

Anul XI
Seria a III-a
Nr. 17 (573)
joi, 4 mai
2017

CULTURA

Fundația Culturală Română



ePaper
28 de pagini
Apare săptămânal
Se distribuie
gratuit

DIRECTOR: AUGUSTIN BUZURA

www.revistacultura.ro

GEORGE APOSTOIU Deocamdată, nici dreapta, nici stânga

Cât de pregătită este Franța ca, printr-o schimbare de sistem, să rămână o putere europeană? / **pagina 3**

DOSAR

Ce este un autor? Și de câte feluri este el?

Școlile și atelierile de arte plastice, de fotografie sau de scriere înregistrează din ce în ce mai mulți cursanți. Oameni care în general au o profesie extra-artistică, interesantă sau anostă, solicitantă sau de rutină, vor să își dezvolte și un proiect în zona artelor. / **paginile 11-14**

CONSTANTIN CUBLEȘAN Augustin Buzura prin labirintul timpului și al istoriei

Pentru exeget, prozatorul a izbutit să realizeze o „echilibrată simbioză între scriitura aventurii și aventura scriiturii”, dintre toți el reprezentând vocea cea mai profund marcată de „obsesia eticului”, explorând toate mediile sociale ale României postbelice, astfel alcătuind „cronica dramatică a unei societăți deformată sub presiunea mecanismului aberant al utopiei totalitate, dar și oglinda vie a moravurilor epocii”. / **paginile 16-17**

IOAN LAZĂR

CANNES 2017. Dansând cu Claudia Cardinale

Ce alt simbol mai inspirat și-ar fi putut dori un festival unic precum Cannes-ul la a 70-a lui aniversare? / **pagina 28**



COSMIN BORZA

Metaistoria
literaturii române
postbelice

/ p. 21

NICOLAE CONSTANTINESCU

„Miorița”
în Săptămâna
Patimilor

/ p. 23

NICU ILIE

Arta lui Brauner

/ p. 26-27



CULTURA
IDEILOR

ANDREI
MARGA

Ordinea
viitoare
a lumii / 9

COPERTA ȘI ILUSTRAȚIA EDIȚIEI

ANDREA MANTEGNA // (1431-1506) / Doar cu o generație mai tânăr decât Da Vinci și două generații decât Michelangelo și Rafael, Andrea Mantegna este menționat de istoriile artei înaintea capitolului despre Marea Renaștere, adesea la grămadă cu pictorii Bellini, din familia cărora a făcut parte. Scapă astfel marile sale inovații tehnice, amprenta decisivă lăsată asupra picturii monumentale, dar și asupra experimentului artistic, căutarea permanentă a surprizei vizuale, capacitatea de a regândi, analitic, locurile comune ale plasticii și de a le regenera semantic. Mantegna, între altele, este cel care a contribuit decisiv la anamorfoză și la perspectiva interpretativă: a inventat unghiul racursi (contraplonjeul) și deformarea punctului de fugă; a realizat primele fresce de tavan care dau impresia unor deschideri spre realități fantastice și a adus, prin aceste jocuri de perspectivă, privitorul, interpretul, punctul său de vedere în chiar ecuația creării operei de artă – aceasta fiind o filosofie plastică redescoperită abia în postmodernism. Stilul său pictural – pe de o parte statuar și antichizant, pe de altă tributar cromaticii și stilizării gotice – l-a pus în antiteză cu gustul epocii, în care accentul pica pe creșterea veridicității. Nu a ajutat nici caracterul său dificil și nici faptul că a lucrat, mult timp, în micile state Padova și Mantova. Aprecierea de care s-a bucurat a fost una moderată și chiar inovațiile sale au fost atribuite, prin tradiție, altor pictori. Un alt experiment al lui Mantegna a fost pictura monocromă în ulei pentru a crea efect statuar sau de camee. (N.I.) / **Pe copertă:** *Prin cerul deschis* (frescă pe tavanul Camerei Mirilor din Palatul ducal din Mantova, 1473).

CULTURA
Fundatia Culturală Română

www.revistacultura.ro

Publicație editată de
Fundatia Culturală Română

Președinte:
AUGUSTIN BUZURA

Redacția

Redactor-șef:
ANGELA MARTIN

Secretar general de redacție:
CARMEN CORBU

Echipa redacțională:
ȘTEFAN BAGHIU
COSMIN BORZA
NICU ILIE

Redactori asociați:
ALEX GOLDIȘ
VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU
VALENTIN PROTOPOPESCU
ION SIMUȚ

Asistent 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

Deocamdată, nici dreapta,
nici stânga / 3

CULTURA ECONOMICĂ

TEODOR BRATEȘ

De la simplificare până
la caricaturizare (via
dezinformare) / 4

CULTURA ISTORIEI

IOAN-AUREL POP

Elogiu latinătății //
Românii „se socotesc
urmași ai coloniștilor
romani” / 5

CULTURĂ ȘI SOCIETATE

GINA STOICIU

Lumea sub lupă // Popor,
populism, șeful populist / 6

MONICA SĂVULESCU

VOUDOURI

România din diaspora //
Educația și cultura – bunuri
de consum / 7

VASILE CĂRĂBIȘI

Educație, circulație / 8

CULTURA IDEILOR

VALENTIN PROTOPOPESCU

Prin oglindă //
Care mai este valoarea
artei? / 10



CULTURA DEZBATERII

DOSAR // **Ce este un autor?**
Și de câte feluri este el?

Participă: MIRCEA
VALERIU DEACA, SORIN
BEJENARU, MIRELA
TRĂISTARU, CRISTIAN
CRISBĂȘAN / Dosar
coordonat de CARMEN
CORBU / 11-14

CULTURA LITERARĂ

Revista presei culturale / 15

CONSTANTIN CUBLEȘAN

Augustin Buzura prin
labirintul timpului și al
istoriei / 16-17

ȘTEFAN BAGHIU

Perspective // Literatura
în postcomunist: autorii și
direcțiile / 18-19

OANA PURICE

Jurnal de cenzor / 20

COSMIN BORZA

Întâmpinări // Metaistoria
literaturii române postbelice
/ 21

MIHAI DUMA

Amintiri din copilărie.
Versiunea nouă / 22

CULTURA POLEMICĂ

NICOLAE CONSTANTINESCU

„Miorița” în Săptămâna
Patimilor / 23

CULTURA SPORTULUI

MĂDĂLINA FIRĂNESCU

In corpore sano //
Victorie (de) dulce / 24

CULTURA ANTROPOLOGICĂ

VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

Arhipelagul muzeelor //
Muzeul Național de Artă al
Moldovei / 25

CULTURA VIZUALĂ

NICU ILIE

Arta lui Brauner / 26-27



CULTURA CINEMA

IOAN LAZĂR

CANNES 2017 Dansând cu
Claudia Cardinale / 28

PARTENERI





Deocamdată, nici dreapta, nici stânga

GEORGE APOSTOIU

Rezultatele primului tur de scrutin al alegerilor prezidențiale din Franța surprind doar prin eliminarea candidaților partidelor care au dat constant președinții celei de a V-a Republici: republican (dreapta gaullistă) și socialist (stânga). În rest, confirmă tendințele manifestate în societatea franceză: decepția pentru mizele mici sau inadecvate (guvernarea Hollande), eșecul interferențelor ideologice (la republicani și la socialiști), concesiile făcute populismului (Frontul Național). Cursa pentru Élysée este dusă, în continuare, de Emmanuel Macron, fost ministru în guvernul socialist, azi centrist, și Marine Le Pen, consecventă ideilor antieuro-pene ale familiei ei politice. Câteva particularități: succesul celor doi a fost favorizat de propaganda pentru „votul util” (variantă a „votului negativ”), împărțirea electoratului în „poporul etnic” (Le Pen), „poporul social” (Mélenchon), „poporul de dreapta” (Fillon), ceea ce a condus la „ruperea” Franței. Va ocupa fotoliul de la Élysée cel (cea) care va croi, fie și din petice, perspectiva refacerii încrederii în grandoarea și unitatea Franței. Mai sunt patru zile și vom afla.

Două Franțe

Dacă nu a realizat procentele pe care și le dorea, Marine Le Pen s-a plasat, totuși, pe o poziție convenabilă pentru bătălia finală din 7 mai. Succesul Frontului Național l-a costat scump pe republicanul Fillon și numai o strategie impecabilă pentru alegerile parlamentare din iunie va mai putea redresa situația Partidului Republican care, iată, pentru prima dată, nu mai are un candidat în turul doi. Republicanii au pierdut mizând exagerat pe „votul util” folosit ca antidot pentru stoparea extremei drepte, șansele lor fiind minate și de compromiterea lui Fillon prin declanșarea unor anchete judiciare pe motiv de corupție. Eșecul socialiștilor era ușor de



prevăzut prin efectul erodării puterii – se află la guvernare –, slabelor performanțe în economie și erorilor din politica socială. Alegătorii au taxat nu doar guvernarea neconvingătoare, ci și predispoziția lui Hollande pentru puterea discreționară, după cum singur a recunoscut: „am trăit cinci ani de putere relativ absolută”. Cotat drept cel mai slab președinte, lui Hollande i se pun la activ, între altele, implicarea Franței în revoltele lumii arabe, angajarea în războaiele din Mali și Siria, modificarea Codului muncii și o reformă a regiunilor făcută din birou. Alegerile mai scot la iveală o particularitate, cea a crizei ideologiilor. În loc să-și adapteze doctrina la noile mutații sociale, stânga a recurs, cum scria Michel Onfray, la celebrarea permanentă a liberalismului, intrând pe terenul dreptei. Republicanii, la rândul lor, au apelat excesiv, până la ipocrizie, la mitizarea „valorilor franceze”, dovedindu-se, astfel, la fel de „ieșiți din timp” ca socialiștii.

Nici dreapta, nici stânga

Franța intră într-o perioadă confuză. Prin Macron, dacă va fi ales, Franța se va poziționa pe „centru”, cu o ideologie nouă, un soi de liberalism experimentat de Clinton în anii '90 în Statele Unite și continuat, după 2000, în forme amendate, de Tony Blair în Marea Britanie („a treia cale”) și de Gerhard Schröder în Germania (primul cancelar care a autorizat participarea Bundeswehr-ului – armata – la un conflict militar în afara Germaniei, Kosovo, 1999!).

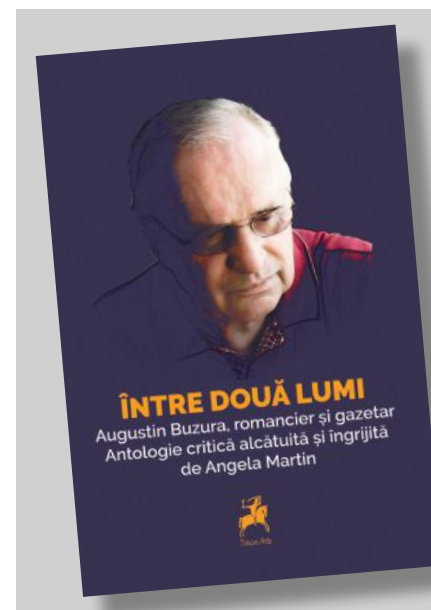
Este adevărat că Franța a obosit în proiectul clasic al alternanței la guvernare. Orgoliul „excepționalismului francez” își are adversari într-o realitate nouă, mai puțin compatibilă cu democrația Republicii prezidențiale gândită în condițiile anilor '50 (după războiul din Algeria) de generalul de Gaulle pentru... președintele de

► Prin Macron, dacă va fi ales, Franța se va poziționa pe „centru”, cu o ideologie nouă, un soi de liberalism experimentat de Clinton în anii '90 în Statele Unite și continuat, după 2000, în forme amendate, de Tony Blair în Marea Britanie („a treia cale”) și de Gerhard Schröder în Germania.

Gaulle. Acestuia îi plăcea să se considere „monarhul” noii Republici, a V-a, pe care a inaugurat-o în 1958. Unii dintre succesorii lui și-au închipuit că pot moșteni coroana. Nu tuturor le-a reușit. Doar Mitterrand (socialist) și Chirac (republican) rămân președinți importanți în climatul și natura gaullismului. Moștenirea lui de Gaulle este o povară. Nicio democrație occidentală „nu cunoaște o concentrare de putere în mâinile unei singure persoane” așa cum se perpetuează azi în Franța. (Serge Halimi, „Le Monde diplomatique”, aprilie 2017).

De la o vreme, electoratul este îndemnat să voteze „altfel”, să se elibereze de prejudecățile dobândite. Este bine, cu o condiție: ca noul curent să nu contribuie la instalarea altor prejudecăți. Acum, la modă este „votul anti-sistem”, văzut ca mijloc pentru schimbarea clasei politice. Sistemul politic francez, cel fixat de Charles de Gaulle, a permis Franței după război recuperarea poziției de putere europeană și i-a conferit identitate prin conceptul „Franța francezilor”. Intra aici destul antiamericanism și proiecție, este drept, irealizabilă, a Europei politice „de la Urali la Atlantic”. Dacă împotriva acestui sistem este gândită victoria la 7 mai 2017, atunci este pusă în cauză soarta celei de a V-a Republici. Cu imposibilitatea construcției grandioase a unei „Europe de la Urali la Atlantic” ne-am obișnuit. Dar, azi, mulți așteaptă ca Franța să rămână puternică și să contribuie, alături de Germania, la salvarea proiectului ceva mai realist al Europei unite. Cât de pregătită este Franța ca, printr-o schimbare de sistem, să rămână o putere europeană?

Totul depinde de alegerea viitorului președinte. „Prețul măririi, spunea Churchill, este responsabilitatea”. ■



SEMNAL EDITORIAL

ÎNTRU DOUĂ LUMI

Augustin Buzura,
romancier și gazetar
Antologie critică
alcătuită și îngrijită
de Angela Martin

Editura Tracus Arte
București
2017



De la simplificare până la caricaturizare (via dezinformare)

TEODOR BRATEȘ

Cel puțin trei teme de natură economico-socială domină spațiul public: „naționalizarea” pensiilor private; revenirea la impozitul pe venitul global, de data aceasta „pe gospodărie”; probabilitatea ratării obiectivelor de creștere a PIB în 2017 și, implicit, de ameliorare a condițiilor de trai ale majorității populației țării. Că se discută asemenea teme este cât se poate de bine. Dar, cum se discută?

Drobul de sare

Cu toate că s-au găsit specialiști autentici care au clarificat lucrurile chiar „pe dungă”, zvonul referitor la „naționalizarea” pensiilor private își produce efectul de lungă durată. Formula simplificatoare privind „naționalizarea” cu pricina ține loc de orice explicație rațională. În definitiv, ce înseamnă naționalizarea? În esență, avem de-a face cu trecerea în proprietatea statului a uneia sau mai multora dintre proprietățile private, aflate pe teritoriul respectivului stat. Cele mai masive naționalizări au avut loc în regimul totalitar comunist, însă astfel de decizii eminentamente politice s-au adoptat (ca să ne limităm la epocile moderne și contemporane) încă de pe vremea lui Al.I. Cuza, ca să se prelungească și în perioada interbelică. Dar, să ne oprim la „tema” actuală.

Zvonul a vizat Pilonul II de pensii. Or, o minimă preocupare pentru cunoașterea temei ar fi adus la suprafață o enormă... enormitate. Pilonul II nu este un sistem privat de pensii, ci unul public, administrat privat. Cum poți să naționalizezi ceva din... sectorul public? În plus, Constituția României (art. 44, alin. 4) interzice orice act de naționalizare. Și atunci, despre ce vorbim?

Miza pe emoții

Ceva mai complicată (dar suficient de... descălcită) este tema impozitării în funcție de venitul global pe gospodărie. În acest sens, se cere, în primul rând, precizat că neînțelegerile referitoare la definiția unei „gospodării” au fost tranșate în România încă din 2001, când statistica oficială a

» În absența cunoștințelor (fie și numai a celor elementare), suntem lipsiți, în multe cazuri, de minima apărare în fața dezinformărilor, a manipularilor.

început să înregistreze veniturile și cheltuielile populației potrivit criteriului apartenenței la „o gospodărie”. Există definiția aferentă în Manualul Eurostat. Este vorba despre persoanele „care locuiesc și se gospodăresc împreună” (soții și copiii lor, părinți, alte rude, concubini etc., care își gestionează în comun veniturile și cheltuielile). În al doilea rând, diminuarea bazei de impozitare nu este posibilă prin deduceri decât dacă se iau în calcul toate veniturile entității numite „gospodărie”. În al treilea rând, atât deducerile, cât și modalitățile de plată pentru venitul global „pe gospodărie” înseamnă, în ultimă instanță, bani mai mulți în buzunarul contribuabilului.

Cum se va proceda, practic, urmează să se analizeze într-un interval de timp relativ satisfăcător. Este util să se semnaleze, de pe acum, unele posibile dificultăți, însă ideea „în sine” nu poate fi respinsă doar pe baza unor spaime induse prin dezinformare.

Invocând doar o anumită categorie de „specialiști”, un cotidian bucureștean prezenta drept certe, printre altele, extinderea birocrăției, exodul românilor înstăriți spre alte state, reintroducerea impozitului progresiv. Nu dispun de spațiul necesar să le combat pe toate, însă este evident că plata anuală a impozitului nu implică mai multă birocrăție decât cea lunară și că reducerea cotei unice de la 16% la 10% nu este un motiv serios pentru a pronostica exodul în masă al „românilor înstăriți”. Mai ales că, dacă este să ne referim la „impozitul progresiv”, constatăm că este aplicat în toate statele europene dezvoltate, ajungând – de pildă – în Danemarca la 62,3%, în Suedia la 56,7%, în Olanda la 50%. Și atunci, despre ce vorbim?

Clișeele capcană

În absența cunoștințelor (fie și numai a celor elementare) suntem lipsiți, în multe cazuri, de minima apărare în fața dezinformărilor, a manipularilor. Când un

foarte cunoscut analist economic declară, fără urmă de îndoială, că „în țara noastră totul s-a dus pe râpă”, că „nu mai avem industrie”, că „nu se construiește nimic”, probabilitatea de a fi crezut de numeroși concetățeni este, din păcate, destul de mare. Surse de nemulțumiri sunt destule, poate prea multe, iar pe acest fond nu este greu să prezinți irealitatea sau nerealitatea drept certitudini, fapte incontestabile de viață.

Nu este cazul să idealizăm lucrurile. Ar fi însă de neiertat, referindu-ne nu la teme ultragenerale, ci la rezultate palpabile din această primă parte a anului, dacă nu am recepta (măcar) fapte perfect verificabile referitoare, bunăoară, la sporul de 5,4% al producției industriale, la crearea a 44.000 de locuri de muncă, la un nivel cu 70,3% mai mare în sfera construcțiilor rezidențiale, la mărirea cu 14,7% a câștigului salarial mediu nominal net, la încheierea de 31.738 contracte de finanțare din fondurile nerambursabile aferente PNDR 2020 în valoare de 1,5 miliarde de lei.

Contează, desigur, uneori decisiv, perceperea unor asemenea date, identificarea tendințelor pe care le confirmă sau infirmă. Ce să spunem, de exemplu, despre Fondul Monetar Internațional, a cărui delegație oficială a exprimat, la București, mari rezerve privind realismul programelor guvernamentale, dar care, după scurt timp, a ridicat oficial, de la 3,8% la 4,2% prognoza privind creșterea economică a României în 2017? Nu este singurul semnal de acest fel. Cele mai mari agenții internaționale de rating consideră că, în 2017, România va fi din nou pe podiumul celor mai mari sporuri de PIB din Europa.

Cu siguranță, efortul de a descoperi omisiunile, ruperea din context, absența asemănarilor sau a diferențelor poate provoca dureri de cap suplimentare. Paradoxal este, totuși, faptul că leacul nu constă în prelungirea stării de ignoranță, ci în înlăturarea ei. Merită să se experimenteze soluția. ■



Andreea Mantegna,
Introducerea culturii
Cibelei la Roma
(1505-1506;
pictură trompe l'oeil
care imită o camee)



IOAN-AUREL POP

Seria de autori străini care se referă la romanitatea românilor și la latinitatea limbii române a fost reactualizată, cum spuneam, de Adolf Armbruster. Alături de el stau Șerban Papacostea, Nicolae Stoicescu, George Lăzărescu, pe urmele unor mai vechi cercetări ale lui Nicolae Iorga, ale Mariei Holban, ale lui Eugen Coșeriu și ale multor alora. Ea cuprinde astăzi sute de nume de autori, mai ales din Europa, pornind de la finele mileniului I și ajungând până în timpurile moderne.

Secolul al XVI-lea, spre finele Renașterii, a fost favorabil mobilității oamenilor și a condus la înmulțirea știrilor de acest fel. Astfel, Giovan Andrea Gromo (1518-după 1567), militar, era din Bergamo și a slujit în oastea unor principii, între care Ioan Sigismund al Transilvaniei, țară în care a locuit în 1564-1565. A alcătuit o descriere a Transilvaniei în două versiuni, una scurtă, la 1564, dedicată papei, și alta dezvoltată, la 1566-1567, dedicată lui Cosimo de Medici, ducele de Florența și Siena; pentru aceasta, el a luat adesea date din „Chorographia” lui Georg Reicherstorffer. În prima descriere, notează următoarele despre componența etnică a regiunii vizate: „Toate satele sunt locuite de români, și aceasta nu numai în Banat, ci chiar și în Transilvania”. Mai adaugă: „Limba lor se cheamă romană sau romanesca și este aproape o latină macaronească*; se socotesc urmași ai coloniștilor romani”. Este de remarcat că Gromo dă aici numele limbii române în românește. În lucrarea extinsă, Gromo enumeră națiunile recunoscute ale Transilvaniei (ungurii și sașii), iar apoi se referă din nou la supușii români, despre care spune: „Cea de-a treia națiune este cea română, care este răspândită în toate părțile din acea țară (a Transilvaniei)... limba lor este străină și diferită de ungară, dar cum ei fac profesii de credință de a fi descinși din colonia romană..., astfel încă folosesc o limbă asemănătoare anticei limbi romane, dar barbară, așa cum le sunt și obiceiurile și veșmintele”.

Giulio Ruggiero (? – 1573), om al bisericii, a fost abate, protonotar apostolic și nunțiu apostolic în Polonia. Din această ultimă calitate, s-a interesat și de Moldova, cu principii vasali ai regilor poloni și cu o oarecare populație catolică (de sub 2%). A lăsat un raport din 1568 adresat papei Pius al V-lea, în care vorbește despre Dacia, formată din Moldova, Transilvania și Țara Românească și despre locuitorii săi: „Valahii aceștia sunt, din vechea lor origine, italieni, fiind colonie de romani conduși de Flaccus, care, cu termenul stricat, vor mulți să spună că ar fi zișii valahi, dar

» Romanitatea românilor se bazează și la Ruggiero pe trecutul antic de colonie romană, pe nume și pe limba numită latină coruptă, asemănătoare cu italiana.

Românii „se socotesc urmași ai coloniștilor romani”

eu cred mai degrabă că se cheamă așa fiindcă este același nume comun în Polonia pentru toți italienii, din care ei își trag originea. Fapt pentru care păstrează încă în mare parte limba latina coruptă și nu cu totul neasemănătoare cu a noastră italiană”. Romanitatea românilor se bazează și la Ruggiero pe trecutul antic de colonie romană, pe nume și pe limba numită latină coruptă, asemănătoare cu italiana. Aproape la fel spunea, cu peste un secol și jumătate în urmă, episcopul Ioan de Sultanieh. Ruggiero arată corect că numele de valahi dat românilor de către străini nu provine de la numele imaginărilor general Flaccus, ci de la denumirea comună dată latinofonilor (pornind de la observația directă că în Polonia italienii și românii erau numiți la fel).

Giovanni Francesco Commendone (1523-1584) era venețian, cu studii strălucite, devenit cleric, secretar al papei Iuliu al III-lea, apoi episcop și cardinal. Ca nunțiu apostolic în Polonia (al papei Grigore al XIII-lea, 1572-1585), a cunoscut Moldova. A scris la 1572 o notiță numită „Valachiae, olim Flacciae, Romanorum coloniae, brevis descriptio”, unde vorbește despre originea latină a românilor. Zice că Valahia înseamnă Italia, „căci polonii îi spun veloc italianului, iar valahii păstrează până astăzi nu numai obiceiurile și legile adevărate ale disciplinei romane, ci au primit chiar și cele mai multe cuvinte ale limbii latine în vorbirea lor, care e slavă”. Deși face o confuzie legată, probabil, de prezența la români a limbii slavone ca limbă a bisericii, a cancelariei și a culturii, autorul recunoaște impregnarea limbii române cu foarte multe cuvinte latine. Popoarele sunt numite după maniera renașteristă de arhaizare, fapt pentru care polonezii sunt „sarmați”, iar slavii sunt „iliri”.

Giovanni Lorenzo d’Anania (sec. XVI), umanist, în „Universale fabbrica del mondo ovvero Cosmografia”, publicată la Napoli, în 1573, apoi la Venezia, în 1576, zice că „valahii (moldovenii) sunt foarte instabili și mândri, cu un grai care le demonstrează originea, fiind pe jumătate latin, având și limba slavonă, care aproape obișnuită în toate aceste părți”.

Antonio Possevino (1533-1611), părinte iezuit, era născut la Mantova, a fost secretarul „Companiei lui Isus”, diplomat în slujba papei, cu misiuni în mai multe țări răsăritene, inclusiv în Transilvania. A scris în 1583 lucrarea „Transilvania”, cu scopul de a susține Contrareforma urmărită de Sfântul Scaun și de Ștefan Bathory, principele Transilvaniei, ajuns, din 1575, și rege al Poloniei. Încă înainte de a ajunge în Transilvania, Possevino îi scrie papei o epistolă, spunând că „toate aceste rămășițe ale vechilor colonii romane” – adică românii – „chiar și astăzi conservă limba noastră coruptă”. În lucrarea „Transilvania”, scrie din nou despre specificul românilor: „Și încă aceia care se cheamă valahi, locuitori în aceeași Transilvanie, dovedesc destul că descind din cei veniți din Italia, având ei limba foarte stricată din italiană sau latină și arătând după înfățișare a se trage din noi”. Și aici, limba română este prezentată ca fiind asemănătoare cu latina și italiana.

Însoțitorul anonim (? – după 1583) al lui Possevino – tot un iezuit – a elaborat o descriere a călătoriei mantovanului în Transilvania, cu impresii bogate despre români (inclusiv despre cei din Țara Românească și Moldova), prezentați drept „vechiul neam al romanilor, care își zic până astăzi romani și care descind fie din coloniile romanilor, fie din cei care erau osândiți la muncă în minele de metal”. De asemenea – spune autorul acesta – ei „vorbesc o limbă stricată”, cu „multe cuvinte italice”.

După cum se vede, în secolul al XVI-lea, începe să pătrundă în conștiința elitei europene numele etnic intern (endonimul) pe care și-l dădeau românii și care nu numai că amintea de Roma, dar era aproape identic cu numele de roman. Pe de altă parte, tot mai mulți străini își dau seama cu numele pe care ei îl dau românilor (valah cu variante, adică exonimul) este similar numelui dat italienilor, ca dovadă a înruderii celor două popoare întru latinitate. ■

Notă

* Limba macaronească este o limbă vulgară (populară) amestecată cu latina cultă.



Popor, populism, șeful populist

GINA STOICIU

Ce este poporul ?

Unii îl desemnează ca fiind „vulg, gloată, plebe”. Scriitorul Hervé Bazin spunea că poporul nu este „populus”, ci o „măgă de existențe obscure” și urât mirositoare. La Fontaine asemena poporul cu maimuța stăpânului, maimuța care își imită stăpânul. Dar îl asemena și cameleonului care își schimbă culoarea în funcție de împrejurări. Poporul are reflexul de supraviețuire. Poporul, numit și „mulțime solitară”, poate deveni „mulțime imprezibilă”, „mulțime dezlănțuită”. Nu întâmplător, poporul inspiră fascinație și repulsie.

Cuvântul „popor” are în științele politice mai multe registre de sens, în funcție de tradițiile politice. „Demos”, în Grecia, desemna totalitatea locuitorilor din Cetate. Cuvântul „popor” poate avea și un sens politic, de „națiune suverană”; președintele Statelor Unite Abraham Lincoln vorbea de un „guvern al poporului”, controlat de popor, în serviciul poporului. Cuvântul „popor” poate avea, de asemenea, un sens civic de „popor cetățean”; este cazul tradiției republicane franceze, a cărei deviză este „egalitate, fraternitate, libertate”. Există și un sens cultural și etnic al cuvântului, așa cum este înțeles în tradiția etnologică germană, unde „Volk” desemnează neamul, destinul comun. Poporul poate avea și sensul social de „popor clasă”, cei subordonați, dominați, cei mici față de cei puternici; aceștia pot fi muncitorii, agricultorii, provincialii, micii salariați.

Și ce este populismul?

Populismul este un fel de democrație directă a poporului. Dar și populismul poate juca în mai multe registre de sens. Cele două cuvinte, „popor” și „populism”, fac parte din cuvintele-valiză, în care fiecare pune ce crede, fără să se explice. Valiza este vizibilă, conținutul ei, nu.

În secolul trecut, hitlerismul evoca poporul, neamul, rasa ariană și populismul de dreapta a luat forma unei convergențe iraționale către o voință unică, Führerul. În cazul revoluției comuniste din Rusia țaristă, populismul de stânga a luat forma revoluției sângeroase contra țarismului.

În lumea de azi, populismul exprimă mai degrabă o convergență de solidarități în jurul unor aspirații colective, uneori inconștiente. Există un populism de stânga, cum există un populism de dreapta. În

► Centrismul

de azi

înseamnă

nici dreapta,

nici stânga.

Alegerile

prezidențiale

din Franța

sunt un

exemplu și

mai clar decât

alegerile din

Statele Unite

de ceea ce

înseamnă

un candidat al

populismului

centrist:

o personalitate

din afara

partidelor care

este impusă

mediatic și

nu are un

program, ci

are o „viziune”.



Caricatură din 1896 ce ilustra campania lui William Jennings Bryan, candidatul Partidului Populist la prezidențialele americane.

cazul noului președinte al SUA, Donald Trump, solidaritatea s-a focalizat în jurul protecționismului națiunii și al măreției națiunii americane. Populismul de stânga ia forma luptei sociale contra oligarhiei industriale și financiare, contra multinaționalelor. Este cazul Syriza în Grecia, Podemos în Spania și La France Insoumise (Melanchon) în Franța.

Și, pentru că scena politică este un spectacol care se reinventează, unii analiști politici vorbesc și despre un populism centrist. Este cazul mișcării En Marche (Emmanuel Macron) în Franța, candidat al centrului. Centrismul de azi înseamnă nici dreapta, nici stânga. Alegerile prezidențiale din Franța sunt un exemplu și mai clar decât alegerile din Statele Unite de ceea ce înseamnă un candidat al populismului centrist: o personalitate din afara partidelor care este impusă mediatic și nu are un program, ci are o „viziune”. Un candidat al elitei, un produs nu al meritocrației sau al succesului personal, ci un produs fabricat de elite și pentru elite. Iar elitele au ales mondializarea și neoliberalismul.

Să vorbim și despre șeful populist

El vrea să stabilească o legătură directă cu poporul. Dacă în perioada electorală, sondajele evaluează performanța candidaților în funcție de trei dimensiuni, partidul pe care îl reprezintă candidatul, programul și personalitatea candidatului, șeful populist mizează pe personalitatea sa. Nu vorbește despre „ceea ce este”, ci despre „ceea ce ar trebui să fie” și despre „ceea ce el vrea să fie”. Nu obiectivitatea contează, ci viziunea sa asupra realității. Șeful populist se declară uneori victima jurnaliștilor, pentru că aceștia verifică faptele, îi compară și-i analizează declarațiile. El preferă să se adreseze patetic poporului.

Un șef populist încearcă o retorică prin care să se identifice cu masele. El indică Binele și Răul, el îi arată mereu cu mâna

pe dușmani. Dușmanii lui sunt și dușmanii poporului. Deviza șefului populist este: „Eu sunt voi”. Un șef populist se prezintă ca un Salvator: totul merge prost, cu mine veți avea căi înșorite, eu vă aduc speranța. Discursurile lui sunt profetice. Pentru un șef populist, politica este „El”. Și El este unic, extraordinar, excepțional; el nu negociază, el decide, el își validează voința prin decrete și ordonanțe. El se crede zeu atotputernic. De altfel, un șef populist nu are încredere în nimeni, așa încât își va angaja prietenii și membri ai familiei.

Șeful populist nu suportă glumele la adresa lui. Vorbește popular. Iubește poporul, pentru că, spune el, poporul îl iubește, iar el vorbește în numele poporului.

Vocabularul și gramatica unui șef populist sunt simpliste. Adesea, el are un vocabular sărac, redus și repetitiv. Dar limbajul său este colorat, patetic, bogat în excepții gramaticale. De altfel, lingviștii și traducătorii au probleme să-i traducă discursurile. Ce spune un șef populist nu se poate traduce într-un limbaj neutru. Spusele lui se adresează inconștientului colectiv, unor sentimente și resentimente ascunse. Cum să traduci ce spune șeful populist? Când candidatul Donald Trump spune „Make America Great Again!” (devenit repede în SUA un acronim: „MAGA”), America latină traduce cu un „Arriba America! (Sus America!)”, iar presa francofonă cu : „Să îi redăm Americii măreția ei!”.

Dar viitorul unui șef populist este incert. Când promisiunile de a salva poporul întârzie, când erorile lui duc la catastrofă, șeful populist devine propria sa caricatură. Poporul, numit uneori și imbecilul util al democrației, poate avea reacții imprezibile. El se poate debarasa de șeful populist care i-a înșelat așteptările. Un astfel de moment suprem al Istoriei s-a petrecut în România, când poporul și-a revărsat ura acumulată în 24 de ani împotriva lui Ceaușescu, „Conducătorul iubit”. ■

MONICA SĂVULESCU
VOUDOURI

Educația și cultura – bunuri de consum

Vine dimineața la repetiții cu ochii roșii de oboseală. E actor și are un rol greu. Primele zile, la lecturi, de-abia nimerește replicile. Avem impresia că n-a dormit deloc. Facem supoziții. Unde-și petrece nopțile? Poate că are un serviciu de paznic, să mai câștige un ban? Poate că-și pierde vremea prin baruri? Poate că bea?

Într-o zi îl rețin după repetiții. „Spune-mi”, îl iau direct.

Și-mi spune. A găsit pe internet un anunț. O societate americană. Un „grup de creație”. Adică niște scenariști. Care dau lecții de scriere a scenariului de film. Elevii sunt de unde cu mintea nu gândești, de pe glob. Și sunt grupați în grupuri de câte trei. Nu mai mulți, nu mai puțini. Trei, ca să iasă treaba ca lumea, așa se pare că cere arta propagată de maeștrii americani. Vasăzică, pe numere. Și colegul nostru din teatrul atenian este unul dintre cei trei, dintr-un asemenea grup. „Și ce faceți voi, de nu dormi tu nopțile?”, îl întreb dezorientat. Ei scriu un scenariu. Fiecare dintre cei trei câte o replică. Unul din Stockholm, unul din Singapore, altul, băiatul nostru, de la Atena. Replicile astea ei le trimit pe Internet, fiindcă ele trebuiesc controlate de maeștrii care conduc grupul de creație. Controlul se face automat. Anume cei de pe glob scriu, și maeștrii, pac, spun dacă e bine sau nu. Doar că maeștrii sunt în America. Și treaba are de-a face cu fusul orar. Deci ei pot să-și dovedească măiestria doar în orele lor de lucru, când, întâmplător, la Atena e noapte și prin Singapore cine știe ce ore or fi. Deci băiatul nostru stă treaz să vadă când îi vine strigarea pe internet. Și când apare, pac, aruncă și el în eter replica lui de geniu.

„Ieși imediat din prostia asta.”, îl sfătuiesc. „Vai de mine – replică el – cum să mai ies?”. În primul rând că, având în vedere situația financiară din Grecia și sutele de actori care n-au de lucru și atârnă de câte un rolișor pe ici, pe colo, ca să poată să-și ducă zilele, maeștrii americani le promet în prospectul afișat pe internet că, după absolvirea cursurilor, au șansa să ajungă scenariști la Hollywood. Apoi, și mai grav, elevii care participă la acest curs au plătit o sumă. Uriașă, pentru posibilitățile noastre. „Cum așa? De unde ai luat banii?”, întreb înmărmurit. „Ei, înțelegere familială.”, îmi spune actorul.

O bunică a vândut un apartament, fiindcă n-a vrut ca el „să nu-și împlinească visul”. Așa că el s-a dus pur și simplu la o bancă indicată în prospectul postat pe Internet și a trimis banii.

Rămân fără glas. Până să ne apucăm noi de piesa la care lucrăm, am trecut cu ei prin marii autori. Am trecut prin marile școli de regie. Actorul cu pricina mi s-a părut un tip inteligent. Cum de s-a putut lăsa păcălit? Adică, mult mai grav, cum de a putut el, om talentat, să creadă că așa se face arta, la comandă pe internet, câte trei deodată?

Ne despart niște ani. Și-o experiență de viață. Constat că băiatul aparține unei generații credule. Și unei lumi în care există convingerea că poți, cu bani, obține orice.

N-a fost cazul generației noastre. Sau, cel puțin, a celor din lumea din care veneam eu, acum vreo 30 de ani, când am plecat în Olanda.

Îmi aduc aminte că și atunci, la prima înregistrare la un birou pentru evaluare profesională, un funcționar m-a întrebat ce-am făcut în România. „Am scris cărți, am spus, și-am lucrat într-un teatru”. „Foarte bine, s-a arătat entuziasmat funcționarul. Te înscrii într-un grup de creație ca să înveți cum se scriu cărțile și în alt grup de creație, ca să înveți cum se face teatrul. Cursurile costă 4.000, banii vin de la biroul de plasament, care la rândul lui îi primește de la primărie, care la rândul ei îi primește de la organizația națională pentru refugiați, care la rândul ei îi primește de la Înaltul comisariat pentru refugiați al Organizației Națiunilor Unite, care la rândul...”. Ascultam aiurită. „Și eu..., am întrebat în cele din urmă, și eu, ce rol am în toată combinația asta?” „Cum ce rol, s-a arătat excedat funcționarul. Tu înveți să scrii cărți”. „Păi... am mai scris câteva”, am dat să mă apăr. „Ei, alea erau acolo, pentru voi...”, m-a repezit el.

Tot pe vremea aceea am cunoscut un pictor albanez. Câștigase un premiu în Franța, fusese invitat cu expoziția în Olanda, dorise să mai rămână o vreme, lucru care, din punct de vedere juridic, nu se putea decât dacă intra într-o unitate de învățământ. Care cerea și ea un preț usturător. Și-a vândut omul pânzele pe nimic și a rămas în Olanda. „Foarte bine, i-a spus maestrul care l-a luat în grupul lui de

creație, acum uiți tot ce știi din Albania și înveți cum se face pictura la noi”. Cred că mai mult decât povestea cu banii, pe omul acela talentat l-a izbit propunerea de-a uita tot. Cum așa, să uite? A lăsat banii și școala și s-a întors în Albania. Acum aud că este directorul pinacotecii din Tirana și îmi doresc să-l mai întâlnesc vreodată, să-mi exprim totalul meu respect pentru el.

Mi se întâmplă des să consult CV-uri ale oamenilor tineri, din nevoia de a face repertorii și distribuții. Și mă izbesc des de anunțarea cu gura plină a unor asemenea cursuri în grupuri de creație în care oamenii noștri au învățat de la maeștrii de pe mapamond cum se scrie un scenariu, o piesă, un roman etc. Mai citesc și prin presă, aici și aiurea, cuvintele de laudă pentru cutare sau cutare „celebritate”, al cărei merit începe exact din acest punct, că a absolvit un asemenea curs, într-un grup de creație. Adică, a plătit niște bani pentru a învăța cum se face arta și cum, în funcție de categoria financiară în care a fost integrat, a devenit artist. Mai mare, vezi Doamne, decât cel care n-a plătit banii, n-a urmat cursul, n-a fost plecat 3 sau 6 luni te miri pe unde, ba, a stat acasă și... cine mai știe, a scris sau va scrie la un moment dat, o carte despre zona lui... o altă Macondo. Cel care n-a avut o bunică să-și vândă casa pentru a-și împlini el „visul”, nu s-a învățat prin cercurile care ofereau burse, n-a crezut că talentul se manifestă în grupuri de câte trei și n-a vrut „să uite” seva din care se ridică arta oricărui creator.

Ideea de a plăti bani pentru a deveni artist cred că este de dată relativ recentă. În general, condiționarea culturii de plată mi se părea la un moment dat depășită. Dreptul la învățătură și la cultură cred că este înscris aproape în toate constituțiile țărilor cu oareșcari pretenții de civilizație. Vasăzică, vorbim de un drept. Natural. Cum de s-a ajuns să se creadă că acest drept li se cuvine numai celor cu bani?

► Dreptul la învățătură și la cultură cred că este înscris aproape în toate constituțiile țărilor cu oareșcari pretenții de civilizație. Vasăzică, vorbim de un drept. Natural. Cum de s-a ajuns să se creadă că acest drept li se cuvine numai celor cu bani?



Educație, circulație

VASILE CĂRĂBIȘI

Există o legătură între aceste două noțiuni? În aparență nu, dar, în urma unei analize, constatăm că există o relație de dependență, ambele influențându-se reciproc.

Dacă educația rutieră este o componentă a procesului general de educare a copiilor, ce se desfășoară sau ar trebui să se desfășoare în unitățile de învățământ, nu trebuie ignorați, în această privință, nici tinerii și nici persoanele mai în vârstă. Orice manifestare având ca obiect circulația rutieră (conferințe, simpozioane, concursuri tematice etc.) trebuie să scoată în evidență necesitatea unei educații în acest sens. De asemenea, prezentarea în mass-media a evenimentelor rutiere produse pe drumurile publice trebuie să pună accentul pe cauzele ce au generat asemenea evenimente și pe comportamentul celor implicați și mai puțin pe efecte care, este adevărat, creează stări emoționale puternice, dar nu contribuie la evitarea, în viitor, a unor asemenea evenimente. Evidențierea cauzelor și, mai ales, a comportamentului participanților la trafic implicați în evenimente rutiere ar putea să-i determine și pe alții, cu un comportament similar, să-și reconsidere atitudinea în sensul conștientizării riscurilor la care se expun în cazul unui comportament inadecvat.

Toți participanții la traficul rutier, dar în special conducătorii auto, trebuie să înțeleagă sensul și utilitatea practică a tuturor măsurilor necesare pentru prevenirea accidentelor de circulație, aplicându-le în mod creator și în concordanță cu situația apărută. Din păcate, nu totdeauna circulația rutieră se desfășoară în conformitate cu reglementările legale, iar comportamentul unor conducători auto este agresiv, deranjant și, nu în ultimă instanță, periculos pentru ceilalți participanți la trafic. De aceea, consider că nu este lipsit de importanță să abordăm câteva aspecte de politețe și, mai ales, de nonpolitețe rutieră.

Politețea rutieră înseamnă abordarea unor situații din trafic într-o manieră atentă și respectuoasă față de partenerii de drum; o asemenea atitudine trebuie să caracterizeze pe toți conducătorii auto deoarece, pe lângă faptul că este o dovadă de civilizație, contribuie la creșterea siguranței circulației și, implicit, la diminuarea



riscurilor de producere a accidentelor rutiere. A atrage atenția unui conducător auto asupra unei deficiențe la autovehicul (o ușă întredeschisă, capota portbagajului deschisă, un pneu dezumflat, un semnal luminos care nu funcționează, o pierdere vizibilă de ulei) trebuie să fie o atitudine firească prin care se elimină riscul apariției unei situații periculoase. Depinde însă cum facem acest lucru. Atenționarea prin gesturi sau semne în timpul mersului nu este înțeleasă de partenerul de trafic și, în plus, diminuarea atenției asupra circulației poate duce la pierderea controlului asupra direcției, favorizând producerea unui accident de circulație. De aceea, în astfel de situații se recomandă să-i cerem să oprească pentru a-i comunica despre ce deficiență este vorba și, dacă este cazul, să-l ajutăm să o remedieze.

În condițiile unui trafic aglomerat, facilitarea pătrunderii unui autovehicul de pe un drum lateral, fără prioritate, în drumul principal reprezintă un act de politețe rutieră. Se evită astfel producerea unei coliziuni deoarece conducătorul auto care așteaptă de mult este tentat să forțeze pătrunderea în drumul principal.

La semnalul unui conducător auto aflat într-o parcare sau al cărui autovehicul este în pană, tot ca un gest de politețe rutieră este recomandabil să oprim, pornind de la ideea că oricând putem fi într-o situație similară. Un sfat pentru rezolvarea unei probleme tehnice, un număr de telefon de la un atelier de reparații auto ori de la o firmă de tractări auto reprezintă un ajutor binevenit, care va fi apreciat ca atare.

Dacă unii conducători auto se deplasează cu viteză redusă, în neconcordanță cu traficul, fie dintr-un exces de prudență sau frică, fie din motive obiective (o defecțiune la autovehicul, o persoană bolnavă pe care o transportă la spital, o situație periculoasă pe care a observat-o și care îl îndeamnă la prudență) nu este o soluție să circulăm foarte aproape în spatele lor,

claxonând și gesticulând pentru a le arăta că suntem deranjați. Dimpotrivă, trebuie să procedăm cu tact și politețe, depășindu-i cu prudență și luând toate măsurile pentru a nu crea, prin depășire, o situație periculoasă.

La trecerile pentru pietoni semnalizate cu indicator și/sau marcaj se recomandă oprirea și invitarea, printr-un semn cu mâna, a pietonului care dorește să traverseze drumul, dar ezită să o facă nefiind convins că i se va acorda prioritate. Este un gest de politețe rutieră, prin care se poate evita producerea unui accident rutier.

Din păcate, nu prea întâlnim în trafic conducători auto care să dea dovadă de politețe rutieră, ci mai degrabă de nonpolitețe, conducerea agresivă a autovehiculului fiind expresia lipsei de civilizație, a iresponsabilității, a îngâmfarării, a lipsei de respect față de partenerii de trafic. Adepții acestui stil folosesc diverse metode de intimidare. Printre ele, cea mai importantă este însuși autovehiculul pe care îl conduc. La volanul unui autoturism performant, cu motor foarte puternic, se simt un fel de stăpâni ai șoselelor și ignoră nu numai regulile de bun-simț, dar și pe cele rutiere, considerând că totul le este permis. Pentru ei indicatoarele de reglementare a priorității de trecere, culorile semafoarelor electrice, indicatoarele și marcajele de la trecerile pentru pietoni nu au nicio semnificație. Ei comit greșeli în serie în trafic, execută manevre neașteptate în cele mai periculoase locuri, dar sunt necruțători atunci când alți participanți la trafic greșesc.

O altă metodă de intimidare o reprezintă viteza, utilizată pentru a-i determina pe ceilalți participanți la trafic să se replieze spre dreapta, intrând chiar pe acostament pentru a le face loc să treacă. Ei sunt întotdeauna grăbiți, neezitând să circule pe mijlocul drumului sau chiar pe contrasens.

Conducătorul auto agresiv nu ezită să abuzeze de mijloacele de avertizare luminoase și sonore, adresează injurii și cuvinte jignitoare celor din jur și, de multe ori, face uz de bătă, cuțit sau chiar armă de foc pentru a-și dovedi „superioritatea” în trafic.

Este recomandabil să nu dăm lecții celorlalți conducători auto care greșesc, deoarece eroarea fiind comisă și devenind, astfel, ireversibilă, atitudinea devine inutilă și chiar periculoasă. Putem însă atrage atenția, într-un mod politicos și civilizat, conducătorilor auto care apasă prea tare pedala de accelerație că viteza cu care se deplasează este nepotrivită cu condițiile de circulație. ■

► Dacă educația rutieră este o componentă a procesului general de educare a copiilor, ce se desfășoară sau ar trebui să se desfășoare în unitățile de învățământ, nu trebuie ignorați, în această privință, nici tinerii și nici persoanele mai în vârstă.



Ordinea viitoare a lumii

ANDREI MARGA

Cu ani în urmă, s-a răspândit credința tacită că istoria s-ar „sfârși” în dreptul neoliberalismului politic lansat în anii nouăzeci. Cunoscuta schemă a lui Hegel, care obligă realitatea la a se conforma concepțelor din care își revendică legitimitatea, este readusă insistent în actualitate, spre a anestezia așteptarea de schimbări profunde. Se consideră că, atunci când indivizii au toate libertățile, nu mai este de luptat decât pentru a le păstra. Vasta suprafață a eșecului în a rezolva problemele sociale și a democratiza societățile slăbește însă această credință.

Nici atracția amintită și nici credința menționată nu aduc soluțiile de care este nevoie. Ele alimentează abordări care, teoretic, pot da o ordine a lumii, dar nu o ordine capabilă să motiveze oamenii și să dureze. Ne dăm seama de acest fapt trecând în revistă abordările profilate ce concurează în contextul internațional actual.

Prima abordare pleacă de la maxima „lăsați-ne în pace, că știm noi mai bine ce ne trebuie”. Coreea de Nord o ilustrează astăzi complet și atestă din nou că nu este decât soluția dictaturilor de familie, a reprimării celor care gândesc altfel, a sărăcirii și izolării în condițiile unei lumi a oportunităților fără precedent.

A doua abordare cultivă maxima „să aplicăm reglementările internaționale adoptate”. Statele Unite ale Americii o reprezintă cel mai clar. Este o abordare indispensabilă, dar care provoacă reacții. Reglementările au fost adoptate în condițiile unei anumite distribuii a puterii în lume, care stârnește, între timp, nemulțumiri crescânde.

A treia abordare este condusă de maxima „să asigurăm echilibrul supraputerilor”. Rusia constituie avocatul ei principal. Această abordare pare rezonabilă atunci când în discuție este răspunderea celor mai mari puteri ale lumii pentru situația internațională. Lumea nu se lasă însă redusă la supraputeri, încât puterile și statele mai mici nu o pot aplauda.

A patra abordare are în față maxima „armonia este mai aducătoare de avantaje decât conflictul”. China o promovează stăruitor. Abordarea aceasta este greu de neglijat, fiind înțeleaptă, mai ales din punctul de vedere al țărilor care vor să se dezvolte și să se întărească în competiția economică. Doar că armonia nu este posibilă decât recurgând la reglementări ce asigură ordinea lumii.

A cincea abordare s-a organizat pe maxima „suntem oameni ca toți ceilalți și avem dreptul să ne decidem soarta în concertul umanității”. Turcia, Polonia, Ungaria sunt exemple de apărători mai vocali ai acestei abordări. Numai că nu este limpede granița dintre a fi tu însuși și a fi opus altora, încât formula alunecă adesea în indisciplină punctuală.

A șasea abordare se lasă călăuzită de maxima „să facem ce ne spun să facem cei mai puternici”. România actuală este unul dintre practicantii ei. Doar că aceia mai puternici controlează situațiile din optici proprii. Ei nu pot lucra în locul tău și nu pot suplini efortul tău. Dezvoltarea proprie nu se poate atinge doar prin deciziile altora.

Nimeni nu se poate izola fără pierderi dramatice. Ceea ce semnăm trebuie respectat până la altă decizie. Echilibrul supraputerilor este indispensabil, dar nu rezolvă orice. Armonia constituie un ideal însuflețitor, care are nevoie de rezolvări practice. Fără a te exprima pe tine însuși, politica își pierde rațiunea de a fi. Nu poți asigura propria dezvoltare fără priceperea și curajul deciziilor proprii.

Este nevoie de o nouă abordare – ca viziune și metodă – în relațiile internaționale. Apăr, în orice caz, în conceperea relațiilor internaționale, optica interacționismului reflexiv. Am în vedere un interacționism cu bază în interesele proprii de promovare și recunoaștere și deschis spre asumarea acestora. Nu este vorba de un interacționism care dizolvă totul în relații, ci de interacționismul care își ia ca punct de plecare nevoia afirmării de sine, fără a deveni autarhic, și se deschide spre lume, fără a-și pierde rădăcinile. Maxima viziunii pe care o promovez este „să interacționăm în lumea timpului nostru luând decizii informate, în care să ne exprimăm noi înșine și considerând consecințele”. Ea are capacitatea de a evita dezavantaje deja semnalate. Peste toate, este maxima evident mai capabilă de universalizare.

Modelarea originară a ordinii lumii Henry Kissinger o vede în Pacea Westfalică, aceea care a pus capăt confruntărilor religioase și politice ale Războiului de



ANDREI MARGA

Ordinea viitoare a lumii

Editura Niculescu
București
2017

► Maxima viziunii pe care o promovez este „să interacționăm în lumea timpului nostru luând decizii informate, în care să ne exprimăm noi înșine și considerând consecințele”.

Treizeci de Ani (1618-1648). Dar însuși sistemul westfalian întâmpină dificultăți, unele dintre valorile sale conducătoare fiind astăzi puse la încercare. Europa unită tinde să pună în paranteză „suveranitatea” statelor naționale, deja prin proiectul construcției ei. „Echilibrul puterilor” („balance of powers”) nu-i mai preocupă pe toți cei implicați. Jihadismul islamic caută să redeseneze harta statelor. Statele Unite ale Americii au mereu de optimizat relația dintre vasta lor putere și principiile de conduită ce vin din propria istorie.

Cunoscutul strateg american a privit ordinea lumii din punctul de vedere al schimbărilor aduse de 1989 și de urcarea Chinei în poziția de supraputere. Aceste două praguri în evoluția recentă a lumii își păstrează, fără îndoială, importanța istorică crucială, dar nu mai sunt totul. Putem descrie acum mai cuprinzător ceea ce s-a petrecut din jurul lui 2010 încoace. Nu numai că putem face toate acestea, dar și întreprindem, în volumul „Ordinea viitoare a lumii”, abordarea lumii de după 2010 și conturarea ordinii viitoare a lumii. Este sigur că nici ordinea fără libertăți nu rezistă, dar nici libertăți fără ordine nu se pot menține. Reperul îl dau, de fiecare dată, nu definițiile datorate unei ideologii sau alteia, în care se pierd, din nefericire, cele multe dintre reflecțiile de astăzi asupra ordinii lumii. Reperul libertăților și al ordinii îl dau situația și opțiunile cetățenilor exprimate în mod democratic.

La noi, de la Gheorghe Brătianu încoace, s-au publicat prea puține scrieri despre relațiile internaționale elaborate fără integrare prealabilă în vreo „corectitudine politică”. Altfel spus, cu capul propriu! Caut să înlătur această lacună. Prezint în „Ordinea viitoare a lumii” o viziune ce pleacă de la asumția că s-a produs o schimbare a lumii chiar după schimbarea lumii din jurul anului 1990. Nu se poate înțelege situația creată după 2010 fără a relua analiza ansamblului. Ordinea viitoare a lumii înseamnă multe lucruri. Bunăoară, după euforia unificării din anii nouăzeci, Europa a intrat în criza exitului, ce nu se va opri fără reorganizare cuprinzătoare. O reorganizare a economiei luând în seamă nu numai reușitele, ci și consecințele dramatice ale globalizării a început. Resursele naturale își schimbă prețul. Chestiunea legitimității urcă în importanță, iar republicanismul democratic renaște. Discrepanțele sociale devin temă. Diferențele de dezvoltare revin pe agenda internațională. Puteri noi și-au făcut loc la masa deciziilor. Supraputerile, plurale, au intrat în raporturile unei geometrii variabile. ■

(Fragmente din „Introducerea” la *Ordinea viitoare a lumii*)

PRIN OGLINDĂ

Care mai este valoarea artei?

VALENTIN PROTOPOPESCU

Mulți dintre contemporanii noștri sunt fascinați de misterul reușitei sociale. Ba aș spune că majoritatea acestora, una foarte largă, se tot întreabă cu privire la căile de urmat pentru a atinge pământul acestei adevărate fericiri terestre. Care e secretul, în ce constă cheia triumfului personal într-o societate ierarhic structurată, în care însemnele exterioare ale gloriei cântăresc imens, decisiv chiar, în aprecierea acordată insului? Oriunde ne-am plasa în orizontul activităților omenești, fără îndoială că găsim același sacrosanct respect față de performanța socială, indiferent dacă aceasta înseamnă autoritate, bani sau putere. Pe scurt, spune-mi ce loc ocupi în ierarhie, ca să-ți spun cine ești. Într-un fel, a fi paria astăzi nu mai înseamnă să trăiești la marginea societății, ci doar să ocupi un loc obscur în raport cu bateria de criterii ale succesului social.

Firește, nici în câmpul literelor lucrurile nu stau diferit. Ba, tocmai pentru că actorii sociali care compun respectivul orizont se detașează printr-un coeficient narcisic superior mediei, reușita conotează imens în registrul în care aceștia se manifestă. Iar reușită înseamnă, fără doar și poate, a publica la edituri de prestigiu sau în paginile unor reviste bine cotate, a contabiliza tiraje „dodoloațe”, a încheia contracte bine remunerate cu editorii, a beneficia de cronici superlaudative, a fi invitat la tot felul de emisiuni radio sau TV ale unor posturi bine plasate pe piața media, a face trafic cât mai important pe Net și a primi o recunoaștere cât mai amplă în Social Media, a beneficia de burse și alte sinecuri profitabile, în fine, a primi premii importante acordate de asociațiile de breaslă ori, de ce nu, în fond, chiar suprema distincție, mult-visatul Premiu Nobel pentru literatură. Singurul argument vizibil pentru ca toate acestea să iasă din orizontul posibilului și să intre în registrul actualului este, cum altfel, cel reprezentat de valoarea scriiturii. Repet, argumentul vizibil. În realitate, lucrurile stau, frecvent, diferit, cel puțin la noi.

Într-adevăr, valoarea la care poate ajunge un scriitor reprezintă o medie între mai multe imponderabile. Valoarea ca atare, pură și simplă, contează în genere destul de puțin din perspectiva prezentului. Adeseori, abia în postumitate artistului cutare i se recunoaște talentul, originalitatea și autenticitatea operei. E o palidă consolare aceasta, căci lui, nedreptățitului, puțin îi mai pasă. În schimb, foarte mulți dintre componenții „elitei”, ai corpului de scriitori „notorii”, abonați la premii, gloriolă și temenele critice se dovedesc, după

ce apele s-au liniștit, iar materia s-a decantat, niște abili adaptați, niște pragmatici cu pusee de cinism, în sfârșit, niște veleitari profesioniști, poate că nu cu totul lipsiți de talent ori de valoare, dar în niciun caz la dimensiunea prin care prezentul i-a consacrat. Despre dâșii, dacă această observație are vreo relevanță, posteritatea nu va reține decât că au profitat din plin de o faimă ultragonflată în timpul vieții. Și cam atât.

Dar și faima aceasta sau notorietatea se construiesc foarte greu. Nu oricine, după cum se vede, are acces la beneficiile ei. Trebuie să fii nițeluș „artist” ca să atingi asemenea performanțe în planul recunoașterii sociale. Poate mai „artist” într-un astfel de registru

» Într-un fel, a fi paria astăzi nu mai înseamnă să trăiești la marginea societății, ci doar să ocupi un loc obscur în raport cu bateria de criterii ale succesului social.

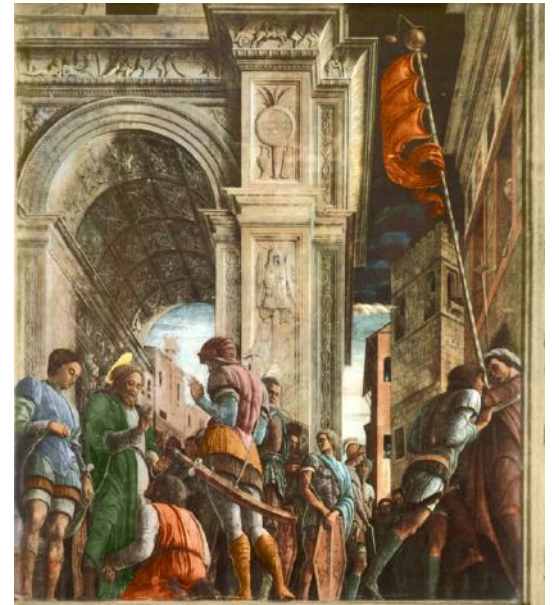
decât în cel „clasic”, al creativității efective. Că afirm o crasă banalitate, cred că nu mai constituie un secret pentru nimeni. Oricare dintre noi știm „par coeur” artiști de valoare, oameni care realmente au ceva de spus în domeniul lor, dar care, din lipsa unor abilități speciale, habar n-au cum să „parvină” la recunoașterea socială la care ar avea tot dreptul. Nemediatizați, ignorați, cu o energie demnă de o cauză mai bună, de colegii de breaslă ori de criticii domeniului, ei se sting în anonim, frustrare și resentiment.

Dimpotrivă, creatori de o anvergură extrem de discutabilă, valoroși, nici vorbă, dar nu atât cât să spargă gura târgului sau să înspăimânte posteritatea, aceștia din urmă se dovedesc însă niște adevărați strategii ai reușitei sociale, niște curați Napoleoni ai succesului, în fine, niște Cezari ai „învârtelii” printre cei puternici, bogați, influenți și generoși. Și astfel, neîndoind că al lor este paradisul prezentului, unul teribil de material, de prosper și de confortabil. Despre acești performeri ai slalomului social citim în jurnale, în revistele literare, în cotidienele de sport, în publicațiile de specialitate sau mondene, despre dâșii aflăm pe undele radio ori pe sticla televizoarelor, despre „performanțele” lor luăm act pe siteuri, bloguri și vloguri de care rețeaua este plină ochi. Sunt omniprezenți și categoric că au devenit repere ale valorii, bunului-simț și perenității creatoare. Modele fiind, natural că fac și modă. Reprezentarea de care se bucură ei în ochii publicului este una magnanimă, iar faptul că uneori mai sunt criticați, chiar pe baza unor evidențe demonstrabile, este conotat drept act de lezmajestate, dacă nu chiar drept crimă contra siguranței spirituale a neamului. Cârtitorii lor sunt iute linșați, diminuați și șterși din registrul existenței.

Morala? Depinde ce dorim de la noi și de la destin. Vrem succes facil și comoditate ontologică? Atunci trebuie să învățăm arta slalomului social. Dorim însă coerență intelectuală și operă cinstită? Atunci vom munci din răspuțeri pentru a câștiga dreptul la un anonim autentic. ■



Andrea Mantegna, Sibila și profet (1502)



Andrea Mantegna, Panou din transeptul capelei Ovetari



Andrea Mantegna, Portrete de curteni Camera pictată a Palatului din Mantova



Ce este un autor? Și de câte feluri este el?

Dosar coordonat de Carmen Corbu

Dacă Nietzsche ar fi semnat doar lista rufelor de dus la spălătorie, el nu ar fi fost considerat „autor”. Așadar, potrivit lui Michel Foucault, opera determină autorul, și nu invers. În viziunea poststructuralistă a teoreticianului francez, invocarea unui autor este doar un efect al momentului istoric în care plasăm discuția și doar un răspuns la teama indivizilor în fața „proliferării sensului”. Autorul este „un anumit principiu funcțional prin care, în interiorul culturii noastre, noi delimităm, excludem, selectăm”.

CARMEN CORBU



Fotografie de Sorin Bejenaru

In Antichitate, identitatea autorului nu conta. În Iluminism, semnătura și recunoașterea ei au devenit definitorii. În Postmodernism, calitatea de autor se distribuie, fără discriminare, tuturor. Creativitatea, acum, tinde să fie o parte fundamentală a modului în care oamenii acționează pentru a se „reproduce” pe ei înșiși și pentru a „reproduce” societatea. Viața cotidiană este concepută ca un cumul de proiecte, cu atât mai acceptate ca fiind valoroase, cu cât sunt mai diferite unul de celălalt și cu cât sunt capabile să creeze momente de emoție. Capacitatea de creație, un dat pentru o mare parte a indivizilor, pierdută prin apariția constrângerilor sociale, este rechemată să stabilească standardul de viață. Criticii neoliberalismului spun că acest trend nu este decât o altă constrângere socială: oamenii, cu cât își

ocupă timpul cu ceva plăcut, cu atât vor sta mai liniștiți la locul lor și cu atât își vor reface mai eficient forțele pentru o nouă zi de muncă. Iar în interiorul discuției despre practicile artistice apare discuția „ce fel de autor?”. În România, opoziția „artist amator”/„artist profesionist” încă mai funcționează, punctul de disjunție fiind existența unei diplome universitare în domeniu. Mai puțin în interiorul literaturii, mai mult în cel al artelor vizuale. Școlile și atelierelor de arte plastice, de fotografie sau de scriere înregistrează din ce în ce mai mulți cursanți. Oameni care în general au o profesie extra-artistică, interesantă sau anostă, solicitantă sau de rutină, vor să își dezvolte și un proiect în zona artelor. Poate au citit „Despre folosul moral al deprinderilor estetice” al lui Friedrich Schiller sau poate doar au văzut

► În Postmodernism, calitatea de autor se distribuie, fără discriminare, tuturor.

filmul „Poetry”. Pentru creațiile lor se organizează expoziții și se editează publicații. Cu aceste ocazii, autorii în cauză sunt numiți, mai puțin depreciativ, debutanți. Pot fi depășite, presupunând că toate celelalte condiții ar fi întrunite, prejudecățile legate de „artistul amator”? Sau, cum spunea un galerist bucureștean, „diferența între un artist profesionist și un artist amator constă în promovarea profesionistă”? Adică, o perspectivă în apropierea teoriilor lui Bourdieu, cel care a avut grijă să ne avertizeze atât asupra dublei ierarhizări (cea operată la nivel de public larg și cea operată în interiorul comunităților artistice, cu tensiunile de rigoare ale acomodării celor două), cât și asupra necesității de a construi pe orizontală întreaga schemă a regulilor creației și valorizării activității artistice. ■

DOSARELE REVISTEI CULTURA

Ce este un autor? Și de câte feluri este el?



Fotografie de Sorin Bejenaru



O diplomă e o diplomă și atât

MIRELA TRĂISTARU

► Jean-Michel Basquiat a reușit să ajungă, din artist stradal, unul dintre cei mai bine cotați artiști postmoderni.

De multe ori, doar o diplomă de absolvent a unei școli de artă nu este garantul unui artist profesionist. O diplomă e o diplomă și atât. Deși ea certifică parcurgerea anumitor pași, a anumitor învățături – desenul, culoarea, istoria artei, filosofia artei, estetica... etc. –, pentru a fi cu adevărat profesionist în artă, este nevoie și de un demers artistic coerent, susținut. Amatorismul în artă este foarte răspândit, iar el se bazează pe talent și trăire, fără baze de teorie și exercițiu. Amatorul își are și el rolul său în dezvoltarea creației plastice. Jean-Michel Basquiat a reușit să ajungă, din artist stradal, unul dintre cei mai bine cotați artiști postmoderni, vândut de casele mari de licitație, expus în marile muzee ale lumii...

Societatea românească nu are o cultură plastică în spate, cum au Olanda, Franța, Italia... Adeseori, vânzările de pe piața noastră de artă, din casele de licitații, se învârt iremediabil în jurul aceluiași pictori interbelici. Artistul contemporan român fie este condamnat la un anonim asumat, fie caută calea emigrației, vezi Ghenie, pentru că șansele, astfel, sunt mai mari. Școala este iar importantă, deoarece ea creează nuclee, vezi „Școala de la Baia Mare”, „Școala de la Cluj”. Aici putem vorbi de recunoaștere. ■

Notă: Mirela Trăistaru este artist plastic și curator

La noi domnește formula „un om – o activitate”

MIRCEA VALERIU DEACA

Cultura română nu e obișnuită cu variația ocupațiilor și nici cu coexistența practicilor culturale personale, deși tocmai acestea aduc un plus. Modelul cultural românesc, normativ, rămas în tipare comuniste, nu suportă variația ocupațiilor de-a lungul vieții și nici coabitarea mai multor praxis-uri sub o identitate. Majoritatea cetățenilor se definesc „la locul de muncă”. Modul de acceptare socială moștenit din mentalitatea comunistă implică individul într-o serialitate care cazează cazon individualitățile. Pentru regimul comunist, ești sau soldat, sau țăran, sau muncitor, sau intelectual. Niciodată nu poți avea mai multe roluri sociale pe deplin confirmate. La noi

► Modelul mental occidental acceptă și încurajează multitudinea abilităților și experiența/expertiza multiplă.

domnește formula „un om – o activitate”. În general, cei ce vor să diminueze activitatea mea academică mă prezintă public în contextul universitar ca artist, iar cei din contextul practicilor creative menționează cu precădere faptul că fac cercetare. E o formă derivată din ideea că „el nu își are locul aici, căci adevărata sa excelență este în alt loc”. Modelul mental occidental acceptă și încurajează multitudinea abilităților și experiența/expertiza multiplă. În general, în Vest, oamenii sunt mai interesați de ceea ce faci, și nu de ce profesie ai ori cu ce îți câștigi existența. Și ești cu atât mai recunoscut, cu cât exersezi o activitate liberă, personală și de pasiune ori angajament. ■

Notă: Mircea Valeriu Deaca este profesor universitar, critic literar și de film și artist plastic

Cultura este făcută de oameni onești, preocupați de valori spirituale

SORIN BEJENARU

Freud definea creația artistică drept o împlinire sau o satisfacere prin fantezie a dorințelor negate ale unui om – artistul, constrâns de propria funcționare și de morală – care, printr-un proces de sublimare, își determină conștientul să accepte gândurile inconștientului, creând astfel premiza apariției acelu

ceva, obiect materializat sau comunicat, care în final va procura o plăcută satisfacție, atât artistului, cât și celor care îi împărtășesc creația. De fapt, vorbim despre vehicularea și livrarea emoției, a sentimentelor. Adică, despre artă. Dacă fotografia este o artă, atunci ar trebui să poată intra, prin registrul intuitiv și cerebral, în ceea ce am putea numi sufletul omului și să devină o transcendere către spiritual, ocolind evidența și copierea realității. Atât timp cât asta se întâmplă, granița dintre un amator – cel pentru care fotografia e un hobby – și un profesionist

– cel ce face din fotografie o profesie – nu ar trebui să existe. Asta ține de o alegere a fiecăruia, pentru că trebuie investit timp și este necesară o instrumetare literară, poetică, plastică și muzicală, o autoinstrucție permanentă, care va dezvolta un simț interior capabil să identifice ulterior situația de fotografiere și modalitatea prin care surprinzi și livrezi emoția acesteia. În fotografia de artă, noțiunile de amator și profesionist se amestecă, amator poate deveni și profesionistul – care trăiește din evenimente sau jurnalism – pentru că doar stăpânește tehnic



DOSARELE REVISTEI CULTURA

Ce este un autor? Și de câte feluri este el?

fenomenul, pentru că sensibilitatea cedează în fața rutinei și a rigidizării.

Fotografia de artă însă nu se prea vinde – pentru că nu este încă definită clar, pentru că prea puțini o înțeleg ca fiind croită pe expresivități complexe –, iar asta face ca ea să fie ocolită de profesioniștii rutinași. Același lucru se întâmplă și în sens invers, în genurile specializate, cum sunt cele comerciale, de eveniment sau de presă. Aici, dincolo de specializarea profesionistului care va reuși să își valorifice munca, validându-și astfel statutul, amatorul pierde de obicei din varii motive: graba, lipsa unui suport teoretic, lipsa de experiență. Poate avea șansa unei aprecieri conjuncturale în rețelele de socializare, un mod modern de hrană (să îi zicem „spirituală”), uneori nesănătos, pentru că întărește doar orgoliul.

În societatea de astăzi, totul pare pe repede înainte, nu mai avem timp să medităm, să contemplăm, privim fără să vedem, iar marea masă consumatoare de artă apreciază din ce în ce mai mult evidența și lucrurile ușor de înțeles. Clivajul dintre artiști și public există, iar cauza și efectul generat se determină reciproc, schimbându-și funcția. Pe de o parte, marea majoritate a publicului, în special cel tânăr, nu mai știe să decodifice mesajul pe care artistul îl transmite, nu mai știe să simtă și să recunoască emoția, ca atare, validează imaginile simpliste, derizorii, acele imagini ce nu interpretează și nu se lasă interpretate. De cealaltă parte, artistul, dacă nu e onest, în dorința lui de validare, va renunța la căutări și la forme de expresie proprii și va încerca să facă pe plac mulțimii, confirmând astfel alegerea acesteia. Pare că ne învârtim în cerc. Probabil că timpul va stabili adevărul. Valoarea nu se poate stabili interogând un anumit

► Orice practică individuală ajută la dezvoltarea culturii, pentru că vorbește despre noi, despre lumea în care trăim. Cred că ar trebui să fie validată și împărtășită de public. Prin interacțiuni directe, prin prezența lângă autor, nu printr-un „like” de acasă, din fața computerului.

public. Noi nu avem încă un cadru prin care creația artistică să ajungă la public. Cum să înțelegi o imagine când nu ai intrat niciodată într-un muzeu sau într-o galerie de artă? La fel, o carte, un concert? Din experiența celor doi ani de funcționare a Asociației Naționale pentru Arte Vizuale Contemporane – cu peste 200 de evenimente, cu peste 400 de artiști expuși, cu autosusținere financiară pentru că accesarea puținelor fonduri publice este foarte dificilă – am dedus că pot exista artiști valoroși care ajung greu la public, iar validarea lor este adeseori una superficială, printre apropiați.

Avem nevoie de artă, avem nevoie de cultură. Iar cultura este făcută de oameni onești, preocupați de valori spirituale. Orice practică individuală ajută la dezvoltarea

culturii, pentru că vorbește despre noi, despre lumea în care trăim. Cred că ar trebui să fie validată și împărtășită de public. Prin interacțiuni directe, prin prezența lângă autor, nu printr-un „like” de acasă, din fața computerului sau a telefonului. Trebuie să fii acolo să te bucuri, să prinzi emoția efemerului. Noi, cei de la Asociația Națională pentru Arte Vizuale Contemporane, încercăm să rezistăm, oferind alternative educaționale, organizând evenimente, încurajând orice demers creativ individual al artiștilor, în special al celor tineri. Proba timpului va fi cea care va stabili valoarea acestor practici și va arăta dacă noi am ales bine sau nu. ■

Notă: Sorin Bejenaru este membru fondator al Asociației Naționale pentru Arte Vizuale Contemporane



Fotografie de Sorin Bejenaru

Nu se dau nicăieri în lume diplome de artiști

CRISTIAN CRISBĂȘAN

Cred că rezultatele oricărui tip de creație devin – sau nu – artistice prin validare în timp și spații culturale, printr-o certificare dată de critică și publicul consumator. Arta nu e așa, un spațiu magic sau un club în care, oricine ai fi și orice ai face, devii artist, prin contaminare, la o secundă după ce ai intrat. Artist nu te faci așa cum devii inginer dacă ai absolvit Politehnica. Probabil că și de aici provine o parte din problematica trasării unei granițe între amator și profesionist, nu numai în domeniul cultural, dar și în orice altă profesiune. Pe de altă parte, depinde de ce set de criterii operăm evaluarea. De exemplu, avem un pictor care nu câștigă bani din creația lui, el practicând altă

meserie prin care-și plătește facturile. Apoi, avem alt pictor care trăiește exclusiv din vânzarea tablourilor sale. Primul pictor are o viziune originală, avangardistă, talent evident, dedicare, onestitate și pasiune. Tablourile lui sunt interesante, nu seamănă cu nimic, sunt provocatoare, pun probleme, deranjează, incită. Pentru acest om, pictura este o terapie, un mod de exprimare și comunicare. Cu toate acestea, nimeni nu-i cumpără tablourile, chiar el nu este prea interesat de acest aspect. Dacă-l întrebi cu ce se ocupă, zice simplu că în timpul liber pictează și atât. Al doilea pictor face tablouri drăguțe, „safe”, ușor de înțeles, pozitive, folosind niște formule de succes la public. Vinde pe bandă rulantă cărți poștale pictate. Cantitatea asta îi asigură un succes care-l aduce, evident, în atenția mass-media. Dacă-l întrebi cine este și cu ce se ocupă, zice ostentativ și afectat, plin de

importanță, că el este „ARTIST”. Este primul pictor un „amator”, în timp ce al doilea este un „artist profesionist”?

Faptul că, de exemplu, ai primit cadou de ziua ta o cameră foto și ai făcut câteva poze drăguțe pe care le pui pe Facebook și iei multe „like”-uri, faptul că ai pozat 7 nunți și 3 botezuri (pentru care acțiune ai luat mai mulți sau mai puțini bani), că ai luat ceva premii la niște concursuri on-line nu te fac nici fotograf, nici artist, nici profesionist. Creatorii autentici nu au timp să piardă timpul, nu au timp să devină faimoși și nu au timp să se dea artiști, pentru că pur și simplu mintea lor este ocupată cu altceva.

Putem trasa o graniță artificială între amator și profesionist, în stil ANAF, dacă vrem: care ai diplomă și iei bani din practicarea meseriei de pe diplomă se cheamă că ești profesionist. Numai că

DOSARELE REVISTEI CULTURA

Ce este un autor? Și de câte feluri este el?

arta nu se consacră prin diplome, concursuri, facturi, impozite, contracte, încadrări în codul ocupațiilor sau cel al activităților, coroane de aur și statui de marmură, prin apariții la televizor și, desigur, „like”-uri pe Facebook ori număr de „followers” pe Instagram. Există și excepții notabile, dar ele confirmă regula. Regula este că în domeniul fotografic, de exemplu, există o cantitate enormă de „artiști”, dar foarte puțini fotografi autentici și onești. Asta mă duce cu gândul la ce scria Saint-Exupéry: „în viața mea am cunoscut foarte multă lume, dar foarte puțini oameni”.

Eu cred că gradul de profesionalism al practicării unei activități creative ține de muncă, perseverență, luptă, onestitate, pasiune, curaj, originalitate, drept la excepție, grad de cultură, experiențe, viziune, mesaj, umanitate și un anumit mod de înțelegere al vieții, lumii și oamenilor. Dacă tot ceea ce crezi tu azi este artă sau nu, numai timpul va decide prin consacrare. Mie poate să-mi placă sau nu, cu argumente (raționale și/sau emoționale), creația unui fotograf, dar nu e treaba mea să-i lipesc eticheta de artist. Și, apropo, nu se dau nicăieri în lume diplome de artiști. Diplomele se dau pe calificări și meserii.

Societatea a fost și este pregătită mereu să crediteze în dimensiunea prezentului imediat, sub diferite forme (cu bani, statut de vedetă, diplome, avantaje), orice saltimbanc care o distrează bine, nu-i pune probleme și o face să uite că „viața e grea”. Asta pe de o parte. Societatea considerăm a fi, în acest caz, contextul social din timpul vieții unui creator. Altfel, pe Picasso, de exemplu, l-au validat mai multe societăți, la propriu și la figurat, din mai multe spații culturale, pe o perioadă lungă de timp, până în zilele noastre.

O creație este validată ca fiind artă dacă beneficiază de diferite tipuri de percepție pozitivă, de la generații consecutive de public și de critică de specialitate, în spații culturale diferite, constant de-a lungul istoriei. Adică, Mozart. Citeam undeva că, la nivel mondial, Mozart a fost cel mai vândut compozitor din lume în 2016. Pe vremea lui Mozart, Salieri era mult mai celebru și mai bogat ca el.

Dar mai contează, mai ales în lumea de azi, ceva: felul în care creatorul își promovează creația. N-am să uit ce-mi spunea despre Brâncuși unul dintre formatorii mei din liceul de artă, istoricul Adriana Botez-Crainic, anume că Brâncuși a fost foarte priceput în a fi managerul cultural al creației sale. Știa că nu trebuie să joace rolul artistului genial și neînțeles, izolat în turnul de fildeș al atelierului său. Brâncuși s-a plasat onest și deschis, exhibiționist chiar, clar afirmat și asumat, în contextul societății și al lumii. Dar el nu a făcut asta pentru că se credea artist,



Fotografie de Cristian Crisbășan

► O creație este validată ca fiind artă dacă beneficiază de diferite tipuri de percepție pozitivă, de la generații consecutive de public și de critică de specialitate, în spații culturale diferite, constant de-a lungul istoriei. Adică, Mozart. Citeam undeva că, la nivel mondial, Mozart a fost cel mai vândut compozitor din lume în 2016.

pentru că voia statut de vedetă și statuie în piața publică. El a făcut asta pentru că a înțeles, în felul lui, importanța extraordinară a deschiderii către lume printr-o comunicare onestă. El voia să se asigure că mesajul lui ajunge în lume în termenii lui, nu mediat de entități care-l puteau altera. În plus, această permanentă interacțiune vie, directă și deschisă cu lumea și viața îi oferea resurse de inspirație. Nu doar Brâncuși a avut această abordare, desigur.

Azi, în România, din cauza mentalităților, societatea te poate valida într-o anumită măsură doar dacă te pliezi pe logicile sale de valorizare și de percepție. Or, asta este o capcană mortală pentru că în final conduce la uniformizarea în mediocritate. Iar un creator nu poate funcționa onest, productiv și cu succes decât în propria sa logică (rațională, emoțională și spirituală) de creație. Altfel, e ca un fel de dictatură: nu primești statut de artist și de mâncare decât dacă toți spunei același lucru, că dictatorul e frumos și deștept (dictatorul poate fi o persoană sau, mai ales, o majoritate socială).

În general, și la noi, și în lume, pentru că „principala forță care conduce lumea este minciuna” (cum spunea Revel în „Cunoașterea inutilă”) – și frica și ipocrizia, aș adăuga eu – societatea nu este pregătită și dispusă să valideze, în timpul vieții lui, creatorul onest, diferit, original, provocator și care pune mereu în discuție problemele lumii de azi. Adică, de ce să-l hrănim noi pe unul a cărui creație ne deranjează și ne stresează, în loc să ne distreze? Lasă-l să se descurce, în fond nu scrie nicăieri că trebuie să supraviețuiască toți oamenii. Mai ales că a zis cineva că „nu se poate artă fără chin”, nu? Că dacă Van Gogh ar fi fost bogat, nu mai ajungea Van Gogh, nu?

În ceea ce privește căile de validare, la timpul prezent al vieții tale, într-o lume ideală, acestea ar fi pentru un fotograf reprezentarea de către o galerie serioasă, publicarea de albume, realizarea de expoziții și vânzarea unui număr suficient de creații personale cât să-i asigure cel puțin un trai decent. Adică să fii un fotograf reprezentat, publicat, expus și colecționat. Fie pentru valoarea și originalitatea creației tale, fie pentru că ești un abil lingvistic al gusturilor populare, știi să te pliezi pe ceea ce este la modă și ești „vandabil”. Poți să construiești în jurul creației și viziunii tale o nișă, un grup de oameni care te înțeleg și te apreciază. Oamenii, deși aleargă după distracție, nu o iau foarte în serios, pentru că știu că este ceva temporar, iluzoriu, ce nu le rezolvă nefericirile. Este ceva ce tratează temporar efectele, nu ceva ce vindecă o cauză. Dar sunt dispuși, după cum se vede, să plătească mulți bani pentru distracția asta. Tot așa cum deseori plătesc pentru alcool sau alte droguri pentru același scop.

Poți lupta să-ți crești și să-ți dezvolti nișa asta în timp și să speri că ea va atinge o masă critică capabilă să atragă atenția unor surse de finanțare asupra creației tale. Dar nu știu dacă asta duce automat și la dezvoltarea unui domeniu creativ și, în sens mai larg, a unei culturi.

Omenirea s-a schimbat mult în ultima sută de ani și se pare că a trecut vremea personalităților care întemeiau o școală, nășteau discipoli, inițiau un curent, lansau un trend și marcau o perioadă de timp. Adică, lăsați ceva durabil în urma lor. Astăzi gusturile maselor se pare că decid ce este cultură și ce nu. Și, sub influența puternică a publicității și marketingului, finanțările substanțiale merg în direcțiile dictate de gustul popular. Pentru că banii investiți trebuie înmulțiți acum, repede, pe termen scurt, nu în viitor.

În România de azi nimic nu se face conform principiilor *design*-ului și al strategiilor gândirii pe termen lung. Totul este de pe un an pe altul, ceea ce, la scara istoriei contemporane, este, de fapt, de la o oră la alta. Pentru că societatea nu poate concepe o altfel de gândire. Cred că principala cauză este dezastrul din învățământ, o tragedie care distruge, tăcut, zi de zi, destinele și viețile a sute de mii de copii de toate vârstele. Pentru că este un învățământ conceput, organizat și condus exact de maturii care nu sunt capabili să gândească pe termen lung, să-și viseze viitorul pentru a-l face posibil. Or, acesta este un mediu social extrem de toxic și arid pentru creația autentică, onestă și originală, creație ce ar putea aspira la statutul de artă. Este exact ca în agricultură: nu poți dezvolta o „cultură” viabilă și roditoare pe un pământ arid într-o climă aspră și ostilă. ■

Notă: Cristian Crisbășan este fotograf și publicist.



O poetă „minoră” și un „mare romancier”

In „Viața Românească” (nr. 3), Floarea Țuțuianu se răsfățâ într-un poem jucăuș: „Sunt o poetă minoră care va plimba/ tava literaturii române pe la curțile/ europene./ Degeaba./ Măsura unei femei este dată de/ glezna subțire și/ încheietura mâinii./ De aceea Marta Bibesco/ a ținut în erecție capetele atâtor/ bărbați luminați/ iar Elena Văcărescu (în fotă și ie). Niciunul./ Lucian Blaga e mut ca o lebădă./ Eminescu n-a existat. A existat doar/ o țară tristă plină de umor. Cu un/ fond principal latin de cuvinte și o religie orto./ Lumina ne vine întotdeauna de la răsărit./ La apusul mare. Mare viitor”. În schimb, în „România literară” (nr. 14), Gabriel Chifu e alintat printr-un calup de elogi cât se poate de grave: „Spre deosebire de Márquez, la care ploaia fără sfârșit abătută peste Macondo este expresia fanteziei și a spiritului ludic, la scriitorul român fenomenul meteorologic are o rezonanță gravă, profetică și justițiară”. (Alex Ștefănescu); „Știința discretă de a pune cuvintele și ideile unde trebuie, fără niciun fel de stridentă, când avem de-a face cu atâtea voci și registre e, cred, cel mai mare merit al romanului. La care se adaugă, de bună seamă, mâna de mare romancier în a închipui situații și scene care par accesibile, fără să fie în fapt, interpretarea lor alunecând, din pistă în pistă și din simbol în simbol, spre infinit.” (Simona Vasilache); „Magistrală parabolă a anomiei generalizate, «Ploaia de trei sute de zile» este un roman excepțional scris, care ne arată că un mare scriitor poate crea, concomitent, artă și mesaj, arhitectură narativă și viziune socială.” (Răzvan Voncu) ■

„Limba română” relansată

Trebuie salutată relansarea revistei „Limba română” din Chișinău. În primul număr din 2017, apărut în aprilie, se disting dialogul dintre redactorul-șef Alexandru Bantș și Victor Voicu, Secretar General al Academiei Române, documentele inedite – recuperate de Mircea Coloșenco – despre perioada în care Eugen Ionescu a funcționat ca secretar de presă și cultural în Franța, precum și eseul lui Dorin Cimpoșu, „Moldovenism versus Românism”: „Ideologia moldovenismului sau «fundamentalismul moldovenesc», cum mai este cunoscută, a fost fondată «științific» de istoriografia sovietică, unul dintre reprezentanții de frunte ai acesteia fiind academicianul Artiom Lazarev care, printr-o ironie a istoriei, avea să conducă, în calitate de decan de vârstă al deputaților, ședința de deschidere a primului Parlament al Republicii Moldova, rezultat din cele dintâi alegeri libere și democratice, desfășurate la 27 februarie 1994”. ■

150

La 1 martie 2017 s-au împlinit 150 de ani de la înființarea „Convorbirilor literare”. Prilej, firește, pentru obișnuitele medalioane omagiale, semnate, în numărul 3 al revistei, de Ionuț Vulpescu, Virgil Nemoianu, Gheorghe Grigurcu, Monica Pillat, Liviu Ioan Stoiciu, Gellu Dorian, Nicolae Mareș, Caius Traian Dragomir, Doina Uricariu, Radu Voinescu, Ioana Costa, Marin Ifrim. Prestigioasa cifră rotundă îi oferă redactorului-șef Cassian Maria Spiridon oportunitatea de a revizita – în numere 2 și 3 (din februarie, respectiv martie) – contextele apariției primei serii (coordonată de Iacob Negruzzi între 1 martie 1867 și 1 ianuarie 1895). Volumul „Amintiri din «Junimea»” este, pe bună dreptate, citat copios: „Câțiva membri răzleți ai «Junimii» – însă nu Societatea – se pusese să facă politică cu multă activitate și au propus în una din întruniri ca să contopim jurnalul literar cu unul politic ce erau pe cale să înființeze. [...] Eu m-am opus cu toată energia la aceste propuneri, deși multora le păreau admisibile. [...] În seara întâia nu se luă nici o hotărâre. Eu plin de grijă m-am pus de-a doua zi să alerg pe la toți ca să cer să-i conving în particular de primejdia unei asemenea contopiri; simțeam instinctiv, că admițându-se propunerea, «Convorbirile» se duc pentru totdeauna. În întrunirea următoare o discuție lungă a urmat iarăși până când în sfârșit ne-am învoit ca chestiunea să se hotărască printr-un vot în toată forma. Fără glasul lui Maiorescu care număra voturile, se ivi paritatea între membrii prezenți. Deci de la dânsul atârna soarta «Convorbirilor» și eu mă uitam în ochii lui cu strângere de inimă de vreme ce și el păruse a se apleca pentru propunerea contopirii, dar spre bucuria mea, el își schimbă părerea la urmă, poate sub influența energicelor mele protestări. El votă pentru *statu quo* și astfel «Convorbirile» scăpară cu majoritatea acestui singur vot.” ■

Pagină realizată de Ștefan Baghiu și Cosmin Borza

New York School

Ultimul număr al revistei „Zona Nouă” de la Sibiu prezintă un subiect cultural – credem – prea puțin discutat în spațiul românesc: școala de poezie de la New York, alături de muzica și pictura care au însoțit mișcarea. Bogdan Alexandru Stănescu scrie despre poezia unor John Ashbery, Kenneth Koch, Frank O’Hara etc., Ștefan Baghiu – despre muzica unor John Cage, Morton Feldman sau Christian Wolff, iar Ilinca Pop – un articol despre școala expresionismului abstract în pictura americană. Traducerile din poezii americani (eseu și poezie) sunt făcute, în acest număr, de Vlad Pojoga, Alex Văsieș, Ovio Olaru, Cătălina Stanislav și Radu Nițescu. Cităm din editorialul semnat de Vlad Pojoga, care semnalizează importanța emulației newyorkeze: „Puteai să intri în acum celebrul și defunctul Five Spot și să dai de pictori ca Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Franz Kline, Elaine de Kooning sau Mark Rothko (prima generație de pictori ai Școlii de la New York, care a și introdus denumirea, preluând și adaptând într-un exercițiu de ironie & admirație Școala de la Paris), de muzicieni ca John Cage, Morton Feldmann sau Christian Wolff, de poezii ca Frank O’Hara, John Ashbery, Kenneth Koch, James Schuyler sau Barbara Guest (prima generație de poezii ai Școlii de la New York), de tineri pictori ca Jasper Johns, Larry Rivers, Jane Freilicher, Grace Hartigan, Michael Goldberg, Fairfield Porter sau Alex Katz și, dacă aveai noroc, puteai să-l asculți și pe John Coltrane. O afluență de expresii artistice și personalități care aveau să influențeze decisiv arta vizuală, muzica și literatura secolului XX”. ■

O soluție limpede

In nr. 3 (martie) al revistei „Familia” merită parcurse atât dosarul aniversar, dar deloc ceremonios, „Ioan Moldovan – 65”, cât și interviul pe care Sanda Cordoș îl acordă Hristinei Doroftei. Cel mai extins răspuns al profesorului și criticului clujean vizează reformele programelor școlare, subiect abordat nu de mult și în paginile „Culturii”: „Pentru uzul meu personal, întrebarea neliniștitoare este: mai există șanse să fie literatura o opțiune? Știi că atâtea puține câte vor fi fiind, aceste șanse depind, în mare măsură, de școală, mai precis, de programele școlare. Or, spre continua mea uluire neliniștită, acestea par să fie elaborate de persoane care nu mai simt (ca să nu spun: nu le interesează) pulsul vremii noastre și care lucrează în continuare cu criterii patrimoniale sau chiar muzeale. Când cineva e pe buza prăpastiei, nu te gândești să te duci să-ți alegi rochia (ori costumul) de seară, să-ți lustruiești pantofii, să-ți cauți accesoriile adecvate din caseta de bijuterii a neamului etc. [...] Cred că, în timpul nostru, pentru a avea o șansă să-i aducem pe copii la literatură, trebuie să avem drept criteriu de bază atractivitatea. Cred că elevii, de la cei mari la cei mici, se pot opri (eventual) la textul literar dacă acela le spune ceva despre ei și despre lumea lor. [...] Cred că e obligația autorilor de programe să întocmească liste de scriitori actuali. Cred că e responsabilitatea autorilor de manuale de limba și literatura română să citească literatură actuală. Au ce să citească și au de unde alege orice vor și ce trebuie: de la schițe la nuvele și roman, de la sonet la poezie de dragoste. Cred cu tărie în cuvintele lui Matei Călinescu: un profesor de literatură e un bun profesor de lectură, e, așadar, cineva care incită la citit”. ■

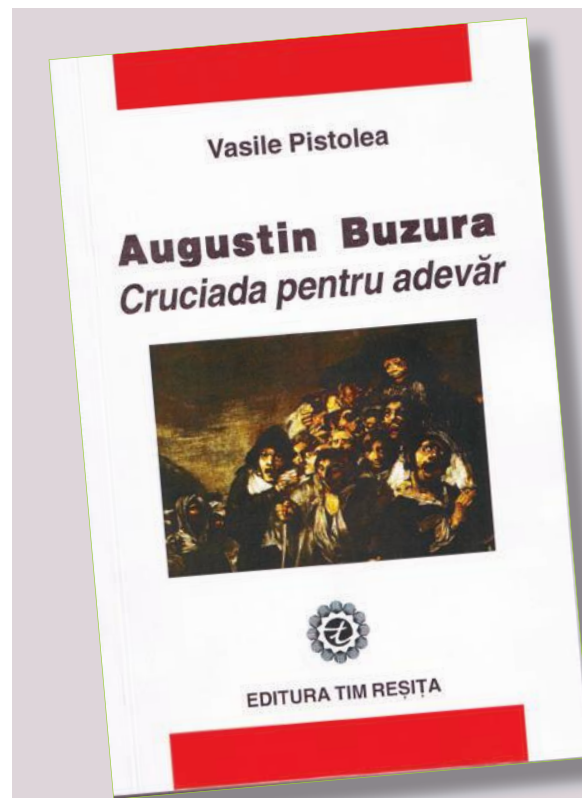


Augustin Buzura prin labirintul timpului și al istoriei

CONSTANTIN CUBLEȘAN

O sinteză bine articulată asupra generației '60, datorată lui Vasile Pistolea, reprezintă, în fapt, cadrul, marcat cu tușe grave, necesar fixării, în centrul acestuia, a profilului romancierului Augustin Buzura, cel care, după aprecierea criticului, alături de Marin Preda și D.R. Popescu, surprinde în proza românească „cea mai spectaculoasă aventură a artei secolului XX: aceea a vieții labirintice, văzută ca o carceră, în care existența umană este condamnată la o «imposibilă întoarcere», fiindcă toate drumurile duc la moarte”. Operele prozatorilor asumați acestei generații (în care sunt integrați George Bălăiță, Fănuș Neagu, Ștefan Bănuțescu, Constantin Țoiu, Petre Sălcudeanu, Sorin Titel, Nicolae Breban ș.a.) sunt, adaugă autorul studiului, „meditații grave asupra sensului vieții prin labirintul timpului sau al istoriei, care conturează o geografie morală și realizează, în prelungirea tradiției, cronică a unei lumi”.

Eo altă perspectivă de reprezentare estetică a lumii față de perioada proletcultistă („Școala literară proletcultistă”, zice Vasile Pistolea), de care se detașează prin impunerea unei atitudini recuperatoare a tradițiilor naționale, refăcând legăturile cu modernismul interbelic, recâștigând „statutul estetic pentru toate genurile literare”. Lecturile însele aduc în atenție operele interzise în „perioada fundamentalistă” ale unor autori autohtoni și străini, ceea ce permite scriitorilor tinerei generații „o infinitate de combinații și procedee imagistice pe axa sintagmatică, de construcție și o mulțime de semnificații/simboluri, de adâncime pe axa paradigmatică a limbajului [...]



Vasile Pistolea

Augustin Buzura.
Cruciada pentru adevăr

Editura
Tim Reșița
2016

►►Perspectiva sintetică se îmbină armonios cu perspectiva analitică, aplicată fiecărui roman în parte, într-un discurs descriptiv minuțios, cu atente contextualizări atât în opera romanescă a lui Augustin Buzura, cât și în cea a congenerilor.

fiecare din prozatorii grupării reușind să impună un spațiu literar, un model de personaj și o formulă narativă originală”. Enunțativ se trece în revistă spectacolul contribuției fiecărui prozator în parte, oprindu-se în cele din urmă asupra personalității lui Augustin Buzura, ceea ce și constituie obiectul cercetării.

Perspectiva sintetică se îmbină armonios cu perspectiva analitică, aplicată fiecărui roman în parte, într-un discurs descriptiv minuțios, cu atente contextualizări atât în opera romanescă a lui Augustin Buzura, cât și în cea a congenerilor. Pentru exeget, prozatorul a izbutit să realizeze o „echilibrată simbioză între scriitura aventurii și aventura scriiturii”, dintre toți el reprezentând vocea cea mai profund marcată de „obsesia eticului”, explorând toate mediile sociale ale României postbelice, astfel alcătuiind „cronică dramatică a unei societăți deformate sub presiunea mecanismului aberant al utopiei totalitate, dar și oglinda vie a moravurilor epocii”. El realizează astfel „o radiografiere a societății românești din perioada totalitarismului, cu maladiile sale congenitale și formele de destructurare/alienare ale ființei umane. Prioritare rămân, în analiză, raporturile dintre

individ (care-i lipsit de posibilitatea opțiunii pentru o formă sau alta de existență) și colectivitate, care trăiește o teribilă dramă existențială”. Sunt stabilite astfel coordonatele esențiale pe care se așază romanele lui Augustin Buzura, luate în atenție mai apoi, pe rând, în ordinea apariției lor și detaliindu-le subiectele, intriga fiecăruia în parte, cu eroii care, structural, se continuă dintr-unul în altul, probând fațete diferite ale acelorași profiluri morale și atitudinale.

„Absenții” (1970) este un roman „organizat pe coordonatele timpului interior, al introspecției personajului”, într-o „tehnică a planurilor paralele”, unul fiind acela al dramei conștiinței individuale, alta dezvăluind „drama unei lumi” întregi. Eroul simte acut „sentimentul morții psihice, teroarea timpului și nevoia obsedantă de ordine”, toate acestea ca „obsesii majore ce-l apasă și-l trezesc la realitatea neprimitoare a camerei sale în care se retrace la modul simbolic.

Cu „Fețele tăcerii” (1974), romancierul extinde aria investigației, de la „cadrul existenței individuale” la „orizontul social și istoric al colectivității”. Este abordată tema colectivizării, sub aspectul istoriei dramatice a satului, personajele



având „valoare exponențială” într-o „carte răscolitoare despre tăcerea unei lumi intrată în impact cu istoria”, omul neavând posibilitatea „să opteze pentru o formă sau alta de existență, ci este silit s-o accepte pe cea impusă de «jocul» irațional și, deseori, brutal al istoriei”, romanul ilustrând epic acest joc.

„Orgolii” (1977) își propune să realizeze o „cronică a lumii universitare”, analiza introspectivă lăsând mult loc investigației sociale. Urmărind modul în care evoluează personajele romanului, Vasile Pistolea face următoarea observație în legătură cu doctorul Ion Cristian, eroul central: „A fi tu însuși, a trăi cu adevărat conform structurii și naturii tale, a gândi și a spune ce crezi – este obsesia supremă a creației lui Augustin Buzura, pe care prozatorul n-o putea încredința decât unui personaj cu același statut social ca și cel al autorului”. Ion Cristian, conchide exegetul, este „o conștiință lucidă și reflexivă”.

„Cronica mediului muncitoresc” este substanța romanului „Vocile nopții” (1980), afirmă Vasile Pistolea evaluând judicios evoluția fiecărui personaj în parte și specificul mediului din care acesta provine. Preocupat de noutatea construcției românești pe care Augustin Buzura o propune, autorul concluzionează: „segmentată în 15 capitole și subtil orchestrată într-o varietate de tonuri și nuanțe”, intriga „derulează «filmul» unei existențe frământate, marcată de teamă și teroare psihică, dar cuprinsă deopotrivă de nevoia imperioasă de certitudini și adevăr. Subsumată tehnic neorealismului proustian, bazat pe funcția recuperatoare a memoriei, narațiunea urmează meandrele memoriei afective, cu numeroase reveniri în timp și salturi bruște în spațiu”. Urmărind, așadar, noutatea abordării epice, criticul schematizează planurile de abordare ale romancierului pe mai multe registre ale scriiturii: „lirismul tensionat” al iubirii dintre protagonist și ziarista Violeta (marcat de „accente eseistice”, apoi dintre procedeele utilizate fac parte „dialogul grav acuzator”, „argoul persiflant și savuros”, „limbajul trivial, de mahala”, al potențatilor vremii („lumea ștabilor”), „monologul dramatic al introspecției interioare”, totul în „alternanța de timpuri și voci narrative, de dialog incisiv și monolog confesiv, precum și rafinata artă a învăluirii și acumulării de imagini în care pitorescul de limbaj și situații se îmbină armonios cu verva ideatică și viziunea dramatică de ansamblu”, toate acestea demonstrând „o mare virtuozitate stilistică din partea autorului”. Observația aceasta fiind valabilă pentru toate scrierile românești ale lui Augustin Buzura, după cum ne încredințează

Vasile Pistolea prin analiza oarecum didactică pe care o face tuturor romanelor acestuia. Interesantă este și observația asupra personajelor lui Buzura: „aproape toți eroii apar, încă din primele pagini ale cărților, obosiți și derutați. Este oboseala unei lupte inegale în care ei au dat totul și n-au primit, în schimb, nimic”.

Dintr-un proiectat ciclu anunțat de Augustin Buzura, „Zidul morții”, nu s-au împlinit decât două romane: „Refugii” (1984) și „Drumul cenușii” (1988). În primul se realizează „radiografia unui eșec individual în dragoste, dar cu valoare simbolică pentru lumea pe care o traversează (eroii, n.n., Ct.C.), în căutarea frenetică de sine”. Cel de al doilea, prezentând „o construcție epică extrem de ingenioasă” („Tehnică reconstituirii epice ne amintește de cea a «textualiștilor» generației '80”), e „un scenariu secvențial – observă Vasile Pistolea – ce pare scos de sub regimul convenției și al ficțiunii”, ce duce spre „literatura «autenticității» promovată de Camil Petrescu”. Tocmai de aceea, exegetul consideră că „Drumul cenușii” „este, în plan simbolic, drumul scrierii romanului, parcurs în sens invers de personajul port-voce a scriitorului. Pe lângă tehnica retrospectivității și a vocilor paralele, prozatorul recurge și la tehnica suspansului, specifică romanului polițist”. E remarcată, așadar, schimbarea profundă în optica de abordare a problematicei contemporane pe care o propune Augustin Buzura: „Dacă în celelalte cărți Augustin Buzura surprindea doar consecințele dictaturii în planul moral și afectiv al eroilor, aici scriitorul demontează și demistifică structurile unui mecanism aberant ce a dus la falsificarea gravă a destinului umane. Subiectul cărții, înțelesat cu numeroase meandre, este condus cu multă abilitate de prozator pentru a reuni toate firele lansate în «Refugii». Procedul reluării personajelor oferă unitate structurală celor două romane ale ciclului, potențând impresia de real”.

După 1989, criticul nu observă schimbări esențiale în construcția romanească a lui Augustin Buzura și nici în cea privitoare la abordarea problematicilor contemporane. „Recviem pentru nebuni și bestii” (1998) „amplifică și nuanțează tematica prozei sale”, realizând o radiografiere a societății românești din ultimii ani ai perioadei dictaturii ceaușiste continuată cu observarea primilor ani de după Revoluție. Romanul se vrea „o solidă dezbateră etică și de filozofie a existenței”, eroul trăind „sentimentul unei imense frustrări și al unei cumplite dezamăgiri”. Ziaristul Matei Popa „scrie pentru a-și striga neîncrederea în semeni, strigătul fiind o formă de a se ușura de disperare”. Privind panoramic romanele

de până la această dată, evoluția eroilor acestora, Vasile Pistolea trage o concluzie ce merită a fi reținută datorită pătrunzătoare observații analitice: „Prin îndeletnicirea de ziarist, de profesionist al scrisului, Matei Popa simbolizează alături de Dan Toma din «Fețele tăcerii» și Adrian Coman din «Drumul cenușii», memoria literaturii care depozitează adevărul și depune mărturie peste timp despre oamenii acestor locuri și agresiunile istoriei. Ei reprezintă o parte din «fictionarii» generației, animați de un imperativ etic superior: cel al purificării istoriei prin scris”.

Un roman cu pronunțate accente autobiografice consideră a fi „Raport asupra singurătății” (2009), construit „pe tehnica inserției sau a povestirii în ramă”. Prin profunzimea analizei „meandrelor sufletului uman”, romanul este încadrat în seria analitică a romanelor interbelice datorate unor Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban sau Mihail Sebastian.

Analiza sistematică a romanelor lui Augustin Buzura de către Vasile Pistolea se face practicând poate cel mai meticulos discurs descriptiv. Dar, tocmai această detaliere anatomică îi prilejuiește, în final, posibilitatea unor concluzii sintetizatoare demne de tot interesul prin fixarea romancierului în contextul amplu al fenomenului literar contemporan.

Investigația analitică a romanelor lui Augustin Buzura, efectuată de către Vasile Pistolea într-un studiu ce urmează cu severitate linia critică discursiv-tradițională este, poate, cel mai aplicat demers de evaluare în profunzime a unei formule epice moderne care a influențat enorm, dacă nu cumva chiar decisiv, scrisul românesc din cea de a doua jumătate a secolului douăzeci. ■



Literatura în postcomunist: autorii și direcțiile

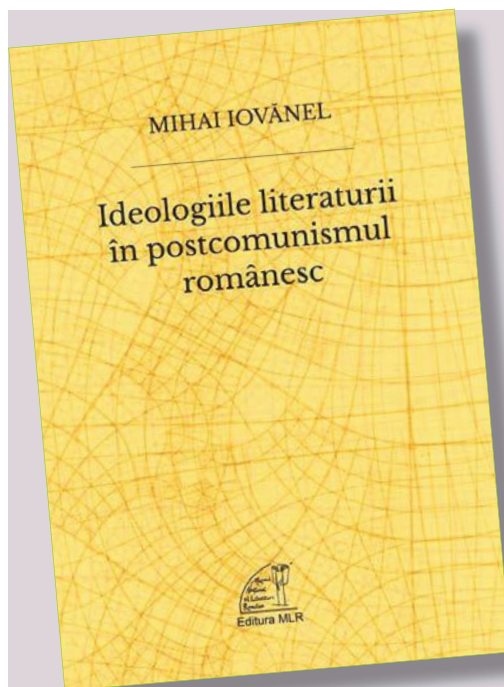
ȘTEFAN BAGHIU

Acuzați de sterilitate, mulți critici literari s-au gândit poate să recurgă la formule *catchy* în momentul în care analizează chestiuni literare serioase. Dar granița e fină și foarte greu de trecut: la o adică, cine va dori să se apere între *scholars* în România de acuzația că textele criticilor literari (fie ele monografii critice, istorii literare ale unui curent sau cărți de teorie în sine) sunt în general și, deci, în particular, în cazul defensivei, aride, va spune că ele servesc circulației închise academice și că nu vizează seducerea unui public larg. S-a observat, de altfel, în repetate rânduri, că nu avem critică *mainstream*, iar faptul e explicabil pe două filiere: prima, dominația foiletonisticii înainte de '90, care, pentru că suplinea și rolul nerevendicat al teoriei literare, dădea tot mai des în impresionism elitist și, a doua, că nu avem un consum literar care să poată fi trecut prin pâlnie în reviste culturale de larg consum. De aici probabil și aparenta contradicție a lui Mihai Iovănel. Pentru că, deși studiază poate cel mai complicat și urgent subiect pe care și-l putea asuma un cercetător literar astăzi (literatura în postcomunism), o face deseori cu atitudinea lejeră cu care își scrie astăzi scurtele note critice de pe Scena9.ro.

Subiectul literaturii în postcomunism avea nevoie de panoramare: trecerea de la o literatură etatizată la piața liberă (care poate nu e chiar atât de clar delimitată), noile ideologii modelatoare din cala câmpului literar sau trecerea de la hârtie la digital, de la reviste literare la platforme online, apariția (sau doar remodelarea) literaturii de consum sunt doar câteva dintre metamorfozele centrale care ar fi schimbat raporturile în literatură. Studiul lui Iovănel, din acest punct de vedere, merită atenție deosebită.

De refăcut

Primul capitol însă comportă mai multe probleme. Pentru că sunt trunchiate de însuși stilul studiului (lapidar, tranșant, axiomatic) și pentru că deseori sunt date de speculații ridicate la rang teoretic, câteva teze vor trebui revizitate sau, în cel mai bun caz, dezvoltate: un prim exemplu ar fi legătura evidențiată de Iovănel între muzica rap și poezia douămiistă (unde nu înțeleg de ce poezii vin din rapperi și nu ambii dintr-o emulație



Mihai Iovănel

*Ideologiile literaturii
în postcomunismul
românesc*

Editura
Muzeul Literaturii
Române

București
2017

► Altfel însă (mult mai bine) stau observații de genul acesta când, în rit bourdieusian, Iovănel argumentează prin ocupații ale scriitorilor situații ale câmpului, nu stiluri sau naratologie.

comună, care poate are resorturi mai adânci decât simpla contaminare între medii artistice similare); un al doilea, faptul că meseriile prozatorilor douămiști dau proza de mediu (aici s-ar putea dezvolta teza, căci în stadiul ei actual poate fi demontată fie și prin nomenclatorul prozatorilor șaizeciști): „Una dintre consecințe este autobiografismul excesiv ca sursă de cunoaștere și de ficțiune în literatura postcomunistă: dat fiind că scriitorii nu mai pot deriva, ca Balzac, personaje care să concureze Starea Civilă (lipsindu-le în acest scop înțelegerea nomenclaturii de meserii și funcții, a cărui cristalizare – obiectivă, dar și subiectivă – nu se produsese din lipsă de timp), ei vor fi nevoiți să recurgă la propria biografie și experiență, acestea căpătând în consecință un rol exagerat în toată proza postcomunistă. Prin urmare, structura socială a personajelor va depinde decisiv de poziționarea socială a autorilor”.

Mai mult, după ce face inventarul meseriilor scriitorilor, criticul descoperă că, de fapt, nici prin acest caracter al profesioniștilor din alte domenii care colonizează proza cu experiența lor nu se acoperă „realitatea pe care Balzac o făcea de unul singur”. Aș pune problema însă între paranteze, căci altceva m-ar interesa aici: în ce măsură primează, cu adevărat, legătura dintre meseriile autorilor (Iovănel face și o listă) și proza lor. În primul rând, excesul de autoficțiune e unul real doar în măsura selecției favorabile tezei. Sigur că

domină prin pariuri ca Ego Proză sau proiecte alternative, dar nu îngenunchează proiecte care utilizează personaje-tipologie. Cum ar încăpea, de altfel, în această teză, Dan Lungu, Florina Ilis, Florin Lăzărescu, Lucian Dan Teodorovici sau Radu Pavel Gheo, care creează tipologii diverse în contratimp cu această aparentă relație a autoficționalului cu profesiile. Altfel însă (mult mai bine) stau observații de genul acesta când, în rit bourdieusian, Iovănel argumentează prin ocupații ale scriitorilor situații ale câmpului, nu stiluri sau naratologie: „optzeciști se vor găsi în ultimul deceniu comunist în poziții aflate la periferia câmpului literar (profesori navetiști, magazioneri la câte o editură, colaboratori sporadici ai revistelor literare etc.) și vor trebui să aștepte căderea comunismului pentru a se putea instituționaliza – e drept că atunci o vor face *en masse*, prin pătrunderea în universități și la cârma unor reviste, conducând doctorate, oferind burse”.

De reținut

La fel, când iese din explicații interne, formale, de subgen, tematice, studiul lui Iovănel reușește să surprindă puncte esențiale ale tranziției prin decodarea mentalităților. La întrebarea „de ce nu avem un roman total al postcomunismului?” (sau, fie, pe rând, la întrebări de genul „de ce nu avem un roman total al comunismului în postcomunism?”) Iovănel răspunde ideologic: „Ce s-a așteptat, de fapt, cel puțin în anii '90 și în cea mai mare parte a anilor 2000, a fost un roman al comunismului din care să răzbată puternic convingerile anticomuniste ale personajelor și autorului”. Însă, cu toată savoarea irepresibilă a stilului și momentului, expedierea romanelor tematice și analizarea în proporție covârșitoare a romanelor lui Gabriel Chifu, chiar și pentru demolare, e puțin cam mult. La fel, aici va trebui explicat mai bine în ce măsură anumite borne legislative dau tendințe literare: mă refer la afirmații ca aceea conform căreia literatura homosexuală vine abia după legea din 2001 și că abia cu raportul Comisiei Wiesel se va pune capăt „moștenirii culturale interbelice”.

Din perspectiva „Evoluției literaturii” în sine, studiul lui Iovănel e nevoit să renunțe la panoramarea ideologică pentru a pătrunde câteva dosare de presă: în primul rând, dezbaterile situației generațiilor literare (fie, dacă e să operăm o distincție eludată de tendința generală a dezbaterilor despre



generație, situația promoțiilor literare). La ieșirea din comunism s-a dorit – și lucrul acesta reiese prea puțin din „dosarul de presă” pe care îl propune Iovănel – și s-a propovăduit peste tot o generație literară „de democrație”. În fine, nu doar condamnarea la pachet a întregii literaturi din timpul comunismului, ci și schimbarea rețelei literare în sine, care se vedea, la intrarea în mecanismele de piață liberă, nevoită să-și reflecte noua postură într-o literatură cu totul nouă (proiect naiv, însă motor al dezbaterilor), au făcut ca încă de la începutul anilor '90 să se vorbească masiv despre noua literatură care, în regim de democrație, ar fi trebuit să salveze literarul din închipuita amorțeală. Aici aș fi văzut mai urgentă explicarea obsesiei nouăzeciștilor de a se delimita prin clamarea unui excepționalism democratic, nu în lupta intestinată cu optzeciștii. Deși importantă, bătălia dintre nouăzeciști și imediații antecesorii ar putea arăta mai mult ca un efect al promovării masive a ideii că literatura la ieșirea din comunism avea nevoie să își contreze realizările anterioare. Sigur că sunt importante dezbaterile din finalul anilor '90 despre postmodernism și promoții literare, dar în fața unui bilanț larg al obsesiei novatoare anticomuniste îmi par secundare intervențiile unor Corin Braga sau Gheorghe Crăciun pe subiect (care ocupă în studiu spații largi).

Posibilitatea unui sistem

În ceea ce privește literatura anilor 2000, studiul e, alături de „Rețeaua” Grației Benga, o încercare de sistematizare a principalelor tendințe literare ale ultimelor două decenii. Astfel, o panoramă a literaturii române în postcomunism nu avea cum să nu opereze clasificări. Deși ele pluteau în publicistica autohtonă (și multe dintre ele au devenit adevărate sisteme de valorizare, pe rând, în mâinile multor critici literari), le lipsea cumva o sistematizare. Dacă Alex Goldiș vedea marele atu al studiului Grației Benga în planul exhaustiv, se poate spune ușor că studiul lui Mihai Iovănel joacă mai mult pe partea de sistematizare. Munca, în acest sens, pare să fi fost pe atât de periculoasă, pe cât părea că ar fi de ușoară, din moment ce, repet, sistematizările erau cumva deja făcute în mediile literare. Așadar, pentru că are șansa să pună efectiv degetul pe tipologii deja construite și dezbătute, Iovănel trebuie să le aleagă cu grijă. Primul lucru care iese în față în legătură – spre exemplu – cu delimitarea douămiștilor de trecutul imediat e alegerea fracturistă. Pentru cercetător, delimitarea se face odată cu apariția primelor mișcări fracturiste. Termenul care adună sub umbrela sa autori cu poetici diferite e operațional în măsura în care dă seama de un fir roșu comun. Iovănel e poate primul care mizează pe caracterul comercial în intențiile literare ale noilor poeți.

Utilitarismul și fracturismul sunt văzute ca direcții date atât de dorința poezilor tineri de a se disocia de promoțiile anterioare sau de curente dominante în dezbaterile literare ca postmodernismul, cât și de un soi de dorință comună a scriitorilor tineri de a-și vinde (pe scurt) mai bine produsele. Apropierea de cititori pe care o doresc Urmanov, Peniuc sau Ianuș (chiar și cu disensiunile dintre aceștia) ține, dincolo de programele utilitariste sau anarhiste, de dorința de a se integra noului sistem de receptare a literaturii în capitalism (cu rezerve explicite ale studiului față de astfel de intenții la Ianuș).

Categorii în conflict

În ceea ce privește proza, Iovănel creează trei tipologii majore: „metarealismul postmodern”, „realismul mizerabilist” și „realismul mic-burghez”. Oricât de ochioase ar fi categoriile și oricât de bine le-ar aronda cineva un spațiu genealogic, ele suferă însă și prin simplul fapt că amestecă criterii diferite care pot fi oricând încrucișate. Deja faptul că metarealismul dă seama de structura narativă și realismul mic-burghez de intenția socială e un argument suficient. Apoi, insuccesul „metarealismului narativ” în captarea socialului și a politicului de care vorbește criticul e doar în parte recuperat de „realismul mic-burghez”. S-ar putea să intre în joc și acest „realism mizerabilist”, poate singurul care conține în însuși centrul său sociopoliticul nefalsificat, tocmai prin reducerea frescei la diagrama internă/psihologiile particulare ale subiecților. La fel, în poezie, clasificările scot din ecuație multe fenomene centrale în stabilirea „ideologiilor” literare în sine: neo-expresionismul sau noul ruralism sunt doar două exemple care, în studiul lui Iovănel, ar fi putut intra pentru a nu lăsa impresia unui partizanat în demonstrație. Mai mult, categoriile sunt insuficient reprezentate, fie și pentru că, deși pare o perioadă scurtă, poezia românească nu prea poate fi luată în postcomunism la pachet. Spre exemplu, „autobiografismul ironic-metafizic” e în studiu reprezentat prin Cristian Popescu, Daniel Bănulescu, Ioan Es. Pop și Lucian Vasilescu. A doua categorie, cea a „autobiografismului minimalist”, deși e pusă în contrapartida neoexpresionismului e, fără o definiție fermă fie și a termenului de „minimalist”, una slabă. Numele unui Marius Ianuș sau al Elenei Vlădăreanu ar putea fi cu mult mai ușor asociate unui maximalism poetic în timp ce, *vero*, minimaliștii Sociu sau Acosmei și-ar păstra încadrarea (deși la Sociu nu înțeleg ce înseamnă „probabil autorul douămiist cu cel mai ridicat coeficient de inteligență artistică”).

Genuri de consum: dublul tăiș

Dacă studiul, deși inventariază masiv, poate reprezenta prea puțin în „canon”, în sistematizarea „direcțiilor centrale”, partea

► Pe cât de ciudat sună, problema pe care o urmărise deja Iovănel în capitolele introductive (a tirajelor) naște, o spune și criticul, un cerc vicios postcomunist: la nivel larg, literatura „de consum” nu se (mai) consumă.

cea mai consistentă și inovatoare e cea în care Iovănel discută literatura de consum și situațiile transnaționale ale literaturii postcomuniste. Paradoxul postcomunist, așa cum e subliniat și de cercetător, stă în următoarele două nașteri: prima, negarea generală a existenței unei literaturi de consum în perioada comunistă (Iovănel dă exemplul romanului polițist care se dezvoltase cu mult mai mult decât în perioada precomunistă); a doua, impresia că postcomunismul va aduce din amonte capitalismului o literatură de consum care să combată această închipuită penurie. Pe cât de ciudat sună, problema pe care o urmărise deja Iovănel în capitolele introductive (a tirajelor) naște, o spune și criticul, un cerc vicios: la nivel larg, literatura „de consum” nu se (mai) consumă. Marele atu al lui Iovănel vine din teoria critică pe care a exersat-o și practicat-o constant și, de ce nu, din lipsa oricărui exercițiu anticomunist. În textele unor alți exegeți ai perioadei ar fi astăzi imposibil de găsit pasaje care să reviziteze atât de dezinteresat și neînhibat genealogii concrete, cum ar fi: „În România, science-fiction-ul are un brevet sovietic, ținând de estetica realist socialistă a anilor '50 din secolul al XX-lea. Înainte de 1948, încercările autohtone fuseseră anemice. [...] Pionierii adevărați ai SF-ului românesc apar în anii '50, în urma discuțiilor din URSS produse după Congresul al II-lea al scriitorilor sovietici (decembrie 1954), privind literatura «pentru copii și tineret»”.

Aici, de altfel, racordările dintre literar și economic sau social nu doar că vin natural, ci sunt și evidențiate de cercetare poate pentru prima dată în critica și istoria literară românească: „De fapt, SF-ul românesc al anilor 1990-2010 (ale cărui baze sunt puse în anii '80) are particularitatea de a nu fi o adevărată cultură populară, deși lucrează cu artefactele acesteia. Îi lipsește în primul rând o piață reală, pe care comunitatea semnificativă de fani nu o poate substitui”; „În linii mari, fantasy-ul urmează același traseu precum SF-ul (formă globală care-și caută un fond local – cu diferența că ultimul capătă accente mai specifice decât în cazul primului) lovindu-se însă de același impas: lipsa unei piețe insuficient de dezvoltate pentru ca acest gen să devină cu adevărat popular”.

De urmărit neapărat studiul *scholar*-ului. Cu toate problemele pe care le va ridica sistematizarea literaturii în formele ei restrânse, de mișcări și direcții coagulate în interiorul mediului literar, cartea lui Mihai Iovănel e poate primul moment în care se urmărește o sinteză acumulativă a întregului câmp literar pe o perioadă dată. Dosarele deschise acum îmi pare că pot acoperi întregul. Dezvoltările însă au deseori, în această formă, un mai mare rol catalitic decât de clarificare. ■



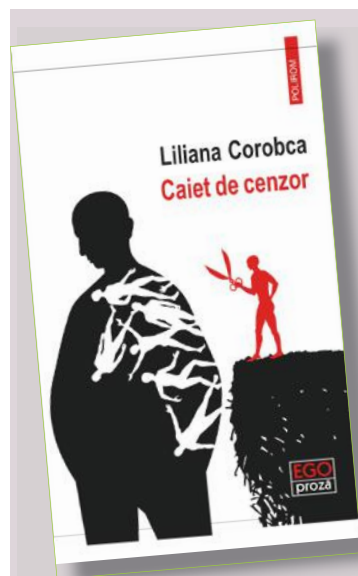
Jurnal de cenzor

OANA PURICE

Între discursurile memorialistice justificative care au apărut în spațiul literar românesc după 1990 și memoriile sau jurnalele publicate în comunism, deci trecute prin grila cenzurii sau a autocenzurii, romanul „Caiet de cenzor” al Liliane Corobca umple un câmp rămas descoperit în istoriografia trecutului recent: mărturia la cald a unui funcționar al aparatului ideologic. Apelând la convenția manuscrisului găsit, scriitoarea pune în scenă primirea unui caiet de cenzor, registrul-jurnal în care lectorii Direcției Generale a Presei și Tipăriturilor notau directivele primite, rezumau activitatea zilnică, însemnau planuri de lucru sau exemplificau intervențiile pe textele citite. Odată detaliile de verosimilitate puse la punct (o conversație online cu persoana care îi înmânează caietul, cea care l-a scos fraudulos din țară la emigrarea sa în 1974, dar și o confesiune semnată de aceeași Emilia Codrescu), începe ilustrarea celor cinci luni din viața Filofteiei Moldovean, autoarea caietului-jurnal pe care Emilia Codrescu-Humml, ea însăși angajată la DGPT, l-a sustras dintre documentele secrete ce erau arse cu regularitate.

Scriitor vs cercetător

Dacă, de multe ori, ideea unei creații ficționale precedă activitatea de cercetare a subiectului ales, aici lucrurile au stat invers, demersul Liliane Corobca urmând unei cariere de cercetare a cenzurii din spațiul ex-comunist. Fără îndoială că acest aspect constituie un punct forte pentru construcția riguroasă și atentă la detalii a cărții, dar, uneori, poate deveni un dezavantaj, apărând riscul unei perspective-program: având o bună cunoaștere a fenomenului din epocă, Liliana Corobca sacrifică pe alocuri fluiditatea narațiunii pentru a ilustra cât mai multe caracteristici ale activității cenzorului și ale mersului instituției. Deși decupajul de câteva luni de notații în caiet părea o plasă de siguranță, întoarcerile în timp ca pretexte pentru a prezenta cititorului și alte practici uitate ale Cenzurii creează impresia de aglomerare; cu toate că intenția este de a sublinia forma mereu schimbătoare și deseori contradictorie a imperativelor cenzurii, tonul didactic al cercetătoarei acoperă neproductiv vocea scriitoarei. Autoarea pare conștientă de acest risc, de aceea își ia unele măsuri de precauție: „modesta” Filofteia Moldovean nu este nici cenzorul cel mai interesant de la Direcția Literatură și nici nu are „dosarul” cel mai curat pentru a întruhipa cenzorul din



Liliana Corobca

Caiet de cenzor

Editura Polirom
Iași
2017

► Având o bună cunoaștere a fenomenului din epocă, Liliana Corobca sacrifică pe alocuri fluiditatea narațiunii pentru a ilustra cât mai multe caracteristici ale activității cenzorului și ale mersului instituției.

vocație: deși crescută la umbra fraților comuniști din convingere, deasupra ei stă păcatul tatălui rezistent în munți.

Dincolo de aceste excese, romanul reușește să închege o poveste veridică și să contureze o serie de episoade puternice. Cu toate că neagă acest lucru („ăsta-i un caiet de cenzor, nu-i un jurnal”, p. 77), registrul devine astfel mai mult decât o simplă ciornă a activității de zi cu zi: este jurnalul față de care Filofteia nu are rețineri, martorul plăcerilor vinovate, convinsă fiind că va merge și el, ca toate celelalte documente periculoase, la topit: „Dacă cineva ar citi ce scriu acum, m-ar da afară” (p. 319); însă pericolul e evitat, pentru că „cine să mai citească și această sută [de caiete ale cenzorilor, n.m.], când există atâția dubioși, dușmănoși, noi suntem ai partidului, noi suntem cei mai devotați și corecți cititori” (p. 320).

„Dacă nu-ți convine să fii cenzurat, nu publici”

Recrutată pentru a lucra la Cenzură încă din anul trei de facultate, Filofteia Moldovean nu are nicio reținere să încredințeze paginilor caietului toate nemulțumirile zilnice, de la cele față de instabilitatea criteriilor de cenzurare la răfuielile cu manuscrisele care îi trec prin mâini și la relațiile cu colegii de muncă. Astfel, pe lângă fragmente de dispoziții venite de la organele superioare (multe dintre ele sunt regăsite în volumele de documente ale Cenzurii publicate de Liliana Corobca de-a lungul anilor) și bucăți de literatură cenzurabilă, Filofteia Moldovean notează și propriile impresii față de munca sa, instituția pe care o reprezintă și față de literatura publicată în comunism în general. Una dintre problemele cele mai delicate pe care cenzorița le ridică (și care s-au vehiculat

mult timp în spațiul literar de după 1990, fără a primi o concluzie lămuritoare) este cea a (im)purității literaturii sub comunism: „Dacă nu-ți convine să fii cenzurat, nu publici! Scrii pe tăblițe de lut și le îngropi pentru generațiile care vin ca să aibă și securiștii ocupație” (p. 135). Autocenzura, negocierile cu lectorii sau acceptarea intervențiilor pe text sunt argumente solide ale mefienței față de premisele rezistenței prin cultură; fără a susține un punct de vedere auctorial ferm, pozițiile critice ale Filofteiei atrag din nou atenția asupra acestor aspecte: „de asta scrii tu așa prost și ești un mare mediocru, în general, pentru că, de fapt, tai ce ai mai bun, de nu ai fi tăiat, ai fi fost un geniu! Așa gândiți voi” (p. 51). Având de-a face cu literatură din garda a doua (vedetele scenei literare ajungând la filtrele partidului), Filofteia poartă războaie personale cu toți scriitorii care-i trec prin față, văzând în textele lor încercări de a-i înșela vigilența și de a-i pune la încercare abilitățile de cenzor de atâtea ori confirmate: „numai dintr-o îngâmfare excesivă, ca să demonstreze că nimeni nu-i ca ei, sunt mai presus de toți și de toate pe lumea asta, scriu așa întortocheat și antiinteligibil!” (p. 55).

Excedată de volumul de muncă, Filofteia Moldovean nu găsește răgazuri de odihnă decât în momentele când își defulează neplăcerile în paginile caietului; nevoită să continue acasă, după orele de program, femeia pierde capacitatea de a-și delimita timpul personal de activitatea profesională, devenind una cu slujba sa. Încercând să se documenteze pentru un referat despre romantism, își dă seama că nu poate scăpa de lentilele de cenzor și că lectura de plăcere i-a fost definitiv contaminată de vigilența profesională: „cu cât încercam să nu le bag în seamă, să-mi interzic să mă mai gândesc la ele, cu atât mă năpădeau din toate părțile, parcă special, fraze subversive, cuvinte dușmănoase, șopârle periculoase polisemantice” (p. 186).

Probându-și calitatea de romancier, Liliana Corobca îmbracă povestea cenzurii cu poezii ale personajelor, dând consistență epică unui document ce s-ar fi putut transforma altfel într-un manual al cenzurii pentru toți. Amintind de forța evocatoare din „Kinderland”, romanul precedent al scriitoarei, Filofteia Moldovean nu este doar cenzorul sănguincios care apără integritatea literaturii livrate către marele public, ci și fiica unui tată incert, sora unor frați abuzivi, „vânători de partizani”, soția unui bărbat ce a nu a dorit-o niciodată, mama care și-a părăsit copilul sau cititoarea care plânge atunci când întâlnește „cartea perfectă”.

Prin acestea, Liliana Corobca reușește să umanizeze o instituție și să nuanțeze modul în care aceasta funcționa și pe care documentele de arhivă îl pot ilustra doar în tușe groase, fără a lăsa să se întrezărească oame-nii din spatele lor, cei care, până la urmă, au creat epoca nu de mult încheiată. ■



COSMIN BORZA

Metaistoria literaturii române postbelice

Este suficient doar bunul-simț al observației pentru a constata că, după 1989, Ion Simuț se remarcă drept protagonistul dezbaterilor majore despre literatura română postbelică. Într-o mai mare măsură, adeseori mai teameinic (căci mai lipsit de *parti-pris*-uri generaționiste ori de ipostazieri vanitoase) decât criticii, teoreticienii și istoricii literari care au deținut prim-planul instituțional/simbolic al câmpului cultural autohton, profesorul de la Literele orădene analizează, evaluează, periodizează, conceptualizează etc. toate (!) problematicile litigioase din postcomunism: canonul estetic, generația literară, revizuirile critice, literatura exilului, literatura basarabeană, literatura de sertar, dosarele de securitate, cenzura totalitară, proletcultismul/realismul socialist, colaboraționismul, subversivitatea și rezistența în timpul dictaturii, sistemul editorial și publicistic, tranziția la capitalism, societatea de consum, redefinirea criticii/istoriei literare.

Și totuși, cota constant onorabilă a studiilor lui Simuț nu le-a impus și ca repere de neocolit. „Cel din urmă” istoric literar autentic din România nu a devenit niciodată istoricul literar al literaturii române postbelice. Inclusiv din cauza fragmentarismului și a disparității contribuțiilor critice/istoriografice, ideile autorului „Incursiunilor în literatura actuală” au fost citite, dar nu întotdeauna și citate. După cum, criticul a beneficiat mereu de respectul breslei (fiind prezență activă la majoritatea dosarelor, anchetelor și meselor rotunde vizând sfera sa de preocupări), însă recunoașterea propriu-zisă l-a cam ocolit. Mai cu seamă conceptele care-i ancorează sistemul analitic – literatura oportunistă, evazionistă, subversivă, disidentă – au cunoscut subevaluări: fie au fost preluate tacit/abuziv, fie au fost substituite în absența postulerii unei raportări/reformulări fățișe (ca și când nici nu ar fi existat).

O reacție de orgoliu era, de aceea, previzibilă. Ea vine în cea mai recentă carte a sa, „Literaturile române postbelice”. Volumul colecționează un fel de *best of* Ion Simuț, idei, concepte, cronici, eseuri, studii, răspândite în diverse reviste sau în cărți mai vechi, fiind recontextualizate și/sau actualizate de pe poziții preponderent polemice. Rezultă mai multe sistematizări/lămuriri necesare, dar și vulnerabilități atipice pentru universitarul cumpătat și conservator chiar și în cadrul celor mai aprinse înfruntări de opinii (excepțiile, care pot fi numărate pe degetele de la o mână, confirmă, desigur, regula).

Disponibilitatea combativă din „Literaturile române postbelice” este fertilă, mai întâi, pentru fundamentarea delimitărilor



Ion Simuț

Literaturile
române postbelice

Editura
Școala Ardeleană
Cluj-Napoca
2017

cronologice/temporale, în lipsa cărora panoramările epocilor de după cel de-al Doilea Război Mondial devin opace, chiar obtuze, simple sinteze neprofesioniste. Apelând la argumente factuale, extrase din scrierile unor istorici propriu-zisi (Vlad Georgescu, Florin Constantiniu, Dinu C. Giurescu ș.a.), deconstruind deci bornele excesiv simbolice, politizate sau literaturizante, Simuț explică mai concludent ca oricând de ce limita de început a postbelicului este 6 martie 1945 (nu 1944, 1947 sau 1948), de ce sintagma „literatură contemporană” ar trebui să caracterizeze mai degrabă etapa de după Revoluția din decembrie 1989, de ce jaloanele intermediare sunt decembrie 1947, martie 1953, martie 1965 și iulie 1971. Având acest fundal temporal bine configurat, autorul este îndreptățit să elucideze noi disocieri doar aparent marginale sau de nuanță: socialism dictatorial vs. comunism totalitar („nu putem vorbi de «România sub regimul comunist», nici de «literatura română sub comunism»” este una dintre sentințele „scandaloase” ale volumului); liberalizare vs. destindere; regim represiv vs. regim opresiv, destalinizare/naționalizare culturală vs. politică.

Tot pe baza unor argumentate reglaje istorice, ideologice, culturale/literare, Simuț își reafirmă valabilitatea conceptelor ce reflectă ori definesc metamorfozele literaturii române postbelice. Cele „patru literaturi” – oportunistă, evazionistă, subversivă, disidentă – sunt confruntate minuțios (uneori, repetitiv) cu alternativele terminologice apărute în anii din urmă și pe care autorul nu se sfiește să le considere apăsate inferioare operațional. Ba chiar, pe unele, profesorul

orădean le expediază în seria confuziilor conceptuale. Când combate „literatura aservită” (formulă reciclată de Eugen Negrici de la M. Roller) ori „rezistența prin cultură” (ale cărei conotații vagi pot fi clarificate de literatura evazionistă, respectiv subversivă), când propune o sinonimie între realismul socialist și literatura oportunistă ori între „estetismul socialist” (teoretizat de Mircea Martin) și cea evazionistă, când disociază între disidența/oportunismul intelectuale și cele literare, când își exemplifică tipologiile prin microstudii de caz despre Mircea Dinescu, Nicolae Labiș, Paul Goma, Cercul literar de la Sibiu sau despre demnitatea scriitorului român, Ion Simuț convinge. Dacă exista vreun dubiu că oportunismul, evazionismul, subversivitatea și disidența literare nu ar fi suficient de bine fundamentate teoretic pentru a intra în programele universitare și din ciclul liceal ori pentru a structura viitoare panorame critice dedicate perioadei, „Literaturile române postbelice” îl risipește.

În schimb, patosul polemic prea incisiv (repet, atipic lui Simuț) lasă suspendate sau supralicitează câteva tematici importante. De pildă, contrar definițiilor propuse în capitolele corespondente (abordare „din punctul de vedere al răspunsului politic, moral și estetic al scriitorului”), literatura oportunistă și cea evazionistă sunt detaliate aproape exclusiv printr-o focalizare „exteroară”, a puterii politice constrângătoare. De asemenea, distincția între evazionism și subversivitate prin dubletul ermetism-aluzie este destul de vulnerabilă, lăsând mult spațiu de manifestare interpretărilor strict subiective. Detalieri consistente ar necesita și tentativa din „Argument” de spargere a „literaturii naționale” în mai multe literaturi în funcție de seria „geografică, istorică, tipologică și istorică” (fără o racordare la bibliografia internațională actuală, demersul seamănă cu o improvizare teoretică, ca și cum fiecare metodologie critică ar genera câte o literatură). Iar extinderea relevanței celor patru tipologii (oportunism, evazionism, subversivitate, disidență) la nivel internațional (p. 67) și dincolo de 1989 (din cauza „dictaturii pieței” care ar putea da „efecte asemănătoare” cu dictatura politică – pp. 441-446) rămâne, deocamdată, hazardată.

Final în mare măsură convingător al unui proiect teoretic întins pe mai bine de două decenii, volumul „Literaturile române postbelice” conține *in nuce* cel puțin încă două-trei studii incitante. ■

► Volumul
colecționează
un fel de *best of*
Ion Simuț,
idei, concepte,
cronici, eseuri,
studii,
răspândite în
diverse
reviste sau în
cărți mai vechi,
fiind recon-
textualizate și/
sau actualizate
de pe poziții
preponderent
polemice.



Amintiri din copilărie

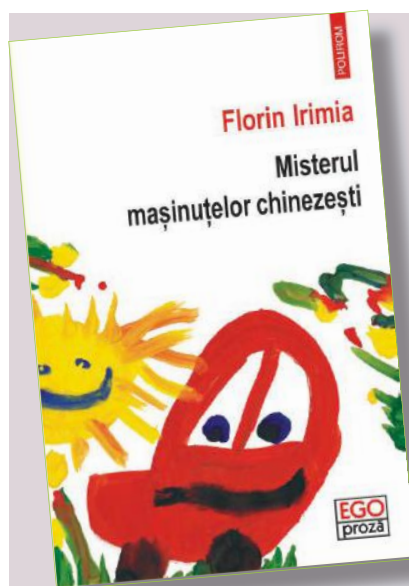
Versiunea nouă

MIHAI DUMA

Fragmentarismul, fulguranța notației, dezvăluirea și camuflarea sinelui, transparența și opacizarea sunt doar câteva dintre caracteristicile scriiturii lui Florin Irimia. Mecanismul textual articulează o poetică a traumei pe parcursul celor patruzeci de povestiri strânse în volumul „Misterul mașinulețelor chinezești”. O încercare de recuperare prin povestire a copilăriei și de construire a eului care se finalizează printr-o „ego-grafie”. Personajul, alter-ego al autorului, este cel ce citește și supune analizei experiența unei copilării cu accente coșmarești pe fundalul anilor '80-'90.

Autoficțiunea și imaginarul traumatic, după cum observa și Andreea Mironescu, sunt cele două axe de dezvoltare a volumului. Transcrierea aparent fără elemente de continuitate a întâmplărilor aduse în prezentul memoriei creează o oglindă a subiectivității naratorului în care se reflectă un (auto)portret, având în fundal imaginea fantomatică, prin absență, a mamei și suprapunerea de măști care îl caracterizează pe tată. Povestirile sunt unite de conștiința inocentă a copilului ce analizează și încearcă să organizeze după logica proprie cotidianul. Descoperim, astfel, vizita sa la viitorul apartament care „ne-a fost «repartizat», adică dat, dăruit, făcut cadou de «Stat», nu știu și nici nu mă interesează în schimbul a ce, asta dacă o fi fost vreun schimb la mijloc” („Apartamentul”) și locul de joacă aflat în apropierea Băncii de Investiții care protejează de comunism după cum nu se sfiește copilul să-i declare tatălui său („Banca de Investiții”). Dar fiecare experiență lasă urme în devenirea naratorului, instituie frici și angoase care îl vor urmări, pe care memoria nu le va șterge, ci, din contră, o memorie imaginantă le redă, comentându-le autoironic din perspectiva unui eu-privitor adult, precum în notația din finalul povestirii „Hoțul”: „Mai târziu mi-am dat seama că, uneori, bărbații fac la fel și când vine vorba de femei”.

Evocarea universului familial e populată de un număr restrâns de personaje – figura



Florin Irimia

*Misterul mașinulețelor
chinezești*

Editura Polirom

Iași

2017

► Imaginarul oniric îl dublează pe cel comunist, întrucât povestirile ne conduc pe drumul experiențelor coșmarești, traumele nu provin doar din planul realului, ci și din cel al visului, unde potențialitatea generează chiar dedublarea personajului și stări schizoide.

mamei, prin pierderi succesive, echivalează unor morți interioare ce se reflectă și în planul oniric, căci primul coșmar al naratorului o are ca personaj pe mamă („Coșmarul”), urmând divorțul părinților, iar apoi moartea acesteia. Naratorul îi proiectează prezența prin discursul adresat din „La mama acasă”, dar finalul este unul ce demitizează prin ironie și cinism figura construită: „P.S. Am fost și la mormânt, dar să știi că n-are absolut niciun farmec”.

Imaginea tatălui nu se conturează nicodată static, ci este o continuă schimbare de măști, un personaj fără o identitate fixă: este un Don Juan al comunismului, care se va recăsători de mai multe ori, este profesor la școala fiului său, pe care îl pedepsește aspru, dar nu pentru că a copiat, ci fiindcă gestul îi strică reputația, devine imigrant în Canada, iar, când merge împreună cu fiul său la târg pentru a vinde haine, se prefacă că nu sunt rude și că nici măcar nu îl cunoaște. Neidentificându-se cu o *persona* stabilă, el devine un alt factor traumatizant al naratorului, „Ghicitorea” pe care o creează provocând teamă din cauza neasumării unei identități: „era ceva fascinant, aproape hipnotic în felul în care i se schimba fizionomia, [...] lucru care mă ținea lipit acolo, de el, plângând și, de la un moment dat încolo, implorându-l să se oprească [...] și mă întreba pe un ton degajat: «Ei, care sunt eu cu adevărat, asta?» – și începea iar să râdă – «sau asta?» – și fața-i redevenea serioasă”.

Procesul rememorării prezintă o regresie *ad infantia* a personajului-narator, iar locul protector din care se regizează și urmărește

întreaga coborâre este debaraua care devine un personaj-martor al traumelor copilăriei: „gânduri care-mi trec prin minte și cu care, când le aud, nu știu ce să fac, așa că le scriu pe pereții tăcuți ai debaralei, care nu se plâng când le scrijelesc pielea”. Tot din spațiul protector este urmărit și regizat divorțul părinților, trauma centrală a copilăriei, astfel, debaraua salvează existența lui Moș Gerilă și chiar a lui Moș Nicolae, dar nu reușește să ascundă „Misterul mașinulețelor chinezești”.

Recuperarea copilăriei, prin actul povestirii ei, duce la evocarea unei epoci traumatizante la nivel colectiv, ultimul deceniu al comunismului. Perspectiva din care se analizează este cea a copilului, străină de realitatea social-politică a vremii, astfel, privirea personajului observă detaliile și absurdul lor: „faptul că bananele se coceau în întuneric, învelite în realizările tovarășului Nicolae Ceaușescu, căruia pesemne nu-i prea plăceau bananele, sau îi plăceau prea mult, altfel de ce nu s-ar fi găsit peste tot”.

Imaginarul oniric îl dublează pe cel comunist, întrucât povestirile ne conduc pe drumul experiențelor coșmarești, traumele nu provin doar din planul realului, ci și din cel al visului, unde potențialitatea generează chiar dedublarea personajului și stări schizoide: „uneori visam ceea ce nu puteam să fac în realitate [...] din oglindă, eu, cel care mă știam, eram înlocuit, după o serie de spasme grotești cu un altul. Ca și cum fața mea ar fi fost pictată deasupra alteia, care acum își făcea loc să iasă la suprafață. [...] Poate cel hâd a câștigat în final, iar acum el scrie rândurile astea”. Epilogul e și el proiectat în vis, dialogul creează locutorii și pune cititorii în fața unei alte ipoteze de real: să fi fost o copilărie perfectă sau una traumatică?

Frica cel mai acut resimțită este cea în fața morții, de aici și fascinația pe care o exercită. Pe de o parte, moartea atinge însăși experiența copilăriei care rămâne un „trup mumificat”, iar renovarea apartamentului în care personajul a trăit reprezintă „crima oribilă”. Pe de altă parte, această angoasă, începută în copilărie pe când se împletea cu jocul într-o încercare de a da sens thanaticului, se reflectă și asupra naratorului aflat la maturitate: „N-am aflat decât ulterior de ce mă apucase criza tocmai atunci. Mă născusem, acum mă căsătoream, iar după asta ce mai urma?”. Problematika morții devine în autoficțiune o temă cu miză dublă, prin urmare, actul rememorării vine spre a salva atât copilăria eului narator, cât și existența eului privitor.

Așadar, „hai mai bine despre copilărie să povestim”, dar Florin Irimia nu ne aduce în față o vârstă a veseliei lipsite de orice grijă (chiar dacă, uneori, autorul se lasă copleșit această vârstă și folosește o serie de diminutive incompatibile cu registrul/tonalitatea predominantă ale discursului), ci una a în-singurării, care poate fi privită caleidoscopic prin ochianul traumelor suferite. ■



„Miorița” în Săptămâna Patimilor

NICOLAE CONSTANTINESCU

Prestigioasa revistă „Dilema veche”, fondator Andrei Pleșu, ajunsă în al XIV-lea an de existență, publică în numărul 686 din 13-19 aprilie 2017 un supliment de opt pagini, „Miorița», azi”, coordonat de Adina Popescu, în care își dau cu părerea despre celebra baladă profesori secundari și universitari, gazetari, scriitori, un etnolog, un psiholog și un istoric. Sigur că din sintagma-titlu a „dosarului” mai important este adverbul „azi”, după cum sugerează și așezarea în pagină unde, alături de argumentul „De ce «Miorița»?”, stă un desen al lui Ion Barbu înfățișând un cioban, cu cele trei fluieri (de fag, de soc, de os) la brâu și cu o inscripție pe piept, „#Rezist”, vorbind cu mioara năzdrăvană, în timp ce în fundal, alți doi ciobani completează, „se vorbiră și se sfătuiră, pe la-apus de soare ca să mi-l omoare”.

Miza politică a dezbaterii sare în ochi și o scot în evidență comentariile lui Adrian Cioroianu și Florin Iaru, care, fie că s-au vorbit și s-au sfătuit, sau nu, au opinii apropiate: „Miorița» nu-i de pe la noi”(F.I.) și „sună bine, dar nu se verifică” (A.C.), asta cu privire la fatalism, inacțiune, distribuție zonală, regională a personajelor – moldovean, vrâncean, ungurean, cu precizarea pe care ar trebui să o facem multor traducători, de bună-credință altminteri, care au „citit” ungurean drept „hungarian”, fără să știe ceea ce Alecsandri nota cu destulă exactitate în notele la varianta publicată de el cel dintâi: „Adică unul e de pe valea Moldovei, unul din Munții Vrancei și unul din Ardeal. Din neștiință, poporul nostru confundă ades numele de ardelean cu cel de ungurean, căci el încă nu a agiuns a cunoaște întinderea pământului locuit de români”.

A doua miză a dezbaterii este una educațională, știut fiind că „Miorița”, balada mai ales, figurează în manualele de limba și literatura română de zeci și zeci de ani, că mulțimea variantelor cunoscute, culese,

► Punerea în temă este greșită, intenționat sau din ignoranță (jucată!) incorect formulată: „Ce înțeleg copiii din această baladă, mai ales cei din mediul urban, care nu știu nimic despre ciobani și despre oi și nici nu-i interesează?”, ca și cum cei care nu au luat parte la Războiul Troian și nu au hălăduit prin Regatul cel putred al Danemarcei nu vor putea înțelege nimic din „Iliada” sau, respectiv, din „Hamlet”!

publicate se ridică la peste 2000 și numărul lor crește pe măsură ce culegătorii, amatori sau profesioniști, mai rețin și mai publică una, „up-datată”, ca să nu mai vorbim despre variantele, cu totul anonime, de pe Internet.

Dar punerea în temă este greșită, intenționat sau din ignoranță (jucată!) incorect formulată: „Ce înțeleg copiii din această baladă, mai ales cei din mediul urban, care nu știu nimic despre ciobani și despre oi și nici nu-i interesează?”, ca și cum cei care nu au luat parte la Războiul Troian și nu au hălăduit prin Regatul cel putred al Danemarcei nu vor putea înțelege nimic din „Iliada” sau, respectiv, din „Hamlet”! Sau, în același sens: „Oare cine mai stă de vorbă cu oile, astăzi, fie ele și unele năzdrăvane?” Dar cu craniul tatălui, în cimitir, mă-ntreb și eu, ca ăla, cine mai stă de vorbă astăzi? Și (nu) mă mir că Ioana Both (cu „th”!), fiica neuitatului profesor de folclor de la Universitatea din Cluj, Nicolae Bot (fără „h”!, căruia îi publică, postum, un volum „Studii de etnologie”, 2008, împreună cu Ileana Benga), susține azi teza altui mare clujean și europenist, Marian Papahagi, care răspundea, înciudat, unui ziarist, la începutul anilor '90: „Cred că e cazul ca românii să înceteze de-a mai vorbi cu oile...”

La premise false, mă rog, discutabile, răspunsuri cel puțin confuze sau creatoare de confuzii. Ca de altfel și intenția dezbaterii – „O dezbaterie creativă care poate «să ascundă» sensuri profunde”; și eu, naivul, care mă așteptam să „dezvăluie”, eventual, niște sensuri ascunse!

Chestia e că toți respondenții și-au luat treaba în serios, chiar și scriitorul și traducătorul Florin Bican, care compune cu har o „Tânguire de păstor” post-post modernă, perfect lizibilă și inteligibilă: „Deci gurii de rai/ Eu i-am spus *good-bye*./ Pentru că prefer/ Să fac *nuntă-n cer*! Cum zice un bade / (Unu' Eliade)”. I se poate răspunde, într-o notă mai gravă, cu creația unui Anonim sec. XX, „Spusă altfel, balada”: „În pustiul din mine nu-i răspuns, nici ecou/ Vorbele merg cu-ncălțări de nisip;/ În tăcerea-nfrită grămădită-ntr-un ou/ Glasul de păslă nu mă lasă să țip.// Nu e nimeni să-mi dea nici sfat, nici îndemn/ Rămașii în care-am crezut mă lasară/ Stărv nelumit sub o cruce de lemn/ Pe o gură de rai, despărțit de mioară.// Au uitat nunii mari să-mi aducă mireasă./ Lăutarii și-au frânt arcușul pe strună./ Prea slabă e mama din durerea-i să iasă –/ Pe răbojul cu crime încă una se-adună”.

La fel și profesorii, unul de liceu (Mihaela Nicolae) și unul universitar (Alexandru Ofrim), care selectează din niște sondaje de opinie, mai recente sau mai vechi, răspunsurile elevilor de la 9 la 18 ani și ale studenților din anul III, de la Litere (când?, „în urmă cu ceva timp”) din care răzbate pletera de prejudecăți, de inexactități, de neclarități, pe care manualele școlare, chiar și cursurile universitare (unele), le instilează în mințile fragede ale copiilor. Și poate, mai mult, comentariile difuzate, fără niciun control, pe Internet.

Singurul etnolog și miorițolog de profesie, Silvia Chițimia, face față cu brio opiniilor celorlalți, încearcă să surprindă „enigme” și „prejudecăți” în trama epică a „Mioriței” baladă, dar și a versiunilor de „Miorița» fără mioară”, cum scria Nicolae Constantinescu în martie-aprilie 2000, când se aniversau 150 de ani de la întâia publicare a „Mioriței” lui Alecsandri (Vezi „Miorița – mândrie și prejudecăți”, în vol. „Citite de mine... Folclor, Etnologie, Antropologie. Repere ale cercetării (1967-2007)”, București, 2008, p. 149-157).

Citatul după ureche afectează chiar aserțiuni ale „divinului critic”, chemat mereu la bară pentru că ar fi zis despre „Miorița” că este „unul dintre cele patru mituri fundamentale ale literaturii populare” și despre „Oaia năzdrăvană” că ar reprezenta „mitul fundamental al poporului român”. Nu, vă asigur eu, Călinescu nu a spus așa ceva. El zice, textual, în capitolul „Miturile...”: „S-au creat astfel niște mituri, dintre care patru au fost și sunt încă hrănite cu o fervență crescândă, constituind *punctele de plecare mitologice ale oricărui scriitor național* (subl. mea – N.C.). Un străin care nu le-ar cunoaște ar pierde mult din semnificația poeziei noastre moderne” („Istoria literaturii...”, 1941, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Minerva, 1982). Și în „Istoria literaturii... Compendiu” [1945], Editura pentru Literatură, 1963: „*Patru mituri sunt nutrite din ce în ce mai mult de mediile literare, tinzând a deveni pilonii unei tradiții autohtone* (tot subl. mea – N.C.) [...] Pe lângă aceste mituri încearcă să se ridice și altele îmbrățișând mai cu seamă domeniul religiosului” (p. 36-37).

Destul, îmi zic, măcar că prima frază ar trebui luată drastic la refec... Ori de câte ori va veni vorba despre „Miorița”, „Meșterul Manole”, „Zburătorul”, „Traian și Dochia”, va fi nevoie de „îndreptări”, atestând astfel „nesomnul capodoperelor”, cum scria un critic universitar de pe vremea mea. ■



Victorie (de) dulce



Cătălina Ponor, sursa imaginii: www.romgym.ro

MĂDĂLINA FIRĂNESCU

Dacă gimnastica ar fi o țară, ar avea româna ca limbă oficială. La Campionatele Europene găzduite de Cluj-Napoca, asta s-a văzut cu prisosință. Circa 30 de mari campioane din epoca de glorie a celui mai iubit sport olimpic în România (potrivit unui recent studiu Ipsos în parteneriat cu COSR) – de la Sonia Iovan, tripla medaliată europeană din 1957, la Nadia Comăneci, Daniela Silivaș, Ecaterina Szabo, Simona Amânar sau Andreia Răducan – au venit din toate colțurile lumii pentru a-și încuraja din tribune compatrioatele aflate în concurs. Lor li s-au adăugat zeci de antrenori români răspândiți pe meridianele globului – reputatul Gheorghe Condovici, stabilit în Germania, spunea că a alcătuit, în acest sens, o listă cu peste 100 de nume! – și care au sosit la în capitala transilvană a sportului ca tehnicieni ai altor țări. Toată această comunitate cu rădăcini românești a transformat competiția de la Cluj într-o reuniune de familie, în care, dincolo de întrecerile din sala de concurs, s-au depănat amintiri, s-au vărsat și lacrimi și s-a reconfirmat tradiția școlii de gimnastică de la noi. Dovadă stau inclusiv performanțele gimnastelor din... Marea Britanie și Franța: aur și bronz la individual compus,

► Dincolo de întrecerile din sala de concurs, s-au depănat amintiri, s-au vărsat și lacrimi și s-a reconfirmat tradiția școlii de gimnastică de la noi.

plus alte medalii pe aparate – rezultatele muncii lui Adrian Stan, respectiv Nelu Pop în construirea unor sisteme de pregătire solide în țările respective.

Din păcate, de pe urma acestui exod tehnic masiv, dublat de dispariția bazei de selecție, gimnastica românească are și va mai avea încă de suferit. Cu două veterane multiaccidentate, Cătălina Ponor și Larisa Iordache, care au evoluat doar la câte două aparate, ajungând să se „bată” pe bârână unde și-au împărțit aurul și bronzul, și cu două debutante, Olivia Câmpian și Ioana Crișan, cu execuții modeste și nesigure (locurile 18 și 23), România n-a putut domina ca altădată. Noroc că la băieți a strălucit incredibilul Marian Drăgulescu, devenit pentru a patra oară campion european la sol și vicecampion la sărituri, în ciuda celor 36 de ani împliniți. Acest veritabil Zburător a depășit astfel recordul de titluri continentale deținut de Nadia: 9, cum și Cătălina Ponor a intrat în istorie cu al 5-lea aur pe „puntea suspinelor”. Doar că și Drăgulescu, ca și Ponor, în ciuda remarcabilei longevități sportive, au șanse reduse să mai poată concura la nivel de top peste trei ani, la JO de la Tokyo. Or, fără ei, așa cum arată situația în acest moment, probabil că vom face acolo doar act de prezență.

Dincolo de criza pe care o traversează gimnastica noastră și care n-a mai mirat pe nimeni după ratarea calificării pe echipe la Jocurile Olimpice de la Rio, au

existat totuși câteva surprize la Cluj. Una dintre ele – argintul la individual compus cucerit de ungueroaica Zsófia Kovács, eleva românului Ștefan Gal și marea nedreptățită a arbitrajului, după cum au apreciat multe voci pe pagina publicației de specialitate International Gymnast Magazine. Reprezentanta Ungariei a fost depășită în clasament de britanica Ellie Downie, cu execuții mult mai imprecise, dar cu notă de dificultate superioară. Downie și colegile ei au avut însă parte de aplauze sincere și de susținerea unui public foarte cald, spre deosebire de compatrioatele tenismene, prezente în același timp la Mamaia. Echipa de Fed Cup a Marii Britanii – cu ajutorul unor ziariști interesați – a transformat prima zi a competiției într-un război al nervilor, speculând niște glume impardonabile pentru un oficial, ca și izbucnirile de maidan ale căpitanului nostru nejuțător, Ilie Năstase. Sigur că umorul său grosier – amendat prin evacuarea recalcitrantului – le-a deranjat pe englezoaice, dar nici comportamentul lor n-a fost tocmai fair-play. Johanna Konta a izbucnit în lacrimi strategice taman când era condusă de Sorana Cîrstea în setul al doilea al meciului direct, primind permisiunea nemiintâlnită de a se retrage de pe teren ca să-și revină după remarcile jignitoare auzite din public. Naturelul simțitor i s-a redresat la vestiar, astfel că la întoarcere a învins-o repede pe nedumerita româncă.

Ambiționate după acest episod tensiionat, Simona Halep și Irina Begu le-au înfrânt în serie, a doua zi, pe reprezentantele „perfidului Albion”, Johanna Konta și Heather Watson, provocând Brexitul din a doua grupă valorică a tenisului mondial feminin. „Am vrut neapărat să câștig”, a mărturisit Simona, în vreme ce Irina s-a scuzat că n-a jucat grozav, fiindcă a urmărit doar rezultatul. De unde se vede că româncele sunt aprige la mânie și că răzbunarea pentru nedreptăți este dulce. Exact ca în povestea de ciocolată a... englezoaicei Joanne Harris, unde outsidera Vianne Rocher – denigrată chiar de la sosire – reușește să învingă prin onestitate, talent și cofeturi vrăjite prejudecățile, răutatea și ipocrizia din orașelul Lansquenot-sous-Tannes. „Mama ar fi râs de această irosire a talentelor mele [...] Un alchimist domesticit, mi-ar fi spus ea cu un dispreț blând, făcând magie de casă când aș fi putut crea miracole”, spune Vianne, stăpâna unui meșteșug rar: „Arta de a transforma ghinionul în noroc”. Ghinionul românesc din debutul confruntării de Fed Cup s-a transformat și el în noroc, iar duminica victorioasă a sportului românesc s-a încheiat pentru suporterii cu fericire: „Simplă ca un pahar cu ciocolată sau întortocheată precum inima. Amară. Dulce. Vie”. ■

Muzeul Național de Artă al Moldovei

VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

Am vizitat, pentru prima oară, Muzeul Național de Artă al Republicii Moldova înainte ca statul moldovenesc să existe, în martie 1991. De atunci încolo, am urmărit cu maxim interes eforturile uriașe întreprinse de conducerea instituției pentru a face muzeul vizitabil, la un nivel acceptabil, la standard european.

Muzeul a fost înființat în 1939, dar nu în sediul său central actual (amplasat în casa Dadiani, în centrul Chișinăului, pe strada 31 august 1991), care a fost proiectată de arhitectul Alexandru Bernardazzi, în 1901, pentru a fi un gimnaziu pentru fete și care, ulterior, a avut numeroase alte utilizări, inclusiv aceea de sediu al Comitetului Central al Partidului Comunist, pe vremea când însuși Brejnev conducea cu mână de fier republica sovietică moldovenească. Colecția Muzeului a trecut prin vremuri vitrege și a ajuns, în sfârșit, în sediul din casa Dadiani abia în 1989. Era un sediu grav avariat de cutremure și de neglijență. Așa l-am văzut prima oară. Mărturisesc, am crezut, atunci, că în maximum un deceniu, lucrurile se vor aranja. Nu a fost așa. Muzeul nu a constituit, în niciun caz, o prioritate pentru diverșii miniștri ai Culturii care s-au perindat la conducere la Chișinău, cu toate că, în 2003, au fost inițiate lucrările de proiectare și restaurare a edificiului. În 2004 s-au început lucrările de consolidare, iar în 2005 a fost organizat concursul privind selectarea antreprenorului general. La sfârșitul mandatului președintelui Voronin, în 2009, situația ajunsese de nesuportat. Guvernul era sufocat de corupția președințială, ministrul era impotent, nu se întrevedea niciun orizont de rezolvare a problemelor Muzeului. A fost nevoie de o perioadă chinuitoare de tranziție pentru ca lucrurile să se lămurească, în 2012, prin alegerea Președintelui Nicolae Timofti. Între timp, încă din 2009, Guvernul pro-european a reușit să mențină o justă balanță și să promoveze identitatea culturală românească în spațiul dintre Prut și Nistru.

Acest lucru s-a reflectat, chiar dacă minor – din cauza lipsei resurselor materiale



► Cu fonduri suplimentare din România și din Republica Moldova, deficiențele ar putea să fie remediate și, mai ales, lucrările de consolidare și restaurare în cele două aripi care nu au beneficiat de acest tratament să fie realizate cu succes.

–, în managementul muzeelor subordonate Ministerului. Astfel, sume simbolice au fost afectate pentru lucrările de restaurare a casei Dadiani. Din păcate, nu s-a putut face nimic semnificativ cu acești bani. A fost nevoie ca, în 2014, prim-ministrul României, Victor Ponta, să decidă alocarea unei sume de un milion de euro pentru mai multe lucrări de investiții în clădiri cu destinație culturală, în Republica Moldova, pentru ca șantierul să fie repornit. Anii 2015-2016 au fost cruciali în continuarea lucrărilor de restaurare a clădirii. Cu acest suport, în 2016, Muzeul a putut fi redeschis în sediul său principal. A fost un moment extrem de important în istoria Muzeului, fără îndoială. Numai că banii alocați de Guvernul României nu au fost suficienți pentru restaurarea întregului edificiu, iar Republica Moldova nu mai are, pur și simplu, alți bani. Situația nu este, așadar, foarte bună. Ceea ce s-a inaugurat este o parte importantă a casei Dadiani, dar nu este totul. Muzeul este frumos, este, poate, cel mai important muzeu basarabean, dar este departe de a fi ceea ce trebuie să fie. Și nu vorbesc aici despre lipsa oricărui tip de acces pentru persoanele cu deficiențe fizice. Muzeul are, din păcate, mai multe probleme de conectivitate cu ceea ce înseamnă muzeologia contemporană. Ar fi putut fi un excelent muzeu, dacă ar fi fost deschis acum 30 de ani. Din păcate, lipsa banilor, în principal, dar și lipsa interesului ministerial au făcut ca acest foarte frumos muzeu să nu fie contemporan cu alte muzee naționale de artă, la momentul inaugurării sale.

Evident, nimic nu este ireversibil. Cu fonduri suplimentare din România și din Republica Moldova, deficiențele ar putea să fie remediate și, mai ales, lucrările de consolidare și restaurare în cele două aripi care nu au beneficiat de acest tratament să fie realizate cu succes. Dar pentru asta ar fi nevoie, mai întâi, ca ambele părți să recunoască faptul că nu au ajuns decât la jumătatea drumului.

Revenind la colecțiile Muzeului, trebuie să remarc faptul că ele cuprind tot ceea ce ar fi putut fi mai valoros în arta plastică din Republica Moldova. Nu pot să nu menționez, aici, meritul directorului general al Muzeului, Tudor Zbârnea, pictor de mare valoare și, mai ales, manager de excepție al Muzeului. El a fost cel care a statornicit colecțiile importante ale Muzeului: cea de artă religioasă, cea de pictură națională, cea de grafică națională, cea de sculptură și artă decorativă națională, cea de pictură universală, cea de grafică universală și cea de sculptură și de artă decorativă universală. Desigur, noi, ca români, am putea avea obiecții față de o denumire precum cea de „pictură națională”, atunci când este vorba despre Republica Moldova, dar cred că această problemă constituie deja obiectul unei cu totul alte discuții, într-un cu totul alt context. Ceea ce este important este ceea ce s-a înfăptuit.

Și mai este ceva: Muzeul Național de Artă al Moldovei este singura instituție de cultură din Chișinău în care, alături de drapelul Republicii Moldova, flutură drapelul Uniunii Europene. ■



NICU ILIE

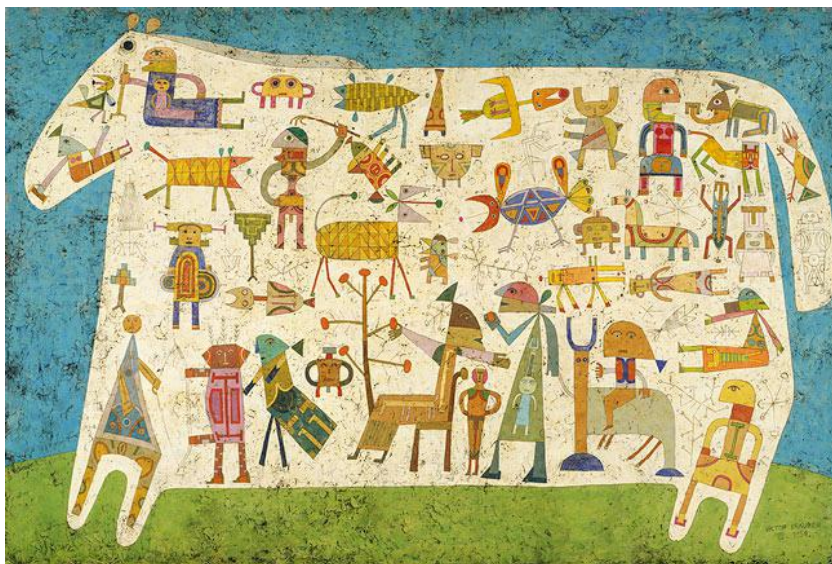
Arta lui Brauner

Câți Brauner există? Și: care sunt elementele de coerență? Primele sale tablouri ne arată un Victor Brauner postimpresionist, cu peisaje pe care le-ar fi putut picta și Ghiță și cu portrete tributare lui Tonitza; urmează un Brauner experimentalist, ca în „Geo Bogza arătând capului său câmpul cu sonde”; perioada direcțiilor divergente se prelungește până după plecarea definitivă din România, în 1938 – aproape fiecare tablou al său pare pictat de alt artist; abia după război ajunge la o formulă personală (compozițională și conceptuală), iar pânzele sale constituie serii tematice cu un vocabular plastic omogen. Suprarealism? Cubism? Expresionism? Brutalism? Mai degrabă o sinteză a tuturor expresiilor moderniste executată pe un tărâm alchimic; o artă cu puternice componente ezoterice care nici nu poate fi „citită” fără a avea în față vechi tratate de magie sau scrierile Cabalei.

Victor Brauner s-a născut la Piatra Neamț în 1903 și a murit la Paris în 1966. Era fiul unui industriaș evreu, pasionat de spiritism. În timpul Primului Război a locuit la Hamburg și Viena și s-a întors în România în 1918, stabilindu-se la București. A studiat pictura la Școala de Arte Frumoase și a urmat cursurile private organizate de cineastul Horia Igiroșanu,



Triumful metafizicii (1923, cu un adaos în 1935). Pictură postimpresionistă cu citate din opera lui Cézanne, completată cu o siluetă suprarealistă la intrarea din spate a casei; în aceeași zonă a picturii a fost adăugat titlul lucrării, alături de semnătură. Tabloul a fost vândut la Casa de licitații Artcurial Paris, în 2011, și la Artmark, în 2012, în prima licitație românească de Avangardă și Postmodernism. Detalii și eseu curatorial la <http://www.artmark.ro/victor-brauner-triumful-metafizicii>.



Preludiu al unei civilizații (1954, lucrare din colecția Met Museum NY via wikiart Fair Use)

care inițiasă o „școală de mimodramă”. În acei ani picta cézannian, pe gustul profesorilor săi. Un protocubism era deja inclus în rețeta compusă de Cézanne, iar aportul lui Brauner în această perioadă e un aer straniu care a permis numirea tablourilor sale (titlurile fiind puse de colecționarii mai recent și de curatori) cu sintagme abstracte.

Primul gest artistic important este editarea, alături de Ilarie Voronca și Stephan Roll, în 1924, a revistei „75HP” (cai putere), număr unic. Lansează conceptul de „pictopoezie”, semnând împreună cu Voronca, un manifest al acest(u/e)i gen/curent/tehnici/domeniu/filosofii. Conceptul a reținut mai mult atenția criticilor literari decât pe cea a criticilor de artă. Au fost evidențiate rădăcinile constructiviste, lettrismul incipient, multidimensionalitatea discursului, colajul specific avangardei, „omogenitatea labei avangardiste românești, care

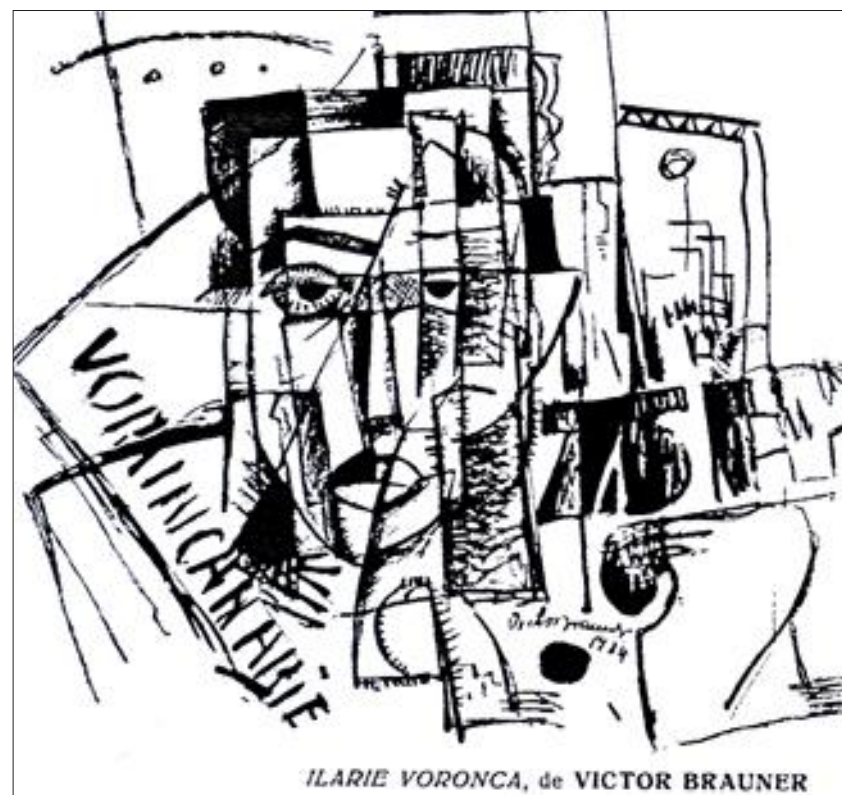


Compoziție grafică apărută pe coperta numărului 3 al revistei „Punct” (1924). Este citat titlul revistei „75HP”, publicată cu câteva luni în urmă.

Coperta integrală a revistei „75HP” (1924)

amestecă diferite conținuturi în forme încastrate în cuvânt, menținându-le lipite, sudate funcțional” (după expresia Danielei Nagy), debutul formelor hibride.

Pictural, urmează o perioadă în care Brauner inventează și preia frenetic influențele cele mai diverse, de la futurism la cubism, de la expresionism la Bauhaus, de la Tanguy la Dali, de la Chirico la Rousseau Vameșul, de la Grosz la Max Ernst, de la Duchamp la Arp, de la Picabia la Klee. Spiritul e cel al dadaismului, de a ocupa totul, de a-și însuși toate formele culturale, de a exprima toate sensurile și non-sensurile, de a reforma, deforma și caricaturiza. Există, dincolo de această exuberanță formală (un eufemism pentru „incoerență”), și o scară interioară a operei lui Brauner, iar aceasta este suprarealismul. Psihanaliza, recent dezvoltată în epocă, ea însăși fiind conceptualizată prin aportul unor teme și motive preluate din



artă și din estetică, devine o placă turantă prin care artiștii suprarealismului unifică, abstractizează și reinterpretează cele mai diverse conținuturi culturale prin prisma trăirilor, ecurilor, impulsurilor individului creator. Primind astfel o a doua axă, de „trăire” individualizată, suprarealiștii (și Brauner în mod special) au posibilitatea de a ridica psiheme (psi+seme) la rang de simbol, de a institui în mod liber/discreționar o semantică proprie. Așa se



Sculptură de Victor Brauner cu tema „Două chipuri”, utilizată și în pictura și grafica sa. Sculptura este amplasată ca monument tombal la mormântul pictorului, în cimitirul Montparnasse din Paris.

► Brauner va rămâne în istoria artei în principal pentru „hieroglife”, care sunt lucrările cel mai bine adaptate pentru a transcende epoca și canvasul ideatic din care au fost generate.



Autoportret cu ochiul scurs (1931)

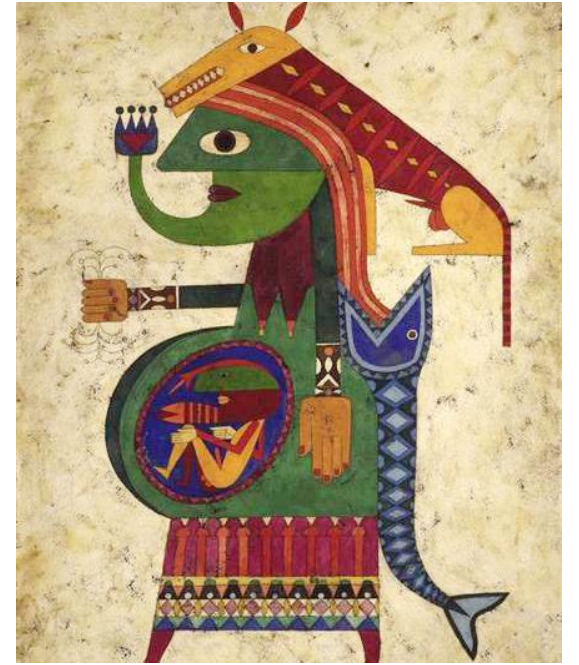


Poetul în exil (1946)

face că, deși din punct de vedere formal prea puține din operele lui Brauner pot fi încadrate la suprarealism, opera sa aici își are sediul.

Anii celui de-al Doilea Război îl prind în Franța. Pictase în 1931 un „Autoportret cu ochiul scurs”, o compoziție suprarealistă cu o stilistică academistă. Se dorea un discurs despre capacitatea artistului de a vedea și despre posibilitățile ochiului interior. În 1938, într-o altercație la care era doar martor, un ciob de pahar l-a lovit în ochi. Vechiul tablou a fost văzut atunci ca premonitoriu. Oculismul, care existase permanent ca atracție în opera sa, ocupă un rol din ce în ce mai mare. Dar și acesta e tratat în manieră avangardistă: nu în sine, ci resemnificat. Parodia se transformă acum într-o hermeneutică personală, un colaj intelectual de simboluri sui-generis, concepte de uz mediatic, viziuni mașiniste și vechi reprezentări ermetice, multe dintre ele preluate din tradiția iudaică, dar și din cea românească, de la amerindieni sau din tarot.

Evreu în Franța de la Vichy, cu drept de ședere, dar și episoade de clandestinitate,



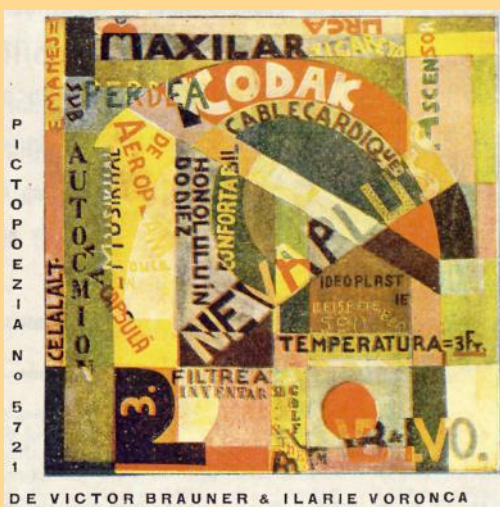
Acolo (1949)

Brauner a dus un trai mizer, neputând uneori să-și procure nici măcar ustensilele pentru pictură. A reinventat, din acest motiv, o veche tehnică a desenului în ceară. Nesiguranța care îl caracterizase și înainte devine acum angoasă, abil disimulată în spatele ermetismului. Nu îl va mai părăsi. Himele multiforme din perioadele precedente sunt astfel stilizate până la sinteza unor „hieroglife suprarealiste” (titlu pe care îl va avea expoziția retrospectivă de la Houston, în 2002), demoni abstracti și atemporal.

Ieșirea din război și nou-găsită coerență formală îi vor aduce lui Brauner forme de recunoaștere ce l-au transformat, treptat, într-una dintre cele mai importante figuri ale avangardismului în pictură. Timp de câteva decenii, până la Ghenie, el a fost pictorul român cel mai apreciat în licitațiile internaționale de artă. Tablourile sale se vând cu prețuri ce tind spre milionul de dolari și sunt prezente în colecții muzeale și particulare de maximă importanță din Franța, Statele Unite, Israel și Marea Britanie (în România se găsesc predominant opere de tinerețe și de grafică).

Brauner va rămâne în istoria artei în principal pentru „hieroglife”, care sunt lucrările cel mai bine adaptate pentru a transcende epoca și canvasul ideatic din care au fost generate. André Breton vorbea despre Victor Brauner ca având o imaginație ce nu poate fi domesticită; Keith Aspley l-a canonizat în formula lui Luis Aragon de „mitologie modernă”; el însuși se descria ca personaj/autor al unei mitologii personale (cu o componentă narcisistă, de cult al personalității); exegezele asupra operei sale sunt, din acest motiv, mai mult ideatice decât vizuale, conturând impresia că în discuție se află opera unui teozof pentru care alegerea picturii ca expresie a fost una de natura hazardului – a hazardului dadaist și a celui metafizic deopotrivă. ■

Prima pictopoezie, apărută în „75HP”



DE VICTOR BRAUNER & ILARIE VORONCA

Poetul Geo Bogza arată capul său peisajul cu sonde (1929; foto: Artmark)





C A N N E S 2 0 1 7

Dansând cu Claudia Cardinale



IOAN LAZĂR

» Cannes-ul are un anumit „feeling” de aplaudat. Nefiind doar un festival mașinist, mecanicist, rutinier, are mereu asumată conștiința istoricității și a reevaluării estetice a trecutului cinematografic mondial.

programatice – benefică, relevantă și marcantă –, Cannes-ul cultivă sentimentul valorii, demonstrând și știința de a evalua oamenii ca oameni. I-am văzut aici, la ultimele lor apariții, pe Fellini, pe Antonioni, pe Mastroianni, pe Massini. Sunt omagiate cu grijă și alte personalități ajunse la maturitate, și îmi aduc imediat aminte de Jeanne Moreau, de Sophia Loren, de Belmondo (în cărucior), de Godard (mereu absent), de Virna Lisi, de Kim Novak. Printre acestea – cu tot respectul – acum, și marea actriță Claudia Cardinale.

Este obligatoriu să o redescoperim. A debutat în 1956, la 17 ani, având să lucreze cu Monicelli, Cavalcanti, Zampa, Germi și chiar cu mult celebrul Abel Gance („Austerlitz”), Bolognini, Zurlini. După aceea au venit marile ei succese. Intrase în atenția lui Luchino Visconti încă de la „Rocco și frații săi” și nu e de mirare că o vom revedea peste numai doi ani în „Ghepardul” al aceluiași, având ca parteneri pe Burt Lancaster și Alain Delon. Încă de la primul ei rol important, în „Senilitate”(1962), reprezenta imaginea emblematică a femeii siciliene: frumusețe, vigoare, privire scânteietoare, păr negru ca pana corbului, sexualitate explozivă. Mulți alți regizori s-au întrecut să-i ofere personaje de prim-plan. Ne-o reamintim în cele mai seducătoare ipostaze: de la fata cu rochia neagră de dantelă, cu decolteurile bogate, din „Opt și jumătate”, la obrazul încadrat de părul lung din „Audiența papală”, spre a o urmări cu lacrimi în ochi în atât de măiestritele racursiuri cu un partener din aceeași clasă a aleșilor (Marcello Mastroianni), asistând la dansul ei larg alături de Lancaster ori de Delon, cu rochiile largi și lungi ale epocii din romanul lui Lampedusa și cu părul în codițe strânse peste cap. Și-a jucat în fel și chip corporalitatea. Dacă răsfoim filele unui posibil album filmografic antologic vom da peste imaginea ei cu părul ud ca și la o diversitate de forme de decolteuri ce-i subliniază feminitatea, languroasă, provocatoare, discretă, îmbietoare. Își etalează cu grație și cu aceeași siguranță crucile mari atârinate de gâtul ei suav, dar este și „Fata cu valiza” (Luigi Comencini, 1963) ori purtătoarea unui greu și voluminos șirag de mărgele roșii în „Cartouche” (regia Philippe de Broca). I-au venit ca o mânășă tot felul de genuri, fiind pe rând dramatică, plină de umor și energie, tandră ori intrând în mecanismele parodice, postmodernizate, ale unor forme



clasicizate și putem evoca aici imaginea ei dintr-un western-spaghetti, „A fost odată în America” (1984, regia Sergio Leone). S-a jucat de-a acțiunea, fiind când pistolară, când petrolistă, împărțind ecranul cu blonda Brigitte Bardot. Greu să treci în revistă toate cele 140 de roluri jucate și aproape că nu este regizor de notorietate care să nu se fi simțit flatat de prezența ei. La lista de mai sus vom adăuga alte nume: Rossi, Brooks, Damiani, Kalazatov, Skolimovski, Ferreri, Di Palma, Zeffirelli, Lang, Bellocchio, Enrico, Herzog. La o privire neputând rămâne la simplul nivel al contabilității, ar fi de notat că a fost preferata lui Visconti, în regia căruia a făcut o serie de creații actricești de rafinament și care numai ele ar oferi o reprezentare concludentă a registrelor de excepție, proprii inteligenței ei artistice, altoind talentul cu o bogată paletă de procedee de expresie.

Este inconfortabil astfel să vezi de ce anume se leagă unii comentatori grăbiți ai momentului. Ea a întruchipat farmecul complex al italiencelor și a ridicat la infinit frumusețea femeii dintotdeauna și de pretutindeni. A purtat rochii lungi și minijupe, a plâns, a râs, a trăit. Ce alt simbol mai inspirat și-ar fi putut dori un festival unic precum Cannes-ul la a 70-a lui aniversare? Ea restituie, prin afiș, capacitatea de a visa a omului, a actorului și deopotrivă a spectatorului. Acest „jump”, acest salt, acest „new jumping”, vine să continue imaginea altui moment jubiliar, de la a 60-a ediție. Cum subliniam la începutul acestor rânduri, pe afișul din 2007, un salt asemănător realizau împreună: Pedro Almodóvar, Juliette Binoche, Jane Campion, Souleimane Cissé, Penelope Cruz, Gérard Depardieu, Samuel L. Jackson, Bruce Willis, Wong Kar Wai.

În roșul aprins al hainelor ei ușoare, de primăvară-vară, Claudia se avântă, la rândul ei, într-o nouă coregrafie elaborată cu rafinament, pe fundalul auriu, discret, al unui afiș exaltând, de fapt, acum ca și altădată, „plăcerea de a juca și de a crea”. ■

Un afiș nu este o formă rudimentară de comunicare, ci, cu cât ne situăm în perimetrul creației imagistice, cu atât el se cuvine a fi privit ca operă de sine stătătoare. Uneori, afișele Cannes-ului au suscitât controverse. Însă acum s-a întâmplat mai abitir. Poate pentru că este un eveniment aniversar. Poate că și lumea de azi este mai bulversată decât altădată. Una peste alta însă, alegerea Claudiei Cardinale ne apare deosebit de inspirată. Am să arăt și de ce. Are în spate o carieră uimitoare, în descendența clasică a cinematografului de calitate al altor timpuri. Este ca un diapazon imagistic, joacă dezinvolt toate stările feminității: răsfaț al răsfațurilor, surâs protocolar, alinare, căință, sfruntare, hedonism afectiv, corporalitate jucăușă, trucaj fizic și mimic, dramatism lucid de factură neorealistă, șarm, dinamism, culoare romanțioasă, farmec discret, rafinat, dar și distanțare ori implicare pasională.

Cannes-ul are un anumit „feeling” de aplaudat. Nefiind doar un festival mașinist, mecanicist, rutinier, are mereu asumată conștiința istoricității și a reevaluării estetice a trecutului cinematografic mondial. Nu doar că recunoaște personalitățile, dar le tratează și din perspectiva lor biografică, implicită. Grație unei atitudini