

Anul XI
Seria a III-a
Nr. 19 (575)
joi
18 mai
2017

CULTURA

Fundația Culturală Română



ePaper
28 de pagini

Apare săptămânal

Se distribuie
gratuit

DIRECTOR: AUGUSTIN BUZURA

www.revistacultura.ro

GEORGE APOSTOIU

Suferințele democrației

De îndată ce s-a aflat că va rămâne în competiție cu Marine Le Pen, victoria lui Macron era de așteptat, de dorit. / **pagina 3**

DOSAR

Protagonist: Nicolae Breban

O autobiografie Nicolae Breban poate deveni un eveniment cultural. Nu doar pentru angajarea fără rezervă într-un proiect existențial grandios, nu doar fiindcă autorul își examinează viața în măsura în care ea poate da seama de propria lui literatură, ci în special pentru că situațiile în care s-a aflat consecutiv scriitorul vorbesc despre întregul context postbelic. / **paginile 13-18**

ANDREI MARGA

Recuperarea identităților

Sunt identitățile etnică și națională în contratimp cu modernitatea? / **pagina 11**

VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

Muzeul Național de Istorie

Investiția pentru noul sediu al Muzeului a fost stopată, clădirea fiind predată, mai întâi, Societății Române de Radio-difuziune, apoi, Ministerului Culturii și Ministerului Justiției și, în ultimă instanță, unei societăți comerciale turcești aflate, până în ziua de astăzi, în litigiu cu Statul Român. Muzeul Național a trebuit să se resemneze în a accepta sediul actual, total inadecvat funcțiunilor unui muzeu contemporan. / **pagina 24**





CULTURA SPECTACOLULUI
MARIAN VICTOR BUCIU / Vorbind cu America... / 25

COPERTA ȘI ILUSTRAȚIA EDIȚIEI

OLEKSANDER (ALEXANDER) BOGOMAZOV // (1880-1930) / Pionier al cubismului și estetician, pictorul kievean a exersat futurismul, a derivat din acesta un cubo-futurism, a avut abordări constructiviste și spectraliste. În teoria și arta sa (care a anticipat viziunea lui Kandinski), Bogomazov a conceput pictura, chiar și pe cea realistă, ca pe o relație între elemente abstracte (linii, suprafețe, contururi, ritmuri, valori tonale), care au grade de independență, iar unitatea tabloului rezultă din modularea cromatică a acestora, ca o simfonie a elementelor picturale, a „emoției artistice” și a conceptelor raționale. Natura rațională a artei va fi reluată și în spectralism (termen lansat separat, de V. Palmov și Arthur Segal), care presupunea utilizarea științifică a culorii (în opoziție cu direcțiile moderniste care teoretizau alegerea instinctuală a acesteia), prin analiza câmpului spectral, printr-un calcul atent al puterii de expresie a diferitelor armonii și contraste. Cea mai importantă parte a lucrărilor lui Bogomazov se încadrează în cubo-futurism, stil dezvoltat în Ucraina, care suprapunea peste haosul dinamic al futurismului, deconstructivist prin excelență, o arhitectură riguroasă, cea a cubismului emergent în acei ani. (N.I.) / **Pe copertă:** *Joagăr* (1925; spectralism).

CULTURA
Fundația Culturală Română

www.revistacultura.ro

Publicație editată de
Fundația 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
VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU
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
aparține autorilor articolelor.

EDITORIAL

GEORGE APOSTOIU
Suferințele democrației
/ 3

CULTURA ECONOMICĂ

TEODOR BRATEȘ
Idealul ultraliberal: „Jos
statul social!” / 4

CULTURA ISTORIEI

IOAN-AUREL POP
Elogiu latinității //
Românii și italienii erau
numiți la fel de către
străini / 5

CULTURĂ ȘI SOCIETATE

MONICA SĂVULESCU
VOUDOURI
România din diaspora //
Laudele care pot ucide / 6

GINA STOICIU
Lumea prin lupă //
Individul deprimat / 7

VASILE CĂRĂBIȘI
Conducerea auto
perfectă – iluzie sau
realitate? / 8-9

VALENTIN PROTOPOPESCU
Prin oglindă //
Norme facultative / 10

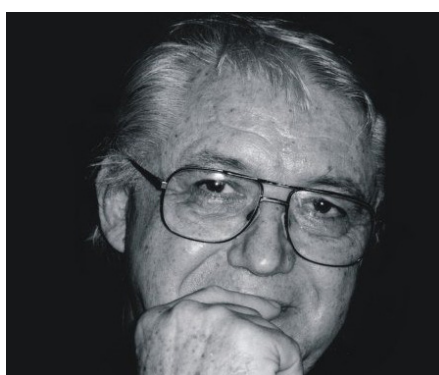
CULTURA IDEILOR

ANDREI MARGA
Identitate și modernizare
/ 11

CULTURA LITERARĂ

ȘTEFANA POPA
Portret: Karl Ove
Knausgård / 12

DOSAR // Protagonist:
Nicolae Breban



Participă: ION POP,
LAURA PAVEL,
BOGDAN CREȚU,
EMANUEL MODOC
Dosar coordonat de
ȘTEFAN BAGHIU / 13-18

COSMIN BORZA
Întâmpinări // Ochi
pentru ochi / 19

ANCUȚA BORA
Solipsism în doi / 20

RODICA GRIGORE

Putere și teroare / 21

MIHAI DUMA

Identitate și clișeu la
frontiera literaturii / 22

CULTURA SPORTULUI

MĂDĂLINA FIRĂNESCU
In corpore sano //
Muntele vrăjtit / 23

CULTURA ANTROPOLOGICĂ

VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU
Arhipelagul muzeelor //
Muzeul Național de
Istorie / 24

CULTURA CINEMA

IOAN LAZĂR
CANNES 2017.
Deschiderea oficială.
Festivalul – istoria și
capodoperele sale / 26

CULTURA VIZUALĂ

NICU ILIE
Conceptualismul ochiului
de pasăre / 27

CARMEN CORBU
Apariții, instanțieri... viva
arte viva / 28

PARTENERI





Suferințele democrației



GEORGE APOSTOIU

Nu cred că francezii și-au adus aminte de vorbele de duh ale lui Georges Clemenceau: „viața m-a învățat că este bine să te privezi de două lucruri: președinția Republicii și prostata”. Dacă trecem peste ironia savuroasă a avertismentului fostului prim-ministru și președinte al Conferinței de Pace de la Paris, din 1919-1920, liniștită nu poate fi decât lidera Frontului Național, Marine Le Pen; apropiatele alegeri parlamentare o găsesc dezamăgită, nu și descurajată. În timp ce, pe învingător, tânărul centrist Emmanuel Macron, acest scrutin îl aruncă între taberele republicanilor și socialiștilor tocmai când îi este mai greu, adică la formarea guvernului. Învins la prezidențiale, atât dreapta, cât și stânga au început deja bătălia pentru asigurarea pozițiilor în viitorul Parlament. După instalarea la Élysée, în 14 mai, Macron trebuie să formeze un guvern care va conduce treburile statului măcar timp de o lună, până la parlamentarele programate în iunie. Configurarea majorității parlamentare va aduce, cu siguranță, probleme noi pentru guvern. Tradiția politică în Franța a consacrat coabitarea între președinte și guvern, nu și formula coaliției de guvernare, ca în Germania.

Inovații și tradiții

Se vorbește de o enigmă, de un succes neobișnuit al unui necunoscut, venit dintr-un

prezent *en marche*, sloganul mișcării pe care Macron a confecționat-o. Cum? Nimeni nu știe prea bine. Ține de domeniul evidenței că victoria noului președinte nu se datorează programului său de guvernare, ci barajului pe care partidele politice au consimțit să-l ridice în calea extremismului. Lecția populismului american a venit la timp pentru îndreptarea lucrurilor în Franța, cu mari beneficii pentru Europa. În privința curentului europeanist, ambiguitatea Brexit-ului a fost, și ea, de folos francezilor. Dar nici una, nici alta, nu sunt suficiente pentru înțelegerea dedesubturilor mașinăriei politice care a funcționat la ultimele alegeri. Dovada: odată trecut pericolul, Macron este criticat, entuziasmul pentru victoria lui se stinge, apar semne de întrebare care țin de chimia democrației. În Franța, „votul util” a funcționat nu ca expresie a voinței populare, ci ca pârghie de răsturnat adversarul. Niciun regret pentru insuccesul lui Marine Le Pen, dar nici prea multă îngăduință dincolo de succesul stopării Frontului Național. În esență, frământările privesc îndepărtarea cetățeanului de funcția scrutinului electoral, esență a așezării oricărei guvernări pe soclul solid al democrației. Franța inovează, dar rămâne încă fidelă democrației.

O victorie scontată

De îndată ce s-a aflat că va rămâne în competiție cu Marine Le Pen, victoria lui Macron era de așteptat, de dorit. Dreapta greșise atunci când a avansat candidaturile unor politicieni cu șanse minate de

Emmanuel Macron.
Foto: wikimedia

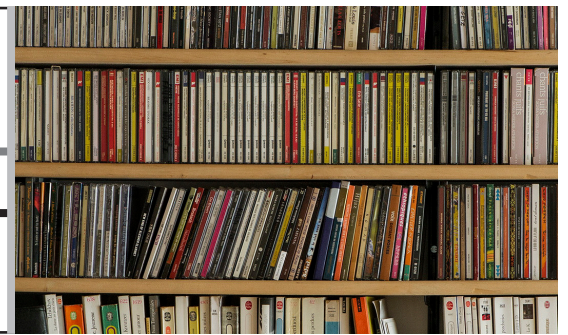
► Milioane de francezi de religie islamică au votat Macron, un centrist fără de partid. Istoria servește o astfel de ironie când trebuie. A existat un Ioan fără de Țară, de ce nu ar fi și un președinte francez fără de partid?

suspiciuni de corupție. În absența unui al doilea mandat al lui Hollande, stânga a calculat eficient rămânerea la putere, crescându-l din umbră – prea deasă această umbră! – pe Macron. Am urmărit atent spectacolele de stradă ale militanților celor doi protagoniști. Ca să evit o posibilă suspiciune, voi spune că „poporul etnic” al doamnei Le Pen sunt francezi de baștină, „de souche”, fără excepție. În schimb, în „poporul social” al lui Macron exultau magrebiienii și africanii proveniți din fostele colonii. În aritmetica voturilor, din motive de ideologie ultranaționalistă, Marine Le Pen a eliminat milioanele de voturi ale francezilor proveniți din fostele colonii. Eroarea i-a fost fatală, ca și tatălui ei, care, cândva, a pus insidios întrebarea „îmi puteți spune cum va arăta peste 50 de ani un francez?”. Marea majoritate a „străinilor” din Franța sunt „copiii coloniilor”, cetățeni ai Franței care cred în valorile Revoluției: *liberté, égalité, fraternité*. Cunoștea acest adevăr doamna Le Pen și, totuși, nu a ținut cont de el. Așa încât, nu este greșit să socotim reușita lui Macron o victorie a Franței cosmopolite și moderne, ieșită dintr-o realitate istorică, cea a postcolonialismului, devenită „en marche” una politică. Milioane de francezi de religie islamică au votat Macron, un centrist fără de partid. Istoria servește o astfel de ironie când trebuie. A existat un Ioan fără de Țară, de ce nu ar fi și un președinte francez fără de partid? Macron este socotit un centrist, exponent al elitei, greu de susținut și de dreapta, și de stânga. În trecut – vor mai fi analize –, vreau să amintesc una dintre gafele uriașe făcute de el (a căzut în capcana unui ziarist algerian), atunci când a calificat colonialismul francez drept „crimă împotriva umanității”. Tânăr, cu orizont fără înălțime.

Câteva calcule

Mai mult decât oricând, absentismul a făcut legea, reprezentând peste 25% din alegători; 9% dintre cei care au votat au recurs la „votul alb”, o nouă armă politică. Aceste procente, adunate cu voturile pentru Marine Le Pen, cca. 34%, trimit la concluzia că peste 70% dintre francezi nu l-au preferat pe Emmanuel Macron și nici programul lui electoral. Ei au vrut să ridice baricade împotriva extremismului și le-a reușit. Rapid, victoria centristului a devenit motiv de discordie. În situația dată, este firesc.

Ieșirea din umbră a noilor lideri, proveniți din elite fără biografii clare, ridică întrebarea dacă ei sunt îndreptățiți să devină reprezentanți ai suveranității populare. Pe acest fond se nasc suferințele democrației. Macron, acest Kennedy francez, s-a instalat la Élysée ca al optulea președinte al celei de a V-a Republici. ■



Idealul ultraliberal: „Jos statul social!”

TEODOR BRATEȘ

Întâmplător sau nu, reluarea, într-o manieră hiperofensivă, a atacurilor la adresa „statului social” în luările publice de poziție ale ultraliberalilor coincide cu publicarea Programului de convergență, ediția 2017-2020, care conține prevederi exprese referitoare la tema noastră. Până aici, nimic deosebit. De regulă, orice măsură menită să transforme texte constituționale esențiale (să nu uităm că „natura” socială a statului român este proclamată în chiar primul articol al Legii fundamentale) din deziderate în realități întâmpină tot felul de rezistențe (să le spunem doar așa) ale adepților liberalismului extremist.

„Desuetul” concept de umanitate

Unul dintre cei mai fervenți adepți ai Proiectului libertarian a afirmat, într-un recent articol din presa centrală, că „dispariția statului social constituie soluția sigură pentru rezolvarea marilor probleme cu care se confruntă România. Recentele măsuri de politică socială reprezintă un atac direct la libertatea individuală, dreptul de proprietate și preeminența economiei de piață, ceea ce blochează orice posibilitate de asigurare a bunăstării”.

Pe scurt, în vederea evitării multor capcane „teoretice”, precizez că avem de-a face cu un refuz categoric de a se lua în considerare criteriul moral în abordarea intervenționismului statal în materie socială.

Ei, tocmai aici se află „nodul” problemei: cum nu pot să condamne, la vedere, justiția socială, o plasează exact la contrariul ei prin proclamarea autosuficienței și autoajutorării (adică, fiecare pentru sine, nimic pentru ceilalți). Pornind de la David Hume, cu al său „Tratat asupra naturii umane” (1739), cel care vorbea despre „războiul fiecăruia împotriva fiecăruia”, libertarienii consideră că „în spațiul pieței

libere noțiunile de justiție și injustiție nu-și au loc”. Prin această concluzie decretează și eliminarea din ecuație a conceptului de umanitate. Făcându-se că uită finalitatea oricărei activități de tip economic, și anume satisfacerea unor nevoi omenești, dar nu oricum, ci în condiții dezirabile, libertarienii se exclud automat din orice dezbateră rațională pe tema dată.

Blocarea în confuzie

Așadar, în pofida faptului că există studii consistente despre etica în afaceri (forma concentrată de definire a spațiului concurențial al pieței libere), din perspectiva unor talibani în economie, „impozitarea reprezintă un jaf”. Ce se întâmplă însă în absența impozitării (ideal libertarian neatins nici în țara-model a pieței libere – SUA, în care Fiscul este „Dumnezeu pe Pământ”) cu redistribuirea de resurse către segmentele defavorizate ale populației? Răspunsul libertarian: să se descurce cu forțe proprii, eventual cu ajutorul unor opere filantropice!

Ceea ce relevă Programul de convergență 2017-2020 privește, în esență, la capitolul care ne interesează aici, susținerea unor politici publice, inclusiv a procesului de redistribuire, potrivit „modelului social-european”. Desigur, tema este vastă, însă, câteva elemente de sinteză vor avea (cred) darul să situeze la locul convenit o serie de mituri și legende.

Veniturile din contribuțiile sociale reprezintă, în România, 8,1% din PIB, în timp ce media pe UE este de 13,2%. Țara noastră a înregistrat venituri din impozitul pe profit de 2,3% din PIB, în condițiile în care media pe UE este de aproape 4 procente, iar veniturile fiscale din impozitele pe proprietate reprezintă 0,8% din PIB față de media pe UE de 2,5%. În aceste circumstanțe, în afară de replica indirectă dată ultraliberalilor, apare – într-un totuși justificată – întrebarea: cum pot fi corelate nevoile reale de asistență socială (fie și numai acestea) cu posibilitățile de acoperire a lor din banul public? Sau, mai bine, să lăsăm piața liberă să regleze „contururile” cu semenii noștri aflați la nevoie fără vina lor? Astfel, darwinismul social revine în actualitate: scapă cine poate!

Capitalizarea frustrărilor

Deficitul de cultură economică facilitează extinderea confuziei induse deliberat,

» Deficitul de cultură economică facilitează extinderea confuziei induse deliberat, începând cu terminologia. Între altele, se pune semnul egalității între „politicile sociale” și „protecția socială”, încălcându-se raportul dintre parte și întreg.

începând cu terminologia. Între altele, se pune semnul egalității între „politicile sociale” și „protecția socială”, încălcându-se raportul dintre parte și întreg. Primele vizează o gamă extrem de variată de modalități prin care se satisfac nevoi de genul educației, sănătății, ordinii publice, siguranței personale și naționale etc., pe când cea de-a doua se limitează la sprijinirea segmentelor defavorizate din societate și la stimularea unor procese și fenomene pe care piața liberă nu poate – în niciun chip – să le orienteze într-o manieră dezirabilă (ajutoare de șomaj, asigurarea venitului minim garantat, indemnizații pentru persoanele cu dizabilități și pentru creșterea copiilor etc.). Trebuie să reamintim că o parte semnificativă a banului public este destinată și capitalului, fie și numai în vederea stimulării start-up-urilor, angajării tinerilor, creării de locuri de muncă mai bine plătite, accelerării procesului investițional etc. Includerea în protecția socială a politicilor salariale, a pensiilor, a măsurilor de încurajare a antreprenoriatului autohton este nu numai un abuz terminologic, ci un act contrar interesului public. Din toate acestea nu rezultă că sunt de acceptat alte tipuri de abuzuri, în special cele care reprezintă, cu adevărat, jaf în gestionarea banului public destinat susținerii politicilor sociale.

Pentru a încheia „rotund”, consemnez că, în urma investigației sociologice în rândurile unor studenți în economie – care, în proporție de 59,3% s-au declarat adepți ai libertarienilor – 78,1% s-au pronunțat pentru extinderea gratuităților instituite la călătoriile pe calea ferată. Curat consonanță între principii și atitudinea pragmatică nemijlocită! ■



Oleksandr Bogomazov, Piață din Kiev (1914)



Românii și italienii erau numiți la fel de către străini

IOAN-AUREL POP

În epoca lui Mihai Viteazul, știrile despre români se înmulțesc, pe măsură ce crește faima domnului român în Europa. Giovanni Francesco Baviera, din familia Della Rovere și a ducilor de Urbino, a venit în Transilvania ca gentilom la curtea lui Sigismund Báthory și a rămas până în 1594. A scris „Ragguaglio di Transilvania”, inspirându-se din unii predecesori. Arată că în această provincie sunt răspândiți mulți români, care spun că sunt urmași ai acelor vechi colonii romane, lucru ușor explicabil prin limba lor plină de cuvinte latine și italiene corupte.

Giovanni Botero (1533-1617) era diplomat și savant și nu a fost personal în Țările Române. A scris „Relazioni universali”, un tratat de geografie politică, elaborat prin anii 1580-1590 și publicat în 1591. Prin numele de Dacia, el înțelege Transilvania, Moldova și Țara Românească. Despre locuitori scrie: „Românii sunt de origine italiană... Românii arată că-și trag originea din romani prin felul de a vorbi, pentru că păstrează limba latină, dar mai stricată decât la noi, la italieni. Cheamă «il cavallo» «calo», «l'acqua» «apa», «il pane» «pa», «le legne» «lemne», «l'occhio» «occel», «la donna» «mugier», «il vino» «vin», «la case» «casa», «l'huomo» «huomen»...”. După cum se vede, Giovanni Botero s-a informat din surse sigure și a obținut informații exacte.

Giovanni Antonio Magini (1555-1617), matematician, geograf și astronom, profesor la universitatea din Bologna, a scris „Geographiae universae tum veteris, tum novae, absolutissimus opus”, redactată prin 1595, publicată la Veneția în 1596. Are informații corecte despre Țările Române de la un student sas transilvănean de la Padova, Johannes Hertel. De aceea, scrie despre români că sunt descendenții

vechilor locuitori aduși de Traian și că acești coloniști, după două secole de conviețuire cu dacii, au devenit un nou popor, care păstrează numele de romani între membrii săi, dar care este numit „valah” de către străini. Continuă, scriind că dintre toate popoarele vechi din Transilvania au supraviețuit, în ordine, doar românii (numiți „Romani”), secuii (numiți „Scythae”), sașii (numiți „Saxones”) și ungurii (numiți „Hungari”). Despre români mai afirmă că au conștiința romanității lor. Numele de „valah” – spune – nu vine de la Flaccus, ci de la cel dat în general de către străini popoarelor romanice. Pentru a dovedi aceasta, arată că germanii, polonezii și maghiarii îi numesc aproape la fel pe italieni și pe români. Prin Hertel, Magini dă și el o explicație corectă a etnonimului „vlah” (după ce Lebelius și, parțial, Reicherstorffer făcuseră același lucru). Indirect, și la Magini limba română (prin conservarea etnonimului de „roman/român”) este un argument al romanității românilor.

Călugărul franciscan Francesco Pastis din Candia, stând, la finele secolului al XVI-lea, șapte ani printre români, și-a format anumite impresii despre aceștia, reunite în lucrarea „Informatione della Valachia” (redactată prin 1596). Fiind cleric, autorul este sensibil la confesiune și notează că românii utilizau limba slavonă în biserici, în timp ce: „limba lor cea veche era latina, dar acum au stricat-o așa de tare, încât abia se disting câteva cuvinte, însă sigur se trage din latină”.

Friulianul Marcantonio Nicoletti da Cividale (1536-1596) a rezervat, în vasta sa operă, o pagină și românilor: „Oameni pastoralii, cu aspect frumos, cu corpul drept și bine clădit [...], care, deși așa de nenobili, așază prima lor origine în nobilimea romană. Amestecă multe cuvinte slave cu vorbe romane, dar abătute de la rostirea adevărat”. Și în acest caz, în ciuda influenței slave, latinitatea iese la lumină, fiind remarcată.

Pietro Luccari, raguzan, își scrie cronică la 1601 și folosește ce spune Mauro Orbini, dar adaugă și observații originale: „Valachia este așezată dincolo de Dunăre [...] are animale mari și mici, cu care alimentează toată Romania. Lumea (românii) urmează ceremoniile grecilor și vorbește cu o limbă latină stricată și modificată de cuvinte străine. A fost făcută de împăratul Traian

ca provincie a poporului roman și trimise acolo multe colonii ale sale; care, alungat fiind graiul goților, introduseră latina, pe care barbarii o numiră valahă, de unde se născu numele provinciei respective”.

Giorgio Tomasi (? – după 1621), venețian, a fost protonotar al nunțiului apostolic Alfonso Visconti, pe care l-a însoțit în Transilvania, ajungând secretar al lui Sigismund Báthory. A stat în Transilvania între 1596 și 1599 și a scris lucrarea „Delle guerre et rivolgimenti del regno d'Ungharia et della Transilvania...” (inspirată din Botero și Reicherstorffer, publicată la Veneția în 1621). El notează romanitatea românilor și caracterul lor unitar în cele trei țări: „Limba, mai ales din Țara Românească, unde trăiesc puțini alții decât valahii, este latina și italiana stricată, semn că au fost colonii ale romanilor. Zicând «Zieo» lui «Dio», «domniata» pentru «dominatio tua», «callo» pentru «cavallo» ... Sototesc de ocară numele de «valah», nevoind să fie chemați cu alt cuvânt decât românești și mândrindu-se că-și au originea în romani”. Astfel, Tomasi explică romanitatea românilor prin trecutul lor antic, prin limbă, prin veșminte și prin numele de roman, de care românii erau mândri.

Lazaro Soranzo a scris „avvisi” („știri”) pe vremea lui Mihai Viteazul, când Europa era avidă de noutăți din regiune. O astfel de „știre” este „L'Ottomano”, apărută la Ferrara în 1598. Autorul zice că „aceștia (transilvănenii), împreună cu moldovenii și cu muntenii sunt anticii daci, atât de temuți de romani...”. Soranzo evocă și originea italică a românilor, legându-le numele de italieni și explicând astfel semnificația cuvântului „valah”. El vorbește și despre „morlaci” (români de pe coastele Dalmației, mult influențați de slavi; despre ei a scris Silviu Dragomir) și leagă romanitatea nord-dunăreană de cea balcanică.

Aceste mărturii îi cuprind uneori, cum se vede, și pe românii de la sud de Dunăre, unii situați în vecinătatea marelui fluviu, dar cei mai mulți răzlețiți prin Peninsula Balcanică, în urma presiunii slavilor revărșați dinspre nord (în primul mileniu), dar și a acțiunilor Imperiilor Bizantin și apoi Otoman (mai ales în mileniul al doilea). Mulți dintre acești români aveau să se desprindă din masa poporului lor și să îngroașe rândurile slavilor sudici, grecilor și chiar dalmațienilor. ■

► Soranzo evocă și originea italică a românilor, legându-le numele de italieni și explicând astfel semnificația cuvântului „valah”.

ROMÂNIA DIN DIASPORA

Laudele care pot ucide

MONICA SĂVULESCU VOUDOURI

Particip la un târg internațional de carte și am de citit o mulțime de volume pentru prezentare. Încep cu cel mai cunoscut autor, ca să-mi fac curaj. Când spun cunoscut, înțeleg prin acest lucru: popularizat, tradus, comentat, apreciat în unanimitate, premiat cu nenumărate premii, propus pentru premiul cel mare. Una dintre editurile pe care le prezentăm la târg a scos o serie cu operele acestui scriitor. El a devenit un clasic. Și un reprezentant al literaturii țării lui peste hotare. Cartea pe care o citesc, a fost tradusă în peste 20 de limbi. Parcurg volumul. Lectura mă deconcertează. Poate că n-am înțeles eu prea bine frumusețea operei. Mă mai uit o dată prin carte. Și caut ce s-a scris despre ea. Litanii. Scriitorul e considerat monstru sacru. Poate că n-am nimerit cartea cea mai bună, îmi spun. Așa că din seria publicată de editură, mai citesc câteva. O scriitură specială. Un joc al conceptelor. Omul vrea să spună ceva. O spune. Face literatură? Citesc recenzii. Deschizător de drumuri, filozof, scrisul lui se integrează în mișcarea de idei cutare, în curentul cutare. A apărut în străinătate la renumita editură cutare și așa cum a spus despre el renumitul cutare...

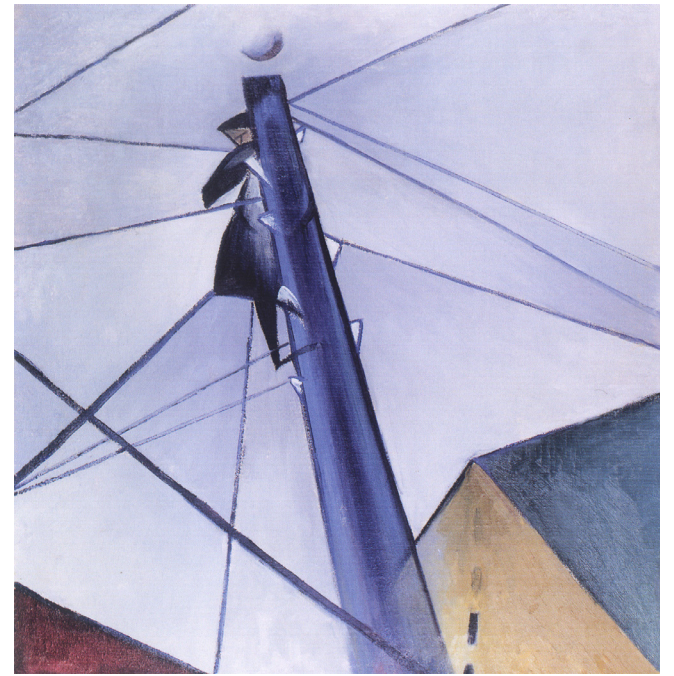
Se vede treaba că nu m-a înzestrat Dumnezeu cu spirit critic, îmi spun. Așa că apelez la o persoană recunoscută în domeniu. Prind curaj, mai ales descoperind că undeva, în niște scrisori publicate postum, unul dintre contemporanii marelui scriitor, la un colț de pagină, scria că, de fapt, din punctul lui de vedere, celebritatea mult lăudată n-a avut talent. Invidie de coleg, îmi spun. Așa că nu renunț la gândul de a apela la unul dintre oamenii în a cărei competență am definitivă încredere. L-a lăudat și el, desigur, în toate împrejurările, dar acum vreau o discuție între prieteni. Ai dreptate să te îndoiești, îmi spune. Și avea dreptate cel cu scrisoarea postumă. Multă lume știe că e așa. Doar că celebritatea a prins o anumită perioadă istorică. Adică a fost omul potrivit pentru a se crea în jurul lui un mit. În primul rând pentru faptul că a avut acces la organismele literare internaționale, într-o vreme când colegii lui din țară nu aveau. El, având drumul deschis spre popularizare, reprezenta automat țara din care venea. Apoi, s-a declarat reprezentant al unei ideologii tocmai în momentul când acea ideologie

era la preț. El este omul dreptății, s-a spus, atunci când dreptatea avea un înțeles și doar unul. Apoi a venit reclama. Și de la reclamă se trage totul. Binele. Și... răul. Prea multe laude, ca și prea multa reclamă, atrag atenția asupra celui expus. Multă prostie se varsă pe canalele acestei reclame. Multă impostură. Și mulți bani. Există însă și cealaltă față a monedei. Reclama te face să pui mâna pe carte. Reclama îți bagă sub ochi propria ei selecție. Poate că niciodată, altfel, nu ai fi avut intenția să iei din raft cartea respectivă, poate că niciodată nu te-ai fi oprit asupra ei. Dar, oprindu-te, vezi că regele este gol. Lauda a scos din anonim. Și lauda a ucis, ceea ce altfel putea trece neobservat.

► Multă prostie se varsă pe canalele acestei reclame. Multă impostură. Și mulți bani. Există însă și cealaltă față a monedei. Reclama te face să pui mâna pe carte.

Scriitorul mult lăudat care m-a dus la aceste concluzii este unul de peste mări și țări. Fenomenul poate fi însă observat și mai aproape de casă. Și nu neapărat numai în lumea literară. Numele unora scris pe toate gardurile este până la urmă întristător. Și îmi trezește mila. Cum vor trăi ei, dacă vor trăi vreodată, clipa când nu vor mai fi monștri sacri? Și cum pot ei acum, când au numele scris pe toate gardurile, să-și înfrângă îndoiala de sine? Gardurile despre care vorbim sunt presa și televiziunea, și facebook-urile, și site-urile, și pozele, și părerile toate ca una. Dacă cineva, în momentul de față, are curajul să spună că regele este gol, e considerat răuvoitor sau nebun.

Și totuși, sancționarea este pasul care urmează proslăvirii nemăsurate. O vorbă populară spune: dacă tăceai, filozof rămâneai. Înțeleaptă vorbă. Dacă nu s-ar fi atras atenția asupra ei cu surle și trâmbe, mediocritatea putea rămâne neobservată. Un oarecare ar fi trecut drept un oarecare, nu s-ar fi umplut de glorie falsă și ifose. Situație care nu o dată s-a întâmplat în cultură. Specialistul căruia am curajul să-i expun îndoiele mele îmi explică de ce: pentru că s-a ivit omul potrivit, care, prin mijloacele potrivite momentului, a avut acces la sursele potrivite de popularizare. Acestea l-au ridicat în slăvi pentru că prezenta ideologia care la acel moment era potrivită. Ea vorbea unui public fără nici o putere de discernământ. Un public care se potrivea la ce spuneau alții. Iar, pe de altă parte, cel preamărit era un om pe care nu-l „blagoslovesc Dumnezeu cu îndoiala de sine”, asta pentru a cita alt proverb. Un om care nu fugea mâncând pământul de laudă, neprevăzând că lauda poate ucide. Dând în vileag mediocritatea, care altfel putea trece neobservată. ■

Oleksandr Bogomazov, *Electrician* (1915)Oleksandr Bogomazov, *Ascuțirea fierăstrăului* (1925)Oleksandr Bogomazov, *Fata cu cercul* (1913)Oleksandr Bogomazov, *Locomotivă* (1915, detaliu)

Individul deprimat

GINA STOICIU

Ne spunem uneori că limba a fost inventată pentru a ne plânge nemulțumirile. Dar ce rost are să te plângi, când patru din cinci persoane nu te vor asculta, iar a cincea poate chiar se va bucura să te știe nemulțumit?

Un exemplu. Să-l numim Alex. Se simte profund deprimat și are gânduri sinucigașe. A trăit un divorț și apoi n-a mai avut putere să-și păstreze serviciul. Își spune că și-a ratat și cariera, și viața personală. A încercat să le vorbească unora dintre prieteni, sperând ca ei să-l consoleze cu vorbe potrivite. Dar, în loc să-l asculte, prietenii i-au vorbit mai mult de grijile lor. În mod paradoxal, indiferența celorlalți l-a salvat; a înțeles că o sinucide-re în indiferența generală e lipsită de sens.

Alex și-a căutat atunci „comunitatea de suferință” pe rețelele sociale. Pe un blog despre deprimare a găsit un test al doctorului Daniel Sciemeca. L-a completat întrebare cu întrebare și a constatat că la toate a trebuit să răspundă „da”. Sunt obosit de îndată ce mă trezesc. Dorm din ce în ce mai prost. Nu mai am chef de nimic, nici măcar de lucrurile care înainte îmi făceau plăcere. Nu mai râd la glume, pentru că toate mi se par foarte stupide. Tot timpul mă doare ceva. Diger prost, orice aș mânca. Dacă beau ceva, parcă îmi revine puțin energia, elanul. Am impresia că sunt prins într-o gândire de dublă constrângere: dacă fac alb, nu e bine, dacă fac negru, tot nu e bine. Am probleme de planificare, nu mai știu să-mi organizez timpul și mă simt mereu debordat. Nu știu exact ce vreau, nu reușesc să iau decizia bună.

O mărturie publicată pe blog, acest confesional modern, i-a atras în mod deosebit atenția lui Alex: „Acum cinci ani am aflat că sufăr de o stare de deprimare. Refuzam să merg la doctor. Viața mea era fără cap și fără coadă. Consideram că starea mea depresivă este răul meu personal și invincibil. Ca toată lumea, aveam prejudecata că am o boală mentală de care nu mă puteam vindeca, pentru că era un rău existențial. Aveam sentimentul inutilității, îmi spuneam că nu valorez nimic și că nu folosește la nimic să trăiesc. Mă izolam și eram hotărâtă să mă las să alunec până la capăt. Am ajuns la spital după o tentativă de sinucidere. Acolo am întâlnit un

psihiatru, am stat mult de vorbă cu el. Și am înțeles că nu eram singura depresivă și că puteam să mă întorc la o viață normală. Am citit mult și am aflat că «sindromul de alunecare», această idee că nu merită să mai trăiești, este un dezechilibru psihic și fiziologic. De atunci, urmez medicația și îmi consult mereu psihiatrul. Am început să văd altfel lucrurile. Am învățat să mă apăr de acest rău al secolului: deprimarea”.

Din una în alta, Alex a învățat să se apere de acest rău al secolului. O suferință frecventă în societățile individualiste și performante, al căror mecanism de supra-solicitare, de competiție și de rivalitate alimentează frica de eșec. Paradoxul deprimatului este că el crede că are nevoie de singurătate, dar tocmai această singurătate îl face să fie mai disperat. Lui Alex i-a plăcut cu deosebire butada psihologului Philippe Labro, care numește starea depresivă un fel de noiembrie al sufletului și un decembrie al dorinței. Și s-a hotărât să-și caute primăvara sufletului. Dacă temperatura ideală pentru a-ți păstra buna dispoziție ar fi 22 de grade, de ce n-ar pleca la soare? Și dacă există rețete de fericire „on line”, de ce să nu le încerce?

A comandat și o carte care îi promitea o reprogramare pozitivă a creierului. Christine Lewicki, autoarea cărții „Pentru a găsi seninătatea, calmul și plăcerea în 21 de zile”, spune că trebuie să ne reprogramăm creierul și să intrăm într-o spirală virtuoașă, ceea ce ne va permite, datorită voinței personale, să vedem viața în culori luminoase în numai 21 de zile. Promisiunea i s-a părut mai rapidă decât o psihanaliză de 20 de ani. Autoarea îl și somează: dacă nu ai voința să te reprogramezi, ești un om terminat. Așa încât, Alex a luat calea reprogramării: ceva cunoștințe de neuroștiință, multă speranță și voință.

Dincolo de această perspectivă psihoterapeutică, să vorbim și despre deprimare ca patologie a epocii. Alain Ehrenberg definește starea depresivă ca pe o „oboseală de sine”, o patologie a responsabilizării individului, o uzură a energiilor, o stare de debordare mentală și emoțională. Este sentimentul de a nu fi la înălțimea așteptărilor și sentimentul de capitulare în fața presiunilor sociale. Deprimarea este un bun revelator al spiritului individualist al epocii, un cântar al energiei emotive, pe care fiecare individ o poate mobiliza în viața sa activă.

Oboseala de sine este frica de eșec. Deprimarea măsoară „cât valorăm noi pentru alții”. Este o suferință socială care se

► Oboseala de sine este un simptom de gestiune neechilibrată a energiilor personale, o absență de energie și de voință de mobilizare, o abdicare, un refuz al competiției, al autonomizării și al responsabilizării. Deprimarea, ca oboseală mentală și afectivă a individului contemporan, îl face pe acesta fragil și vulnerabil pe plan social.

manifestă prin epuizare, insomnie, indecizie; este o „boală” inerentă unei societăți care mizează pe responsabilizare în fața succesului și a eșecului. Oboseala de sine este un simptom de gestiune neechilibrată a energiilor personale, o absență de energie și de voință de mobilizare, o abdicare, un refuz al competiției, al autonomizării și al responsabilizării. Deprimarea, ca oboseală mentală și afectivă a individului contemporan, îl face pe acesta fragil și vulnerabil pe plan social. Uneori, ea duce la dependență de droguri, drumul cel mai scurt de abdicare imaginară în fața presiunilor epocii. Dacă alcoolul este un vehicul de socializare, drogurile sunt vehicule de evadare socială, de tăiere a contactului cu sine și cu lumea.

Aflăm că în Coreea de Sud, procentul de sinucidere corelat cu frica de eșec este considerabil. Marile companii organizează terapii surprinzătoare pentru a combate gândurile sinucigașe. Una dintre ele este aceea de «a asista la propria ta înmormântare». Experiența cuprinde mai multe secvențe. Îți alegi hainele cu care ai vrei să fii înmormântat. Te îmbraci cu ele. Îți alegi un sicriu. Te lași depus în sicriu. Sicriul va fi apoi închis câteva minute, timp în care reflectezi la «condiția de mort» și la durerea pe care o produci în jur, celor apropiați. Statisticile spun că cei care se tratează în acest fel, își regăsesc dorința de a trăi. Mai simplu ar fi să ne spunem: atâta pot, atâta fac. ■



Oleksandr Bogomazov,
Kiev (1914; detaliu)



VASILE CĂRĂBIȘI

Automobilul devine, pentru din ce în ce mai mulți români, mai mult decât o necesitate. Nevoia permanentă de mișcare face ca orice activitate să fie direct sau indirect legată de automobil. Noțiunea de „mașină a familiei” pierde teren în fața noțiunii de „mașină personală”, uneori chiar „personalizată”, cel puțin prin numărul de înmatriculare, majoritatea posesorilor de automobile preferând o combinație de cifre și litere care să sugereze ceva de natură personală. Cele patru componente ale circulației rutiere, respectiv omul – factorul determinant, vehiculul – factorul de substanță, drumul – suportul circulației și norma juridică – factorul ordonator al circulației rutiere au evoluat, în ultimii douăzeci de ani, într-o manieră complet atipică.

Omul, ca participant la traficul rutier, a evoluat foarte puțin din punct de vedere al capacității de identificare și de evaluare corectă a riscurilor pe care le presupune circulația pe drumurile publice, iar infrastructura rutieră a rămas, practic, aceeași cu cea din anii '90. Norma juridică, respectiv ansamblul de acte normative care reglementează circulația rutieră, a încercat să țină pasul cu realitatea dar, după aprecierea mea, a reușit acest lucru într-o foarte mică măsură. În schimb, automobilul a înregistrat o evoluție spectaculoasă începând din anul 1990, atât cantitativ, cât și calitativ. Aceasta face ca tabloul circulației rutiere să fie deformat și, din acest motiv, să ne confruntăm permanent cu două probleme majore : traficul rutier supraaglomerat pe mai toate drumurile și numărul insuficient de locuri de parcare pentru automobilele care, dintr-un motiv sau altul, nu se află în circulație. La acestea se adaugă, de câțiva ani, poluarea excesivă a aerului, în special în aglomerările urbane, din cauza densității mari de automobile, dar și a reducerii semnificative a suprafeței spațiilor verzi. La sfârșit de săptămână ori în sezonul estival, circulația pe drumurile care duc către stațiunile montane sau către litoral este de-a dreptul un calvar. Mereu constatăm că nu avem drumuri suficiente, că administratorii acestor drumuri nu-și

Conducerea auto perfectă, iluzie sau realitate?



Oleksandr Bogomazov,
Tramvai (1914)

fac datoria de a le întreține, că poliția rutieră nu este suficient de prezentă pe traseele aglomerate. Mereu privim spre alții care ar trebui să ne facă viața mai bună.

Dar spre noi, cei care participăm la traficul rutier ca pietoni, bicicliști sau conducători auto, privim oare suficient de critic așa cum o facem spre alții? Facem tot ce depinde de noi pentru ca traficul rutier să fie suportabil? Eu cred că nu. Ce-i de făcut? Iată câteva soluții simple, cu efecte benefice asupra siguranței circulației. Pietonii și bicicliștii trebuie să înțeleagă faptul că este în beneficiul lor să circule numai prin locurile destinate lor (trotuare, zone pietonale, piste pentru bicicliști etc.) și să traverseze drumul numai la culoarea verde a semaforului și prin locurile special amenajate și semnalizate ca atare. Conducătorii auto, prin comportament și maniera de conducere, trebuie să rezolve dilema : conducerea auto perfectă – iluzie sau realitate?

În acest moment, dacă ar fi să luăm în considerare modul în care se desfășoară circulația, precum și numărul mare de accidente care se produc pe drumurile publice, am putea aprecia conducerea auto perfectă ca fiind mai degrabă o iluzie. Atitudinea fatalistă a multor conducători auto, considerând că nu se mai poate face nimic pentru îmbunătățirea circulației, este păguboasă. Dimpotrivă, un conducător auto responsabil, adică un conducător auto care nu încalcă în mod deliberat regulile de circulație, trebuie să adopte o atitudine pozitivă, convins fiind că întotdeauna se mai poate face ceva în acest sens.

Prin urmare, conducerea auto perfectă trebuie să fie obiectivul prioritar al oricărui conducător auto, aceasta putând deveni, la un moment dat, o realitate. Nu cred că este exagerat dacă vorbim chiar de o „cultură rutieră” a conducătorilor auto și nu numai a lor.

În opinia mea, aceasta presupune, în primul rând, respectarea reglementărilor rutiere, având în vedere că situațiile periculoase apărute în trafic, generatoare de accidente de circulație, nu sunt altceva decât expresia încălcării unor asemenea reglementări. Sigur că nu toate greșelile conducătorilor auto se concretizează în accidente rutiere; depinde de conjunctura în care se comit aceste greșeli și de reacțiile celorlalți participanți la trafic. Situațiile din trafic trebuie apreciate prin prisma riscului cel mai mare pe care îl prezintă, iar conducătorul auto trebuie să adopte o manieră de conducere în raport cu acest risc. Nu teama de posibilele sancțiuni aplicate de polițistul rutier trebuie să-l determine pe conducătorul auto să respecte reglementările rutiere,



ci conștientizarea riscurilor de producere a accidentelor de circulație ca urmare a încălcării acestor reglementări. Întrucât relația încălcarea reglementărilor rutiere-accident este o relație de tip cauză-efect, eliminarea riscului de producere a accidentului trebuie să fie totală, adică reglementările rutiere trebuie respectate în totalitate fără a le diferenția în funcție de consecințele posibile.

În circulația rutieră, expresia justificativă „a greși este omenește” nu se poate aplica deoarece sunt multe situații în care este posibil să greșești o singură dată, nemaivând posibilitatea să greșești a doua oară. Pornind de la ideea că, în general, oamenii nu sunt foarte exigenți atunci când este vorba de norme sau reglementări, se poate pune întrebarea: este posibilă și, mai ales, întemeiată cerința respectării *tuturor* reglementărilor rutiere? Răspunsul este, fără ezitare, afirmativ, adică reglementările rutiere trebuie respectate integral și permanent, întrucât nu există altă soluție pentru a circula în deplină siguranță.

În al doilea rând, abordarea fiecărei deplasări, indiferent de lungimea traseului și condițiile de circulație, trebuie făcută cu aceeași responsabilitate. Există tendința, la unii conducători auto, de a considera că o deplasare scurtă nu implică prea multe riscuri, tratând-o cu superficialitate. Este o eroare gravă deoarece, în deplasările scurte, desfășurate, în general, în interiorul orașelor, în condiții mai grele de trafic, apar probleme diverse și dificile, care necesită măsuri preventive suplimentare. Este adevărat că o deplasare pe distanță mare (400-500 km) sau o deplasare pe un drum cu dificultăți (succesiuni de curbe, pante și rampe, zone cu aderență scăzută) solicită, din punct de vedere fizic și psihic, mai mult pe conducătorul auto, dar, pregătită în mod corespunzător, această deplasare se poate desfășura în deplină siguranță.

În al treilea rând, automobilul trebuie folosit rațional, urmărindu-se, pe de o parte, întreținerea lui pentru a-l menține într-o stare tehnică perfectă, dar și exploatarea judicioasă a acestuia în circulație, pe de altă parte. Inspecția tehnică periodică, obligatorie pentru toate categoriile de autovehicule, trebuie să confirme că automobilul răspunde perfect la cerințele de siguranță rutieră și de poluare. Un conducător auto responsabil pentru siguranța sa și a celorlalți participanți la trafic trebuie să fie foarte exigent atunci când este vorba de starea tehnică a automobilului pe care îl conduce.

Pregătirea pentru drum a automobilului, în raport cu condițiile meteo-rutiere în care se desfășoară circulația, începând cu așezarea bagajelor și a persoanelor, în funcție de numărul și greutatea lor, și continuând cu verificarea nivelurilor uleiului din baia motorului, lichidului antigel, lichidului de spălare a parbrizului, lichidului de frână,

verificarea presiunii din pneuri și stării tehnice a anvelopelor reprezintă o măsură absolut necesară, care îl scutește pe conducătorul auto de situații neplăcute în trafic. Supraîncărcarea automobilului modifică performanțele acestuia în privința demarajului și a frânării, influențează ținuta de drum și stabilitatea și stânjenește pe conducătorul auto în efectuarea manevrelor. În ceea ce privește așezarea persoanelor în automobil, trebuie avută în vedere o repartizare uniformă a greutății, iar copiii în vârstă de până la 3 ani trebuie așezați numai în dispozitive de reținere omologate. Ținerea lor în brațe le pune, realmente, în pericol viața în cazul unor frânări bruște. Foarte important este și comportamentul pasagerilor în timpul călătoriei. Aceștia nu trebuie să facă mișcări sau gesturi de natură a stânjeni conducerea automobilului ori să întrețină discuții care, prin caracterul și conținutul lor, l-ar putea deranja pe conducătorul auto. Deosebit de periculoși sunt pasagerii care, fără a avea cunoștințele și abilitățile necesare conducerii automobilului, dau sfaturi conducătorului auto, îl incită la mărirea vitezei, la efectuarea unor manevre riscante sau chiar periculoase. Observațiile critice la adresa acestuia că merge prea încet și îl depășesc toți, că este excesiv de prudent sunt la fel de periculoase, deoarece îi creează un sentiment de inferioritate și îl fac să nu mai poată controla, la un moment dat, automobilul. Ignoranța unor pasageri este atât de mare uneori, încât, în loc să contribuie, prin atitudinea lor, la siguranța deplasării, îl incită pe conducătorul auto la băutura în timpul opririlor pe traseu.

► A crea și a dispune de rezerve înseamnă a avea posibilitatea de a interveni pentru protejarea ori salvarea vieților omenești, pentru evitarea producerii de pagube.

În al patrulea rând, crearea rezervelor la care conducătorul auto poate apela pentru a ieși din situațiile critice cu care se confruntă în trafic completează, în mod benefic, maniera de conducere perfectă. Aceste rezerve se referă, pe de o parte, la automobil, iar, pe de altă parte, la conducătorul auto. Rezervele nu trebuie însă doar create, ci și păstrate și utilizate rațional.

Rezervele automobilului sunt: rezerva de putere a motorului, rezerva de frânare, rezerva de combustibil, rezerva de pneuri, rezerva de intervenție. Rezervele conducătorului auto sunt: rezerva de energie fizică și nervoasă, rezerva de timp, rezerva de oprire.

În circulația rutieră, a crea și a dispune de rezerve înseamnă a avea posibilitatea de a interveni pentru protejarea ori salvarea vieților omenești, pentru evitarea producerii de pagube, iar, atunci când acest lucru nu este posibil, pentru reducerea la minim a consecințelor evenimentelor rutiere. Dacă la aceste rezerve adăugăm priceperea și perspicacitatea conducătorului auto de a prevedea situațiile periculoase, putem spune că este la îndemâna oricărui conducător responsabil de a contribui substanțial la siguranța traficului rutier.

Putem considera, așadar, conducerea perfectă ca fiind o realitate? Deocamdată nu, dar, dacă toți participanții la trafic vor respecta reglementările rutiere și vor adopta o atitudine preventivă, fiind conștienți de responsabilitatea care le revine privind siguranța circulației, vom fi foarte aproape de acest deziderat. În orice caz, conducerea perfectă trebuie să rămână un obiectiv permanent al oricărui conducător auto. ■

Expoziția
Iași, Oraș Regal
Curator: Senator Iulia Scânteie

Vernisaj: joi, 18 mai 2017, ora 18:00
Expoziția poate fi vizitată în perioada 18 mai - 30 iunie 2017

Parteneri media: AGERPRES, Radio România, Radio România Cultural, Radio România Actualități, Radio România Informație, Radio România Turism, Radio România Sport, Radio România Muzică, Radio România R&B, Radio România Țara, Radio România Europa, Radio România Internațional, Radio România Europei, Radio România Actualități, Radio România Cultural, Radio România Actualități, Radio România Informație, Radio România Turism, Radio România Sport, Radio România Muzică, Radio România R&B, Radio România Țara, Radio România Europa, Radio România Internațional, Radio România Europei.

Parteneri media: Diplomat Club, TRAVELLER MAGAZIN, Familia Culturală, Historia, CULTURA

Iași, oraș regal

Muzeul Național Cotroceni, în parteneriat cu Senatul României și Casa Regală a României, organizează joi, 18 mai 2017, ora 18.00, în Salonul Cerchez, vernisajul expoziției „Iași, oraș regal”. Expoziția realizată cu prilejul Zilei Internaționale a Muzeelor este menită să marcheze centenarul „Iași – Capitala Regatului României, 1916-1918”.

La sfârșitul anului 1916, după ocuparea Bucureștiului de către Puterile Centrale, Iașul a devenit capitala Regatului României, iar Moldova ultimul bastion al statului român suveran. Timp de doi ani, între 1916-1918, la Iași au funcționat Casa Regală a României, Parlamentul și Consiliul de Miniștri. Deși au fost condiții dificile de funcționare, de la Iași s-au adoptat decizii importante pentru consolidarea statului național unitar român și au fost votate legi reformatoare pentru dezvoltarea țării noastre, precum legea electorală, cu introducerea votului universal, și legea agrară.

Prin materialele expuse, fotografiile și documente de arhivă din colecții publice și private se dorește aducerea în prim-plan a acestui moment crucial din istoria românilor.

Accesul la acest eveniment va fi permis pe bază de invitație însoțită de actul de identitate, începând cu ora 17:15.

Expoziția va fi deschisă în perioada 18 mai – 30 iunie 2017.



Norme facultative

VALENTIN PROTOPODESCU

Am fost învățați să nu generalizăm. Ni s-a spus la școală că judecata globală este incorectă logic și neîntemeiată moral, iar justetea sa estetică este nulă. Cam acesta este fundalul teoretic pe a cărui armătură conceptuală ne fondăm cadrul apreciativ față de lume și viață. E în logica globalizării să repudieze distincția de ansamblu și să privilegieze detaliul în ceea ce are specific. Ni s-a spus că doar individul contează. Drepturi, libertăți civice și așa mai departe. Am fi egali în fața legii, am beneficia cu toții noi, cetățenii, de aceeași poziție raportată la regimul juridic și politic. Am avea obligații și datorii similare în relația cu norma. Etc. Și am crezut. Faptul că Germania, țara cea mai bogată din Europa, are și cei mai mulți cetățeni nefericiți, confirmă eșecul globalizării gândite exclusiv din unghiul subiectului individual. În Finlanda, alt stat prosper, sinuciderea e o problemă națională. Ba chiar și în mai pricâjita economic Ungarie, altfel de necomparat cu România, sinucigașii concurează o poziție de top pe continent.

Dar de ce acest preambul întemeiat pe tensiunea dintre judecățile globale și viziunea radical individualistă a filosofiei „politically correct”? Simplu: fiindcă orice privire asupra unui spațiu locuit de o comunitate dată se construiește plecând de la media comportamentelor individuale. Elveția este mai curată stradal și mai ordonată social decât Franța, Italia sau Belgia pentru că majoritatea cetățenilor ei au ca fundament atitudinal asemenea trăsături precum curățenia personală și disciplina socială. Maghiarii ori slovacii sunt mai „legaliști”, mai respectoși față de canonul juridic și social-relațional decât românii sau bulgarii – chestiune de educație, paradigmă religioasă, normă națională și ritual comportamental. Protestanții și catolicii par mai bine relaționați normativ decât ortodocșii, dar statul în care majoritatea este creștin-ortodoxă asumă mai performant directivele statului de drept decât o face o țară oriental-islamică etc.

Generalizările de mai sus comunică, de fapt, un conținut empiric evident, în ciuda logicii globaliste pe care se instituie. Sigur că există elvețieni murdari, indisciplinați social sau delincvenți, dar ponderea lor în masa cetățenilor este relativ mică. Prin comparație, românii și bulgarii, ocupanții ultimelor două locuri la numeroase capitole

din registrul pe care convenim să-l numim „civilizație”, oferă un număr procentual mai mare de asemenea subiecți. Justetea tuturor acestor considerații determină ca modelul statului de drept, al democrației parlamentare și al economiei de piață să fie unul real, dar de care anumite structuri naționale și mentale să nu se poată apropia decât asimptotic. Oricâte progrese ar fi înregistrat România pe multiple planuri într-un deceniu de apartenență la Uniunea Europeană, realitatea noastră lăuntrică este mult mai puțin europeană decât a marii majorități a țărilor componente UE. Și „vina” nu e doar a comunismului, de la a cărui cădere au trecut 27 de ani. Și capitalismul sălbatic, dar mai ales trăinicia unor comportamente și atitudini ancestrale, de dinainte de totalitarismul roșu, joacă un rol important în această obiectivă retardare civilizațională românească.

Să mă explic.

M-am întors recent din Spania, vizitând acolo regiunea istorică a Andaluziei și poposind în orașe ca Málaga, Gibraltar City, Granada, Córdoba, Sevilla și La Ronda. Despre Andaluzia s-a spus tradițional că este zona cea mai săracă și înapoiată a Spaniei, fiind, la fel ca sudul Italiei sau al Franței, un orizont al scăpătării economice, agricultura neperformantă fiind

► Trăinicia unor comportamente și atitudini ancestrale, de dinainte de totalitarismul roșu, joacă un rol important în această obiectivă retardare civilizațională românească.

principală ocupație a locuitorilor. Nu contest, așa o fi fost până acum câteva decenii, dar realitatea prezentă mi-a revelat o Andaluzie extrem de activă economic, în care turismul reprezintă o industrie de prim rang, infrastructura rutieră fiind una de excepție, iar agricultura practicându-se inclusiv pe dealurile înalte ce prefigurează lanțul muntos Sierra Nevada. Zeci de mii de hectare cultivate cu măslini, podgorii întinse și livezi de portocali și mandarina dau imaginea unui foarte bun raport cu pământul al andaluzilor, un pământ altădată sterp și puțin valorificabil.

Ei bine, deși am străbătut mai bine de o mie de kilometri cu mașina, n-am văzut autoturisme prăfuite, murdare sau zgâriate ca pe șoselele noastre. În sudul „sărac” și „prăfuit” al Iberiei nu e nici sărăcie, nici praf. În orașe străzile sunt înălțate axial, iar pe marginea caldarâmului, sub bordura trotuarului, există șanț de evacuare a apei. În Granada, oraș vechi în care numeroase străzi sunt foarte înguste și de sens unic, semafoarele împânzesc zona veche, trotuarul fiind frecvent carosabil și invers. În plus, inclusiv în spațiul pietonal există șanțuri axiale de scurgere, aspect salvator atunci când plouă. Vreo comparație cu Bucureștiul? Hai să nu facem glume proaste...

Și în orașele andaluziene sunt plantați stâlpi pe trotuar. Parcă nu la fel de numeroși ca în capitala României. Însă chiar și așa, niciodată nu am văzut vreun autoturism parcat neregulamentar. În centrul orașelor vizitate există destule parcări publice cu plată, subterane și supraterane, astfel încât traficul să nu fie disturbat pe străzile vechi și înguste, dar nici pe marile bulevarde. Să mai comparăm cu Bucureștiul? Pe strada Jean-Louis Calderon, unde locuiesc, nu există zi și ceas în care trotuarul din fața locuinței mele să nu fie ocupat de mașini ale unor inși veniți cu treabă sau la distracție în centru. Ce mai contează inscripția „cu excepția riveranilor”, ce mai contează că sunt două parcări subterane mari, la Intercontinental și Universitate? Posesorul de Porsche Cayenne, care valorează minimum 45 000 de euro, nu poate să dea trei lei pe oră la parcare. Pe trotuar, inclusiv pe trecerea de pietoni lăsarea mașinilor este regula, iar nu excepția. Despre praf, mizerie și lipsa igienizării străzilor bucureștene ce să mai spui?

Toate aceste aspecte definesc cum nu se poate mai riguros profilul mediu al românului contemporan. Să nu mi se pună că bucureștenii sunt astfel, iar restul românilor nu. Bucureșteni get-beget nu știu dacă mai sunt 100.000, restul au afluat încă din vremea comunismului din toate provinciile istorice, aducând în capitală comportamentele deprinse acasă. Iar românii din diaspora? Ce nu fac la Sevilla mulți dintre ei fac la București. Năravul din fire n-are lecuire... ■



Oleksandr Bogomazov, *Amintiri din Caucaz* (1914)



ANDREI MARGA

Identitate și modernizare

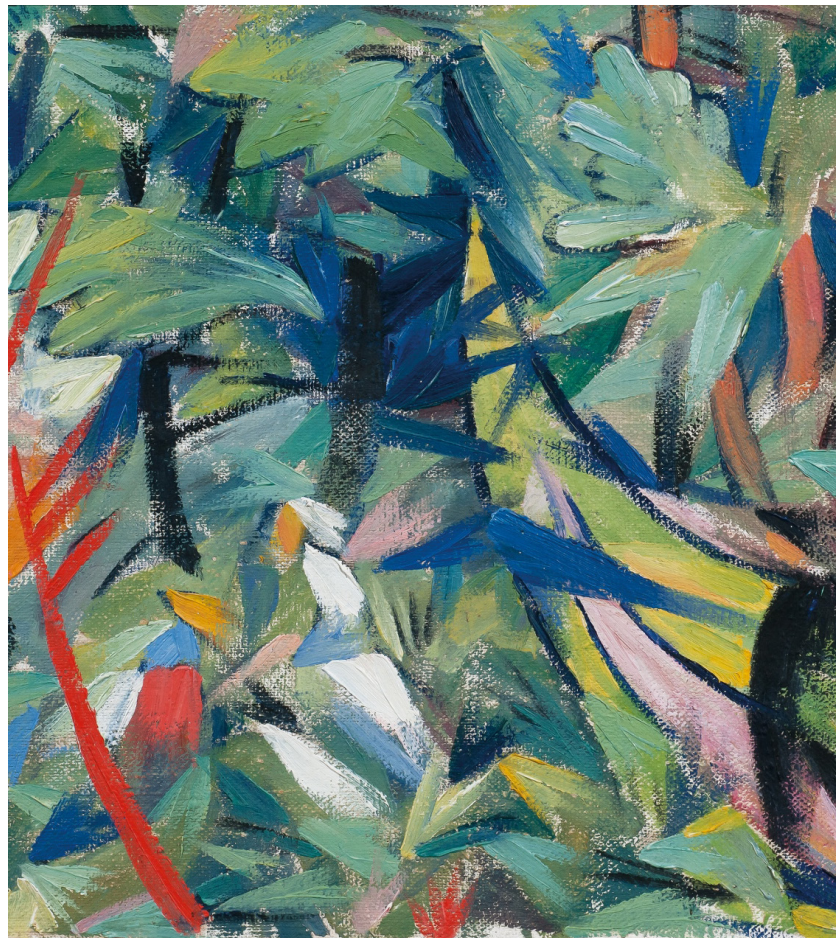
Identitatea este o temă străveche. De la Aristotel, avem în logică o argumentare constrângătoare a principiului potrivit căruia, în același timp și sub același raport, un obiect este identic cu sine. Operând o reducere la absurd, dacă obiectul nu ar fi identic cu sine, atunci ar fi identic cu orice altceva, ceea ce ar atrage imposibilitatea de a distinge obiectele. Or, în fapt, există această posibilitate. Mai nou, Peter Strawson a convins că operația de identificare este operația primordială a cunoașterii, căci până și nominalizarea, ce părea fără precondiții, o presupune.

Așa stând lucrurile, nu rezultă nicidecum că identitatea etnică și cea națională sunt de la sine înțelese, cum se mai crede. De altfel, tematizarea lor a intervenit târziu.

În conotația din științele sociale de astăzi, termenul identitate a fost introdus în 1956, de Erik H. Erikson (vezi „Identität und Lebenszyklus” [„Identitate și ciclul de viață”], Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973), plecând de la „conștiința identității interioare („Bewusstheit innerer Identität”): „Conceptul de «identitate» trimite [...] la ceea ce-l leagă pe individul uman cu valorile impregnate de istoria specifică a propriului popor [...]. Conceptul de «identitate» exprimă astfel o relație reciprocă ce cuprinde atât o durabilă ființare lăuntrică a aceluiași, cât și o participare durabilă la caracteristici determinate ale grupurilor” (p. 124-125). Identitatea este concepută de Erik H. Erikson drept structurare a diferitelor experiențe pe care le face individul în relație cu sine și în relație cu ceilalți sub condiția unei „sinteze” din partea Eu-lui.

De la această concepere a identității s-a înaintat în diferite direcții. S-a vorbit de „identitate individuală”, dar și de „identitate socială”, de „identitate etnică”, de „identitate culturală”, de „identitate națională” și de alte identități.

Dar identitățile etnică și națională nu au fost o temă distinctă în teoriile modernității. Hegel a privit istoria ca succesiune de lumi create în jurul conștiinței libertății, Auguste Comte ca succesiune a formelor cunoașterii, Marx ca succesiune de formațiuni organizate de proprietatea asupra mijloacelor de producție, Max Weber a



Oleksandr Bogomazov, *Compoziție rayonistă* (1914)

► Concluzia cuprinzătoare este că abia teoria modernizării dezvoltată prin cuprinderea mecanismului „diferențierii” face față realității identificării etnice și naționale și le află acestora locul în arhitectura proprie.

adus în discuție tablourile lumii, Talcott Parsons a avut în vedere mecanismul „diferențierii” sferelor de activitate, Niklas Luhmann a făcut din „diferențierea funcțională” cheia analizei, Habermas privește lucrurile pe linia relației dintre „muncă” și „interacțiune”. Identitatea etnică și identitatea națională nu lipsesc din aceste abordări, dar sunt socotite mai mult efecte ale unor mecanisme profunde.

Explicația secundarizării celor două identități nu este complicată. Se poate observa că teoriile modernității nu au dat descrieri ale varietății societăților moderne. Teoriile modernității s-au concentrat asupra vârfurilor modernizării și au generalizat constatări făcute pe cazul lor. Aceste teorii au căutat mai curând tendințe generale și au lăsat în fundal particularități etnice și naționale. Pe acestea din urmă le-au plasat analitic în suita mecanismelor sesizate în cele mai dezvoltate societăți moderne.

Explicația nu ne scutește însă de răspunsul la întrebarea: sunt identitățile etnică și națională în contratimp cu modernitatea? Fapt este că cele două identități nu sunt doar o rămășiță a societăților premoderne. Ele nu țin doar de societăți cu dezvoltare întârziată, căci se regăsesc în

cele mai dezvoltate societăți actuale. Ele se dovedesc a fi condiții ale modernizării – ale celei economice, instituționale, culturale. Recuperarea identităților la care asistăm astăzi este probă peremptorie. Pe de altă parte, „teoria multiplelor identități” probează, la rândul ei, că, oricare sunt identitățile pe care le trăiește astăzi individul, cea etnică și cea națională rămân active. Ele sunt legate cu alte identități, fără a se topi în ele.

Cum se inserează identitatea etnică și identitatea națională în teoria modernității? Astăzi este acceptat că „grupările etnice... integrează societatea prin intermediul «identității» pe acel nivel al scalei care face posibilă o anumită rază a unității de comunicare și de organizare” și evoluează odată cu societatea modernă, păstrându-se până astăzi! În cea mai riguroasă încercare de a încadra sistematic etnicitatea în teoria modernității, Armin Nassehi („Differenzierungsfolgen. Beiträge zur Soziologie der Moderne” [„Urmări ale diferențierii. Contribuții la sociologia modernității”], Westdeutscher Verlag, Opladen, 1999) argumentează două teze: a) etnicitatea este o posibilă formă de exprimare a reacției la situații sociale marcate de tensiunea incluziunii-excluziunii, dar, în condițiile modernității, numai una dintre forme; b) identificările etnice nu se lasă reduce la „mișcări” și „mobilizări” și se explică numai dacă se acceptă existența latentă de procese de autoidentificare. Concluzia cuprinzătoare este că abia teoria modernizării dezvoltată prin cuprinderea mecanismului „diferențierii” face față realității identificării etnice și naționale și le află acestora locul în arhitectura proprie. „Trecerea de la ordinea premodernă, fondată religios, la ordinea politic concepută relativ secularizat se desfășoară prin intermediul curentelor de identificare etnică și națională... Etnicitatea și naționalitatea constituie astfel punți spre integrare în pofida dezintegrării sociale [a vechii ordini]” (p. 163). Cele două identități se dovedesc a fi „legătura indispensabilă între procese sociale mereu mai complexe și necesara integrare socială a persoanelor”. În acest fel, identitatea etnică și cea națională sunt transferate experienței individuale și de grup a comunicării și organizării. Doar că „diferențierea” în societățile moderne nu este doar cea „funcțională”, asupra căreia s-au concentrat Talcott Parsons și Niklas Luhmann, ci și una în alte sfere, înainte de orice, în sferile comunicării și organizării. În viața lor, oamenii nu numai că acționează, dar și trăiesc ceea ce fac. ■



Karl Ove Knausgård

Portret

ȘTEFANA POPA

Literatura norvegiană de după anul 1990 pendulează între proiecte cu un puternic caracter autobiografic și romane polițiste, dar faptul că un număr semnificativ de autori s-a dedicat aproape exclusiv primei categorii a contribuit la creșterea nivelului la care se scrie acest tip de literatură și la propagarea sa în afara mediului scandinav.

Nume precum Lars Saabye Christensen („Beatles”), Jostein Gaarder („Lumea Sofiei”), Per Petterson („La furat de cai”), Jon Fosse („Frumos”) sau Hanne Ørstavik („Iubire”) devin, datorită traducerii și publicării cărților lor în limba engleză, cunoscute și apreciate pe plan internațional, creând un nou spațiu de dezbateră și de expunere pentru o literatură relativ marginală.

Dintre scriitorii norvegieni contemporani, cel mai vehiculat nume este, în momentul de față, cel al lui Karl Ove Knausgård. Devenit cu adevărat cunoscut abia după publicarea în limba engleză a romanului „Lupta Mea” („Min Kamp”), acesta s-a făcut remarcat în Norvegia încă de la debutul său, din 1998, cu un roman care a fost mai târziu inclus de către ziarul

» Deși autoficțiunea nu este un gen nou pentru tradiția literară norvegiană, scriitori ca Dag Solstad fiind de ani buni implicați în asemenea proiecte, Knausgård reușește să meargă mai departe decât ceilalți și să impună un trend.

„Dagbladet” în lista celor mai bune 25 de romane apărute în ultimii 25 de ani.

Născut în 1968, în Oslo, Karl Ove Knausgård și-a trăit copilăria și adolescența în micuța insulă Tromøya și mai apoi în Kristiansand. După ce a petrecut un an ca profesor suplinitor într-un sat din nordul Norvegiei, Karl Ove se mută în Bergen pentru a participa la cursurile așa-numitei „Academii de Scris” („Skrivekunstakademiet”), unde i-a avut ca profesori pe Jon Fosse sau Ragnar Hovland, printre alții. Ieșind oarecum dezamăgit din această experiență, Knausgård decide să-și continue studiile la Universitatea din Bergen, specializându-se în literatură comparată și istoria artei. Între anii 1998 și 2001 a lucrat ca redactor la prestigioasa revistă literară „Vagant”.

Deși debutul său ca prozator a avut loc relativ târziu și după numeroase respingeri din partea marilor edituri, romanul „În afara lumii” („Ute av verden”) a beneficiat de o receptare favorabilă și i-a adus „Premiul Criticilor”, una dintre cele mai importante distincții ale spațiului scandinav, acordat pentru prima dată unui debutant. Knausgård șochează publicul norvegian (anticipând într-o oarecare măsură dezvoltările sale tematice ulterioare) cu o carte care dezvăluie povestea de dragoste dintre un tânăr profesor, Henrik, în vârstă de 26 de ani, și eleva lui, Miriam, mai mică cu 13 ani. „Ute av verden” se construiește sub forma unei proze hibride întinsă pe aproape 700 de pagini, structură ce urmează să devină definitorie pentru autorul norvegian; frazele lungi, descriptive, îmbinate cu dialoguri credibile, meditații și monologuri filozofice contribuie la structurarea discursului într-un mod anacronic, în care procesul memoriei este consacrat drept principal mecanism în dinamica romanului; abordarea unor teme sensibile, precum relația problematică tată-fiu, pedofilie, răzvrătirea împotriva unui sistem patriarhal defectuos sau criticile aduse societății norvegiene afirmă, de asemenea, câteva dintre mizele pe care Knausgård avea să le fructifice în perioada sa de maturitate literară. Personajul principal din prima carte apare și în al doilea roman scris de Knausgård, „Destinul îngerilor” („En tid for alt”), publicat în 2004. Cea mai ficțională, în sens tare, dintre operele knausgårdiene, a doua

carte a fost foarte bine primită în Norvegia, confirmând astfel așteptările generate de debutul de succes; totuși, nici ea nu a reușit să îi aducă ambițiosului Knausgård succesul la care spera.

Deși respectă oarecum tiparul precedent, cel puțin din punct de vedere stilistic, „Min Kamp” a apărut în Norvegia ca un proiect absolut nou, oferind lumii literare un subiect continuu de dezbateră de la publicarea sa și până în prezent. La 8 ani de la apariția primului volum, „Min Kamp” este încă un subiect „fierbinte”, dezbătut și reinterpretat de către lumea literară.

Cele șase volume din „Min Kamp” sunt studiate cel mai des în raport cu caracterul lor autoficțional. Deși autoficțiunea nu este un gen nou pentru tradiția literară norvegiană, scriitori ca Dag Solstad fiind de ani buni implicați în asemenea proiecte, Knausgård reușește să meargă mai departe decât ceilalți și să impună un trend. Considerat ca fiind un punct de referință în literatura actuală, cel puțin în Norvegia, încercările de a-l imita fiind destul de numeroase în rândul scriitorilor din generațiile următoare și deși comparat în mai multe ocazii cu Proust sau cu Joyce, datorită frazării ample, al fluxului memoriei consacrat cu funcție generatoare și sistematizatoare, Knausgård își păstrează caracterul fundamental inovator datorită aspectului autenticist al prozei sale, care pendulează între realitate și ficțiune, creând impresia suprapunerii celor două medii în cel mai radical mod posibil.

Knausgård este, poate paradoxal, omul contrastelor. Timid în declarații, încercând să se țină departe de orice înseamnă expunere publică, el dezvăluie totuși în cărțile sale cele mai intime și rușinoase detalii ce țin atât de viața lui personală, cât și a persoanelor apropiate sau chiar publice din Scandinavia. Odată cu încheierea marelui proiect „Min Kamp”, care a avut în mod explicit un rol eliberator și purificator, însuși Knausgård a declarat că intenția sa este de a se dedica unui nou tip de literatură. O nouă serie de cărți, numite după cele 4 anotimpuri – „Despre toamnă” („Om høsten”), „Despre iarnă” („Om vinteren”), „Despre primăvară” („Om våren”), „Despre vară” („Om sommeren”) – a apărut la aceeași editură, Oktober, între anii 2015 și 2016. Deși inițial părea că se poate vorbi despre un nou tip de proză knausgårdiană, primele cărți fiind niște exerciții de observație, descrieri amănunțite, claritate și obiectivitate, cu ultimele texte, mai ales cele din „Om sommeren”, Knausgård „recidivează” și se întoarce la ceea ce l-a consacrat: expunerea vieții personale prin intermediul povestirii autobiografice. ■

SEMNAL EDITORIAL

OCTAVIO PAZ

*Copiii mlaștinii
Poezia modernă
de la romantism la
avangardă*

Traducere de
Rodica Grigore

Casa Cărții de Știință
2017





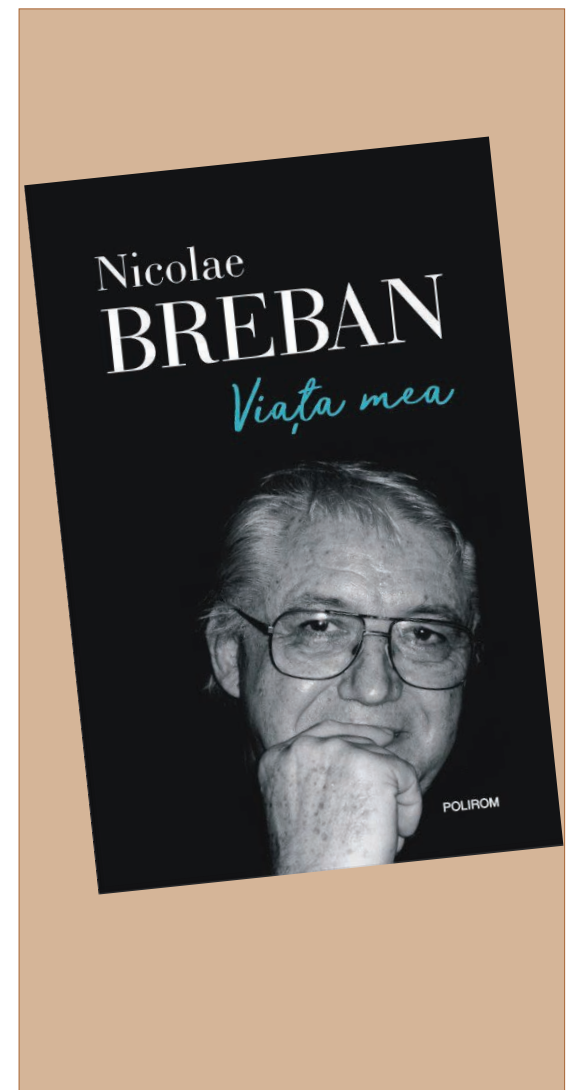
Protagonist: Nicolae Breban

Dosar coordonat de Ștefan Baghiu

Literatura postbelică – și mai ales proza postbelică – aduce în prim-plan câteva obsesii auctoriale. Prima – cea mai importantă poate – ar fi obsesia de a construi un personaj fundamental. Ce înseamnă însă acest „fundamental”? Erou, model civilizator, supus reprezentativ, convertit iremediabil sau învingător, personajul trebuie să reprezinte o epocă. Faptul poate fi urmărit și în volumele „Romanul românesc în interviuri”, coordonate de Aurel Sasu și Mariana Vartic. De la Eugen Barbu, Marin Preda, Augustin Buzura și Nicolae Breban la Norman Manea și Mircea Nedelciu, aproape toți prozatorii vorbesc despre această obligație a literaturii. Dar, doar aparent în mod ciudat, aproape toți acești autori au bovarizat. Poate că nici nu se poate vorbi despre autoficțional în

cazul prozei postbelice. Cu mici excepții (date de însuși clișeul că orice operă literară își are rădăcinile în viața autorului, oricât de departe ar fi de viața reală a acestuia), prozatorii anilor '60-'70 au construit tipologii înainte de a-și transpune identitățile în literatură. Ca și cum propriile biografii ar fi fost relevante doar în măsura în care ele deveneau mici scântei pentru proiecte tipologice mai ample, mai integrate, mai universalizabile. Dar, datorită situației lumii literare în epocă, eventuala autoficțiune, eventualul autobiografism al acestora, ar fi percutat mult mai puternic decât ar face-o astăzi. Nu doar relevanța socială a literaturii din timpul comunismului ar fi decis în acest caz, ci mai ales apropierea și distanțele dintre scriitori și aparatul de stat. De aici

faptul că, în mare măsură, o autobiografie Nicolae Breban poate deveni un eveniment cultural. Nu doar pentru angajarea fără rezervă într-un proiect existențial grandios, nu doar fiindcă autorul își examinează viața mai ales în măsura în care ea poate da seama de propria lui literatură, ci mai ales pentru că situațiile în care s-a aflat consecutiv scriitorul vorbesc despre întregul context postbelic. De aceea, Revista „Cultura” i-a invitat în cadrul acestui dosar pe Ion Pop, Laura Pavel, Bogdan Crețu și Emanuel Modoc la o discuție despre memoriile prozatorului șaizecist recent apărute, sub titlul „Viața mea”, la Editura Polirom. Mai ales că anul acesta se împlinesc și 40 de ani de la apariția unuia dintre cele mai titrate romane ale autorului, „Bunavestire” (**Ș.B.**)



Viața ca operă

ION POP

După câteva consistente cărți de reflecții asupra societății românești actuale, cu incursiuni în lumea literară și, implicit, în propria biografie de om și de scriitor, publicate în ultimii ani, Nicolae Breban propune în „Viața mea” un fel de sinteză în care marile teme de meditație care au fost dintotdeauna ale sale se regăsesc contopite. Cea care se impune, reunind pe parcurs toate firele memorării, este a destinului de creator, format pe solul multă vreme nesigur, alunecos și confuz al unei „adolescențe”

» Componenta transilvană, româno-germană, a biografiei sale este relevantă de asemenea în această structură.

prelungite cumva dincolo de termenele fi-rești și al unei maturizări dificile, ajungând să dea chiar impresia de „retardare”. Pare a se fi promis astfel o configurare trainică a unei personalități crescute organic, pe o bază originală complexă, cu o înzestrare nativă, nu lipsită de inefabile, poate argument viitor pentru autenticitatea unei vocații și a unei cariere de mare format. Ceva din ezitățile sugerate cvasimitic de Blaga în „Hronicul și cântecul vârstelor” despre tăcerea și indistinția originară a unei subiectivități „nocturne”, decantate cu greu în cuvântul rostit cu întârziere, se poate ghici și în acest episod mai extins din biografia viitorului romancier. Etapei acesteia de dezorientare, de originară debusolare (cuvântul „labirint” va fi metafora unificatoare) îi va urma apoi, abia în al treilea moment al vieții, un soi de explozie revelatoare a personalității celui care se simte, după atâta așteptare în penumbra, a fi un „ales” și care va miza în mod constant pe

această primă, decisivă certitudine a descoperirii de sine („noua naștere”, de „creator”), cu consecințe în comportamentul social și scriitoricesc de după aceea. Acesta se va manifesta în energia cu care – alături de câțiva congeneri, de excepție și ei, tânărul scriitor se va strădui să răzbată, încrezător și orgolios, recunoscându-și chiar tendințe de arivism, favorizate acestea și de circumstanțe, precum aceea care-l ridică spre o „rapidă carieră socială”, poziție îndeajuns de amețitoare, de înalt demnitar de partid. Componenta transilvană, româno-germană, a biografiei sale este relevantă de asemenea în această structură cristalizată treptat a personalității accentuate a viitorului scriitor – tată preot greco-catolic, militant prin definiție, atașat profund unui crez și unor tradiții etice exigente, tulburate brutal de regimul comunist interdictiv instalat la noi, și mama, nemțoaică bănățeană, cu înaintași nu mai puțin statornic așezați în solide tipare istorice.

DOSARELE REVISTEI CULTURA

Protagonist: Nicolae Breban

E de notat că, pe tot parcursul „Vieții”, Nicolae Breban va reveni insistent asupra acestui strat de gravitate al existenței sale, evocând până la cote aproape patetice legăturile organice cu acest univers de sensibilitate și conștiință, de natură a forja un *character*, definit, în formulă nietzscheană, ca „trăire tipică ce revine mereu” – de unde și constanța sentimentului patriotic profund ce însuflețește, măsurat, totuși, și demn, discursul memorialistului. Odată coagulat, acest caracter se va simți îndeajuns de puternic pentru a întâmpina cu un anumit curaj circumstanțele nefavorabile apărute încă în anii de formare, atitudinii în care scriitorul de azi recunoaște și procentul de ambiție, uneori de conformism, cu momente de compromis explicabile, așadar, deopotrivă contextual și temperamental, într-o societate în general ostilă afirmării personalităților puternice, independente. Or, obsesia romancierului este, metaforic vorbind, „cercul ca țintă și scop al labirintului”. Rotunjirea tocmai a personalității creatoare, deloc comune, de „creator lucid, autentic”, rămâne obsesia sa modelatoare, care-l va conduce spre autodefinirea ca independent constructor de lumi epice, fictive, în concurență, ba chiar în opoziție cu „viața” în accepțiunea comună a cuvântului. Căci năzuința sa este mai degrabă aceea de a da sens, de a rearticula ideatic-reflexiv masa informă de întâmplări și circumstanțe ale experienței acumulate în timp. Știm acum, după lectura vastei sale opere de ficțiune, că urmările unei asemenea „ambiții” au fost determinante, căci mai fiecare roman al său propune o temă ce angajează energiile de modelare și corectare a „realului”, subordonat unei „filosofii”, de recunoscută inspirație nietzscheană în cazul său, cu „scheme” precum relația de dominare stăpân-slugă, maestru-discipol, reamintite și în aceste pagini. „Realitatea” romancierului va purta în mod constant pecetea acestei meditații reconfiguratoare, care forțează datul concret să devină obiect de reflecție provocatoare, de tensiune dintre ceea ce este „dat” și ceea ce creatorul impune ca vectori coagulanți proprii. De aici și opțiunea pentru modelele de mare roman analitic, cu maeștri recunoscuți în figuri impunătoare ca Dostoievski sau Thomas Mann, pe care n-a abandonat-o niciun moment, împotriva tuturor schimbărilor de mentalitate și de receptare, fie în spațiul național, fie în cel european – sunt numite Franța și Germania în primul rând, unde cărți reprezentative ale sale au fost traduse fără ecoul scontat. Rezultatul în plan stilistic al acestei viziuni este frazarea amplă, descriptiv-analitică, mult ramificată și adesea digresivă, pe care romancierul și-o asumă franc, în numele complexității perspectivei asupra lumii, la care nu e câtuși de puțin dispus să renunțe. Ea se desfășoară expresiv și în multe pagini ale acestei cărți, în care meditația de superior relief intelectual și evocarea adusă uneori în pragul poeziei a

unor medii și momente de viață (de pildă a provinciei bănățene ori a „eternului feminin” încorporat în câteva portrete ce se rețin) se asociază exemplar.

Tot ce aduce sub privirea reflexivă autorul acestei „vieți” este, în fond dependent de acest mare, ambițios și orgolios proiect de „reusită literară”, în fața căruia trebuie să se plece, într-un moment de criză a societății românești și a propriei conștiințe, chiar și inițialele tentații „arivistice”, de care se simte, răsuflând ușurat, „scăpat din aburii sulfuroși ai puterii”. E un moment cu pondere însemnată în reflecțiile retrospective ale scriitorului, cel care se decisese să critice în presa occidentală ambițiile devenite paranoice ale dictatorului Nicolae Ceaușescu, al cărui *hybris* îl comentează în mai multe rânduri, având onestitatea să recunoască faptul că, prin acele luări de poziție disidente, cu demisia spectaculoasă din Comitetul Central al Partidului Comunist, nu contesta în chip direct regimul ca atare, considerat – ni se spune – ca și eternizat, fără vreo speranță de prăbușire apropiată – sentiment ce era, trebuie s-o recunoaștem, al mai tuturor românilor din acei ani. Nicolae Breban se înscrie astfel printre oamenii de cultură care au încercat, în condițiile date, foarte dificile, să asigure, în primul rând *operei* sale, condiții acceptabile de construcție și de supraviețuire, cu un adaos de curaj etic deloc neglijabil, pe care ține de altfel să-l evidențieze, în replică la contestările din ultimii ani, venite mai ales din mediul scriitoricesc, cu care raporturile sale nu sunt nici acum prea destinsse. Reflecțiile sale asupra „rezistenței prin cultură”, temă încă mult dezbătută, se încadrează acestor circumstanțe de luptă dificilă pentru afirmarea valorii sub regimul nefast al tuturor cenzurilor. Romancierul recunoaște nu numai valabilitatea acestei formule, ci și însemnătatea acțiunii ca atare, a perseverenței cu care scriitorul român a reușit totuși să creeze, contra tuturor obstacolelor, un însemnat număr de opere de valoare, contrazicând tăios opinia, lansată în mediul exilului românesc, după care în anii regimului comunist s-ar fi ajuns la o adevărată „Siberie a spiritului”. În această privință, Nicolae Breban nu face economie de riposte critice, chiar atunci când apar în context nume precum Eugen Ionescu, Monica Lovinescu sau Virgil Ierunca, opozanți cu merite însemnate, totuși, ai regimului, cărora le reproșează radicalismul fără nuanță în criticarea realităților românești din epocă, drept care pune, în mod justificat, pentru echilibrare, chestiunea „exilului interior” al omului de cultură.

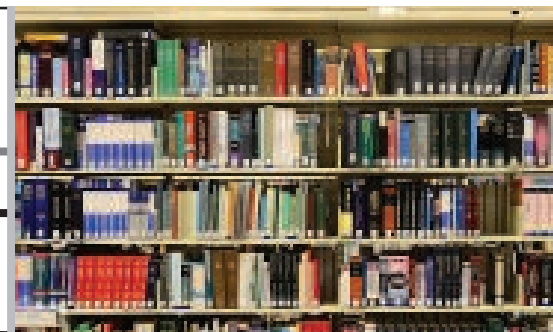
Nu-l mulțumește însă, și pe drept cuvânt, nici situația de după decembrie 1989, când au năvălit pe scena politică un mare număr de profitori, afaceriști fără scrupule, deloc interesați de soarta societății, dedați jafului în folos strict personal, repede corupți și de reprezentanții marilor concerne internaționale.

► Obsesia romancierului este, metaforic vorbind, „cercul ca țintă și scop al labirintului”. Rotunjirea tocmai a personalității creatoare, deloc comune, de „creator lucid, autentic”, rămâne obsesia sa modelatoare, care-l va conduce spre autodefinirea ca independent constructor de lumi epice, fictive, în concurență, ba chiar în opoziție cu „viața” în accepțiunea comună a cuvântului.

Are dreptate, desigur, lumea noastră nu s-a însănătoșit cu adevărat în condițiile noilor libertăți rău folosite, însă chestiunea ar fi meritat o reflecție mai adâncită și mai clar exprimată, în urma unei analize imparțiale a cauzelor acestui eșec, ce nu poate fi pus doar pe seama lăcomiei occidentale – reale – de piețe de desfacere sau a unui mare bancher ca Soros, devenit emblemă discutabilă, clișeistică, a multor rele din societatea post-decembristă în fruntea căreia s-au instalat totuși oameni politici care ar fi avut posibilitatea de a stăvili, măcar parțial, valul noilor profitori lansați în acumularea primitivă a capitalului, protejând ceea ce s-a construit durabil în economia și cultura noastră sub comunism. Câteva pasaje ale cărții lasă aceste motivații în regim mai curând prezumtiv, de pildă sub formula: „să fie oare adevărat că sistemul Securității vechi comuniste și unii slujbași „bugetari” de acolo continuă să aibă influență remarcabilă în treburile publice ale noii României, declarată oficios liberă și democrată?”; sau, mai direct, vorbind despre noii „baroni locali” ori despre nenorocul României de a nu mai avea regi, conducători și politicieni luminați... Foarte importantă în context este, la alt nivel al meditației, insistența prozatorului asupra „ideii naționale”, a „specificului național”, considerate exigent, cu incursiuni istorice lămuritoare, problema tratată, din păcate, tot mai superficial și chiar cu un anumit dispreț în cercurile noilor „experți” dispuși la toate concesiile față de procesul nivelator al „mondializării”.

Ar mai fi de semnalat destule alte secvențe ale acestei cărți de bilanț existențial și creator – de pildă reflecțiile reluate despre societatea comunistă și ravagiile ei îndeosebi sub stalinism, dar și evocările unor momente de viață literară, de prietenii, adversități, idiosincrazii, de iubiri în căutarea goetheanului „etern feminin”, cu atâtea ecouri semnificative în opera romancierului, și, nu în ultimul rând, a relației psihanalizabile cu tatăl, raportată de memorialist la complexa ecuație parentală din viața lui Kafka.

În total, „Viața mea” a lui Nicolae Breban e o mărturie prețioasă pentru definitivarea portretului intelectual și moral al scriitorului, mai dispus ca niciodată să se confeseze fără rețineri, recunoscând, în concurență cu orgoliul său de mare romancier, și slăbiciuni, și compromisuri, încercând să nuanțeze trăsături ale „monomaniei” sau chiar „megalomaniiei” ce i s-a reproșat și i se mai impută. Explicabile și scuizabile, multe dintre ele, prin pasiunea și tenacitatea cu care și-a urmărit împlinirea destinului său de creator, cu mize majore mereu afirmate, rămânând, din aceste punct de vedere „conservator și stabil”, afirmându-și creativitatea ca „forță a omului singur”. În ultimă instanță, „viața” lui Nicolae Breban apare construită ca o operă și consumată ca și exclusiv în perspectiva acestei construcții. ■





Protagonist: Nicolae Breban

Ficționalizarea ca stil de existență

LAURA PAVEL

Autorul văzut dinspre personajele sale

Să afirmi că o scriere autobiografică devine un alt mod de a face roman pare nu mai mult decât un truism de interpretare. Deși, după cum sună o savuroasă butadă a lui Jack Kerouac, „cliches are truisms and all truisms are true” („clișeele sunt truisme și toate truismele sunt adevărate”). Cât s-ar verifica, totuși, din acest truism... adevărat în cazul volumului „Viața mea”? Dacă îndeobște ceea ce așteptăm de la o autobiografie este să aibă o doză cât de cât consistentă de „autenticitate”, în cazul lui Nicolae Breban această autenticitate ține de o constantă ficționalizare de sine, de fervoarea (sau de nostalgia, ușor dezabuzată uneori) cu care se face construcția retrospectivă de sine. Există o „iminență a ficționalizării”, i-aș zice, la Breban, iar confesiunile din „Viața mea” îi aparțin *personajului* Breban tot pe atât de mult pe cât pot fi puse pe seama unor Rogulski din „Don Juan”, Ovidiu Minda din „Îngerul de ghips”, Grobei din „Bunavestire” sau Castor Ionescu din „Drumul la zid”. Simptomatic, *falsul și falsitatea* (afectivă, ideologică, artistică, existențială până la urmă) sunt conotate pozitiv: de pildă, atmosfera boemei literare și artistice a anilor '60 și '70, pe care Breban o invocă într-un capitol dintre cele mai reușite din „Viața mea”, era impregnată de o „visare socială în grup”, de un tip de donquijotism fermecător, colegii de generație împărțășind „istorii reale și false”, dar și „citări reale sau false”, sau întregi „cărți și false biografii”, ba chiar o *falsă* formă de impostură, o „impostură a imposturii”.

S-ar zice că pactul lecturii unui text brebanian, fie el și autobiografic, presupune sesizarea și acceptarea acestei pelicule a (auto) ficționalizării. Și totuși, raportarea la ficțiune ajunge să fie, cel puțin pentru cititorii pasionați (și complici) ai lui Nicolae Breban printre care mă număr, altceva decât doar o experiență estetică, livrescă, făcută cu un ochi critic „obiectiv”. Ea este mai degrabă o formă de imersiune, de trăire *alături de* și *printre* personaje, adoptându-le temporar codul sau stilul de viață, este o manieră de a te lăsa contaminat de gesturile, atitudinile, stările personajelor de roman. Eu am descoperit proza lui Nicolae Breban în ultimii ani de liceu, și mai apoi, prelungindu-mi o astfel de experiență de lectură „ingenuă”, exaltată, pigmentată de entuziasme postadolescentine, am și scris, pe la 24-25 de ani, o carte (eseu monografic) despre romanele lui Breban, intitulată „Antimemoriile lui Grobei”. Mă raportam la o anume fragilitate, vulnerabilitate psihologică (sau, mai bine spus:

» Pactul lecturii unui text brebanian, fie el și autobiografic, presupune sesizarea și acceptarea acestei pelicule a (auto) ficționalizării. Și totuși, raportarea la ficțiune ajunge să fie, cel puțin pentru cititorii pasionați (și complici) ai lui Nicolae Breban printre care mă număr, altceva decât doar o experiență estetică, livrescă, făcută cu un ochi critic „obiectiv”. Ea este mai degrabă o formă de imersiune, de trăire *alături de* și *printre* personaje.

falsă fragilitate, falsă vulnerabilitate), la imprevizibilitatea, ca și la „deficitul de existență” al câtorva dintre personajele brebaniene fascinanta sinucigașă E.B., din „În absența stăpânilor”, sau înduioșătorul și inspiratul „nebul” Paul Sucuturdean din „Animale bolnave”, sau *falșii* ratați Grobei și Ovidiu Minda, ca la niște *forme de viață*. Sau ca la niște moduri de a trăi *împreună cu*, în complicitate cu, de a intra în relație (cu personaje ficționale sau... reale), printr-un fel de mimetism bovaric provocat de lectură, de a conferi formă cotidianului, de a-i impregna un anume regim, sau un *stil* de existență (înțeles întrucâtva în accepțiunea pe care astăzi teoreticiană Marielle Macé o atribuie stilurilor sau acelor *manières d'être* infuzate de experiența literară). Această disponibilitate înspre crearea sau împrumutarea, de la personaje de roman, a unui conduite, a unui *stil*, nu avea prea mult de-a face, cel puțin într-o primă instanță, cu o lectură care să presupună, matur, distanțarea estetică sau conștiința unei necesare distanțe critice (sau chiar criticiste), în sensul „școlii suspiciunii”. Mai interesant mi se părea să-mi cultiv experiența identificării (*horribile dictu*), reacția deloc distanțată, ci, dimpotrivă, cea idiosincronică față de ciudățeniile unor Francisca, Lelia, Rogulski, Grobei, sau Minda.

Donquijotism, spectacol narativ, estalgie

Între cele câteva conduite specifice sau *maniere de a fi* ale personajelor sale, pe care autorul autobiografiei ficționalizate „Viața mea” le pune în act și de astă dată, se numără: o anume voluptate narcisiacă a contemplației și autocontemplației; cultivarea unor relații formatoare de tip maestru-discipol: complementar, aici s-ar integra și capitolul dedicat prietenilor sale literare, fiindcă prietenii, inițial cei din grupul literar al lui Florin Mugur, apoi Nichita Stănescu, Matei Călinescu, Cezar Baltag își erau pe rând maeștri și discipoli unii altora; comunicarea mai degrabă ratată cu tatăl, acel dorit „prieten niciodată întâlnit”, care „m-a cunoscut numai pe jumătate, nu i-a fost dat să meargă până la capătul propriei sale creații, poate dintr-o prea mare nerăbdare”; obsesia pentru autoconstrucția de sine, pentru descoperirea vocației, a unui *destin*, în descendența nietzscheanului *amor fati*; o contorsionată relație de putere cu propriul sine *uman preauman*; un hybris față de acest sine, care era de găsit și în faimoasele „rupturi” în tipologia personajelor de aici evoluțiile paradoxale, „sinuciderea” interioară pe care o traversează Minda, sau Grobei, sau Paul Cazimir, protagonistul unui roman mai recent, „Jocul și fuga” (2015); histrionismul, care se combină cu proiecția donquijotescă de sine

(vorbeam cândva despre *adevărul-farsă*, ca și despre *mitul-farsă* la Breban); debordanta facondă, exercițiul retoric spectaculos de aici, numeroasele (și, adesea, malițios comentatele de critică interludii paraepice din cadrul romanelor), în care romancierul este deopotrivă actorul, regizorul și spectatorul interior al propriului discurs teatralizat.

Propunându-se pe sine ca personaj, Breban filosofează adesea, în paginile din „Viața mea”, construind lungi eseuri ori poeme în proză, iar modul de a-și contempla și de a-și panorama „accidentele de destin” este specific poeziei maximaliste cu care ne-a obișnuit în romane. Dar simptomatice este acum mai ales mărturisirea unei nostalgii o specifică *estalgie* (din germ. „Ostalgie”, nostalgia pentru anumite aspecte ale vieții din fosta Germanie de Est) pentru tinerețea trăită sub comunism, ca și pentru perioada în care începe să devină un romancier canonizat, treptat, de critică, și cu succes de public totodată. Breban nu rezonase cu ideologia stalinistă, nici nu făcuse concesii, în cărțile sale, esteticii realismului socialist, dar, pe de altă parte, nu ezită să recunoască, fără ipocrizie, că a fost *fericit* în vremea scurtei cariere politice sub comuniști în 1969 este ales membru supleant al Comitetului central al PCR, ca apoi, în 1971, Breban să cadă în dizgrația autorităților comuniste, atunci când se decide să atace în presa occidentală dogmatismul politicii culturale a „tezelor” din iulie, de inspirație maoistă, și să își dea demisia din funcția de redactor-șef al „României literare”: „Cei șase ani, între '65, anul debutului editorial, și '71, anul în care mi-am compromis iremediabil cariera socială sub comuniști, prin protestul meu contra Șefului Statului, am fost, recunosc, fericit. Am publicat trei romane, unul după altul, am intrat în Biroul Uniunii Scriitorilor, mi s-a oferit conducerea primei reviste literare, «România literară», apoi aprobarea unui deviz substanțial la «Buftea», cu care am turnat un film de autor, cu scenariul și regia propriei, film selectat de guvernul francez în prestigioasa «Selectie oficială» a festivalului de la Cannes, mi s-a oferit o somptuoasă vilă la șosea, pe care am împărțit-o cu un coleg mai în vârstă, fost poet avangardist”. Notează însă imediat, amar-ironic: „Peste tot, ca un făcut, întâlneam fețe zâmbitoare, calde, aparent comprehensive, revistele literare mă citau în exces până într-atât încât acest lucru a început să mă stingherească realmente, faptul că succesul romanelor mele era asociat și uneori explicitat prin cariera mea politică”. Stările de entuziasm trecător alternează cu cele de suspiciune, de nevroză, cu dilemele etice, cu dezamăgirea față de câteva figuri (mitologizate aproape) ale emigrației pariziene, față de compromisiunile ideologice și de inconsecvențele carierei unor confrăți scriitori (Petru Dumitriu), ca și față de propriile „cedări”, față de postura sa socială nu o dată excesivă, ridicolă (de altfel, Breban teoretizează, în paginile de eseuri din interiorul romanelor

DOSARELE REVISTEI CULTURA

Protagonist: Nicolae Breban

sale, ridicolul donquijotesc al unui Paul Sucuturdean, Farca, Rogulski).

Ficțiune subversivă, visare activă

E o ciudată nostalgie, dar și dezabuzare, parcă, față cu inevitabila doză de kitsch a „filmului” propriei existențe (regăsibil și în existențele celor din jurul său, fie ei amici sau detractori). Un kitsch asumat și imediat denunțat apoi (la fel ca acela de care sufereau Grobei, aparent mediocrul merceolog, și Rogulski, farsorul fermecător), în mod autoflagelant și subversiv în același timp. În recentul său volum „Literaturile române postbelice” (2017), Ion Simuț încadrează textele brebaniene la categoria „literatură subversivă”, amintind furibundul atac pe care Titus Popovici, fost scriitor oficial al anilor '50, îl formula în 1977, la Plenara CC al PCR, la adresa romanului „Bunavestire”. Pentru Breban, ficțiunea,

cea *vie* (romancierul face elogiul viului, al stării de a fi *viu*), este ea însăși un mod de existență subversiv, dobândit în urma unei fundamentale rupturi și reinvențări de sine, a unei sofisticate alchimii interioare.

Paginile autobiografiei brebaniene consemnează însă și o formă mai suavă și mai puțin dramatică a trăirii (iar nu doar a literaturii) subversive: boema. Breban are în comun cu Proust (pe care îl invocă și acum, ca pe un maestru al prozei aparent statice, repetitive, și al artei portretului) cultul mondenității și al frivolității, ca modalități de trăire estetizată. Romanele brebaniene descriu pe îndelete ritualurile și ritmurile vieții mondene a unor personaje care par că trăiesc pentru a se întâlni și a-și juca unele în fața altora existența, dramele. La fel, pentru grupul de prieteni scriitori (Grigore Hagiș și „noi, Cezar, Nichita,

Matei și cu mine”), boema este o visare „activă”, în grup, o formă a „primului paradis”, sau „prima certitudine, un fel de război de tipul donquijotesc [...] în care se vâna și se lupta aprig cu vinul lejer, cu nepăsarea veselă, cu calamburul bogat, cu citările reale sau false, ca și cu istoriile pitorești, cu femeii, cărți și false biografii sau înzorzonate adolescențe [...]. La elegantul Mon Jardin, vara în grădină, în fundul ei, noi, grupul nostru, găseam totdeauna o masă rezervată, unde un chelner amic, Stoica, ne dădea «pe gratis» vin, fripturi, cafele; dar noi, cei vreo 10-15 «tovarăși de visuri și artă», corecți, ne abăteam când pescuiam vreo bancnotă de o sută și i-o duceam lui Stoica, mereu amabil”.

În „Animale bolnave”, există o frază care ar putea funcționa drept motto al autobiografiei „Viața mea”: „Tot ceea ce povestea el [Paul] despre trecutul lui

îndepărtat, sau mai puțin îndepărtat, era un drept al său și nu un adevăr, pentru că fiecare om are dreptul la un trecut care să-i aparțină”.

Cel care se confesează își și reimaginează trecutul, iar ultimele fraze ale mărturisirilor sale aduc o deviere, o oprire surprinzătoare a fluxului povestirii despre sine. Căci care ar fi acel „aparent și arogant” sens al evocării trecutului? „Poate e pur și simplu «ceva», o osie, o muchie ascuțită sau un fel de păianjen aproape amorțit și viu”, iar în fața lor trebuie chemați poeții sau „cei cu mintea rătăcită”, pentru că ei „se pot așeza *altfel* în fața aceluiași scaun sau trepid, ulcior, răsărit de soare sau pajiști verzi și pustii”. Este, în această stranie descriere, o fixare în efigie a sensului, o fabulă fără morală, o criptogramă. Sau e codificarea unei forme de viață, a unui mod de existență care își creează adepții săi. ■

Nicolae Breban – voința de creație

BOGDAN CREȚU

Dintre toate titlurile lui Nicolae Breban (și nu sunt deloc puține), cel al autobiografiei recente, „Viața mea”, este cel mai puțin metaforic. Evident, e un joc orgolios de-a modestia. La o adică, nu îi e dat oricui să își transforme propria viață în narațiune, chiar dacă acest clișeu a făcut și încă mai face destule victime. Autorul „Îngerului de ghips” (greu de ales, de fiecare dată, ce titlu să nominalizezi...) a mai comis astfel de exerciții de dezvăluire, de explicare de sine. Mă gândesc în special la „Sensul vieții”, tetralogia memorialistică din 2003-2007, dar și la „Confesiunile violente” din 1994. Într-un fel, cele de acum sunt mai „violente”. Romancierul e dispus să meargă mai departe decât oricând, să-și dea jos măștile sau să și le explice, să intre în propria viață ca într-o poveste de care se lasă fascinat și pe care încearcă să o înțeleagă, dându-i expresie. E drept că această carte „testamentară” (nu spun eu și nici nu cred că e așa, sunt convins că scriitorului îi vor mai fi dăruite încă destule cărți; el o spune) este, în unele privințe, mai aproape de evenimente, de situații, de stări decât cele precedente; e la fel de adevărat însă că, de multe ori, romancierul se referă la momente-cheie din biografia sa ca la niște fapte de toată lumea cunoscute și nu le mai povestește meticolos, ci le analizează, le stoarce de toate semnificațiile. Și bine face, pentru că biografia lui Nicolae Breban este de mult nu doar cunoscută, ci

Biografia lui Nicolae Breban este de mult nu doar cunoscută, ci recunoscută. Ceea ce înseamnă, chiar, intrată în legendă. Breban are de mult o biografie „oficială”, cu nu puține aspecte apocrife, pe care nu o mai poate mișca din contururile ei.

recunoscută. Ceea ce înseamnă, chiar, intrată în legendă. Breban are de mult o biografie „oficială”, cu nu puține aspecte apocrife, pe care nu o mai poate mișca din contururile ei; dar nu e deloc întâmplătoare această revenire asupra propriei vieți. E un semn de nedumire, de continuă uimire, de încăpățănare de a înțelege. Or, această înțelegere e de fiecare dată un pic diferită, pentru că e vie. Mottoul cărții, pe care de această dată prozatorul nu îl mai culege din autorii lui de căpătâi, ci îl ticluiește el însuși, fixează de la bun început nu doar registrul, ci și perspectiva: „De la o vreme, m-am așezat pe marginea drumului care a fost viața mea”. Prin urmare, e doar un martor al propriei vieți, unul implicat, firește, dar își asumă postura de spectator care asistă, din loja prezentului, la spectacolul fabulos al propriei existențe. Mai mult decât atât, fotoliul pe care îl ocupă este cel al scriitorului. Al unui mare scriitor, creator de personaje memorabile, dar mai ales al unei opere impresionante, de care nu încetează să se mire.

Nu pot analiza, în acest text de dosar, multe dintre aspectele fascinante & contradictorii ale cărții și, implicit, ale personalității lui Nicolae Breban. Am să o fac, sper, cu alt prilej. Până atunci, mă voi referi la ceea ce cred că reprezintă trăsătura nu doar cea mai nobilă, cea mai specială, dar, sper, și cea mai evidentă a lui Nicolae Breban: *voința de creație*. Și nu e vorba numai de afirmarea ei, ci de modul în care *tot ceea ce reprezintă sau ar trebui să reprezintă eveniment biografic devine condiție sau resort sau pretext pentru creație*. Din această perspectivă, premeditată sau

nu (dacă nu, cu atât mai semnificativă) este scrisă cartea. Totul este raportat la literatură, la literatura pe care scriitorul a produs-o. Toate etapele vieții sunt plasate în această logică a creației, toate au constituit praguri, trepte pe acest drum anevoios. Șocul primelor lecturi i-a prilejuit intuiția că ficțiunea îi poate oferi „o nălucire, o fantasmă a unei alte realități, una pe care, azi, o consider singura reală”. Vârsta copilăriei este singura pe care scriitorul o socotește cu adevărat plină, reală, pentru că un copil are o putere uriașă, magică, de a așeza realitatea așa cum i se potrivește: candoarea. Imensa candoare, pe care scriitorii adevărați fac eforturi de imaginație și de luptă cu sine să o recupereze sau măcar să o mimeze. De aceea, *copilăria este vârsta cu adevărat creativă*. Aceasta și nu alta este pricina pentru care scriitorul închină un emoționant imn, un elogiu copilului care a fost: „Și-acum încă o confesiune: da, e adevărat, nimeni din preajma mea n-a bănuțit vreodată, în unele momente ale mele, de zi sau de noapte, când fug de ceva, când sunt laș și nedemn de propriile mele fraze, când am trădat, deși cel sau cea pe care i-am părăsit atât de ignobil încă nu au aflat, îmi ignor sceleratețea; când scâncesc ca un prunc prost înfășat și nedezmierdat, când mă izbesc ca un prost, ca un prost veritabil, de zidurile mișcătoare și scârțâind ca la un cutremur ale ființei mele interioare – sau în ceea ce-mi figurez eu, în aroganța mea instalată demult, de a fi «ființa mea interioară»! Când mi se pare că mă dezmembrez și nici suicidul nu mi se pare o «rezolvare practică», da, atunci mă aplec ușor și mă închin *lui*, iar dacă mai păstrez cumva un rest de insolentă din viața mea «anterioară», adică din cea cu un ceas, o zi sau o lună de dinaintea cutremurului meu interior, atunci





DOSARELE REVISTEI CULTURA

Protagonist: Nicolae Breban

încerc să-l înțeleg. Iar dacă zeii sau norocul meu strict privat mă ajută, îmi dau minte, nu încerc nici măcar aceasta, ci, recules cu adevărat, mă așez încet la poalele «lui», ca un covor fin, mătășos, ca să nu disturb acele furtuni melodice de protoni ce se înfășoară în jurul său, și încerc, dacă pot, să-l privesc. Da, doar să-l privesc, dacă privirea mea e destul de rezistentă, de încercată, de clară pentru a-i întâlni ființa”.

Spre deosebire de copilărie, crede Breban, adolescența, cel puțin a lui, nici nu a existat, pentru că ea presupune o formă incertă, incoerentă, o zbatere între două realități diferite, nici una la îndemână. După „despicarea sexelor”, deci după pubertate, copilăria nu mai e posibilă, dar nici maturitatea creatoare nu e la îndemână. Tinerețea sa capătă sens numai privită, contemplată cu răbdare, cu amuzament, acum. Ea stă, oricum, sub semnul ratării (una dintre temele esențiale ale scrisului lui Nicolae Breban!) sau mai curând al posibilei ratări, căci junele Breban, atlet, stângaci, timid, victimă socială, politică, dat afară din facultăți, izolat de profesori și de colegi, terorizat de tată, avea o singură presimțire, cea a propriei vocații. Deși și această pulsione către creație era acoperită de ridicol, căci până la 28 de ani, când a murit într-un accident de motocicletă tatăl, nimic din ce scria nu îi ieșea, totul era mediocru, evident mediocru, pentru alții ca și pentru sine... Tânărul Breban avea, s-ar putea spune, intuiția propriei vocații și marele său pariu, marele risc, *mare farsă* a fost că a sacrificat totul pentru această senzație tulburătoare, pentru această nălucă, încă o dată: de nimic justificată. (Nu-mi scapă contorsionarea brebaniană a frazei!) „Câtă creație atâta existență!” – afirma încă de pe atunci tânărul caraghios, care își descoperise orgoliul și voința de creație, nu însă și forma care să i se potrivească de manifestare a acestora. Ce a eliberat propriu-zis scrisul lui Nicolae Breban a fost, după cum mărturisește în accente dramatice, mergând până la capăt pe urmele acestei traume, moartea tatălui. „Cadoul” greu de îndurat al morții tatălui, de care se temea profund, care îi inspira o frică „organică, deci irațională”, de care nu a scăpat niciodată, a pus punct inhibiției, ezitării, stângăciei, căutării năuce. De aceea, pios și încercând să înțeleagă, încă temător, acceptând că nu va reuși niciodată să se despartă de Tată, „bătrânul” Nicolae Breban notează „coincidența stranie între moartea sa brutală și capacitatea mea, ivită parcă peste noapte și, mai știi, hrănindu-se lacom, ca un «vampir», din sângele vărsat pe pământ al genitorului meu, nașterea aproape peste noapte a unei forțe ciudate, nebănuite nici de mine și de nimeni, și pe care nu o anunțase absolut nimic înainte de asta, aceea de a ivi un șir de construcții epice ample, fără sfârșit!”

Într-adevăr, cărțile încep dintr-o dată să se înșire una după alta, într-o răbufnire extraordinară: „Francisca”, „În absența stăpânilor”,

„Animale bolnave”. Nu merg mai departe, cel puțin nu acum, făcând analogia dintre acest episod și preferința scriitorului care va deveni Nicolae Breban pentru tema victimă-că-lău, stăpân-slugă. Capitolul final al cărții, poate cel mai emoționant, cel mai aproape de drojdia personalității scriitorului, este închinat tot Tatălui (scriu, ca și autorul, cu majuscule). Am găsit aici una dintre definițiile memorabile ale paternității: „Tatăl, începutul a ceea ce aș fi putut să fiu!” cu versiunea „Tatăl, începutul a ceea ce eu mă chinuiam să fiu”. Asta pentru că, firește, tatăl îl dorea altfel, cu o carieră la care calitățile sale evidente îi dădeau dreptul. Important mi se pare, în silogismul pe care mă căznesc să-l încheg, faptul că șocului cauzat de dispariția brutală a părintelui, „izbiturii” i se atribuie rolul de ruptură, de eliberare creativă. Prin urmare, logica, semnificația este tot aceasta.

Și tot ea rămâne direcția în funcție de care se fixează permanent azimutul vieții lui Nicolae Breban, subjugând toate celelalte experiențe fundamentale ale unei existențe. Foarte tânăr, aspirant la glorie cunoaște iubirea, în diferitele ei forme: de la cea naivă, pură (pentru Monica, femeia-„sigiliu”), la cea care îl mută în maturitate. (Regret că nu am răgaz să mă opresc asupra splendidului capitol închinat femeilor din viața sa, care nu e, în nici un caz, un inventar, o chemare la apelul memoriei, ci o tandră declarație de recunoștință datorată doamnelor care i-au sprijinit existența accidentată). Deși recunoaște că este inapt pentru iubire, cel puțin pentru iubirea care pretinde să se așeze în forme consacrate, stabile, deși își acceptă și mediocritatea în iubire, tânărul Breban nu a fugit de asta. La numai 18 ani cunoaște un fel de iubire-fascinație față de o femeie cu 12 sau 14 ani mai matură, cu care are și un copil. (Episodul este revizitat, cu mijloace ficționale, în cel mai recent roman al scriitorului, „Jocul și fuga”, unde autorul se ucide în efigie, prin intermediul personajului Virgil Breban). Cum visul său este să devină scriitor, nu își asumă paternitatea sau cel puțin refuză să alcătuiască o familie. Compensează opera acest handicap social și mai ales afectiv? „Cine ar putea-o spune?”, răspunde Nicolae Breban, dar fără să regrete drumul pe care l-a ales, *drumul său la zid*, în fond... Toată capacitatea de creație a investit-o în romane, acolo este el însuși, mai mult decât el însuși, acolo și numai acolo se recunoaște mai mult decât ar fi putut să o facă prin creația în carne. Dacă regretă ceva este că fiul, cu care a ținut legătura, a refuzat constant să-i cunoască opera. „Nu e o acuză de niciun fel, dar eu am fost totdeauna convins că persoana mea, ideile și chiar gesticulația mea nu pot fi înțelese și nici acceptate de cineva care-mi ignoră orizontul creației, deoarece acolo și mi-e teamă că numai acolo se pot regăsi justificări pentru erorile mele, nu puține. Sau pentru felul meu de a fi. Acolo, în textele mele care se vor

Evenimentul strict biografic, oricât de substanțial (și sunt de găsit în această carte pagini de o intensitate extraordinară, în care textul capătă o tensiune-limită) sau oricât de luminos, de candid, de aventuros, este subordonat celui creator. În mod evident, direcția, sensul, justificarea, noima, rostul (folosesc puzderia de cvasi-sinonime pentru nuanțele pe care fiecare le aduce) vieții lui Nicolae Breban este scrisul.

obiective și se numesc romane, am focalizat întreaga-mi energie existențială, ca și ideile și scopurile mele, diurne, pur pragmatice și, încă o dată, acolo, doar acolo, în același hățiș de litere, imagini, personaje, teorii și destine, eu însumi mi-am găsit adeseori liniștea. Ca și echilibrul cu lumea, cu vremurile și cu mine însumi”. Nu am nicio îndoială că se vor găsi destule persoane bine intenționate, bine crescute, cu bun-simț, care să acuze sau să denigreze această aparentă atitudine față de familie, această lipsă de responsabilitate față de formele pe care societatea și toată morala creștină le așteaptă de la noi. Breban însă nu numai că a ales, dar a avut puterea de a rămâne fidel alegerii sale până la capăt. Unica sa morală, încă o dată, este creația. Propria operă! Acolo intră totul, acolo intră și viața sa.

În aceeași logică, toate celelalte experiențe vor rămâne subsumate scrisului. Cariera politică dintre 1969 și 1971, demisia, defectarea răsunătoare pe care o comite aflat la Paris (un gest care marca reacția unui scriitor pe care Partidul unic dădea semne că îl va împiedica, pe el și pe alții ca el, să-și scrie și să-și publice opera! Ei bine, nu a reușit!), revenirea în țară, statutul de „ciumat social”, marginalitatea în care trăiește până în 1989, lupta cu sistemul pentru a-și publica romanele așa cum le-a scris (lucru extraordinar într-un regim totalitar: a face nu numai carieră, ci și literatură de cea mai bună calitate, ceea ce presupune o libertate personală absolută!), întoarcerea în țară imediat după decembrie 1989 – toate se hrănesc din aceeași exorbitantă voință de creație. Sensul vieții lui Nicolae Breban... Și momentele tragice, cum ar fi sinuciderea Mariei, „nemuritoarea soție”, căreia îi dedică romanul „Bunavestire”, pe care îl încheie, cum spune, „cu sângele și umbra Mariei pe mâna ce-mi căuta literele”, și cele salvatoare, cum ar fi uriașa iubire pe care i-o poartă Cristina, „darul vieții” sale, alături de mamă, totul intră în această logică a creației. Contribuie la ea, o sprijină, o încurajează, o fac posibilă. Evenimentul strict biografic, oricât de substanțial (și sunt de găsit în această carte pagini de o intensitate extraordinară, în care textul capătă o tensiune-limită) sau oricât de luminos, de candid, de aventuros, este subordonat celui creator. În mod evident, direcția, sensul, justificarea, noima, rostul (folosesc puzderia de cvasi-sinonime pentru nuanțele pe care fiecare le aduce) vieții lui Nicolae Breban este scrisul. *Biografia devine o anexă a operei!* Nu e un clișeu, este o evidență pentru oricine citește această carte, care nu poate fi însă nu doar înțeleasă, dar nici acceptată fără a fi citit marile romane zămislite de Nicolae Breban. Acesta este un personaj fabulos, care, asemenea figurilor ficționale din cărțile sale, contrazice parcă tipologia clasică. De o sensibilitate ieșită din comun, dar capabil de contradicții pentru unii șocante, el nu este, e clar, un personaj care să respecte sau să cultive

DOSARELE REVISTEI CULTURA

Protagonist: Nicolae Breban

„bunul simț”. Nu e, aidoma unor „indivizi” care se numesc E.B., Paul Sucturdean, Minda, Grobei, Rogulski, Castor Ionescu, „verosimil”. *Breban e mai curând un personaj simbolic decât unul real*; unul care aparține mai puțin stării civile (mă și mir că locuiește pe strada Luterană!; că e mebru al Academiei; că ieșirile sale în public stârnesc reacții disproporționate), cât unei mari ficțiuni, în care intră, în sertare speciale,

alte memorabile ficțiuni, pe care chiar el le-a scris: literatura română. Viața lui Breban pare „falsă”, dar este una în care s-au acumulat cantități imense de realitate. Exact ca în literatura sa.

„Viața, da, există, dar numai în formă epică” – afirmă, în una din tipicele exclamații, autorul încă din primele pagini ale cărții. Prin urmare, ea capătă coerență, sens numai atunci când devine narațiune. Când generează text.

Principala lecție pe care o oferă marele scriitor Nicolae Breban este că literatura nu este o îndeletnicire oarecare. Pentru a reuși, trebuie să îi oferi totul, pentru că cere totul. Pentru autorul „Bunevestiri”, literatura a ținut loc de religie, de morală, de familie, de prietenie, de iubire, de tot. Tot ceea ce în viața unui om obișnuit, „civil”, nepedepsit cu o vocație autentică, reprezintă eveniment capital, în viața lui Breban a fost

o ancilă a operei. În final, îmi iau permisiunea (cine m-ar putea împiedica?) să reproduc o frază pe care am scris-o pentru coperta a IV-a a volumului. „Viața mea” nu este doar reconstituirea unei biografii excepționale, ci și verificarea unei structuri, a unei „trăiri-tip ce revine mereu”, formulă prin care Nietzsche, invocat adesea de scriitor, definea *caracterul*. Caracterul vieții lui Nicolae Breban este opera sa! ■

EMANUEL MODOC

Viața unui om niciodată singur

Motto: „Scriu pentru că mă împinge ambiția», dar și pentru că nu pot altfel. Nu m-aș suporta altfel, fără scris, viața mea (și în general viața) mi-ar apărea ca insuportabilă, ca nedemnă de a fi trăită. Mai mult încă: defectele mele, erorile în care recad cu o tenacitate misterioasă (într-adevăr, ce puțin didactică este experiența!), răul, antipatia pe care o produc în jur (cu vanitatea mea, indiscutabil!) *umbra* pe care o arunc pământului etc., nu le-aș putea accepta fără puntea, scândura salvatoare a scrisului” (Nicolae Breban, „De ce scriu?”, răspuns la o anchetă apărută în „Revista de istorie și teorie literară”, nr. 3/1984)

Nu de puține ori, prezența publică a lui Nicolae Breban a fost incomodă. De la actul de disidență din 1971 la publicarea, *against all odds*, a romanului „Bunavestire” și de la apariția volumului „Confesiuni violente” la cele mai recente polemici cu Liiceanu, Patapievici și Pleșu, personalitatea publică a lui Nicolae Breban pare, invariabil, subordonată unei vocații a incomodității, dublate de o anume iactanță atât a discursului, cât și a unei asumări vădite a condiției de lup singuratic, nu rareori situat (sau autosituat) „împotriva tuturor”.

Cine se așteaptă însă, odată ce deschide paginile celui mai recent op al său, „Viața mea”, să-l găsească pe Nicolae Breban (omul, persoana publică) în plin avânt polemic, situat în răspăr (și cu toate riscurile supradimensionării propriei imagini, trecute prin filtrul inevitabilei vanități omenești) față personajele întâlnite în carte, cu reglări infatuante de conturi ca în autobiografia lui Marino, sau cine se așteaptă să întâlnească un volum memorialistic de tipul celui semnat de Dumitru Țepeneag, „Un român la Paris”, de referință pentru radiografierea aceleiași perioade și cu destule intersectări, va rămâne, cu siguranță, dezamăgit. Îi ia locul, în schimb, romancierul Nicolae Breban, care pătrunde cu toată forța creatoare în propria biografie. Fibra vădit prozastică substituie densitatea factuală a demersului. La fel ca în romanele lui Breban, centralitatea e ocupată de subiect și de

► Dincolo de supradimensionările asumate ale romancierului, rămâne remarcabil refuzul acestuia de a se raporta la o condiție provincială/marginală în interiorul propriului scris.

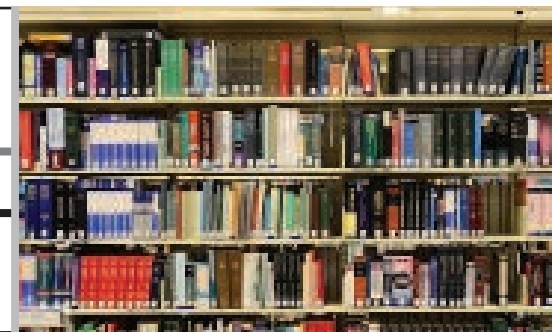
relația interioară cu contextul social și politic. Analiza se concentrează nu atât asupra evenimentialului, cât asupra recuperării multiplelor fațete (euri) ale scriitorului. Copilăria, adolescența, lunga postadolescență (marcată de parcursul atipic al lui Nicolae Breban – admiterea refuzată la Literalele bucureștene, urmată de hiatusul „muncitoresc”, de părăsirea Literelor clujene și de experiența de la Facultatea de Filosofie), cariera literară, dizidența/exilul (deopotrivă „intern” și „extern”, cum le delimitează chiar autorul), precum și relațiile cu cei apropiați marchează tot atâtea „euri” brebaniene, pe care autorul le vizitează și le revizitează, eludând coerența cronologică, pentru a le recupera multiplele individualități.

Iar aceste multiple individualități, la rândul-le, sunt subordonate unei supraindividualități auctoriale. De altfel, momentul central al volumului, asupra căruia Nicolae Breban revine cu insistență și acribie este cel al disidenței din 1971, pe care acesta încearcă să-l epuizeze după modelul proustian (Proust e folosit, de altfel, drept model întru autoscopia propriei vieți, fiind „singurul care a înaintat astfel, în cercuri largi, reculând, revenind mereu, cu senzația pe care a dat-o multor lectori grăbiți că scriitorul francez, astmatic și snob, își periclitează propria-i intenție fundamentală, deoarece epicul, se știe, înseamnă *mişcare*”). Autorul „Îngerului de ghips” reconstituie, pe parcursul volumului, un remarcabil dosar al acestui moment, de la receptarea din presa occidentală (care include și momentul, interesant pentru perioadă, în care „Die Welt”, ziarul Partidului Creștin Democrat al Germaniei vestice acuza actul de disidență, scriind: „N. Breban beschmutzt sein Nest!”/ „N. Breban își murdărește cuibul!”) și până la reacțiile congenerilor și la șirul de excluderi și marginalizări care au constituit „exilul intern”. La capătul acestor revizități ale momentului ’71 răspunsul rămâne însă suspendat: „De ce *numai* eu din tot frontul literar și cultural?! Și, mai ales, dintr-o asemenea înaltă situație, profesională și politică, în ajutorul

unei cariere care se anunța mirobolantă în ochii multora, din care unii s-au și grăbit să tragă semnale de alarmă, intrând în primul meu pluton de denigratori ce urma, apoi, să aibă inombabili urmași! *Nu știu!*”.

Interesante, în „Viața mea”, sunt și paginile în care Nicolae Breban își creează, în cheie proprie, profilul de autor. Dincolo de supradimensionările asumate ale romancierului, rămâne remarcabil refuzul acestuia de a se raporta la o condiție provincială/marginală în interiorul propriului scris. Permanent loial „marei roman total”, acest refuz al autoprovincializării se leagă de o omniprezentă năzuință a lui Breban de a se raporta la marii scriitori europeni nu în termeni de imitație sau într-o schemă centru-periferie, ci de emulație. În spatele reflecțiilor de tipul „cele trei romane ale mele, care mă exprimă și azi – și, se pare, nu numai pe mine! –, ar fi putut să îndrume cercetarea epică pariziană pe un alt drum decât cel pe care-l face azi, o cale mai aproape de marea tradiție clasică și radicală a epicii Europene” se ascunde o judecată de valoare perfect justă *in sine*, ținând cont de criza prin care trecea romanul francez la acea vreme, care nu putea să producă decât autoficțiune. Asemenea aserțiuni, dincolo de certele note de infatuare, dau seama de materializările unui reflex de emulație care lui Nicolae Breban – într-o mai mare măsură decât în cazul oricărui alt scriitor român – îi vine cât se poate de firesc, ținând seama de cariera prodigioasă din spațiul românesc, dar și dincolo de graniță.

Aceste aspecte, precum și multe altele (capitolele „Femeile din viața mea” și „Tatăl” rămân delectabile dincolo de curiozitățile, limitate și deseori concentrate asupra amănuntelor de strictă istorie literară, ale unui literat, precum și pasajele în care Nicolae Breban nu doar devine personajul romancierului Breban, dar și un cititor privilegiat al acestuia) fac din „Viața mea” o operă cel puțin la fel de puternică și de rezistentă ca romanele care i-au adus scriitorului notorietatea. ■





COSMIN BORZA

Ochi pentru ochi

Când va fi scrisă cartea relației dintre literatura română imediat contemporană și Dumnezeu (da, există), romanul din 2017 al Ioanei Bradea va deține cu siguranță un capitol special. Căci, deși nu îmbracă haina monahală cum fac mai mult sau mai puțin pios Marius Ianuș, Savatie Baștovoi, Andrei Peniuc ori Adrian Urmanov, scriitoarea născută și apoi stabilită în Bistrița oferă prin cele nici 100 de pagini care compun „Înalt este numele tău” cea mai subtilă meditație douămiistă/milenaristă asupra credinței, asupra raportului om-divinitate.

Recunosc spășit că, având în minte scandalosul „Băgău” și viziunile postapocaliptice din „Scotch”, am crezut că titlul celui de-al treilea volum semnat de Bradea, notele de pe coperta a IV-a („o carte doar pentru Dumnezeu, o carte care să-l ajungă, să-l îndoaie, să-l mute din loc ca pe munții din bobul de credință”) ori confesiunea dintr-un interviu recent publicat în „Evenimentul zilei” („cred că prin scris pot trece dincolo, mai aproape de Dumnezeu. Nu sunt un credincios habotnic, suntem peste tot cu El, nu trebuie decât să deschidem ochii și să-l vedem”) constituie doar strategii nonconformiste de promovare a cărții. Nici vorbă de așa ceva. A nu se înțelege, pe de altă parte, că „Înalt este numele tău” rămâne un roman religios propriu-zis. Dimpotrivă, și acestei cărți i s-ar potrivi memorabilele sintagme cu care Mihai Ralea întâmpină unele versuri argheziene: „În Evul Mediu, poetul ar fi fost ars pe rug”.

Valorificând informații din manuscrise de la mijlocul secolului al XVI-lea, Bradea recrează ethosul târgului transilvan ce avea să poarte numele de Bistrița, surprins chiar în momentul deslușirii unei identități. Adică atunci când cetatea – al cărei nume originar nu este pomenit niciodată, în ciuda deselor referiri la Klaußenburg și Hermannstadt ori la zone precum Markplaz, Holzgasse, Durchgang etc. – pare a se desprinde de medievalitate și pășește timid spre Renaștere: după ce primise cu puțin timp în urmă dreptul de a-și extinde fortificațiile, târgul își edifica atât o istorie (prin contribuția „scribălăului” Christian Pomarius Baumgarten), cât și o catedrală conformă nou-apărutelor



Ioana Bradea

Înalt este numele tău

Editura Humanitas
București
2017

reformate protestante (prin angajarea „meșterului arhitect” Petrus da Lugano). „Înalt este numele tău” cuprinde instantanee din existența celor doi „părinți” ai „cetății uitate de rege și sfinți”, pe care le combină cu microistoriile aparent mult mai marginale ale rebeleii Margareta (fiica judeului Thomas Werner), respectiv ale Mariei Simbriger, ingenua de 17 ani din Münzdorf (azi Herina, la 16 km de Bistrița). Rezultă patru povești întretăiate, doldora de date relativ ușor verificabile factual, precum și de întâmplări cu un grad mai accentuat de ficționalitate, dar, la rândul lor, pe deplin integrabile spiritului epocii: intrigi și comploturi pentru putere, judecăți/ execuții odioase, vanități criminale și sinucideri ritualice, defulări sexuale și inhibiții cucernice, incendii devastatoare, ploaie de pucioasă și înseninări miraculoase, sărăcie lucie de-a lungul și de-a latul târgului, insule de bogăție infatuată, eresuri, blesteme, rugăciuni într-o succesiune pe cât de amețitoare, pe atât de captivantă.

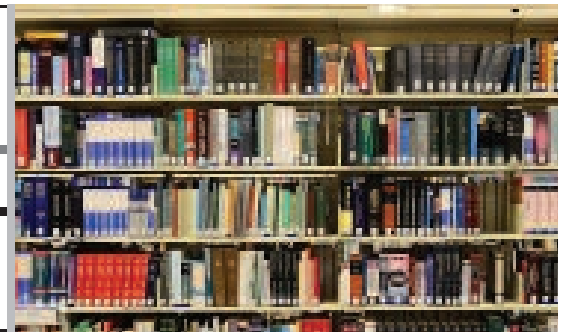
Însă cu adevărat fascinante rămân perspectivele ce intermediază transpunerea istoriilor locului. Aproape că nu există pagină din „Înalt este numele tău” care să nu conțină măcar o referire la ipostaza din care e văzută lumea. Priviri de „diavoliță”, „încremenite”, de „bou nătâng”, „încordate”, „ascuțite și precise”, „trufașe”, „învolverate, întunecate de noapte, poate neclare sau improbabile”, „sleite”, „drăcești și sfredelitoare”, „aprișe”, „hămesite”, „golite de orice spaimă, dar nu și de furie”, gata să „înfulece”, „care surpă”, „bântuite și secătuite de somn sau de vise înfricoșătoare” ș.a. sunt concurate de ochi „bolnavi de curiozitate”, „însăpăimântați”, „îngrețoșați”, „încețoșați”, „nevolnici”, „scâldați în lacrimi”, „bulbucăți”,

► Luând în considerare discursul narativ la persoana a II-a, aluvionar, pigmentat cu arhaisme/regionalisme ori cu termeni eclesiastici și cadentat de tonalități incantatorii, s-ar putea spune că perspectiva tutelară din „Înalt este numele tău” este a unui psalmist – postreligios desigur, dar deloc postcreștin.

„flămânzi”, „năprasnici”, „verzui, adânciți în orbite”, emanând sau reflectând „teamă și groază” „măturând și măsurând strada” etc. Cum se vede, chiar dacă în târgul transilvan forfotesc preoți și călugări, iar biserica (reformată ori ba) e-n tot și-n toate, reprezentarea realității numai evlavioasă nu se arată a fi. De altfel, Christian Pomarius, Petrus da Lugano, Margareta și Maria au parte de o soartă tristă sau de-a dreptul tragică, evoluând de la muștrări de conștiință, depresie și izolare, până la sinucidere și moarte chinuitoare.

Romanul Ioanei Bradea propune totuși un filtru perceptiv suplimentar, o privire care pune în perspectivă puzderia de ochi ce populează cetatea, fiindcă aparține unei instanțe superioare/ulterioare care cunoaște toate însemnările scribului Christian Pomarius, deci, firește, epilogul existenței tuturor personajelor. Luând în considerare discursul narativ la persoana a II-a, aluvionar, pigmentat cu arhaisme/regionalisme ori cu termeni eclesiastici și cadentat de tonalități incantatorii, s-ar putea spune că perspectiva tutelară din „Înalt este numele tău” este a unui psalmist – postreligios desigur, dar deloc postcreștin. Iată un (prea) scurt exemplu din partea finală a cărții, unde protagonist este arhitectul Petrus da Lugano: „Însă de sus, din balconul turnului mare, învăluit într-o cumințenie pământie, cu apa și roind din barbă peste cămașă și nădragi, cu coatele sprijinite pe balustrada lată și udă a balconului, nu te sinchisești de păcatele celorlalți, căci Dumnezeuul tău mai presus de fire, atotvăzător, nevăzut și nepătruns, îi luminează deopotrivă pe cei care vin și pleacă din lume, pe cei care nimicesc sau durează catedrale, pe copiii care se sfădesc cu părinții lor sau pe cei care nu mai au decât să-i viseze – așa cum ești și tu, de altfel”. Acest joc al reflexiilor ce fundamentează „Înalt este numele tău” prilejuiește, în fapt, întemeierea unei povești despre nevoia de sens și de împlinire spirituală într-o lume în care Dumnezeu nu e de găsit în superstiții, ritualuri, dogme și rugăciuni febrile, nici măcar în catedrale sau în cărți. O viziune, bineînțeles, deloc nouă, dar cu atât mai intrigantă cu cât este reinterpretată de autoarea „Băgăului”, adică tocmai de prozatoarea care a facilitat identificarea „douămiismului” cu ereziile de tot felul.

„Înalt este numele tău” ar trebui, în mod normal, să provoace o reconsiderare apăsătoare a prejudecăților despre literatura tânără din România, mai ales în ceea ce privește potențialitățile și deschiderile ei creatoare. ■



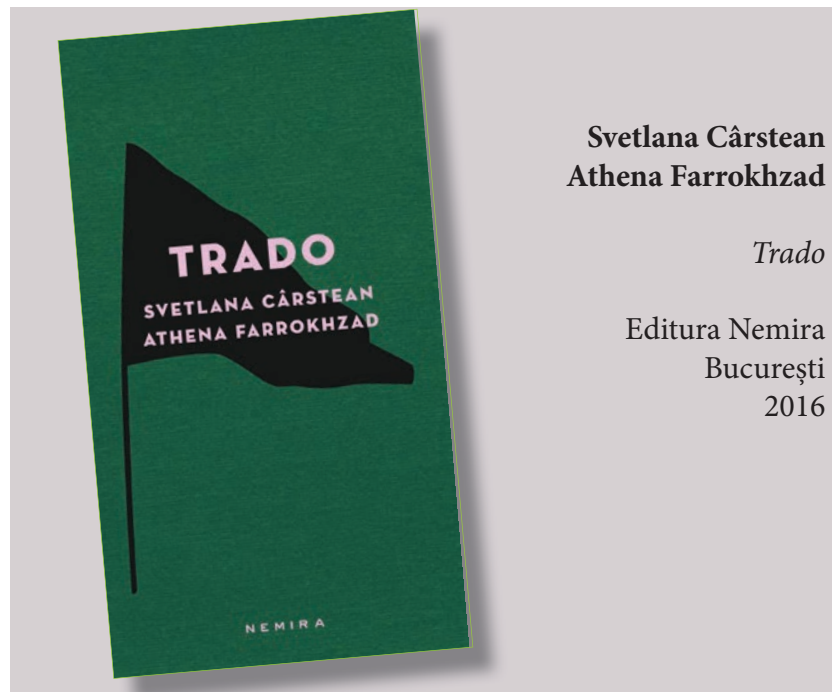
Solipsism în doi

ANCUȚA BORA

O carte ce stă sub zodia întâlnirii, o zodie a dublului în sensul unui dialog cu rol de autorevelare în contact cu alteritatea, „Trado” vehiculează o schimbare a paradigmei, în sensul abolirii potențialității funcționale a textului. În receptarea suedeză s-a remarcat încercarea de a crea un spațiu comun, un cor de glasuri aparținându-le atât autoarelor, cât și a autorilor citați, care formează o singură voce.

A tipică, deoarece respinge parcelarea clară în poezie, traducere și/sau eseu despre traducere, cartea triptic, scrisă la patru mâini și tradusă în dialog, intră sub umbrela mai largă a unei arte poetice, ale cărei intenții, de natură pur speculativă, ipotetică, sunt devoalate într-o componentă eseistică ce leagă cele două intervenții poetice din extremele cărții. În acest fel, pledoaria din partea mediană poate însemna un exces, o trădare involuntară. În contextul unei contemporaneități diseminată, care are tendința de a-și retrasa frontierele sau chiar a-și imagina, fabrica frontiere etnice, religioase, politice, „Trado” reprezintă un punct nevralgic, antrenând o discuție despre crearea unei limbi comune, despre o transgresare simbolică eliberatoare.

Lumea „postbabelică” încearcă să creeze o fluiditate prin traducere, însă nu în modul unei transsubstanțieri, a unei traducerii totale, precum cea a lui Pierre Menard în „Quixote”. Într-adevăr, poemul programatic scris de Svetlana Cârstean și Athena Farrokhzad propune o răsturnare ierarhică între traducere și original, cartea venind ca o consecință a colaborării lor, o experiență creatoare mutuală care are noduri de legătură cu traducerile anterioare – „Floarea de menghină” și „Vitsvit” („Albdinalb”, volum apărut la Pandora M). Revoluția („revoluțiile/ nu ne plac/ fiindcă ele/ n-aduc decât schimbarea.”), lupta („De fiecare dată când pleci la luptă, te îmbraci în rochița din stambă vișinie”), iubirea, trădarea („Iubirea ca pretext pentru a trăda”) alcătuiesc o constelație de teme circumscrise unei mize estetice singulare: „Și scopul e ca limba să acopere toate aceste lucruri”; „Trado este drapelul luptei noastre comune”. Părțile



Svetlana Cârstean
Athena Farrokhzad

Trado

Editura Nemira
București
2016

► Toate aceste medieri, oglinzi sparte, implică trădare. În consecință, ceea ce ar putea constitui o revoluție, poate fi, în același timp, și călcâiul vulnerabil, deoarece textul lasă impresia că are ca public-țintă niște inițiați.

individuale reunite în eseu comun conțin, totuși, întreșesături de adâncime, reușind o recreare a identităților contrapunctice (ambele părți ale unui supraeu scindat), în spiritul unei reconstituiri personale a Celuilalt, devenit obiect estetic, o proiecție de sensuri. O „reproducere interzisă”, ca în tabloul lui Magritte; așadar, tot o trădare. Acest carnaval se produce prin raportarea reciprocă a celor două identități sub trei aspecte: social/familial („Noi/ suntem din neamul celor care/ nu-și lasă sângele să curgă în afara casei/ ci numai pe masa din bucătărie/ scena tuturor războaielor”; „mamele noastre spun/ tații noștri spun”), politic („Svetlana a spus: Acolo de unde vin, suntem nostalgici după un timp pe care nu l-am trăit”) și spiritual, în sensul unei măști intratextuale („Svetlana a spus: Am crescut odată cu poemele mele”, „Eu am spus: Cred că în poemele tale ar putea exista o casă pentru mine”).

Dacă textul este dialogal la nivelul întregului, reducându-se, în acest fel, aura solipsistă a autorului de tip romantic, după cum a remarcat și Maria Küchen (în „Sydsvenskan”, 19 aprilie 2016), polifonia se produce și la nivel microtextual. Această teatralizare a egourilor e vizibilă și în ceea ce privește personajele lirice. Pe de o parte, în secțiunea semnată de Svetlana Cârstean, este vorba despre o dialectică a trei raportări diferite, o autodefinire în raport cu moștenirea familială, cu o alteritate absolută (aici ar putea interveni cititorul) și cu ceea ce reprezintă Athena pentru ea, în sensul unei oglindiri cu rest. Putem merge mai departe, considerând cele trei

tipuri de raportări alegorice pentru condiția traducătorului, un balans între familiar, străin și hibrid. Pe celălalt front, apariția celor două personaje („eu” și Svetlana) este manipulată prin verbul „dicendi”, care plasează textul exclusiv la nivelul discursului. Sub semnul rostirii, poemul semnat de Athena Farrokhzad propune un dialog între două ipostaze ale unei conștiințe fisurate („Svetlana...” și „eu am spus”) și elementele identitare, „ghivece sparte”, devenite teme dialogului inter si intratextual: familie, scris, iubire, traducere. Fuziunea se produce, de această dată, în materie de stil, prin împrumutarea tehnicii de introducere a personajelor din volumul „Vitsvit”. Aici sinonimia între „a spune” și „a trăda” e mai pregnantă: „Svetlana a spus: Cum se spune în limba ta: Svetlana nu spune”.

Mai mult decât atât, traducerea devine un proces de ambiguizare, însăși trădată în partea mediană, un joc terț: „Cum să traduci traducerea realității? Câte oglinzi trebuie să spargem pentru a ajunge acolo?”. Prin urmare, „Trado” e o planetă autonomă ce își conține poezia și interpretarea, emițătorul și receptorul, problematizările și răspunsurile parțiale, în argumentele proprii și dosarul de citate din fanta de mijloc a cărții (Julia Kristeva, Octavio Paz, Susan Sontag, Walter Benjamin, Jacques Derrida fiind doar câțiva dintre autorii citați). Rolul cititorului în ecuație este, de asemenea, terț, un fel de metainterpret, deci tot în ipostaza de trădător. După cum am anunțat în introducere, eseu despre traducere și creație detronează cititorul, acestuia din urmă revenindu-i sarcina pasivă de a alege între citatele care oferă interpretări posibile sau de a le integra în construirea unei opinii critice. Însă toate aceste medieri, oglinzi sparte, implică trădare. În consecință, ceea ce ar putea constitui o revoluție, poate fi, în același timp, și călcâiul vulnerabil, deoarece textul lasă impresia că are ca public-țintă niște inițiați. Astfel, raportul scris – traducere, traducător – creator par, mai degrabă, provocări lansate mediului filologic. Dialogal și, în același timp, lăsând impresia unui sistem închis, în care de prea puține ori cititorul poate realiza breșe, proiectul întruchipează un soi de „solipsism în doi”, riscând aruncarea discursului în pretențios.

Nevoia perpetuă de alteritate este redată, în „Trado”, printr-o viziune carnavalescă a suprapunerii celor două voci feminine. Atrăgând atenția atât prin forma inedită, cât și prin problematizările ce privesc reconsiderarea locului pe care îl ocupă traducătorul și traducerea în lumea literară, proiectul pare, totuși, un experiment de teoretic destinat unor metareflexii specializate, vizând, mai ales, un public elitist. ■



RODICA GRIGORE

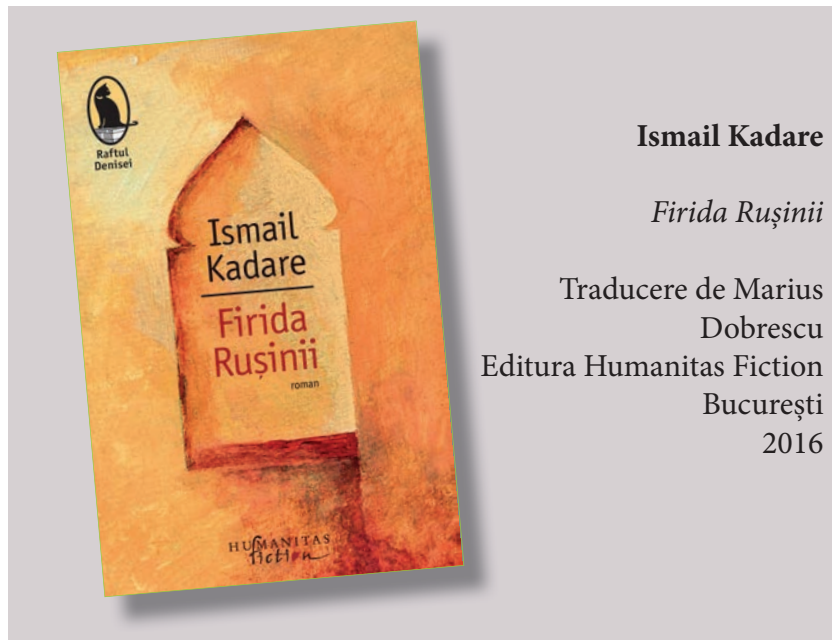
Putere și teroare

Prima jumătate a secolului al XIX-lea; la Istanbul, capitala Imperiului Otoman, într-una dintre cele mai cunoscute și aglomerate piețe ale orașului, a fost construită Firida Rușinii. Adică nici mai mult, nici mai puțin decât un spațiu special în care să poată fi expuse capetele tăiate ale celor care, într-un fel sau altul, subminau autoritatea sultanului sau a măreței împărății.

Căderea capetelor

Desigur, pentru ca un cap să ajungă aici, el trebuia să aparțină unui personaj celebru în timpul vieții, pașă sau vizir, general sau mare sfetnic al sultanului – dar care, din motive mai mult sau mai puțin complicate ori evidente, s-a făcut vinovat de trădare. Sau, dacă nu s-a făcut propriu-zis vinovat, atunci măcar a putut să fie suspectat de sperjur. Aceasta este imaginea centrală a romanului lui Ismail Kadare, „Firida Rușinii” (1978). Inclusă în așa numitul „ciclu otoman” al scriitorului albanez, cartea aceasta, alături de „Mesagerii ploii” (1970), primul text al lui Kadare în care Imperiul apare ca o putere de sub dominația căreia, în Evul Mediu, nimeni și nimic nu poate scăpa, „Podul cu trei arce” (1978) și „Palatul Viselor” (1981), reprezintă o extraordinară alegorie a puterii ce refuză să țină seama de orice altceva în afara propriilor interese. Excelentă, ca întotdeauna, este versiunea românească a acestei cărți, semnată de Marius Dobrescu, recent apărută la Editura Humanitas Fiction, Marius Dobrescu fiind de asemenea tălmăcitorul altor importante titluri ale lui Kadare.

În „Firida Rușinii”, orice mișcare de protest iscată în vreuna dintre numeroasele provincii ale Imperiului este înăbușită în fașă, dezbinarea este o metodă folosită frecvent pentru a slăbi rezistența oricărui posibil oponent, iar cartea devine, pe nesimțite, o meditație profundă și gravă asupra dezumanizării omului confruntat cu tentațiile puterii absolute. Majoritatea personajelor vor sfârși în nefericire, dizgrație și moarte, iar capetele lor vor împodobi, pe rând, Firida Rușinii. Căci marele imperiu e un adevărat personaj, unul simbolic, ce-și distruge supușii în mod implacabil. Fără îndoială, în toată această istorie, cazul lui Ali Pașa de Tepelena este cel mai reprezentativ. Conducător despot al Albaniei – vechiul Arber al documentelor medievale –, acesta își propune să-și elibereze țara de sub jugul otoman, după ce, în prealabil, vreme de decenii, nu făcuse altceva decât să participe la oprimarea



Ismail Kadare

Firida Rușinii

Traducere de Marius Dobrescu
Editura Humanitas Fiction
București
2016

propriilor conașionali. Octogenar de-acum, dar convins că îi va putea convinge pe oameni să-l urmeze, Ali pornește revolta, numai că, spre deosebire de legendarul Skanderbeg Kastriotul, cel care, cu patru veacuri în urmă, ridicase întregul popor, Ali nu reușește să se facă ascultat de oameni – și cu atât mai puțin iubit de aceștia, incapabili să uite suferințele pe care el însuși le provocase.

O utopie contrară

Cartea este structurată ținând seama de câteva coordonate geografice, care se transformă, treptat, în coordonate simbolice. Finalul, tulburător (înfiorător de-a dreptul!), duce cumva până la ultimele consecințe – și explică pe larg – politica de deznaționalizare practică de Imperiul Otoman. Primul pas era teroarea absolută, dezlănțuită asupra populației din teritoriile cucerite, având ca scop transformarea oamenilor într-un fel de morți vii, incapabili de opoziție și incapabili chiar să mai gândească. Apoi era aplicată politica „situațiilor speciale” care, chiar dacă putea dura mai puțin decât strategia „Kra-kra” (distrugerea obiceiurilor zonelor supuse și anularea fondului străvechi de cuvinte), era mai de temut, câtă vreme finalitatea sa era ca aceia cucerți să se distrugă singuri, prin acte de trădare și delațiune încurajate pe față de noii stăpâni.

Numai că esențialul în acest roman este că nu avem de-a face neapărat – și, în orice caz, nu la toate nivelurile interpretării – cu acel Imperiu Otoman ale cărui acțiuni pot fi documentate istoric. Kadare scrie, e clar, un text simbolic și parabolic, veritabilă

utopie contrară, ale cărei sensuri subversive sunt evidente pentru cititorii obișnuiți cu strategiile narative și stilistice ale autorului. Astfel, lumea Orientului este tărâmul de unde provine tirania, iar Imperiul Otoman evocat în carte reprezintă un soi de moștenitor simbolic al tuturor marilor imperii anterioare, întemeiate pe cuceriri și oprimări, de la Imperiul Persan la Egiptul faraonilor. Nu întâmplător, Kadare însuși a vorbit în repetate rânduri despre puterea de seducție „de-a dreptul imperială a unui stat halucinant”: „M-a atras întotdeauna Imperiul Otoman, incomensurabil, tragic, grotesc, birocratic, totalitar, expresie a tuturor regimurilor totalitare de mai târziu.”

Un Babel otoman

În „Podul cu trei arce”, Kadare descria, pe de o parte, dificila ridicare a unui pod peste apele învolburate ale râului Ujana cea Rea, iar pe de alta, modul în care pseudolegende reușesc să domine inconștientul colectiv, astfel încât, treptat, oamenii ajung să creadă fabulația, iar nu adevărul – pe care, în paranteză fie spus, îl cunosc cu toții. „Firida Rușinii” începe, simbolic, exact acolo unde se termina „Podul cu trei arce”, iar Kadare seamănă adesea, subtextual, Albania cu o Grecia în miniatură, care, după cucerire, a fost despărțită brutal de originile sale creștine. Prima mare dramă a acestui pământ va fi, în consecință, aceea a amenințării otomane, iar apoi a cuceririi de către Înalta Poartă. Obiceiurile vor fi alterate, supraviețuirea și rezistența se vor mai putea realiza doar la nivel strict lingvistic, dar cu mare dificultate, în contextul noului Babel Otoman și a încercărilor repetate ale stăpânirii turcești de a amesteca limbile... Problema identității și mai ales cea a păstrării acesteia în situația dată reprezintă provocări de seamă cu care se confruntă populația și pe care scriitorul se simte dator să le exprime.

Apropiat de numeroși exegeți de proza lui Franz Kafka, pentru viziunea artistică și, de asemenea, ținând seama de modalitățile stilistice utilizate, dar și de Dino Buzzati, datorită tematicii implicate, Ismail Kadare reușește să depășească toate aceste posibile influențe și să vorbească extrem de convingător, în „Firida Rușinii”, despre fascinația maladivă a puterii, despre violență și fățarnicie, despre delațiune și trădare, dar și despre puținele elemente care, în contextul unei asemenea lumi de coșmar, îi mai pot ajuta pe oameni să nu se dezumanizeze complet. ■

► Cartea devine, pe nesimțite, o meditație profundă și gravă asupra dezumanizării omului confruntat cu tentațiile puterii absolute.



Identitate și clișeu la frontiera literaturii

MIHAI DUMA

Traducător de literatură apreciat, Jan Cornelius, își (auto)fictionalizează în volumul „Eu, Dracula și John Lennon” traseul biografic, încercând o definiție a sinelui prin deconstruirea stereotipurilor ce înconjoară identitatea „unui trăitor și uluit observator în România comunistă și în Mirificul Occident”. Mottourile ce deschid parcursul memorialistic trasează axele de raportare la spectacolul carnavalesc al lumii – melancolia și ironia – adică ipostazele configurate în cele cincizeci și una de anecdote prin care personajul-narator încearcă îndepărtarea măștii și scoaterea la lumină a „omului interior”, un eu ce se rostește pe sine sub presiunea unui pact cu temporalitatea și spațialitatea multiplicată.

Jocul memoriei conturează fragmentarismul scrierii, naratorul opunând contrapunctiv întâmplări din cotidianul comunist și din cel occidental. Personajul privește realul dintr-un *no man's land* spațial, temporal și politic, fiind într-o perpetuă pendulare între prezent și trecut, între România natală și Germania ca patrie adoptivă, între anxietățile provocate de capitalism și traumele lăsate de comunism.

Tematica centrală a rememorării o constituie, așadar, necesitatea construirii și a definiției identitare în raport cu alteritatea. Preambulul prezintă personajul într-o cafenea din Köln fiind supus unui șir de întrebări hilare, de tipul „Vrei să fii milionar?”, legate de originea sa. Când interlocutorul află că a emigrat în Germania din România în urmă cu treizeci și cinci de ani și că limba sa maternă este germana, întrebarea ce urmează ilustrează nevoia de plasare într-un orizont geografic al lui „Celălalt” pentru o delimitare formală: „- Păi atunci v-ați adaptat destul de bine la noi. Și vă duceți anual la Budapesta? – Nu, de ce? – Dorul de țară...”. Dar relația Occidentului cu Estul european se dovedește a fi una problematică – un spațiu străin și neindividualizat – iar România prezintă o singură constantă clișeizată – contele Dracula.

Având o identitate ce stă sub semnul stereotipurilor culturale, naratorul se raportează constant la cel care devine *alter ego*-ul său literar, Richard Brautigan. Stilul de a scrie al autorului american se răsfrânge în atenta observare a absurdului ce guvernează cotidianul. Personajul își rememorează copilăria și tinerețea petrecute în România comunistă, notând detaliile carnavalescului grotesc: „Tata avea pe-atunci 67 de ani și, de la o vreme, Salvarea nu se mai deplasa decât pentru persoane de până în 65 de ani”. Recuperarea perioadei comuniste se face prin filtru ironic,



Jan Cornelius

Eu, Dracula și John Lennon

Editura Humanitas
București
2016

►► Personajul privește realul dintr-un *no man's land* spațial, temporal și politic, fiind într-o perpetuă pendulare.

colorând-o cu haz burlesc: „Azi toți dau cu parul în dictatura comunistă, uitând că trebuie să-i recunoaștem și un mare merit: pe-atunci statul avea cu-adevărat grijă de cetățenii săi, și din acest motiv nu mi se putea permite sub nicio formă să călătoresc într-o țară din Vest, complet străină mie, cu buzunarele goale, ca un *clochard*”. Carceralul politic este dublat de unul fizic în momentul internării în clinica de psihiatrie desprinsă parcă din filmele lui Hitchcock.

Odată cu evadarea din regimul totalitar, se observă și o schimbare a strategiei narative – dacă anterior părăsirii României, perspectiva aparținea doar personajului-narator, acum, aceasta se relativizează prin inserțiile epistolare. Naratorul chiar corectează perspectiva lui Matei Vișniec asupra Târgului de carte de la Frankfurt, urmărind o (supra)licitare a absurdului: „la standurile editurilor din Est nu se bea, contrar afirmațiilor sale, nici pălincă, nici vodcă. Ca să fiu mai exact: mie nu mi s-a oferit decât rachiu și șliboviță”. În calitatea sa de interpret, spațiul german îi prilejuiește personajului o serie de întâlniri cu alți emigranți. De cele mai multe ori, acestea se desfășoară în secția de poliție; astfel, îi cunoaște atât pe Ion Gheorghe (a cărui explicație că a coborât accidental din autocar în Germania i se pare probabilă polițistei care-l interoga, dar de necrezut rămâne că românul și-a lăsat

nevasta acasă), cât și pe Alina Petcu (care, în pofida problemelor sale cu legea, se amuză pe seama faptului că polițiștii umblă mereu câte doi).

Trecerea timpului nu conduce la depășirea angoaselor, ci doar la înlocuirea cauzelor acestora. Dar motivele ilustrează privirea autoironică a personajului-narator ce încearcă să aibă o perspectivă obiectivă asupra biografiei sale: „Acum, nu-i mai este frică de absolut nimic, poate doar de prăbușirea economiei mondiale, de inflație, de devalorizarea monedei euro [...] Și de carnea de pui conținând antibiotice. Nu, pardon! De carnea de pui conținând antibiotice i-a fost teamă ieri. Astăzi se teme de virusul Schmallerberg”.

Aducerea amintirilor în prezentul povestirii trezește melancolia naratorului. Scrisoarea adultului, adresată nimănui altcuiva decât lui Moș Crăciun, contrapune sărbătoarea din copilărie celei din prezent, o sărbătoare dezvrăjită din cauza consumismului. Privită retrospectiv, și adolescența în perioada comunistă, populată de figuri ca ale celor de la Rolling Stones, a căror muzică de un pesimism cras era interzisă în socialism, sau de trupa The Beatles, a căror identitate și-o asuma personajul, provoacă aceeași melancolie: „Ehei, azi e cu totul altfel [...] de câte ori exersezi bătutul tobei pe calorifer, în lipsă de bancă școlară, tânărul care locuiește sub mine îmi sună la ușă și se plânge din cauza zgomotului. Dar asta nu mă miră deloc, băiețică asta abia a ieșit din găoace și habar n-are cine-s Rolling Stones”.

Memorialistică, autoficțiune, povestire umoristică, oricum ar fi privită cartea lui Jan Cornelius, ea rămâne o încercare de construire a sinelui și de definiție identitară prin jocul cu stereotipurile. Două realități se configurează din perspectiva străinului care nu se poate poziționa definitiv pe sine, mereu într-o pendulare, un du-te-vino perpetuu între Est și Vest, între interioritate și obiectivarea ei. Literatură de frontieră într-un spațiu lipsit de orice graniță. ■



SEMNAL EDITORIAL

„Acum, tot mai bătrân și bolnav, mi-a rămas încă tânără bucuria lecturii cărților altora și a scrisurii cărților mele.”

Ion Brad („Din Nou Împreună” – introducere la primul volum)



(c) Nuno Nogueira (Nmnogueira) - Wikipedia

MĂDĂLINA FIRĂNESCU

Muntele vrăjit

Pe cât de înspăimântător pentru cei nedeprinși cu confruntarea piep-tișă cu stânca, pe atât de irezistibil pentru cei subjuogați de chemarea înălțimilor, Muntele simbolizează provocarea sălbăticiei, ascensiunea eliberatoare, victoria asupra limitelor fizice și mentale, poate chiar „un drum spre Dumnezeu”, după cum îi scria Dan C. Mihăilescu unui prieten montaniard, în opoziție cu „alunecarea în apele mării, o coborâre spre moarte”. Realitatea ne demonstrează însă, trist, că moartea poate fi și destinația urcușului.

Ueli Steck, considerat personalitatea secolului în alpinismul mondial și supranumit „Swiss Machine” („Mașinăria elvețiană”) pentru abilitatea sa uluitoare de a urca în viteză munți uriași, și-a pierdut de curând viața, la numai 40 de ani, încercând să escaladeze Everestul, în premieră pe un traseu deosebit de periculos, fără oxigen suplimentar și fără șerpasi. Tovarășul său localnic, Tenzing (Tenji), suferise degerături la mâini în zilele de pregătire a ascensiunii, așa că Ueli, adeptul expedițiilor scurte („Cred în continuare în aclimatizarea rapidă. E mult mai eficientă decât să petreci mai multe nopți la altitudine”, scria el într-un mesaj pe Facebook), a decis să pornească singur la drum. Spera să îmbunătățească așa-numita „Triple Crown” („Coroana triplă”), performanța stabilită în 2013 de englezul Kenton Cool cu ajutorul oxigenului și pe rute clasice, urcând doar cu propriile forțe, în stil alpin – fără corzi, pittoane etc – toate cele trei vârfuri: Everest, Lhotse și Nuptse, a explicat alpinistul Adrian Laza, aflat și el în Himalaya. Elvețianul

și-a găsit însă sfârșitul lângă Nuptse, după o cădere în gol de peste 1.000 m. La răspântia destinului, el a ales a doua cale indicată de Hans Castorp în „Muntele vrăjit” de Thomas Mann: „Există două drumuri spre viață. Unul este cel obișnuit, direct și cinstit. Celălalt e periculos, duce la moarte și este drumul genial!”

Gata să-și măsoare puterile cu Everestul, tot fără oxigen suplimentar și fără șerpasi, este și Horia Colibășanu, plecat în expediție alături de primul german care a cucerit toate cele 14 „optmiare” (vârfuri de peste 8.000 m) din lume, Ralf Dujmovits. Alpinistii se aclimatizează deja în tabăra de bază avansată, situată la 6.400 de metri altitudine, unde se mai află peste 100 de amatori de aventură. Toți și-au propus să înceapă ascensiunea spre vârful de 8.848 metri în a doua jumătate a lunii mai, când vremea se anunță favorabilă. Cel mai performant alpinist din istoria României, care are în palmares jumătate din cele 14 piscuri de peste 8.000 de metri, încearcă să răzbune ghinionul din 2014, când a fost nevoit să renunțe la cățărarea pe Everest din cauza condițiilor meteo nefavorabile. „Nu cu muntele mă lupt, ci cu propriile mele slăbiciuni. Mă lupt să fiu mai mult decât am fost data trecută. Fiecare expediție e un mic pas pe o scară care mă duce mai sus fizic, psihic și spiritual”, spunea Colibășanu într-un interviu de anul trecut.

Mai este însă Everestul un loc de meditație, de explorare a abisurilor interioare și de transformare profundă, dincolo de efortul fizic propriu-zis? Statisticile arată că nu prea. Dacă în urmă cu jumătate de secol doar șase oameni atingeau acest vârf, anul acesta, circa 800 (!) – cu 20% mai mulți decât în 2016, potrivit observatorilor fenomenului – vor lua cu asalt muntele. Sumele

plătite pentru ascensiuni comerciale variază între 30.000 și 120.000 de dolari, în funcție de ruta aleasă, majoritatea alpinistilor de ocazie optând pentru traseele mai ușoare (căci sunt 18 în total). Vorbim deja despre o vânatoare de prestigiu, în ciuda celor mai bine de 200 de cadavre risipite de-a lungul timpului pe povârnișuri. Iar toată forfota asta strică nu doar pacea zăpezilor, ci și plăcerea adevăraților sportivi.

Și totuși, alpinistii autentici încă răspund chemării „mamei Universului”, Chomolungma (numele tibetan al Everestului), așa cum a făcut-o și George Mallory, primul european ajuns pe pantele muntelui, care avea să-l sechestreze definitiv în 1924. Și așa cum și-ar fi dorit s-o facă și adolescenta Dor Geta Popescu, căreia i s-a refuzat permisul de ascensiune pe motiv de vârstă. Româncea de 13 ani n-a mai apucat să-și împlinească visul, fiind strivită de o avalanșă în Munții Retezat. O tragedie care putea fi evitată, cu echipament de protecție adecvat. Deținătoare a opt recorduri mondiale la alpinism de altitudine și a câtorva titluri naționale la escaladă, Dor Geta Popescu și-ar fi putut demonstra curajul și măiestria în condiții nepericuloase, poate chiar la Jocurile Olimpice. Fiindcă anul trecut, escalada a fost inclusă pe lista sporturilor ce vor fi prezente la Tokyo 2020, 40 de sportivi urmând să concureze la cele trei probe consacrate: viteză, bouldering și dificultate. Sigur că emoțiile trăite la Olimpiadă nu se compară cu cele din creierii munților, însă bucuria ascensiunii rămâne aceeași. Lipsește însă ingredientul esențial, frica de moarte, pe care o experimentează toți cei care înfruntă natura. Fascinația piscurilor nu amorțește teama, deși pe Everest, nu doar altitudinea, ci și peisajul tulbură mințile, dezvăluind totodată de ce pe steagul Tibetului soarele înconjurat de raze țâșnește parcă de după munte. E, poate, ultima imagine întipărită pe retina victimelor, pe care moartea le țin-tuiește, cum scria Irvin D. Yalom, „privind soarele-n față”. ■

► Mai este
însă Everestul
un loc de
meditație,
de explorare
a abisurilor
interioare și de
transformare
profundă,
dincolo de
efortul fizic
propriu-zis?
Statisticile
arată
că nu prea.



VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

Muzeul Național de Istorie

Am mai avut ocazia să scriu despre acest muzeu și nu vreau să ascund faptul că este una dintre instituțiile muzeale de care mă simt legat prin activitatea mea.

România nu a avut un muzeu național de istorie precum alte națiuni europene, cu toate că, încă din 1864, s-a desprins, la 25 noiembrie, din trunchiul Muzeului Național înființat în București, în 1834, Muzeul de Antichități. Devenit, în 1875, Muzeul Național de Antichități, acesta s-a aflat sub conducerea câtorva dintre cele mai importante figuri ale istoriografiei românești, precum Alexandru Odobescu, Grigore Tocilescu, George Murnu, Vasile Pârvan, Ioan Andrieșescu, Vladimir Dumitrescu, Scarlat Lambrino, Theofil Săuciu-Săveanu, Ion Nestor, Constantin Balmuș și Gheorghe Ștefan. În 1956, Muzeul este desființat *de facto*, patrimoniul acestuia trecând la Institutul de Arheologie. Partidul Muncitoresc nu avea nevoie, în acel moment, de un alt muzeu național de istorie, singurul admis fiind recent înființatul muzeu Lenin-Stalin, devenit, în foarte scurt timp, Muzeul de Istorie al Partidului (a purtat, până în 1990, la desființarea sa, mai multe denumiri). Invadarea Cehoslovaciei de către trupele Tratatului de la Varșovia, în afară de România, l-a făcut pe Ceaușescu să ia numeroase măsuri de apărare, de la schimbarea planurilor strategice și înființarea serviciilor anti-KGB, până la declanșarea unor acțiuni naționaliste de propagandă, mai ales, anti-sovietică. Între ele, a fost adoptată și ideea înființării unui muzeu național de istorie, al cărui scop principal trebuia să fie acela de a demonstra că întreaga istorie a țării a avut drept scop preluarea puterii de către Partidul Comunist și construirea societății socialiste. Este adevărat că Ceaușescu a anticipat necesitatea înființării unui asemenea muzeu încă din 1966. Dar lucrurile au fost târăgănite, pentru că nu se luase decizia cu privire la sediul noii instituții. În 3 iulie 1968, la doar câteva zile după invadarea Cehoslovaciei, a fost decisă elaborarea tematicii viitorului muzeu. În foarte scurt timp, mulți dintre cei mai valoroși absolvenți ai facultăților de istorie din România au avut șansa de a se putea angaja în muzeul neînființat încă, sub îndrumarea câtorva dintre cei mai cunoscuți muzeografi istorici ai timpului. Sub presiunea evenimentelor internaționale, în 1969, Ceaușescu



decide să nu se mai construiască un nou sediu pentru muzeu și alocă acestuia clădirea Poștei Centrale din București. La 20 martie 1970, Muzeul Național de Istorie a României a fost înființat, sub denumirea aleasă de Ceaușescu: Muzeul de Istorie al Republicii Socialiste România; pentru toți specialiștii, acesta a rămas însă Muzeul Național.

Încă din 1969, specialiștii muzeului au muncit fără odihnă pentru a definitiva tematica noii expoziții permanente și pentru a strânge patrimoniul necesar pentru expunere. Ceaușescu a impus drept dată pentru inaugurarea Muzeului ziua de 8 mai 1972, când se aniversau 61 de ani de la înființarea Partidului, dorind, încă o dată, să lege istoria patriei de cea a organizației comuniste. Cu eforturi uriașe, obiectivul a fost atins.

Muzeul a fost afectat, fără îndoială, de politica de propagandă a regimului. Totuși, în umbra acesteia, specialiștii instituției și-au făcut datoria și au reușit să mențină un nivel științific înalt pentru studiile elaborate în interiorul Muzeului.

În contextul schimbărilor urbanistice radicale preconizate de dictator, la începutul deceniului 9, pentru sediul Muzeului a fost rezervat un nou amplasament, mult mai generos, pe malul Dâmboviței. Clădirea a fost începută și, concomitent, muzeografi au demarat lucrul pentru noua expoziție permanentă. Prăbușirea regimului comunist a dus la stoparea investiției de unde, la 23 august 1989, Ceaușescu a privit, pentru ultima oară, tradiționala demonstrație a armatei și a cetățenilor, într-un climat dominat de teroare și disperare.

Investiția pentru noul sediu al Muzeului a fost stopată, clădirea fiind predată, mai întâi, Societății Române de

► Muzeul Național de Istorie a României, deținător al unei colecții impresionante, de peste 650.000 de piese, așteaptă, încă, acea investiție de 100 de milioane euro, care să facă din acest muzeu unul dintre punctele de referință ale hărții culturale a României.

Radiodifuziune, apoi, Ministerului Culturii și Ministerului Justiției și, în ultimă instanță, unei societăți comerciale turcești aflate, până în ziua de astăzi, în litigiu cu Statul Român. Muzeul Național a trebuit să se resemneze în a accepta sediul actual, total inadecvat funcțiunilor unui muzeu contemporan. Lucrările de consolidare și restaurare, începute în timpul mandatului ministerial al lui Răzvan Theodorescu, au fost oprite, ca urmare a constatării unor grave deficiențe, și nu au mai fost reluate. Concursul internațional de proiecte pentru realizarea noului muzeu, în actualul sediu, s-a încheiat cu un eșec.

Recent, Muzeul a aniversat cu fast cei 45 de ani de la deschiderea lui pentru public. Am constatat cu toții revigorarea certă a activităților instituției (mai ales) în ultimul deceniu. Dar, nu putem să uităm că, în anul 2017, Muzeul Național de Istorie a României, deținător al unei colecții impresionante, de peste 650.000 de piese, din care foarte multe sunt clasate în Tezaurul patrimoniului cultural național și reprezintă, din multe puncte de vedere, o parte inconturabilă a identității naționale a României, așteaptă, încă, acea investiție de 100 de milioane euro, care să facă din acest muzeu unul dintre punctele de referință ale hărții culturale a României. Pentru ca acest lucru să se întâmple este nevoie de o atitudine hotărâtă a Guvernului României. Iertată-mi fie comparația (cine mă cunoaște știe cât de mult am urât regimul comunist), dar dacă nu vom avea parte de niște decidenți care să arate aceeași determinare pe care au avut-o comuniștii, acum jumătate de secol, înseamnă că nu suntem demni să administrăm patrimoniul cultural pe care l-am moștenit. Și ar fi mare păcat! ■



MARIAN VICTOR BUCIU

Vorbind cu America...

În prezentarea generică a tânărului dramaturg din Bosnia, Adnan Lugonić („Dacă am gândi cu voce tare”, în regia lui Radu Afrim la Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova), personajele sunt privite prin vârstă, sex/orientare sexuală, stare civilă, meserie, datele personale comune. Nominalizate la modul expresionist: El (Cătălin Vieru), Ea (Iulia Colan), Prostituata (Romanița Ionescu), Gay (George Albert Costea), „tinerii” Primul (Claudiu Mihai), Al doilea (Alex Calangiu), A treia (Raluca Păun), Mama ei (Lili Sârbu), Gravida (Costinela Ungureanu), Patronul (Dragoș Măceșanu), Taximetristul (Marian Politic), Băiatul lui (Cătălin Stratonie), Învățătorul (Eugen Titu), Bătrânul (Constantin Cicort), Bătrâna (Tamara Popescu). Li se adaugă un sinucigaș invizibil, fără rol.

Auzim, pentru că se repetă, că viața e „de căcat”. Tânăra, fizic și moral monstruoasă, între altele, urlă „mă piș pe respect”. Față cu Învățătorul, amicii și foștii ei colegi, din categoria analfabeților funcționali (azi, în România, spun statisticile, aproape jumătate dintre elevi), sunt monștri de agresivitate fizică și psihică. Îl brutalizează pe dascălul numit „torționar”, siguri că asta înseamnă „purtător de torță”! Vagi biografii (ne)reprezentative, totuși comune, de azi, dintr-o lume care, scăpând de un anumit control (explicit, de cenzură), și-a pierdut nu orice, însă un anume, control, căzând pradă ușoară manipulării. Pedagogia e purtată de Învățătorul ajuns om al străzii, care cere spectatorilor să repete cu el că „decât prostia liberă e mai bună cenzura”! Stângism, stângăcie!, aici alături, vedem, de anarhism, dar și de apolitism. Mama tinerei întârziate își câștigă traiul cu mătura, iar, seara, se spune, „Antenele” (tv) îi spală creierul. Gay-ul repetă „Accept”, emblema cunoscută a militanților de acest fel. Strada ocupă astfel și scena. Se cere să se gândească cu voce tare, ceea ce înseamnă că înaintea vocii este gândirea. Ușor cu vocea, greu cu gândul! Lumea ne e arătată în cupluri: pe canapele, mobile și mobile, obiectul fanteziei dinamice proprii spectacolului. Scenografia e Vanda Maria Sturdza. Lia Dogaru face costumele, adaptate la rolurile metamorfozabile ale actorilor, de la bebeluși la bătrâni senilizați.

Omul e prins aici chiar din burta mamei, de aceea există Gravida și viața omenească completă, într-un anume, multiplicat, mod. Din burta femeii, la senilitate, cu trecere și printr-o sinucidere. Ratări pe toată linia, de regulă fără conștiința ratării. Haos, delir, anarhie. Anti-politică, nu și fără ideologie,



căci altfel se pare că nu se poate. Spațiul: acasă, la bloc și pe stradă, la piață și la discotecă. Actorii, unii, au pe ei microfoane. Muzica e adăugată de Alex Bălă. Flavia Giurgiu produce coregrafia, și aceasta elaborată. Se dansează, se cântă, se improvizează, fizic și vocal, iar improvizațiile, intermezzo-urile, atrag sala, din care tinerii, dacă nu se-nalță, cel puțin sunt mișcați, iată, la modul lor specific. Mă mir că nu intră-n spectacol și sufleurul Ramona Popa. Sau da, și nu m-am prins. Succes deplin!

Actorii, nu toți egal, tinerii firește, sunt munciți bine-n roluri, căci sunt energii arzătoare, cu cât mai inconștiente, cu atât mai sigure. Gravida tânără dansează, în momente diferite, și cu duioșie moale, și cu tărie dezlănțuită, în fapt face corp comun cu toți ceilalți, în momentele de colectivism cathartico-psihotic. Brutalitatea e-n vorbă și trup. Niciun actor nu coboară partitura, ba din contra, există chiar un consum existențial bine stors de regizor. Artistic, îndeosebi, se evidențiază G.A. Costea, iar vital, „naturalist”, Claudiu Mihail. Nu-i reduc deloc pe ceilalți, unii fără rol prea ofertant, nu dramaturgic (piesa, deși de vădită actualitate, literar e mai curând una oarecare), dar spectacular. Afrim i-a unit în cugetul și simțirea lui aplicată la textul autorului bosniac. Piesa lui Adnan Lugonić se derulează în dialoguri și cupluri, cu „play” și „stop”. Uneori, ele socializează în stradă. Alteori, se uniformizează, ca la discotecă. Spectacolul se face din momente întrerupte, intersectate, reluate, pentru a coagula ceva în fond și în fapt haotic, fără cap și coadă, diform, pentru că așa e acolo și, se crede, și aici, un amestec de uniform și pluriform.

Radu Afrim regizează textul și jocul, așa spune, din plin: improvizație, localizare (oltenizare chiar: Jiu, Juvete, numele mic al actorilor, absorbindu-și personajele), ca viața, mai rău decât visceralizată, aici și acum (cum s-o spun, în nota spectacolului?) „fecalizată”. Într-adevăr, Afrim iar „amestecă totul”, cum nonșalant-sfidător îi comunică criticii paralele cu el. Af(e)rim! „Mue” scrie, aici, pe blocul de locuit, analfabetul, iar mai școlitul adaugă un „i” între „u” și „e”. Vorbe, viață! Mai mult nu se poate nici cere, în piesa unde într-adevăr se vorbește cu glas tare, se urlă din starea intrauterină, dar de gândit mai mult ni se dă, deși nu mai mult decât am mai primit. Șoc „total”: sonor, muzical, verbal, corporal, și la emulul lui Purcărete. Pentru că tot reveneau pe scenă cei trei tineri (doi așa-zisi băieți și o așa-zisă fată, roluri în care actorii distribuiți sunt „nel mezo del cammin”), mi-am apăsat mintea să nu mă car (măcar!) la pauză. Altă vârstă. Aș fi regretat. O „morală”? Da, amorală sau imorală, dacă totul e moral, când nimic nu mai e. Se (re)produce astfel o lume caricaturală, plastică, neo-(neo etc.)-expresionistă, amestec subțiratic de tragic, dramatic, comic, totul asezonat cu „droguri” existențiale felurite. Din acest mai nimic iese ceva care (a) trage cu un fel de (di)sperare. Dar ce mai e nou de la vorba și verva latină „Dum spiro spero”? Trebuie să-l mai urmăresc pe Afrim, regizorul noului „mental”, ajuns și pe la noi din Statele Unite ale Americii de acum 60-70 de ani. Dialectic și adaptat, specific... Ar putea spune și Afrim, altfel decât poeta Maria Banuș: „Și ție îți vorbesc, Americă!” Se pare, chiar se și vede, că-și „sapă” bine, cu talent, cariera. ■

» O „morală”?

Da, amorală
sau imorală,
dacă totul
e moral,
când nimic
nu mai e.



Cannes 2017

Festivalul – istoria și capodoperele sale

IOAN LAZĂR

S-a dat startul la Cannes-ul anului 2017. Este o ediție jubiliară, se știe. Sărbătorirea celor 70 de ani de festival se va realiza prin organizarea a 24 de proiecții de lungmetraje artistice, la care se adaugă un scurtmetraj și cinci documentare. Grosul acestui tronson comemorativ este plasat la secțiunea „Cannes Classic”. Selecția propriu-zisă are în centru un grupaj de 16 filme care au marcat istoria festivalului, fiind premiate la diferitele secțiuni. S-a decupat o perioadă anume (1946-1992): de la filmul lui René Clément „La Bataille du Rail” („Bătălia șinelor de tren”), 1946, Premiul de regie și Premiul Juriului Internațional), la „Le Songe de la Lumière” („El sol del membrillo/Soarele gutuii”) 1992, regia Victor Erice; Premiul Juriului și Premiul Criticii Internaționale), ambele restaurate. Pentru proiecții au fost preconizate trei spații: Palais des Festivals, Salle du Soixantième și Sala „Buñuel”. S-a avut în vedere și o scurtă istorie a documentarelor intrate în programele festivalului între 1951 și 1999.

S-a consumat și ultimul act, datorat de emoție pentru concurenți. Este vorba de stabilirea componenței juriului prezidat în acest an de cineastul spaniol Pedro Almodóvar. „Strigarea” s-a făcut și la celelalte jurii, completate de curând, știindu-se, deja, cine a fost instalat în fruntea fiecăruia. La scurtmetraj și la „Cinéfondation” a fost numit Cristian Mungiu. La „Caméra d Or” se află Sandrine Kiberlain, iar la „Un Certain Regard”, Uma Thurman. Amfitrioana este Monica Bellucci, iar afișul ediției ne oferă chipul din tinerețe al Clădiei Cardinale.

Juriul care va acorda „Palme d Or” are în alcătuire patru femei și patru bărbați, o paritate menită să dea greutate votului președintelui, în caz de egalitate a opțiunilor. Un compozitor, trei actrițe, un actor și trei regizori și producători se alătură lui Almodóvar. În ordine alfabetică, prima pe listă este regizoarea, scenarista și producătoarea germană Maren Ade. Cu studii de specialitate la München, înființează societatea Komplizen Film, reușind să producă mai multe filme. Primul, „The Forest for the Trees” („Când nu vezi pădurea de copaci”) obține Premiul special al juriului la festivalul de la Sundance, al doilea – „Everyone Else” („Toți ceilalți”) –, este dublu recompensat la Berlin, cu un „Urs de Argint”, dar și



► Niciun titlu românesc nu a pătruns în listele secțiunilor. Există, însă, un Cristian Mungiu la cârma unui juriu important.

premiul de interpretare feminină. Al treilea, „Toni Erdmann”, a fost selecționat la Cannes anul trecut și a obținut Premiul pentru cel mai bun film european. Acest al treilea film al regizoarei este legat și de România, fiind coprodus de Ada Solomon, și având în distribuție o seamă de actori români. Din SUA vine în juriu actrița și producătoarea Jessica Chastain, nominalizată de două ori la Oscar, o personalitate a generației ei. Deși, în festival, din China nu sunt filme, ca în alți ani, aceasta este totuși reprezentată, în juriu, de producătoarea și actrița Fan Bingbing, devenită cunoscută din 1998 cu serialul „My Fair Princess”, urmat de o serie de alte titluri importante, precum și de un nou serial, „The Empress of China” („Împărăteasa Chinei”), 82 de episoade). Compozitorul Gabriel Yared a scris muzica pentru mai bine de o sută de filme, unele semnate de cinești de mare forță: Jean-Luc Godard, Jean-Jacques Beineix, Jean-Jacques Annaud, Anthony Minghella, Xavier Dolan. Alături de acesta, Franța mai este reprezentată de actrița, scenarista și regizoarea Agnès Jaoui, colaboratoare prestigioasă a lui Alain Resnais, o apreciată interpretă de muzică latină (albumul „Canta” a însemnat un real succes). Regizorul și producătorul sud-coreean Park Chan-wook este un răsfațat al Cannes-ului, fiind recompensat cu mai multe premii. Juriul se completează cu actorul, producătorul și muzicianul nord-american Will Smith și cu regizorul și scenaristul italian Paolo Sorrentino, prezent la Cannes cu șapte din cele opt filme ale sale. Să nu uităm că în 2014 filmul acestuia, „La Grande Bellezza” („Marea frumusețe”), a obținut Oscarul pentru cea mai bună producție

într-o limbă străină, în palmaresul său aflându-se un BAFTA, dar și cinci premii ale Academiei Europene de Film. Anul trecut a început lucrul la primul său serial, „The Young Pope” („Tânărul Papă”).

Așadar, un juriu cu nume de certă valoare, ale cărui opțiuni sunt așteptate cu nerăbdare de lumea cinematografică, precum și de cei aproape 5.000 de jurnaliști instalați pe Coasta de Azur între 17 și 28 mai 2017.

Pentru prima seară a festivalului a fost ales un film francez, inclus în afara competiției, „Les Fantomes d Ismael” („Fantomele lui Ismael”), în regia lui Arnaud Desplechin. Autorul este un maestru al catastrofelor afective, un as al expertizării dezastrilor din biografia cuplurilor. Este scriitor, scenarist, regizor și actor. Le știe și le-a făcut pe toate în meseria asta. Evocă dezinvolt rafinamentele amintirii și ale rătăcirilor sentimentale. Vine din cometa de epigoni ai Noului Val Francez, dar este datat și aceluși detestat „cinematograf al lui papa”, fără a-i imputa academismele retușate ale ascendenților. Filme sale sunt sonde plantate în rărunchii amintirii. Încântă capacitatea lui, aparent bovarică, de a construi „molotovuri” ale iubirilor dispărute. Cam așa ceva ni se propune și acum. Două femei, actuala soție, Carlotta, și o dragoste mai de demult, Sylvia, acaparează viața lui Ismael Vuillard, făcându-l să retrăiască și să regândească rostul său pe lume. Trei mari actori sunt chemați la cadru. Îi voi menționa în ordinea prezentării personajelor: delicata și aparent fragila Marion Cotillard, năvalnica și exacta Charlotte Gainsbourg și Mathieu Amalric, deseori întâlnit pe genericele filmelor lui Desplechin. Peisaje solare, marine, ambianță de vacanță, scene fierbinți, tot meniul unui film indicat să deschidă și să provoace apetiturile unei ediții aniversare.

De atâtea ori răsfațați, noi, românii, avem acum un oarecare regret: niciun titlu românesc nu a pătruns în listele secțiunilor. Există însă un Cristian Mungiu la cârma unui juriu important. În ograda festivalului se află, de asemenea, ca de obicei în ultimii ani, un snop de producții de școală alături de scurtmetraje ale independenților, incluse în capitolul celui mai tânăr val, aduse spre a fi proiectate în forfota atât de simpatice și de plină de voieșie de la subsolul Palatului. Vom încerca să ne ocupăm și de acestea. De luat în considerare mai este o participare, la Atelier, secțiunea proiectelor în lucru de la Cinéfondation.

Vom reveni, așadar. ■



Conceptualismul ochiului de pasăre

NICU ILIE

Sartre îi reproșă lui Klee că folosește culoarea și ca obiect, și ca subiect. Viorel Mărginean, un alt pictor al detaliului, al ordinii formate dintr-o multitudine de accidente, a ajuns, pe cu totul alte căi, la o expresie similară lui Klee nu doar prin aspectul general al lucrărilor, ci și prin natura ideală a peisajului, prin confuzia – pertinentă vizual, dar dificil de exprimat lingvistic – între tactil și conceptual, între amintire și trop, între obiect, ecou și lucrul în sine.

Mărginean face parte dintr-o generație de artiști formați în Republica Populară Română care, fugind de Omul Nou, de omagiale rudimentare artistic și de salopete citind „Scânțea” sau adorând drapele, a obținut refugii resuscitând fragmente de artă veche. Câlția, Ilfoveanu, Vrăneanțu, parțial Horia Bernea, mai apoi Mircea Roman, Ion Iancuț sau Pop-Negreșteanu adoptă reprezentări și structuri plastice prerafaelite – din arta flamandă, din creștinismul primar, din Noul Regat sau din preistorie, dar într-un spirit postmodern, interpretativ, sacrificând semantica veche pentru a o reduce la formule arhetipale, compatibile cu un „spirit țărănesc” pe care plastica autohtonă îl curtase zadarnic începând cu secolul al XIX-lea. Primii artiști-țărani (excluzându-l pe Brâncuși, care e parte a unui fenomen distinct), formați ca oameni și ca pictori sau sculptori în lumea ultimelor sate autentic-românești, cei din promoțiile 1950-1970 de la Unarte, au utilizat arta veche europeană ca pe un schelet pe care au încărcat conglomerate folclorice, sinteze locale, arhetipuri endemice. Opera lor nu a fost rezultatul unor manifeste-program, ci al unor adaptări dinamice, cu o componentă personală puternică, un *fine tuning*, acord fin, ce i-a făcut compatibili cu estetica postmodernistă și, implicit, apreciați peste hotare.

Ardeleanul Viorel Mărginean și-a găsit ritmul (nu e o simplă expresie) imediat după finalizarea studiilor de artă. În București, într-o vară caniculară, în 1965, pictorul clujean a pictat primul său tablou important,



▲
Lucrări
de Viorel
Mărginean
▼

„Iarnă la Cenade”, și a stabilit diapazonul întregii sale opere. Peisaje ideale, panoramate în „ochi de pasăre”, pictate până în cel mai mic detaliu, păsări, copaci, case, hotare, brazde, creste – o multitudine copleșitoare de elemente minuscule, plasate ritmic, cu un desen stilizat, dar nu stereotip, într-o compoziție dominant monocromă. Ierni, de regulă, cu un alb atotputernic, în care miile



de detalii – negre, roșii, ocru, verzi – alcătuiesc un păienjeniș de altitudine. Acest stil a fost comparat, încă de la început, cu iernile lui Bruegel, cu peisajul vag-antropizat din fundalul acestora. Criticul Vasile Radu, clujean și el, apologet, susținea că oamenii lipsesc de la Mureșan (dar nu și elementele antropice) tocmai de teama Omului Nou. De la înălțimea nepământeană la care pictorul născut în Cenade a ales să-și pună șevaletul nu există oameni noi; timpul însuși se dizolvă în peisaj.

Și prin pânzele sale timpul trece greu sau trece și se reîntoarce după capricii. Cu greu se poate vorbi despre o diacronică a operei sale, chiar ciclurile sunt reiterative, picturile de maturitate fiind despărțite de cele de tinerețe doar print-un *sharp* mai pronunțat; cele de bătrânețe de cele de maturitate doar prin volumul și pregnanța accentelor cromatice. Peisaje bogate ornamental, totuși, paradoxal, minimaliste. Păsări ideale, în zbor sau în compoziții japonizante. Serii de motive-șablon – fluturi, petale, păsări – desenate artizanal, ca în blocul de desen dintr-a șaptea, special pentru a ilustra ritmul și culoarea. Palete reduse cromatic, tributare vopselurilor de arnici, fără semitonuri, în contraste de mare forță. O pendulare neobosită între micro și macro, între amănunt și abstracțiune. Elemente naive – precum curcubeie schematice, aruncate la nimereală prin unele tablouri – mărturisesc un ludic greu de presupus la un om cu un chip aspru, mereu auster.

Prezent în expoziții remarcate internațional, dar și actor al unei cariere cu suport politic, începută în timpul național-comunismului, între 1978 și 1996 (devenind, pentru scurt timp, ministru al culturii), Viorel Mărginean este, totuși, un artist cu foarte multe tablouri, intens colecționat în țară și în străinătate, în colecții instituționale sau private. Cu un record personal pe piața de artă ce tinde spre 10.000 de euro („Butterflies/Fluturi” în 2013), tablourile sale sunt unele deschise publicului larg, adaptate spațiilor și gustului modern. Rafinamentul folcloric al acestora, despre care scria „Cultura” în 2013, este o cheie care poate fi (sau nu) accesată de privitorii pânzelor sale. Minimalismul aparent, ritmul și contrastele, conceptualismul *de facto*, forța și eleganța motivelor, programarea laborioasă a accidentului grafic, respirația amplă, calmul hieratic, fiecare poate găsi, mediat sau imediat, propriile căi de apropiere de tablourile lui Mărginean, propriile argumente pentru a-și odihni privirea în acestea. ■



Cu o dublă ancorare, vizuală și literară, parcursul artistic al Getei Brătescu se circumscrie unui perpetuu „atelier mental”. În interiorul unui astfel de joc, în 1981, artista realiza seria „Faust”, o interpretare vizuală a tragediei lui Goethe. O parcurgere a „spiralei cochiliei de cultură” – așa cum și-a definit procedeul de transpunere a episoadelor narative. Suprapunerea mediilor artistice ca ax al discursului plastic reprezintă și una dintre coordonatele principale ale expoziției din 2017 din pavilionul din acest an de la Veneția. Obiectele personale, cu tot cu biografia lor, populează spațiul atelierului, iar ele sunt antrenate în scenarii precum „Doamna Oliver în costum de călătorie”, o lucrare din 1980, devenită emblemă a participării artistei la evenimentul din acest an. În practica Getei Brătescu, spațiul fizic, real, fuzionează cu spațiul intim, interior, alcătuiind un angrenaj care intră în câmpul artei. Astfel, obiecte ready made sau prezența fizică însăși a artistei devin elemente încorporate în lucrări, fie că este vorba despre desen, film sau performance. Într-o prospectare autoreflexivă, în cadrele filmului „Atelier”, dormind pe un scaun, Geta Brătescu se descrie ca pe un obiect printre multe alte obiecte care populează spațiul. Și tot din perspectiva autoreflexivă se extrage și ce ce-a doua coordonată a expoziției, cea a cercetării subiectivității feminine. Interioritatea, în acest caz, se materializează în „Apariții”, o serie de desene realizate cu ochii închiși, un rezultat al suprapunerii amintirii, hazardului și controlului. Șiruri aproape nesfârșite de siluete feminine, „aparițiile” materializează autopercepția într-o paradigmă a viziunii interioare, dar și într-una

Apariții, instanțieri... viva arte viva Geta Brătescu la Bienala de la Veneția



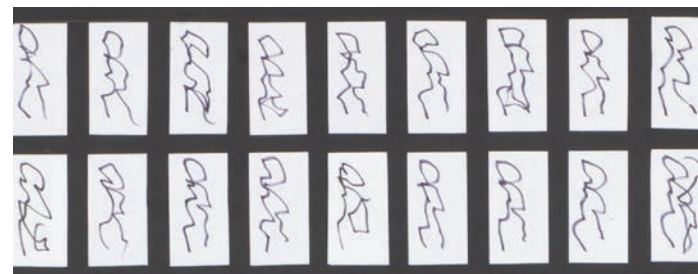
Geta Brătescu, *Doamna Oliver în costum de călătorie*, 1980-2012

a automatismului procesului de creație. „Amintirea este apariție; epifanie, ca și arta”, spune Geta Brătescu.

Prezența artistei de 91 de ani în Pavilionul României de la Veneția este o recunoaștere a racordării practicii ei artistice la dezbaterile actuale despre rolul artei, ca mod de instituire a unui limbaj specific care poate genera noi forme de subiectivitate. Geta Brătescu modulează și transformă procedurile din arsenalul vizual și conceptual al modernismului, avansând în direcția unor moduri contemporane de



Geta Brătescu, *Linia* 2014



Geta Brătescu, *Femei*, 2007

► „Amintirea este apariție; epifanie, ca și arta”

sursa imaginilor: www.apparitions.ro
expresie și de conceptualizare a actului artistic, punând accent pe performativitate, procesualitate, autoreprezentare sau serialitate. Iar discursul ei artistic în ansamblu corespunde axului în jurul căreia curatoarea Christine Macel a organizat tema Bienalei de Artă de la Veneția din acest an, „Viva Arte Viva”: arta „este spațiul ideal pentru reflecție, expresie individuală, libertate, și pentru articularea unor întrebări fundamentale”. ■

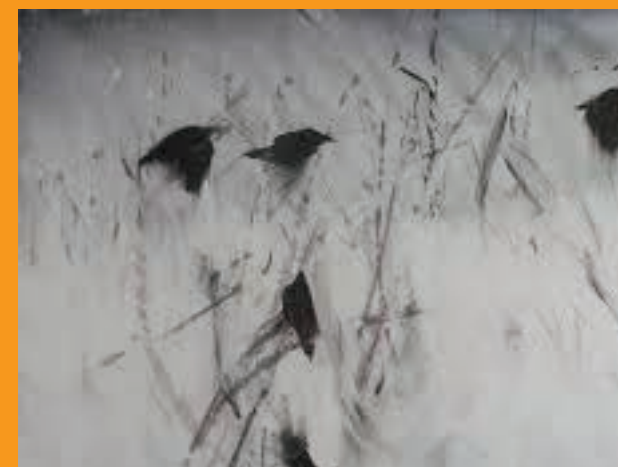
(Pagină realizată de Carmen Corbu)

Luchian și povestea secesiunii artistice românești într-o expoziție Art Safari 2017

„Luchian și Independenții”, adică Luchian – cel care dădea tonul mișcării de secesiune artistică și de abandonare a tiparelor considerate învechite ale academismului – plus Vermont, Artachino, Grant, Satmary, Pascaly. A fost decizia Art Safari 2017 să celebreze centenarul lui Ștefan Luchian dedicând spațiul Pavilionului Muzeal organizat în cadrul evenimentului unei expoziții care să reunească opere ale artistului din peste 20 de instituții muzeale, dar și din cele mai importante colecții private. Se anunță a fi cea mai importantă expoziție dedicată artistului din ultimii 50 de ani și o privire de ansamblu asupra creației sale ■



Gabriela Culic la Bienala Internațională de Pictură de la Chișinău



Gabriela Culic, *Neant*, 2016