

Anul X
Seria a III-a
Nr. 12 (556)
joi
29 decembrie
2016

CULTURA

Fundația Culturală Română



ePaper
28 de pagini
Apare săptămânal
Se distribuie
gratuit

DIRECTOR: AUGUSTIN BUZURA

www.revistacultura.ro

HORIA PĂTRAȘCU

Eroismul cercului

Anul Nou este sărbătoarea încheierii și, deopotrivă, a începerii unui ciclu și, prin aceasta, sărbătoarea forței vieții – prezentă în orice act al naturii și universului. / **pagina 3**

DOSAR

Scenarii ale iubirii

În romanele lui

Augustin Buzura

„În romanele sale, Buzura demonstrează cu toate argumentele posibile că iubirea, da, se naște din instincte, dar trăiește prin tărie de caracter.” (ANGELA MARTIN) / **paginile 11-16**

VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

Bugetul, comunitatea și muzeele

Politicienii noștri vor fi interesați de cultură atunci când „omul de pe stradă” va fi interesat de cultură. Nu e nimic de condamnat în asta. Politicienii sunt oportuniști și apleacă urechea la plângerile cetățenilor. / **pagina 6**

MIRCEA VALERIU DEACA

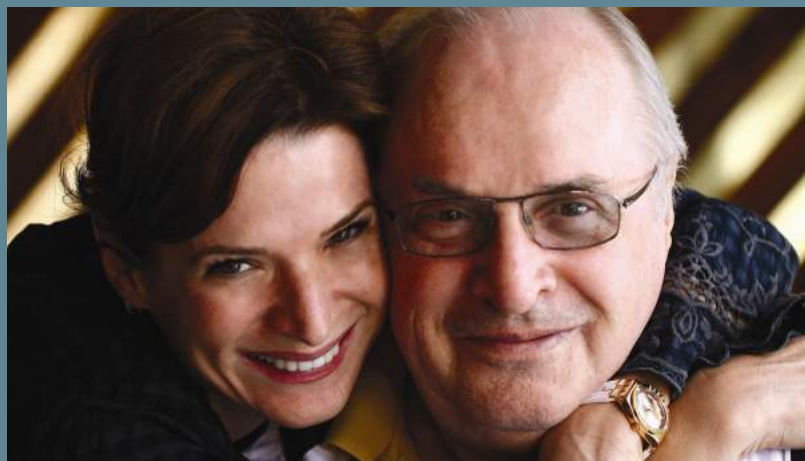
Sieranevada sau trecerea de la lumină la întuneric

Camera de filmat este antropomorfă. Ea e situată la înălțimea tipică a unui om, trădează mișcări de cameră pe umăr și urmărește, complice, „din spate” sau de aproape personajele. / **paginile 26-28**

2017

La mulți ani!





CULTURA LITERARĂ

DOSAR // Scenarii ale iubirii în romanele lui Augustin Buzura

Coordonator: Ștefan Baghiu

ANGELA MARTIN / Iubirea – cunoscută și necunoscută / 11-16

ILUSTRAȚIA DE NUMĂR

WILLEM CLAESZON HEDA și PETER CLAESZ // sec. al XVII-lea / Reprezentanți ai școlii de pictură din Haarlem (Olanda), Heda și Claesz reprezintă un moment de apogeu în pictura naturilor statice. Genul apăruse, de sine stătător, cu un secol mai devreme în pictura Țărilor de Jos, sub presiunea Reformei, care, într-un avânt iconoclast, respingea tematica religioasă. După excesele decorative din perioada anterioară, Heda și Claesz dezvoltă un stil sobru, rafinat, cu o capacitate extraordinară în a surprinde texturi dificil de reprodus prin tehnici picturale (metal lustruit, sticlă, mătase), făcând din tehnica trompe l'oeil (apărută în Renașterea italiană) o marcă olandeză. Ca și naturile statice precedente, operele lui Heda și Claesz sunt un dublu discurs: despre bogăția și despre efemeritatea vieții, îndemnând, în spiritul protestantismului, la moderație și cumpătare. Deși cei doi au dus pictura în ulei aproape de perfecțiunea tehnică, arta lor a fost tratată, adesea, în zona derizoriului, iar Heda și Claesz au fost catalogați ca „pictori de mic dejunuri”. // **PE COPERTA: Giovanni Bellini, Muzica îngerilor (detaliu din altarul San Giobbe), c. 1487**

CULTURA
Fundatia Culturală Română

www.revistacultura.ro

Publicație editată de
Fundatia Culturală Română

Președinte:
AUGUSTIN BUZURA

Redacția

Redactor-șef:
ANGELA MARTIN

Secretar general de redacție:
CARMEN CORBU

Echipa redacțională:
ȘTEFAN BAGHIU
COSMIN BORZA
NICU ILIE

Redactori asociați:
ALEX GOLDIȘ
HORIA PĂTRAȘCU
VALENTIN PROTOPOPESCU
ION SIMUȚ

Assistant Manager:
VALERIA PAVEL

Layout & Digital Publishing:
SC VIZUAL GRAFICANTE
PUNCT RO

Adresa:
CALEA 13 SEPTEMBRIE NR. 13,
SECTOR 5, BUCUREȘTI

E-mail:
culturaucr@gmail.com

ISSN 2285 – 5629
ISSN-L 1584 – 2894

Revista CULTURA
promovează diversitatea de opinii,
iar responsabilitatea afirmațiilor
făcute în cuprinsul ei
apartine autorilor articolelor.

PARTENER

**Radio
România
Cultural**

EDITORIAL

HORIA PĂTRAȘCU

Eroismul cercului / 3

CULTURA POLITICĂ

GEORGE APOSTOIU

Cronica diplomatică //
Coabitarea sau arta de a
guverna / 4

CULTURA ECONOMICĂ

TEODOR BRATEȘ

Relaxarea, ca valoare
adăugată / 5

CULTURĂ ȘI SOCIETATE

VIRGIL ȘTEFAN

NIȚULESCU

Arhipelagul muzeelor //
Bugetul, comunitatea și
muzeele / 6



CULTURA IDEILOR

ȘTEFAN AFLOROAEI

La ce bun, totuși, cutare
direcție? / 7

VALENTIN PROTOPOPESCU

Prin oglindă //
Diferite tipuri de periferie / 8

DAVID ILINA

De la inteligență la
gândire / 9

CULTURA ISTORIEI

IOAN-AUREL POP

Despre educația prin
limbă și istorie / 10

CULTURA LITERARĂ

OANA PURICE

Romanul spațiilor dintre
/ 17

MARIAN VICTOR BUCIU

Persoana și persona:
eul destructurat și
predestinat / 18

CONSTANTIN COROIU

Texte și contexte //
Scriitorii și arta culinară /
19

CULTURA SPECTACOLULUI

MARIANA CRIȘ

„Regele Lear”
în exercițiul
postmodernității / 20



VIRGINIA NEGRU

„Contact Improvisation”
– negocierea realității în
relație / 21

CULTURA VIZUALĂ

NICU ILIE

Un nou tip de artă:
peisajul cosmic / 22



CARMEN CORBU

Elefanții pictează / 23

CULTURA SPORTULUI

MĂDĂLINA FIRĂNESCU

In corpore sano //
Ghidul leneșului (pentru
nepracticanți) / 24

CULTURA CINEMA

CLAUDIA COJOCARIU

„Elle” – jocul de-a dublura
/ 25

MIRCEA VALERIU DEACA

„Sieranevada” sau
trecerea de la lumină la
întuneric / 26-28



Willem Heda, *Natură statică, vioară și bol de sticlă* (1628)



Eroismul cercului

HORIA PĂTRAȘCU

Anul Nou este sărbătoarea încheierii și, deopotrivă, a începerii unui ciclu și, prin aceasta, sărbătoarea forței vieții – prezentă în orice act al naturii și universului. În om o asemenea forță prinde conștiință și este celebrată într-un mod explicit – la intervale mai lungi sau mai scurte. Cuvântul „an” provine dintr-un etimon latinesc care înseamnă „inel” – a cărui semnificație este evidentă. Inelul logodnei noastre cu viața îl purtăm în fiecare dimineață când ne trezim, când ne refacem după o boală, când rănilor ni se închid, când revedem o ființă dragă, de fiecare dată când ni se face, din nou, foame și sete, ori de câte ori iubirea ce părea epuizată izbucnește cu o vâlvătaie nouă în sufletele noastre, când iertăm și decidem să o luăm din nou de la capăt. Și de un infinit de alte ori prin care se manifestă miracolul acesta al vieții ce știe să înainteze, folosindu-se de niciodată îndeajuns elogiata mișcare circulară.

O întreagă simbolistică se poate reduce la semnificația renașterii: de la pasărea Phoenix până la învierea lui Iisus, de la salamandră până la Sisif, de la Osiris până la Focul heraclitean. Dar ceea ce în natură și în univers pare să fie un instinct sau o forță a „cercului” – mai degrabă inconștientă – în om este luptă conștientă și, deci, eroism. Ciclurile fizice ale universului și cele ale naturii – mișcările de rotație și de revoluție ale planetelor, anotimpurile, succesiunea zi-noapte – urmează o lege inerentă lor, pe când în cazul omului cercul nu este niciodată complet un automatism. În cele mai banale acte ale noastre există o luptă cu forțele întunericului, ale descurajării și ale renunțării. Ale dezorganizării, ale dezordinii și destructurării. Sufletul omului se confruntă cu tentația permanentă a dizolvării și a rupturii, a (sin)ucidării, iar ceea ce sfinții laudă drept „trezvie”, „nevoință”

și „credință” – trebuie atribuit fiecărui om în parte, fiecărui om care reușește să nu se lase pradă tentației destrămării de sine. Poate că „epidemia” de depresie ce cuprinde umanitatea în ultimele decenii se datorează și acestei stranie uitări a unui lucru înainte îndeobște cunoscut: ordinea umană – spre deosebire de cea „fizică” și „naturală” – este întotdeauna rezultatul unui efort, al unui proces, este o decizie. Freud se înșală atunci când vorbește despre instinctele vieții și instinctele morții. În om numai moartea este „instinct”, forță întunecată ce-l atrage spre abis, spre „anorganicul” de unde se spune că provine. Pentru om viața este întotdeauna „rațiune de a trăi”. „A trăi” înseamnă a te opune în mod conștient și responsabil „instinctului morții”, fapt înțeles, chiar dacă doar într-un mod confuz, de către oricine afirmă că „viața este o luptă”. „Erosul”, dorința noastră de viață, este rațiunea prin care luptăm împotriva instinctualității noastre morbide, împotriva negrei atracții spre (auto)extincție. Depresia apare pe fundalul unei neînțelegeri: viața nu trebuie așteptată ca o plăcere, ci dobândită ca o bucurie: bucuria împlinirii unei datorii, aceea a înfruntării și înfrângerii morții. Și iată cum, prin cele două sărbători, atât de apropiate, aceea a Nașterii Mântuitorului și a Anului Nou, spunem același lucru. Toate scenariile miturilor „eternei reînțoarceri” sunt legate de înfruntarea și uciderea unei forțe întunecate ce amenință să dizolve lumea omului, având drept urmare refacerea, regenerarea cosmosului. Imaginea lui Hristos întruchipează triumful omului împotriva morții, căci El „cu moarte pre moarte a călcat”. În cazul omului, viața nu este niciodată un dat, ci o creație continuă, o decizie mereu reiterată. Prin visele și prin proiectele noastre, prin articularea gândurilor și dorințelor noastre – intrăm într-un scenariu cosmogonic, acela al menținerii ordinii, al întreținerii focului vieții în noaptea întunecată și rece a morții ce amenință de pretutindeni. Fiecare cuvânt al nostru este ca o piatră a lui David aruncată împotriva unui Goliat ce încearcă mereu să ne reducă la tăcere, să ne dez-articuleze, să ne „închidă gura”. Reapariția, anul acesta, a revistei „Cultura” are aceeași semnificație – atât pentru noi, pentru colaboratori, cât și, sperăm, pentru cititorii noștri. Efortul nostru teribil de a nu ne opri să vă transmitem aceeași putere de a continua, în ciuda tuturor invitațiilor, mai mult sau mai puțin politicoase, la desființare! ■



Coabitarea sau arta de a governa

GEORGE APOSTOIU

Alegerile parlamentare din 11 decembrie nu au avut darul să potolească patimile politice. Din contră, le-au stârnit și mai mult. În mentalitatea guvernanților noștri se instalează temeinic credința că orice succes trebuie pus la îndoială, iar respingerea unui eșec devine o datorie. A apărut sintagma „fraudă de încredere”, al cărui sens încă nu este bine fixat. Oricum, de la votul alegătorilor până la litera și spiritul Constituției suntem tentați să punem totul sub ghilotina contestării. Multe resurse de înțelepciune sunt cheltuite dintr-un imbold care nu este neapărat legat de respectarea ordinii morale în stat. Constatăm cu mâhnire că țara trece prin momente de vrajbă și dezbinare. Formarea noului guvern a demonstrat că formula de coabitare politică este străină guvernanților noștri. Asta înseamnă că mai avem de parcurs un drum lung până să înțelegem și să ne folosim de mecanismele democrației.

Morala în politică

Nu numai înainte, ci și după alegeri, la noi s-a vorbit fără încetare despre morală în politică. Trebuie să recunoaștem că, în gura guvernanților noștri, cuvântul „morală” sună dogit. Rezultatele alegerilor au declanșat o sfadă de toată frumusețea, din care nu au lipsit violența de limbaj și judecata strâmbă. Suntem, aici, demni continuatori ai unei tradiții. Cu decenii în urmă, pe tema violenței și moralei, Marin Preda scria: „Nimeni nu scapă de violența altora, după cum nimeni nu scapă ocazia, cel puțin până la vârsta în care devenim morali, de a fi violent cu alții. După această vârstă, violența e o slăbiciune” („Viața ca o pradă”).

Cu siguranță, nu este de dorit o separare a moralei de politică. Votul conferă politicii legitimitate democratică, dar nu este o garanție de etică. Uneori este posibil ca legitimitatea obținută prin vot să fie un fruct otrăvit. Nu există îngeri în politică, dar asta nu înseamnă că se cuvine



JACQUES CHIRAC ȘI FRANÇOIS MITTERRAND URMĂRIND UN MECI AL ECHIPEI PSG.
Foto: fansshare.com

să populăm parlamentul cu diavoli moraliști. La fel de adevărat este că o politică mare nu se face doar cu bune intenții, nici cu sentimente de buni samariteni. Important este că separarea moralei de politică să nu meargă până la negarea legitimității guvernării rezultate dintr-un exercițiu democratic. Tocmai de aceea, starea de coabitare la guvernare – când șeful statului și guvernul nu fac parte din aceeași familie politică – este una de normalitate. Numai în dictatură coabitarea nu este posibilă. Tentațiile de înlăturare a opoziției pe motive ideologice sunt dovada unei gândiri arhaice, primitive.

Coabitarea cere înțelepciune

În timpul celei de a V-a Republici, Franța a cunoscut în trei etape formula de coabitare. În 1958, viitorul premier Michel Debré considera că a reuși să conducă statul cu un guvern de opoziție politică „este cheia de boltă” a unui regim. Mai târziu, după alegerile din 1986, sub președinția socialistului François Mitterrand, gaulistul Jacques Chirac a fost desemnat premier. A doua zi după alegeri, înainte de a

fi instalat, viitorul premier este invitat de președinte să asiste la ceremoniile pentru aniversarea victoriei Alianțelor asupra Germaniei hitleriste. În memoriile sale, Chirac scrie: „Asist în compania lui François Mitterrand, pe Champs-Élysées, la ceremonia organizată pentru aniversarea victoriei de la 8 Mai 1945. Suntem așezați unul lângă altul în tribuna prezidențială, conversăm amical și destins. Fără să lase impresia că se abate de la prerogativele sale, șeful statului manifestă față de mine o cordialitate fără prefăcătorie sau ostentație. Deși, oficial, susținuse candidatul socialist, în realitate el nu părea nemulțumit că francezii făcuseră o alegere diferită de cea pe care o preconizase el. Totul mă făcea să cred chiar că, în secret, el preferase ca succesori să fie un om din afara familiei lui politice pentru care, altfel, nu ar fi trebuit să suporte certurile de moștenire sau «datoria inventarului». Fără îndoială, el vedea în aceasta garanția unei preluări de putere mult mai liniștite. Fusesem adversarul lui François Mitterrand înainte de a deveni primul lui ministru. Astăzi, iată-mă succesori lui. Oricare ar fi fost dezacordurile noastre anterioare, sunt conștient de legătura particulară care ne va lega în viitor și care depășește raporturile personale, oricât de bune ar fi acestea” („Le temps présidentiel. Mémoires”, Ed. NiL, 2011).

Capcanele propagandei

După ce Marea Britanie, prin referendum, a decis să părăsească Uniunea Europeană, mulți britanici au constatat că au fost păcăliți printr-o propagandă incorectă. Acum regretă votul. Prea târziu! În Statele Unite, la 8 noiembrie, tot printr-o propagandă „atletică”, republicanii au câștigat atât Casa Albă, cât și majoritatea în Congres. În stil american, apartenența la partide diferite a președintelui și a majorității din Congres asigură echilibrul între instituțiile puterii. Cum s-ar spune, până acum aveau forma lor particulară de coabitare. Au pierdut-o! Ipotetic, în configurația nouă a puterilor în stat, în cazul în care președintele Trump ar lua inițiativă discreționară în probleme de pace și război, el nu va putea fi confruntat cu o opoziție în Congres. Așa încât, echilibrul de putere, cea „balance of power”, va rămâne la înțelepciunea fie a președintelui, fie a congresmenilor.

Deocamdată să ne mulțumim cu constatarea că, în democrație, coabitarea este o stare de normalitate. Și să fim convinși că, odată acceptată, coabitarea pretinde o adevărată artă de a governa. ■

► Starea de coabitare la guvernare – când șeful statului și guvernul nu fac parte din aceeași familie politică – este una de normalitate. Numai în dictatură coabitarea nu este posibilă.



TEODOR BRATEȘ

Poate mai mult decât orice și oricând, atmosfera sărbătorească a acestor zile aduce în prim-plan, într-o poziție dominantă, sentimentul cvasigeneral că sunt șanse ca omul (oamenii) să se afle, în sfârșit, într-un mediu natural și societal mai prietenos, generator de condiții favorabile satisfacerii unui volum mai mare de nevoi dezirabile (măcar a celor minimale). De aici, o anumită stare de relaxare, obișnuită pentru finalurile de an, dar accentuată acum, aici, la noi, în România, de doza sporită de speranță post-electorală.

Economia timpului liber

Patru sau cinci zile de odihnă la finalul anului în hotelurile de lux din țară costă mii de euro de persoană. E de mirare că nimeni nu este... mirat că toate locurile sunt ocupate. Firește, nu este vorba decât despre oameni bogați și foarte bogați (unii – s-o spunem pe șleau – pe căi necinstite, prin însușirea banului public), însă, tot în zilele sfârșitului de an, peste o jumătate de milion de persoane se află în stațiunile de vacanță din România și din străinătate. Alte peste 3 milioane petrec revelionul în restaurante, cluburi etc. din localitățile în care trăiesc.

Dacă la toate acestea adăugăm târgurile de Crăciun, de Anul Nou, valurile de cumpărături din hipermarket-uri, dar și din magazinele de proximitate, participările la spectacolele cu plată, inclusiv la cele de masă, în aer liber, constatăm că se derulează operațiuni comerciale cu valori considerabile, de miliarde de euro.

Cu alte cuvinte, relaxarea costă, dar – în cele mai multe cazuri – merită. Sunt semne care indică un anumit progres în traiul câtorva segmente ale populației. Aceasta ar fi – ca să recurg la un clișeu – partea plină a paharului.

Iluzoria despărțire (temporară) de stres

Știu că este neplăcut ca, în ceas de sărbătoare, să discuți despre griji și nevoi, despre inegalități și sărăcie. Însă, din păcate, pentru cei mai mulți concetățeni, inclusiv pentru cei veniți din străinătate să petreacă sărbătorile în țară, alături de rude, de prieteni, zilele de relaxare se termină extrem de repede, iar stresul va reveni în forță, în special atunci când se

Relaxarea, ca valoare adăugată



Foto: Darko Stojanovic

dintre acesta și sectorul privat, se justifică întru totul, dar cu condiția să ducă la soluții fezabile.

Câte interese, atâtea... controverse

Multe dificultăți în materie de cunoaștere, de interpretare și, inevitabil, de acțiune provin din necesitatea ciclică de restructurare a teoriilor economice. Nu este locul aici nici măcar pentru o scurtă incursiune de ordin istoric. Notez doar unele elemente ale situației actuale, specifice la scară națională, și anume insuficiența dezbateri asupra a ceea ce se întâmplă acum în economia românească pornind de la realitățile dure cu care se confruntă cea mai mare parte a populației. Fără îndoială, factorul extern are o foarte mare importanță, însă, până la urmă, specificitățile (dacă ne putem exprima astfel) contează cel mai mult.

În ultimă instanță, dacă vorbim despre cultura economică, ajungem inevitabil la rețeaua de interese din societatea noastră actuală, nu la modul general, ci concret, la timpul și spațiul național, inconfundabil. Pentru că m-am referit la venituri, în contextul dat, apare necesară tratarea, cu precădere, a temei extrem de sensibile a raporturilor dintre capital și muncă (inclusiv aici și sectorul public deoarece, dincolo de orice considerent ideologic, doctrinar avem de-a face tot cu angajatori și angajați). Și aceasta este o temă atât de vastă, de complicată, încât impune studii și cercetări aprofundate, inter- și multidisciplinare. Analizele desfășurate pe două planuri, cel al diversității și cel al convergenței intereselor, ar permite să se elaboreze politici salariale mult bine fundamentate decât cele de care am avut parte până în prezent. Sigur, nu pornind de la teorii ale tehnocraților ultraliberali potrivit cărora singurii „creatori de bogăție” sunt deținătorii de capital, ci de la faptul că munca și capitalul sunt fețele aceleiași monede. Așa că relaxarea din aceste zile, dacă aduce valoare adăugată prin fructificarea simultană a acumulărilor din muncă și capital, s-ar cuveni să determine și „încărcarea bateriilor” pentru demersuri reale, sincere, de identificare a acelor interese care – armonizându-se – permit să se adopte soluții consensuale. Tocmai interesele atât de diverse și de contradictorii ne „condamnă” definitiv și irevocabil la o astfel de abordare. ■

contabilizează cheltuielile, „găurile” din bugetele de familie.

Mai cu seamă pentru cele peste șase milioane de persoane din România care trăiesc în zona sărăciei, ceea ce au reușit să pună pe masă – ceva mai mult decât de obicei –, nu este suficient pentru a alunga, fie și numai temporar, temele dramatice ale existenței cotidiene, pe fondul vulnerabilităților sociale structurale.

Aparenta diminuare a inegalităților în perioada Crăciunului și a Anului Nou este confirmată și reconfirmată statistic de cele mai recente date ale Eurostat. Nu este posibil să le comentez pe toate, așa că mă voi referi exclusiv la persoanele care au loc de muncă. Nu-i includ aici pe antreprenori, deși există – și în ceea ce îi privește – discrepanțe uriașe în materie de venituri. Este o altă temă care merită să fie examinată cu toată seriozitatea. Dar, să revenim la angajați. Cei mai bine plătiți salariați câștigă, în medie, 5 euro pe oră, iar cei mai prost plătiți, în medie, 1 euro pe oră. În aceste circumstanțe, actualele confruntări politico-sociale privind salariul minim pe economie și cele referitoare la inechitățile din interiorul sectorului bugetar, dar și

► Multe
dificultăți în
materie de
cunoaștere,
de interpretare
și, inevitabil,
de acțiune
provin din
necesitatea
ciclică
de
restructurare
a teoriilor
economice.

ARHIPELAGUL MUZEELOR

Bugetul, comunitatea și muzeele

VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

Am spus, adeseori, că politicienii noștri vor fi interesați de cultură atunci când „omul de pe stradă” va fi interesat de cultură. Nu e nimic de condamnat în asta. Politicienii sunt oportuniști și apleacă urechea la plângerile cetățenilor. Dacă cetățenii noștri vor manele, manele le dăm. Dacă vor operă, operă le dăm. E simplu!

Bugetul consolidat al României reprezintă o oglindă a societății noastre, cu bune și cu rele. Cultura a dus-o foarte prost, vreme de 15 ani, în România, pentru că toată țara a dus-o foarte prost. Primul an de creștere economică a fost anul 2000, când premier era Mugur Isărescu. Apoi, lucrurile s-au îmbunătățit, treptat, în timpul guvernării Năstase, pentru a ajunge la apogeu în timpul guvernării Popescu-Tăriceanu. Anul de vârf a fost 2007, când cultura a beneficiat de aproximativ 0,7% din PIB. Deja, din 2008, s-au auzit cântecele sirenelor care prevesteau criza, după care au urmat anii siniștri 2009-2012, cei mai grei pentru cultura română. Anul 2013 a marcat încheierea prăbușirii, după care, în 2014, a reînceput o creștere timidă a bugetului pentru cultură, accentuată în 2015 și, mai ales, în 2016. Astăzi suntem,

încă, foarte departe de nivelul anului 2007 și nici anul 2017 nu se anunță cu mult mai bun.

Vorbind, strict, despre muzee, bugetul lor, previzionat, la sfârșitul lui 2014, a fost executat în 2015, iar bugetul propus în 2015 a fost valorificat în 2016. Numai că fiecare ministru a avut o mică marjă de mișcare în interiorul menghinei bugetare. Astfel încât, fiecare ministru a putut să își dezvolte propriile politici pentru instituțiile din subordinea Ministerului.

Vorbind doar despre bugetele din ultimii doi ani (2015 și 2016), nu voi avea pretenția de a egala bugetele exorbitante ale instituțiilor publice de spectacole cu cele ale muzeelor. Ca să fim foarte bine înțeleși, în anul 2016 – un an de profundă criză instituțională – Opera Națională București a primit o subvenție de 54,471 milioane lei, pe locul doi aflându-se Teatrul Național din București, cu o subvenție de 27,814 milioane lei, iar, pe bună dreptate, pe locul trei s-a aflat Filarmonica „George Enescu”, cu 17,812 milioane lei, și, apoi, Opera Română din Timișoara. Nu este nimic de reproșat aici. Aceste instituții chiar au nevoie de aceste cheltuieli. Dar a limita bugetele din subordinea Ministerului doar la instituțiile de spectacole, doar pentru că ele sunt cele mai vizibile, este o mare eroare.

Muzeele pot să producă, în aceeași măsură, scânteii și entuziasm. Astfel, Muzeul Național de Istorie a României, instituție care are nevoie, în următorii cinci ani, de 100 de miliarde de euro, pentru a finaliza

► Vorbind, strict, despre muzee, bugetul lor, previzionat, la sfârșitul lui 2014, a fost executat în 2015, iar bugetul propus în 2015 a fost valorificat în 2016. Numai că fiecare ministru a avut o mică marjă de mișcare, în interiorul menghinei bugetare. Astfel încât, fiecare ministru a putut să își dezvolte propriile politici, pentru instituțiile din subordinea Ministerului.

proiectul Noului Muzeu Național de Istorie a României, a primit, în 2016, doar o subvenție de 18,673 milioane lei – doar cât să își ducă la bun sfârșit proiectele curente, fără a intra în ceea ce înseamnă marea investiție pe care o așteaptă. Fiind într-o situație incomparabil mai bună, Muzeul Național de Artă al României a primit de la buget 14,364 milioane lei. Dar subvențiile scad dramatic la alte muzee: Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti” a avut 9,787 milioane lei, Complexul Național Muzeal „Moldova” 7,213 milioane lei, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei 7,001 milioane lei, iar Muzeul Național al Țăranului Român 6,085 milioane lei. Trebuie remarcat faptul că toate aceste muzee au trebuit să investească sume uriașe de bani în relocări de depozite, bunuri de patrimoniu, aparatură, personal și birouri, ca urmare a lucrărilor de investiții care se derulează în aceste lăcașe muzeale. Dar trebuie observat că, în absolut toate aceste cazuri, banii alocați de la buget au fost insuficienți, astfel încât muzeele au trebuit să se bazeze și pe venituri proprii. Dacă, pentru Muzeul Național Peleş nu a fost o mare problemă să obțină 5,841 milioane lei din venituri proprii, la fel, și pentru Muzeul Național de Științe ale Naturii „Grigore Antipa” (cu 4,251 milioane lei), deja, pentru Muzeul Național de Istorie a României, obținerea unei sume de 2,336 milioane lei din venituri proprii a însemnat un efort uriaș, în situația în care muzeul nu are, practic, o expoziție permanentă. La fel s-a întâmplat și pentru Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”, care avea nevoie de 2,316 milioane de lei și, mai mult, cu Muzeul Național al Țăranului Român, care trebuia să obțină 1,695 milioane lei, în situația în care expoziția sa permanentă s-a închis de la începutul lunii iulie.

Politica Ministerului Culturii se ghidează, adeseori, după principiul „celor care au le voi mai da, de la cei care nu au voi mai lua”. Pare ciudat că este așa, dar este o politică profund nedreaptă. Ea nu ține cont de niciun fel de studiu de impact asupra investițiilor în muzee, urmărind doar câteva vedete ale muzeografiei naționale. Aceasta nu poate fi o politică câștigătoare, pe termen lung, dar poate rezolva niște probleme bugetare pe termen foarte scurt.

Avem o strategie națională care urmează să fie adoptată de Guvern, avem un program guvernamental, care urmează să fie adoptat de Parlament. Muzeele trebuie să își găsească locul lor în aceste documente și trebuie să fie luate în serios, drept niște instituții în care se investește, la fel ca în cercetarea înaltă sau ca în autostrăzi. În cultură nu se cheltuiesc bani. Aici se investesc bani care pot aduce profit întregit celor care aduc bani: adică, națiunii române! ■



DETALII DIN PROIECTUL NOULUI MUZEU NAȚIONAL DE ISTORIE A ROMÂNIEI.

Arhitect: Florian Stanciu. Foto: MNIR





Peter Claesz, Natură statică, fructe și potir



Peter Claesz, Urcior din piatră (gresie), pahar de vin și pâine (1642)



Willem Heda, Vase de argint și tort (1645)



La ce bun, totuși, cutare direcție?

ȘTEFAN AFLOROAEI

Auzim ușor vorbindu-se despre anumite căi urmate de unii sau de alții. Dar ce vrem să spunem, de exemplu, când ne întrebăm cu privire la sensul unui drum din fața noastră? Iau acest simplu exemplu, întrucât viața omului este frecvent văzută ca o călătorie, un itinerariu. Așadar, ce spunem de fapt când vorbim de sensul unui drum?

În primă instanță, expresia pare să privească direcția spațială în care duce acel drum, eventual o anumită destinație pentru cel care îl parcurge. De multe ori chiar așa se întâmplă în viața obișnuită, ne este suficient acest înțeles. Însă expresia de mai sus poate avea în vedere și altceva, mult diferit, bunăoară modul personal de a parcurge un drum, rostul lui la un moment dat. Înțelesul de primă instanță e lăsat în urmă, iar semnificația simplă a cuvintelor devine o simplă abstracție. Cu îndreptățire s-a spus că sensul privește întotdeauna jocul secund al limbajului (Eugeniu Coșeriu). Iar acest joc se reia mereu, la alte niveluri ale voinței și așteptării, generând înțelesuri ce diferă enorm de cele inițiale. Intenția de primă instanță (să zicem, a parcurge un drum pentru a ajunge în cutare târg) poate fi străină celei de secundă instanță (a pregăti cu grijă un război). În acest caz, o anumită cale, pentru început evidentă și sigură, poate fi urmată fără niciun sens.

Or, adevăratele probleme le ridică întotdeauna sensul de secundă – eventual terță – instanță. Acesta solicită alte întrebări, așa cum este cea cu privire la rostul unei direcții asumate. Nu mai e în joc sensul particular al unei decizii, ci însăși semnificația acestui sens, exact ca atunci când se pune întrebarea „la ce bun cutare direcție, cutare scop?”. O asemenea întrebare poate să apară stranie, circulară: „la ce bun cutare sens?”. În fond, chestiunea nu privește atât sensul „obiectiv” al unui act („în ce direcție?”), ci mai curând relevanța unui fapt de viață. Nu are în vedere o alegere dintre mai multe, ci sensul alegerii ca atare. La limită, privește însăși „alegerea faptului de a alege” (Søren Kierkegaard), așadar o alegere de sine. Desigur, acest fapt pare totuși greu de atins ca atare. Însă nu ar trebui să ne gândim neapărat la reflecția aparte pe care o presupune. Conștiința obișnuită, așa cum provizoriu o numim, poate să facă loc în unele momente, mai rare, întrebării „la ce bun?”. Ea se privește atunci pe sine dintr-un loc oarecum neobișnuit sau necomun al vieții ei obișnuite.

Doar că noi vorbim mult și în multe feluri cu privire la un sens ori altul. Este cu neputință să rezistăm în fața nevoii de a deține un sens, de a-l constitui sau a-l poseda ca

atare. Operăm tot timpul cu sensuri, indiferent că sunt elementare sau abstracte, neutre, triviale sau comune. Tocmai aici se află un motiv al faptului că ne punem arareori întrebări de felul celei cu privire la sensul unei direcții. Câtă vreme mintea lucrează cu tot felul de sensuri, ea se consideră deja asigurată, știe că nu face mai nimic fără o anumită direcție sau fără un scop. Această prezență a sensului, imediată și cotidiană, disponibilă, face ca orice altă întrebare să devină „ruptă de lumea vieții” – înainte de toate, chiar întrebarea cu privire la sensul vieții. Sau acele întrebări ce pun în discuție sfera comună a sensului. Nu e ușor în acest caz să vorbești despre nevoia unei distanțe față de această sferă comună și de ceea ce s-ar putea

întrezări în raza întrebării „la ce bun?”. Ai sesiza atunci cum destule sensuri, deși căutate în chip elementar, deși eficiente în primă instanță, pot să nu spună absolut nimic în ceea ce ne privește.

Însă jocul secund de semnificare poate complica mult lucrurile. De exemplu, pot să apară două mari tentații: a interoga sensul oricărui sens posibil, cu riscul regresiei *ad infinitum*, și, deopotrivă, a căuta sensul nonsensului însuși, cu riscul unei circularități vide. Celei dintâi tentații i s-a dat curs mai ales când a fost căutat un sens socotit autentic, propriu. Iar celei de-a doua, când s-a văzut că și nonsensul poate avea un sens. În fond, câtă vreme poate fi înțeles într-un anume fel, nonsensul numește o posibilitate – negativă de această dată – a sensului. Ajungem astfel la spusa – în aparență contradictorie – că ceea ce nu are sens are totuși un sens, anume cel al lipsei de sens. Cu privire la o viață lipsită de sens – când se poate vorbi de așa ceva – ai putea totuși spune că ea semnifică însăși lipsa de sens. Pare ciudat acest mod de a vorbi, însă nu și atunci când regăsești jocul de secundă instanță al cuvântului.

Câtă vreme viața proprie nu înseamnă nici cuvânt și nici lucru, nici semn și nici obiect, cu atât mai puțin ceva disponibil, sensul acesteia anunță în primă instanță un gen de indeterminare esențială. Nu poți spune „acest sens de aici al existenței”, așa cum spui, de pildă, „această direcție a drumului din fața noastră”. Gândirea se poate întoarce atunci,

bunăoară, către o imagine care se lasă intuitivă și oferă astfel o analogie pentru acea realitate căreia nu-i corespunde nicio intuiție. În fond, când vorbim de sensul vieții – sau de cel al existenței proprii – devin active în mintea noastră unele imagini și reprezentări. Spre a fi acceptată sau respinsă, ideea sensului trebuie în prealabil „văzută”, surprinsă într-o formă intuitivă, chiar și atunci când ne apare de neimaginat. Așa cum nu evităm a vorbi despre cele inefabile și a gândi despre cele neinteligibile, la fel nu încetăm a imagina cu privire la cele de neimaginat. ■

► Pot să apară două mari tentații: a interoga sensul oricărui sens posibil, cu riscul regresiei *ad infinitum*, și, deopotrivă, a căuta sensul nonsensului însuși, cu riscul unei circularități vide.

Diferite tipuri de periferie

VALENTIN PROTOPODESCU

„Iudaitate” și „ghetou” sunt cuvinte care desemnează realități strâns înrudite. Deși ideea de cartier evreiesc într-un oraș populat cu alte majorități confesionale pare să se fi născut în Antichitate, primul ghetou cunoscut ca atare datează din anii 1515-1516. Atunci, în urma înfrângerii venețienilor de armata Ligii din Cambrai, înspăimântații locuitori ai Serenissimei s-au refugiat de pe continent în arhipelag. Printre acești năpăstuiți se numărau și 5000 de evrei, ajunși la Veneția în urma prigoanei spaniole. Conviețuirea dintre creștini și iudei nu a fost una ușoară, iar permanentele conflicte i-au determinat pe edili să-i „exileze” pe aceștia din urmă cât mai departe de Piazza San Marco, undeva, în spațiul dezafectat al unei foste turnătorii de tunuri numit „ghetto nuovo”. Așa a luat naștere primul „ghetou” al epocii moderne. El a fost rodul a doi factori concomitenți: intoleranța creștinilor și inadaptabilitatea evreilor. N-am să stărui asupra celui dintâi, dată fiind evidența sa, iar cât privește pe cel de-al doilea, am să-l invoc numai pe Solomon ibn Verga (cca. 1450-1525), cel care semnală aroganța sfidătoare a coreligionarilor lui în cartea „Shevet Iehuda” („Toiagul lui Iuda”).

Ghetoul nu se reduce însă la sensul său negativ, de împingere în exterior, de așezare forțată în margine, de protejare disperată prin înconjurarea cu ziduri. Ghetoul convenea minorității iudaice de oriunde câtă vreme aceasta accepta condiția de populație de rang secund, dar protejată de un sistem de reguli ferme și permanente. În schimbul dărilor și contribuțiilor bănești, evreii se simțeau protejați în ghetoul lor, unde au ajuns curând să dezvolte o viață culturală și religioasă proprie și intensă, dătătoare de

► Dacă, inițial, ghetoul evreiesc era locul unei „centralități marginale”, un model miniatural al cetății doritoare de prosperitate economică și avânt cultural, moștenitorul său, ghetoul rasial, profesional sau social (cu monocorde conotații negative) este antimodelul prin excelență al orașului de astăzi.

încredere în sine și de profundă conștiință a identității. Marais-ul parizian, Kazimierz-ul cracovian, cartierul evreiesc din Praga, la noi, Calea Văcăreștilor și Calea Dudeștilor au fost tot atâtea modele de ghetou care au adăpostit febrila și fabuloasa viață a comunităților iudaice din Europa.

Treptat, ideea de ghetou a fost generalizată și extinsă și asupra acelor populații minoritare de altă confesiune, cultură și etnie decât cea evreiască. Ce altceva sunt celebrul întru faimă negativă Harlem din New York sau nu mai puțin cunoscutele Sankt Pauli ori Cartierul Roșu de la Hamburg și Amsterdam? Negrii și prostituatele, comunități nedorite și periculoase pentru siguranța și sănătatea morală a majorității albe și burgheze, au ajuns să se izoleze în spații securizate nu de ziduri, ci de faima rea sau perversă.

Dacă, inițial, ghetoul evreiesc era locul unei „centralități marginale”, un model miniatural al cetății doritoare de prosperitate economică și avânt cultural, moștenitorul său, ghetoul rasial, profesional sau social (cu monocorde conotații negative) este antimodelul prin excelență al orașului de astăzi. Ghetoul iudaic pulsa de o viață puternică, iar cetatea creștină sau musulmană care îl conținea depindea în bună măsură de schimbul pozitiv cu acesta. Dimpotrivă, este probabil că municipalitatea New York-ului sau cea a Bucureștilor ar răsufla ușurate dacă Harlem-ul ori Rahova sau Pantelimonul ar dispărea peste noapte din perimetrul urban pe care ele îl păstoresc.

Ce înseamnă toate aceste lucruri? Asemenea contexte desemnează un sistem de simptome ce indică fără rest evoluția entropică a megalopolisului contemporan. Spațiu poliarticulat, dar neadeziv la o structură anume, reticent la coeziune și alergic la soluții integrative, Marele Oraș se înfățișează ca un univers halucinant, în economia căruia tendința suicidală face figură de principiu. Megalopolisul face implozie, iar ghetourile sunt însemnele agoniei lui. Dacă ghetoul evreiesc ocupa o centralitate marginală în raport cu cetatea-matrice, ghetoul supraurbanității actuale s-a metamorfozat în mahalaua aflată în continuă expansiunea spre centru, pe care are tendința să-l „înghită” mai devreme sau mai târziu. Probabil că diferența între ghetoul medieval și mahalaua modernă constă în gradul de integrare a ordinii: primul o secretă, cea de-a doua o invalidează. ■



Peter Claesz, *Natură statică, tutun și pipă* (1660)



Peter Claesz (1642)



Peter Claesz (1649)



Willem Heda (1651)



DAVID ILINA

De la inteligență la gândire

De multe e în stare motanul meu, dar asta nu înseamnă că poate orice. De pildă să caute cuvântul „pisică” în DEX, să adune șapte cu cinci ori să verifice cutia poștală. I-ar fi imposibil să descrie starea vremii ori să povestească despre „cine ce a făcut cui, de ce, când și în ce scop”. Și asta nu pentru că e bolnav sau pentru că e leneș, sau pentru că ar fi supărat pe mine și ar vrea, în acest mod, să mi-o „plătească”, nici pentru că ar considera neinteresante astfel de activități, ci pur și simplu pentru că nu are dotarea necesară pentru asemenea performanțe.

Desigur, în felul lui, motanul meu este un animal inteligent (a dovedit-o de atâtea ori, inclusiv azi când, profitând de neatentia mea, a furat o felie de șuncă de pe masă). În raport cu situațiile descrise mai sus e clar că inteligența lui nu „bate” atât de departe. Pe scurt – trebuie s-o spun – motanul meu nu gândește. Nici măcar n-ar înțelege limba în care ar fi formulate, la o adică, cerințe precum cele de mai sus. Și mai e ceva: e sigur că n-am să „citesc” vreodată pe chipul lui vreo urmă de rușine sau de remușcare pentru subtilizarea pomenitei felii. Pur și simplu, motanul meu „nu se poate preface, dar nici sincer nu poate fi” (Wittgenstein).

Unii vor fi înclinați să spună: „Poate că nu știe să vorbească, dar sigur gândește!” Vă sugerez să-i credem pe specialiștii în neuroștiințe: presupunerea că există o „gândire pisicească” e complet fantezistă. Alții vor formula poate argumentul că, în definitiv, nici bebelușul uman n-ar putea face față presupuselor solicitări și că nici el, pus în aceleași situații, n-ar înțelege ce i s-ar cere. Neîndoielnic, așa este, dar asta nu schimbă situația patrupedului. Deși multe ar fi de spus pe această temă, aici să ne mulțumim cu constatarea că, în condiții normale, spre deosebire de motan, copilul posedă înzestrările care îi vor permite mai târziu accesul la treapta gândirii. Oricum, momentan, atât unul, cât și celălalt nu doar că nu gândesc, dar nici nu știu că nu gândesc. Nu au conștiința acestui fapt.

Vreme îndelungată filosofii au fost cei care s-au arătat interesați de „problema conștiinței”, convinși că pe temeiul ei se decide granița între animalitate și umanitate, că în retortele conștiinței răsar însemnele distinctive ale omului: libertatea

și moralitatea. Dar nu numai filosofii. Poeții, moralistii, teologii au continuat să vorbească despre „suflet” și „spirit” cu aerul că știu despre ce vorbesc. Cu timpul, conceptul de conștiință a căpătat conotații noi, mai ales după ce psihologia modernă a acceptat inconștientul ca parte a psihismului uman. Toate acestea au complicat problema, au accentuat caracterul misterios al conștiinței. Așa se face că, potrivit lui Daniel Dennett, „conștiința este unul dintre ultimele mistere care au supraviețuit”, cu precizarea că „un mister este un fenomen despre care oamenii nu știu încă ce să creadă”. Din acest motiv, specialiștii în neuroștiințe preferă să vorbească nu despre conștiință, ci despre inteligență. În lucrarea sa, „Cum gândește creierul”, William Calvin mărturisește: „Cu siguranță e mai ușor să găsești o continuitate între noi înșine și restul regnului animal prin studierea subiectului inteligenței, în comparație cu harababura pe care o creăm când încercăm să discutăm despre «conștiința» animală”.

Intelect, gândire, rațiune – au fost și continuă să fie și astăzi cei mai utilizați termeni meniți să surprindă esența cugetătoare a omului. Potrivit unei tradiții, ce pornește din Antichitate, dar care a devenit dominantă din epoca Renașterii încoace, omul se definește ca „animal rațional”, ca ființă gânditoare. Pentru Descartes, „bunul-simț este lucrul cel mai bine distribuit din lume”, cu precizarea că „bunul-simț” e același lucru cu rațiunea, respectiv cu „puterea de a judeca bine și de a distinge ce-i adevărat de ce-i fals”. În „Discurs asupra metodei”, Descartes scria: „Rațiunea sau facultatea de a judeca bine, pentru că este

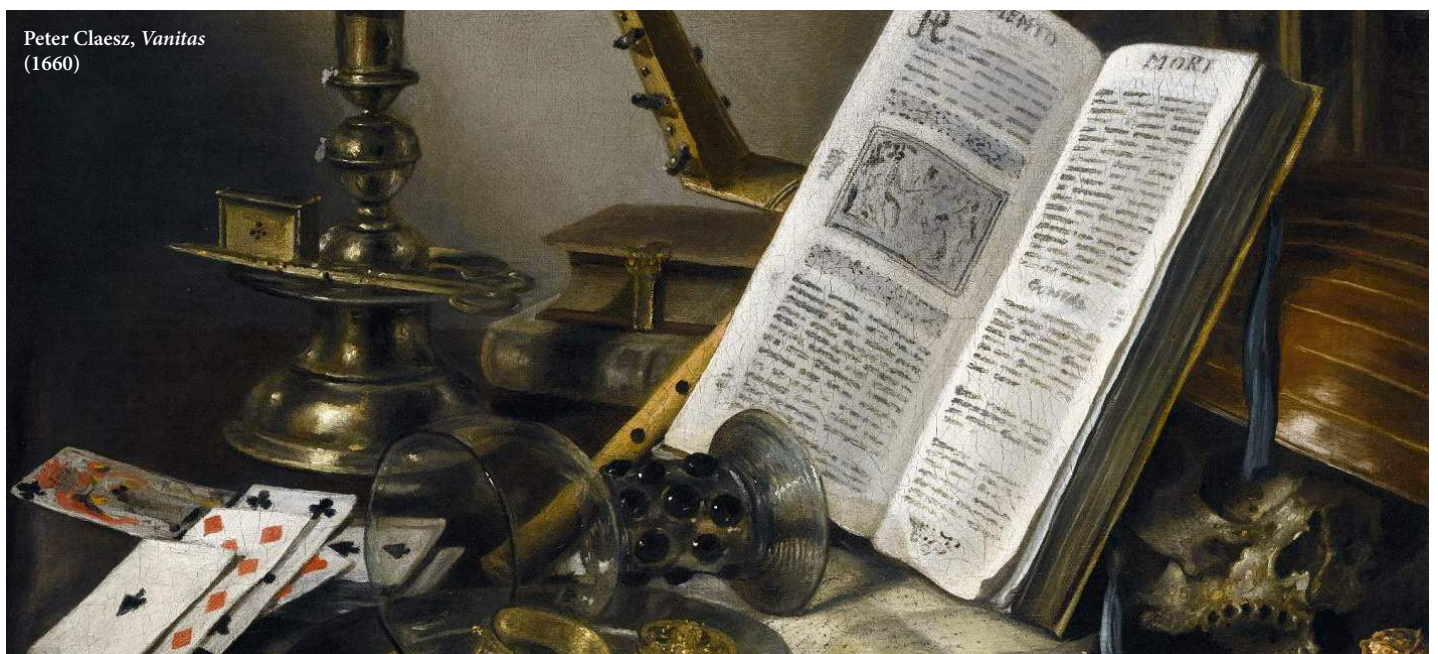
► Intelect, gândire, rațiune – au fost și continuă să fie și astăzi cei mai utilizați termeni meniți să surprindă esența cugetătoare a omului. Potrivit unei tradiții, ce pornește din Antichitate, dar care a devenit dominantă din epoca Renașterii încoace, omul se definește ca „animal rațional”, ca ființă gânditoare.

singura care ne înalță și ne deosebește de animale, este întregă în fiecare din noi”.

În mod obișnuit, despre omul care gândește se spune că este un „om cu judecată”, într-un dublu înțeles: ființă capabilă să lege concepte, să raționeze (să infereze); ființă dotată cu discernământ, respectiv capabilă să deosebească între realitate și aparență, să distingă între adevăr și fals, între bine și rău, drept și nedrept și să adopte decizii (să aleagă între alternative concurente). Mintea smintită e cea care a pierdut exercițiul dreptei judecăți. Înmlădiată, atât genetic și cât și funcțional, cu limbajul (gândim vorbind, deși putem vorbi fără să exprimăm gânduri), gândirea este cea care face din ins o persoană.

În orizontul constrângător al „existenței întru imediat și pentru securitate” (sintagma aparține lui L. Blaga), oamenii au „treabă”, sunt „prinși” într-o sumedenie de îndeletniciri sau activități practice. E, în esență, universul muncii, marea scenă pe care evoluează *homo faber*. La acest nivel, deși oamenii nu se ocupă în mod special cu gândirea, nu înseamnă că nu gândesc sau că gândirea e facultativă; e drept, ei nu fac din gândire o „ocupație” de sine-stătătoare, dar se folosesc de gândire, îi mobilizează intens resursele. În definitiv, toți oamenii gândesc, chiar dacă nu la aceeași „altitudine”, nu la fel de „profund” ori la fel de „intens”, și nu cu aceleași rezultate, dacă e vorba de căutarea adevărului.

Dar, spun filosofii, gândirea în sens pragmatic, prea mult legată de „făcutele” mâinii, nu epuizează sfera conceptului gândirii și nici nu desemnează forma ei autentică, elevată. Toți oamenii gândesc, dar nu înseamnă că excelența gândirii capătă dimensiunea unui fenomen de masă. ■



Peter Claesz, Vanitas (1660)



Despre educația prin limbă și istorie

IOAN AUREL-POP

(urmare din numărul 11)

Programa de istorie de clasa a XII-a are tot cinci teme: „Popoare și spații istorice”, „Oamenii, societatea și lumea ideilor”, „Statul și politica”, „Relațiile internaționale” și „Religia și viața religioasă”. De fapt, sunt aceleași teme ca-n programa de clasa a X-a, dar sunt puse, unele, în altă ordine și au cu totul alte conținuturi! Tema întâi are trei conținuturi: romanitatea românilor în viziunea istoricilor, descoperiri de noi spații și culturi în secolele XV-XIX și călători români acasă și în lume. De fapt, lecțiile nu au nicio legătură cu titlul temei! La câteva săptămâni după lămurirea romanității românilor (nu după cum a fost ea, ci după cum au văzut-o unii istorici!), elevii ajung, nonșalant, la constituțiile din România, de la 1866 până la începutul secolului XXI. Apoi, imediat după explicarea drepturilor cetățenești din anul 2000, elevul trece la autonomiile locale din secolul al IX-lea după Hristos și ajunge ușor și rapid la stalinism, național-comunism și la democrația postdecembristă. De la această democrație *sui-generis* se sare imediat la oscilația dintre diplomație și conflict în Evul Mediu și la începuturile modernității, cu alte cuvinte se trece de la anul 2000 la secolele XIII-XVII. Apoi, tot așa, lecția despre biserică și școală în Evul Mediu îi urmează uneia referitoare la România în perioada „Războiului Rece”. Iar biserica și școală în Evul Mediu trebuie studiate obligatoriu sub semnul „construcției ecleziastice și implicării laice”, slogan mai mult fastidios decât necesar într-un manual de istorie pentru adolescenți.

Ce să înțeleagă elevii și chiar profesorii din acest amestec întâmplător de lecții și teme? Profesorii, care au învățat la facultate că istoria înseamnă studierea trecutului omenirii din cele mai vechi timpuri până astăzi, în conformitate cu specificul unor spații geografice și comunități, văd că spațiul și timpul nu mai au niciun rol în aceste „abordări moderne”. Iar ideea fertilă că faptele, evenimentele, procesele istorice ar avea anumite conexiuni între ele (de exemplu, că nu putem înțelege Renașterea fără Evul Mediu și nici Revoluția de la 1848 fără Revoluția Franceză), că ele decurg adesea unele din altele este socotită de-a dreptul subversivă, ca și cum toți aceia care, de la Polibios până la Giovanni Battista Vico și de la Xenopol până la Toynbee, au căutat anumite constante în derularea trecutului ar fi fost impostori! Istoria astfel tratată încetează să mai fie istorie și se transformă în sociologie, politologie sau eseistică. Studiul sistematic al trecutului se face în funcție de geografie și de diacronie, adică în funcție de spațiu și timp. Faptele trecutului, scoase din

spațiu și timp, nu mai au niciun fel de relevanță istorică. Disparate, ele pot servi discursului politic, scriitorului, muzicianului, cineastului, eseistului, filosofului etc., dar nu mai sunt istorie.

Abordarea trecutului în funcție de mari teme, elaborate de noi astăzi, înseamnă transpunerea deliberată în timpuri revolute a mentalităților noastre actuale și tratarea lumilor de-atunci în funcție de valorile noastre de-acum, ceea ce este complet anistoric. De aceea, elevul ajunge să creadă că romanizarea nu e un proces real fiindcă a stârnit multe controverse, că Dimitrie Cantemir poate fi comparat cu Grigore Gafencu (din moment ce numele lor sunt alăturate!), că Eminescu, nescriind proză filosofică „fluentă”, ca Mircea Eliade, este inferior acestuia sau că Nicolae Bălcescu era naționalist precum Jean-Marie Le Pen! Dacă studierea literaturii fără repere cronologice se poate justifica până la un punct, fiindcă criteriul de bază al selectării operelor literare trebuie să fie valoarea estetică, renunțarea la spațiul și la timpul istoric devine fatală pentru disciplina numită istorie. De aceea, actualele manuale de istorie ar trebui numite manuale de științe sociale, fiindcă asta sunt! Dar atunci să nu ne mirăm că elevii plasează Iluminismul în secolul al XIII-lea, scolastica în timpul Renașterii, că vorbesc în continuare despre „Evul Mediu întunecat” și nu știu să explice cum și de ce s-a construit o catedrală gotică. Am spus recent studenților mei că pictorii anonimi ai Voronețului erau contemporani în timp și, parțial, în idei cu Michelangelo (și cu elevii lui), pe când acesta picta Capela Sixtină, și majoritatea au crezut că glumesc. Asta pentru că legăturile între spații și timpuri diferite nu se mai fac după principii istorice, ci după idei aleatorii, luate din câmpul altor discipline.

De aceea, cred că nu se poate face educație europeană în acest fel. Europa, înainte de a fi o entitate politică, este una culturală (atât cât este!), bazată pe anumite valori, între care clasicismul greco-latin și iudeo-creștinismul sunt fundamentale (indiferent dacă sunt sau nu acceptate formal în preambulul constituției europene) și înainte de a fi fost o entitate culturală a fost o sumă de comunități devenite popoare și națiuni. Cred că fiecare european trebuie, fără nicio jenă, să-și cunoască întâi specificul locului de baștină – limba, istoria, geografia – și apoi pe ale vecinilor direcți și apoi pe ale vecinilor mai îndepărtați. Totul trebuie făcut simplu, din aproape în aproape și în chip sistematic. Elevii europeni învață la istorie enunțuri generale despre ecumenismul religios, despre revoluția industrială sau despre mișcarea feministă și globalizare, dar nu știu nimic concret despre țările și națiunile europene. Dar în această Europă deschisă, cu granițe relativ permise, un român este, de obicei, întrebat despre strămoșii săi, despre specificul limbii sale, despre monumente, despre momentele principale ale venirii României. Și dacă vrea să schimbe percepția

legată de Dracula, de vampiri, de Ceaușescu, de sărăcie etc., adică de clișee, trebuie să fie pregătit cu alte realități, de esență. Să întrebăm un elev român de ce limba română este o limbă romanică și în ce împrejurări au participat românii la cruciada târzie! Să întrebăm un elev român ceva despre specificul Letoniei, al Danemarcei sau al Luxemburgului sau, mai simplu, despre Bulgaria ori despre Grecia! Vom fi complet dezamăgiți! Faptul că nici elevii britanici sau belgieni nu pot răspunde, în general, la întrebări echivalente nu este o consolare. Și atunci cum să integrăm trecutul și prezentul Europei în mari teme sintetice, pline de concepte globale și abstracte, din moment ce nu cunoaștem noțiunile de integrat și de sintetizat?

Studiul istoriei înseamnă strădania de cunoaștere a rostului vieții de pe un teritoriu bine determinat, dar înseamnă și formarea culturii generale a oamenilor. De aceea, trebuie revenit la rosturile normale ale disciplinei, ca și la predarea în cel puțin două ore pe săptămână, la toate clasele. Fără două ore pe săptămână de istorie, de la gimnaziu până la liceu, orice strădanie a educatorilor devine muncă de Sisif și se pierde în neant.

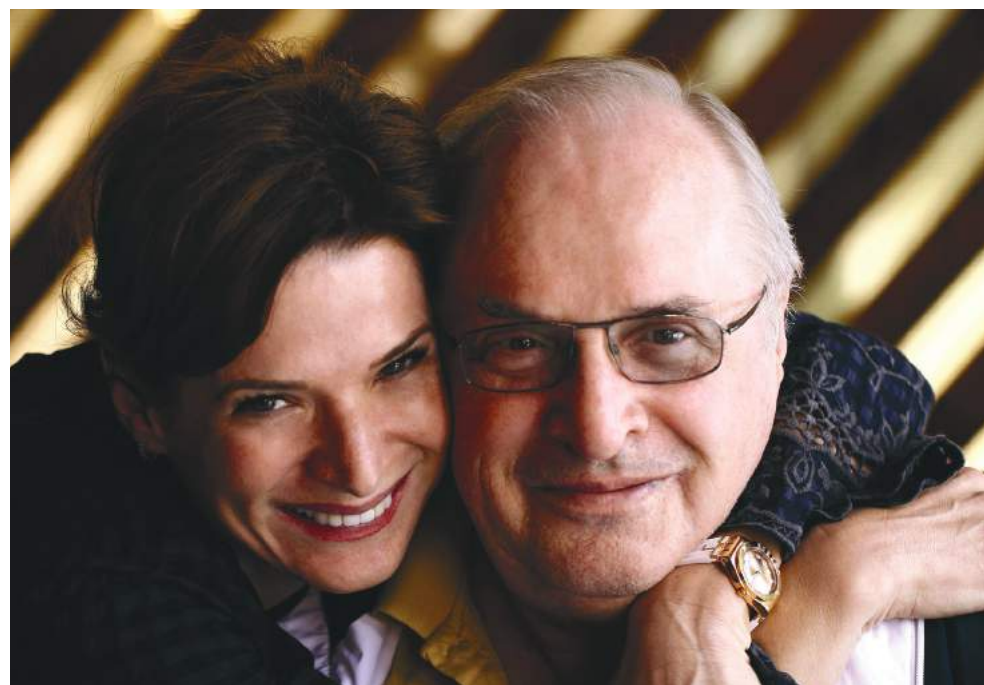
Credem că în multe țări învățământul s-a pervertit în funcție de criterii străine lui, îndepărtându-se de „materia primă” pe care trebuie s-o prelucreze și s-o reflecte în mințile elevilor. De multe ori s-a pervertit prin complicare inutilă, utilizând concepte și noțiuni prea sofisticate pentru mințile și așteptările tinerilor, concepte și noțiuni care nu se pot construi pe cele simple, cum ar fi firească, pentru că acestea din urmă nu au fost studiate și însușite niciodată. Astfel, școala nu-și mai poate îndeplini complet misiunea ei educativă și cedează locul unor factori fortuiți, precum strada, Internetul, mass-media în general, care pot conduce spre o oarecare pregătire, dar superficială, plină de dezamăgiri și deziluzii. Proiectul european nu se poate construi cu lozinci, cu teme care condamnă războiul și preamăresc pacea, cu idealizarea unei frății universale care nu a existat și cu ocolirea aspectelor „jenante” ale trecutului. Proiectul european trebuie sprijinit pe experiența reală a trecutului, pe specificul popoarelor și națiunilor continentului, pe limbile, religiile și confesiunile lor, pe tradițiile lor culinare chiar. Înainte de a înțelege și a face unitatea, trebuie să cunoaștem și să prețuim diversitatea. Eșecul constituției europene, rezervele formulate de francezi, olandezi, britanici, irlandezi și de alții – tot mai numeroși – se datorează și unei educații nepotrivite. Or Europa se poate construi de la sine ca proiect cultural – cum s-a și întâmplat, măcar în parte, în timp –, dar nu și ca proiect politic, care are termene. Pentru ca proiectul politic să devină realitate palpabilă e nevoie de o educație adecvată, dar nu de una forțată, nici falsă, nici tendențioasă. Limbile și istoriile popoarelor europene – adică și limba și istoria românilor – sunt valori unice de cultură și de civilizație, pe care se cuvine nu să le obturăm, ci să le proiectăm în universalitate, cu statutul de tezaur al umanității. ■



Scenarii ale iubirii în romanele lui Augustin Buzura

Dosar coordonat de Ștefan Baghiu

Revista „Cultura” continuă seria dosarelor despre proza lui Augustin Buzura cu o analiză a scenariilor iubirii din romanele sale, adică tocmai problematica neglijată de critica literară. Angela Martin propune o revizitare a ipostazelor dragostei prin paralele între personajele din „Orgolii”, „Vocile nopții”, „Refugii”, „Drumul cenușii”, „Recviem pentru nebuni și bestii” sau „Raport asupra singurătății” și tipologiile dezvoltate de scriitori ca Stendhal sau Ernesto Sábato. Implicând o permanentă dialectică între moralitate și imoralitate sau amoralitate, poveștile de iubire – fie zbuclumate cazuri și triumfuri amoroase, fie relații conjugale remisive – constituie veritabile dosare de existență, deloc inferioare tematicilor cu care sunt identificate de obicei romanele lui Augustin Buzura. (Șt. B.)



Augustin Buzura cu fiica sa, Ana-Maria

Iubirea – cunoscută și necunoscută

ANGELA MARTIN

Iubirea – o „realitate radicală”

„Cred că nu mi-a reușit niciodată cum aș fi dorit romanul de dragoste. De aceea am revenit cu încăpățănare, sperând că într-o zi voi reuși să scriu așa cum simt că trebuie”. Nu încapem îndoială că această mărturisire pe care Augustin Buzura a făcut-o în cursul unei convorbiri cu Crisula Ștefănescu la Munchen în 1988¹ ține și de o anumită lejeritate a stilului de a vorbi, căci, altminteri, prozatorul nu publicase până la acea dată ceea ce se cheamă, la drept vorbind, roman de dragoste. Cât despre speranța de a scrie, așa cum își dorea, un astfel de roman, ea era deja de-atunci pe jumătate împlinită. Astăzi, firește, este mult mai mult. Pentru că, deși nu s-a dedicat practic niciodată acestei specii literare, autorul a scris destul – și în toate sensurile – despre iubire, pentru a lăsa în urma sa romane încărcate de episoade memorabile. Iar odată cu ele, și un mod particular de a trata iubirea, această

temă, umană și universală, dintotdeauna o piatră de încercare pentru orice mare scriitor.

Fapt este că, dacă admitem că viața noastră e așa cum o consideră Ortega y Gasset, o „realitate radicală”, atunci iubirea, care nu numai că face parte din ea, dar o și face posibilă, este la fel. Din această perspectivă, nu vom greși spunând că în romanele lui Buzura iubirea este fundamentală, chiar dacă autorul nu face din ea o temă principală. Iar fundamentală este, în primul rând, prin impactul pe care îl are asupra destinului personajelor sale acest sentiment omenesc. Dacă ne referim, însă, la raporturile bărbat-femeie, vom remarca de îndată că romanele sale ilustrează parcă pe rând ipostazele comentate de filosoful spaniol în „Studii despre iubire”, inclusiv pe cele stendhaliene. Cu toate acestea, la Buzura, iubirea nu are în ea nimic spectaculos: e tulbură, întotdeauna nesigură, ștearsă, provizorie, nefericită, căznică ca viața. Chiar dacă pe moment satisfăcătoare, nu este aproape niciodată mulțumitoare. De altfel, oamenii lui nu știu ce este fericirea și nici nu sunt convingși că le stă în putere să aspire la ea. Licăririle de conștiință se aprind

► În romanele lui Buzura iubirea este fundamentală, chiar dacă autorul nu face din ea o temă principală.

și se sting dureros: într-o societate opresivă, precum cea comunistă, trăiesc și iubesc cu frică și pe furie, maxima lor reușită fiind în ultimă instanță zilnica „târâre”. Deruta, inconfortul, efortul la care îi obligă, fie și cel mai scurt moment de regăsire de sine, le produce angoasă, îi slăbește de puteri sufletești și trupești, îi face inapți atât pentru visare, cât și pentru mobilizare și acțiune. Iubirea, asemenea vieții, cu cât îi rănește mai adânc, cu atât rămâne pentru ei mai neînțeleasă și atrăgătoare. Carența afectivă – boală cronică de care suferă deopotrivă fizic și psihic – îi silește aproape pe toți să caute cu obstinație iubirea ca pe o soluție salvatoare. Oriunde, până și într-un mediu sordid, oricând și cu orice preț, din tinerețe și până în pragul morții. În această căutare disperată li se alătură însuși autorul, care apelează la toate mijloacele posibile, inclusiv la parapsihologie. O superbă pagină de proză constituie misterioasa scenă în care doctorul Cassian Robert, alter-ego al acestuia, chemat de urgență în toiu nopții să vadă o pacientă, își „întâlnește” iubirea-fantomă, o necunoscută ivită din neant și tot astfel dispărută după „consultație”.



Scenarii ale iubirii în romanele lui Augustin Buzura

Scena începe flaubertian („Într-o asemenea noapte am auzit bătăi desperate în ușă: «Domnule doctor, vă cheamă doamna, veniți repede că moare!», dar strigătul nu m-a surprins, căci în spațiul respectiv, în lumea tăietorilor de lemne, mi se părea că oamenii erau într-un fel atrași de moarte, chemați de moarte, se stabileau aici doar pentru a muri. N-am așteptat rugăminți sau explicații, nu m-am interesat cine era doamna, m-am îmbrăcat imediat, mi-am luat trusa și m-am urcat în sania trasă de doi cai agitați de urletele lupilor. Bătrânul care conducea sania vorbea mereu, mai mult pentru a-și încuraja animalele, astfel că vreo noutate nu aveam cum să aflăm de la el, dar îmi era limpede că pe o asemenea vreme nimeni nu te cheama pentru o suferință neînsemnată⁷²⁾ și se încheie în tonalitatea gravă a unui psalm printr-un elogiu închinat Iubirii și printr-o rugăciune: „Te-am iubit înainte de a fi descoperit că te-am iubit. Acum știu, ai fost a mea înainte ca urletele lupilor, luna și moartea și gerurile să mă aducă la tine. Acum, iarăși, nu ești nicăieri, nu ești decât iubire. Iubire de tot. Toată iubirea. Și asta mă face să cred că acela ce a luat chipul unui căruțaș, a doi cai și al unei sănii, destinul cel fără nume și trup, se va alcătui iar în alte și alte umbre și, la capătul rătăcirilor noastre prin timp, după ce vom cunoaște tot ce trebuie cunoscut, vei fi din nou cu mine. Mi-am amintit asta tocmai când era să uit, când mă durea faptul de a mă ști prizonier în propriul trup. Acum e bine, de aceea mă rog ție, Doamne, nu-mi lua și această amăgire... Nu mă lăsa să descopăr că ar putea să existe ceva mai adânc decât iubirea. Nu-mi lua speranța că o voi revedea!”⁷³⁾.

În realitate, însă, iubirile sunt lipsite de poezie și de înflăcărare. Există ca fapte de viață care apar și dispar mai curând sub imperiul necesității și al urgenței decât sub cel al pasiunii. Tensiunea, adeseori, de aici le vine. Ceea ce nu înseamnă că nu întâlnim în romanele lui Buzura personaje pasionale, bărbați și femei. Dar există, desigur, pasiuni și pasiuni – inexplicabile, chinuitoare, de intensități diferite, clamate ori tănuite –, asemenea celor pe care le trăiesc îndeobște mai toți oamenii, în anonim. În „Raport...”, Natalia, altminteri femeie hârșită de viață, este mistuită de patimă pentru părintele Serafim, în timp ce acesta tânjește după Madeleine, despre care îi mărturisește cu sinceritate că „este o boală cronică, o calamitate de care nu pot scăpa”⁷⁴⁾. Ori în „Refugii”, Socoliuc, primarul din Măgura, rămâne neconsolat în iubirea-i neînțeleasă pentru Claudia Roman, poreclită madame Mușețel. După cum, Redman, marele combinator din „Orgolii”, își duce toată viața crucea pasiunii pentru Stela, soția profesorului Cristian, se orientează și ia decizii catastrofale în funcție de speranța deșartă de a o avea. Ulterior, Vera Panaitescu, altfel, cum nu se poate mai devotată proiectelor științifice ale

► Hărțuiți, destabilizați emoțional, vulnerabilizați în egală măsură, femeia și bărbatul sunt lesne cuprinși de panică, de aceea au nevoie acută de intimitate, de căldură umană, de echilibru. Dar, cu toate că jinduiesc să fie iubiți, nu mai au timp, nici dispoziție pentru tandrețe.



profesorului Cristian, caută cu obstinție să-l flexibilizeze, să-l abată pe acesta de la pasiunea pentru cercetare pentru a putea în fine să împărtășească împreună un alt proiect major al vieții: iubirea. „Lasă naibii etica, orgolii, funcții, uită cine ești, uită-ți misia de savant și vino ca simplu medic, dacă nu poți ca om...”⁷⁵⁾, îl cheamă ea, exasperată că nu îl poate deturna.

Femeie, bărbat, cuplu

Este evident, însă, că în romanele lui Augustin Buzura mult mai puternice, mai memorabile decât iubirile sunt trăirile. Într-o istorie multiformă a anecdoticului, poveștile de iubire s-ar putea lăsa încadrate ușor, pe câtă vreme trăirile – la care autorul lucrează în filigran –, incomparabil mai diverse și vibrante, nu. Și asta, în ciuda faptului că bărbatul și femeia se află invariabil în stare de nesiguranță, torturați de frică, indiferent de vârstă și statut social. Indiferent dacă sunt singuri sau în cuplu. Dar, dacă îi înfățișează mereu ca victime în vârtejul unor povești de iubire eșuate, scriitorul e atent la cauze și la reacții, adună probe peste probe împotriva unei societăți bolnave care îi atacă pe indivizi în chiar esența umanității lor. Individul „sub asediul societății” – acesta este conflictul major, specific universului balzacian, iar, în interiorul lui, „ființa umană este condiționată de atmosfera fizică și morală pe care o respiră”⁷⁶⁾. La rândul său, Augustin Buzura își centrează pe acest conflict întreaga operă. Pe fondul tensiunii și al insecurității întreținute de mediul agresiv, caracterele se alterează, sentimentele, comportamentul deviază – „deraiază”, spune mai plastic Mircea Iorgulescu – în cele mai diverse moduri. Hărțuiți, destabilizați emoțional, vulnerabilizați în egală măsură, femeia și bărbatul sunt lesne cuprinși de panică, de aceea au nevoie acută de intimitate, de căldură umană, de echilibru. Dar, cu toate că jinduiesc să fie iubiți, nu mai au timp, nici dispoziție pentru tandrețe. Să ne amintim, de pildă, cât de dramatic descrie autorul, fie și numai îmbrățișările.

Într-o agitație haotică, ele sunt, nu o dată, asemenea unor strigăte sufocate, asemenea unor zbateri desperate provocate de un pericol iminent: „Fără să-mi dau seama, Anca m-a îmbrățișat cu o neobișnuită energie, de parcă ar fi încercat să se salveze de la înec sau să mă piardă și pe mine. Măinile ei mici, cu degete lungi, subțiri, mereu neliniștite, cuprinse de un tremur ușor, îmi căutau bezmetice fața, ochii se agitau de parcă ar fi vrut să uite ceva, să fugă. Și, pe măsură ce răspundeam mișcărilor ei, dorinței de a fi protejate sau ajutate să uite, îmi devenise foarte limpede că nu dragostea îi dicta mișcările, ci frica și disperarea cărora atunci, în seara respectivă, a fost incapabilă să le spună pe nume și să le privească direct, cu ochii deschiși. O țineam strâns în brațe și, pe măsură ce o simțeam tot mai a mea, siguranța și luciditatea îmi sporeau. După foarte multă vreme, pentru prima oară, atunci, în momentele acelea nu-mi era teamă de nimic, nici măcar de propria-mi memorie”⁷⁷⁾. Protagonistii scenei sunt Anca Negru și Matei Popa – altminteri, un cuplu sudat intelectual. Frica, însă, îi asprește până-ntr-atât, încât le reduce dragostea la reacții instinctuale, actul sexual devine mecanic, comparabil cu unul de consum, el nedeosebindu-se, bunăoară, aproape deloc de cel întreținut de același Matei Popa cu o prostituată necunoscută la care îl aduce din închisoare Dinu Piștalu: „Făceam în sfârșit ceea ce în imaginație se întâmplase de atâtea ori cu Elena, o iubeam pe această ființă ciudată al cărei nume nici măcar nu-l știam, cu furie și disperare, iar zvârcolirile ei haotice mă contrariau: erau expresia plăcerii, bucuriei, pasiunii sau intrase într-o neașteptată agonie? Câtă plăcere era și câtă frică sau chiar fugă de moarte?”⁷⁸⁾.

Tot astfel, în „Raport...”, după episodul salvării soțului Danei, într-un timp când doctorul Robert se teme că ar putea fi urmărit și acuzat pentru că-i ajutase pe partizani, Florica din Pădureni, ea însăși speriată de moarte, „devenise remediul cel mai potrivit. Femeia s-a agățat de mine cu disperare



DOSARELE REVISTEI CULTURA

Scenarii ale iubirii în romanele lui Augustin Buzura

aproape, de parcă ne aflam într-o apă și aș fi încercat să o salvez de la înec, iar corpurile noastre nu se refuzau, dimpotrivă, păreau că se mai întâlneau de multe ori și se înțelegeau de minune”⁹.

Nemotivată decât de frică, iscată confuz și întreținută doar de magnetismul sexual, iubirea, în loc să îi îmbogățească, îi pustiește pe ambii parteneri, aruncându-i o dată mai mult în derivă. Astfel, ea va fi resimțită doar ca risipă de sine, pierdere de energie vitală, deprimare, gol sufletească. „Convinși că aveam aceleași neliniști și necesități, nu făceam niciun proiect comun, nici măcar pentru ziua următoare, nu priveam în urmă, nu răscoleam fricile noastre comune, ne lăsam în seama simțurilor și a zădărnicii”¹⁰. S-o spunem, așadar, încă o dată: rareori, și numai atunci când se dovedește a fi adevărată, iubirea se construiește, este ea însăși un proiect. Pe câtă vreme fuga din proiect le-a condus pe multe dintre personajele lui Buzura neșșit la eșec. Nici nu putea fi altfel. Pentru că, pe fondul limitării libertății în exterior și sub amenințarea morții sufletești, că se înțeleg ori că nu se înțeleg, autorul le acordă, bărbatului și femeii, o primă și ultimă șansă: aceea de a se avea unul pe altul.

Iubiri morale, iubiri ilicite

Bărbații, în general, timizi din fire, sunt „spirite calculatoare”. Dar nu din cauza egoismului, asemenea celor numiți astfel de Pessoa, ci din cauza fricii. Și poate că tocmai de aceea comit greșeli. Resimt cel mai acut ostilitatea mediului și intră mereu, fie și fără să vrea, în conflict cu autoritatea, de orice fel și rang ar fi ea. „Spirite calculatoare” din egoism și „tranzacționiste”, în toată situația lor deplorabilă, pot fi, în schimb – și sunt adesea –, femeile. Ele operează în câmpul dragostei cu sânge rece; dacă e cazul, se întorc și contra propriei naturi. Să ne amintim, de pildă, cu câtă brutalitate își negociază Lena Filipaș relația cu Ștefan Pinte: „Asupra chiriei te vei înțelege cu Filipaș. Oricum, va fi mai mică decât suma dată nenorocitei ăsteia (doamnei Florența Oros, Ethel-neni)» «Și dezavantajele?» «N-or să-ți lipsească», răsese ea. «Cel mai mare ar fi, repet, să te îndrăgostești...» «Și dacă e prea târziu?» am întrebat-o în glumă sau cel puțin așa am vrut. «Nu te credeam capabil de o asemenea tâmpenie!» se revoltase ea. «Doar sunt nevasta lui Filipaș, nu pot să-l părăsesc. Și nici nu vreau. Iar dacă eu n-am nevoie de sentimentele tale, cine te pune?»¹¹. „Iubita”, așadar, îi cere, culmea, chiar „iubitului”, adică lui Ștefan Pinte – care își stăpânește cu greu consternarea –, să nu se îndrăgostească, pentru că, nu-i așa?, „numai femeile au fixații afective”¹²; și, pe urmă, să nu se poarte „penibil, ca un școlar ce și-a pierdut capul”¹³. Ștefan Pinte din „Vocile nopții” și părintele Serafim din „Raport asupra singurătății” sunt deopotrivă victime

ale unor femei – Lena Filipaș și, respectiv, Natalia – care îi folosesc, din egoism și în mod abuziv, ca pe niște obiecte de plăcere. De unde și frustrarea, odată ce (în fine) văd că sunt înșelați în așteptările lor și își înțeleg condiția jalnică de prizonieri. Momentul de mare tensiune, în care se află în pericol de a fi descoperit cu Lena în dormitorul conjugal de către Filipaș, întors acasă pe nepusă masă, este pentru Ștefan Pinte puternic revelator. Realizând, în toată gravitatea sa, situația înjositoare în care l-a adus duplicitatea Lenei, și trezit parcă dintr-un coșmar, bărbatul își face un proces de conștiință care îl obligă la clarificări interioare importante: „Cât o să mai țină așa? Mă lăsasem manevrat, fusesem incapabil să schițez un singur gest în favoarea mea, mă târâse aici ca pe o valiză și, iată, frica și nesiguranța sporeau, riscul nu-mi mai producea nicio bucurie, mă aflam pe un teren străin, nedorit, iar șansele de a mă regăsi erau mai diminuate decât oricând. Pe de altă parte, ar fi fost absurd să nu recunosc că numai ea avea acea putere ciudată de a mă face să uit de toate, să nu mi simt căderea, dar cât eram în preajma ei? Filipaș se străduia să fie tot mai mult acasă, părea că singurul lui scop în viață era s-o păzească pe Lena, și nu numai de mine, pe care mă trata cu indiferență, ca pe un obiect, ci de toată lumea, iar ea se lăsa păzită, nu se opunea capriciilor lui, vizitele inopinate n-o enervau, nu căuta să-l asigure că e momentul s-o lase în pace, părea că se mulțumește doar cu orele cât reușea să i se sustragă, iar întrebărilor mele, nu puține, nedumeririlor răspundea cu un invariabil: «Nu-ți ajunge atât? La ce ți-ar folosi alte amănunte?»”¹⁴.

Tot ilicit rămâne – și tot imoral, chiar dacă autorul îi găsește în spaima de moarte cel mai bun alibi spre a nu a fi la fel de înjosit –, amorul dintre Robert Cassian și Mara, prin care doctorul parcă dorește cu putere să repete și să-și confirme iubirea pentru mama acesteia, Teodora, răscumpărând-o astfel de dincolo de moarte. Să fie amintirea Teodorei doar un pretext pentru amorul lui târziu, nesăbuit? Cine poate ști, căci deseori, în romanele „de dragoste” ale lui Augustin Buzura, frenezia iubirii este amestecată – dacă nu total sufocată sau înlocuită – cu frisonul fricii. Aici, bunăoară, cu frisonul fricii de moarte.

Cazuri și „varietăți”

Dar, nu o dată, în romanele lui Buzura răceala vine, surprinzător, dinspre femeie. Adică din regie. Femeia ațâță focul și tot ea îl domolește sau stinge cu brutalitate atunci când vrea. Înrudite cu Alejandra lui Săbato, femei precum Madeleine, Natalia, Lena, Ioana îi ademenesc pe bărbați să le urmeze până în miezul flăcărilor, știind că pe ele nu le cuprind și mai ales nu le ard. Consumându-și iubirea cu... detașare, Lena ne obligă numaidecât la comparația cu Ioana Olaru din „Refugii”, cea pe care nu degeaba Mircea

Iorgulescu o numește „frigidă ațâțătoare”. Consolidarea iubirii este însă mai întotdeauna un proces laborios de „îmbunare” a voinței bărbatului, iar el se petrece sub atenta oblăduire a femeii. Pe măsură ce bărbatul se dedă – și se predă –, femeia devine tot mai lucidă și mai sigură pe sine. Se poate simți, așadar, în cuplu, puternică și liberă: nicio primejdie nu o mai paște. Alta mai mare, trebuie spus, decât neîncrederea pe care o sădește fără să vrea în sufletul bărbatului. Căci, de îndată ce relația este zdruncinată de neîncredere, bărbatul își recapătă vigilența și clarviziunea, iar iubirea se năruie, ca și cum nici n-ar fi fost. Șocurile emoționale pot fi însă salutare, ele produc trezirea conștiinței bărbatului, iar mai devreme sau mai târziu îi aduc dezlegarea de femeie. Luciditatea lui nu este însă – de astă-dată – o victorie, este o înfrângere, iar bărbatul rănit se revoltă, devine violent. Să ne amintim scena de amor dintre părintele Serafim și Natalia „ura și furia cu care acesta se năpustise asupra ei”, convins că „nu o iubise niciodată”¹⁵. O năprasnică revărsare de ură și vulgaritate, ilustrând întocmai teoria lui Freud, potrivit căreia pulsunile sexuale și cele ale eul-ui pot da naștere unei antiteze comparabile cu cea dintre dragoste și ură. La un moment dat, ne atrage atenția autorul, Pinte însuși, o privește pe Lena cu ură.

Dar, dacă femeile sunt, în general, reci – uneori, pentru a-și menține luciditatea necesară în călăuzirea bărbatului spre deliberări interioare (cazul Ancăi Negru din „Recviem...”), alteori pentru că sunt inapte să iubească (asemănându-se cu un Visarion) –, bărbații, în schimb, sunt mai calzi și

► Dar, nu o dată, în romanele lui Buzura răceala vine, surprinzător, dinspre femeie. Adică din regie.



DOSARELE REVISTEI CULTURA

Scenarii ale iubirii în romanele lui Augustin Buzura

se îndrăgostesc, chiar dacă amână cât pot – atunci când nu refuză categoric – îndrăgostirea. Mai bine zis, elanul îndrăgostirii. Cu atât mai mult după ce le vor fi atribuit femeilor la care s-au oprit calități atractive. Căci se întâmplă ca ei să le împodobească în taină cu ele și tot ei să se jeneze după aceea pentru acest exces. Fie că teama îi face reticenți, fie pentru că au oroare de fals, iar pudoarea lor ascunde și o exigență de autenticitate, îndrăgostirea nu se petrece firesc, adică involuntar, este cenzurată prin voință, de parcă bărbații ar vrea să își contemple din exterior propria îndrăgostire. De aceea își drămuiesc parcă senzațiile. Socotesc că e mai prudent să și le analizeze întâi în imaginație, să și le controleze mental înainte de a-și lua libertatea de a le trăi. Dar și atunci o fac cu precauție și cumpătare, atât cât cred ei că pot să-și permită, în funcție de împrejurare. Iar ceea ce, în fine, simțurile înregistrează, memoria reține, în timp ce exaltarea amoroasă este temperată interior printr-un soi de subtilă dezamor-sare până când își pierde până-ntr-atât intensitatea, încât devine tolerabilă, adică admisibilă tocmai pentru ca dragostea să poată fi protejată. Tandrețea însăși este înfrânată, sacrificată adesea în numele delicateții, dacă nu se întâmplă să le-o refuze chiar femeile.

Timiditatea, blândețea, vulnerabilitatea, dublate de un puternic autocontrol, în ciuda unei permanente măcinări interioare și a luptei cu viața, sunt bunăoară trăsături cu care Buzura îi înzestrează pe protagoniștii săi Ștefan Pinte, Andrei Coman, Matei Popa. Toți trei, bărbați cu suflet complicat, în aparență fragili și neajutorați, care au nevoie de atașament ca de aer, dar, atunci când trebuie, își dovedesc tăria de caracter. Nu sunt ofensivi, nu practică trivialitățile ademenirii, așa cum fac adesea femeile în romanele lui Buzura. Așteaptă cu răbdare – se lasă mai degrabă – să fie cuceriți. Cel mult îi vin în întâmpinare femeii. Au mult farmec, pentru că sunt candidi și sunt seducători fără a-și da vreo silință să fie. Până să delibereze ei asupra dragostei, întorcând cu voluptate argumentele și contraargumentele pe toate fețele, se îndrăgostesc de ei personajele feminine și cititoarele. Construindu-le caracterul comun – atât de comun, încât ai crede că autorul se joacă uneori cu ideea de bărbat multiplicat –, autorul instituie în același timp o tipologie. Sunt, ca personaje, atât de bine forțați, încât, dacă autorul i-ar schimba oricărui dintre ei destinația, plasându-l în locul altuia, în oricare dintre romanele sale, acesta s-ar deda în chip natural cursului ficțiunii fără a-și pierde, prin aceasta, personalitatea.

Pe de altă parte, Buzura nu scapă nici aici ocazia de a-și exploata artistic cunoștințele de psihiatrie. La începutul unei relații de dragoste, bărbatul trecut prin experiențe

► Fie că teama îi face reticenți, fie pentru că au oroare de fals, iar pudoarea lor ascunde și o exigență de autenticitate, îndrăgostirea nu se petrece firesc, adică involuntar, este cenzurată prin voință, de parcă bărbații ar vrea să își contemple din exterior propria îndrăgostire.

traumatice poate avea trac, este inhibat, are dificultăți în a se elibera de frică și în a-și dezactiva instinctul de autoapărare pus la grea la încercare de brutalitățile suportate anterior; altfel spus, dificultăți, de a se regăsi spre a se putea încredința și dăruii. Într-un astfel de impas se pomenește, de pildă, Matei Popa, „ocnașul” din „Recviem...”, îndrăgostit de frumoasa Estera: „Atingerea ei mă tulburase peste măsură: nu găseam cuvinte potrivite, mișcările îmi erau ezitante, un etern dialog între da și nu, iar nevoia de a o simți din nou mă deruta; mă încurajam că a sosit momentul acela, când nici un gest de-al ei nu mă va opri sau intimida, dimpotrivă, dar până la urmă tot nu aveam curaj, doream iarăși să încep ea, adică să simtă că nu pot, dar să știe că după aceea voi reacționa normal, nu mă voi lăsa surprins”¹⁶. În continuare, finețea psihologului și măiestria artistului se întrec în a pătrunde și descrie mișcările în profunzimea conștiinței bărbatului și a femeii, dornici să-și regleze cât mai repede trăirile la aceeași temperatură, să dobândească încrederea și armonia din care se înfripă sufletul cuplului: „M-am apropiat de ea bucuroș că străbătând mica suprafață ce ne despărțea, am izbutit să înving nu numai rezistența imensă a aerului, ci și propria-mi frică și îndoiala. I-am pus mâna pe gât, am tras-o spre mine și, cu un ultim efort, am sărutat-o pe creștet. Restul gesturilor le-a continuat ea; și-a vârât capul sub haină, cât mai aproape de piele și, mult timp, nu mi-a dat voie să mă mișc; prefera să rămână acolo, ascunsă, tremurând, umezindu-mi cămașa cu lacrimi care, de astă dată, nu mă mirau fiindcă simțeam și eu același lucru; plângea și pentru mine, se descărca nervos, mi-o luase iarăși înainte și-i eram recunoscător că grăbise apropierea noastră, tăiasă cu un singur gest distanța ce ne separa. Mă simțeam copleșit de un sentiment nou, proaspăt: iată, în sfârșit, mi se deschiseseră brusc ochii spre lume și, după o alunecare continuă într-un spațiu ostil de la care mă contaminasem de spaimă, noapte, rugină și lașitate, aveam pentru ce să trăiesc și, deocamdată îmi ajungea; momentul mi se părea ireal, visat, asemeni amorțelii ce se risipea în amintire.”¹⁷

Această promisiune de înseninare va fi, din păcate, de scurtă durată, dovedindu-se mai apoi că ea nu fusese decât debutul unei tragice povești de iubire, cea mai frumoasă, după părerea noastră, dintre toate pe care le-a scris vreodată Augustin Buzura.

În paranteză fie spus, în același impas al neputinței, dar din cu totul alte cauze, rămase necunoscute, se află în prima noapte petrecută cu Lena însuși Sobaru în „Vocile nopții”. Să fie, oare, aceasta o mică amendă pe care autorul nu se abține să i-o aplice, în treacăt, orgoliosului „mascul”? Consecințele? Femeia îl va descoperi ulterior extrem de „posesiv”, „capricios” și plin de vulgaritate.



Afecțiune, suspiciune, atașament

Cât despre nevoia bărbatului – aproape nevrotică – de afecțiune și atașament, aceasta este o temă pe care romancierul își construiește și dezvoltă cu mare folos proza, ilustrând – în toate romanele și pe multiplele planuri ale narațiunii –, pe lângă bogăția și varietatea istoriilor de iubire, distincția între dragoste și iubire. Bunăoară, părintele Serafim aspiră mai mult decât toate femeile la un loc care îi bulversează viața, să fie iubit de ele „mai întâi pentru sufletul său”¹⁸. Momentul de dezmeticire privind adevărata natură a sentimentelor Nataliei este, în fapt, și începutul dramei sale: „Oricum, devenise și mai conștient că ceea ce-i legase până atunci nu putea fi cu adevărat iubire și, de aici, nu era greu de presupus că, într-o bună zi, interesul Nataliei pentru el putea să se dilueze sau chiar să dispară.”¹⁹. Așadar, reproșurile la adresa femeii, nu vor întârzia: „dar din câte mi-am dat seama, nu te-a interesat în niciun fel sufletul meu, eu, cel puțin, nu-mi amintesc să fi venit vreodată vorba despre el.”²⁰

Cu toate că alegerea lui, între Madeleine și Natalia, părea să aibă temeiuri solide atunci când îi spunea acesteia „Logica te alege pe tine, sufletul și trupul pe ea”²¹, adică pe Madeleine, pentru care nutrea „sentimentul iubirii unice și depline”, părintele Serafim cade încă o dată pradă îndoii. Aceasta îl va conduce spre un adevăr încă mai dureros, și anume că nici pentru Madeleine nu însemna suflătește nimic. Dar acest soi de scindare fără ruptură, care nu-i aduce cătuși de puțin independența, lăsându-l practic atașat, în



DOSARELE REVISTEI CULTURA

Scenarii ale iubirii în romanele lui Augustin Buzura

viață și în amintire, de una dintre cele două femei, ne amintește de Iustin Olaru, fostul soț al Ioanei, recăsătorit, fără tragere de inimă, cu Codruța. „Deocamdată Iustin nu știe ce vrea”²². Și bine îl caracterizează Silvia, mama Codruței. Numai că el nu va ști niciodată ce vrea. „Nu pot nici cu tine, nici fără tine”, îi va mărturisi Ioanei într-una dintre lungile sale scrisori în care va merge atât de departe cu sinceritatea, încât îi va descrie acesteia fără pudoare până și cele mai intime momente petrecute cu Codruța. O face din cinism? O face din atașament? Din atașament, cel mai probabil, Ioana rămânând pentru el persoana de maximă încredere. Între cei doi, însă, din păcate, rolurile nu se pot schimba nicidecum. Dacă în iubire certitudinea și siguranța sunt întotdeauna într-o relație de interdependență, „iubita” este persoana de atașament care, la nevoie, îi poate aduce, provizoriu, bărbatului mângâiere în locul mamei. Autorul nu ne spune asta despre Iustin, dar Iustin nu este un alter ego al autorului, ale cărui mărturisiri ne conduc nu o dată spre o altă marcă sentimentală: iubirea maternă. Paradoxul este că Buzura insistă asupra iubirilor de resemnare mai ales atunci când ne livrează un bărbat puternic.

Conviețuirea pe furate

Dar, oricum ar fi, în ordinea afectivității sau a moralității, neîncrederea este la fel de periculoasă pentru iubire. În „Drumul cenușii”, Adrian Coman îi rezumă Paulei cu exactitate cauza înstrăinării lor: „în relațiile dintre noi îmi lipsește buna-credință”²³. Ștefan Pinte, la rândul său, va descoperi încetul cu încetul falsitatea Lenei, falsitate pe care o va interpreta ca pe un mod de autoapărare și îi va admira naturalețea cu care trece dintr-un rol în altul: „Apoi, după ce am reușit să petrecem mai multă vreme împreună, am ajuns la convingerea că este alcătuită dintr-o serie de chipuri distincte, unele complet opuse, ele însă având două elemente comune: o teamă dureroasă de singurătate și ceva ascuns, nelămurit, o dramă, o întâmplare obscură, tăinuită cu grijă: ea îi dădea siguranță, dar și remușcări, îi dicta atitudinile și rolurile menite să o îndepărteze de adevărata ei înfățișare, și tot acea dramă îi interzicea să se apropie de chipul râvnit; dar rolul cel mai ușor pentru ea, mai ales că nu ținea deloc să-și scoată în evidență vreo calitate sufletească, era acela de femeie de lume, din lumea bună, o inteligență autentică, sterilă, cu o înclinație pronunțată pentru vulgar și frust, rol interpretat nu o dată cu succes în fața oaspeților lui Filipaș; în umbra înfățișărilor ei, însă, presupuneam o căutare abandonată, o energie și o dorință frântă, deși la ce renunțase și când se produsese abandonul, n-am reușit să aflăm.”²⁴.

Până și Matei Popa din „Recviem...” va recunoaște la un moment dat că iubirea pentru Anca, „singura în seama căreia îmi plăcuse

să mă abandonez”²⁵, a fost umbrită de bănuiala că l-a trădat: „Cu riscul de a te supăra, trebuie să recunosc umilit că uneori te-am crezut de-a lor, trimisă anume să-mi afli sursele de informare, punctele vulnerabile, viitoarele dezvăluiri și așa mai departe”²⁶.

Bărbatul însă dovedește că poate avea și el „simțuri imbatabile”, (aproape) ca femeia. Și-atunci, ori pentru că a cunoscut trădarea în experiențe anterioare, ori pentru că e înzestrat să intuiască pericolul trădării de orice fel, este dispus mai curând să se îndrăgostească de calitățile morale ale femeii – verificate în realitate ori plusate în închipuire. De altfel, nu cred că există în romanele autorului vreo situație în care femeia să decadă fizic – atunci când e să decadă – din stima bărbatului. Ea va fi întotdeauna taxată moral. Fenomenul apare cu evidență la sfârșitul „Recviemului...”, în ultima întâlnire pe care Elena Filipescu, acum Friedmann, sosită după Revoluție, cu un convoi al Crucii Roșii germane cu ajutoare pentru România, o are cu Matei Popa. În această confruntare dureroasă, bărbatul nu mai simte decât, cel mult, „respingere”: „era ea, începeam să-i recunosc fiecare detaliu al corpului și totuși cea știută și simțită altădată cu întreaga ființă, până la disperare, lipsea, nu era înregistrată de memoria simțurilor...”²⁷ pentru că era refuzată moral.

Atâta vreme cât nu vorbim despre un Filipaș, Rafiroiu, Anton sau alții ca ei, primitivi, posesivi, triviali, agresivi, curățenia morală a femeii și satisfacția sufletească pe care aceasta i-o aduce pot fi în ochii bărbatului mai de preț decât atracția trupească. În romanele sale, Buzura demonstrează cu toate argumentele posibile că iubirea, da, se naște din instincte, dar trăiește prin tărie de caracter. De aceea, poate, bărbatul pare mai de calitate și trezește categoric mai multă empatie decât femeia – căreia limbajul îi trădează insensibilitatea, inconstanța, asprimea –, cu toate că și ea face figură de victimă, cel puțin la fel de frecvent. E posibil însă ca rănilor sufletești ale femeii să fie atât de adânci și de ireparabile, încât autocontrolul asupra aparenței – ne referim la atitudine, la expresia verbală –, să nu mai survină la timp, aceasta fiind ultima preocupare a minții ei bulversate. De unde și senzația pe care ne-o dă că doar joacă „roluri”, adevărata ei simțire sufletească fiind, la rândul ei, interpretabilă. În ciuda iubirii pe care pretinde că o nutrește pentru un personaj ca Helgomar – o veritabilă statuie a moralității –, să observăm, de pildă, cât de sinistru sună, și cât de grav o descalifică pe Victoria Oprea sfatul transmis Codruței: „Să joace puțin teatru, că, în general, la bărbați este suveran spiritul de posesiune absolută, nu iubirea”²⁸. Brusc, atât ea, cât și prietena ei, Ioana Olaru, cu care și-l dispută, se dezvăluie a fi în preajma lui Helgomar două lamentabile păpușărese. Ioana, e adevărat, nu este acum la prima abatere.

► Bărbatul însă dovedește că poate avea și el „simțuri imbatabile”, (aproape) ca femeia. Și-atunci, ori pentru că a cunoscut trădarea în experiențe anterioare, ori pentru că e înzestrat să intuiască pericolul trădării de orice fel, este dispus mai curând să se îndrăgostească de calitățile morale ale femeii – verificate în realitate ori plusate în închipuire.

Își schimbă adesea masca după împrejurări. Când labilă psihic, când duplicitară – autorul ne lasă să credem ce vrem –, Ioana își ia libertatea de a-și căuta când pofteste iubirea, pe față sau pe ascuns. Dovadă că iese întotdeauna, într-un fel, din legalitate pentru a intra, cu voia sau fără voia ei, în cupluri ilegale. Numai alături de Sabin, spune ea, „am avut tăria [...] să mă declar liberă. Era ilegal totul însă această ilegalitate mi-a dat certitudinea că sunt cu adevărat iubită tocmai când aveam o teribilă nevoie de sentimentul asta”²⁹. Nu întâmplător e campioană la facearea și desfacerea triumphiurilor amoroase: Ioana-Iustin-Anton, Ioana-Anton-Sabin, Ioana-Iustin-Codruța, Ioana-Helgomar-Victoria Oprea, extrem de multe, de altfel, în romanele lui Buzura. Și sunt compuse adesea aleatoriu, ilustrând iubiri consumate sau nu. În „Orgolii”: Redman-Stela-Cristian, Elvira-Cristian-Stela; în „Vocile nopții”: Filipaș-Lena-Ștefan Pinte, Ștefan Pinte-Lena-Sobaru; în „Drumul cenușii”: Paula-Andrei Coman-Ana Maria; în „Raport...”: Darius-Ella-Marton, Natalia-Serafim-Madeleine, Serafim-Madeleine-Barbu, Serafim-Madeleine-Ion Poenaru, Serafim-Mara-Cassian Robert etc. etc.

Natalia din „Raport...” pare însă convinsă că această aptitudine de „a-ți juca viața” – un defect moral din perspectiva omului de caracter – este o calitate și i-o atribuie părintelui Serafim, pe care îl vede foarte bine făcând carieră de actor porno. Spusele ei sună mai rău ca o glumă proastă. Dar, în realitate, alte calități, bărbatului frământat de adevărul iubirii, nu-i găsește. Să fie femeia lipsită de înțelegere emoțională? Să fie aceasta proba unei disonanțe cognitive?



DOSARELE REVISTEI CULTURA

Scenarii ale iubirii în romanele lui Augustin Buzura

Tot pe furate are loc și conviețuirea cuplului Estera-Matei Popa. Numai că, de astă dată, relația de iubire este motivată și susținută moral: se construiește odată cu planul de evadare din lagărul României comuniste, peste Dunăre, aceasta fiind hotarul dincolo de care cei doi îndrăgostiți speră să-și câștige libertatea. Dar, neputând fi destabilizat prin diversele încercări venite din mediul exterior, acest cuplu exemplar va fi în cele din urmă lichidat. Va supraviețui însă în paginile „Recviemului...” – romanul „total” al lui Augustin Buzura –, pentru a perpetua una dintre cele mai puternice povești postbelice despre puterea sacrificiului în iubire și despre libertate.

E de mirare că niciun regizor român nu a găsit până acum – sau nu a știut să descopere – în episodul trecerii Dunării miza unui scenariu cinematografic în toată bogăția de semnificații pe care o oferă textul, cu încărcătura istorică, politică și morală, cu mesajul anticomunist și antitotalitarist, cu extraordinara tensiune psihologică și forță artistică.

Cuplul conjugal

Dar, revenind la vocația feminină pentru roluri, pentru teatru, aceasta falsifică relațiile dintre parteneri, distruge stabilitatea cuplului conjugal și ambianța căminului dominată, dacă nu de răceală și de certuri iscate din nimic, de o „liniște artificială”. Scenele de familie, multe și triste, au și ele un rol, deloc minor: în intimitatea lor, personajele își scot, își pun sau își smulg unele altora măștile. Într-o astfel de scenă, Andrei Coman își contemplă soția, pe Paula, într-un climat de răceală pe care ea îl instituie: „o străină tânără, aflată din întâmplare în casă, o necunoscută a cărei siguranță și neliniște mă nedumereau”. Și în continuare, autoanaliza, procedeu la care Buzura își supune aproape toate personajele destinate rolurilor principale: „îmi ziceam că toată alcătuirea aceea, cunoscută și necunoscută în același timp, mă cheamă pe o lungime de undă străină mie, că în realitate eu sunt cel vinovat de răceala și distanța dintre noi, de singurătatea ce ne îndepărta cu fiecare zi mai mult”³⁰.

Cuplul acesta, vrea să spună autorul, nu mai are nicio șansă, a înghețat în el orice comunicare pentru că femeia a ieșit din proiect: „Paula era la curent cu proiectul meu (de a pleca într-o vacanță, la voia întâmplării, pentru a medita asupra «biografiilor și romanului», n.n.), dar când o invitase cu disperare să mă însoțească se mulțumise să rădă”³¹. Iar femeia, odată decăzută, gestica, fizionomia, vocea, cuvintele ei îi oferă bărbatului un nesfârșit spectacol de vulgaritate. Dar până și atunci când îmbrățișează cauzele bărbatului, sprijinindu-l într-un proiect comun de reformă interioară și de perfecționare morală, rareori se întâmplă ca femeia să se predea de tot sufletește. Departe de a fi o ingenuă, o trădează mereu preocuparea pentru simulare. Este prea vigilentă să nu piardă nimic din

► Caracterul discontinuu al narațiunilor, întoarcerile și apoi revenirile din trecut concordă parcă în paginile romancierului cu instinctul bărbatului de a fugi acasă. „Acasă” nefiind căminul conjugal, ci casa părintească.

ea. De parcă ar simți tot timpul alcătuirea cuplului, precară și provizorie: subminată de conjunctură, bulversată de neîncredere și amenințată de exagerat de multe antrac-te și roluri. Căminul conjugal este de obicei pustiu, lipsit de armonie, locul sterp în care perechea nu dă rod. Pe lângă doctorul Cristian, din „Orgolii”, credem că numai doi dintre protagoniști – doctorul Robert și Darius din „Raport...” – pot fi rememorați în scene de familie alături de copii. În rest, intimitatea este rece, sterilă, căminul conjugal este punctul existenței cel mai vulnerabil, întotdeauna amenințat, dacă nu spulberat de eșec.

*

Întâmplător sau nu, caracterul discontinuu al narațiunilor, întoarcerile și apoi revenirile din trecut concordă parcă în paginile romancierului cu instinctul bărbatului de a fugi acasă. „Acasă” nefiind căminul conjugal, ci casa părintească, unicul loc din lume capabil să-i redea încrederea și siguranța de sine. Mai presus de dramele vieții, intime, familiale, sociale, mama rămâne persoana de atașament, la rândul ei unică, întruchipând iubirea divină. Pe câtă vreme adevărata familie este cea compusă triangular: mamă, tată, fiu. Prin puterea iubirii, aceasta preia adesea responsabilitățile și reface familia eșuată a protagonistului. Cuplul părintesc este expresia iubirii absolute și a maximei moralități.

Tatăl este aspru. De o asprime, însă, care ascunde sfiala. Astfel îl descriu mărturiile scriitorului pe părintele său, care inspiră, fără îndoială, în romanele lui Buzura, multe și brave personaje masculine: „Nu-mi amintesc să mă fi mângâiat vreodată. Avea o neobișnuită jenă în a-și exprima sentimentele. Întâmplările minerești, atât de frecvențele

accidente și numeroșii oameni morți le expedia în câteva cuvinte, ca nu cumva să ne sperie.”³². Ca *pater familias*, îl aflăm mereu alături de fiu în toate împrejurările. Bunăoară, în „Raport...”, el este cel care gestionează situațiile de criză, el este protectorul fiului, asemenea Tatălui divin. Ține laolaltă familia, menajează toate sensibilitățile și asigură indestructibilitatea ei. Ilustrativ, de pildă, este momentul întâlnirii dintre Darius și Ella în casa părintească, după declanșarea tragediei lor.

Iar dacă tatăl este protector, iubirea luminoasă și necondiționată se naște și renaște neconținut din înțelegerea, puterea de sacrificiu și dăruirea mamei. Ea este cea mai vrednică de iubire, pentru că iubirea ei este cea mai adevărată.

Dezertarea lui Darius de pe front simbolizează deopotrivă întoarcerea fiului pe calea adevărului și a iubirii. Cu icoana iubitei la piept, călăuzit de părinți: „Mergeam însoțit de chipul tatii și, foarte aproape, la doi pași în urmă, mama, în ciuda contururilor ferme, tăcută și uneori chiar îmi rarefia întunericul, mă ajuta să văd dincolo de mizeria și urâtul în care mă aruncasem de dragul Eliei. Mama, ciudat, nu-mi lăsase în memorie cuvinte, întâmplări, zbateri dramatice, ci numai gesturi, căldură și o puternică senzație de certitudine, de chemare «Mai e puțin, încearcă, nu te lăsa!»”³³.

Are dreptate Sábato când spune că întotdeauna cheia romanului este undeva în biografia scriitorului. Nu trebuie căutată în altă parte. ■

Paginile sunt ilustrate cu picturi de Hieronymus Bosch, artist flamand ale cărui lucrări se regăsesc pe toate copertile romanelor lui Augustin Buzura, cuprinse în colecția de „Opere complete”.

Note:

1. Augustin Buzura, „Teroarea iluziei” (Convorbiri cu Crisula Ștefănescu), Editura Polirom, Iași, 2004, pp. 184-185.
2. Idem, „Raport asupra singurătății”, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 100.
3. *Ibidem*, p. 103.
4. *Ibidem*, p. 91.
5. Idem, „Orgolii”, ediția definitivă, seria „Opere complete”, Editura Rao, București, 2016, p. 341.
6. Georges Poulet, „Metamorfozele cercului”, traducere de Irina Bădescu și Angela Martin, Editura Univers, București, 1987, p. 201.
7. Augustin Buzura, „Recviem pentru nebuni și bestii”, ediția definitivă, seria „Opere complete”, Editura Rao, București, 2013, p. 57.
8. *Ibidem*, p. 272.
9. *Ibidem*, p. 264.
10. *Ibidem*, p. 265.
11. Idem, „Vocile nopții”, ediția definitivă, seria „Opere complete”, Editura Rao, București, 2015, p. 197.
12. *Ibidem*, p.196.
13. *Ibidem*, p.197.
14. *Ibidem*, p. 217.
15. Idem, „Raport asupra singurătății”, ed. cit., p. 92.
16. Idem, „Recviem pentru nebuni și bestii”, ed. cit., p. 411.
17. *Ibidem*, pp. 411-412.
18. Idem, „Raport asupra singurătății”, p. 92.
19. *Ibidem*, p. 89.
20. *Ibidem*, p. 91.
21. *Ibidem*, p. 91.
22. Idem, „Refugii”, Editura Gramar, București, 1992, p. 391.
23. Idem, „Drumul cenușii”, Editura 1001 Gramar, București, 2000, p. 222.
24. Idem, „Vocile nopții”, ed. cit., pp. 211-212.
25. Idem, „Recviem pentru nebuni și bestii”, ed. cit., p. 37.
26. *Ibidem*, p. 356.
27. *Ibidem*, p. 606.
28. Idem, „Refugii”, ed. cit., p. 391.
29. *Ibidem*, p. 394.
30. Idem, „Drumul cenușii”, ed. cit., p. 47.
31. *Ibidem*, p. 46.
32. Idem, „Recviem pentru nebuni și bestii”, ed. cit., p. 73.
33. *Ibidem*, p. 167.





OANA PURICE

Romanul spațiilor dintre

In filmul lui Yorgos Lanthimos din 2015, „The Lobster”/ „Homarul” (laureat al Premiului Juriului la festivalul de la Cannes), protagonistul decide ca, în cazul unui eșec în găsirea unei parteneri, să fie transformat într-un homar. Putea opta pentru orice animal, pentru un câine, de exemplu, ca majoritatea rezidenților hotelului-azil, dar el alege homarul, pentru longevitatea sa, pentru sângele albastru, aristocratic, dar și pentru că homarul rămâne fertil întreaga viață. Personajul central al lui Matei Florian din „Cexina Catapuxina”, cel mai recent roman, publicat în 2016 la Polirom, nu poate deveni decât scriitor, pentru că ochiul cel mare prin care observă cele mai mărunte detalii care-l înconjoară nu poate focaliza decât pe hârtia albă. Dacă David, personajul jucat de Colin Farrell, optează pentru libertatea oceanului, entomologul lui Florian nu poate avea decât camera îngustă în care este nevoit să-și ardă propria carte pentru a se încălzi și a supraviețui, reluând apoi întregul ciclu.

Deși nu dezvoltă aceeași viziune distopică din filmul lui Lanthimos, „Cexina Catapuxina” afișează o neîncredere și o lipsă de funcționalitate a limbajului obișnuit similare. De asemenea, atât filmul (într-o formă mai vizibilă), cât și cartea (mai degrabă în subtext) conțin monografii ale solitudinii acute. Tentativele de vindecare apar doar ca faze care dezechilibrează temporar singurătatea.

Firul roșu

Dacă în „Și Hams Și Regretel”, volumul din 2009 al lui Matei Florian, universul piticilor din ceață colorată era proiectat pe fundalul poveștii „oamenilor mari”, în „Cexina Catapuxina” planurile se inversează, poveștile de dragoste și eșecurile succesive plasându-se în lumea ființelor mici, populată de lăcuste, fluturi de noapte, furnici și licurici. Odată cu această schimbare, are loc și uniformizarea stilului discursiv. În primul roman, personajele erau ușor identificabile prin particularitățile stilistice ale vorbirii – pelticul Usi, pretențiosul Alfred; aici, discursul personajului-narator încorporează celelalte replici, stilul indirect fiind de multe ori dublat de cel indirect liber: „Închide porcăria asta odată, zice, o închid, nu mai dau din mâini. Pe bune, pune și tu ceva normal. Schimb canalul” (p. 80). Acest continuum creează impresia unui monolog ce accentuează ideea singurătății. Cursivitatea este sincopată de replici-ecou, naratorul reluând sintagme ce-i sunt adresate sau pe care le aude accidental: „Afară e soare, ne plimbăm, nu de asta am venit? Afară e soare și de asta am venit” (p. 39). Infantilizarea stilistică



Matei Florian

*Cexina
Catapuxina*Editura Polirom
Iași
2016

►► Atât filmul (într-o formă mai vizibilă), cât și cartea (mai degrabă în subtext) conțin monografii ale solitudinii acute. Tentativele de vindecare apar doar ca faze care dezechilibrează temporar singurătatea.

confirmă neîncrederea că limbajul ar putea fi un mijloc util de comunicare.

Încă din „Băiuțeii”, volumul scris împreună cu fratele său, Matei Florian și-a găsit un stil literar personal, recognoscibil și în scrierile viitoare. „Nu citesc romane pentru intrigă sau pentru povești sau pentru dezvoltarea personajelor, citesc doar în căutarea stropului de poezie”, spunea Mircea Cărtărescu într-un interviu acordat Ruxandrei Cesereanu și recent publicat în revista „Steaua” (nr. 11-12/2016). Poezia este firul roșu al volumului de față. Ea nu apare doar la începutul fiecăruia dintre cele nouă capitole, marcată în italice, ci ordonează întregul conținut. Romanul se constituie ca o serie de portrete (al personajului masculin, al iubitei-soției-amantei, al cuplului, al orașului, al satului) conectate prin interstii epice, care ajung, în final, să alcătuiască, de fapt, un singur tablou al scriitorului-entomolog.

Portrete suprapuse

În imaginea protagonistului, „om de știință” care cercetează insectele și lumea înconjurătoare prin lupa de care nu se desparte niciodată, se intersectează bărbatul cu „un kilometru de barbă, părul vâlvoi, cearcăne” (p. 8), care studiază lăcustele și e îndrăgostit de I și de Harumi, fetița care suflă în păpădii, dar și bărbatul cu „un ochi mai mare și celălalt mai mic”, care studiază fluturii-de-noapte și care ar vrea să fie ca oamenii de pe cartoane „care abia se trezesc din somn, nestingheriți”, „să-i fie foame și atât” (p. 78). Tot în aceeași imagine sunt și bărbatul care ascultă Salam și studiază licurici, precum și copilul care se urcă pe schela din șantier și face furnicile să zboare; dar și toți „străinii” care-i apar de fiecare dată când se uită în oglindă: „mă uit iar în oglindă. Am mai slăbit, am albit, m-am tras la față, am riduri, cearcăne, stau prea cocoșat. Mi s-a ascuțit nasul, sunt urât, mă holbez la mine, nu înțeleg ce caut în oglinda asta” (p. 132). Vârstele se succedă odată cu schimbarea insectelor pe care le cercetează; studiul de adâncete până ce bărbatul devine una cu obiectele cercetării, acumulându-le asemenea unor experiențe de care nu se poate desprinde: „îți văd iar ochii, sunt uriași, îmi coboară înăuntru, până la lăcuste, până la fluturi, până la furnici” (p. 137); „pentru că se umpluse casa de fluturi-de-noapte, pentru că m-au halit lăcustele pe dinăuntru” (p. 203).

„O să mă pun la pieptul tău, voi adormi acolo, mă vei purta ca pe un fulg, mă voi scufunda în tine, nici n-ai să mă simți, voi fi carne din carnea ta, suflet din sufletul tău, vom respira,

vom lăsa doar șoarecii să ne ronțăie din liniște” (p. 217) este promisiunea-ecou ce revine în finalul romanului, reluând rugămintea/ rugăciunea din început. O parte dintre fragmentele lirice care precedă fiecare capitol preiau cadența și stilistica textelor biblice din „Psalmi”, „Geneză”, rugăciuni, fiind adresate femeii care ia aici mai multe chipuri și care devine una cu insectele. Protagonistul se îndrăgostește, pe rând, de Lavinia fluturilor-de-noapte, cea care și-a topit inelul și l-a transformat în cercei, de I, care „nu e o fetiță, nu-i nici măcar o doamnă, e o femeie străvezie și albă, cu pielea plină de lăcuste” (p. 17), și de Maria, fata cu „ochii uriași”, „plină de pistrui, pe brațe, pe față” (p. 150), cu părul negru de care stau prinși licurici. Însă nu persoanele în sine alcătuiesc tabloul „femeii”, ci conturul pe care fiecare îl lasă în aglomerarea de lăcuste, fluturi, furnici și licurici din interiorul lui. Dragostea e când izolarea „într-o hrubă cu trepte”, unde „ne așteptăm sfârșitul, în liniște [și] e așa cum trebuia să fie” (p.33), când gustul unei tarte cu brânză, spanac, leurdă și unțisor („mi se pare de multe ori că lumea asta e așa de frumoasă”, p. 158). La fel de puternice sunt umbrele iubirilor (trecute) care-l hăituesc: „vin niște fluturi-de-noapte, roiesc în jurul becului, se izbesc de geamuri, vor să intre” (p. 192); „avea un câine, un câine galben, imens, care îmi rânjea, îmi arăta colții, nu mă lăsa să trec” (p. 180). Femeile ce se lasă prinse în tabloul entomologului nu evoluează succesiv. Ele se întâlnesc, direct sau prin medieri (narațiuni, fotografii), iar zonele de intersecție acumulează tensiuni bine gestionate de Matei Florian, la nivelul gesturilor și al replicilor. Una dintre cele mai puternice scene ale romanului este conflictul dintre protagonist și Maria. În fața acuzațiilor aduse, bărbatul se găsește în imposibilitatea de a-și verbaliza traumele, de a găsi un corelativ din afara universului entomologic pentru trecutul care-l urmărește. Limbajul comun este inutil, astfel că singura soluție este apelul la Cexina, la Cexina Catapuxina „Vorbesc singur, vorbesc în limbi necunoscute, îmi aprind altă țigară” (p. 204).

Într-un interviu publicat de curând în „Dilema Veche” (nr. 666/noiembrie 2016), acordat Laviniei Bălulescu, Matei Florian vorbește despre fascinația pentru „lucrurile alea mici, pe care dacă stai un pic să le studiezi, să le adulmeci, să te uiți cu lupa la ele, descoperi o lume”. „Cexina Catapuxina” este despre aceste „lucruri mici”, dar și despre, tot în cuvintele lui Florian, „ce ne spunem când nu ne spunem”, despre spațiile dintre oameni, dintre iubiri, dintre cuvinte și limbaje. ■



Persoana și persona eul destructurat și predestinat

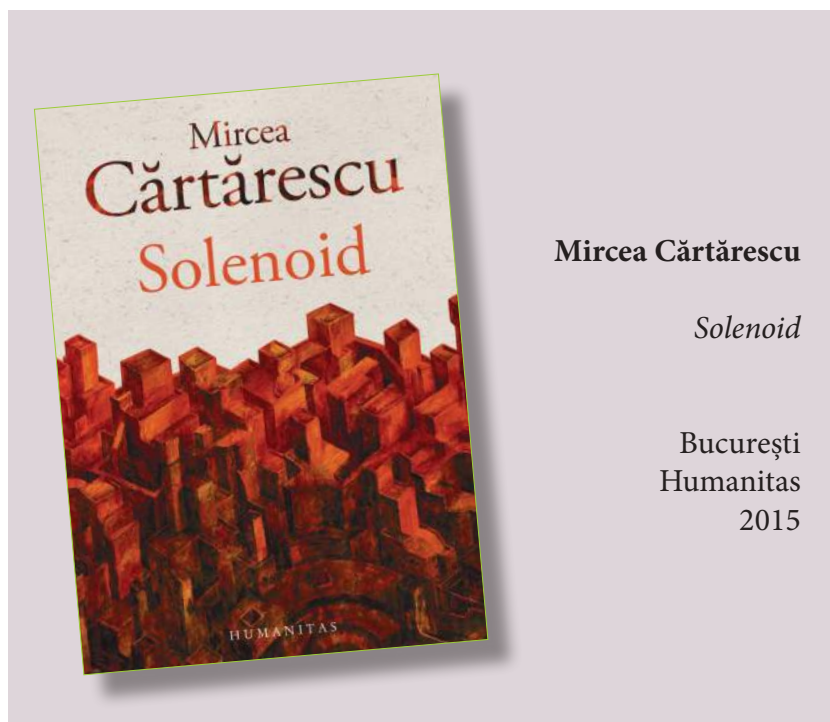
MARIAN VICTOR BUCIU

Actul alegerii nu este minimalizat, cum s-ar părea: „orice alegere este un scandal”. Alesul este aruncat în luptă. Termenul scandal, explică și Gilbert Durand, înseamnă diavol.

Locutorul/ locuitorul „Solenoid”-ului este inapt de senzitivitatea umană obișnuită. Se-nscrie în tipologia, existentă în literatură, a celor care trăiesc în propria conștiință ca niște morți. Notează de-a dreptul: „nu mă simt viu”.

Odată cu mutarea în strada Ștefan cel Mare, descoperă că „n-aveam structură interioară”, „trăiesc într-un animal compartimentat, lunecos, mucilaginos, în continuu chin după o gură de aer...”. Fragilitate maximă la agresiunile viului. Ființa înțelege, stă pe neantul infernal. Crede de acum în „nimicul care e podeaua ființei”. Sub podea va descoperi solenoidul, când va achiziționa casa în formă de vapor. Uman, ontic, cognitiv, deopotrivă, e frate cu neantul. „Nu exist, n-am personalitate, nu știu cine sunt”. Eul îi este proteic în absolut. Într-un elan de exces al închipuirii de sine își descoperă „miliardele de euri ale mele”. E mai lucid atunci când notează că „există mai mulți inși cu numele meu pe lume”. Se dezvăluie, în definitiv, ca purtător al unei conștiințe acoperite de neant. Rătăcit în pluralitatea eului, conchide: „în mare parte din copilăria mea [...] n-am recunoscut că sunt eu”.

Identitatea locutorului/ locuitorului „Solenoid”-ului este o altă obsesie majoră a sa. Cine este? Nu are multe ezitări în a se prezenta drept un om fără calități sau însușiri. E, o dată, „copilul fără nimic deosebit”. Dar mai e, în urmă, maturul imatur. „Sunt un om timid, aș face orice, doar să n-am de-a face cu necunoscuți”. La limita mizantropiei, fuge, „evadează”, spre zoologic. Când citește despre acarieni (din familia arahnidelor, a păianjenilor), identificarea și identitatea îi sunt ca și rezolvate: „Soarta mea era aceeași cu a lor”. Soarta sau viața sunt și ele asimilate. Sub semnul trecerii, cum poetizează Blaga, al mării treceri. „Rămâneam, cu încetul, fără viață și fără soartă”.



Mircea Cărtărescu

Solenoid

București
Humanitas
2015

► Actul alegerii nu este minimalizat, cum s-ar părea: „orice alegere este un scandal”. Alesul este aruncat în luptă. Termenul scandal, explică și Gilbert Durand, înseamnă diavol.

Religios, teologic, protagonistul este un augustinian, stăpânit de fatalitatea căii neabătute. De înscrierea în cartea vieții din cartea „Apocalipsei”. „Am avut, de când mă știu, un puternic sentiment de predestinare”. Un sentiment, doar, nu o înțelegere rațională, clarificatoare. De aceea este recunoscut „incomprehensibilul meu sentiment de predestinare”.

Existând, numai pentru atât, este „ales”. Ales, în acest fel, nu înseamnă însemnat, dimpotrivă. „Toți suntem aleși în sensul acesta, toți suntem niște iluminați, căci ne iluminează soarele unanim al existenței”. Actul alegerii nu este minimalizat, cum s-ar părea: „orice alegere este un scandal”. Alesul este aruncat în luptă. Termenul scandal, explică și Gilbert Durand, înseamnă diavol. Scandalosul este diabolic sau diabolizat. Chinuiește sau este chinuit. Ultima stare, majoră, constantă, a protagonistului care scrie „Solenoid” este chinul variabil suportat.

Cel ales este investit și cu darul de a (se) alege. E chiar premisa scrierii: omul privat, doar privat, total sustras celui prea cunoscut prin bravura scrisului său. Alege, își face realitatea, cum speră, cea potrivită: „alegem din talmeș-balmeșul de posibilități, irealități și stranietăți, o singură structură, pe care-o numim «realitate» și pe care ne bizuim ca să putem trăi”.

A te simți sau ști ales și a alege se intersectează în traiectul pe care viața se (și și-o) înscrie, aici deopotrivă la propriu (în scrierea „Solenoid”, în dezvăluirea celor șase solenoizi) și la figurat. Inflexibil, locutorul se crede acum: „un ales pentru cine știe ce operații mistice sau magice, sau teologice sau științifice, sau poetice, nu eram deloc sigur”. Devine solidar cu alegerea, actul de a fi ales, deși ininteligibil sau de înțeles doar în regimul ambiguității, în care și există: „eram ales pentru rușine sau pentru cinste”. Înclină să vadă în alegere mai curând o pedeapsă. E „ales [...] pentru dezastru și nebunie”. Iată cauza chinului în care există de când se știe.

Ajunge, însă, și la conștiința singularității alegerii, alături de „pichetiști” (protestatarii ajunși la morgă, manifestând fizic, metafizic, religios, împotriva bolii și morții). El este acum un creier-ochi monstruos de puternic. „Vedeam acum tot craniul meu supradiimensionat...”, „eram alesul din miliarde de semeni, toți cei ce trăiseră vreodată erau o singură ejaculare a unui zeu suprem”. Ales pentru împlinirea mării obsesii sau mize existențiale: „Eram cel destinat evadării, cel ce urma să plece”. Propunerea vine din partea pedepsei, zeița destinului său. Iar Damnarea îi vorbește ininteligibil, chiar inaudibil, fără rostire (patru rânduri de litere închipuie cuvinte), iar în această situație înțelegerea ajunge cu totul pierdută. Rămâne alegerea ispititoare: „Statuia întinse apoi spre mine amândouă mâinile: alege!” Nu i se înfățișează decât credința personală.

Și tipul de personaj, livresc, dar și istoric, imaginar, dar și real, oricum unul ieșit dintr-un hipotext, este expus la vedere în „Solenoid”. E chiar cel care (se) vorbește. E un „nefericit și hirsut abate Faria”, „săpând decenii la rând la marele meu tunel de evadare”. E personajul nonconformist, demonic, din romanul lui Alexandre Dumas, „Contele de Monte-Cristo”, aflat în lungă reclusiune, având, cum s-a constatat, model real, ca atare fiind un personaj cu cheie, dar și un personaj-cheie. Iată că și M. Cărtărescu fantazează folosind persoane reale. Un personaj, prin urmare, citit și rescris. ■



Scriitorii și arta culinară

CONSTANTIN COROIU

„200 de rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești” este titlul unei cărți apărute cu aproape 180 de ani în urmă și îi are ca autori pe Costachi Negruzzi și Mihail Kogălniceanu. A fost tipărită în 1841 la „Cantora Foaiei Sătești” din Iași, având înscrisă pe versoul paginii de titlu această avertizare: „Editorii depunând cerutele exemplare în bibliotecile naționale, vor prigoni cu toată asprimea legilor pe oricare vor tipări această interesantă scriere. Toate exemplarele vor fi împodobite cu următoarele semne, precum urmează: C.N. – M.K.”.

Cu același umor fin, Mihail Kogălniceanu avea să dezvăluie în „Iluzii pierdute” că este coautor vrednic al colecției de rețete: „Atâta vă voi mai zice că acum de curând am mai publicat – împreună cu d. C.N., un alt Prometeu *manque* ca și mine – o carte care, răsturnând toate puterile așezate, călcând în picioare toate pravilele primite de adunare și de obiceiul pământului, are să facă o revoluție strașnică în toată Moldova într-un chipul de a face friganele și găluști; vreau să vorbesc de o colecție de 200 de rețete de feluri de bucate, care are să ne facă cea mai mare reputație între bucătărițe și viitorimea recunoscătoare ne va da negreșit frumosul nume de: introducătorii artei culinare în Moldova. Sântem mulțumiți și cu atâta”. Vocația pentru „trebile gospodărești” și preocupările privind arta culinară ale lui Kogălniceanu se vădiseră încă din fragedă tinerețe. Ca elev la Luneville, însuflețit de ambiția de a ajunge „însămnat între Moldoveni”, el cată nu numai să studieze cât mai temeinic și să-și însușească deprinderile „evropenești”, luând inclusiv lecții de muzică și de înot, adoptând ținuta vestimentară occidentală și punându-l la serioasă cheltuială pe aga, tatăl său, prin cumpărarea a 500 de cărți într-un an (în primul rând marii clasici francezi), ci se lasă sedus cu voluptate și de rafinementele culinare. Cu o anumită rigoare, el vrea chiar să mijlocească un fel de schimb de experiență din acest

» În ceea ce-l privește pe Kogălniceanu, întâlnim mâncărurile și „confeturile” în „Fiziologia provincialului în Iași”, în deja amintitele „Iluzii pierdute” sau în „Tainele inimii”, în care, după evocarea plimbării la Copou, comparat cu Champs-Élysées, este descrisă cofetăria lui Felix Barla, considerat un creator novator în domeniul zaharicalelor.

punct de vedere între Est și Vest, cum am zice astăzi. De pildă, în luna noiembrie 1834, Kogălniceanu cerea, printr-o epistolă, surorilor sale rețete pe care intenționa să le „implementeze” în Franța: „Dragi surori, trimiteți-mi câteva rețete, fiindcă aici nu se fac așa ca la noi și domnul abate ar vrea să știe să le facă așa ca la noi”. Într-o altă scrisoare, confirmând primirea celor solicitate, cere detalii: „Am primit și rețetele dulcețurilor de lămâie, dar de acum înainte dați-mi mai multe amănunte, cât trebuie să le ținem la foc, cât trebuie să le mestecăm etc.”.

Arta culinară, patiseria, cofetăria și-au făcut simțită prezența și în scrierile literare ale celor doi. În ceea ce-l privește pe Kogălniceanu, întâlnim mâncărurile și „confeturile” în „Fiziologia provincialului în Iași”, în deja amintitele „Iluzii pierdute” sau în „Tainele inimii”, în care, după evocarea plimbării la Copou, comparat cu Champs-Élysées, este descrisă cofetăria lui Felix Barla, considerat un creator novator în domeniul zaharicalelor: „El a avut privilegiul să îndulcească balurile și mesele celor de pe urmă domni fanarioți, el a introdus în Moldova biscotele, lisele, pastilele, dragelele, pralinele, marțipanele, caramellele, orjatele, limonadele și înghețatele; pentru că înainte de el părinții noștri nu cunoștea decât curmale, rahat, smochine, coarne de mare, alune; singurele zaharicale era pe atunce confete boite pe migdale și sâmburi de zarzăre, ce se vindea la Panait Butcariu de pe Podul Vechi. În loc de înghețate, orjate, limonade se întrebuița șerbetele turcești și „braha moldovinească”; în loc de lisă, gugoășele, în loc de marțipan, simiții, în loc de torte, plăcintele cu carne sau cu brânză și în loc de pâine de Spania, covrigii... la para. Domnul Felix a introdus, în sfârșit, în Moldova toată literatura zaharului”. Această sintagmă: „literatura zaharului” este superbă și mi se pare demnă de un postmodernist de geniu, pe care, cel puțin eu, până în prezent, nu l-am aflat...

La rândul său, Costache Negruzzi scrie „Istoria unei plăcinte”, iar în „Alexandru Lăpușneanul” memorabilă este masa la care crudul domnitor îi invită pe nefericiții boieri. Era o vreme a unei bucătării primitive, când în Moldova – cum citim în „Păcatele tinerețelor” – „nu se introduseseră încă moda mâncărurilor alese. Cel mai mare ospăț se cuprindea în câteva feluri de bucate. După borșul polonez, veneau mâncări grecești fierte

cu verdețuri, care pluteau în unt, apoi pilaful turcesc și, în sfârșit, «fripturile cosmopolite». Expresia, aceasta din urmă, mă duce cu gândul la poezia lui Emil Brumaru.

În cele „200 de rețete cercate” în cea mai mare varietate de formule (24) este reprezentată „budinca”. Îi urmează gelatinele (numite, cu termenul vechi, „zalatine”). Dacă am numărat bine sunt vreo 14. Apoi „supele”, „sosurile”, „găluștele” și „torturile”. Nelipsite de valențe epice și chiar de o patriarhală poezie sunt ceea ce „autorii” numesc „mijloace”, precum acela de a ține nucile proaspete pe toată durata anului. Alte „mijloace”, de fapt sfaturi practice, se referă la ținerea cărnii proaspete, limpezirea vinului sau ouatul găinilor „în fieștecarea vreme a anului”. Profesorul Liviu Leonte, biograful și editorul lui Costache Negruzzi, notează: „Cum modul de preparare a majorității felurilor nu seamănă cu cel din bucătăria tradițională, cum autorii nu prea aveau timp să redacteze o carte de bucate, fie și un gurmand ca Mihail Kogălniceanu, trebuie să admitem că «200 rețete cercate...» este o traducere sau o prelucrare: «Vignetele și lista în general a felurilor nu mai lasă îndoială că rețetele au fost scoase în majoritate dintr-o carte franceză contemporană, adăugându-se câteva rețete nemțești și unele uzuale», scrie G. Călinescu («Lumea», nr. 17, 20 ianuarie 1946, p. 1). Iată că trebuie să-l invocăm pe G. Călinescu și în chestiuni culinare!”, constată Liviu Leonte. Mirarea sa este, evident, una retorică, menită să sublinieze încă o dată că pe orice drum am lua-o și la orice răspântie am ajunge, ne întâlnim cu G. Călinescu.

Iar pentru că veni vorba de „divinul critic”, aș aminti textul unui discurs, publicat de Geo Șerban, alături de altele, desigur toate inedite la acea dată, în revista „Secolul XX”, nr. 102, din 1969. După ce face o incursiune în literatura română și universală pentru a-și argumenta ideea că „lumea eterală a poeziei se încorporează în materii terestre”, marele critic atrăgea luarea aminte: „Când puneți o gutuie parfumată pe sobă înainte de a face din ea compot ați făcut un gest poetic evocând printr-un miros suav gingășiile regnului vegetal și un moment patriarhal. Oul însuși, pe care îl consumați, e un simbol de valoare cosmică și o temă de poezie. După multe mitologii, lumea s-a desfăcut din haos în formă de ou de aur. Este evident o aluzie la astrul solar și uneori la firmamentul însuși. Așadar când aveți un ou în farfurie, gândiți-vă ca oameni de cultură ce sunteți că mâncați o emblemă a soarelui”. ■



„Regele Lear” în exercițiul postmodernității

MARIANA CRIȘ

În programul destul de generos pe care îl are Ion Caramitru, directorul Naționalului bucureștean, se înscrie și recenta premieră cu „Regele Lear”, de W. Shakespeare, în regia georgianului David Doiashvili. În fapt, această premieră marchează 46 de ani de când pe prima scenă a țării s-a jucat această capodoperă a dramaturgiei universale, în regia lui Radu Penciulescu, avându-l în rolul titular pe marele actor George Constantin. Iată că timpul a trecut, iar în rolul bătrânului Lear joacă fiul lui George Constantin, nu mai puțin talentatul Mihai Constantin.

În montarea de la București, cu „Regele Lear”, regizorul David Doiashvili, cum era și firesc, nu a urmărit o lectură scenică clasică, ci, dimpotrivă, una extrem de modernă, în care media, vodevilul, drama sunt amestecate într-un tot, nu tocmai unitar. În deschiderea spectacolului asistăm la o filmare, în care bufonul, interpretat magistral de Marius Manole, prezintă personajele, care se strâng la Palatul Regal, unde Regele Lear avea să facă anunțul ce îi va aduce sfârșitul: împărțirea Britaniei între fiicele sale. Spectacolul este realizat în alb-negru, ca și când realitatea nu ar cunoaște nuanțe. Puterea, în sine, este luată în derâdere, prin folosirea unor jucării colorate pentru copii. Regizorul a vrut să sublinieze, prin acest melanj de manipulare, derizoriu, dramatism, mâini murdare de sânge tocmai lumea puterii, care nu este una serafică, ci, dimpotrivă, una crudă.

Într-un spațiu de joc minimalist, dinamic (cu trape care se ridică și coboară mai tot timpul), cu segmentarea acțiunii pe verticală (scenografia este gândită tot de regizor), personajele shakespeariene se mișcă mult într-o lume a orgoliilor, a patimilor, a uneltirilor, pentru a ne aduce în față simbolul puterii. Însă lectura regizorului nu este una a seriozității, ci dimpotrivă, a deriziunii. Singurul lucid este însuși Lear, care vrea să-și împartă regatul fără vărsare de sânge, fără uneltiri de culise. Numai că cele trei fiice ale sale – Goneril (interpretată de Monica Davidescu), Regan (Raluca Aprodu) și Cordelia (Crina Semciuc) – nu-i înțeleg atitudinea. Goneril și Regan, averse de putere, știu să-l mintă pe Lear, pentru ca regatul să le revină. Mai puțin Cordelia, pe care, cu părere de rău, Lear e



nevoit să o mărite cu Regele Franței. Dacă toate celelalte personaje masculine – Gloucester (Ioan Andrei Ionescu), Kent (Gavril Pătru), Edgar (Istvan Teglas), Edmund (Tudor Aaron Istodor), Oswald (Lari Giorgescu), Ducele de Cornwall (Silviu Mircescu), Ducele de Albany (Rareș Andrici), Ducele de Burgundia (Pavel Ulici) și Regele Franței (Idris Clate) – sunt mai mult caricaturale, Lear este puternic, dramatic, fiind, parcă, cealaltă parte a lumii. Spectacolul pendulează astfel între aceste două lumi. Una născută de curând, care seamănă izbitor cu a noastră, și alta, pe cale de a apune fără drept de apel.

Într-o complexitate greu de digerat timp de patru ore, putem spune că spectacolul este curat, cu soluții gândite, dar nu toate duse până la capăt, având o doză foarte mare de spectacular. Chiar dacă el începe cu un Breaking News de la Palat, el nu este un reality show. Ci, dimpotrivă, are o poezie a lui, mai ales în proiecțiile video și în mișcarea scenică. Cel care îi dă viață Regelui Lear, în această premieră, care a avut loc pe 10 decembrie, este experimentatul actor al Teatrului Bulandra, Mihai Constantin. El nu este la prima întâlnire cu „Regele Lear”, a mai jucat într-o montare, semnată de Dragoș Galgoțiu, la Bulandra, unde îl interpreta pe Conte de Kent. Foarte atent la detaliile personajului, când plin de umor, când tragic, el știe să dozeze tensiunea dramatică, dând spectacolului sens și adâncime. În tot iureșul creat pe scenă, parcă îl

► În tot iureșul creat pe scenă, parcă îl aștepți pe Lear să pună puțină ordine și să te emoționeze. Și reușește. Monologurile interpretate de Mihai Constantin te impresionează până la lacrimi și te pun pe gânduri.

aștepți pe Lear să pună puțină ordine și să te emoționeze. Și reușește. Monologurile interpretate de Mihai Constantin te impresionează până la lacrimi și te pun pe gânduri. Cel care îi este alături și îi potențează dramatismul este Bufonul, interpretat excelent de Marius Manole. Un actor care a crescut pe scena Naționalului. Alternând între „zburdălniciile” proprii Bufonului și seriozitatea cu care îl servește pe Lear, Marius Manole știe foarte bine să-și dozeze acest joc.

Un alt personaj bine conceput este Edmund, interpretat de Tudor Aaron Istodor, realizat în altă cheie. Pare un personaj de pe Broadway. Fetele lui Lear – Goneril, Regan și Cordelia, interpretate de Monica Davidescu, Raluca Aprodu și Crina Semciuc – nu putem spune că ies în evidență. Interpretează corect, se mișcă foarte bine, dar nu reușesc să emoționeze. Cum de altminteri se întâmplă și cu celelalte interpretări masculine. Foarte complex, spectacolul „Regele Lear” este unul care te ține în corzi. Chiar și atunci când simți nevoia unui respiro intervine muzica, concepută de Nikoloz Rachveli Memanishvili și proiecțiile video. Costumele, gândite în alb-negru și concepute de Liliana Cenean, vin să completeze viziunea regizorală. Trebuie să remarcăm și coregrafia, semnată de Florin Fieroiu.

Montarea de la Naționalul bucureștean este un pas înainte despre ceea ce înseamnă spectacol teatral în postmodernitate. ■



„Contact Improvisation” Negocierea realității în relație

VIRGINIA NEGRU

Se pare că dintotdeauna a fost un privilegiu să stai deoparte, să contempli, să îți pui întrebări, să studiezi, să privești, să gândești. Această experiență am avut-o noi timp de o lună încoace... Subiectul nostru de studiu a fost „Contact Improvisation» ca formă de dans și performance”.

CI a apărut ca urmare a manifestărilor postmoderniste pe scena dansului anilor '70, aducând noi dimensiuni motrice și filosofice în spectacolul de dans – conștientizarea relației minte-corp și deconstructivism. Ulterior, s-a dezvoltat mai mult ca un proces decât ca o tehnică de dans, fără a fi codificat într-un set de reguli, pentru a rămâne fidel realității timpului și contextului. Pentru că trăim un moment care se pretinde liber în gândire, expresie, manifestare, îmi pare irelevantă prezența metaforelor, măștilor, accesoriilor scenografice pentru a „ajunge” la privitor sau cel puțin la privitorul pe care îl privim la rândul nostru ca pe un seamăn liber în gândire și acțiune. „Spectacolul” pe care îl aduce „Contact Improv” este (psiho-)fizicalitate spontană și compoziție creată în timp real și propune spectatorului să își ia libertatea de interpretare potrivit nevoilor sale estetice, practice și/ sau filosofice.

Am început rezidența noastră de la ideea că, atunci când credem că îl cunoaștem pe cel de lângă noi, încetăm să relaționăm cu el. Astfel, a relaționa ar însemna să plecăm de la premisa că, de fapt, nu îl cunoaștem pe celălalt și ar presupune o negociere continuă a unei realități comune. Negocierea implică căutare, nesiguranță, investigare, atenție, vigilență. Nu îl cunoști pe celălalt, vrei să afli, întrebi, ascuți – relaționezi.

De aceea, cercetarea a fost guvernată de acest proces de căutare a realității în relație cu legile fizice, mediul în care ne aflăm, emoțiile, gândurile noastre, cel de lângă mine, cel care mă privește sau mă ascultă. Iar prezentarea noastră a fost un extras din cercetarea la care publicul a putut participa ca spectator al contorsionărilor noastre relaționale într-o primă parte, apoi a fost invitat să întrebe, să investigheze și să negocieze realitatea prin discuții și mișcare.

Cineva spunea că „atunci când crezi că îl cunoști pe celălalt, ești pregătit să îl



» Ce este viu se schimbă în fiecare moment al existenței. Așa că, în relaționarea cu cineva, a fi sigur că îl știi înseamnă oprire, stagnare, blocaj. Chiar și în relația cu propriu corp.

distrugi”. A cunoaște sună uneori ca un capăt de linie, o concluzie bătută în cuie, un punct mort. A crede că știi ceva înseamnă să transformi acea cunoaștere într-o premisă de la care pornesc următoarele acțiuni. Din punct de vedere pragmatic, această strategie ar putea fi funcțională și folositoare; știu că scara este șubredă pentru că ieri am urcat pe ea și s-a rupt o treaptă, deci astăzi nu pot să o folosesc cu încredere. Însă, din punct de vedere relațional, de multe ori o astfel de strategie ne face să ne izolăm și să nu mai dorim să interacționăm cu cel pe care credem că îl cunoaștem. Dacă știu despre tine că ești nemilos pentru că ieri m-ai jignit, asta înseamnă că astăzi o să stau de parte de tine. Iar, dacă relaționarea este un proces viu, în continuă mișcare, asta nu îmi permite să trag o concluzie despre tine.

Ce este viu se schimbă în fiecare moment al existenței. Așa că, în relaționarea cu cineva, a fi sigur că îl știi înseamnă oprire, stagnare, blocaj. Chiar și în relația cu propriu corp. Dacă știi că fizic nu poți să faci ceva – de exemplu, să dansezi sau să stai în mâini –, această cunoaștere te face să te oprești din a căuta, a studia capacitățile potențiale ale corpului tău. Multe persoane cu dizabilități ne arată cum își pot folosi corpul pentru diferite activități sofisticate motrice și aceasta pentru că nu au rămas la concluzia că ei nu pot face ceva. Tot ce e viu este înzestrat cu un soi de potențial magic, miraculos care, de multe ori, sfidează limitele cunoașterii.

În cercetarea noastră am găsit o analogie între specificul relaționării interumane și forma de dans „Contact Improvisation”. Dacă a relaționa înseamnă să fii mereu

atent, vigilent, sensibil față de celălalt, în „Contact Improv” nu poți să dansezi lângă sau cu celălalt fără să relaționezi cu el în timp real. Dacă mă apropii de Smaranda și cred că știu ce mișcare va face, asta mă împiedică să reacționez corespunzător dacă mișcarea pe care o face este alta decât am crezut eu că va fi. Ca atare, mă apropii, privesc, ascult, simt și, parcă, granițele pielii mi se lărgesc și pot să comunic cu ea dincolo de ce știu și înțeleg la nivel cognitiv. Sveta ne privește la rândul ei și observă că o mișcare aparent banală devine captivantă tocmai pentru că se naște ca o consecință organică în interacțiunea vie între mine și Smaranda.

Să improvizez înseamnă să nu știu dinainte, să nu am un plan, să aflu pe loc cum fac ceva. Este un act care îmi cere să fiu vigilentă pentru a răspunde corespunzător detaliilor situației care mi se dezvăluie în acel moment. Răspunsul este consecința unei relații cu ceva sau cineva. Ceva diferit de mine, din afara mea. Sunet, imagine, mișcare, obiect, condiții fizice. Relația cu cineva cere și mai multă atenție pentru că implică mult mai multe elemente necunoscute. Pot să prevăd sau să observ că Sveta se apropie de mine, însă nu știu la ce distanță față de mine se va opri sau dacă mă va atinge sau dacă își va lăsa greutatea pe mine. Aceste detalii deschid un dialog, o negociere corporală între noi două, care stabilește realitatea comună a acelui moment. Iar această realitate se prăbușește imediat sub influența altor propuneri, mișcări, noi negocieri. Comunicare vie, în timp real. Cred că uneori această „târșă” motrică, specifică improvizației prin contact, pare abstractă, însă, după câteva momente de contemplare, căpătă sens și coerență pentru că amintește de felul în care ne trăim relațiile în activitățile cotidiene.

Mai la dreapta, mai la stânga, pe jos, pe sus, ca mine, ca tine, haotic sau armonios, încet sau rapid, aproape sau departe, cu ochii închiși sau cu ochii deschiși, cu voce sau fără – o negociere continuă a realității comune. Spațiul următoarei secunde nu se știe despre ce va fi, cum va fi sau dacă va mai fi. Împânzirea rafinată a realității dincolo de mine sau de tine. Ceva care, în izolare, nu poate fi trăit, poate doar visat. ■

Virginia Negru este colaboratoare a Centrului Național al Dansului și a Centrului European Cultural și de Tineret pentru U.N.E.S.C.O „Nicolae Bălcescu”



Un nou tip de artă: peisajul cosmic

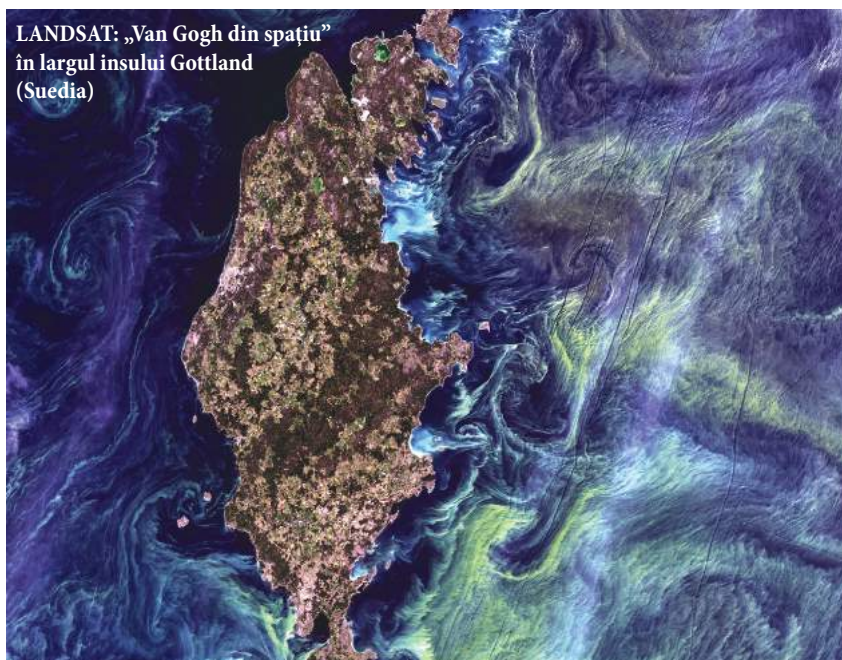
HUBBLE: „Capul de cal”
din Nebuloasa Carina



HUBBLE: Norul de galaxii
Westerlund 2



LANDSAT: „Van Gogh din spațiu”
în largul insulei Gottland
(Suedia)



NICU ILIE

Listele marilor maestri ar putea fi suplimentate cu minim două nume: Hubble și Landsat. Aceste două semănături apar pe imagini realizate cu o măiestrie ieșită din comun. La granița dintre știință și artă și dintre realism și abstract, astrofotografia are deja sute de capodopere ce pot fi admirate deopotrivă de entuziaștii lui Einstein și de fanii lui Duchamp.

Hubble – telescopul, nu astronomul – are și o biografie demnă de un mare maestru, cu o traumă ce i-a marcat primii ani de viață, apoi o recuperare spectaculoasă, ani de muncă sagace și, acum, la bătrânețe, la împlinirea a 26 de ani, trăiește o viață dedicată artei. Mai mult sau mai puțin.

Telescopul Hubble s-a născut cu strabism. Ceea ce, pentru un telescop, e o boală mortală. Afecțiunea sa a fost diagnosticată abia după lansare, la primele imagini pe care le-a transmis din spațiul cosmic. S-a dovedit apoi că de vină era „cristalinul” telescopului, oglinda amplă de 2,4 metri, finisată cu o precizie de 10 nanometri (echivalent cu diametrul unei spirale ADN; la această scară, firul de păr e gigantic: de 80.000 de ori mai gros). Șlefuirea oglinzii era perfectă, dar curbura ei era greșită, ceea ce făcea ca imaginile de mare precizie să se vadă încețoșate. Proiectul costase deja 4,7 miliarde de dolari, iar la această sumă readucerea satelitului pe pământ și înlocuirea oglinzii cu una corectă nu era printre opțiuni. După trei ani de imagini bolnave, telescopul a fost reparat pe orbită, nu prin înlocuirea oglinzii defecte, ci prin înlocuirea camerei foto cu una proiectată cu același defect, dar de semn contrar. Iar ce a urmat a intrat deopotrivă în istoria artei și în istoria științei.

Telescopul Hubble muncește meticulos. O imagine publicată de NASA este, adesea, compusă din zeci de imagini succesive luate de camera telescopului, uneori în decurs de minute, alteori în decurs de ani. Această tehnică de suprapunere a imaginilor a devenit astăzi una uzuală, din moment ce și camerele foto pentru amatori au opțiune de peisaj nocturn realizat din suprapunerea a 4 cadre succesive, fiecare dintre ele subexpuse, dar, prin suprapunerea luminilor și culorilor, imaginea finală e clară și luminoasă. Primele capodopere transmise de telescop au apărut abia după 15 ani de

activitate. Câteva dintre aceste imagini sunt uluitoare. Cum NASA le pune gratuit la dispoziția publicului (în scop educativ și non-comercial), cadrele se bucură de o largă popularitate și de o largă expunere, câpătând titluri artistice precum „Stâlpii cerului”, „Creșa de stele”, „Muntele mistic”, „Capul de cal”, „Nebuloasa Carina”, „Nebuloasa Bubble”, „Galaxia Whirlpool”.

Marele avantaj al lui Hubble, față de toate celelalte telescoape, este că amplasarea în spațiu îi permite să evite „zgometele” provocate de luminile și atmosfera pământului, iar imaginile sunt limpezi, luminoase și profunde. Totuși, în pofida dificultăților, există fotoastronomi care, folosind inteligent camere foto profesionale, reușesc să facă de pe pământ fotografii spectaculoase ale unor fenomene sau corpuri cosmice, diversificând conceptul de peisaj cosmic și alimentând blogurile și site-urile specializate cu imagini de foarte bună calitate – tehnică și artistică. Revista „Space.com” face un top 100 anual al acestora.

Pătratele Pământului

Pentru astrofotografie cel mai generos corp cosmic este chiar Pământul. Artiștii au încercat de la sol, și au reușit timp de mii de ani, să îl surprindă în imagini cât mai expresive. Începând cu 1968, peisagistica a căpătat un sens nou după ce sateliții orbitali au început să transmită imagini de la mare altitudine. Utilitatea inițială a fotografiilor a fost militară, apoi cartografică și geodezică, dar unele dintre imagini erau atât de spectaculoase încât au început să fie publicate ca opere în sine. Primii care au făcut-o au fost francezii din echipa sateliților SPOT, dar imaginile lor, protejate contra reproducerii, au avut un circuit restrâns.

Sateliții americani din programul Landsat au produs, începând cu 1973, mii de imagini ce pot fi catalogate ca opere de artă. Publicarea lor e acum gratuită, în scopuri educaționale, după ce prețurile inițiale erau de până la 4.400 de dolari. NASA a editat un eBook al celor mai reușite imagini, intitulat „Earth Art” („Arta Pământului”), și a lansat mai multe tipuri de aplicații smart pentru iPhone și Android. Reduse la patternuri fractalice, văile râurilor sau crestele munților seamănă cu frunze și țesuturi puse la microscop, iar zonele agricole, cele deșertice, atolii și megalopolisurile se văd, de la 705 km altitudine, ca structuri cromatice din galeria expresionismului abstract. ■



Elefanții pictează

CARMEN CORBU

Elefanții pictează dacă sunt dresați, la fel și ploaia, înghețul, rugina sau mucegaiul, dacă sunt lăsate de capul lor. Acestea sunt accidente și nu sunt artă pentru că le lipsește intenționalitatea.

Când se întâmplă intenționalitatea?

Atunci când apare instituția artistică, spun teoreticienii, oamenii care s-au ocupat serios de lucrul acesta. Până atunci, avem întâmplare, hazard, fragment de natură. Capturat și izolat, hazardul primește un sens cultural prin asumarea unei instituționalități aplicate lui. Andrei Cornea o spune foarte frumos atunci când afirmă că e o mare diferență între fragmentul de natură aflat în natură și același fragment de natură ambalat în instituția cărții, a operei de artă plastică. „Cum știm că un băiat și o fată care se sărută nu joacă teatru? Foarte simplu: fiindcă se sărută în stația de autobuz, și nu pe scena unui teatru! În primul caz e un fragment de viață spontană; în al doilea caz e vorba, poate, despre Romeo și Julieta. Strict formal, diferența poate fi minimă (mai ales într-o montare modernă a piesei). Diferența autentică, culturală, nu este, deci, cea formală și ea este dată, așadar, de intenționalitatea manifestă în instituția artistică”.

Ambalarea. Cine și cum?

De exemplu, Duchamp. A rămas stabilit că vasul său de toaletă este o operă de artă, întrucât artistul i-a atașat un program. Dincolo de caracterul programului și de ideologia lui Duchamp, a fost consacrată ideea că expunerea etichetată în vederea exercițiului estetic al privitorului este intenționalitatea care alungă întâmplarea și instituie voința și afirmarea. Duchamp, oricum, era cine era și avea, în plus, un program contestatar, care a slujit perfect ideii. Primim mereu mesaje, dar mesajele negative sunt întotdeauna mai tari decât mesajele pozitive, care, de regulă, rămân slabe și rar le ascultă cineva. Și, totuși, ce facem, dacă nu suntem Duchamp, cu mesajele slabe pe care dorim să le transmitem, doar așa... să nu se piardă ideea? Presupunând că merg pe o stradă și văd o poartă de fier, pe care atârână un afiș și în care ploaia, rugina și soarele au săpat până au scos un expresionism abstract de toată mărirea, voi vrea să arăt și altora acest fragment de întâmplare și să le provoc o contemplație estetică. Cei mai mulți se vor uita neîncrezători convinși că e pierdere de timp. Dar dacă pe strada mea sunt mai multe astfel de întâmplări? Poate ar



trebui să imprim niște etichete și să îmi invit cunoscuții să le vadă. Voi scrie pe etichete „Neo-rococo”, sau „à la maniere de Țuculescu”, sau „Compoziție geometrică”. Se cheamă că am instituționalizat și vizitatorii vor fi mai deschiși?

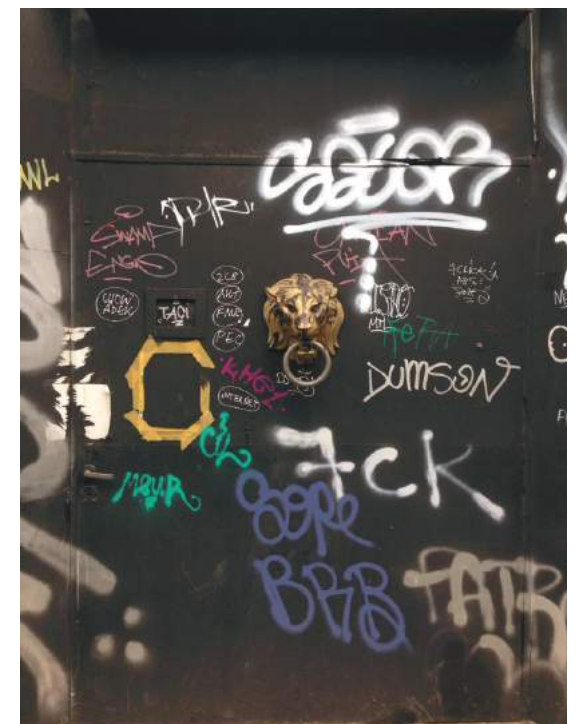
Un cod de bare pentru sens?

Poate. Inclus în comentariul cultural. Proiectul „Arta Gratis” – o pagină Facebook cu același titlu – pare să își fi asumat



ambalarea și etichetarea unor imagini care surprind expresivități efemere. Nu ne invită la fața locului într-un performance care ar primi mai multă credibilitate, ci le fotografiază și le postează on-line. Sunt imagini ale orașului: ziduri de clădiri, cabine telefonice, obiecte abandonate pe stradă, toate rezultat al improvizăției sau al combinației între acțiunea omului și cea a naturii. Din declarația-program se reține că: 1. „Proiectul Arta Gratis aduce la un loc obiecte care, independent de o intenție a unui autor cunoscut, au căpătat calități estetice și artistice” și 2. „Intenția proiectului rămâne aceea de a semnaliza un tip de expresivitate născut prin lărgirea câmpului de percepție a esteticului, ieșind din spațiul expozițional sau muzeal în spațiul viu, cotidian, dar păstrând disponibilitatea de identificare a valorii artistice”. Plus, ca răspuns la unele comentarii ale privitorilor, decizia de orice caracter militant în perspectivă civic-edilatară și separarea abordării estetice de cea etică. La mijloc fiind fotografia, discuția se complică puțin și e dificil să nu te întrebi care este propunerea: întâmplarea însăși sau imaginea fotografică a ei? Cât de cât lămuritor ar fi comentariul atașat unei fotografii în care o bordură mare însoțește o bordură mică: „Dacă ar fi să-i găsească un nume acestui aranjament, acesta ar fi «Maternitate», dar asta ar limita câmpul de lectură al privitorului”. Aranjamentul, nu fotografia, este propunerea primară. ■

Sursa imaginilor:
pagina de Facebook Arta Gratis



IN CORPORE SANO



MĂDĂLINA FIRĂNESCU

Când a lansat, astă vară, „Ghidul leneșului pentru salvarea planetei”, Organizația Națiunilor Unite nu s-a gândit, cu siguranță, nici la simpaticul tratat de răsfăț în trândăveală semnat de Tom Hodgkinson, nici la „cuibăreala în nimicnicie” pomenită de Charles Bukowski în romanul „Femei”. În fapt, demersul ONU a dorit să intrige prin titlu și să încurajeze un consum mai rațional al resurselor Terrei, prin restrângerea gesturilor cheltuitoare de timp și energie, ca de pildă printarea facturilor. Deci nimic despre lene ca aspirație, invocată de Oscar Wilde: „Inactivitatea este o treabă foarte grea. Întotdeauna se găsesc mulți care se străduiesc să te pună la muncă”.

Primii care-i dau însă dreptate scriitorului irlandez sunt sportivii de performanță nevoiți să ignore zilnic tentația foarte omenească a huzurelii, pentru a se antrena din greu, chinându-și mintea și mușchii. După cum explica selecționerul echipei de fotbal a României, Christoph Daum, trebuie să tragi permanent de tine ca să-ți învingi „porcul de câine interior” (traducerea expresiei germane „seinen inneren Schweinehund überwinden”), adică să te autodepășești. „Am făcut acest exercițiu și la naționala României, iar un jucător a venit și mi-a spus

» Secretul victoriei îl reprezintă, așadar, truda anevoioasă, lupta permanentă cu durerea, efortul făcut din convingere, nu de frica sau de gura antrenorului. Când ești începător, te motivează dorința de rezultate, ambiția de a ajunge în vârf. Dar după ce ai avut succes, trebuie să iubești realmente ceea ce faci ca să poți continua, pentru că știi deja ce muncă te așteaptă.

Ghidul leneșului (pentru nepracticanți)

că nu mai poate, că la club el nu face așa ceva și că riscă să se accidenteze dacă mai forțează. I-am demonstrat că poate mai mult, fără să se accidenteze”, a dezvăluit Daum, inițiatorul „antrenamentelor de caracter”. Care nu sunt altceva decât o încordare suplimentară, un accent pus pe rezistența fizică la capătul unei epuizante sesiuni pe teren, de o oră și jumătate. Pentru că, „pe final de meci, când alții renunță sau nu mai pot, tu trebuie să fii și mai puternic!”.

De asta s-au convins și handbalistele tricolore, care au încheiat Campionatul European pe locul 5, deși au fost la un pas de lupta pentru medalii. În partida decisivă, contra Danemarcei, româncele au pierdut cu 17-21, iar antrenorul spaniol Ambros Martin a explicat că diferența a fost făcută de factorul fizic. „Problema e ca nu am avut forță și în situațiile de unu la unu fețele au fost clar depășite. Talentul nu este suficient în astfel de jocuri. Pe măsura ce turneul avansează, partea fizică este mai importantă decât talentul. Trebuie lucrat mai mult la cluburi la acest aspect, la națională nu este posibil”, a comentat selecționerul de import.

Secretul victoriei îl reprezintă, așadar, truda anevoioasă, lupta permanentă cu durerea, efortul făcut din convingere, nu de frica sau de gura antrenorului. Când ești începător, te motivează dorința de rezultate, ambiția de a ajunge în vârf. Dar după ce ai avut succes, trebuie să iubești realmente ceea ce faci ca să poți continua, pentru că știi deja ce muncă te așteaptă. De la înălțimea 10-lui perfect, Nadia Comăneci recunoaște că, fără pasiune și sacrificiu, nu ajungi niciodată campion. Iar despre zeița din Onești tocmai antrenorul-tiran, Béla Károlyi, povestea că îi cerea exerciții în plus atunci când coechipierele abia mai răsuflau. O cu totul altă atitudine decât avea să dovedească, peste ani, Maria Olaru, care a deplâns în recenta sa carte de memorii duritatea antrenamentelor și a regimului alimentar de la Deva, ingredientele ascensiunii ei pe podiumul olimpic. Din păcate, autocompătirea s-a propagat rapid în

lumea gimnasticii noastre, sportivele de azi făcând nazuri la efort (ceea ce explică excluderile din lotul național) sau fandosindu-se pe Instagram – vezi poza postată de Larisa Iordache, agățată, împreună cu Diana Bulimar, de picioarele antrenorului Cristian Moldovan și cerșind îndurare: „Fără pregătire fizică, vă rugăăm!”.

Dacă ar fi urmat acest model indulgent cu sine însăși, americanca Simone Biles nu numai că n-ar fi ajuns triplă campioană mondială absolută și cvadruplă campioană olimpică la Rio, dar probabil că nici n-ar fi arătat așa musculoasă cum o știm. „Nu ai cum să duci un integral cu asemenea linii de dificultate dacă nu ai foarte multă pregătire fizică în spate”, comenta fosta medaliată cu aur de la Atena, Monica Roșu. Deci, ne întoarcem la rețeta oceanului de transpirație, fără de care performanța e imposibilă. Nu degeaba i-a recomandat Ion Țiriac compatrioatei Simona Halep să se antreneze 4-5 ore în fiecare zi pentru a câștiga, în sfârșit, un trofeu de Grand Slam. Constanțeanca i-a dat dreptate și, drept urmare, luna decembrie a însemnat pentru ea o perioadă de pregătire intensă. „Munca nu este ușoară dacă o faci încruntată, așa că am învățat să fiu mai relaxată și mai veselă”, a declarat Halep.

Cu un zâmbet își întâmpină și Roger Federer preparatorul fizic, chiar dacă știe că apariția acestuia echivalează cu debutul unei munci deloc plăcute. După 16 ani de colaborare de succes, antrenorul remarcă amuzat că elevul său este privit la fel ca un balerin: îi vezi frumusețea execuției, dar nu vezi truda din spate. Căci și dacă atuurile lui Federer rămân creativitatea și capacitatea de anticipare pe teren, fără menținerea corpului în formă maximă, toate astea n-ar conta. „Aș zice că e chiar mai motivat acum (la 35 de ani – n.n.) pentru pregătirea fizică”, a dezvăluit preparatorul, adăugând: „Când era tânăr, era un artist și voia să fie numai asta – artist. Acum este un artist care știe ce este necesar pentru a-și exprima virtuozitatea”. Poate nu întâmplător, pe omul care vorbește de virtuozitate îl cheamă... Paganini. ■



CLAUDIA COJOCARIU

„Elle” – jocul de-a dublura

Atunci când colecționezi un lucru se întâmplă ca, de multe ori, să primești o dublură a obiectului pe care tu vrei să îl deții. Nu este, neapărat, kitsch-oasă (în sensul de copie de proastă calitate), ci este, pur și simplu, o dublură de care te poți lipsi fără îndoială. În cel mai recent film semnat de Paul Verhoeven, „Elle”, nu doar că o vedem pe Isabelle Hupert în cel de-al doilea rol de mamă „independentă” pe anul 2016 (i-am mai văzut această ipostază în filmul lui Mia Hansen-Løve, „L’avenir” / „Ce-ți rezervă viitorul”), ci și că protagonista filmului lui Verhoeven face trimitere clară către un personaj mai vechi jucat de actriță, cel din „The Piano Teacher” / „Pianista”, regizat de Michael Haneke, în care Isabelle Hupert este o profesoară de pian, cu numeroase fetişuri sadomasochiste, printre care și automutilarea. În filmul lui Verhoeven, protagonista este, aparent, o persoană normală, surprinsă în glacialitatea ei constantă, cu mici detalii de caracter, departe de a egala, în primă fază, o „ciudățenie” precum cea din „Pianista” (unde stilul regizoral contribuie la intensificarea stranietății).

Menționez că această cronică nu este o comparație între filmul lui Verhoeven și cel al lui Haneke, ci doar sugerează că există câteva similitudini. Michèle Leblanc (Isabelle Hupert) este manager al unei companii de jocuri video, mamă care își pierde cei doi părinți pe parcursul acțiunii și își agasează fiul cu pretențiile ei specifice. Deși surprinsă în viața de zi cu zi, începutul filmului anunță un coșmar din care femeia nu va ieși prea curând: este violată și maltrată de un mascat care intră pe geam; nu este un hoț, acesta își cunoaște bine prada. Verhoeven nu recurge la tertipuri pentru a ajunge la punctul culminant, cel al violului, ci o pornește invers și ne surprinde la început, abia apoi construind traseul către descoperirea violatorului; iar faptul că l-a descoperit nu va pune punct conflictului.

Ce e cu adevărat deosebit în filmul lui Verhoeven este maniera în care se construiește ironic scheletul interior al protagonistei (trecând, așadar, peste similitudinile menționate mai sus). Michèle



Leblanc lasă impresia că merită cu vârf și-ndesat tot ce i se întâmplă (e fata unui criminal condamnat – așa cum tatăl profesoarei de pian din filmul lui Haneke este închis într-un sanatoriu de psihiatrie –, le dă mereu peste nas angajaților ei, îi strică mașina fostului ei soț zicând cu nerușinare că altcineva i-a rupt bara din față, își lasă motanul să rănească o pasăre ce se izbise de fereastra ei fără să-l împiedice în prima fracțiune de secundă, îi face avansuri bărbatului vecinei de peste drum ș.a.m.d.) Pe de altă parte, universul ei este încă marcat de faptele tatălui criminal. A avut nevoie de câțiva ani buni să-și refacă viața, departe de jurnaliști, dar încă mai există reminiscențe ale crimelor înlăptuite de tatăl său, așa cum vedem în secvența în care o femeie vine și îi trânteste din senin mâncare pe haine și o înjură. Din punct de vedere psihologic, Michèle lasă impresia că regresează, iar acest regres îl observăm în special în contexte familiale: mama ei are o relație cu un bărbat mult mai tânăr pe care, probabil, îl întreține, Michèle, la rândul ei, se culcă cu soțul femeii cu care lucrează, iar relația cu fiul lasă de dorit (pentru că băiatul nu se ridică la nivelul așteptărilor sale, lucrează la McDonald’s, se iubește cu o artistă „lunatică”).

Chiar și așa, universul în care protagonista trăiește este deseori împroșcat cu tente absurde și ironice. Un exemplu este scena în care iubita lui Vincent (fiul protagonistei) naște, iar copilul este mai închis la culoare decât acesta cu vreo două tonuri. Toată lumea pare să observe acest lucru, mama îi sugerează să facă un test ADN, dar „conflictul” nu

se rezolvă în niciun fel. Cu alte cuvinte, multe dintre momentele tensionante sunt tratate în cheie ironică sau, în unele cazuri, cu autoironie așa cum este și secvența în care Michèle Leblanc se masturbează uitându-se cu un binoclu la vecinul casei alăturate (o altă trimitere marcantă către „The Piano Teacher”).

Personajul lui Hupert încearcă să ne spună subtil „cum să nu fii ca Michèle Leblanc”, cum să îți dai seama că mama ta (aflată în comă) e pe punctul de a face un infarct, în timp ce tu ești preocupată cu transmisia întreruptă a unui concert muzical ș.a.m.d. Absurdul filmului este deseori evidențiat de afectivitatea zero a lui Isabelle Hupert, de glacialitatea ei incontestabilă. Personalitatea ei este pusă la îndoială în momentul în care acceptă avansurile violatorului. Nu voi spune cine este violatorul, dar, odată cu acest consens, Michèle ne arată partea ei întunecată, o parte care, cumva, îi face plăcere, îi oferă o oarecare satisfacție. Pentru Hupert acest rol nu a fost vreo noutate, așa cum nu a fost nici pentru noi. Finalul este îndreptățit și la fel de autoironic: dojenită de cea mai bună prietenă pentru că s-a culcat cu soțul ei pe care l-a dat, ulterior, afară din casă, Michèle revine la normalitate și ne supune unui test de empatie, ne oferă o mică parte din gingășia ei. Prin „Elle”, Verhoeven realizează cu siguranță o comedie neagră, plină de ironie care, din păcate, are aerul unei dubluri un pic învechite. ■

► Prin „Elle”, Verhoeven realizează cu siguranță o comedie neagră, plină de ironie care, din păcate, are aerul unei dubluri un pic învechite.



MIRCEA VALERIU DEACA

Contextul

„Sieranevada” (Cristi Puiu, 2016) reia și reconfigurează motivele prezente în filmele anterioare ale regizorului. În peisajul post-apocaliptic al orașului acoperit de graffiti, gropi de șantier, agresiunea neconținută sonoră și umană, Lary, însoțit de soția sa emancipată, Laura, se îndreaptă spre apartamentul mamei, unde va avea loc praznicul oferit în memoria tatălui defunct. Intrarea în ficțiune e realizată în plină acțiune – *cold open* –, dar suntem confrunțați cu o acțiune minoră, lipsită de importanță: un bărbat, în stradă, se întâlnește cu soția și caută să-și găsească automobilul în traficul aglomerat. Lipsa de emfază dată acțiunii și intrării în film este un indice al unei perspective simbolice. Personajul este un „oarecare” sau un „oricine”.

Aparentul realism observațional se convertește încă de la primele imagini în vocația alegorică. Cuplul Lary-Laura e prezent în film în automobil în două scene ce reiau figura metafilmului – a filmului care face referință la filmul ca media. Protagonistii sunt înscrisi în dispozitivul cinematografic: o sală de cinema aflată în fața unui ecran-fereastră. Pe de o parte scena, metaforic, reprezintă peisajul urban abandonat din exterior (lipsit de uman, dar aglomerat de clădiri abandonate) și, pe de altă parte, profilează protagoniștii, văzuți din spate, într-un dialog al trupurilor contorsionate, cu priviri peste umăr sau cu ajutorul oglinzii retrovizoare, captivi ai unui ancadrament ce fragmentează corpul și-l izolează de un exterior dezolant. Cu alte cuvinte, tropul cinematografic al dialogului în automobil distorsionează trupul și-l fragmentează cu ajutorul unui cadru în cadru. Exteriorul este ambivalent: atât locul dezolării cât și orizontul speranței (Laura caută călătoriile în spații exotice, însă lipsite de familiaritate și însemnătate).

În continuarea scenei introductive filmul propune, sub forma unui *Kammerpiel*, imaginea umanității izolate în interiorul unui apartament de bloc care, metaforic, reprezintă un fel de buncăr antiatomic ce protejează de nocivitatea exteriorului. Familia e reunită în labirintul unui apartament sub pretextul unui praznic: ritual de tip rememorare, doliu și proiecție mesianică pentru viitor. „Corabia nebunilor” sau „bâlcii deșertăciunilor” sunt alegoriile culturale pe care le evocă filmul. Supraviețuitorii unei catastrofe (absența tatălui defunct) sunt invitați la acest praznic pentru a consuma împreună cuminecătura sub forma împărțășaniei. Dar consumul praznicului e constant amânat, iar mâncarea e absentă ori provoacă un gest de lehamite.

Atmosfera de agresiune dintre necunoscuții din oraș e reprodusă între membrii familiei care, ca și cei din exterior, sunt obligați să coabiteze într-un spațiu aglomerat de corpuri

► Aparentul realism observațional se convertește încă de la primele imagini în vocația alegorică.

Personajele sunt închise în interiorul unui dispozitiv cinema. Ele sunt umbre profilate pe un ecran cinema și izolate de promisiunea unui exterior.

Camera de filmat poziționează spectatorul ca entitate în interiorul habitatului și diegezei filmului. El este un participant tăcut și condamnat a fi claustrat între pereții automobilului sau apartamentului din film.

Sieranevada sau trecerea de la lumină la întuneric

și obiecte eclectic, aflate în surplus și dezordine. Figura dispozitivului cinema e repetată frecvent în interiorul apartamentului unde camera de filmat este preferențial situată în întuneric, de unde poate „privi” personajele care, ca umbre, se profilează în „contre-jour” pe suprafața ecranului luminat (luneta automobilului, fereastra sufrageriei ori fereastra bucătăriei). Simbolic, figura personajului scăldat în lumină ține de paradigma New Age a cultului luminii pe care Steven Spielberg o repetă obsesional în cinematografia sa. Aceste personaje sunt orientate către sursa transcendentă a luminii – metaforic interpretabilă ca orizont spiritual. Spectatorul filmului, ca și personajul ce privește exteriorul printr-o fereastră-ecran, sunt similar poziționați. Suntem în fața unui ecran care funcționează conform metaforei platoniciene a cavernei ce traduce inaccesibilitatea esențelor. Spectatorul are doar accesul la simptomele sau urmele esențelor figurate ca umbre pe un perete tot așa cum și personajul deslușește cu greu un exterior blurat de un voal.

Stilistica

Camera de filmat este antropomorfă. Ea e situată la înălțimea tipică a unui om, trădează mișcări de cameră pe umăr și urmărește, complice, „din spate” sau de aproape personajele. Ea fie fixează de aproape un personaj în plan apropiat sau, atunci când indică o distanță scopică, lasă un obiect să se interpună între ea și subiectul filmat. Camera se deplasează puțin, dar panoramează frecvent și

evită unghiurile maxim informaționale asupra scenelor. Camera evită planul de situație, iar spectatorul are dificultăți în a înțelege geografia locului. Unghiurile de vedere sunt motivate de antropomorfismul camerei de filmat: în picioare, într-un colț al încăperii, în spatele unui protagonist, aproape de urechea lui sau în camera adiacentă, de unde urmărește drama de dincolo de ușă. A urmări acțiunea ce are loc dincolo de pragul ușii ține, evident, de paradigma metaforei cavernei platoniciene. Frecvent, drama sau acțiunea relevantă are loc *off* cadru și poate fi sesizată doar *post factum*. Camera va panorama pentru a recupera acțiunea care a avut loc sau care a început altundeva. Asemenea panoramări, ca și obstinația de a păstra punctul de vedere în interiorul întunecat al coridorului de trecere, provoacă pierderea reperelor. Spectatorul nu știe de unde vin și unde se duc corpurile grăbite care deschid și închid ușile camerelor așezate circular. Apartamentul are un marcat aspect de decor de film expresionist, obținut din eliminarea reperelor arhitectonice ale interiorului apartamentului. Spectatorul nu are o imagine clară a poziției relative a încăperilor și nici a numărului lor. Are acest apartament patru camere sau cinci camere? *Travellingul* este o figură cinematografică interzisă în acest film. Accesul din coridor în interiorul încăperilor are loc prin tăietura de montaj care, astfel, nu este ocultată, ci evidențiată. Trecerea dintr-o încăpere în alta se face cu ajutorul unui hiat, a unei elipse. Fiecare încăpere e un container izolat ce nu permite trecerea lină sau continuă către celelalte. În interpretarea alegorică, același model al infernului, ce provine din „Divina commedia”, a fost utilizat și în „Moartea Domnului Lăzărescu” (Cristi Puiu, 2005), unde fiecare cameră de gardă era o bolgie; aici, după culoarul de trecere, sunt înșiruite în carusel încăperile bolgii.

O altă figură recurentă în cinematografia lui Puiu constă în profilarea personajului prin interstițiul ușii care e deschisă către spațiul de dincolo, cel aflat în încăperea din față. Camera de filmat e în întuneric. Lumina vine din exteriorul opus. Chipul uman nu e descris și explorat explicativ de camera de filmat și rămâne o schiță dificil de interpretat. Figura e explorată și în „Sieranevada”, dar cu ordonarea personajelor în adâncimea câmpului. În situații de acest gen focalizarea camerei ghidează privirea spectatorului (pe modelul unui martor apropiat al scenei care și-ar îndrepta privirea către un personaj sau





altul). Spectatorul este apropiat de personaj, dar situat în spatele acestuia. Spre deosebire de filmul narativ clasic, spectatorul accede la domeniul de acces mental al personajului, dar nu și la stările sale emoționale, care, prin această manieră, rămân opace. Emoția provocată de empatia cu personajul e atenuată. Această figură stilistică e frecvent utilizată de regizori ca Jean-Pierre și Luc Dardenne, Gus van Sant ori Alexei German și indică, programatic, refuzul stilisticii filmului narativ clasic. Totodată, deși ne îndepărtează de stările emoționale ale personajului în situația dramatică, camera ne apropie de (imersază în) scena în care evoluează personajul. Spectatorul este invitat să-și focalizeze atenția asupra situației dramatic construite și să evoce, prin simulare, sentimentele pe care el le-ar trăi dacă ar fi plasat în acea situație. Tehnica era explorată cu insistență în „Aurora” (Cristi Puiu, 2010). Reacția emoțională a spectatorului nu mai este ghidată de expresiile personajului și este liberă să experimenteze diverse opțiuni de scanare, explorare și trăire afectivă a situației la care este un martor implicat. Percepția, cogniția și emoția spectatorului pot explora din interiorul diegezei diverse evaluări ale situației. Totodată realizatorul filmului poate modula distanța exploratorie. Câteodată spectatorul se simte în siguranța poziției unui martor invizibil pe care nimic nu-l poate atinge și, alteori, are sentimentul că ceva se petrece brusc și amenințător în spatele camerei de filmat (o surpriză auditivă care indică apariția a ceva potențial periculos). Figura camerei care urmărește din spate personajul și indică că ceva *off* cadru este ascuns vederii spectatorului ține de stilistica filmului *horror* – așa cum apare în „4 luni, 3 săptămâni și 2 zile” (Cristian Mungiu, 2007). Atunci Otilia este urmărită în noapte de o cameră subiectivă. Această figură stilistică cinematică proiectează atât entitatea, camera exploratorie a spațiului diegetic, cât și spectatorul într-o zonă de purgatoriu, un spațiu de trecere situat nici deplin aici, nici integral așezat dincolo de pragul ușii.

Ca și în „...Lăzărescu”, iconografia plasticii clasice este reluată. În acest context, de cină finală, este notabilă absența citării compoziției cinei lui Leonardo da Vinci. Pe de o parte, acest lucru indică refuzul unei asemenea compoziții. Diegetic, personajele nu se pot reuni sub această formă. Protagonistul este un Crist degradat, căruia i se refuză agapa canonică. El nu poate ocupa centrul compozițional al cinei, ci doar o poziție laterală, marginalizată. Dar, în contrapondere, filmul lui Puiu citează cadrările cinei degradate din „Viridiana” (Luis Buñuel, 1961). Lary ocupă aici, compozițional, rolul cerșetorului care în filmul lui Buñuel ia în derădere modelul sacru. Filmul lui Puiu se înscrie în „estetica dezgustului”, iar narațiunea ne aduce pe ecran călătoria protagonistului într-un teritoriu impur, murdar, degradat și contaminat

de violență. Compoziția, care unifica la Da Vinci, este aici spartă, fragmentată, tot așa cum spațiul diegetic al apartamentului este spart în celule între care nu există liantul *travelling*-ului, ci doar hiatul tăieturii de montaj. Cu alte cuvinte figura cristică din acest film, Lary, nu reușește să copieze modelul sacru și nu unifică umanitatea în jurul mesei. Ea rămâne dispersată.

Bucătăria

În bucătăria apartamentului, *agape* și *eros* sunt absente, doar o *agone* ocupă arena. Bucătăria este o prelungire a celorlalte spații de conflict: culoarul și sufrageria, și se confundă cu acestea. Ea nu este un loc de retragere în intim, ci e un spațiu public de trecere. Ea este și reluarea bucătăriei din „Marfa și banii”. Dialogul despre comunism se consumă în bucătărie. În locul consumului alimentar bucătăria produce excesul de vorbe destinate a interpreta și valoriza evenimentele trecute, fie că ele țin de memoria colectivă sau de cea a biografiei familiei.

Bucătăria, locul strâmt unde personajele se înghesuie, deși are aspectul unui spațiu de creație culinară, nu produce decât o oală de sarmale pe care Lary o va miroși pe furiș. Bucătăria nu reușește să producă decât două tipuri de produse culinare, deși pare un hiperbolic laborator culinar încărcat până la refuz cu ustensile: o salată de boeuf, acoperită cu țiplă, și sarmalele care vor fi profilate la finalul filmului cu un plan detaliu. Salata acoperită de țiplă ține de evocarea putritudinei îmbălsămate, și nu de prospețimea alimentară. Bucătăria este plină de vorbe, de excesul de limbaj, de corpuri care se ating, de agitația intrărilor și ieșirilor și de obiectele anamneză (fotografii și afișe). Bucătăria este un intim devenit public: un spațiu de *agone* și de trecere. Camera antropomorfă descrie scenotopul fie în maniera lui Puiu, de la distanța marcată a perspectivei camerei de filmat situate în încăperea de dincolo, fie în maniera lui Jude, în proximitatea explicită de corpul personajului.

Personajele sunt bânuite de dorința de a evada într-un spațiu diferit, un spațiu situat dincolo. Acest spațiu poate fi amintirea negativă sau pozitivă a comunismului, știrile televizate sau informațiile de pe internet. Semnificația acestui spațiu este dificil de deslușit și provoacă schimburi interminabile de păreri contradictorii. Metafora cavernei platoniciene revine și sub forma condiției verbale a personajelor damnate să locuiască apartamentul-cavernă.

Interpretarea, alegoria și filmul fabulă

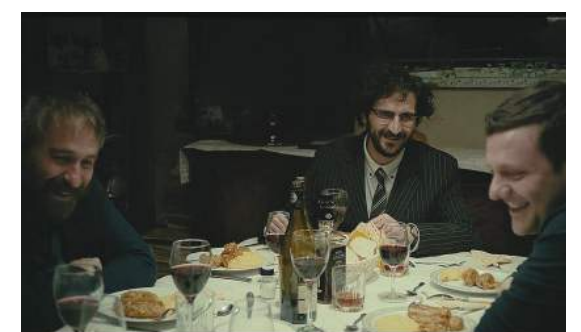
Este de remarcat că structura apartamentului aduce în prim-planul conceptual culoarul care reprezintă locul de trecere dintr-o încăpere în alta, dar și pivotul arhitectonic (toate camerele sunt accesate de aici). El este o „râscruce de drumuri” posibile către încăperi în care pătrunde lumina din exterior.

► Metafora cavernei platoniciene revine și sub forma condiției verbale a personajelor damnate să locuiască apartamentul-cavernă.

Cuprins de întuneric, coridorul este spațiul simbolic infernal, lumea de dincolo, spațiul de unde spiritul defunctului tată poate privi spectacolul progeniturilor și familiei alienate. Cum camera de filmat ține locul spiritului defunctului, spectacolul praznicului reprezintă o înscenare a lumii de „aici” pe care o vizitează ca martor sau o regizează ca procreator tăcut sau este deja lumea de „dincolo”, infernul. Fie că adoptăm o poziție sau alta, constatăm că lumea apartamentului este lumea infernului. Ea poartă însemnele acestuia. Personajele sunt umbre profilate pe ecranul desenat de ferestre către nicăieri.

Puiu introduce o cheie de lectură alegorică cu ajutorul anecdotei preotului. Acesta lansează ideea că a doua venire a lui Hristos a avut loc. Ea a fost/ este anunțată de semne, dar, cum nimeni nu le percepe, venirea sa este eșuată. Tatăl defunct, Emil, poate îndeplini acest rol. El este Cristul care s-a îndepărtat de umanitate. Populația din stradă și din apartament a ignorat semnele prezenței sale și le caută în direcții care nu duc nicăieri (ferestra, peisajul urban, ecranul de computer, Internetul). Pe de altă parte, figura cristică e degradată și bântuie compozițiile grafice ale cadrelor (treimea, coborârea de pe cruce, cina de taină). Ea se manifestă și sub forma lui Lary, care, din rolul de medic (de Isus taumaturg), este decăzut în rolul unui comis voiajor de medicamente. Ea se manifestă și sub forma travestiului grotesc al fiului-substitut care îmbracă costumul tatălui simbolic, tot

► Figura compozițională a treimii e frecvent reluată în scenografia filmului. Caracterul ei de sacralitate degradată în profan provine și din utilizarea luminii de *contre jour*. Figura canonică a treimii primește lumina din față. Treimea lui Puiu e îndepărtată de lumină.





așa cum unul din cerșetorii din „Viridiana” lui Buñuel se travestește în mireasă. Travestiul clovnului, în ceremonialurile carnavalesci, manifestă motivul „lumii pe dos”, momentul de răsturnare a ordinii lumii. Fiecare personaj poartă cu sine o parte din corpul cristic. Fiecare este un semn cristic pe care ceilalți îl ignoră deși – ca și camera de filmat – sunt în proximitatea lui. Locuitorii apartamentului caută în exterior ceea ce este în fața lor.

Populația apartamentului e captivă unor forme de comportament goale, ce țin de superstiții, și nu de vreo credință asociată unor valori. Ea îndeplinește automat, fără judecată, atât maniera de comunicare Internet, cât și ritualurile de „împărtașanie” a salatei, a portului costumului defunctului sau ale reuniunii în jurul luminii de Paște (metonim cristic). Ritualul sacral devine o superstiție ce formal e îndeplinită ca o obligație neangajantă. În toate aceste situații, personajele îndeplinesc fără suflet sau înțelegere o formă lipsită de conținut. Afectele lor sunt puse în mișcare doar de dorința de agresiune a celui alt.

Emoțiile moral atenuate

În „Sieranovada” discursul filmic poziționează camera de filmat și spectatorul în rolul defunctului martor. Spectatorul are de reflectat și asumat rolul de martor tăcut la spectacolul degradat al unor progeneruri incapabile de a se extrage din infernul dezmembrării corpului social. Pe de o parte, spectatorul este el însuși claustrat în poziția de martor pasiv care, deși e aflat într-o poziție intimă și deranjant de proximă față de personajele dramei, e incapabil de a acționa; de a vedea mai mult sau de a avea o privire de ansamblu. Camera de filmat este o entitate condamnată a exista în lumea ficțională. În contrast cu modelul cinematografic al camerei de filmat-entitate anonimă din „Arca rusească” (Alexandr Sokurov, 2002), nimeni nu vorbește către cameră, nimeni nu i se adresează. Condamnarea este cea a ignorării. Toate personajele ignoră prezența unei camere, care este, perceptual, excesiv de apropiată de corpurile lor, ca în filmele lui Alexei German („Hard to Be a God”, 2013). Ca în „Fiul lui Saul” (Laszlo Nemes, 2015), cadrarea are loc în plan apropiat (portret sau *close-up*) din față – pentru a reliefa expresia facială – și din spate. La Nemes capul personajului din spate ocupă o porțiune extinsă din cadru și ascunde imaginea decorului din jurul acestuia. Ceea ce se află în planul secund al imaginii e blurat în majoritatea scenelor. Ghicim sau deslușim cu greu, mai degrabă decât vedem, spectacolul violenței din lagărul de concentrare. Spectatorul e invitat să simuleze stările mentale ale personajului confruntat cu teroarea lagărului. Poziția camerei și neclaritatea imaginii ne aduce simbolic pe ecran condiția morală a protagonistului. Pe de o parte, acesta este distanțat de sine. El se privește dintr-o poziție alocentrică pentru

▶
Andrea Mantegna
(1431- 1506)
Le Christ Mort – 1480.



▶
Michelangelo, Pieta,
1499
Bazilica Sfântul Petru
Vatican



▶▶ Fiecare personaj poartă cu sine o parte din corpul cristic. Fiecare este un semn cristic pe care ceilalți îl ignoră deși – ca și camera de filmat – sunt în proximitatea lui. Locuitorii apartamentului caută în exterior ceea ce este în fața lor.

a ieși, imaginar, din infernul lagărului de concentrare. Starea mentală a personajului e concentrată pe sine, nu pe exterior. Totodată, el se distanțează moral de ambianța care este profilată blurat/defocalizată. Cu alte cuvinte, defocalizarea traduce metaforic starea cuiva care a ales să ignore realitatea terorii din jurul său și astfel să „închidă ochii” pentru a supraviețui. Spectatorul, ca dublu sau avatar al personajului, îl privește dintr-o poziție ferită de agresiunea ambientală, dar, în funcție de indicii de „teroare”, poate să aibă experiența posibilei surprize primejdioase ce ar putea interveni din exteriorul cadrului, din *off* cadru (stilistica filmului horror). Dacă în alte filme Puiu nu utilizează defocalizarea în adâncimea câmpului vizual al imaginii, aici ea poate fi asociată unei intenții moralizatoare la adresa miopiei optice și morale a martorului care nu vede și nu intervine pentru a repara o situație de injustiție.

Fabula preotului din film enunță această stare. Personajele lumii ficționale ignoră semnele prezenței unei a doua veniri cristice sau trec pe lângă semnele mântuirii. Lumea lui Puiu a trecut peste șansa momentului salvării, care a fost ignorată. Este o lume postapocaliptică, una care a ratat momentul salvării și acum doar rătăcește pe drumul de la zi la noapte.

Proximitatea îi indică spectatorului faptul că dispozitivul cinematografic și, metaforic, ficțiunea în care e invitat să participe îi interzic libertatea de mișcare. Poziția scopică a spectatorului este incomodă și pasiv deranjantă. Spectatorul este invitat să reflecteze la faptul că aparține și el acestei lumi ficționale, că este parte a ei și că, în măsura în care sesizează aspectul repulsiv al acestei lumi (degradarea valorică și violența), va reacționa. Cu alte cuvinte, dacă spectatorul filmului lui Cristi Puiu are sentimente de vină, rușine sau anxietate, atunci există speranța că el va trece la o acțiune social reparatorie în lumea naturală.



Totuși, în contrapartidă, spectatorul este invitat să adopte o detașare emoțională față de soarta personajelor și destinul protagonistului, Lary. În tradiția filmului de factură modernă (cinematograful de artă european), protagonistul e confuz și nu e animat de vreun scop clar, ci mai degrabă alunecă condus de dorințe irelevante. Și el asistă ca martor la spectacolul apartamentului. Narațiunea nu este empatică cu personajul și nici nu caută emoții pozitive. Ea este neimplicată emoțional. Personajele și replicile comice (tânărul obsedat de cultura Netului) implică și ele o distanță non-empatică. Detașarea emoțională încurajează judecata (critică), dar descurajează implicarea. Vedem dezgustul personajului față de aliment sau atitudinea sa detașată față de tribulațiile și certurile familiei, dar nu suntem implicați emoțional față de vreo trăire afectivă a personajului. Așa cum și personajul este în majoritatea scenelor distanțat, ironic sau cinic față de spectacolul la care asistă, așa și spectatorul este ținut la o distanță afectivă. Doar în secvența agresiunii din stradă, unde protagonistul e captivul agresiunii verbale și fizice a unor vecini anonimi, putem spune că spectatorul are experiența violenței afișate ce-i poate provoca o reacție repulsivă congruentă cu cea a protagonistului. Înțelegem că dezgustul alimentar e o metaforă a dezgustului provocat de o realitate socio-morală, dar nu suntem puternic angrenați emoțional. Filmul nu construiește o implicare emoțională pozitivă. Singurele emoții provocate sunt cele negative. Râsul final al fraților reuniți în jurul mesei este o reacție viscerală, un râs nervos, care doar implică o distanțare față de evenimentele dramatice. Ideologia educațională a spectatorului trece prin emoție, iar persuasiunea ține, ca în retorica clasică de sorginte aristoteliciană, de manipularea afectivă a spectatorului. În acest sens, acest gen de film nu-i poate provoca o clară atitudine de schimbare de mentalitate ori de lecție morală bazate pe un sentiment de rușine sau vină. ■