași atenție precum „unicului” Albert Ayler sau - culmea! - enumerarea meritelor (nu puține, e drept) ale „dinastiei” Berindei ocupă un spațiu întrecându-l copios pe cel acordat unor John Coltrane ori Miles Davis. În ciuda celor mai bune intenții ale autorului, asemenea gafe nu pot decât să contribuie la debusolarea celor dornici să se informeze.

Lucrurile s-au îndreptat în mare măsură prin apariția - în anul de grație 1998, la Editura Tehnică - a unui alt *Dicționar de jazz* semnat de Adrian Andrieș. De astă dată, slavă Domnului!, în cuprinsul lucrării figurează doar muzicieni străini.

Profesionalismul abordării și informația copioasă, adusă la zi, acoperind pentru prima dată anii '80-'90 (încă „fierbinți”!) fac din această carte un instrument indispensabil, care - așa cum precizează autorul - li „se adresează cu precădere iubitorilor genului, acelor împătimiți și dăruți jazz-ului, precum și tuturor celor interesați de acest subiect”.

O altă „cărămidă de ... nădejde” pusă la temelie unei atât de necesare bibliografii de specialitate s-a ivit o dată cu apariția consistentei lucrări a lui Constantin D. Mendea „JAZZUL CLASIC - ISTORIE ȘI LEGENDĂ” (Ed. PAIDEIA, București, 2001). Autorul izbutește performanța rară de a evoca în chip convingător „momentele de istorie, dar și de legendă ale jazzului clasic”, adoptând un mod de prezentare plăcut și accesibil, care, cel mai adesea, îmbracă forma unor povestiri. La contribuțiile amintite mai sus se cuvine să adăugăm - chiar dacă este mai curând vorba despre un compendiu - și „Cursul de istoria jazzului” (Ed. MediaMusica, Cluj, 2000) *pus la cale* de Iosif Viehman, un entuziast irecuperabil al marilor orchestre „de toate culorile”, dublat de neobositul animator al unuia dintre cele mai selecte și mai vechi cluburi de jazz din România.

Alte două volume (de astă dată, de excepție!) le datorăm condeiului inspirat al poetului Virgil Mihaiu: este vorba de „Cutia de rezonanță” (Ed. Albatros, 1985) și „Jazzorelief” (Ed. Nemira, 1993). Cele două lucrări sunt scrise cu o artă consumată, însă - din păcate - la un nivel accesibil cel mai adesea doar inițiatorilor întru jazz & poezie ori dedulciților la toate mutațiile petrecute - din 1950 încoace - în teritoriile cele mai întortocheate ale căutărilor estetice. Virgil Mihaiu a fost și rămâne un om providențial pentru jazzul românesc - și nu numai! -, contribuind la propășirea și cunoașterea sau promovarea unor performanțe, tendințe și nume oarecum ... confidențiale, acoperind ținuturi mai greu accesibile ori mai „exotice”. În acest sens menționăm atât participarea sa la volumul „Russian Jazz New Identity”, publicat la Londra în 1985, cât și ultima sa contribuție: „Jazz Connections in Portugal” (Ed. Alfa Press, 2001). Pentru ca portretul „personajului” să fie cât de cât complet, vom mai aminti și de *conferențiarul* neobosit care a cuvântat despre jazz (& poezie) în SUA, Germania, Elveția sau Marea



30th INTERNATIONAL JAZZ FESTIVAL



JAZZ JAMBOREE | WARSAW POLAND | October 27-30 1988

Britanie fără a-l da însă uitării pe „freneticul” publicist care *scoate*, de ani și ani de zile, singura „mini-revistă” din spațiul românesc dedicată jazzului, adăpostită fiind aceasta în paginile revistei „Steaua” din Cluj.

Iată, în sfârșit, și cea de a doua întrebare care ar suna cam așa: există, oare, cititori potențiali pentru o asemenea „introducere în jazz”? Dincolo de faptul că toate lucrările enumerate mai sus și având ca subiect *jazzul* sunt de mult epuizate, răspunsul îmi pare să vină oarecum de la sine: jazzul este o muzică nouă, tânără (chiar dacă a depășit suta de ani!), iar, la noi, concertele/recitalurile de jazz „fac” (sau - mai bine zis - *faceau*!) cu regularitate săli arhipline, înțesate de tineri. Astăzi, când „oferta” culturală a devenit „pe bune” amețitoare mai mult ca oricând, noile generații sunt cu adevărat libere și - în ce mă privește - le văd, le simt, le bănuiesc întotdeauna gata să pună întrebări, să încerce să se lămurească în toate privințele și în legătură cu orice le poate stârni interesul.

Lucrarea de față se adresează, așadar, cu precădere tinerilor, însă - în aceeași măsură - și tuturor celor ... „rămași tineri” și care se vor încumeta să descopere jazzul, să se apropie de el. Ea se vrea un ghid, o *adevărată* introducere în jazz care să lămurească anumite lucruri, călăuzindu-le pașii celor - chiar dacă încă ezită - vor cu adevărat să afle câte ceva despre începuturile, meandrele și devenirea acestei modalități de exprimare. *De obicei, când ajungi la sfârșitul unei introduceri, sunt amintiți cei cărora le rămânem îndatorați. Ei bine, mulțumirile mele se îndreaptă înspre incomparabilul Zsolt György, un adevărat guru pentru tot ce a însemnat jazzul în România ultimelor trei sau patru decenii.*

Nota:

1. Inițial într-un foileton adăpostit de ... revista *Tribuna!*



## Două simfonii la două voci

Concertul de vineri, 15 octombrie, desfășurat în cadrul festivalului *Toamna Muzicală Clujeană* la Casa de Cultură a Studenților a avut în program simfoniile *Pastorala* (VI, Re major, op. 68) și *Destinul* (V, do minor, op. 67) de Ludwig van Beethoven. Orchestra Filarmonicii de Stat *Transilvania* condusă de bagheta dirijorului bucureștean, Horia Andreescu.

### Oleg Garaz

Decizia dirijorului de a plasa în deschiderea concertului o simfonie non-conflictuală ca și conținut a fost, în opinia mea, una neinspirată. Simfonia *Pastorala* (a VI-a, Fa major, op. 68) reprezintă o „stranițate” în ciclul celor nouă simfonii ale lui Beethoven. Această calitate iese în evidență cu atât mai mult cu cât îi urmează Simfonia *Destinului* (a V-a, do minor, op. 67), „șlagăr” arhicunoscut și asociat în opinia autoarei programului de sală (Oana Andreica) cu „... victoria Aliaților în cel de-al Doilea Război Mondial” (fără comentarii).

Toate cele cinci (!) părți ale simfoniei, fiecare cu un „subtitlu” explicativ privind conținutul muzicii, s-au succedat într-un mod linear, cu o plajă expresivă destul de uniformizată și susținută de către dirijor cu bunăvoința unei prezențe deși participative, însă mai degrabă în calitate de asistent interesat decât drept instanță decizională principală, așa cum ar fi fost normal. Astfel, chiar în prima parte (*Allegro ma non troppo*, narând despre bucuria trăită de sosirea la țară) focalizarea interpretelor a fost orientată pe tema principală a acestei forme de sonată, una bucolică, plină de vivacitate zburdalnică, ceea ce m-a trimis mai degrabă la animațiile lui Walt Disney, cu fauni și fluturași, săltând vesel pe o pajiște înflorită. Și toate astea chiar dacă în această parte Beethoven realizează o țesătură extrem de subtilă de motive ritmico-armonice scurte reluate continuu și prin asta „încriptând” în muzică ideea unei infinite diversități naturale. Partea a doua (*Andante con moto*, Scena la pârâu) a reprezentat, chiar și după o scurtă pauză, o continuare aproape fidelă a pri-

mei părți. Parcă m-aș fi așteptat la o mai intensă detaliere a textului beethovenian, la o mai mare focalizare pe aspectele legate de nuanțele expresive, la o mai implicată abordare a timbralității sau agogicii. Însă totul înainta într-o logică aproape cadențată înspre partea a treia, pârâul și-a continuat imperturbabil curgerea. Începând cu partea a treia (*Allegro*, Reuniunea plină de bucurie a țăranilor) desfășurarea materialului muzical nu a mai fost întreruptă de pauzele implicite între părți, șuvoiul bucuriei „ca la țară”, a scos în evidență mai degrabă stângăcia lui Beethoven de a reproduce la modul propriu sentimentele de bucurie. Dansul țăranilor voioși, probabil, a fost limita superioară la care compozitorul înțelegea bucuria de a trăi și ar trebui să mă fi simțit înduișat la audierea muzicii acestei părți, însă ceea ce am resimțit a fost mai degrabă o relevare tot mai puternică a monotoniei, mai ales la revenirea constantă a sonorităților de „scripcă” dezacordată, iar iritarea progresivă a fost într-o oarecare măsură stăvilită doar de începutul părții a IV-a (*Allegro*, Furtuna). Rezolvată în aceeași cheie evident „austeră” (am tot așteptat mai multe detalii expresive sau, poate, un joc mai implicat expresiv cu textul partiturii) dată fiind tonalitatea omonimă – fa minor –, bubuitul timpanului (imaginea tunetului), agitația grupurilor instrumentale de corzi, câteva culminații, agitate și ele au creat impresia unei precipitări, o senzație mai de grabă nejustificată, mai ales în cazul acestei muzici descriptive și atât de intens narative, în care m-aș fi așteptat, ca dirijorul să mai întârzie, cu savoare, la câte un profil melodic, ritmic sau de scriitură. Însă nu... în logi-

ca desfășurării urma partea a V-a (*Allegretto*, Sentimente de bucurie și recunoștință după furtună), care trebuia să încheie tot parcursul acesta grăbit printr-o galerie de imagini ale naturii, fugitiv, cu explicații dirijorale sumare, chiar dacă și precise și binevoitoare și evident cu nelipsitul profesionalism care îl caracterizează pe dirijorul Horia Andreescu.

Chiar dacă în aparență Simfonia a VI-a, *Pastorala*, nu prezintă niciun pericol evident, cummulul de „amenințări” mascate la adresa interpretelor și, în general, la imaginea muzicii sunt, în opinia mea, suficiente și nu pot fi ignorate cu ușurință. În primul rând, flancarea acestei simfonii, repet, non-conflictuală, de către două simfonii una „furioasă” și alta „orgiastică” (a V-a, a *Destinului* și a VII-a, numită de Wagner „Simfonia dansului”) îi reduce puternic din impactul impresionant. În continuare, o evidentă omogenitate a sonorității – grupuri masive de corzi cu inserții de instrumente de suflat și, pe alocuri, de alamă, aplatițează și uniformizează sonoritatea orientând totul înspre o evidentă monotonie și platitudine. Într-un al treilea sens, însăși caracterul materialului muzical, bucolic, idilic, ușor nostalgic, cu vioșia implicită și simplitatea unor trăiri degajate de încărcătura esteticului înalt, iată doar trei dintre multiplele „recifuri” care pândesc oricare concepție interpretativă în intenția de a o scufunda în monotonie, irelevantă, convenționalism și manierism, evident, cu tentă clasicizantă.

Interpretarea a fost una îngrijită, supravegheată de dirijor în binecunoscutul lui stil bine definit ca ținută scenică și respect față de public și interpretii de pe scenă. Însă niciunul din riscurile enumerate mai sus nu a fost evitat. Concluziile vă aparțin.

### Ludmila Sprincean

Cele două lucrări ale compozitorului german au fost compuse în aceeași perioadă a creației, dar cu toate acestea sunt diferite ca structură și conținut. Simfonia a V-a, a *Destinului*, este una dintre cele mai cunoscute lucrări din întreaga creație a compozitorului. Incipitul lucrării, motivul destinului, prin simplitatea sa ritmică și intonațională impune o tensiune sonoră și devine astfel *izvorul* materialului sonor ulterior.

După o scurtă trecere în revistă a „câmpului de bătălie”, pornind cu un *scatto* exploziv și implicând o gestică fermă și, în același timp, sugestivă, dirijorul Horia Andreescu a dat curs primei părți a simfoniei, *Allegro con brio*. Deseori momentele cele mai simple reprezintă cea mai dificilă problemă, așa cum s-a văzut și în primele măsuri ale lucrării. Micile nuanțe de nesincronizare au dus la o distorsionare a imaginii sonore, astfel *motivul destinului* a fost ușor ezitant. Cu toate acestea discursul sonor a revenit în scurt timp în fluviul „clocotului destinal” al muzicii. Tempoul alert și plin de nerv, ritmica incisivă și în special acea intonație, amenințătoare, cunoscută drept *tricolorul beethovenian*, toate împreună au exprimat ceea ce deja demult cunoaște oricare meloman oricât de puțin versat drept ideea și imaginea Destinului care *bate la ușă* (Anton Felix Schindler). Într-o manieră specifică stilului beethovenian, dirijorul a conturat cu fermitate și siguranță reliefulurile aproape „grafice” ale dinamicii. Un alt

aspect important ar fi și contrastul de registre, în special momentele în care sonoritatea *amenințătoare* a corzilor grave sugerată prin însăși expresia materialului sonor veneau într-o vizibilă contradicție cu o expresie *ezitantă* atunci când era atins registrul acut, au dus la o polarizare puțin exagerată a extremelor expresive.

Dacă în prima parte am asistat la un adevărat conflict, în ceea ce a doua, *Andante con moto*, intensitatea și zbuciumul s-au ridicat la nivelul unui *imn*, în care erau resimțite din plin reminiscențele stării emoționale încordate anterioare. Momentele de *tutti* orchestral au fost realizate cu cea mai mare măiestrie, fiind creată astfel o atmosferă solemnă. Elementele variaționale au fost concepute de către dirijor în linii melodice bine conturate și interpretate de formația orchestrală cu o cursivitate lejeră. De apreciat au fost și momentele solo la clarinet, flaut și oboi care au creat acea nuanță meditativă specifică părții a doua. După momente de *pianissimo* create la nivelul întregii orchestre, a intervenit linia plină de melancolie a fagotului, care fructifica imaginea frământării interioare. Partea a doua a simfoniei s-a încheiat cu aceeași temă solemnă.

Partea a treia *Allegro* a început printr-un arpeggiu intonat cu un admirabil rafinament în nuanțe de *pianissimo* de către corzile grave – violoncel și contrabas, completate în măsurile următoare în aceeași manieră de restul orchestrei. Iar ca un contrast, a

intervenit un marș sacadat și impunător în care au ieșit în evidență instrumentele de suflat.

Muzica s-a revărsat ca un fluviu când mai rapid când mai lent și a dobândit pe parcurs volum și consistență. Totul a culminat în partea a IV-a a lucrării. Revin din nou aceleași intonații festive realizate cu un volum și intensitate de această dată mult amplificate. Liniile ascendente în dinamică de *crescendo* se contrapun celor descendente, fiind creat astfel din nou un miez plin de framântări și nesiguranță, dar totul se rezumă la idei care de fapt nu au putut fi realizate până la urmă. Neîntârziat se afirmă mult așteptata victorie, desigur în nuanțe de *forte* și expusă în acorduri foarte bine așezate, accentuate și într-o continuă accelerare.

Bagheta dirijorului semnalează acordul final care încheie atât partea a IV-a, cât și întreaga lucrare și, evident, întreaga seară beethoveniană într-un mod, pot spune, triumfător. Nu s-a putut evita senzația de redundanță mai ales în nesfârșitele reluări cadențiale din Coda simfoniei, însă acest aspect îl putem datora mai mult însăși textului muzical propriu-zis, decât concepției dirijorale. Însă chiar și cu aceste mici „asperități”, cele două capodopere ale clasicismului vienez au reprezentat o reușită, fapt confirmat și de entuziasmul publicului meloman clujean.

## corespondență din Italia

# Italia, toamnă literară

Mircea Oprîță

La ora actuală, Premiul „Val di Comino”, care se acordă anual la Alvito, în Ciociaria, conține drept al treilea, după unii chiar al doilea dintre premiile literare ale Italiei, în ordinea importanței lor. A ajuns de-acum la a XXXV-a ediție, ceea ce spune destule despre seriozitatea organizatorilor, despre tenacitatea și inspirația cu care au știut să transforme o inițiativă inspirată, lansată în 1976, într-o manifestare culturală cu caracter permanent, din ce în ce mai bine pusă în valoare. De-a lungul anilor, premiul a încununat poeți contemporani importanți, de la Pietro Cimatti și Andrea Zanzotto până la Roberto Rossi Precerutti și Pier Luigi Bacchini, cel din urmă chiar în această toamnă. Distincția se acordă și pentru eseu, unde lista e iarăși lungă și „grea”, începând cu Elio Gioanola și Claudio Magris, ca să ajungă la câștigătorul din acest an, Emerigo Giachery. Între traducătorii premiați la Alvito figurează, pe lângă italieni, și autori străini (bunăoară Lev Verșinin, Philippe Renard, Gham Shyam Singh, Panos Misserlis și Carlos Vitale) care s-au remarcat prin contribuția lor la cunoașterea literaturii italiene contemporane în limbile și în țările din care provin. Premiul îi vizează, de asemenea, pe jurnaliști, în dubla lor formulă de manifestare, presa scrisă și comentariul televizat, iar din 2005 încoace s-a acordat și unor actori importanți (Giancarlo Giannini, Giuliano Gemma, Enzo De Caro, recent italo-americanului Vincent Spano) pentru recitalurile lor consacrate poeziei.

O manifestare cuplată cu cea descrisă mai sus, dar de dată mai recentă (ajunsă la a VIII-a ediție), este Premiul European de Proză „G. Ferri - D. H. Lawrence”, purtând numele unui publicist născut prin partea locului și manifestat energic în Roma începutului de secol XX, alături de celebrul scriitor englez, care și-a localizat unul dintre romane în decorul de pregnantă frumusețe al localității Picinisco din Val di Comino.

Ceea ce ne interesează în mod deosebit pe noi este, însă, Festivalul internațional de poezie din Alvito și Val di Comino, ajuns și el la ediția a XVIII-a, și în cadrul căruia în această toamnă (27 septembrie - 2 octombrie) poezia română s-a

bucurat de o atenție specială. Principalul organizator al tuturor acestor sărbători literare emane din Ciociaria este venerabilul și distinsul poet Gerardo Vacana, om cu o faimă de invidiat în zonă, care a reușit din nou să canalizeze spre obiective culturale importante energiile locului, ca și sprijinul autorităților provinciale, regionale și comunale. Pentru cine nu cunoaște mai îndeaproape ținutul, amintindu-și eventual doar de un celebru film italian de pe la mijlocul secolului trecut, *La Ciociara*, trebuie să spun că teritoriul purtând acest nume, Ciociaria, se află mai la sud de Roma (Lațio, totuși, în marginea dinspre parcul național al munților Abruzzi) și mai la nord de Napoli: o depresiune largă, înconjurată de piscurile împădurite, parțial golașe ale Apeninilor, și unde sate sau mici orașele se cațără pe pante copleșite de livezi cu măslini și smochini, alcătuituri urbane în trepte, cum cred că numai în Grecia mai poți să vezi. Cu frumusețea lor calmă, caldă și tulburătoare, locurile se invită singure pe planșeta pictorului, ceea ce se poate constata de altfel și în atelierelor principalilor artiști plastici din regiune, Gianfranco Renzi din Alvito și Luciano Tocci din San Donato.

Oaspeții Festivalului au fost francezii Georges Drano și Nicole Stamberg, spaniolii Carlos Vitale și José Antonio Martínez Muñoz, elvețienii Jacques Meylan și Raquel Soares, austriecii Hans Raimund și Franziska Stransky, camerunezul Ndjok Ngana și, bineînțeles, românii, poeți și traducători, invitați de dinamicul Gerardo Vacana și în virtutea relațiilor lor speciale cu limba, cultura și literatura italiană. Vasile Igna odinioară, la Editura Dacia, a publicat ediții monumentale din poezia italiană clasică (Petrarca, Leopardi) și contemporană (Montale). Mircea Petean, de asemenea, la Editura Limes, continuă tradiția aceasta printr-un interes constant acordat promovării spre public a prozei și poeziei italiene de azi. Între volumele traduse de Doina Oprîță, cele mai multe sunt plasate sub numele unor scriitori italieni contemporani. Ca să nu mai amintesc decât în fugă că și semnatarul acestor rânduri se străduiește să construiască o punte de interculturalitate printr-un

proiect de literă bilingvă, în care valorile speciale ale Ciociariei se întâlnesc cu cele mai generale, din întreg spațiul cultural italian. O prezentă mai veche în peisajul Festivalului, Marta Izsak, s-a aflat de asemenea între invitații din această toamnă. Mai rămâne să-l pomenesc pe Ioan Es. Pop, care descoperă lumea colorată a Italiei abia acum, dar a cărui poezie a produs o excelentă impresie în locurile unde a fost audiată, în original și în traducere italiană. Ca să nu fiu învinuit de exces de modestie, ar trebui să adaug că versurile tuturor s-au bucurat de o bună primire în cadrul acestei secvențe a Festivalului care s-a organizat ca Săptămână a poeziei românești în Ciociaria, fiind onorată, în consecință, și de prezența reprezentanților Ambasadei României, ai Accademiei di Romania, aceasta din urmă prin directorul său, istoricul Mihai Bărbulescu.

Toamna în Val di Comino este ea însăși o poezie, care se impune simțurilor în chip năvalnic și absolut memorabil, fie la abația din Montecassino, fie la cea din Casamari (unde a avut loc și o pasionată masă rotundă despre traducerile literare), fie în locuri de uimită contemplare a naturii, precum Termele lui Varro din Cassino sau piața centrală din Picinisco, de unde valea și munții care o fac posibilă și o ocrotesc se pot admira într-o panoramă splendidă. În cadrul acesta general aș spune că și poezia noastră s-a simțit excelent, recitată sub cerul liber, în decorul de clasică sobrietate al teatrului roman din Cassino, ori pe scena teatrului comunal din Alvito, ori în Auditorium-ul din Gallinara, nu departe de locul unde mulțimile vin în pelerinaj la sanctuarul miracolului ce poartă numele de „Copilul Isus”. Dar cred că nu greșesc deloc precizând că poezia s-a simțit extraordinar de bine mai ales în mijlocul celor mai tineri spectatori și actori totodată, fiindcă elevii școlilor din Alvito și împrejurimi ne-au rezervat surpriza de a pregăti și susține ei înșiși lectura versurilor noastre, bucurându-ne pe noi, ca autori, și bucurându-se ei înșiși de întâlnirea cu cei ce, în diverse limbi europene și nu numai, produc gânduri lirice și metafore împărtășite de public și împărtășite reciproc.

## Ortodoxia și criza (V)

(urmare din pagina 25)

Însă din păcate asceza, care stă la baza vieții creștine, nu este trăită în societățile hiper-consumiste. Spunând asceza înțelegem buna întrebuințare a bunurilor materiale necesare vieții, iar nu acumularea și consumul exacerbă a acestora. // De asemenea, în societatea contemporană se poate remarca că există o mare discrepanță între cât se consumă și cât se produce. Atunci când într-o țară crește nivelul de trai fără să producă, este firesc să ajungă la criză economică. Aceasta se întâmplă și în viața noastră familială și personală. Atunci când cheltuielile sunt mai mari decât veniturile, când cheltuiem sume de bani, chiar împrumutați, pentru distracții sau de plăcere, atunci se generează criza economică.”

Un diagnostic cât se poate de clar. Pledând cum am văzut pentru intensificarea filantropiei, a formelor concrete de ajutor față de aproapele, documentul nu trece sub tăcere nici obligația politicianilor de a fi în slujba comunității, lipsa acestora de conștiin-

ță fiind la urma urmelor una dintre cauzele crizei: „Responsabilitatea crizei economice aparține și celor care administrează temporar treburile obștești, atunci când nu îndreaptă poporul în direcțiile corecte, ci mai mult îl provoacă; atunci când nu sunt folosite corect taxele încasate, care trebuie să fie recompensatorii; atunci când nu spun adevărul, nu respectă pe oamenii care au avut încredere în ei și nu iau măsuri cu un înalt simț de dreptate.

Responsabilitatea lor este mare pentru că, potrivit Sfântului Vasile cel Mare, «răutățile celor care conduc se răsfrâng asupra vieții celor conduși».”

Finalul mesajului pastoral este un subtil apel la reforma statului de drept, la ajustarea instituțională și la repunerea în centrul autorității publice a grijii față de cetățean: „Sfântul Sinod se adresează în această perioadă tuturor, clerici și laici, conducători și conduși, oferind un mesaj de nădejde și optimism, curaj și credință. Prin urmare, îi cheamă pe toți să dobândească modul de viață al primilor creștini care trăiau având bunurile în comun și oferind cele prisositoare pentru nevoile fraților lor. În același timp, Sfântul Sinod se roagă lui Dumnezeu

să le dea politicianilor care conduc treburile publice, în mod deosebit în această perioadă critică, putere, inspirație, conștiință, ingeniozitate, combativitate, nu doar pentru a găsi soluții și pentru ca țara noastră să înfrunte criza, ci și pentru a restructura și moderniza instituțiile noastre publice, precum și pentru a aborda cu mai multă sensibilitate și dreptate problemele oamenilor care sunt nevoiți să ridice poveri greu de suportat.”

În numărul viitor al rubricii ne vom ocupa de poziția Bisericii Ortodoxe din România nu atât față de criză, cât mai ales în vreme de criză.



## film

## Ce-ar fi viața fără râs?...

## Ioan-Pavel Azap

...este sloganul sub care s-a desfășurat (și) cea de a doua ediție a Festivalului Internațional de Film Comedy Cluj (8-17 octombrie a.c.). Cu peste 100 de filme programate în opt secțiuni paralele (Competiție, Focus Franța, Scurtmetraje, Focus Ungaria, Panorama, Medalion Geo Saizescu, Silent), ediția 2010 a fost - cum e și firesc, la Cluj cel puțin - superioară „ediției pilot” din anul precedent. Și aici meritul revine evident echipei de realizatori și organizatori ai Festivalului, pe care mă grăbesc să o amintesc la început, contrar uzanțelor, pentru ca nu cumva să o uit din „fuga tastaturii”: Sorin Dan - director, Myriam Alexowitz - director artistic, Vladimir Marin - director artistic, Horațiu Dan - director administrativ, Simona Istrățescu - director promovare, alături de care au evoluat în diferite departamente: Bianca Felseghi, Mădălina Coțiu, Florina Nistor, Tiberiu Pop, Roxana Crăciun, Dan Mocan, Monica Grecea, Vlad Gliga, Sonia Dragoș, Radu Toma.

În concurs s-au aflat anul acesta nouă filme din tot atâtea țări, iar o trecere în revistă este absolut necesară competiția fiind „coloana vertebrală” a oricărui festival, în jurul căreia gravitează celelalte secțiuni; le amintesc aici în ordinea vizionării, fără nicio tentativă de ierarhizare.

*Iubitul zid al Berlinului* (*Liebe Mauer*, Germania, 2009; r. Peter Timm) - o „imposibilă iubire” dintre un grănicer estgerman și o tânără din Germania democratică, despărțiți de Zid. Ritm, suspans, umor, happy end, respectându-se convențiile genului; unul dintre cele mai curate filme din Competiție.

*Cadoul* (*El regalo*, Chile, 2008; r. Cristian Galaz, Andrea Ugalde) - o poveste de dragoste la vârsta a treia, fără false pudori dar și fără a cădea nicio clipă în ridicol sau obscen. Un scenariu excelent, transpus impecabil regizoral și interpretări de clasă. Este filmul din concurs preferat al sussemnatului. Ar fi meritat cu prisosință un premiu pentru scenariu și / sau regie. Din păcate, n-a fost să fie.

*O nouă zi* (*Brau Nue Dae*, Australia, 2009, r. Rachel Perkins) - un muzical banal, convențional, care ar putea primi cu (multă) bunăvoință calificativul „drăguț”. Absolut inexplicabilă, stupefiantă de-a dreptul decizia juriului de a-i acorda Trofeul pentru cel mai bun film. Singura peliculă care nu-și justifică (nici măcar) girul selecționerilor.

*Așteptând dragostea* (*Mala wielka milosc*, Polonia, 2008; r. Lukasz Karwowski) - un avocat din SUA, putred de bogat, renunță la bani și la viața lipsită de sens pe care o duce pentru a se căsători cu

iubirea vieții lui: o tânără varșoviană (care îl momește spunându-i că e minoră și... însărcinată, cei doi având „în comun” un contact sexual pasager!). Clișeistic până la sufocare, chiar dacă povestea are oarece coerență, de la scenariu, trecând prin regie, până la interpretarea de o crasă convenționalitate. Și cât de corect politic este homosexualul „cu suflet mare”...

*Hipsters* (*Hipsters*, Rusia, 2008; r. Valery Todorovsky) - un muzical impecabil despre „hipsterși”, un fel de hippy *avant-la-lettre* din Rusia sovietică a deceniului cinci. Frumos și emoționant fără a fi patetic ori tezig.

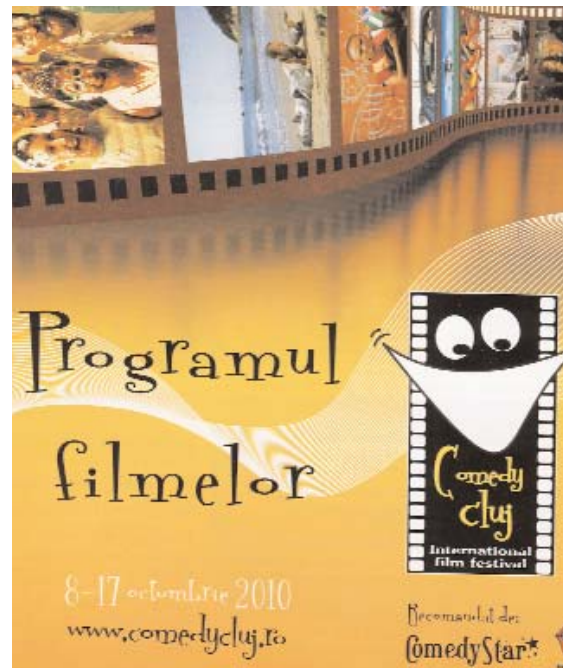
*Panică* (*Panik*, Ungaria, 2008; r. Attila Till) - mai (prea!) multe povești care trenează: o tânără suferind de anxietate, un frate bântuit de viziuni cu extraterestri (altfel spus: nebun), o mamă histrionică, un cuplu de polițiști homosexuali aflat în criză... Deși reușit în anumite secvențe, ansamblul nu coagulează.

*Tiramisu* (*Tiramisu*, Olanda, 2008; r. Paula van der Oest) - o comedie onestă, fără pretenții deosebite, răspândită cu un meritat premiu pentru rol feminin principal.

*Baronii* (*Les barons*, Belgia, 2009; r. Nabil Ben Yadir) - o poveste despre trei tineri prieteni arabi din... Bruxelles. A trăi la întâmplare nu este o opțiune viabilă. Prin moartea celui care părea cel mai dotat pentru supraviețuire dintre ei, finalul răstoarnă premisele accentul mutându-se, neostentativ, pe tragic.

*Vavien* (*Vavien*, Turcia, 2009; r. Durul Taylan, Yagmur Taylan) - o comedie aproape neagră despre un soț care, îndrăgostit de o ușuratică dansatoare de cabaret și plictisit de rutina mariajului, se hotărăște să-și ucidă soția, cu un drum alegându-se și cu banii de pe asigurarea de viață a soarelui. Un fel de *Divorț în stil italian*, dar cu final fericit. Absolut reconfortant.

Regalul ediției din acest an a Comedy Cluj a fost, pentru mine unul cel puțin, secțiunea Silent dedicată lui Buster Keaton: *Mecanicul generalei* (*The General*, 1926), *Steamboat Bill, Jr.* (1928) și câteva scurtmetraje tot din deceniul trei al secolului trecut avându-l ca protagonist pe genialul actor care nici măcar n-a zâmbit niciodată în fața camerei de filmat, dar a făcut milioane de oameni să se prăpădească de râs. Există atâtea viață, candoare și inocență în personajul/-ele lui Keaton, și implicit în poveștile construite pentru acestea, încât aproape că regretăm faptul că cinematograful nu s-a oprit în acele timpuri, adevărată „vârsta de aur” a filmului, nici măcar atât de îndepărtate pre-



cum par astăzi. O lecție pentru cei care au convingerea, indusă de altfel de un aparat publicitar pernicios, că monștrii sacri ai comediei mondiale sunt Jim Carrey și Sacha Baron Cohen.

Nu trebuie să ne uităm precursorii chiar dacă, uneori, aceștia se dovedesc a fi... contemporanii noștri. Mă gândesc aici la Premiile de excelență acordate regizorului Geo Saizescu și actorului Sebastian Papaiani. După Jean Georgescu (dar acesta este un capitol special al cinematografului noastre care merită o discuție aparte), Geo Saizescu este comedograful prin excelență al filmului românesc. Cu o carieră de peste cinci decenii, nu lipsită de fluctuații, este un exemplu de tenacitate într-o cinematografie care nu se distinge prin comedie, în ciuda atât de vehiculatului umor românesc care,

zice-se, uneori ne-a asigurat supraviețuirea ca popor. Dintre filmele lui Geo Saizescu prezentate în medalionul ce i-a fost dedicat (*Doi vecini* - 1958, *Balul de sâmbătă seara* - 1968, *Păcălă* - 1974, *Secretul lui Nemesis* - 1985), este de reținut în mod special *Doi vecini*, mediummetraj de debut al regizorului, care seamănă și scenariul, adaptare cinematografică cuceritoare după Tudor Arghezi, din câte știu singurul film inspirat de proza acestuia. Paradoxal sau nu, *Doi vecini* rămâne și acum, cu șanse minime de a fi „detronat”, cel mai bun film al lui Geo Saizescu.

Neatins de conjunctură, strălucește prin replici, interpretare, demersul regizoral ferm, lipsit de stângăcii. Posibil să fi contribuit la lipsa de inhibiții - deopotrivă a autorului și a celor care l-au girat - faptul că filmul a fost conceput ca proiect de diplomă al studentului Saizescu, deci nu a fost destinat din start circuitului public. *Doi vecini* rezistă, ca document, și prin distribuția remarcabilă: Grigore Vasiliu-Birlic, Ion Lucian, Carmen Stănescu, Nineta Gusti, Mitzura Arghezi, Aurel Cioranu, Dumitru Furdui.

Cu riscul asumat de a fi etichetat drept (prea) orgolios, nu pot să închei fără a mărturisii o satisfacție personală oferită de ediția a doua a Festivalului Comedy Cluj, și anume Premiul publicului obținut de filmul românesc *Nuntă în Basarabia* al lui Napoleon Helmis (alias Nap Toader), film ce marchează o cotitură importantă în cinematografia română de azi: deschiderea spre public fără a recurge la compromisul obscenității, înțelegând ca valoare impusă de cererea de piață. Spectatorii sunt capabili să reacționeze și altfel decât pavlovian dacă au o ofertă care se respectă și îi respectă.

## Premiile Comedy Cluj 2010

**Trofeul Comedy Cluj pentru cel mai bun film:** *O nouă zi* (*Brau Nun Dae*, Australia, 2009; r. Rachel Perkins)

**Premiul pentru cel mai bun regizor:** Valery Todorovsky pentru filmul *Hipsters* (Rusia, 2008)

**Premiul pentru cel mai bun scenariu:** Nabil Ben Yadir și Paula van der Oest pentru scenariul filmului *Baronii* (*Les Barons*, Belgia, 2009; r. Nabil Ben Yadir)

**Premiul pentru cel mai bun actor:** Maxim Mehmet pentru rolul Sașa din filmul *Iubitul zid al Berlinului* (*Liebe Mauer*, Germania, 2009; r. Peter Timm)

**Premiul pentru cea mai bună actriță:** Anneke Blok pentru rolul Anne din filmul *Tiramisu* (*Tiramisu*, Olanda, 2008; r. Paula van der Oest)

**Premii de excelență:** regizorul Geo Saizescu și actorul Sebastian Papaiani

Juriul celei de-a doua ediții a Festivalului Comedy Cluj a fost format din:

Andreas Strohl - regizor și scenarist, directorul Festivalului de Film de la München (Germania);  
Andre Ceuterick - critic de film, directorul Festivalului filmului de dragoste de la Mons (Belgia);  
Augusto Orsi - jurnalist și unul dintre organizatorii Festivalului de Film de la Locarno (Elveția);  
Silvia Pinterova - jurnalist, distribuitor de filme și manager de festivaluri (Slovacia);  
Alin Ludu Dumbravă - critic de film, jurnalist și blogger (România).

# Bărbați care urăsc femeile

Lucian Maier

Dacă doriți să vedeți un thriller european bine făcut după norme hollywoodiene, nu la fel de plictisitor precum *The Ghost Writer*, dar nicidecum la fel de bun precum *Se7en*, atunci încercați această producție suedeză în care e ecranizat primul volum al seriei *Millenium*, best-seller-ul postum al lui Stieg Larsson.

Primele patruzeci și șapte de minute filmul captează cât de cât atenția. Dacă nu prin forța propriei construcții, măcar prin faptul că amintește de *Twin Peaks* (față de care nu e decât un epigon): personajului feminin, Harriet Vanger, căutat de eroul filmului, Mikael Blomkvist, e un fel de Laura Palmer din serialul conceput de David Lynch și Marc Frost. Chipul ei fotografiat e folosit ca leitmotiv asemenea chipului Laurei Palmer, muzica și efectele sonore care îmbracă prezența chipului ei amintesc de *Twin Peaks*, misterele din jurul său la fel. Harriet a dispărut cu vreo patruzeci de ani în urmă, la vârsta de șaisprezece ani. De atunci, unchiul său, Henrik Vanger, primește anual câte o floare, despre care acesta crede că ar fi un cadou din partea ucigașului fetei. Întâmplarea face ca singurul ziarist suedez onest să aibă probleme cu justiția. Conaționalii săi îl consideră ultimul idealist din presă și e un specialist în rezolvarea puzzle-urilor din politică și societate. Investigase afacerile unui mare capitalist suedez și descoperise o serie de documente care demonsttrau că afaceristul era capul unei rețele care se ocupa cu traficul de armament și era și un evazionist de clasă. Magnatul l-a dat în judecată și a reușit să facă pierdute toate probele ziaristului. Așa că acesta a fost condamnat pentru calomnie la trei luni de închisoare. Pentru Henrik Vanger, membru al unei celebre familii suedeze, extrem

de bogate și ea, era prilejul perfect să încerce să sape misterele din jurul dispariției nepoatei sale. Treabă pentru care îl angajează pe Blomkvist.

Investigația lui Blomkvist suferă de o lipsă de realism deranjantă. Toate dovezile directe pe care le are jurnalistul - de la filmarea unei parade orășenești din anii șaizeci, ultima mărturie despre Harriet, pînă la datele IT pe care le procură partenera lui Blomkvist în aventura aceasta, hackerița Lisbeth Salander - sînt rezultatul nevoii de a avea în poveste anumite indicii care să ducă la rezolvarea cazului, nu sînt prezențe pe care să le certifice realitatea situațiilor specifice vremurilor în care se derulează povestea. Adică noi, ca spectatori, trebuie pur și simplu să înghițim fiecare propunere a filmului - ba că parada respectivă fusese filmată exact dintr-un punct care să o plaseze pe Harriet în centrul imaginii; ba că în spatele ei se afla un cuplu care avea o camera foto și că jurnalistul o găsește pe doamna al cărei soț pozase parada și că în pozele lor găsește alte dovezi; ba că toate calculatoarele pe care le accesează Lisbeth au un nivel de securizare lamentabil; ba că cel pe care-l găsec a fi criminal are sala de operațiuni exact în subsolul casei și vreme de patruzeci de ani nimeni nu bănuiește nimic (sau toți îl acoperă - și numărul lor ar fi considerabil!); ba că sistemele de supraveghere construite de Lisbeth în jurul casei în care locuiesc în curtea familiei Vanger îi oferă la timp informații pentru a-l salva pe Blomkvist (cînd e în pericol) și pentru a pune capăt tărășeniei.

*Män som hatar kvinnor* cere prea multe concesii spectatorilor (în raport cu propriile sale propuneri) și dacă nu doriți dinadins să vă bucurați de un thriller, atunci mi-e teamă că veți da erase destul de rapid filmului. Și spun că cere prea

mult fiindcă fiecare situație a filmului e decredibilizată de șubrezimea logică a rezolvării (fiecare *întîmplare* trebuie luată ca atare, aproape ca o rezolvare *deus ex machina*). Totul e clișeu, neasumat ca atare (caz în care trebuia să vedem un *vengeance* ironico-omagial precum *Death Proof*, sau o dramă zglobie și cinematografic-referențială precum *Lady Vengeance*), ci investit în funcția de cheie narativă în cadrul proiectului. Treabă care face greu de crezut și de acceptat povestea în ceea ce propune. E dureros să vezi că suspectii de crimă (membri ai familiei) nu puteau fi nimic altceva decît activiști naziști; că fetele căsăpite, ale căror cazuri fuseseră discutate de presa vremii, erau evreice; că atunci cînd e pe cale să fie descoperit, criminalul îl răpește pe Blomkvist și îi ține discursuri despre lumina din ochii victimelor încît să fie găsit înainte să omoare eroul; și că atunci cînd sînt prinși la înghesuială, răii filmului - fie că e vorba de criminal (Blomkvist decoperă un criminal, dar nu e ucigașul lui Harriet!), fie că e vorba de asistentul social care se ocupă de eliberarea condiționată a lui Lisbeth dintr-un spital psihiatric și care se dovedește a fi un *pervers nenorocit* - se comportă ca niște mielusei duși la sacrificiu. Iar Lisbeth nu putea fi decît o marginalizată, un lup singuratic, cu probleme în copilărie, neconținut abuzată.

În acest spațiu clișeatic, tratamentul de care are parte Lisbeth în prima parte a filmului, cînd e violată de două ori de către asistentul care ar trebui să o aibă în grijă, e cu atît mai îndoielnic. Faptul că fata reușește pînă la final să-i pună cu botul pe labe pe toți cei care au abuzat-o nu e deloc răzbunarea unui înger căzut, nici o răfuială de *powerpuff girl* precum la Tarantino, e doar o goană goală după imagini șocante.

## colaționări

# Ulmii falnici și mitomania politicoasă

Alexandru Jurcan

Te întorci acasă obosit. Soția ta, Linda, te copleșește cu atenții și cu întrebări. Nu mai suporti imobilul care șterge orice personalitate. Unde sunt ulmii falnici și grădina cu legume? Constructorul care a tăiat copacii aceia ar trebui băgat în pușcărie. Ești convins de asta și o spui cu voce tare. Băieții tăi, Biff și Happy, te pîndesc din camera lor. Și te judecă... Biff e un neadaptat, un nonconformist. A călătorit, a prestat câteva slujbe, însă i se pare umilitor să muncești 52 de săptămâni pentru două de vacanță, cînd el vrea aer liber, independență, primăvară... Iar tu, tatăl, ești în prag de faliment, degeaba te minți pe tine însuși. Tu ești Villy din piesa lui Arthur Miller *Moartea unui comis-voiajor*, tradusă la noi de Sima Zamfir și inclusă în *Teatru american contemporan*, Editura pentru literatură universală, București, 1967, volumul al doilea.

Willy trăiește într-o mitomanie politicoasă, agasantă, contagioasă. Nu vrea să audă vocea adevărului. Preferă iluzia, minciuna, utopia gelatinoasă. Cînd i se pare că pierde teren, ridică tonul și adoptă un verbiu anacronic, obositor. În final, Biff se revoltă, smulge vâlul mușcăit al himerelor: „N-am

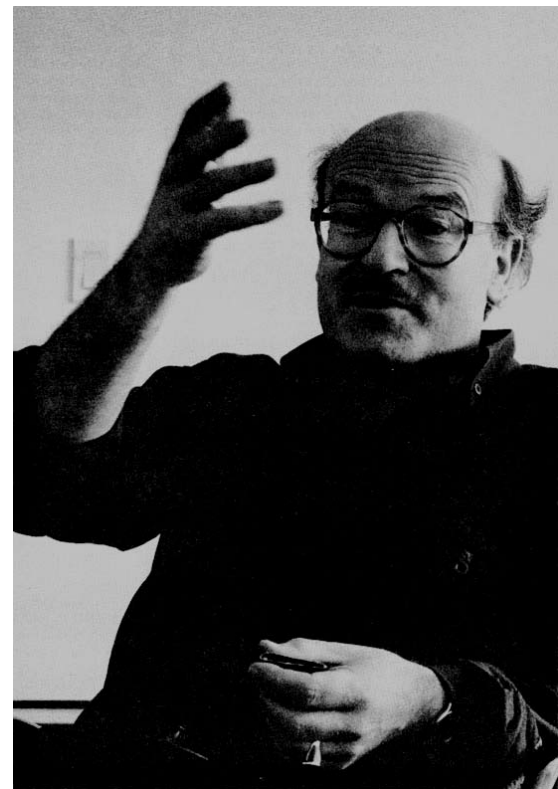
ajuns să fac nimic în viață, pentru că mi-ai băgat în cap tot felul de fumuri și din cauza asta n-am mai răbdare să-mi comande cineva”.

Volker Schlöndorff a ecranizat piesa în 1985. Joacă Dustin Hoffman, John Malkovich, Kate Reid. În rolul lui Willy, Hoffman pare că și-a găsit rolul ideal. Uneori îmi amintește de Dinică al nostru prin anumite gesturi, prin mimica proteică. În rolul lui Biff strălucește un Malkovich adolescentin, incredibil.

Adesea vedem blocul, scările, geamurile, însă nu de departe. Regizorul preferă cadre strânse, unde își adună personajele ca într-o colivie asumată. Ca într-o ramă, de unde evadează în amintiri, pe care le refac, le înfrumusețează. Dustin Hoffman are o combustie interioară învecinată cu maladiul.

După moartea lui Willy, băieții înțeleg că el n-a murit degeaba, că „a avut un vis frumos - singurul vis care merită să-l ai - să ieși întotdeauna primul... el a dat bătălia aici...”. Hoffman își construiește rolul cu răbdare de ceasornicar. Compoziția sa rezistă prin nuanțe imperceptibile, diversificate.

Volker Schlöndorff, cel care a creat *Toba de tînchea* și Onoarea pierdută a *Katharinei Blum*,



Volker Schlöndorff

rămâne la fel de convingător în această propunere filmică. E tot un pariu câștigat, o conviețuire fericită cu literatura.



## amarcord

# „La Fellini totul este deschis și unei lecturi opuse”

de vorbă cu compozitorul Nicola Piovani

În 2006, în luna mai, prin intermediul unui grant oferit de Ministerul Educației și Cercetării și cu ajutorul Ministerului Afacerilor Externe, am ajuns în Italia, în cadrul cercetării pentru definitivarea tezei de doctorat, având ca subiect opera și poezia lui Federico Fellini. După o săptămână la Rimini, unde s-a născut Fellini (20 ianuarie 1920 - 31 octombrie 1993, Roma), am ajuns la Roma. Aici, mai cu ajutorul prietenilor din Centro Sperimentale di Cinematografia, mai datorită sprijinului consistent al decanului de atunci, doamna Caterina d'Amico, am avut acces la biblioteca Centrului, inclusiv la manuscrisele felliniene, și, mai ales, am putut cunoaște cinești care lucraseră cu Fellini. Astfel i-am cunoscut și intervievat pe directorul de imagine Giuseppe Rotunno și pe inginerul de sunet Federico Savina. De asemenea, spre finalul călătoriei de cercetare, am cunoscut alți doi foarte importanți colaboratori ai lui Fellini: compozitorul Nicola Piovani și scenaristul Gianfranco Angelucci. Impactul acestor întâlniri a fost enorm. Astfel, indirect, am reușit să recompun un Fellini care, din România, îmi era total inaccesibil. Dincolo de opera sa, prin intermediul acestor interviuri, Fellini căpăta umanitate depășind stadiul de „statuie”, lăsând în urmă aerul mitologic care îl înconjură (văzut fiind din România).

Aceste interviuri cu oameni care au cunoscut în mod direct unul dintre cei mai importanți autori de film din primul secol de cinema, sunt mărturii despre o perioadă romantică a cinematografului, mărturii despre un cineast total și despre minunatele sale filme, confesiuni despre un fenomen unic: autorul se cufundă în opera sa până la identificare totală: viața personală a autorului devine parte a operei sale.

În dialect rimizez, **amarcord** înseamnă **îmi amintesc**, de unde și titlul rubricii de față - unde reproducem fragmente din interviurile amintite - care preia titlul unuia dintre cele mai frumoase filme ale lui Fellini. (Doru Nițescu)

**Doru Nițescu:** - *Domnule Nicola Piovani, aș începe interviul nostru întrebându-vă cum a debutat colaborarea dintre dumneavoastră și Fellini?*

**Nicola Piovani:** - În cel mai simplu mod cu putință, mult mai simplu decât cineva și-ar putea imagina. Îl știam pe Fellini, însă doar ca admirator, de foarte mult timp. Mergeam la Cinecittà și când trecea Fellini mi se părea că e ca și cum ar trece Giotto sau Rossini. Și apoi, într-o zi, mi-a telefonat regizorul său secund și mi-a propus o întâlnire cu Fellini pentru a doua zi, la Teatro Cinque din Cinecittà. Mă gândeam chiar că s-ar putea să fie o glumă a vreunui dintre prietenii mei, mai pus pe șagă, căci eram foarte tineri. Până la urmă m-am dus și mi-a propus să lucrez la un spot publicitar. I-am zis: „Uite, pentru că imediat mi-a propus să trecem la *per tu*, eu publicitate nu fac, nu este pentru mine, nu îmi place. Nu am făcut niciodată.” Și mi-a răspuns: „Nici eu! Mai ales că asta este o reclamă la o băutură alcoolică, deci e o instigare la alcoolism, dar știți ceva, până la urmă e o săptămână de filmări, de distracție, de înregistrări, de lucru cu actorii, până la urmă e tot un fel de a face cinema. Uite, hai să considerăm spotul ăsta ca o încercare, să vedem dacă reușim să lucrăm bine împreună.” Am făcut acel spot și după vreo două săptămâni m-a chemat să facem împreună *Ginger și Fred*, după care a continuat să mă cheme la toate proiectele pe care le demara, chiar dacă unele nu s-au realizat niciodată, apoi a urmat *Intervista*. Eram mereu în contact între două filme, până la *La voce della luna*, după care avea în proiect încă două sau trei filme, unul era în ultima fază de pregătire, gata să fie pornit și pentru care chiar compusesem un mic refren.

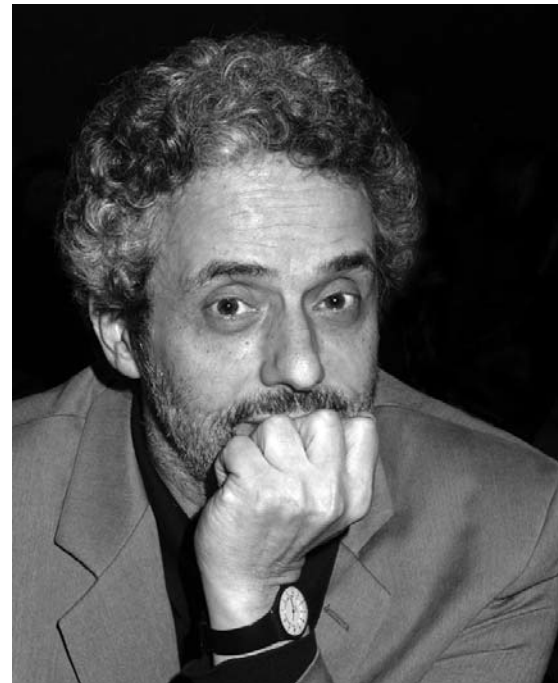
- *Ginger și Fred este un film foarte special...*

- *Ginger și Fred este un film care, pe măsură ce trec anii, se înțelege tot mai bine cât de important este și cât de mult a fost subevaluat în momentul premierei. Este un film despre care dacă spun că era profetic, spun prea puțin. E un film ce preconiza deja toate scenariile apocaliptico-televizive care se puteau imagina într-o țară precum Italia, chiar și preluarea puterii de un om care ar fi devenit un fel de stăpân al Italiei nu cu arme, puști și forțe militare cum se făcea în trecut, ci prin puterea televiziunii. Din acest punct de vedere e un film imens. În opinia mea, povestea care este înăuntrul, cea între cele două personaje, Ginger și Fred, care în realitate se numesc Pippo și Amelia, e o poveste care te mișcă, o poveste eternă. E un film care îmi place tot mai mult pe măsură ce îl revăd. E primul film pe care l-am făcut împreună. Când am concerte,*

de obicei, termin partea dedicată lui Fellini cu partitura din *Ginger și Fred*.

- *Ce muzică îi plăcea lui Fellini?*

- El declara, și cred că este unul dintre puținele cazuri în care nu mințea, că are o mare fragilitate, o mare vulnerabilitate legată de întâlnirile lui cu muzica. Nu reușea să asculte muzică în afara lucrului. Era un om care citea cel puțin o carte în fiecare noapte. Dar nu asculta muzică. Intra în contact cu muzica doar când începea să lucreze la un film. Spunea: „Munca este casca mea de protecție împotriva razelor X ale muzicii”, pentru că spunea că muzica este periculoasă. O zice, printre altele și oboistul din *La voce della luna* care susține că muzica e periculoasă și chiar mincinosă. Celălalt îl întreabă de ce, iar oboistul îi răspunde că muzica promite, promite și apoi nu se ține niciodată de cuvânt. Asta deoarece Fellini a fost foarte impresionat de muzica auzită în copilăria și adolescența sa. Povestea, și tind să îl cred, că atunci când părinții săi îl duceau la operă, era fascinat de această mașinărie, dar că odată asistând la *Cavalerii din Equibu*, care e o operă a lui Zano Nai, acum considerată o operă minoră, dar care în acea epocă avea mare succes, era așezat în public foarte aproape de percuții și că acel zgomot al tobelor a fost atât de puternic încât a început să îi curgă sânge din urechi. Seamănă foarte mult cu un vis. Cât privește fragilitatea lui în prezența muzicii, cred că era de fapt o autoprotecție. Chiar am făcut un experiment, odată când era la mine într-o pauză între două filme, am cântat o bucată mai melancolică și l-am văzut emoționat, pentru că imediat să îmi propună să plecăm de acolo. Melodiile care l-au impresionat, și de aici pleacă totul, erau *Marșul gladiatorilor*, *Abatjour*, *Fascination*, muzica din filmele lui Chaplin și, după mine mai presus de toate, *Cuimbra*, un cântec portughez. Când auzea acorduri care aminteau de *Cuimbra*, dintr-odată se anima, devenea atent. Dar toate acestea erau doar puncte de plecare pentru a zbura către alte melodii. Exemplul cel mai clar este toată opera lui Nino Rota pentru filmele lui Fellini, compusă plecând de la *Marșul gladiatorilor*, sau de la oricare dintre aceste melodii. În cele din urmă au ajuns la o lume muzicală pe care oricine o recunoaște ca fiind lumea felliniană a lui Rota. Ajunge să auzi câteva acorduri și să o recunoști. Nu se zice că e *Marșul gladiatorilor*, sau *Abatjour*, sau *Cuimbra*, se zice că este Rota-Fellini. *Marșul final din Otto e mezzo*, care cred că a fost filmat cu *Marșul gladiatorilor*, e o răsturnare a melodiei originale și are o personalitate și un sentiment foarte precis. E foarte puternic și nu poate fi nimic altceva decât Rota care a compus



Nicola Piovani

pentru Fellini.

- *În La voce della luna personajul oboistului produce apariții stranii prin atingerea unor anumite note...*

- Cred că este singurul film în care Fellini se oprește să vorbească despre muzică, despre raportul său cu muzica. Oboistul vrea să îngroape instrumentul sub pământ, dar nu reușește, căci muzica iese și îl urmărește. Este vorba despre raportul de iubire și de ură al lui Fellini cu muzica, care, din fericire nu era de iubire și de ură și în cazul muzicienilor, căci ura nu am întâlnit-o niciodată în lucrul meu cu el și cred că atât mai puțin în cazul lui Nino Rota. Obișnuia să zică: „După mine, voi nu inventați nimic. Voi aveți pur și simplu o antenă pe care noi ceilalți nu o avem, precum niște mediumuri, iar această antenă intră în contact cu o zonă unde există deja toate aceste muzici. Și voi nu faceți altceva decât să le trageți jos atunci când vă trebuie la ceva. Aveți cheile unei arhive. Dar refuz să cred că voi inventați lucruri care fără să se folosească de cuvinte pot produce în mine emoții care să facă să mi se umezească ochii.”

- *Frumoasă teorie, dar cred că și puțin ironică.*

- Foarte ironică. Nu există nimic la Fellini care să nu fie deschis și la o lectură opusă. Într-una dintre primele noastre colaborări, mi-a zis: „Vezi, eu am făcut cinema în așa fel încât atunci când mă văd americanii sau criticii de film, li se pare că văd urmașul lui Giotto. Dar în același timp, dacă vine un mare om de cultură, un profesor universitar cu barbă mare, cam ca Umberto Eco și îmi zice: Uite Maestro, îți demonstrez că tot ce ai făcut sunt numai prostii, glume care nu valorează nimic, sunt lucruri pe care le-ai făcut în mod voluntar, dar nu valorează nimic - nu aș ști ce să îi răspund. Ba chiar aș fi tentat să îi dau într-o anumită măsură dreptate.”

Interviu realizat de  
Doru Nițescu

**Nicola Piovani** este compozitorul ultimelor creații felliniene: film și clipuri publicitare. Este cel care se apropie cel mai mult prin muzica sa de idealul lui Fellini - Nino Rota -, păstrându-și în același timp personalitatea și distincția. Colaborează cu alți regizori foarte cunoscuți: frații Taviani, Roberto Benigni, Nae Caranfil.

## sumar

<b>agenda</b> Ștefan Manasia Familia orădeană: 145	2
<b>editorial</b> Ion Vlad Mario Vargas Llosa - Inepuizabila magie a povestirii	3
<b>cărți în actualitate</b> Irina Petraș Mariana Gorczyca și cadențele sale Adriana Stan Realismul-palimpsest	4 5
<b>imprimatur</b> Ovidiu Pecican Subsoluti și mansarde ale istoriei	6
<b>comentarii</b> I. Francin În căutarea pietrei filosofale	7
<b>lecturi</b> Ion Pop O valoroasă revistă româno-germană: "Apoziția"	8
<b>incidențe</b> Horia Lazăr Augustin în tipografiile umaniștilor	9
<b>sare-n ochi</b> Laszlo Alexandru Iluziile pierdute ale lui Paul Cernat (I)	10
<b>eseu</b> Amalia Lumei Tablou interbelic românesc - Radiografii (II)	11
<b>proza</b> Octavian Soviany Viața lui Kostas Venetis	12
<b>emoticon</b> Șerban Foartă Rumania & Versalbia (I)	13
<b>in memoriam</b> Radu Țuculescu Mircea, omul de nisip... Claudiu Groza Un împătimit al culturii	14 14
<b>opinii</b> Angela-Monica Jucan Romgleză? - Niciodată	15
<b>interviu</b> de vorbă cu ziaristul Radu Constantinescu "Un ziarist nu este un simplu reportofon însuflețit"	16
<b>dezbatere &amp; idei</b> Sergiu Gherghina Soluționarea prin sancțiuni? Oana Albescu Consiliul European - Mirajul unei noi instituții a Uniunii Europene Iulia Ruxandra Oana Politici culturale în România postrevoluționară	18 19 20
<b>arte</b> Viorica Guy Marica Italia retrăită de Liviu Vlad	23
<b>civilizația imaginii</b> Elena Abrudan Retorica vizuală	24
<b>religie</b> theologia socialis Radu Preda Ortodoxia și criza (V)	25
<b>Excelsior</b> Frantz Grenet Religiile în imperiul persan	26
<b>știință și violoncel</b> Mircea Oprea Părinții și nepoții cosmologiei (II)	27
<b>flash meridian</b> Virgil Stanciu Biografii	28
<b>portrete ritmate</b> Radu Țuculescu Mama	29
<b>zapp media</b> Adrian Țion Un băiat ca pâinea caldă	29
<b>jazz story</b> Ioan Mușlea O introducere în jazz	30
<b>muzica</b> Oleg Garaz Ludmila Sprincean Două simfonii la două voci	31
<b>corespondență din Italia</b> Mircea Oprea Italia, toamnă literară	32
<b>film</b> Ioan-Pavel Azap Ce-ar fi viața fără răs?... Lucian Maier Bărbați care urăsc femeile	33 34
<b>colaționări</b> Alexandru Jurcan Ulmii falnici și mitomania politicoasă	34
<b>amarcord</b> de vorbă cu compozitorul Nicola Piovani "La Fellini totul este deschis și unei lecturi opuse"	35
<b>plastica</b> Vasile Radu Despre Italia, cu pietate, în jubilație...	36

## plastica

# Despre Italia, cu pietate, în jubilație...

Vasile Radu

Ce rost ar mai avea astăzi călătoria prin teritoriile sacralizate ale artei, însoțit de banalul creion, bloc-notes-ul și caietul de schițe? Ce sens ar mai avea astăzi postura inițiativă a călătorului din secolul al XIX-lea, cu ochiul flămând, căutând febril spiritul reînviat al istoriei și al antichității, strângând sub streșina pălăriei tulburătoarea invazie retiniană a unor impresii fugare? Ce șansă ar mai avea astăzi vrăful de schițe la fața locului, notația frugală, *sketch*-ul alert desenat, crochiul spumos - gulerat ca halba de bere, aromat ca *schwartz*-ul amărui de odinioară și care pătează, odată cu ultima sorbitură, invariabil și ineluctabil, colțul planșei desenate mai ceva ca sacra semnătură auctorială? Cum și cât mai poți reține fluidul rezonant al spiritului locului, tranchilitatea celestă a unei lumi pe deplin îngropate astăzi, în vremea besmetică a călătoriilor de plăcere, livrate frenetic *all inclusive*, și care strâng la un loc, în alaiuri păgâne, stupefiantele gloate de turiști gălăgioși călcând cu o vanitate dezlănțuită peste umbrele siluete ale celor care s-au retras treptat în cimitirele parnasiene? Mai poate cineva crede în talentul născut și servit de fragilele scrupule pe care ți le impune educația, că acesta poate deveni arma secolului, mai ceva ca ucigașele focoase multi-nucleare, rămânând ca o stavilă impenetrabilă în fața mortificării spiritului, după ce trupurile fără cap colindă cosmosul uman, recitate și instruite sub fatalitatea unor semne numite altădată (când umanitatea mai avea încă istorie) *le musée imaginaire* - după zicerea părintelui Malraux, oficiantul redundant al acestei morți anunțate - sau tiranicele *browser*-uri de azi, sibilic numite Google, Firefox, Mozilla? Cine se mai încumetă astăzi să se înfășoare în pelerina lui Goethe, să-și ascundă ochii sub borurile largi ale pălăriei, scrutând lumea prin luminoasa fantă a minții sale în care pâlparea mormintelor romane scânteiază mai fastuos ca empireul celest? Cine

mai poate astăzi, asemeni lui Dürer, zugrăvind cu infinită afecțiune obrazul scofălcit al mamei, să-și plimbe mâna și privirea cu tandrețe europeană peste cicatricile pietrificate ale peisajului italian?

Liviu Vlad mai crede, mai poate !

El se dedă astăzi unei forme a culturii-imagini însuflețite. Mai adânc, mai teribil, asemeni sensibilului - imperial - domn Urfe din celebrul roman al anilor '70, *Magicianul*, de John Fowles, uneltind cu dedicata feroare a vorbei iubirile nețărurite sub povârnișurile aspre ale insulelor grecești. Își ascunde în măneca largă discreta *camera obscura*, mascându-și astfel tainica sa pereghieză sentimentală. Sacul său este deșertat apoi, ca pân-tecoasele plase pescărești, de imagini scânteind asemeni solzilor de pește în intimitatea atelierului, copleșit subit de revărsarea *meravigliosa* de arhitecturi evlavioase care nu vor deveni niciodată citate erudite din impozante compoziții neoclasi-ce, acestui exercițiu de *hunting* contemporan domolit prin contemplație adăugându-i motivația iscusită în doi timpi: timpul trăirii și timpul mărturisirii. Discursiv și discontinuu, periplusul său italian are fastuozitatea recurentă a memoriei, dar și precipitarea emoțională, directă și imediată a percepției vizuale. Fără să poată fi abstras acestui trecut cultural, discursul său este rostit cu discretă savoare retorică - cea a jubilației, o auto-contem- plare prin care se induce pe sine în peisaj, trăin-du-l sărbătoresc și jubiliar. Arta sa devine, astfel, actul unei plăceri retrăite mereu, consumate cu o feroare culturală nealterată. O delicată cupajare a aromelor și tărilor care fac din ea o perpetuă degustare și metoda savuroasă a ospățului cultural de vedute.



Liviu Vlad

Peisaj toscan (aquarela creion)

**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.

