

caiete critice

12 (254) / 2008



Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION



Fragmente critice

*Un jurnal intim
de acum
patru decenii (II)*
de Eugen Simion

*André Müller
în dialog cu
Salman Rushdie*

Comentarii

*Orfeu
în Câmpia Dunării*
de Ion Brad

*Timpul trăirii.
Timpul mărturisirii*
de Simona Antofi

Știință și filosofie

*Georgescu-Roegen și
triumful econometriei
matematice*
de Viorel Barbu

Cultură și economie

Economia artelor (III)
de Maria Moldoveanu

caiete critice

Revistă editată de
*Fundația Națională
pentru Știință și Artă,
Grupul interdisciplinar
de reflecție*
și
Editura Expert,
sub egida
Academiei Române

Redacția:

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Aida SARCHIZIAN
Andrei GRIGOR
Bogdan POPESCU
Răzvan VONCU

Daniel CRISTEA-ENACHE
Călin CĂLIMAN

Maria MOLDOVEANU
Ana-Lucia RISTEA
Oana SOARE
Andrei MILCA
Paula NEACȘU
Nicolae LOGIN
Luminița LOGIN



Tel.: 318.24.38; 318.81.06
E-mail: edexpert@zappmobile.ro
office@fnsa.ro

ISSN: 1220-6350

Colegiul editorial:

Mihai CIMPOI

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Klaus HEITMANN (Germania)

Mihail METZELTIN (Austria)

Thierry de MONTBRIAL (Franța)

Maurice NADEAU (Franța)

Basarab NICOLESCU

Eugen SIMION

Dumitru ȚEPENEAG

CUPRINS

12/2008

FRAGMENTE CRITICE

- Eugen SIMION: Un jurnal intim de acum patru decenii
și o mică istorie cu Zaharia Stancu (II) 3

MICHAEL METZELTIN

- Georg KREMnitz: Laudatio în numele Institutului de Romanistică
al Universității din Viena 11
- Eugen SIMION: Profesorul Metzeltin 13

CRONICI LITERARE

- Lucian CHIȘU: Pre-textele Scriiturii 14
- Jordan DATCU: Eseurile atipice ale Magdei Ursache 17

CONVORBIRI

- André Müller în dialog cu Salman Rushdie 19

DOSAR

- Stela COVACI: GEO BOGZA - evocare 28

COMENTARI

- Ion BRAD: Orfeu în Câmpia Dunării 31
- Bogdan POPESCU: Satul F. înainte de Bănulescu
(chipuri, istorii, mentalități) (II) 35
- Oana SAFTA: Histoire de l'épuration 38
- Simona ANTOFI: Eugen Ionescu tânăr și dilemele criticului 41

NEGRU PE ALB

- Lucia CHERCIU: Secretele publicării din orgoliu sau
fenomenul "Vanity Press" 45

caiete

critice

LITERATURĂ STRĂINĂ

Serge FAUCHEREAU: Puterea imaginilor - De la Lascaux la Matthew Barney (I) 48

ȘTIINȚĂ ȘI FILOSOFIE

Viorel BARBU: Nicholas Georgescu-Roegen și triumful econometriei
matematice 54

CARNET PARIZIAN

Virgil TĂNASE: Tolstoi.....57

CULTURĂ ȘI ECONOMIE

Maria MOLDOVEANU: Economia artelor (III).....59

ARTĂ ȘI SPECTACOLE

Călin CĂLIMAN: Sfârșit de an Cinematografic73

*Ilustrăm acest număr cu lucrări ale artistului
Mircia Dumitrescu*

Eugen SIMION

Un jurnal intim de acum patru decenii și o mică istorie cu Zaharia Stancu (II)



Abstract

The article contains notes from a diary written by the author himself, four decades ago, during his journey to Denmark. A diary almost forgotten, but found among some papers.

17 VII/.70

Cu trenul de la Nybord-Aarhus. Străbatem, mai întâi, Fionia, apoi – pe un pod care leagă Fionia de Jutlanda – intrăm în insula cea mai mare a Danemarcei. Peisajul se schimbă. Apar brazii, colinele. Cirezi de vaci roșii și bălțate. Pe malul mării, sute și mii de case miniaturale din lemn. Sunt locuințe pentru vacanță, vopsite în culori vii. Orașele prin care trecem (Fredericia, Vejle, Horsens) sunt așezate în fiorduri. Ajung la Aarhus în jurul orei 12, dar îmi continui drumul, cu alt tren, spre Langaa, mică localitate pe ruta Aarhus-Aalborg. La Langaa mă așteaptă directorul firmei "Grundfos", dl L. Trønninge Nielsen din Bjerringbro, la 15 kilometri de Langaa. Aici se fabrică pompe de apă, de toate tipurile, exportate în 90 de țări, printre care și România. Dl Nielsen – inginer, între 50-60 de ani – îmi arată uzina, închisă pentru 15 zile. Muncitorii – cu excepția celor care revizuiesc mașinile – sunt în vacanță. Fabrica – două clădiri imense – arată ca un laborator. Totul este automatizat. Aceasta sporește calitatea produselor și (chestiune vitală) scade prețul de cost. Tot ce există în uzină – de la mașinile electronice, până la piesele mici – se fabrică în uzină. Personalul ei se ridică la 700, dintre care 30 sunt ingineri. Dl Nielsen îmi face, pe scurt, istoricul fabricii. A pornit cu doi lucrători. Are acum o sucursală în Germania federală și alta în Anglia. El se ocupă de vânzări. Face comerț cu toată lumea. Nu-l interesează sistemul social. În

comerț nu trebuie să existe discriminări. Oamenii trebuie să se înțeleagă între ei pe deasupra nuanțelor politice. El, personal, a fost la Moscova, unde a deschis o expoziție; și-a petrecut o vacanță în Iugoslavia. Va veni – precis – și în România. E interesat de lărgirea comerțului cu noi.

Cunoaște pe degete procesul de producție pentru că, înainte de a fi director, a lucrat mulți ani în secțiile uzinei. Preocuparea permanentă este aceea a calității produselor. Numai așa uzina – în plină expansiune – poate rezista concurenței.

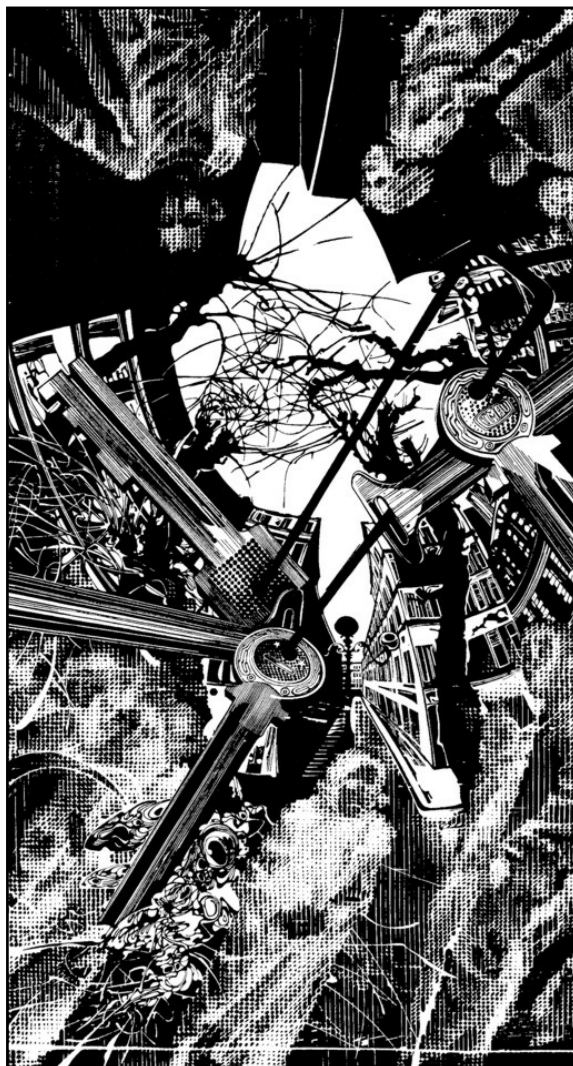
*

18 VII/.70

Aarhus – aproape 200.000 locuitori, un port în care intră, anual, în jur de 10.000 de vapoare, centru turistic important. Al doilea oraș al Danemarcei, situat într-un mare fiord, pe coasta de est a Jutlandei. Atracția orașului o constituie *vechiul oraș* ("Den Gamble By"), un muzeu în cer liber, înființat cu o jumătate de secol în urmă. Locuitorii din Aarhus, auzind că ai sosit prima oară în oraș, te întrebă înainte de orice dacă ai văzut *Den gamble by*. Îl vedem, însoțiți de un ghid foarte amabil. Sunt 55 de case, transportate aici din toate părțile Danemarcei. Sunt locuințe vechi, ateliere, un birou poștal de acum un secol și ceva, o imprimerie și, din 1812, teatrul („Helsingør Theater”) unde, vara, trupe renumite dau spectacole. Ideea fondatorului, Peter Holm, a fost aceea de a reprezenta viața și civilizația daneză de

la 1500 până aproape de epoca noastră. Idee tradusă strălucit în practică. Casele de colombaj, atelierelor din care nu lipsesc decât meșteșugarii, plecați – s-ar părea – prin vecini, totul dă impresie de autenticitate. Ele spun mult despre vrednicia și priceperea oamenilor de pe aceste insule care, în afară de iarbă și pește, nu au nicio altă bogăție naturală. Al doilea punct de atracție – catedrala din mijlocul orașului (Domkirken), înaltă de 36 m, cu un naos imens și cu fresce de dinainte de 1500 – stil gotic flamboyant. Prima piatră a fost pusă în 1201, însă, ulterior, biserica a suportat mai multe refaceri. În interior – o impresie de grandiozitate disciplinată. O geometrie solemnă. Se observă un vitraliu imens (14 m înălțime), executat de un artist norvegian (Emanuel Vigeland), iar în partea opusă, o orgă uriașă cu 6322 tuburi. O mică expoziție, în interiorul catedralei, de odăjdii și obiecte vechi bisericești. Iconografia este redusă și dominată de motivele laice. Băncile unde stau credincioșii par (și sunt) niște canapele confortabile. Danezul, chiar și atunci când se roagă, nu renunță la confortul civilizației. Într-o mică sală adiacentă observ o galerie de portrete. Simt fețe bisericești ilustre. Figuri grave, energice. N-au aerul de a fi renunțat, în viață, la bunurile pământești. Dimpotrivă, par niște curajoși căpitani de corăbii ieșiți la pensie.

Îleșim în stradă. Catedrala este asediată, din toate părțile, de mașini. În jurul ei este un imens loc de parcare. Mergem spre Universitate, așezată pe o colină. Un mic orașel. Construcția lui a început înainte de război. Un fost complex, azi, cu zeci de facultăți și între 10.000 și 55.000 studenți. Însoțit de profesorul Poul Skärup, vizitez facultatea de humanoare. Există, pe lângă această facultate, mai multe institute, între ele și institutul de romanistică. Am surpriza de a descoperi, aici, o bibliotecă de cărți românești, colecții de reviste "România Liberă", "Luceafărul", "Viața Românească", apoi publicațiile științifice universitare și academice). Sunt tineri care se interesează de cultura și limba noastră. Prof. Poul Shämp care-mi explică toate acestea – este interesat el însuși de limba română și cea



mai bună dovadă că este așa este faptul c-o vorbește. A fost de două ori în România, urmărește revistele, citește cărți românești. Este tânăr, subțire, cu chip luminos, râde din orice, o întruchipare – după mine – a nordului. Știe carte și este preocupat acum de lecturile germanice ale lui Eminescu. A depistat o sursă bibliografică și merge, acum, spre rădăcinile ei. Nu-i singurul prieten pe care cultura noastră îl are în acest paradoxal nord. Seara, prietenul Poul mă invită la el acasă. Îi cunosc soția care mă salută, cordial, *cu bună seama*, copiii și prietenii. Prietenii sunt și ei romaniști, oameni foarte culți, inteligenți, amabili. Discutăm fără nicio rețineră despre orice. Îmi place înțelegerea, cordialitatea dintre acești tineri intelectuali, curiozitatea lor pentru alte zone

de cultură. Soția unuia dintre ei, o englezoaică, are o replică malițioasă. Se discută despre filmul unei mari personalități cineaste. Toată lumea este de acord că-i vorba de o capodoperă. Ochiul sever al englezoaicei i-a descoperit însă cusururile. Nu-i place. Ce capodoperă? O prostie! Discuția devine antrenantă și virează spre alte subiecte. Îmi place modul lor de a dezbate o chestiune. Intelectualul danez trăiește cu picioarele pe pământ. E la curent cu tot ce e nou în specialitatea lui, dar e interesat și de problemele curente ale vieții sociale. Au idei, caută soluții, privesc fără prejudecăți și în alte părți. Au conștiința că Scandinavia formează nu o lume închisă, dar o lume cu o individualitate distinctă. *Tipic* este un cuvânt des folosit: tipic danez sau tipic scandinav. O mare putere de asimilare și, în același timp, o grijă deosebită pentru tradiție. Sate întregi, unde arhitectura daneză veche s-a păstrat mai bine, sunt declarate monumente. Statul plătește pentru aceasta. Mergem într-o mică localitate din fiordul Kalo Vig pentru a vedea ruinele unui castel. Lume multă, adevărat pelerinaj. Castelul a fost construit pe un loc ridicat. De sus se vede întreg golful. În jurul ruinelor, un chioșc cu bere, înghețată și nelipsiții hamburgeri. Curiozitatea și plăcerea de a contempla trebuie și în acest fel răsplătite. Mulți copii, mândrețioși, cu mâinile pline de cărnații aceștia roșii, omniprezenți, sau cu enorme cornete de înghețată. E duminică și familii întregi au ieșit la plimbare. Un pictor și-a întins tablourile direct pe iarbă. Oamenii vin, se uită, unii cumpără. Tablourile sunt, în majoritate, peisaje de un romantism suspect. Ne oprim o clipă în Ebeltoft, după ce mai înainte văzusem un mormânt din epoca neolitică. Imense blocuri de rocă așezate circular în jurul unui grup de câte patru sau cinci pietre enorme. Este întrebarea cum au fost manevrate.

Să revenim la Ebeltoft, orașel vechi, cu care mici, străzi înguste șerpuitoare, pe care mașinile de abia se strecoară. Mulți, extrem de mulți vizitatori. Pentru prima oară în Danemarca, văd aici un cal. Ne întoarcem la Aarhus pe o ploaie din ce în ce mai insistentă. Pe marginea șoselei, grupuri de hippy

fac disperați cu mâna. Numeni nu-i oprește să-i ia. Părul lung li s-a lipit de corp. În goana nebunească a mașinilor par niște fantome amărâte, părăsite de Dumnezeu.

*

20 VII.

Plec spre Aalborg, orașul cel mai important din nordul Jutlandei, așezat într-un fiord care intră spre inima insulei. Cu cât înaintezi spre nordul insulei, peisajul se schimbă. Natura devine mai sălbatică. Începe să scape de sub controlul până aici absolut al omului. Cirezile de vaci înflorate (alb-negru) au acum pășuni mai întinse. Pământul nu mai este neted, ci brăzdat de coline.

Aalborg este un oraș vesel, cu o viață comercială intensă. Intru într-un superb magazin. Mii de cumpărători – ori numai vizitatori – scormonesc în grămezile de lucruri (de la ac la blană) expuse. Este epoca *udsalg*-ului (soldurilor) și, în această perioadă, femeile daneze, tinere și vârstnice, intră în alertă. La ușa magazinului, într-o piațetă, sute de cărucioare par niște corăbii gata să pornească în larg. Copiii, toți blonzi, grași, obișnuiți cu acest ritual, se agită, dar fără convingere în aceste mici celule de plastic. Magazinele mai mici așază coșurile cu marfă direct în stradă. Mii de mâini umblă prin ele. Orașul are – ca oricare altul – o catedrală (care de aici în jurul anului 1500), un muzeu istoric și un muzeu de artă, un parc de distracții (Tivoli Karolinelund), un cabinet cu figuri de ceară, o necropolă datând din epoca vikingilor etc. Toate acestea sunt popularizate insistent de literatura turistică, foarte bogată și variată în Danemarca. Este amuzant să citești aceste reclame. Sindicatul de inițiativă din Aarhus ține să te asigure că cel mai atrăgător centru de turism din Danemarca este orașul în care tocmai ai poposit. Deviza sindicatului este: să facem din Aarhus centrul turismului danez. Însă aceeași deviză o are și sindicatul de inițiativă din Fionia și nici cel din Aalborg nu-i departe de această năzuință. Peste tot, la gară, la hotel, pe stradă, sunt puse la vedere hărți turistice, pliante, anunțând curiozitățile ținutului. Un

muzeu cuprinde cele mai vechi piese din țară, altul este unicul în Scandinavia sau chiar din Europa. Adevărul este că există o întreagă industrie de turism și vizitatorul nu este lăsat să se plictisească într-un oraș străin.

Stimulat de un anunț, mă duc să văd statuia *Taurului* de pe Vesterbro. Așezat pe strada cea mai aglomerată a orașului, taurul imens de bronz dă impresia că ține cu fruntea lui puternică orașul care, altfel, s-ar prăbuși în mare. Pe soclul statuii este încrustat un poem de Johanes V. Jensen, laureat al premiului Nobel, unul dintre marii scriitori ai Danemarcei. Vizităm *distilăria „Aalborg Akvavit”*, aceea care produce șnapsul danez. Procesul de producție este și aici în întregime automatizat. Urmăresc, până la venirea celui care ne va conduce prin fabrică, felul în care o mașină special amenajată, mânărită de un singur om, mută dintr-o parte în alta câteva stive de lăzi. Mișcări sigure, ritmice, parcă ar fi acele unui ceasornic performant. Trecem prin hale enorme. În eprubete uriașe fierbe un lichid gălbui, tulbure. O sală este circulară și tapetată cu țevi de sticlă de diferite forme și mărimi încât, privindu-le de jos, par intestinele unui monstru de metal. A doua zi, plec împreună cu o familie locală recomandată de *sindicatul de inițiativă* (adică agenția de turism) spre Slagen, locul unde insula Jutlanda, sub forma unei limbi subțiri de pământ nefertil, se pierde în mare. Trecem, mai întâi, prin mici localități de pe coasta Saeby, Frederikshavn – mai importantă aceasta prin legăturile maritime pe care le are cu Suedia, Norvegia și restul Danemarcei. Cu cât ne apropiem de acea bucată de pământ, care, privită pe hartă, seamănă cu ciocul unei păsări de pradă, vântul bate mai puternic și în locul colinelor cu iarbă apar dunele de nisip. În aer plutește un miros greu de pește în putrefacție. De la un punct, mașinile obișnuite nu mai pot înainta. Vizitatorii se urcă într-un vehicul curios (un tractor, în fapt, care trage după el o cutie încăpătoare) numit *râma nisipului*. Valurile celor două mări (Marea Nordului și Kattegat) se izbesc cu furie și ochiul urmărește până departe, în larg, dâra de

spumă albă, clocotitoare. Un scriitor a cerut să fie înmormântat aici și rugămintea i-a fost îndeplinită: mormântul lui se află pe un loc mai ridicat și, ștergându-și ochii de nisip, turiștii se opresc o clipă în fața unei pietre modeste. Ne întoarcem la Aalborg pe altă rută, pe coasta de vest a Jutlandei. La Hirtshals vizităm portul, de o mare capacitate și acesta. E furtună și micile vase pescărești stau îngrămădite în port. Încerc să ajung până la capătul digului, e imposibil, un val care trece dincoace de brâul puternic de piatră mă udă până la piele.

Seara însoțitorii mei mă invită la ei acasă. Stau într-un apartament cu vederea spre fiord. El este inginer constructor, aproape de pensie. O figură interesantă. Solid, domol, încă verde, este ceea ce se poate numi un bătrân frumos. A condus, fără să dea semne de oboseală, o zi întreagă, mașina. Acum, la masă, se răzbună. Golește câteva sticlute de șnaps. Îmi vorbește despre familia lui, răspândită prin Europa. Călătorește în fiecare vară în Italia, Elveția. În această vacanță a fost în Iugoslavia. I-a plăcut. Va veni poate și în România. Străbătând, bineînțeles, întreaga Europă la volan. Discutăm despre structura socială a Danemarcei, despre prețuri, despre tineri, pensii, asigurarea socială. Soția joacă rol de interpret, având opiniile ei proprii. Mă despart de această simpatică familie din generația veche a Danemarcei în termenii cei mai cordiali. Reprezintă pentru ei o curiozitate. Român, latin? Ce caută latinii în nordul Dunării? Dau explicații despre limba noastră și, în două-trei fraze, spun ceva despre istoria noastră, latini orientali. Lăsăm politica deoparte.

*

Plec a doua zi dimineața cu un autobuz aproape gol spre Thisted, un oraș mic, așezat la o sută de kilometri de Aalborg, spre coasta de vest a Jutlandei. Ținta este, de fapt, alta: Frøstrup (Thy), unde se desfășoară un festival al tineretului danez (*Sommer Festival i Danmark*). De acest festival îmi vorbiseră mai mulți, la Copenhaga. Ajung la Frøstrup după amiază, o după amiază cu vagi urme de soare, în orice caz liniștită,



fără ploaie. Tabăra tinerilor este așezată pe malul unui lac, într-un loc sterp. Organizația *Noua Societate* (Det ny Samfund) a cumpărat (sau închiriat) 55 de acri de pământ pentru a le pune la dispoziție tinerilor care, dezgustați de confortul civilizației și revoltați față de constrângerea socială, să trăiască după bunul lor plac. E vorba, așadar, nu numai de un festival, ci și de o experiență socială. O minisocietate, cu o durată – e drept – nu prea lungă (4 iulie-15 septembrie), dar, în fine, o societate în care să nu existe nici forțe de opresiune, nici instituții constrângătoare, nici o structură socială depersonalizantă. O lume a libertății și a plăcerii. Să vedem. Prezența acestei tabere de tineri pletosi, coborâți la o viață elementară, aduce o oarecare învioreare în această regiune. La Thisted – pot fi văzuți grupuri

de tineri cu mari rucsacuri în spate, căutând stația de autobuz. Călătoresc spre Frøstrup cu aceste mici grupuri migratoare, între el două studente din Copenhaga. Sunt îmbrăcate decent, cu părul lăsat, cochet, să cadă pe umeri. Pantaloni și bluze colorate, curele late cu cataramă strălucitoare la mijloc. Intru în vorbă cu ele. *Român? N-au văzut până acum, n-au auzit decât vag, foarte vag despre români. Zona Balcanilor, nu-i așa? Acolo unde se produc numai certuri și este praf, mult praf și oamenii se încaieră din te miri ce?!* Înghit, încerc. Și noi, românii, ne tragem de la Râm și că suntem din nordul Dunării, că avem, într-adevăr, legături cu Balcanii, adică că vechii greci și cu Bizanțul... Plictisit, ușor resimțit, părăsesc subiectul. Trecem la altceva. Tinerele vor să meargă la Festival pentru a petrece două săptămâni de vacanță. Li s-a spus că e vesel acolo, se cântă, se dansează, se poate face plajă, orice, pentru că, în tabără, fiecare poate să facă ceea ce vrea. Nu-i nicio normă, în afară de aceea a plăcerii. Nu, nu-i vorba de o ideologie nouă – ele nu s-au gândit la o ideologie anumită, vor numai să vadă cum se trăiește într-un loc unde nu există stopuri, mașini, pedagogi plicticoși, reguli de circulație, modă, etichetă, părinți exigenți etc. Interesant! Coborâm din autobuz și ne îndepărtăm spre poarta Taberei. Practic (și poate filosof), șoferul – un om între două vârste, completamente chel – îmi pune în mână o broșură cu mersul autobuzelor. Se gândește la întoarcerea mea la Thisted. La poartă, doi tineri foarte gravi, cu părul lung și pantaloni cow-boy, eliberează bilete de intrare. Orice vizitator plătește câteva coroane. Sunt informat că vin zilnic aproape 5000 de turiști. Există și un birou de informații. O mică baracă a fost destinată acestui scop. O tânără răspunde la întrebări, primește și eliberează mesaje, scrisori etc. Întreb de dl Herning Prins, unul dintre conducătorii taberei. Mi-l recomandaseră cei care se ocupă de călătoria mea de inițiere în Dania contemporană. Dl Prins este pe undeva, prin tabără, dar nu se poate spune cu precizie unde. Rămâne să mă descurc singur. Trec pe lângă o mică expoziție. Sunt bucăți de lemn cu forme curioase puse într-o anu-

mită ordine (artistică?). Turii se uită lung și dezaprobator la ele. Unii le fotografiază. În jur, mii de corturi de toate formele și culorile posibile. Între ele, improvizații de tot felul. Patru bucăți de scândură lipite în pământ și o prelată întinsă pe ele – iată un adăpost împotriva ploii. Asist la ridicarea unei asemenea locuințe. O familie întinde în loc de prelată o pânză subțire de naylon, transparentă. Vor trăi ca într-o vitrină. Amuzant! În fața cortului au pus ceva ce seamănă cu o troiță. O sculptură, compusă din câteva bucăți de fier și de lemn aranjate într-un chip special. Deasupra, o imensă pălărie colorată. Adăpostul este gata, groapa pentru foc a fost săpată. Viața de familie poate începe. Bărbatul stă oriental, cu pipa în gură, femeia (e vorba de doi tineri sub 20 de ani, după câte îmi dau seama) curăță ceva, poate cartofi. Părăsesc această mică așezare primitivă și mă îndrept spre centrul taberei unde, pe o scenă largă, cântă o orchestră. Muzica este difuzată peste tot prin megafoane. În fața scenei, zeci de perechi dansează într-un ritm monoton. Ritmurile se schimbă, dansatorii rămân aceiași. Din când în când se mai atașează alte perechi. Mă uit atent la tinerii aceștia murdari, îmbrăcați fistichiu, bărbații ca și femeile, în virtutea unei mode (există, totuși, o modă) ce nu mai ține seama de sex. Îmi atrage atenția un tânăr îmbrăcat ca Ioan Botezătorul. Poartă pe cap o coroană de carton poleit, iar în jurul coapselor o cârpă cândva albă. Pulpele lui goale și murdare nu-l rușinează. Își mișcă trupul într-un ritm atât de domol încât pare a fi făcut acest lucru de la începutul lumii. Stă cu privirea pironită pe cer. Contemplă ceva, nu știu încă ce, își pune la un moment dat palmele roată la ochi ca pentru a vedea mai bine. Stă aproape o oră așa, șoldurile lui continuând să se miște. A încetat, în fine, pentru un moment orchestra. Apare la microfon un tânăr cu vocea răgușită. Ioan Botezătorul continuă să privească sus de tot și să-și legene molatic coapsele. Ridicol și tragic.

Fac cunoștință, în acest timp, cu un tânăr îmbrăcat altfel decât ceilalți. Are, firește, barbă, dar cămașa și jacheta lui sunt curate. E diarist la cotidianul "Information" din

Copenhaga și-și petrece o parte din vacanță, aici, pentru a putea scrie ceva despre noua societate. Dl Nils Ufer (acesta este numele lui) a fost câțiva ani corespondentul ziarului la Paris. Are o minte speculativă, e pasionat de problemele sociale. Îmi arată tabăra și-mi explică principiile ce guvernează aici. Un cort mai mare servește ca sală de teatru. Un grup de tineri actori prezintă spectacole experimentale. Nu poate fi vorba, se înțelege, de scenă, scaune. Spectatorii stau pe jos, turcește, și urmăresc ceea ce colegii lor, îmbrăcați ca și ei sumar, joacă desculți, în praf, o piesă oarecare sau improvizează ceva. În alt colț s-a instalat un cinematograf. Rulează filme de asemenea experimentale, multe dintre ele realizate în tabără. Se face și comerț. Pe tarabe improvizate sunt expuse legume și fructe. Există și câteva baruri, o cafetărie (un bufet expres), mai multe chioșcuri cu bere și răcoritoare. Dl. Nils Ufer îmi prezintă, apoi, câteva proiecte. O baracă ridicată pe jumătate va servi ca spital pentru cei ce vor fi convinși să se supună unei cure de dezintoxicare. Nu-i un secret că tinerii folosesc narcotice. A fuma haș (hașiș) este un fapt curent, inofensiv – spun cei ce-l folosesc – ca și tutunul sau, mai bine zis, nu mai primejdios decât el. Sunt însă tineri care își injectează otrava mai dulce L.S.D. Pentru aceștia se construiește punctul sanitar de care vorbeam. De vor fi sau nu amatori e altă chestiune. Se are în vedere și construirea unei brutării. Deocamdată s-au pus temelile. O baracă mai spațioasă a fost transformată într-un super magazin. Cum se vede, noua societate nu poate trăi în afara unei minime organizări. Aceasta este tocmai tema pusă în discuție în adunarea care are loc la ora 17, în fața scenei centrale. Muzica a încetat și dansatorii s-au așezat pe locul pe care îl frământaseră până atunci cu picioarele. Apare la microfon un tânăr cu fața rotundă, mare, îmbrăcat cu un cojoc enorm pe care sunt desenate figuri și linii inextricabile. Tânărul are în mâna dreaptă o sticlă de bere și, din când în când, îndreptându-și fraza, mai trage un gât, două. Sunt și alții care fac la fel, nu-i, deci, un comportament atipic. Sunt pus în temă. Cel ce vorbește nu-i altcineva decât Hernning

Prins, omul meu. Vorbește cam trei sferturi de oră. Subiectul: organizarea taberei. Dl. Prins are opiniile lui, dar nu ține să le impună. Consultă pe ceilalți, respectă democrația. Se perindă cam zece inși în fața microfonului și fiecare are câte o idee. Unii sunt enervați de prezența vizitatorilor. Vizitatorii, prezenți și el la dezbateri, ascultă, râd, aplaudă. Se propune închiderea taberei pentru o zi-două. Argumentul: membrii taberei nu pot umbla cum vor din pricina turiștilor iscoditori. Și unii tineri vor să umble goi, de pildă. Cum să facem? Dl. Nils Ufer îmi explică faptul: nonconformismul unora este atât de puternic, disprețul față de conveniențele sociale așa de mare încât au hotărât să renunțe completamente la veșminte (simbolul ipocriziei sociale). Deocamdată totul se rezumă la plajă. Dar de ce numai la plajă? Iată, chestiunea la ordinea zilei. Nu știu în ce fel s-a rezolvat.

Continui, ghidat de simpaticul și inteligentul ziarist de la "Information", să trecem în revistă tabăra împărțită, altfel, pe mici cartiere. În câteva locuri flutură steaguri negre, roșii, albe etc. Ele simbolizează nuanța politică a pensionarilor. Unii sunt, adică, anarhiști, alții maoiști, gheverști, situaționiști etc. În câteva rânduri observ grupuri de 10-15 tineri tăcuți, așezați în fața cortului în jurul unui foc pe care ard, mi s-a părut, substanțe aromate. Sunt ioghiști. Aceștia contemplă lumea în liniște, nu participă la adunări, nu dansează, se hrănesc numai cu legume. Ioghiștii se pierd însă în marea masă a tinerilor gălăgioși, amatori de cele mai stranii experiențe. Umblă în grupuri mici, cântă, dansează, și nu se rușinează a face amor (mi s-a spus!) în văzul lumii. Mi s-a spus, dar de văzut n-am văzut, trebuie să mărturisesc. De crezut – cred pentru că sunt destule semne care sugerează că civilizația pudorii este abolită aici. Ce atrage atenția înainte de orice este îmbrăcămintea celor ce locuiesc în acest sat al tinerilor dezgustați de ipocriziile, complicitățile societății de consum. Băieții poartă de regulă blugi tociți, mardari, și un fel de bluze largi, colorate, de asemenea mardare, iar peste ele centuri

late, ornamentate cu bucăți de metal. La gât medaliașoare de fier confecționate ad-hoc. Părul este lăsat să crească în voie. Barba la fel. Unii dintre ei își leagă pletele cu o cordea. Moda (căci în acest refuz al modei e o modă, un stil) este dominată de ideea întoarcerii la tiparele de la începutul umanității. Ea dezgolește trupul și eliberează spiritul. Veșmintele fetelor sunt mai complicate. Unele n-au abandonat minijupa. Cele mai multe poartă însă pantaloni iar peste bluzele țipător colorate își pun, după moda hippy, mari șaluri, tăiate la mijloc, în așa chip încât par niște pelerine triumphiulare, ornamentate pe margini cu ciucuri colorați altfel decât restul materialelor. Aceste veșminte au avantajul că se pot confecționa fără dificultate. O haină de blană a bunicii, o față de masă veche tăiată la mijloc și purtată ca o pelerină, o pătură uitată în vreun scrin, orice poate fi folosit, cu o singură condiție: să exprime un dispreț față de eleganța și chiverniseala comună. Nu lipsesc, se înțelege, bijuteriile: cercei de metal, broșe, medaliașoare prinse de gât cu lanțuri groase, toate confecționate deasemenea din metal inferior.

Privesc cu atenție aceste costume pictorești și-mi vine în minte ideea că e vorba, de fapt, mai ales la femei, de o eleganță specială: o eleganță à rebours. Am imediat confirmarea. Reîntâlnesc în tabără cele două studente din Copenhaga cu care am călătorit. De nerecunoscut. S-au îmbrăcat în stil hippy. Una poartă o haină veche de blană întoarsă pe dos și pantaloni tăvăliți prin praf. Alta și-a pus în jurul umerilor o pătură tocită iar în jurul capului un lanț de fier ruginit. Ne salutăm cordial. Le întreb ce fac, ce impresie au despre viața din tabără. Sunt încântate. S-au instalat într-un cort colectiv. Se vor amuza, nu mai încapă îndoială. Le urez succes și mă îndrept spre un grup de corturi așezate ceva mai departe de larma taberei. Aici sunt instalate (mi se explică) familii de o bună condiție socială venite să-și petreacă două săptămâni din vacanță în maniera hippy. Nu departe de corturi sunt parcate mașinile. E seară și în fața corturilor femeile pregătesc cina. După câte îmi dau seama nu toți tinerii de aici au convingeri

ioghiste în privința nutriției. În mai multe locuri văd cum tineri hippy învârt cu răbdare deasupra focului un lemn neted pe care stă înfiptă o găină grasă. În aer plutește un miros plăcut, ațâțător.

Continui să discut cu dl. Ufer despre structura celei mai bune societăți, despre toleranța represivă. Interlocutorul meu este un marcusian încântat de experiența (simbolică, bine înțeles) a micii societăți de la Frøstrup. Fac observația, între altele, că societatea din interiorul taberei nu produce nimic și, în fond, nu cunoaște valoarea muncii. Ea continuă să fie hrănită de societatea din afară, aceea pe care o respinge. Pâinea, carnea, berea, aparatele de radio, magnetofonele, mașinile chiar și veșmintele pitorești vin de acolo. Nu-i o contradicție? Nu-i nici o contradicție – mi se explică – pentru că adepții noii societăți muncesc și tind să-și producă singuri ceea ce au nevoie. Mai întreb cum, în ce fel, apoi lăsăm totul baltă. A reînceput muzica, pe scenă s-au aprins luminile. Tiberii hippy au ieșit la plimbarea de seară. O sută, două, trei sute de tineri, scot păturile de pe ei și dansează zeci de minute fără pauză. Se aude clinchetul de fiare lovite, de jos se ridică un praf gros, încărcat de nădușală. O frenezie se observă pe chipurile acestea vopsite în toate culorile curcubeului. Pe brațele goale și pe picioare pot fi văzute desenele cele mai bizare. A reapărut Ioan Botezătorul. Întreb cine este. Este regele „noii societăți”. N-am înțeles dacă el se numește așa sau ceilalți îi spun, ironic, astfel. Îmi atrage, apoi, atenția un personaj costumat ca un general la pensie. Haine bleumarin, epoleți roșii, în cap șapcă reglementară tighelată cu fire aurite. Salută cu mare solemnitate și este, la rândul lui, salutat în același chip. Prezența lui în mijlocul acestui tineret care a lepădat la poarta taberei toate convențiile pare o sfidare. Mă interesez de statutul lui civil. Mi se răspunde: este responsabilul cu toaleta, singurul lucru comun – să ne amintim – din codul „noii societăți”. Înțeleg ironia și ne retragem într-un loc mai izolat, în spatele super magazinului, spre a purta un dialog, împreună cu dl. Nils, în fața camerelor de luat vederi. Căci,

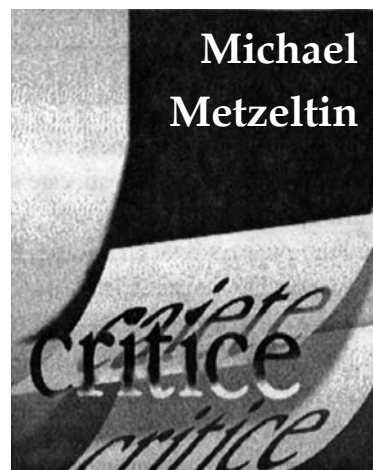
am uitat să spun, mijloacele de publicitate nu sunt disprețuite aici. Dimpotrivă. Zilnic este în tabără o echipă de la televiziunea daneză. Sunt întrebat ce părere am despre tabără, despre arta psihedelică, despre veșminte, despre libertatea spiritului etc. Răspund cu mare precauție. Nu vreau să jignesc pe acești tineri care contestă lumea în care trăiesc. Nu-i cunosc aproape deloc, nu cunosc nici societatea la consum din care vor să evadeze.

Ultimul lucru pe care îl vizităm, înainte de a părăsi acest loc unde și-au dat întâlnire inconformismul și disperarea, tragicul și penibilul, protestul și brutala primitivitate, este imprimeria. Societatea nouă se cade a avea și un ziar. O mică mașină de imprimat a fost instalată, atunci, într-un cort. În fața cortului o cutie unde oricine poate lăsa un articol. Articolul se publică imediat, indiferent de tema lui și de felul cum este scris. Dacă sunt imbecilități? Cu atât mai bine: cei care vor citi se vor amuza. Are și ridicolul sublimității lui... Iau un număr și observ pe prima pagină câteva desene apocaliptice. Tinerii situaționiști, chevariști, maoiști se amuză...

A început să se întunece și tinerele mame își duc copiii în corturi. Trebuie să mă grăbesc să mai prind autobuzul de Thisted. Mai arunc o privire în jur. În fața scenei centrale se dansează, în continuare. Turiștii fac ultimele poze. Un grup de copii spoțiți pe față și pe picioare ca diavolii din picturile naive joacă fotbal asistați de doi dulăi enormi. În rest, o mare agitație, o viermuială – printre corturi – de nedescris. O lume tânără liberă sau, mai exact, o lume ce vrea să încerce toate libertățile posibile, o lume exasperată, obosită de civilizație, dornică să cunoască plăcerile unei existențe elementare. Cât de reală și de profundă este însă această întoarcere? Câtă disperare și cât snobism este în acest bizar protest față de toleranța represivă a societății de consum? Greu de spus. Stau de vorbă și cu oamenii din alte generații. Sunt liniștiți. Ei speră că tinerii contestatari, după ce vor trece prin pojarul de rigoare, se va întoarce, liniștiți, la rosturile lor.

Georg KREMnitz

Laudatio în numele
Institutului de Romanistică
al Universității din Viena



Zusammenfassung

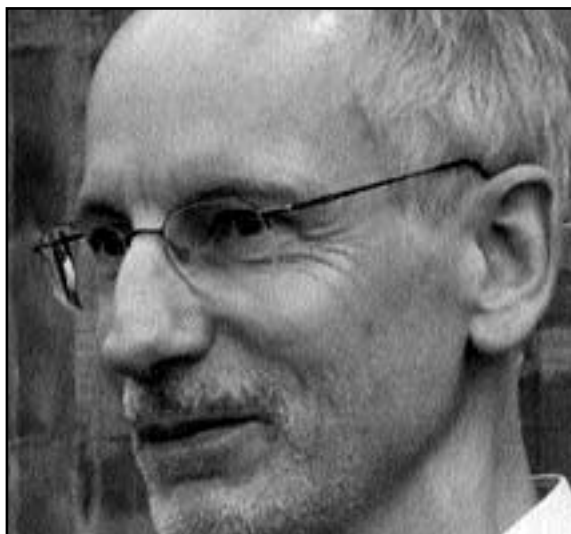
Der Autor bemüht sich in diesem Beitrag die Leistungen des Professors Michael Metzeltin zu ehren. Leistungen, die der Romanist für die Universität Wien und an anderen vielen Orten erbracht hat.

Născut la data de 3 iunie 1945, Georg Kremnitz își face studiile liceale în Ludwigsburg, iar pe cele universitare la Göttingen, Berlin, Montpellier și la Tübingen, unde își însușește cunoștințe în domeniile romanisticii, ale politicii, ale filosofiei și ale pedagogiei. În perioada următoare predă, în calitate de lector, limba germană în Franța, pentru ca mai târziu să își înceapă cariera de romanist în Germania, unde va fi profesor la mai multe universități (Münster, Wuppertal, Hannovera și Mannheim). Începând cu 1986, se află ca profesor de romanistică la Universitatea din Viena, unde este coleg cu Michael Metzeltin.

Mult stimată Doamnă Metzeltin, Doamnelor și Domnilor,

Ne-am adunat aici, pentru a Vă sărbători aniversarea semirotundă și pentru a dovedi aceasta prin decernarea unei cărți jubiliare dedicată Dumneavoastră. Ne aflăm aici pentru a Vă onora realizările. Realizări pe care le-ați dăruit și Universității din Viena, însă, la fel de bine, și altor locuri. Vreau să evidențiez, înainte de toate, realizările privitoare la Institutul de Romanistică al Universității noastre, căci pot, fiind cel mai vârstnic profesor în funcție, să vorbesc și ca reprezentant al acestui institut. Dar zilele omagiale sunt, întotdeauna, și zile ale bilanțului – din partea celorlalți, cât și din cea a însuși celui onorat. Adeseori, ele se dovedesc a fi percepute diferit: ceea ce văd cei de dinafară drept reușite ale sărbătoritului, acesta le păstrează în amintire drept încercări dificile.

Drumul Dumneavoastră de la Sorengo în Tessin până la Viena a fost unul lung. Și nici nu a fost străbătut fără ocolișuri. Deși în Elveția V-a fost oferită România aproape din leagăn, pentru a o însuși cu adevărat a trebuit să Vă dați singur osteneală. Nu tre-



buie să conturez etapele devenirii Dumneavoastră științifice, ele pot fi citite cu ușurință. Pentru noi este important că acest drum V-a adus, în cele din urmă, la Viena și că V-ați aflat, foarte curând, în Viena menirea Dumneavoastră. Încă îmi amintesc de unele discuții din perioada scurt premergătoare numirii Dumneavoastră ca profesor, pe când dădeați glas acestui lucru firesc. A fost și o întoarcere la vechile rădăcini austriece ale mamei Dumneavoastră? Aici ați putut să Vă desăvârșiți nu doar diversitatea

și adâncimea cunoștințelor Dumneavoastră în romanistică – aparțineți, totuși, acelor puțini romaniști, care au pășit pe câmpul nostru de la est la vest, care au publicat articole despre limba română, la fel cum au publicat și articole despre portugheză, și care vorbesc excelent ambele limbi –, aici ați găsit, în sfârșit, și publicul pentru aceste cunoștințe diverse, atât în cadrul universității, cât și în cel al societății, precum și în *cité*. Ceea ce V-a lipsit în locurile unde V-ați aflat înainte ați savurat aici: bucuria unei asemenea primiri. Diversitatea culturală și deschiderea Vienei sunt și rămân, totuși, o realizare și, în cele din urmă, un capital intelectual, care merită să fie apărat, tocmai astăzi, când simplificatorilor neglijenți li se acordă prea multă atenție.

Romanistica vieneză este una dintre puținele din spațiul germanofon, care acoperă, aproape complet, paleta limbilor și a culturilor romanice. V-ați simțit, dintotdeauna, legat de această paradigmă și ați realizat consensul în cadrul institutului. Suntem amândoi convinși că această concepție privitoare la cercetare și la didactică, cât și la utilitatea socială a disciplinei noastre este semnificativă și va da roade. Știm însă la fel de bine că, în fața dictatului visteriilor goale și a specializării, tot mai amănunțite, a cercetătorilor mai tineri, va fi din ce în ce mai dificil să impunem și pe mai departe acest punct de vedere. Dar responsabilii sociali nu își dau seama că cel care se specializează continuu își pierde perspectiva asupra conexiunilor mai mari și nu mai este capabil de sinteză. Acești simpli specialiști ai detaliului se confruntă cu probleme majore, acelea de a gândi în alte conexiuni, fie ele științifice sau sociale. Noua tendință, de bună seamă greu de stăpânit, către globalizarea economică, politică și științifică face din capacitatea de sinteză o competență tot mai necesară și, în același timp, din păcate, tot mai rară. Cel care nu poate să privească peste propriile mușuroaie de cârțiță, aceluia îi poate scăpa cu ușurință că îndărătul lor se ridică munți înalți, în relație cu care trebuie să fie văzute adevăratele probleme. Politica actuală oferă suficiente glose pentru acest topos. Noi doi am împărțășit întotdeauna părerea că în sfera noastră specialității nu se

pot evidenția în detrimentul unei vederi largi, așa cum a fost ea schițată în primul volum al cărții sale, *Lingvistică romanică*, în urmă cu mai bine de o jumătate de secol, de unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai domeniului, care s-a încrucișat cu ambele noastre destine – mă refer la Heinrich Lausberg, al cărui urmaș ați fost, câțiva ani, la Paderborn și fără de care nu aș fi avut, de bună seamă, docența. Din păcate, aparținem, prin această convingere, unei specii pe cale de dispariție; din păcate, sunt prea mulți romaniști tineri, care neglijează acest fenomen aparte al romanisticii, tradiția noastră. Deși nu ne lasă să ținem pasul cu toate cunoștințele de detaliu ale colegilor noștri străini, ea ne conferă extraordinarul avantaj al unei *mise en relief* al cunoștințelor și al capacităților noastre, care, în altă parte, este doar prea puțin dezvoltat. Această dialectică a specialului și a generalului se transformă – cel puțin pentru noi – într-una dintre marile atracții intelectuale ale domeniului nostru.

Ați susținut întotdeauna această concepție a unei romanistici unitare, ați lucrat mereu la înlănțuirea tot mai strânsă a relațiilor dintre știința literaturii și lingvistică. Dacă facem astăzi un bilanț provizoriu, atunci cred că unul dintre marile succese la care ați fost, în chip decisiv, părtaș este această concepție a unei romanistici unitare, pentru care cea vieneză oferă, astăzi, un exemplu arareori egalabil. Și rămâne marele Dumneavoastră merit că nu ați susținut această concepție doar instituțional, ci, prin munca Dumneavoastră organizatorică și de cercetare, ați asigurat existența unor *monumente* importante, cum ar fi *Lexiconul lingvisticii romanice* sau seria de *Colocvii romanistice*.

Orice *Laudatio* se confruntă cu primejdia de a fi percepută prea lungă – cu atât mai mult cu cât este precedată de mai mulți vorbitori. Aș vrea, așadar, să închei, pe de o parte, cu cele mai bune urări pentru Dumneavoastră, stimate sărbătorit, pe de alta, cu speranța că activitatea Dumneavoastră de cercetător va rămâne și în continuare o provocare intelectuală pentru noi toți.

Traducere din limba germană de
Bogdan Mihai Dascălu

Eugen
SIMION

Profesorul Metzeltin

Când l-am cunoscut pe acest învățat austriac cu o față de sfânt bizantin, cu mintea ageră și vorba înceată? N-aș putea spune. Sau aș putea spune cu o vorbă veche: prietenia mea cu el se pierde în negura veacurilor! S-ar putea ca „veacurile”, în acest caz, să nu depășească vreo trei-patru decenii. Suficient pentru a-i cunoaște știința de carte a lui Mihail Metzeltin, extraordinara sa vocație pedagogică, în fine, caracterul lui bun și loial. A învățat nu știu cum românește și vorbește această latină carpatică impecabil. Nu l-am prins până acum cu nicio greșală. De altfel, cred că vorbește toate limbile romanității. Este, în ceea ce face, meticolos și exact ca un ceas elvețian. Dar ceasul elvețian are, ca să spun astfel, momentele lui de sentimentalitate și melancolie. L-am surprins în câteva rânduri îngândurat și trist. Limbile ceasornicului continuau să se învârtă regulat, dar ceva, în interior, o piesă minusculă, scotea sunete jeluitoare. M-am melancolizat pentru melancoliile lui și l-am iubit frățeste.

Pentru opera sa impresionantă, l-am recomandat pe profesorul Metzeltin ca membru al Academiei Române. A fost primit în unanimitate. Academia a făcut, cred, o alegere bună. De curând, am pus la cale un proiect comun: publicarea integrală a *Însemnărilor zilnice* ale lui Maiorescu. Puțini știu că sute de pagini din acest jurnal intim (mai ales cele scrise în nemțește) n-au fost încă descifrate. Un grup de tineri germaniști de la București împreună cu Profesorul Mihail Metzeltin și colaboratorii săi vor pregăti pentru tipar, într-o ediție științifică, această importantă operă a diaristicii românești.

N-am nicio îndoială: fantezia și inteligența românească asociate cu meticulozitatea și

seriozitatea austriacă vor funcționa după regulile ceasornicului elvețian.

Ce-aș putea să-i urez prietenului Mihail Metzeltin acum, când împlinește un număr de ani? Să trăiască mult și, mai ales, să trăiască în bucurie. Să-și ducă la capăt proiectele și să nu uite că, dacă literatura (cultura, în genere) nu ne ajută să prevenim răul din lume, ne ajută, totuși, să respirăm liber în preajma lui.

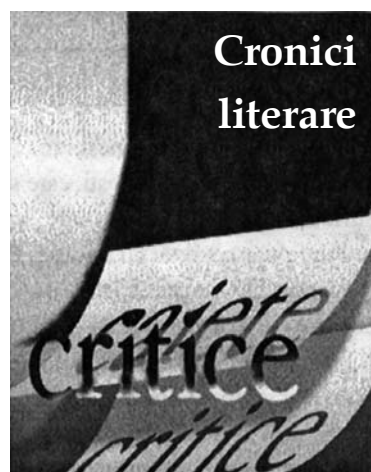
Dragă Mihail Metzeltin, iubite prieten și confrate, te îmbrățișez cu mâinile spiritului meu.

București, 14 oct. 2008



Lucian CHISU

Pre-textele scriiturii



Abstract

La abia doi ani de la apariția primului volum din seria „paradisurilor”¹, Mihai Stan îl definitivează pe următorul. E greu, aproape imposibil, în situația existentă, să te afli în posesia... întregului. Probabil, din acest considerent, autorul își însoțește noul tom cu o serie de referințe la precedentul, devenite întâmpinări critice utile receptării rezumative a celui de acum. Lista reperelor e consistentă – cronici și recenzii, unele ale unor nume consacrate –, semn că intervențiile, deși se referă la trecut, la ce a fost, vor influența în bine pe cititorul care n-a avut ocazia să le parcurgă și să le cunoască integral.

Altfel, narațiunea se desfășoară în același spațiu și cu aceiași eroi, inconvenientul (de a nu fi avut acces la prima apariție) fiind serios ameliorat și dacă luăm în seamă că Mihai Stan își propune să translateze planurile. Tensiunile din jocul întâmplărilor epice sunt potențate la nivelul imediat superior, al organizării structurale, autorul lăsându-se antrenat în ceea ce ar trebui să numim o aventură a scriiturii. Unitatea de acțiune, de spațiu, timp și personaje nu trece propriu-zis în plan secund. Rolul fiecăreia dintre ele în parte nu este neglijat și nici nu devine neglijabil, dar ele intră fățiș în competiție cu planul general în care autorul conferă structurii și expresiei rolul dominant.

Subiectul, nutrit cu scenele de viață ale unei mici comunități de intelectuali (profe-

sori) din orașelul de sub deal, vizează perioada de după decembrie 1989. Instituții precum școala, restaurantul, sediul inspectoratului școlar devin puncte-cheie ale acțiunii, unde protagoniștii au dese prilejuri de confruntare, întâlnire și de tot mai aprige negocieri în numele trecutului, prezentului, dar mai ales al viitorului. În câmpul gravitațional sunt absorbiți și alți eroi, din alte medii, fiindcă epocile de tranziție aduc, la scară mare sau mică, numeroși oportuniști gata să sacrifice totul spre a parveni. Lucrurile petrecându-se întocmai și în romanul lui Mihai Stan, cronica vieții de aici reflectă ticurile, obiceiurile, năravurile, procedurile care vor da naștere mediului politic, așa cum îl vedem zilnic, grație spectacolului mediatic. Pretextul inițial al firului epic îl constituie însemnările dintr-o agendă primită în preajma sărbătorilor de Anul Nou precedent revoluției postcomuniste. El asigură liantul rememorărilor din trecutul imediat, esențial pentru societatea contemporană, în baza căruia și alții decât cei deja cunoscuți și-au afișat disidența. Numai că, așa cum se știe, cele mai multe dintre „revoltele” în cauză, apărute precum ciupercile după ploaie, și-au cultivat disidența în absolut, după tipicul formulei ilegalistiilor mai vechi: *puțini am fost, mulți am rămas*. Față de conținutul inserat în agendă, unul dintre amicii proprietarului *de facto* are

1 Mihai Stan, *Ieșirea din Paradis*, Editura MLR, București, 2007.



statut de consultant-comentator, iar situația se complică mult din clipa dispariției agenței. Scrise sub forma unui jurnal, paginile intră în circuit mai larg, la ele având acces (și contribuții textuale) inclusiv temuta instituție a securității. Însemnările dintre coperte generează alte și alte comentarii, dialoguri, intervenții, aprobări, anulări, controverse. Acțiunea din roman se descrie pe sine prin vocile narrative ale personajelor cunoscute încă din primul volum, cu amendamentul că identitatea lor este sublimată în frazele așternute pe hârtie. Autorul devine observator al mediului nou conturat și, semn că vede bine, substanța epică se transformă în pamflet, în caricatură îngroșată până la grotesc.

„Aventura” asumată de Mihai Stan constă în faptul că mizează enorm pe textul autogenerator. Unele dintre momentele fierbinți ale subiectului devin teme scrise la mai multe mâini, multiplu interpretate și poziționate în prim plan ca mostre de textualism. Materia epică adăugată de alte și alte

personaje de hârtie îl scoate în paranteză pe autorul creator, în sensul că datoria acestuia, rămasă în nume propriu, se rezumă la chestiunile de arhitectură frazeologică în cadrul construcției romanești privind antrenarea structurilor textuale și mijloacelor tehnice în combinații mai ample.

De aceea, în recenta continuare narativă, locurile și eroii, importanți, desigur, lasă prim-planul scriiturii care, deși de observație, se vrea cinică, polemică, sedusă de variile modalități ale redării amănuntelor picante. Asemenea vulpii care își îndesește urmele spre a încurca pe vânător, Mihai Stan amestecă desenul caricatural, îl multiplică în planuri și densități menite numai și numai să sporească gardul de dificultate al deciptării personajelor aflate la origine, în realitatea imediată. Eroii adevărați sunt captivi în relieful câmpurilor semantice și în haloul anecdotic pe care acestea îl împraștie. Singur semnatarul romanului își rezervă contactul cu realitatea netrucată. Mihai Stan redă în *infra* unora dintre pagini pasaje din



jurnalul său real, din viața sa de editor și din evenimentele editurii pe care o conduce. Vocea „obiectivă” este, în fapt, acoperită de cea afectivă.

Mihai Stan scrie un fel de istorie (h)ieroglifică, apelând, în ceea ce privește raporturile sale cu socialul, la pamflet, gen clevetitor, potrivit gălcevii care ne înconjoară. Îi place până la paroxism grija bolnăvicioasă cu care unii veghează starea de sănătate a caprei vecinului. De o asemenea patologie se ocupă romancierul pe mai bine de 250 de pagini, producând un text savuros pe alocuri, înțesat de surprinzătoare informații, inclusiv de prețiozități și clișee livrești. Din paginile romanului său ies, precum gunoaiile la suprafața apelor învolburate, răutatea, cinismul, egolatria, suspiciunea, reciprocitatea bănuielnică. Într-un cuvânt, un text deformant, caricatural, în care excesul de aparențe, de imaginație și imaginar al autorului modifică uneori raporturile dintre intenție și realizare.

Ieșirea din Paradis îmi apare drept un conglomerat textualist, al cărui arhitect de

tehnică literară este nativ un pamfletar. Romanului i s-ar potrivi și termenul de postmodernism, care absoarbe în semnificațiile sale toate experimentele posibile.

Mihail Stan este un prozator care se pliază cu ușurință pe aproape orice tehnică de redactare literară. Scrie în stil alert, dezinvolt, niciodată zgârcit cu digresiunile, uneori convulsiv. Mesajul romanului se retrage în spatele spectacolului de tip caragialian, jucat în fața cititorului de toți eroii cărții. El, mesajul, apare concretizat în câteva citări ale nemuritorului Caragiale: „Noi, românii, avem din toate câte nimic” sau „mitocanul s-a născut jignit”. Dar cea mai penetrantă observație, preluată de la ilustrul înaintaș se vrea a fi rezumatul demonstrativ al cărții: „[România] unde toți oamenii de stat sunt secături și toate secăturile sunt oameni mari”.

Dacă, în cartea de față, acest adevăr nu este pronunțat ori invocat, nu înseamnă altceva decât că Mihai Stan scrie despre un secret tot atât de bine păzit precum a fost secretul lui Polichinelle.

Iordan
DATCU

Eseurile atipice ale Magdei Ursache

Abstract

On Magda Ursache's essays: a short biography of the author and of her works. The article proposes a definition for her work: atypical.

Filonul eseistic, prezent și în proza propriu-zisă a Magdei Ursache, în romanele sale *Universitatea care ucide* (1996), *Astă vară n-a fost vară...* (1996), *Strigă acum...* (2000), *Conversație pe Titanic* (2001), *Rău de România* (2003) și *Bursa de iluzii* (2005), alcătuiește, în întregime, substanța volumelor *Bolile spiritului critic* (2006) și *Pe muchie de hârtie* (2007), amândouă subintitulate „eseuri atipice”, atipismul lor fiind conferit de faptul că sunt cronici ale tranziției, aide-mémoire, pagini de jurnal, foiletoane, pamflete, toate la un loc reflecții ale unui critic literar, ale unui sagace observator al vieții literare, culturale și politice, deopotrivă de până în 1989 și de după această dată. Nu poate uita și nu poate ierta toate ingerințele cenzurii (se propune o tipologie a cenzorului: „cenzorul radical și ultrasensibil”, „cenzorul ipocrit”, „cenzorul torționar”), cu frontul ei larg de anihilare a literaturii autentice, de suprimare a oricărei forme de gândire liberă. În ultimii 18 ani, observă și condamnă variile forme de manifestare ale paradigmei de: de-structurare, de-sacralizare, de-moralizare, de-formare, mai puțin de-secretizare (ultimei ipostaze aducându-i un argument în plus, anihilarea de fapt a Colegiului Național pentru Studierea Arhivelor Securității).

Atentă observatoare a literaturii contemporane (a fost redactor la *Cronica ieșeană* până în 1976, când, în urma unei mârșave

mașinațiuni, i se interzice dreptul la semnătură până în 1989), Magda Ursache evocă formele monstruoase pe care le lua literatura realist-socialistă, denunță rușinosul pact cu diavolul al unor scriitori. Este profund intrigată acum de atacul la clasici, sub pretextul unui „test de rezistență”, înregistrează cu profundă tristețe afirmații de genul: Mihail Sadoveanu și Liviu Rebreanu „nu mai sunt astăzi decât material pentru teze și studii”, ca și pretențiile unor scriitori tineri, „lupi tineri sau mai ales lupoaice tinere”, deranjați de opera lui Nicolae Breban, Marin Preda, Augustin Buzura și Constantin Țoiu, în fine revizuirile actuale, demolările de mituri și statui îi amintesc de modul cum recuperau culturnicia comuniști ceea ce ei numeau „moștenirea culturală”.

Incultura, ofensiva nulității se repercutează și altfel, în modul cum este scrisă și rostită limba română, care, după ce a fost transformată în limbă de lemn și a fost slavizată în anii comunismului, acum suferă o altă formă de opresare: „Cine s-ar fi gândit - scrie autoarea - că libertatea poate fi atât de urâtă lingvistic”. Notează numeroase dezaorduri, accepțiuni greșite, bâlbe, pronunții greșite, debandada ortografică. Se raliază altor apărători ai purității limbii, precum Alex Ștefănescu, pe care îl citează: „Dacă nu suntem în stare să extindem românofonia în lume, măcar să nu permitem ca harta limbii române să ajungă mai mică decât harta României. Deplânge, de asemenea, scoaterea de pe postul național de televiziune a singurei emisiuni de apărare a limbii, aceea a lui George Pruteanu.

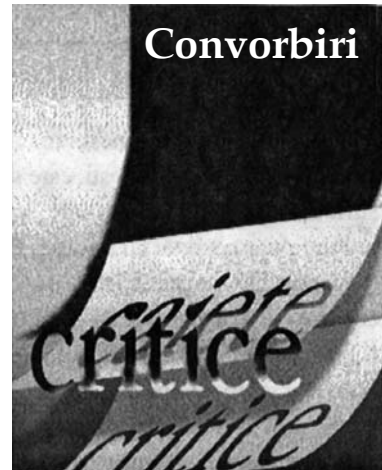
În replică la ceea ce numește „masacrul contemporan al limbii”, citește scriitori buni, mânuitori ai limbii române, și citează, cu încântare, pe lângă idei, termeni și sintagme create de aceștia: „maimariim-inții” (Nichita Stănescu), „mitocani adânci”, „imbecilizarea României”, „Jargonul submediocrilor” (Octavian Paler), „dia(bo)lectic”, „plotogare-me”, „non-valor”, „coțcăreme”, „găinăreme” (Luca Pițu), „(s)exegeze” (Șerban Foarță), „realitate poetofagă” (Arcadie Suceveanu), „telecomando” (Pavel Șușară), „salamandritudine”, „scriitorist”, „dăscăloșnic” (Paul Goma), „pragmatii” (Mircea Cărtărescu), „egoprozac” (Adriana



Babeți), „Țara Meșterului Manole” (Andrei Oișteanu), „haosmos” (Magda Cârneci). Scrie cronici substanțiale despre poeți moldoveni, precum Mihai Ursach, Valentin Talparu, Constantin Hrehor, Gheorghe Lupu, Nicolae Turtureanu, crezând că poezia ieșeană are ca marcă principală „blândețea iubitoare”. De asemenea, despre esești ca Val Gheorghiu și Luca Pițu. Pentru acesta are o prețuire specială: „Spectacolul uluitoarei sale științe de carte e rarism. Trece, dacă îl poți urma, din gândem în gândem. Conversația lui e ca un fel de *patchwork* amețitor de colorat. *Naractor* de elită, înșiră și deșiră fire; te prinde cu momeala unui amănunt picant de istorie literară, cu o secvență de saga bucovineană, cu etnoturisme ori cu o istorioară stuproasă. Colo, un neologism sclipicios, asociat năzdrăvan cu un petec de bucoavnă; o scamă de poezie lângă alta de politichie; un fragment de cozerie ușoară lângă o descindere erudită în etimon și *patchwork*-ul înflorește. Sigur că mai înfige sula, exorcist, cu un cuvânt de afurisenie, într-un nod urât: Securitatea.

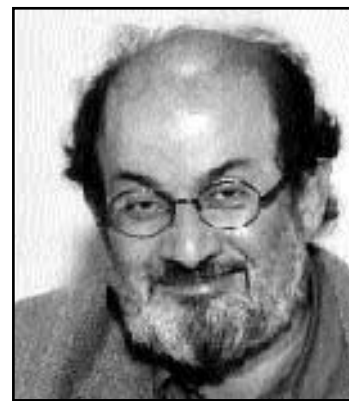
Temele cu care se bate consecvent eseista sunt mult mai bogate și mai variate; inventarierea de celebrități, literatura tânără despre „orgasme perfecte și secreturi sexuale”, grupurile de presiune, reactivarea marxizanților, revizuirea aristocrației interbelice, relativizarea unor valori, blamarea orgoliului istoric, considerarea ca erezie a specificului național, critica specializată în ultramediatizarea cărților trecătoare, analiștii politici, „trei-patru pe cap de locuitor”, cultura, criza cititului, împușinarea bibliotecilor și a librăriilor, mediocritatea tipăriturilor. Este convinsă că există voci critice care se vor opune acestor tare, una dintre aceste voci critice numind-o: „După mine, Daniel Cristea-Enache scrie nu mai puțin bine decât Nicolae Manolescu. El și alții ca el ar trebui să exercite rolul sacrificant al criticii de întâmpinare, cum au făcut-o, la vremea lor, Maiorescu-Lovinescu-G. Călinescu. Și asta ca să nu devenim eurolaci în literatură, cu punga puțind a pustiu, dar și cu datorii neonorate.”

André Müller în dialog cu Salman Rushdie



Abstract

Bis vor wenigen Jahren war ein Interview mit Salman Rushdie noch ein Sicherheitsrisiko. Die Interviewer wurden an einen geheimen Ort gebracht, nach Waffen durchsucht und auf ihre Harmlosigkeit überprüft. Auch heute schwebt das von islamischen Geistlichen regelmäßig bekräftigte Todesurteil über dem Autor des angeblich gotteslästerlichen Weltbestsellers "Die Satanischen Verse" wie eine dunkle Wolke. Nur kümmert ihn das nicht mehr. Alexander Fest, Verlagschef bei Rowohlt, der sich zur Vermittlung des Gesprächs für die "Weltwoche" bereit erklärte, warnte trotzdem: "Eine Zusage wird nur unter der Maßgabe erfolgen, daß Sie auf alle politischen Themen verzichten." Um so überraschender war, was dann geschah. Der Schriftsteller empfing den Interviewer in gelöster Stimmung im Londoner Büro seiner Agentur und redete vier Stunden fast über nichts anderes als Politik.



Geboren 1947 als einziger Sohn (mit drei Schwestern) eines muslimischen Textilfabrikanten in Bombay, erlebte Salman Rushdie früh das konfliktreiche Nebeneinander der Religionen. Im englischen Elite-Internat Rudby, wohin die Eltern den Vierzehnjährigen schickten, war er rassistischen Angriffen ausgesetzt. Im Schreiben fand er zu sich. Nach dem wenig beachteten Debütroman "Grimus" (1975), einer Mischung aus Science-fiction und Märchen über Tod und Unsterblichkeit, kam mit dem zweiten Roman "Mitternachtskinder" (1981) über eine Familie während der Unabhängigkeitswirren in Indien der literarische Durchbruch.

Es folgten "Scham und Schande" (1983) und schließlich, 1988, jener Roman, der Rushdie über Nacht zum Politikum machte. Am 14. Februar 1989 verhängte der iranische Revolutionsführer Khomeini über den Autor die islamische Fatwa und setzte ein Kopfgeld in Millionenhöhe aus. Rushdie mußte jahrelang versteckt unter ständigem Polizeischutz leben, schrieb aber, "um nicht zugrunde zu gehen", hartnäckig weiter: "Harun und das Meer der Geschichten" (1990), "Des Mauren letzter Seufzer" (1995), "Der Boden unter ihren Füßen" (1998). Sein Roman "Wut" (2001) entstand schon in New York, wo er heute mit seiner vierten Frau, dem inzwischen zur Filmschauspielerin avancierten Fotomodell Padma Lakshmi hauptsächlich wohnt. [André Müller]

Sunteți cel mai celebru scriitor în viață din întreaga lume.

SALMAN RUSHDIE: Nu sunt, numele meu este, pentru că este pus în legătură cu anumite evenimente, și toată lumea are impresia că mă cunoaște, chiar dacă nu a citit nicio carte scrisă de mine.

Vă măgulește acest lucru?

Dimpotrivă! E ca și cum celebru ar deveni altcineva, nu eu. În anii în care am trăit sub amenințarea cu moartea datorită Fatwa, mi se părea că alții erau cei care îmi scriau povestea vieții. Fiecare șofer de taxi avea ceva de zis la adresa mea. Erau mii de voci, la care nu reușeam să ajung cu propriul meu glas.

Și astăzi cum stau lucrurile?

Încă mi se mai întâmplă, atunci când intru într-o încăpere plină cu oameni pe care nu i-am întâlnit în viața mea, să citeșc pe fețele lor faptul că fiecare are deja anumite idei preconceptuate despre mine, care nu au nimic de a face cu cel care sunt eu în realitate. Așa încât mai întâi trebuie să îl elimin pe acel Salman Rushdie drept care mă iau ei, pentru ca ei să poată înțelege mai apoi cine stă de fapt înaintea lor.

Acesta e însă un lucru de care se lovește orice celebritate.

Corect. Dar în cazul meu s-a mai adăugat încă un factor de stres, și anume întrebarea dacă eu sunt de fapt un om bun sau un om rău. Multă vreme a existat o serie întreagă de oameni, și nu mă refer la musulmani, care mă priveau cu enorm de multă suspiciune.

S-a spus că doar dv. sunteți vinovat pentru nenorocirea care v-a lovit. Și că tocmai dv. ați atras asupra propriei persoane, scriind „Versetele satanice”, acele lucruri nu tocmai plăcute de mai târziu.

Da, lucru care unei Madonna, de exemplu, nu i se întâmplă. Despre ea se scriu tot felul de nonsensuri, o bârfă inofensivă. Cu asta aș putea trăi. Dar în cazul meu a fost vorba de altceva. Nu am fost tratat ca o celebritate oarecare, ci am fost damnat ca un soi de diavol, iar pe de altă parte, idealizat. Nici una însă, nici alta din aceste imagini nu corespunde persoanei mele reale.

Ați devenit un simbol viu pentru ceea ce Samuel Huntington numea lupta culturilor, “ciocnirea dintre civilizații”.

Începe să mă cam plictisească acest lucru.

Cu toate astea va trebui să trăiești cu el, așa cum Marilyn Monroe trebuia să trăiască cu ideea că era percepută ca sex-simbol.

Aș prefera să fiu și eu perceput tot ca sex-simbol.

Acum ați reapărut în gura presei și în atenția opiniei publice, de când cu controversa legată de caricaturile daneze. Aproape toate articolele pe tema asta îl compară pe caricaturistul amenințat cu dv.

E un lucru legitim. Dar lucrurile se vor așeza. Această controversă legată de carica-

turi nu e decât o farsă. În viitor însă, dacă se va mai petrece ceva similar, lumea își va aminti atât de mine, cât și de autorul caricaturilor. Așadar, nu mai sunt chiar singurul individ aflat în această situație.

Vi s-au părut reușite acele desene?

Majoritatea nu. Dacă aș fi fost redactorul responsabil în acel caz, nu aș fi publicat decât unul din desene, pe care îl găsesc foarte amuzant, și anume acela în care Mohammed le spune sinucigașilor porniți pe atentate să înceteze să maiucidă, pentru că fecioarele din rai s-au terminat. Dar nu asta e important. Din cei care au ieșit în stradă, majoritatea nici măcar nu văzuseră caricaturile, fuseseră pur și simplu instruiți să se simtă lezați. Nu de religie era vorba, ci de putere.

De ce ați semnat în martie anul trecut acel manifest politic care v-a readus în titlurile ziarelor, deși susțineți că vreți să fiți apreciat exclusiv datorită literaturii pe care o scrieți?

Era vorba de ceva mai mult, mai exact de un protest împotriva unei ideologii totalitare, care se servește drept paravan de un limbaj religios. Noi, semnatarii, împărtășim grija că atitudinea și răspunsurile date de Vest cu privire la acest fenomen sunt prea pacifiste, până la a trece drept anemice și ineficiente. Dacă nu aș fi semnat acest manifest, m-aș fi simțit un laș. Ciudat e faptul că astăzi până și anumiți lideri islamici împărtășesc părerea că s-a greșit cu privire la modul în care s-a pus problema vis-a-vis de mine după publicarea „Versetelor satanice”, a fost o greșeală tactică, pentru că nu a funcționat.

Un Mullah a spus că dacă ați fi fost omorât atunci, nu am fi ajuns să mai vedem și caricaturile cu pricina.

Da, nu putem fi prea concilianți cu astfel de indivizi, pentru că se simt încurajați în acest fel.

Deși guvernul iranian a declarat în 1998 Fatwa împotriva dv. un caz închis, de domeniul trecutului, aceasta este reluată practic în fiecare an de către diferiți lideri spirituali islamici.

Asta nu mai înseamnă nimic. Nu e decât un ritual. Cert este că de opt ani de zile încoace acest fapt nu mai are niciun efect asupra vieții mele.

Nu de mult la Teheran a avut loc un așa-numit „Congres al atacatorilor sinucigași”, unde publicul a fost practic instruit cu privire la modul în care este realizat un asemenea tip de atentat.

Știu.

Iar o studentă a spus într-un interviu că unul din scopurile declarate ar fi uciderea scriitorului Salman Rushdie.

Cunosc citatul. Dar nu este altceva decât retorică, nu un concept criminal propriu-zis, ci parte a unui cult centrat în jurul morții. Oamenilor respectivi li se spune că viața nu este importantă și că lucrurile devin interesante abia după moarte. Islamul radical s-a transformat într-o biserică a morții.

În vreme ce cuvântul de ordine sună: „Cine iubește viața mai mult decât moartea e dușmanul nostru.”

Exact. E cea mai oribilă filosofie imaginabilă.

Iar atacatorii sunt îndoctrinați.

Da, dar asta nu e o scuză. Li se spune că țelul suprem e paradisul, în vreme ce această lume este o vale a plângerii. Dar, în definitiv, alegerea le aparține. Fiecare om este responsabil pentru faptele sale.

Chiar dacă e sărac și necultivat?

Da. Nu sărăcia sau lipsa de educație duc la imoralitate. Altfel, lumea ar fi plină de demoni. În India puteți vedea cum mai ales oamenii sărmani de prin sate votează împotriva corupției și nedreptăților. Integritatea morală nu ține de nivelul de educație. Majoritatea teroriștilor provin din clasa educată de mijloc.

Adresa dv. e în continuare o informație confidențială?

Nu. Mai intru uneori în contact cu Serviciul Secret britanic, deci ei încă nu au uitat aceste lucruri. Mă mișc însă liber și pot face practic cam tot ce doresc. În New York călătoresc zilnic cu metroul, pentru că e atât de greu să găsești un taxi.

Cu toate acestea, se oferă o recompensă pe înlăturarea dv. chiar și în ziua de azi.

Bine, în primul rând, acești bani nu există, iar în al doilea, cum i-ar încasa un potențial atacator? Unde ar mai putea merge, după ce m-a omorât?

E clar că dacă v-aș împușca în această clipă, nu aș avea cum să scap.

Ați fi arestat pe loc. Acest apel la crimă a fost periculos doar câtă vreme pornea chiar de la nivelul guvernului iranian. Se face multă gălăgie în jurul subiectului, dar în centrul acestor vociferări se află un Chihuahua care latră într-un megafon. Nu Fatwa a fost amenințarea reală, ci faptul că însuși guvernul iranian a ordonat această crimă. Iar britanicii nu m-au apărat pentru că câtorva musulmani nu le convine ceea ce scriu eu, ci pentru că sunt cetățean britanic și pentru că acest mandat pentru crimă reprezintă un ultraj la adresa suveranității Marii Britanii.

Majoritatea musulmanilor, spuneți la un moment dat, nu au avut niciun fel de problemă cu cartea dv.

Da, ceea ce poate fi constatat în timpul lecturilor mele publice. Cei mai mari susținători ai mei sunt musulmani sau cel puțin au nume musulmane. Dacă sunt credincioși practicanți sau nu, nu mai am de unde să știu. Și eu am un nume musulman, cu toate acestea nu sunt religios.

Dar ați fost până la vârsta de 15 ani.

Nu chiar. Am crescut într-o familie nerelegioasă. Mergeam o dată pe an la moschee, cum merg și creștinii de Crăciun la biserică. Tatăl meu îmi spunea, apleacă-te atunci când ceilalți se apleacă, ridică-te în picioare când și ceilalți se ridică. Cam asta e tot.

Cu toate acestea, într-un articol de ziar din 1985 ați scris că a existat un anumit moment providențial, în care v-ați pierdut brusc, nu treptat credința, în timpul unei ore de latină. Era mai degrabă o glumă.

Ce s-a petrecut în acea oră?

În Anglia mergeam la școală la Rugby și am văzut într-o bună zi, în timpul orei de latină, pe fereastră, biserica din Rugby. E un fel de construcție neogotică, în ziua de azi aș găsi-o probabil interesantă, dar cu ochii mei de la 15 ani mi s-a părut mai degrabă sinistru. Și dintr-o dată mi-a trecut prin cap ideea asta trăznită – ce fel de Dumnezeu ar sta într-o asemenea locuință? Nu fii tâmpit, nu e nimeni acolo! Și în acel moment am realizat...

...că toate religiile sunt un non-sens.

Exact! A fost aproape o întâmplare. Dacă acolo se găsea catedrala din Chartres, poate că lucrurile ar fi evoluat altfel.

Suferiți în vreun fel din pricina faptului că nu puteți crede în niciun Dumnezeu?

Chiar deloc.

După ce ora respectivă se terminase, v-ați cumpărat un sendviș cu șuncă și ați mâncat din el, pentru a vă pune la încercare ateismul cu privire la carnea de porc, care este prohibită.

Da, avea un gust fad, mai degrabă banal. „Nu m-a lovit niciun fulger”, ați scris atunci. „Puțin poate că am regretat pierderea paradisului. Cerul islamic îmi păruse, ca adolescent, foarte atrăgător.” V-ați fi așteptat să vi se ofere patru fecioare neatînse și vă părea într-un fel rău „să renunțați la plăcerile grădinii cerești”.

Așa gândeam pe atunci.

„Poate că am devenit scriitor”, spuneți mai departe, „pentru a umple această cămară goală a zeilor cu alte vise.”

Da, astăzi nu mai aștept niciun fel de fecioare în Cer. Evanescențele plăceri cerești au fost înlocuite de lucruri ceva mai palpabile: iubirea, arta, imaginația. Sunt multumit de ceea ce poți găsi pe această lume.

Unii nu devin religioși decât pe patul de moarte.

Eu sigur nu. Când a murit tatăl meu în 1987, de cancer osos, iar eu eram de față...

I-ați spălat trupul.

Am făcut și asta. Dar ceea ce m-a mișcat cel mai mult a fost faptul că el a rămas fidel necredinței sale până la ultima suflare. A refuzat să creadă până în ultima clipă că după moarte te-ar aștepta ceva în vreun fel. Nu a renunțat nici pe patul de moarte la atitudinea pe care și-a asumat-o de-a lungul vieții. Din asta am învățat ceva.

Ce cuvânt folosiți dv. pentru ceea ce ne așteaptă dincolo?

Cuvântul „nimic”. Dacă ați văzut vreodată un cadavru, că e vorba de o pisică sau de un om, atunci știți că mortul e mort. Nu vin niciun fel de Huri drăgăstoase, ființe spirituale feminine, sau dacă sunteți femeie, amanți tineri, pentru a oferi satisfacție sexuală veșnică. Îmi pare rău, dar asta e situația.

Aș vrea să mai dau un citat dintr-unul din eseurile dv. ...

Vă rog.

În 1990 ați scris: „E important să înțelegem cât de intens resimțim toate aceste nevoi și necesități pe care le-a satisfăcut religia de-a lungul veacurilor... Mai întâi, necesitatea de a articula într-un fel cunoașterea noastră - poate doar pe jumătate conștientă - cu privire la exaltare, venerație și uimire. În al doilea rând, avem nevoie de răspunsuri la întrebări la care singuri nu putem răspunde: cum am ajuns noi aici? Dar acest „aici” de unde a apărut? Mai există ceva dincolo de această viață? Ce sens au toate astea? În al treilea rând, avem nevoie de reguli după care să putem trăi, prescripții pentru fiecare măruniș... sufletul are nevoie de astfel de explicații, nu explicații raționale, ci unele care să se adreseze inimii.”

Da, dar asta nu înseamnă că am nevoie de aceste lucruri. Nu trebuie decât să mă pot interioriza în universul de reprezentări al acestor oameni, ca autor care scrie despre ei. Trebuie să mă ocup de religie și constat că unii oameni au nevoie de ea. Nu prescriu însă nimănui rețete cu privire la lucrurile în care ar trebui să creadă sau nu.

Ateismul dv. atât de apăsător poate, la rândul lui, un fel de religie. Nu pot să cred că reușiți să treceți atât de ușor prin viață, fără a vă reprezenta ceva mai înalt.

Din păcate trebuie să vă dezamăgesc. Trebuie să credeți. Aproape toți prietenii mei sunt ate. Iar eu nu mă simt o excepție. E o mare greșală să crezi că pentru a putea fi o ființă morală ai nevoie de un judecător suprem, care îți spune ce e rău și ce e bine. Dacă studiați istoria, veți vedea că această categorie legată de bine și de rău a fost prezentă înaintea religiilor. Religiile au fost inventate abia ulterior, de către oameni, pentru a exprima această idee.

În creștinism este interzis să ucizi.

Da, dar nu am nevoie de creștinism pentru a nu ucide. Oricum nu aș putea ucide.

Sunteți sigur? Ar putea apărea o situație în care ați fi nevoit să o faceți.

Evident, acest lucru i se poate întâmpla oricui. Dacă cineva vă omoară copilul și dv. îl împușcați, e de înțeles. Asta e natura umană. Uneori suntem nevoiți să recurgem la forță, pornind de la anumite circumstan-

te. Asta nu înseamnă că acest gest este justificat din punct de vedere moral. În ultimul meu roman, „Shalimar clovnul”, descriu un om care omoară naziști în rezistența franceză și un terorist indian care devine ucigaș în timpul conflictului din Kașmir. Ambii fac în fond același lucru. Dar circumstanțele istorice nu sunt aceleași, motiv pentru care, sub aspect moral, apreciem aceste lucruri diferit.

Tocmai. Depinde de criteriile pe care le invocăm.

Exact asta vreau și eu să arăt. Omul este liber să aleagă.

Știți cum v-ați fi comportat în timpul regimului nazist?

Sper că știu. Dar nu îmi pierd vremea gândindu-mă la asta. Unul din sfaturile cele mai bune pe care le-am primit de la un profesor pe când studiam istoria la Cambridge a fost acela că întrebarea „ce-ar fi fost, dacă?” e absurdă. E suficient de complicat să rezolvi problemele reale cu care ne confruntăm zi de zi. Întrebarea cum m-aș fi comportat ca german sub regimul nazist e futilă. Nu sunt german și de trăit trăiesc acum, nu atunci. Dacă m-ați fi întrebat înainte de 1989 cum aveam să mă descurc cu amenințarea cu moartea care m-a lovit atunci, răspunsul nu ar fi fost prea optimist.

Atunci când s-a declarat Fatwa împotriva dv., ați spus că vă considerați un om mort.

Ce-i drept, în acele clipe n-aș fi pus pariu că voi supraviețui nevătămat.

Într-un interviu pentru „The Guardian”, doi ani mai târziu, v-ați cerut scuze pentru cartea dv. și ați declarat că v-ați întors la Islam.

A fost o greșală. Mai mult de atât nu vreau să spun.

Nici nu vreau să vă simțiți obligat.

Mă aflu pe atunci sub o presiune politică extremă. Guvernul britanic, dar nu numai el, erau de părere că ar trebui să fac ceva pentru a aplana conflictul și a elimina această problemă. Fiecare avea un sfat cu privire la modul în care ar trebui să mă comport. Aș vrea să văd și eu omul care nu ar fi comis o greșală în acea situație.

Cine citește astăzi „Versetele satanice” are senzația că ați intuit într-un fel ce vă așteaptă.

Da, există numeroase pasaje care trezesc această impresie. Retrospectiv întotdeauna suntem mai deștepți.

Mohammed, în carte numit Mahound, cere pedeapsa cu moartea pentru scribul său nesupus, Salman.

Da, există pasaje...

„Blasfemia ta, Salman”, spune Mahound, „nu are să te ierte.”

Sunt de acord cu dv., acum lucrurile pot fi interpretate și în acest fel, ca și cum aș fi prevăzut ce a urmat. Cu toate astea, nu am prevăzut acest lucru.

Poate că a fost ceva naiv.

Poate că da. Înainte ca romanul să apară, am trimis manuscrisul câtorva prieteni, care au fost de părere că în carte se găsesc câteva pasaje riscante. Am discutat mai apoi despre asta și am ajuns totuși la concluzia că n-ar trebui să le scot din versiunea finală. Dacă nu poți scrie fără să te temi, ca scriitor, poate că ar fi mai bine să nu mai scrii deloc. Am o concepție foarte înaltă despre artă în general și literatură în particular. E tot ce poate fi mai nobil din ce înseamnă creație omenească și nu poți împlini cu adevărat această chemare, nu poți fi cu adevărat pe măsura ei, dacă nu ai curajul și îndrăzneala de a spune lucrurilor pe nume.

În toiu unei campanii din 1992, în care o serie de scriitori și-au manifestat solidaritatea față de dv. prin intermediul unor scrisori personale, publicate ulterior în volum, autorul spaniol Manuel Vázquez Montalbán a scris...

Acea scrisoare nu o cunosc...

Nu a fost inclusă în ediția engleză.

Citiți vă rog!

Montalbán scrie: „De-a lungul veacurilor, zeii și preoții și-au dat reciproc dezlegare pentru a ne împiedica să descoperim singurătatea noastră originală... fie pentru a smulge vieții prin solidaritate și istorie un sens, fie pentru a renunța la orice calcul direct, limitându-ne la cinism sau un nihilism liber, pe care ni-l prezentăm nouă înșine sau altora drept aventură spirituală care poate duce la toate formele posibile de suicid...”

Despre sinucidere nu poate fi vorba în ce mă privește.

Vă simțiți recunoscător pentru faptul de a fi în viață?

Nu sunt nici recunoscător, nici nerecunoscător. Exist pur și simplu.

Montalbán continuă: „Credeam că prin trudă anevoioasă ne-am câștigat un binemeritat teritoriu agnostic, fără a pretinde despăgubiri pentru omenirea mutilată de zei și ai lor preoți... Nu ne-a trecut nicidecum prin cap să îl condamnăm la moarte pe Papa de la Roma, la fel de puțin pe marele Mufti din Ierusalim, pe patriarhul de la Moscova sau vreun Ayatollah... am surâs cu indulgență la nenumăratele absurdități pe care nici măcar un animal lipsit de rațiune nu le-ar mai accepta în ziua de azi.“

Da, am îndrăznit prea rar să ne apărăm.

Montalbán e de părere că necredincioșii sunt cei lezați de credincioși, nu invers.

Exact. Personal, sunt insultat în permanență. Dar din acest motiv nu îmi vine ideea să dau foc unei moschei. Aici e diferența. Ceea ce mă deranjează la reacțiile legate de „Versetele satanice“ și caricaturile daneze e faptul că tocmai cei care exercită violență și recurg la forță sunt cei care se victimizează. Tot ei susțin că au fost lezați. Dar în realitate tocmai ei sunt cei care îi rănesc în permanență pe ceilalți.

Fundamentaliștii spun că sufletele lor sunt ucise prin blasfemie.

E un nonsens, nu am ucis sufletul nimănui.

Botho Strauß, scriitorul german...

Îl cunosc.

...e de părere că lezarea sentimentelor sfinte ar trebui să fie pasibilă de pedeapsă, la fel ca lezarea demnității personale prin calomnie sau atac la persoană.

Ce înseamnă asta? Aici trebuie să diferențiem exact între exprimarea unei opinii și calomnie. Într-o societate liberă e dreptul meu să îmi exprim opinia despre o persoană sau o religie. Dacă afirm că sunteți un idiot, trebuie să acceptați acest lucru, pentru că la urma urmei nu fac decât să exprim o părere, justificată sau nu, pe care mi-o asum ca atare. Dar dacă afirm că sunteți un criminal, deși nu sunteți, atunci îmi puteți intenta proces, puteți acționa împotriva mea pe cale legală. A existat în Anglia un caz celebru, atunci când un ziar a scris despre actrița Charlotte Cornwell, sora scriitorului John

Le Carré, că ar avea fundul mare. Ea a intentat proces ziarului, dar a pierdut. Căci despre mărimea fundului pot exista opinii diverse.

Ați citit cumva ce a scris prietenul dv., Günter Grass, despre povestea caricaturilor? Nu.

Spunea că i-au adus aminte de anumite desene antisemite dintr-un ziar național-socialist de scandal, „Atacantul“, și a numit caricaturile „o provocare conștientă și planificată a unui ziar danez de dreapta“. Protestele islamice ar fi după el „un răspuns fundamentalist la o faptă fundamentalistă“.

Aici nu sunt de acord cu el, pentru că orientarea politică a ziarului nu are în acest caz nicio relevanță. Da, e un ziar de dreapta și poate că acele caricaturi au fost publicate premeditat cu intenția de a tulbura apele și a stârni furie în rândul musulmanilor. Dar una este ironizezi pe cineva sau să îl scoți din sărite, și alta să arunci bombe, cum au făcut nașiștii. Trebuie să păstrăm proporțiile, nu să scoatem lucrurile din context...

Da, dar...

Vă rog să îmi dați voie să îmi termin ideea. Cine este intervievat aici? Eu sau dv.?

Dv. priviți situația din punctul de vedere al unui european iluminist. Poate că ar trebui să încercați să vă puneți în locul unui musulman, pentru care Mohammed e un fel de părinte.

Asta nu schimbă cu nimic situația. Dacă cineva îmi jignește tatăl, tot nu înseamnă că sunt îndreptățit să îi dau foc la casă. Dacă nu vă place ce stă scris într-o carte cu privire la religia dv., o puteți arunca la gunoi sau puteți scrie dv. o altă carte, drept contra-argument. Dar atunci când amenințați autorul cu moartea, ați întrecut măsura. Împotriva acestui lucru mă apăr. Cea mai mare greșală ar fi să capitulăm în această luptă pentru libertatea opiniei. Și eu a trebuit să văd tot felul de caricaturi cât se poate de grotești la adresa mea în tot felul de ziare.

Insistați aici asupra „dreptului dv. de a fi lezat“, după cum l-ați numit cândva.

Da, și mă simt insultat în permanență. De fiecare dată când Tony Blair deschide gura, mă simt jignit.



Pentru că nu sunteți de acord cu politica lui față de Irak?

Printre altele.

Ce părere aveți despre războiul lui Bush?

Singurul lucru pozitiv în toată această poveste îmi pare a fi înlăturarea lui Saddam Hussein, care a fost un monstru de proporții hitleriste, responsabil pentru moartea a milioane de oameni. În afară de asta nu văd nimic bun în acest război, pentru că pleacă de la o minciună cât se poate de premeditată. Nu existau arme de distrugere în masă în Irak, se știa acest lucru, dar nimănui nu i-a pasat de asta. Era nevoie de un pretext pentru a invada Irakul, lucru care era deja demult hotărât. Ceea ce a făcut Bush a fost, ca mai tot ce face, tot ce putea fi mai rău imaginabil, iar noi vom plăti pentru aceste lucruri timp de o generație, poate mai mult.

În prezent în Irak domnește războiul civil.

Da, dar nu asta este problema cea mai ardentă. Cel mai grav e faptul că Bush a inventat în același timp Jihadul islamic, acest așa-zis război sacru, care până în prezent nu a fost decât un mit fără consecințe politice. Înainte nu exista niciun fel de colaborare între statele islamice. Iranienii îi urau atât pe irakieni, cât și pe afgani. Irakienii îi urau pe arabi, iar arabii pe sirieni. Moștenirea președintelui Bush pentru lumea întreagă va fi faptul de a fi creat o internațională islamică care până la el nu a existat... Dar nu sunt un politician. Voiam să discutăm despre alte lucruri în acest interviu.

Preabine, să discutăm despre iubire!

În regulă.

Dv. afirmați că bărbații musulmani nu sunt capabili de iubire, pentru că ei nu gândesc în alte categorii în afară de „cinste” și „rușine” și nu privesc femeia ca pe un egal.

Nu afirm asta despre toți musulmanii.

În Coran stă scris, „femeile sunt ogoarele voastre. Arați-le oricând poftiți...”

Scutiți-mă vă rog cu acest pasaj! Îl cunosc.

Cum apreciați dv. Coranul, ca literat?

E destul de greu, pentru că nu știu arabă. Citesc traduceri. Cei care cunosc araba spun că există acolo anumite pasaje poetice.

Goethe l-a numit o carte a unor interminabile tautologii.

Sub aspect literar, Biblia oferă cu siguranță mai multă satisfacție. Coranul e format principial din trei părți, povestirile despre viața profetului, descrierea plăcerilor paradisiace pentru cei credincioși, alături de pedepsele infernale pentru necredincioși și, în al treilea rând, regulile după care trebuie să trăiești.

Mai cu seamă pe acestea din urmă le ironizați în „Versetele satanice”. „Prescripții, prescripții, prescripții”, spuneți acolo, „Prescripții pentru toate și orice, dacă un om scapă o bășină, trebuie să stea cu fața în direcția vântului, prescripție cu privire la mâna cu care ar trebui să te ștergi la fund...”

Mai ales pentru aceste pasaje s-a enervat Mullah.

Credincioșilor li se spune, citez, „cât de mult au voie să mănânce, cât de profund au voie să

doarmă și ce poziții se bucură de binecuvântarea divină în timpul actului sexual...”

Aceste lucruri stau scrise în Coran. Nu am inventat nimic.

Cele mai interesante vi s-au părut descrierile infernului.

Evident, acestea sunt întotdeauna cele mai incitante.

Ca în cazul lui Dante.

Sigur. Doar că Dante e mai bun ca mine. Pentru un poet, paradisul e un loc plicticos, muzică proastă, o modă anostă, lumea poartă cămăși de noapte, se roagă tot timpul sau cântă la harpă. Cine naiba ar vrea să ajungă acolo? În iad totul e mult mai dinamic, mai palpitant, poate că e un pic prea cald, dar una peste alta, distracție în toată legea.

Văd că zâmbiți.

Da, văd aceste lucruri cu umor și cred că lupta la care suntem martori e în același timp o luptă între cei care au simțul umorului și cei care nu îl au.

Ayatollah Khomeini a spus: „Nu există umor, râsete sau distracție în Islam.”

A spus-o, pentru că umorul este periculos pentru cei care dețin puterea. E subversiv, pentru că în esență e mereu impertinent și lipsit de respect. Poate că umorul meu e cel care m-a salvat.

Vă referiți la anii în care ați fost urmărit.

Da.

Puteți privi în urmă spre această perioadă catastrofală a vieții dv. și recunoaște ceva care v-a lăsat mai bogat?

Am făcut o grămadă de bani, deci, pentru cariera mea, Fatwa a fost extrem de favorabilă. Asta vreți să auziți?

Nu, mă referam mai degrabă la un câștig în sens sufletesc sau spiritual.

Înțeleg și pot răspunde afirmativ la întrebarea dv. Din fire, sunt un autor satiric, dar satira e mereu orientată împotriva unui lucru sau altul. Am știut dintotdeauna împotriva căror lucruri lupt, dar când această amenințare a început să plutească deasupra mea, nu a mai fost de ajuns. A trebuit să aflui, pentru a-i putea face față, și pentru ce lupt. A trebuit să mă decid pentru ce fel de valori aveam să iau atitudine prin viața mea. Astăzi, există două tabere. Într-una din ele se află toate

lucrurile pe care le resping – idei preconcepute, bigotism, obscurantism, tiranie, forță, oprimare -, iar în cealaltă, valorile pe care le afirm: libertate, iubire, umor, artă și așa mai departe.

Deci astăzi știți ce e drept și ce nu.

Dv. nu?

Nu sunt sigur că știu.

Cu alte cuvinte, nu puteți lupta.

Exact! Eu observ doar mersul istoriei și mă resemnez. Nu știu exact ce e rău și ce e bine.

În „Faustul” goethean, diavolul spune: „Sunt o parte a acelei forțe...”

...care vrea mereu răul și mereu face binele.”

Cunoașteți citatul.

Da, și sub aspect filosofic evident că aveți dreptate. Nu poți dori binele, fără să te raportezi la rău, pentru că nu îl poți defini decât prin termenul contrar. S-a scris o căruță de cărți pe tema asta.

Filosoful chinez Lao Zi spune: „Ceea ce vrei să distrugi, mai întâi trebuie să lași să prospere.”

Da, dar asta e o idee de natură mistică și care nu vă ajută prea mult în viață, doar dacă sunteți un fatalist.

Adevărul e că sunt. Lucru ce e poate legat de biografia mea. Perioada de care germanii își aduc aminte cu nostalgie este aceea a reconstruirii Germaniei din anii '50, pe care o datorează, dacă e să fiu cinic, războiului.

Ei, uitate așa eu nu pot gândi. Pentru că asta ar însemna să afirm că sunt recunoscător pentru nenorocirile care se abat asupra mea, pentru că mi se oferă șansa să le înving. Sunt recunoscător față de bombardarea orașului Dresda, pentru că îmi permite să reconstruiesc orașul din temelii. Sunt recunoscător holocaustului, pentru că îmi permite să mă revolt... Dacă așa gândiți, mă tem că aparțineți celor damnați. E o tragedie, îmi pare rău.

Sunt de acord.

Concluzia logică a unui asemenea raționament ar fi un soi de relativism cultural, pe care eu îl consider unul din cele mai mari pericole care amenință Vestul la ora actuală. Căci, dacă nu mai știm pentru ce luptăm, dacă nu luăm niciun fel de decizii de natură morală cu privire la semnalele de alarmă din jurul nostru, vom sfârși jalnic.

Nu mi-am propus să vă pun bețe în roate în această luptă, dimpotrivă, vă invidiez. Doar că eu nu mă pot alătura dv. Meditez prea mult la aceste lucruri, pentru a lua o astfel de decizie.

Poate că sunteți mai înțelept decât mine.

Cum ați reușit să vă păstrați optimismul?

Nu sunt un optimist. Am nevoie doar de atât cât să pot continua să scriu cărți. Pentru că asta e un lucru pe care nu îl poți face, dacă nu ești convins că vei realiza ceva pe lumea asta. Am nevoie de o anumită doză de optimism ca și combustibil pentru arta mea.

Scrisul în sine nu vă oferă suficiente satisfacții?

Ba da, evident. Mai întâi o fac doar pentru mine. Dar îmi doresc și un anumit impact asupra cititorului.

Vreți să schimbați lumea prin scrisul dv.

Nu, pentru că lumea se schimbă oricum de la sine, prin tot ceea ce se întâmplă. Scrisul este modalitatea mea de a fi pe lume, obsesia mea, dacă vreți. Sunt precum căpitanul Ahab din „Moby Dick” al lui Melville. Vânez balena albă. Dar nu sunt conștient de acest lucru. În timp ce scrii, ajungi să pierzi controlul asupra scrisului. Nici la succesul comercial nu îmi stă mîntea. Altfel, aș ajunge să scriu precum Dan Brown, al cărui singur criteriu este tirajul... Dar parcă voiam să discutăm despre dragoste.

Da, vă ascult!

Iubirea mi se pare mai importantă decât religia.

Sunteți de părere că iubirea dintre bărbat și femeie este o piedică în calea fanatismului religios.

Da, atunci când funcționează. Există în anumite culturi, cum ar fi cea islamică, deformări în relațiile dintre bărbați și femei, de natură sexuală, pentru că s-au ridicat aceste bariere împotriva unei relații normale între sexe. Astfel ia naștere nevoia unei compensații, care duce la terorism.

Într-un eseu pentru un album al fotografului Timothy Greenfield-Sanders cu instantanee nud ale unor staruri porno, femei și bărbați, relația povestea unui patron pakistanez de cinema care rula filme porno, lucru strict interzis în Pakistan. Iar atunci când s-a

încercat culpabilizarea lui pe cale legală, el s-a apărat afirmând că filmele lui au grijă ca tinerii bărbați să nu se alăture grupării al-Qa'ida.

Da, acei tineri ieșeau satisfăcuți de la cinema, în loc să devină teroriști.

„Porno pentru pace”, ați scris dv.

Bine, era o glumă.

Ce rol joacă sexualitatea în viața dv.?

Unul foarte mare.

Sunteți la a patra căsătorie, împreună cu o actriță cu mai mult de douăzeci de ani mai tânără...

Am fost norocos.

Ați trăit vreodată singur pentru o perioadă mai lungă de timp?

Evident.

Cine vă citește biografia are impresia că o căsătorie se succede alteia, în permanență.

Vorbiți de parcă ați fi fost de față. Cea de-a doua căsătorie s-a ruinat imediat după Fatwa. Iar pe cea de-a treia soție a mea am întâlnit-o abia un an mai târziu. Pe atunci îmi doream să fiu singur, pentru a nu implica în această chestiune alte persoane, aflate în legătură directă cu mine. Dar și în ziua de azi sunt adesea singur. Soția mea a turnat trei filme anul trecut. Uneori nu ne vedem cu lunile, dar ne înțelegem foarte bine astfel.

Vă temeți de bătrânețe?

Nu, cu excepția cazului în care e asociat decăderii fizice sau spirituale. Anul viitor voi împlini 60 de ani. Nu mă simt atât de bătrân, dar mă îngrozește uneori cât de repede trec anii. Avantajul bătrâneții este însă faptul că ajungi să nu mai faci nici un lucru inutil. Voi folosi cu parcimonie timpul rămas. Cele mai importante lucruri din viață sunt pentru mine munca și familia. Am doi băieți din căsătoriile anterioare, am o soție frumoasă, vreau să scriu cărți. Nu am de gând, înainte de a ajunge într-un cărucior cu rotile, să îmi pierd vremea cu lucruri pe care nu vreau să le fac. Iar interviuri atât de lungi precum acesta, cu siguranță, nu am să mai dau.

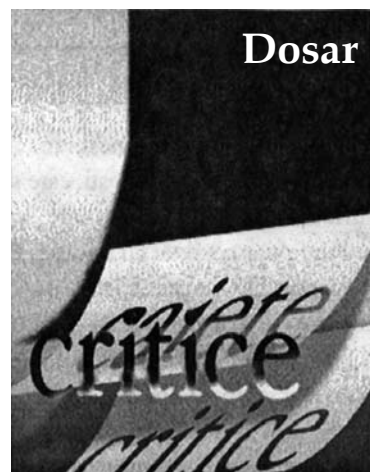
“Weltwoche” Zürich - aprilie 2006

Traducere din limba germană
de Daniel Stuparu

Stela COVACI

GEO BOGZA

- evocare -



Între anii 1950-1956, am urmat cursurile claselor 8-a - 12-a, inclusiv bacalureatul la Liceul teoretic de fete, fost "Regina Maria", din Dorohoi, oraș vechi, cu tradiție culturală bogată și surprinzătoare, cândva una din capitalele Țării de Sus a Moldovei.

În acei ani, biblioteca publică a orașului era în curs de epurare pe baza unui voluminos catalog de cărți interzise, ce urmau să fie distruse. Era tot ceea ce comuniștii, ajunși la putere, considerau literatură reacționară, nocivă pentru formarea noilor generații. Totuși, am mai putut să citesc, scăpate din vedere, publicații cu care Dorohoiul se mândrea cândva, printre care numerele de început ale revistei de avangardă „UNU” și am reținut nume de referință ca Geo Bogza, Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Ion Ojoc, Victor Brauner, B. Fundoianu, Ion Călugăru. Geo Bogza publicase acolo *Poemul invectivă* și, în volum separat, poemul de dragoste *Ioana-Maria, o corabie de demult*.

În 1956, ca studentă, la București, la secția de literatură și critică literară, scriam versuri de capul meu, în pofida îndrumărilor din seminarul de creație al profesorului Brătucu, care ne învăța cum să compunem poezii în spiritul ideologiei partidului unic, festivistă, cu teme date, adică impuse.

Colegii și prietenii mei, Aurel Covaci și Nicolae Labiș, nu luau în seamă aceste instrucțiuni și, din când în când, îi derutau pe îndrumători, propunând și reușind să analizăm în seminarii poezii de Ion Barbu, George Bacovia sau Geo Bogza și poezia avangardistă.

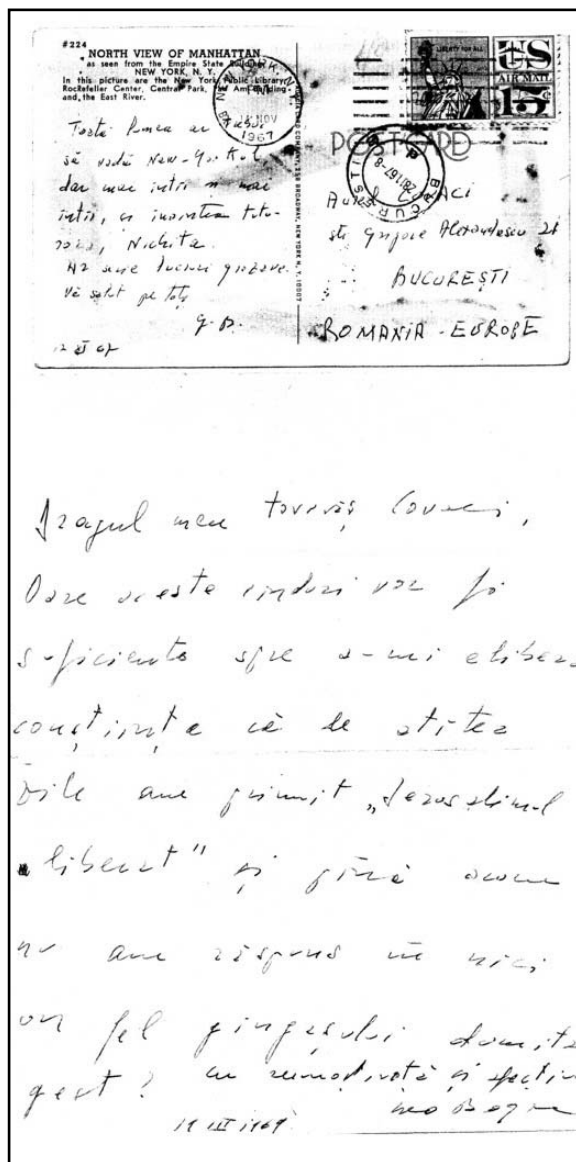
Scriitorul Geo Bogza, în acel bulversant deceniu al șaselea al secolului XX, se apropia de superba vârstă de 50 de ani. Din

tinerețe, avea idei de stânga, iar acum devenise o personalitate care impunea în publicistică, cât și în alte prestări culturale. Constrângerile ideologice începuseră evident să-l inerveze. Îl interesau și-i iubea pe începătorii de la Școala de literatură și, în special, pe acel „pui de om gingaș și fragil și năzdrăvan”, pe Nicolae Labiș, despre care va scrie în cutremurătorul epitaf „La moartea poetului”: „...Carnea și sângele meu erau solidare cu carnea și sângele lui și îl iubeam și-mi era drag, biologicește drag, ca propriul meu copil.”

Dar înainte de a se petrece acest asasinat, scriitorul Geo Bogza venea cu plăcere să stea de vorbă cu noi, atunci când i se permitea. Cum era conștient că tot ce spunea era controlat și raportat, avea grijă să ne transmită într-o formă indirectă, inteligentă, convingerile sale: „Ca să devii poet, ne-a spus el la chiar prima întâlnire de la facultate, ar trebui să întrunești niște condiții anume: 1. Să fi avut o mare iubire neîmpărtășită; 2. Dar și una tot atât de puternică împărtășită. 3. Să-ți fi murit cineva extrem de drag și apropiat, ceva ireparabil. 4. Și dacă e posibil, să faci și ceva închisoare”, cum de altfel a făcut și el pentru „*Poemul invectivă*”.

Vorbea agale, era sfătos, bun, sentimental, dar impunea prin ținuta-i elegantă și mai ales te țintea cu străfulgerări ale privirii niște ochi misterioși, adânciți sub arcada proeminentă a frunții maiestuoase. Aceste priviri conțineau ceva telepativ, esența unei experiențe tulburătoare, amintiri din trecutul lui năbădăios de avangardist.

Numai cu două luni înaintea asasinării tânărului poet Nicolae Labiș, cei doi au fost împreună în Deltă. O întâlnire simbolică.



În lotcă, printre plauri, sălcii și stufărișuri, scăldați în culorile unui Octombrie unic, ce și-or fi spus cei doi a rămas taina a două profunde spirite de poeți tulburate de îmbrățișarea divină a naturii. Atât țin minte că mi-a povestit poetul Nicolae Labiș la întoarcere despre cât de extaziat devenea Geo Bogza, aproape teatral, vorbind cu Creatorul, urcat pe altarul unei coline și exclamând „Dumnezeule, simț că mor de atâta frumusețe. În acest timp, tovarășul său de drumetie, ce-i ajungea ca și statură abia până la umăr, înfășurat într-un loden subțire, crispat, mușcat de istorie și devastat, cu „amintirile ciuruite de-atâtea erori”, aștepta,

lângă cherhana, pe malul friguros al apei, în serile cu burniță, lotcile întârziatilor pescari, „cătrăniți de-ntunerici”, „venind din destin”. Așa i-a descris, în noaptea de 9 spre 10 octombrie 1956, poetul Nicolae Labiș, în poemul *Baladă*, publicat postum și pe care sigur l-a împărțășit și lui Geo Bogza. Revolta pescarilor din deltă, imaginată atunci de poet ca o premoniție, izbucnește peste scurt timp la Budapesta. Peste două luni, în noaptea de 9 spre 10 decembrie 1956, „pasăre cu clonț de rubin” îi retează definitiv destinul, la numai 21 de ani, celui ce putea să devină alt „puternic și genial poet al neamului”, așa cum l-a definit și Nichita Stănescu.

Trecură peste zece ani de la acea toamnă însângerată, când, în cu totul în alt ceas, a reapărut în existența mea și a lui Aurel Covaci Geo Bogza, poetul cu suflet mare și sensibilitate de copil. Eram deja căsătorită cu Aurel, după pușcărie și alte oprobii, aveam o fetiță de 3 ani, cumpărasem casa de pe str. Gr. Alexandrescu 21 și ne răsfațam poeticește cu Nichita, pe care l-am instalat în fundul curții noastre, în celebrul pod al doamnei Lidia Unania (zisă madam „U”).

Geo Bogza apărea pe poarta verde, părea sfios, mișcându-se cu gingășie, căutând-ne compania. Era atât de fantomatic încât, odată, ne-a surprins, pe mine și pe Gabriela Melinescu (Gabi-fioță, cum o botezase Aurel), așezate la taclale în fundul patului, în camera de la drum, vara, cu ușile date de perete, confesându-se cu amuzament despre un „amor tainic” al maestrului Bogza. Ridicându-ne capetele, am înmărmurit văzându-l pe acesta cum privea impasibil din ușă ca apoi să întrebe de Nichita.

La sărbători, ciocneam împreună șampanie, la care participa și fetița „bobinocară”, Laura. Mie îi plăcea să-mi spună Olga, zicea că acesta ar fi numele ce mi s-ar potrivi.

Părea delicat și indulgent cu doamnele, dar nu era așa. Pe unele nu le cruța, așa cum s-a întâmplat cu proaspăta soție „de conveniență”, care-i acaparase un prieten drag. Întâlnind-o pentru prima oară, la noi, în casă, voluptoasă, înțolită, pe fata lumânărului din Huși, fostă activistă ajunsă mare doamnă, Geo Bogza s-a prefăcut a-i admira

cerceii majestuoși și brusc și-a adus aminte niște versuri de pe vremuri pe care i le-a recitat candid: „Te cunosc după cercel/Că ești damă de bordel. Ca apoi, să-i propună lui Aurel Covaci să-l însoțească la o plimbare până la Herăstrău, întorcând cu eleganță spatele cucoanei dubioase.

Făcea zilnic aceste lungi plimbări din Piața Lahovary, pe Aviatorilor și apoi în parcul Herăstrău, ocolind lacul. Îi le recomandasese medicul ca o terapie împotriva sâcâitoarelor dureri de coloană. Aurel îl însoțea, dar era dificil. Poetul îl vroia ca un fel de martor, rezoner al trăirilor sale, reverii bogziene, în fața frumuseții naturii pe care parcul o oferea în toate anotimpurile.

În 1967, Geo Bogza a făcut o călătorie în America. Ne-a scris mai multe vederi de acolo, nouă și lui Nichita.

După ce Nichita și Gabriela s-au mutat „la casa lor” pe Romancierilor, la începutul anilor 70, ne-am văzut mai rar.

A revenit după ce Nichita s-a mutat în Piața Amzei. Nichita Stănescu îl respecta și-l iubea. I-a dedicat poezii, iar academicianul Geo Bogza i-a fost un sprijin discret în luptele literare.

Geo Bogza, în acei îndelungi ani de dictatură ceaușistă, a constituit o prezență incomodă, greu de manipulat sau marginalizat. Era membru al Academiei Române, cuvântul și gesturile sale aveau greutate și rezonanță. Din această cauză a fost aproape în permanență supravegheat de Securitate, urmărit înformativ, cu nume de cod „BĂTRÂNUL” și interceptându-i-se convorbirile telefonice.

*

Voi transcrie doar câteva din notele ce-l semnaleză pe poetul Geo Bogza, în arhiva parțială, ajunsă la CNCAS, adunată haotic în câteva zeci de volume și care se constituie în „Fondul Documentar” informativ „Creația Literară.” Le consemnez pe baza atestamentului de cercetător la arhivele CNCAS, obținut de la instituția „Avocatul Poporului”. De exemplu:

În Vol. 17, se află reproduse parțial interceptările telefonice ale discuțiilor dintre „BĂTRÂNUL” și vărul său Radu Popescu

din anii 1972, 1974-76, 197, 1980-82, 1986-89 (Post 24/43);

1980 Înregistrări telefonice ale discuțiilor cu Radu Tudoran.

Înregistrări telefonice cu sora sa Lenuța despre Gogu Rădulescu.

Alte documente:

1974 Notă informativă: „Geo Bogza nu a venit la întâlnirea conducerii de partid de la Neptun. A refuzat, spunând că nu poate fi prezent datorită ținutei sumare în care se găsea”.

1978 Notă informativă, sursa „Sanda”, despre colocviul de poezie de la Iași și discursul lui Geo Bogza.

1980 Raport despre Editura Kriterion unde Geo Bogza intenționa să publice.

1982 Notă informativă despre ce a zis Geo Bogza despre situația precară a culturii: „Ceea ce se întâmplă este de o grozăvie excepțională și cu atât mai trist întrucât a izvorât din creiere nefaste”.

1986 Nota informativă. Sursa „Dan Pârvan” despre Tableta lui Geo Bogza din „România Literară” - 31 iulie 1986, în care cuvântul „borțoasă” care „mai mult e decât altul înjosește neamul omenesc” cu referire la obligativitatea de a avea copii în orice condiții.

1986 Notă despre Geo Bogza la Festivalul Țărilor Dunărene. Smerderevo, Jugoslavia, unde G.B. ia cuvântul și premiul „Cheia de Aur”.

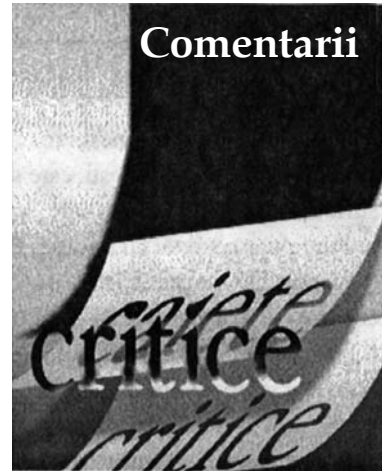
1987 Notă: Geo Bogza împreună cu G. Ivașcu, V. Kazar și Brăduț Covaliu au refuzat participarea la Congresul al 5-lea al educației și culturii socialiste din 31 iulie 1987.

1988 Securitatea Municipiului București îi întocmește lui G.B. o nouă fișă personală cu date biografice și diverse atitudini de nesupunere.

1988 Tabel cu grupul de „vechi activiști cu tendință democratică care nu se mai angajează politic în ce scriu: Geo Bogza, Eugen Jebeleanu și Geo Dumitrescu.

Ion BRAD

Orfeu în Câmpia Dunării



Abstract

The article is an homage brought to Nichita Stănescu, a true Orpheus of the Danube land whose work was celebrated in a theatre show prepared by the Nottara Theatre just a year after his death. The author quotes a few of the critics that have dedicated a part of their work to the poetry and life of this great poet, Nichita Stănescu.

Acesta era titlul spectacolului prin care deschideam stagiunea 1984-85 a Teatrului Nottara, dedicat memoriei lui Nichita Stănescu (1933-1983), la nici un an de la stingerea sa prematură, neașteptată.

Îl cunoșteam de mult, bucuros că debutase tot într-o revistă din Ardeal („Tribuna”, 1957) și că-l ascultasem citindu-și versurile, șocante prin noutatea lor, la Cenaclul „Labiș” de la Uniunea Scriitorilor, în anul 1959. Atunci, i-am dăruit volumul *Cu timpul meu*, a cărui dedicație caldă, elogioasă, am recitit-o, după vreo 40 de ani, la Casa memorială ce-i poartă numele în orașul său natal, Ploiești. Îmi răspunsese apoi și el pe volumul *O viziune a sentimentelor*: „Poetului Ion Brad. Cu profundă prețuire și respect, emoția lui Nichita Stănescu, martie 1964”.

Când împlinise 50 de ani, am publicat în revista „Contemporanul” (1 aprilie 1983) această însemnare, intitulată *Maturitatea poetului*:

„Fiindcă nu m-am numărat niciodată printre admiratorii de ocazie și cu atât mai puțin printre imitatorii lui Nichita Stănescu, pot să-i aduc liniștit, în acest moment al maturității lui depline, al maturității poeziei noastre actuale, elogiul cuvenit acestui talent ieșit din comun, acestui plugar în ogoarele cerului sau, mai bine zis, cosmonaut neînfricat, frate cu îngerii și cu sonderii.

Încă de la reuniunea unui cenaclu literar de acum 25 de ani, când i-am ascultat primele poezii date astfel țării și lumii, am fost șocat și impresionat de harul lui de a produce un aliaj special din cuvintele limbii române, pe care nu-l bănuiam atunci atât de rezistent la încercările fantastice ale cosmonavelor sale poetice, ale trenurilor sale spațiale, ale tuturor acestor mașinării complicate sau uneori uimitor de simple, cu care ne defrișează de un sfert de secol neliniștile, fantezia, inerțiile, comoditatea rigorilor poetice.

Și apoi, cum să nu admiri la acest poet uranic fiorul pe care îl simte și știe să-l exprime la atingerea cu pământul țării, cu istoria ei, cu încărcătura fantastică de sensibilitate și filosofie ce acoperă, ca o a doua scoarță terestră, patria văzută și cea nevăzută a părinților și strămoșilor săi! Cred, sunt convins, că și prin această calitate, prin dimensiunea națională, arta sa a început să străpungă tot mai adânc spațiile dificile și incomode ale poeziei universale, aducându-ne astfel tuturor onoruri și bucurii ce depășesc ființa și persoana poetului.

Îi suntem, deci, îndatorați cu toții și nu putem să-i dorim altceva decât ceea ce i-am fi dorit lui Eminescu și lui Labiș: o viață lungă, în sănătate deplină, pentru a desăvârși o operă infinită în posibilități și



care a intrat cu atâta inspirație în patrimoniul poeziei românești”.

*

Îi doream sănătate atunci, cu un gând solar, adus din Grecia, fără să bănuiesc că acest Orfeu se grăbea, încalcând poruncile zeilor, să treacă dincolo de pragul lumii noastre, oricât de mult îl admiram cu toții — în afara unor cârcotași înnașcuți, fără talent și operă reală.

Am făcut parte din ultima gardă la catafalcul său, în numele Ministerului de Externe, am înghețat lângă țărâna mormântului adânc, așezat în apropierea lui Eminescu și G. Călinescu.

Copleșit, așadar, de aceste „viziuni ale sentimentelor” de admirație colectivă, m-am grăbit să-i dedicăm acel prim spectacol din ciclul *Spectacole de poezie*, continuat cu numele colegilor săi din *Cumințenia pământului*: Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Ion Gheorghe, Adrian Păunescu, Marin Sorescu. Caietul-program *Orfeu în Câmpia*

Dunării era alcătuit de unul dintre cei mai devotați prieteni, care i-a dedicat evocări și cărți întregi, Gheorghe Tomozei.

*

Încă de la debutul său și până în ziua de azi nu a existat niciun critic și istoric literar cât de cât înzestrat care să nu se fi pronunțat în legătură cu opera lui Nichita Stănescu. De aceea, nu voi reproduce aici decât un citat din bogatele studii pe care i le-a dedicat colegul său de liceu ploieștean și prieten adevărat, Eugen Simion, editorul lui Nichita în colecția totală de *Opere fundamentale*: „Cu Nichita Stănescu apare în literatura română nu numai un mod original de a scrie poezie, dar și un mod special de a fi poet. El este (trebuie, vai, să mă corectez și să pun, începând de aici înainte, când va fi vorba de el, verbele la trecut!), el a fost timp de două decenii simbolul superb al poetului tânăr, imaginea triumfătoare a revanșei poeziei. A tras după el o generație extraordinară de scriitori și împreună cu ei a contribuit la renașterea literaturii noastre în anii '60. Poezia română redescoperă prin el și prin tinerii de atunci lirismul și reînvață să vorbească la persoana întâi singular. Nichita Stănescu a inventat un limbaj poetic care este numai al lui și care, după experiența argheziană, este, probabil, descoperirea cea mai importantă în sfera liricii noastre. O limbă îngerească în care cuvintele se leagă între ele după regulile unei gramatici inedite. Se juca adesea cu vorbele, le risepa ca un prinț de orient, dar în jocurile și în risipele lui străpunge fulgerul unei idei poetice nemaîntâlnite, explodează o metaforă de o rară, provocantă originalitate”.

Mai pe larg, cum merită, îl pomenesc pe celălalt „luceafăr” al poeziei, teatrului și eseisticii românești, Marin Sorescu: „Poet important al generației lui Nicolae Labiș, de fapt al tuturor generațiilor și al literaturii române, de numele lui Nichita Stănescu se leagă un zmeu cu zbârnâitoare, înălțat de-un copil năstrușnic și norocos sus în slavă, și care fâlfâie, mare, câteva poezii din cartea de cetire. Lirica sa, poroasă ca un burete, a absorbit dezinvolt numeroase influențe, cu imparțialitatea albinei care

adună mierea de peste tot, de pre toată floarea. La rându-i, tentantă și volatilă, a influențat numeroși condeieri, autori originali prin contaminare. [...] Domeniul său liric s-a delimitat prin anii '60, când delimitarea se făcea mai ușor: față de o poezie compromisă de convenționalism și retorism, Nichita Stănescu propunea o fâlfăire superbă de aripi de adolescent curat. Atunci numai că n-a zburat. De o parte, poezia română avea «angajare» mai scorțoasă, mai făcută, mai exterioară, de alta, o pleiadă de suflete care se ofereau generos, vedeai prin ele și le acceptai cu plinuri și goluri. Această ieșire la luptă cu pieptul gol a fost și tăria liricii sale. Peste câțiva ani doar, atitudinile poetice serioase s-au înmulțit și apele lui revărsate au trebuit să se retragă pe un teritoriu ferm, dar mai îngust. Se poate spune că o concurență reală și loială a ținut trează pana poetului, cu toată tămâierea adormitoare a criticii.

Rezistentă la început, aceasta a abdicat apoi de la orice control, n-a mai făcut nicio încercare de a valorifica lucid o experiență atât de interesantă. O critică depășită de fenomen. (...) O caracteristică a versului lui Nichita Stănescu este că el nu poate fi reținut, n-are «conținut», e, prin urmare, liric prin excelență, lipsit de orice urmă de epică. El traduce în limbaj metaforic o stare a sentimentelor, e clopoțelul de la gâtul senzațiilor și nu poți nara în niciun fel cum face el cling-cling. Această «puritate» a constituit și punctul forte al poeziei sale, oarecum atemporală și senină (...) Versurile sunt umplute cu aer, ca oasele de pasăre. (...) Nichita Stănescu este un poet fericit. A creat operei sale regimul miraculos al formării viselor, structura fantasmagorică a curgerii norilor.

În ce privește meșteșugul mereu insuficient analizat prin care acest neîntrecut faur reușește să necuvânteze, mai amintim tehnica alunecării la ceva misterios: «am simțit prezența neliniștitoare a aripei». Aripa poate să fie un gând metafizic, poate să fie «fulgerul», poate să fie «frigul», poate să fie orice, în afară de aripă.

Are poate mai mulți îngeri Nichita Stănescu decât Ion Alexandru și aripa poate să fie a unuia, te gândești. Nu, pentru că citești imediat: «îngerul este chiar zidul



casei / zidul cel mare tăiat la mijloc de o fereastră». Deci, ca și când ar bănuși intenția ta de a gândi comod, poetul îndepărtează asocierea posibilă. Meditând nuanțat prin metaforă, el surprinde câteva drame ale cunoașterii: «Orice azvârlire nu are direcție», «orice lepădare e statică». Absolutul este căutat cu predilecție de poeți (și uneori de critică). Privite așa de sus, toate lucrurile se relativizează. Și orice propoziție din științele exacte, chimie, geometrie etc., puțin mișcată, este aptă de a deveni metaforă. Am pomenit pasiunea autorului pentru linie, pe care o definește foarte frumos: «Și toate acestea se întâmplă / pre când roata numai o spiță avea / și nu roată se numea / ci linie se numea.» (*Roata cu o singură spiță*). Dar inspirația lui Nichita Stănescu este îndrăgostită de sfere. Și de ovale: «Alunghiților pe verticală / l-ați uitat pe împărat. / El se duse de-a-nălțare pe ovală / harta marelui regat» (*Cutumă*)... (...) ...Așa cum există «cuplurile» la Breban (observația aparține lui



Eugen Simion), există amorul vocalelor, al consoanelor, al silabelor la Nichita Stănescu, din care rezultă ceva de tot pur și diafan. Văd poezia lui ca un imens câmp de zăpadă imaculată, peste care un vultur «zboară pe spate»; iar umbra lui vânează iepuri înzăpeziți, cărora, după ce le scoate ochii cu câte un vers bun, le dă drumul”. (*Un magnat al poeziei și magna sa Nichita Stănescu, ouă și sfere*, în „Ramuri”, anul VI, nr. 3, martie 1979, p. 3 și 15). Cred că nimeni n-a scris ceva mai viu și mai colorat despre Nichita decât contemporanul și „adversarul” său genial, care i-a supraviețuit peste 22 de ani.

În iarna lui 1983, la îngroparea lui Nichita, printre multele voci care l-au deplâns, un ton special avea, ca întotdeauna, Fănuș Neagu: „Labiș și Nichita. Decembrie, atât de greu de patimi, se încarcă acum și cu povara suferinței din poezie. Jertfa literelor române de după război — Labiș și Nichita — se îngemănează astăzi în timpul unui singur simbol, al ninsorilor arzând, al fulgeru-

lui despicându-se pe trei brațe ale Dunării ca să lumineze drumul păsărilor care vin și vor veni mereu întru slăvirea eternității pământului românesc”.

Dar neuitat rămâne acest text al regretatului Gheorghe Tomozei (1936-1997), pe care, reproducându-l, îmi închei și eu, cu o dublă pioșenie, evocarea aceasta târzie, dar, sper, plină de tâlcuri actuale: „La înmormântarea lui Balzac, povestea André Maurois, un vorbitor a exclamat:

— «A fost un mare om!»

Înaintând cu un pas, Victor Hugo a amendat colesitor replica abia auzită, rostind cu voce de stentor:

— «A fost un geniu!»

Nu știu, azi, miercuri, 14 decembrie, ce vorbitori vor încerca să-l definească pe Nichita Stănescu având încă privilegiul de a-i mai vedea tiparul omenesc, înainte de a fi înhumat la picioarele concetățeanului său I.L. Caragiale, într-un dreptunghi asupra căruia se întinde un ram din teiul crescut din trupul Eminescului.

Eu unul nu voi mai scoate un cuvânt. Cândva (sunt de atunci 20 de ani) Nichita m-a surprins într-un aprins miez de noapte cu ideea unui legământ straniu: «Să ne promitem că nu vom vorbi, unul, la moartea celuilalt!» și nu va fi altfel.

Știu, însă, că toți vorbitorii îl vor evoca pe marele poet care a fost, a rămas și mai ales va fi Nichita Stănescu.

Dar se va mai auzi vocea unui nevăzut Hugo:

«A fost un geniu!»

Ne despărțim. Azi, mâine, îl vom putea încă privi. Ieri i-am mângâiat părul blond-înspicat cu argint și i-am strâns între palme calde mâna («ce la scris mereu ședea» — Anton Pann), iar mâine... Mâine, Nichita al nostru se va duce să doarmă lângă vecinul lui din piața Amzei, vecin și pe dealul Șerban Vodă, lângă Mihai Eminescu.

Și-abia îndepărtându-ne de amintirea lui, îi vom prețui cu dreaptă cinstire opera, vom trece (doar unii dintre noi, din păcate) vama dintre două milenii, plătindu-ne semeția cu poezia lui Nichita Stănescu.

A fost un geniu!”

Bogdan
POPESCU

Satul F. înainte de Bănulescu (chipuri, istorii, mentalități) (II)

Abstract

In 2008, we have commemorated 10 years since the great writer Ștefan Bănulescu has parted with us. The article is an homage brought in his memory.

Între cele două războaie nu se mulțumise să fie numai avocat de mare succes și să facă politică: locurile natale îl chemau irezistibil către ele. Așa se face că și-a achiziționat în jur de 230 ha (dintre care 80 lângă Făcăieni și 150 în comuna Tonea, vecină cu orașul Călărași), mașini agricole (tractoare, batoze, semănători, secerători), avea sute de oi și puse să se planteze peste 5000 de pruni, de rodul cărora nu a apucat să se bucure, căci a fost arestat. Această avere agricolă a lui Aurelian Bentoiu și pasiunea lui pentru darurile pământului aveau să influențeze și destinele numeroasei familii a vărului său, Ion Bănulescu, tatăl marelui prozator. „Revoluția” comunistă urma să-l surprindă pe Ion Bănulescu pe când era administrator al bunurilor vărului său avut, iar istoria revoluționar-revanșardă a unora dintre conșătenii care nu-l prea îndrăgeau l-a făcut să figureze în scripte ca proprietar al averii ce, de fapt și de drept, nu-i aparținea. Vom reveni asupra acestei întâmplări. Pe drept cuvânt, Aurelian Bentoiu îi considera pe

țărani din preajma Borcei niște oameni fericiți: „Făcăienii sunt așezați la cusătură, între țara grâului și țara peștelui și tocmai de aceea sat fericit” (7). Un sat care trăia parcă o stranie vârstă de aur, o civilizație izolată, autarhică și conservatoare. Problema hranei nepunându-se niciodată în mod stringent – cu destul de puțin efort, ea putea fi procurată întotdeauna – locuitorilor li se ofereau timpul și dispoziția necesare să născocască povești și întâmplări, să le spună și să asculte cu delicii, să le înflorească la nesfârșit, până când sămânța de adevăr din ele devenea un simplu detaliu sau dispărea cu totul. Satul Făcăieni era la începutul secolului al XX-lea și a continuat să fie – din cele ce puteam deduce – și în perioada interbelică locuit de oameni săraci materialicește, dar atinși de grația divină acordată celor ce știu să se mulțumească și chiar să fie fericiți cu puțin. În primele decenii ale secolului al XIX-lea, ne încredințase Aurelian Bentoiu, de sila turcului care prăduia tot grâul, țărani se apucaseră să cultive mei și porumb, căci acestea nu erau dorite de Înalta Poartă. Abia mai târziu aveau să fie defrișate suprafețe din câmpia plină de buruieni a Bărăganului – gogolian și odobescian ocean de iarbă. Bunicul dinspre mamă al viitorului avocat nu se apucase de plugărit. Rămăsese credincios creșterii animalelor – marea baltă din apropierea Făcăienilor îi oferea cu asupra de măsură condiții prielnice unei asemenea îndeletniciri – și albinăritului (în tinerețe avusese sute de stupi). Dintre figurile de poporeni fericiți înfățișați în proza memorialistică a lui A. Bentoiu, două ies în evidență și se impun atenției cititorului: cea a lui Niță Lățețu și cea a lui moș Gheorghe Drângă. Primul pare scoborât din povestirile de vânătoare ale lui Turgheniev ori Sadoveanu: era străin, acuat prin sat, singuratic, se pricepea la „ce-l cătai: dulgher și sobar, paznic la țarnă și, mai mult decât orice, vânător pătimaș” (8). Avea o flintă străveche, rusească (prinsese războiul din 1877), care se încărca pe la gură cu alicie și pulbere. Strașnica fierătanie mortală nu putea fi mânuită decât de stăpânul ei, căci oricine altcineva ar fi încercat s-o folosească își

punea în primejdie ciolanele ce alcătuiseră încheietura umărului. Fericitul Lătețu nu are griji prea mari, vânează zilnic cu patimă (mai ales iepuri, găște, cocori și dropii) și, încercând să îndulcească și mai vârtos raiul terestru pe care îl trăiește, cu bănușii rostuiți din feluritele slujbe și din vânzarea jigănilor doborâte de plumbi, își oferă temeinice incursiuni bahice, terminate de multe ori cu bătăi crâncene între petrecăreți. Cu acele vitejești prilejuri, chinuitul de patima vânătorii își folosea flinta ca pe un ciomag pe spinările preopinenților, până când întregi rămâneau din armă numai părțile de fier, lemnul patului prefăcându-se în așchii și surcele. De plăcerea înghițirii de lăuturi bețive, nu constă în mare lucru: își aruncă din când în când privirile pe turma de râtani ce-și poartă singuri de grijă, într-o stare aproape de sălbăticie: „360 de lei pe an, două perechi de opinci, trei cămăși, trei perechi de izmene, o pereche de cioareci și un zăbun. Cojoc lung, ciobănesc, la trei ani o dată. Și tot așa și căciula” (9). La fiecare două săptămâni, moșneagul capătă și provizii: „fasole, ceapă, brânză și altele de-ale gurii /.../ sare și chibrituri, tutun de lulea, sare de lămâie și câte-o sticlă-două de țuică” (10). Cel mai mult se bucură de primirea butelcilor cu tărie, pe care le mângâie cu grijă și duioșie de părinte. Căci de mâncare nu ducea lipsă: bălțile colcăiau de pește către care nu trebuia decât să întinzi mâna ca să-l culegi. Ba, când gustul peștelui începe a-i deveni nesuferit, moșneagul se mai dedulcea și la câte un godac fript, fără să creadă c-ar fi fost nevoie să ceară învoire de la stăpânul turmei...

De tâlhari nu-i era frică, pentru că: „Nați-o bună! Și ce să-mi ia mie oții!... Năravul?” (11) Moșul pare trăitor într-o lume veche ce vine, aproape neschimbată, din veacuri cărora li s-a pierdut socoteala. „Înalt de un străjen și osos, cu sprâncenele stufoase, cu mijlocul strâns în brâu de lână, pe deasupra un chimir lat de piele, în care stă un cuțit cât un hanger înfipt în teacă” (12), el își duce zilele spiritualicește, într-o stare de semipângănie, căci pe la biserică nu trecuse decât, probabil, în ziua propriului botez. Știa să-și facă semnul crucii, afla când



avea loc Sărbătoarea Paștilor după bucățile de pască primite de la săteni, era la curent cu faptul că Dumnezeu avusese un Fiu, născut de „fecioara Maria”... Bătrânului nu-i băiguise niciodată prin minte să părăsească bălțile și să facă altceva decât meseria sa de porcar tocmnit pe viață. Trenul, despre care îi ajunsese, totuși, la ureche, că ar fi existat, și-l închipuie „ca o căruță fără cai și-i dă cu părerea că nu se poate să n-aibă pe dracul” (13). Amintindu-și și de moș Gheorghe Drângă, Aurelian Benteoiu – trecut deja prin opt ani de temniță – face reflecții asupra fericirii și asupra existenței: „Nu-l vei vedea vreodată nemulțumit. Nevoi puține, fericire multă. Privesc, cu ochii minții de azi, la această făptură a cărei existență, părăsind vremea ei, se-afundă în preistorie și înțeleg acum cuvintele lui Carlyle: «Restrânge-ți pretențiile la zero și vei avea universul la picioare». Pricep cum cele mai multe dintre

nefericiri se nasc din faptul că cerem prea mult vieții. Și când ne dă ce i-am cerut, pofta vine mâncând, cerem tot mai mult, și nu suntem niciodată mulțumiți” (14).

Într-o așa lume, populată de oameni mulțumiți cu traiul lor sărăcăcios, pătrundeau din când în când elemente civilizatorii, aduse de transumanță. Astfel, Ștefan Bănulescu, într-una dintre mărturisirile sale vorbite (15), pomenește de familia poreclită Pepene, urmașă a unor păstori vrânceni așezați prin părțile Făcăienilor, aducători, pe acele meleaguri, ai oieritului, ai stupăritului și ai meșteșugului lemnului. Venirea vrâncenilor trebuie că săltase nițel nivelul civilizației „de lut, de paie” (16) pe care o găsiseră pe malul Borcei. Prin mama sa, Sora, Aurelian Bentoiu se trăgea din vechiul neam vrâncian poreclit Pepene. Bunicului său, Ion Dinu-Pepene (care a trăit 105 ani ce s-au intersectat cu trei secole – 1799-1904) avea să-i poarte un respect deosebit și o amintire caldă și admirativă. Falnicul bărbat (printre copii căruia se număra și Maria – bunica pe linie paternă a lui Ștefan Bănulescu) îi apărea nepotului său, Aurelian, ca un ostaș din vremi apuse, ce străbate, neschimbat, veacurile: „fusese /.../ înalt, cu umerii largi, cu fruntea mare și mereu luminată de mulțumirea de a trăi, întruchiparea hărniciei /.../ Și cum timpul, în veacurile trecute, se scurgea tare domol pentru oamenii carului cu osia de lemn purtat în pasul bouului, iar pe de altă parte mă gândesc că, dacă aduni cincisute vieți cu ale lui, cobori la Mircea cel Bătrân, mi-am închipuit totdeauna pe arcașii de la Rovine sub înfățișarea neuitatului meu bunic” (17). Carte nu prea făcuse – deși, pentru băieți, ar fi existat posibilitatea, chiar cu mult înainte de înființarea școlilor de stat: cum satul Găița – ce avea să fie peste mai bine de un secol înglobat în Făcăieni – aparținea mănăstirii Slobozia, închinată, la rândul ei, mănăstirilor din Grecia, își făcuseră acolo apariția monarhi ce știau carte românească și grecească. În curtea bisericii din Găița (construită de ei sau de înaintașii lor la sfârșitul secolului al XVIII-lea), călugării se străduiau să-i învețe buchile pe micii săteni de parte bărbătească – fetele nu aveau ce căuta pe atunci în

apropierea științei de carte. Nici băieții nu se înghesuiau prea tare să se adape la izvoarele cunoașterii, căci e probabil că metodele pedagogice ale sfinților părinți nu stârneau cine știe ce pasiuni în mințile și sufletele învățăceilor. Totuși, peste multe decenii, bătrânul Ion Dinu-Pepene, urma să-și distreze nepoții imitându-i pe dascălii săi din copilărie pe când recitau alfabetul ca să le intre în cap țărănușilor de pe malul Borcei.

În secolul al XIX-lea, însă (precizează Ion Bentoiu) nu numai pe umerii călugărilor mănăstirilor de la Muntele Athos cădea nobila trudă de a răspândi lumina cărții: unii părinți, care doreau să-i dea la carte pe copiii lor, îl plăteau, în acest scop, pe preot ori chiar angajau câte un învățător, a cărui remunerație consta mai cu seamă în produse: făină, unt, păsări. Unui astfel de dascăl tocmit pe de-ale gurii, memoria colectivă îi păstra încă numele, la începutul secolului al XX-lea: îl chema Lipitoraru (după, probabil, ocupația de culegător de lipitori – vietăți cu un rol esențial în practicile medicale ale vremii).

Deși rămas fără știință de carte, Ion Dinu-Pepene avea să devină un gospodar desăvârșit, fără să se apuce, cum s-a văzut mai devreme, de lucrat pământul. Pe urmele moșilor săi vrânceni, s-a dovedit un destoinic crescător de animale: „cireadă de vaci, turmă de porci, priocă de cai, acestea au constituit îndeletnicirea lui de căpetenie” (18).

Note

- (7) A. Bentoiu, op. cit., p. 107.
- (8) Idem, p. 73.
- (9) Idem, p. 118.
- (10) Idem, p. 119.
- (11) Idem, p. 121.
- (12) Idem, p. 122.
- (13) Idem, p. 122.
- (14) Idem, p. 123.
- (15) *O lungă spovedanie*, în SBO II, p. 362.
- (16) Idem, p. 362.
- (17) A. Bentoiu, op. cit., p. 21.
- (18) Idem, p. 22.

Oana
SAFTA

Histoire de l'épuration*

Abstract

A page of history. The author speaks about the policies that troubled the Romanian society throughout the entire period after the Second World War. The article focuses on those who were found guilty and, therefore, punished for collaborationism.

Prefacerile sociopolitice survenite în România după 23 august 1944 au fost însoțite de ambiguitate. Din momentul întoarcerii armelor, problema epurărilor devine una stringentă, reclamând necesitatea existenței unui cadru legislativ. În perioada tulbure de la sfârșitul celui de-al doilea război mondial, ofensiva împotriva celor considerați vinovați de colaboraționism antrenează toate sectoarele societății românești (aparatură judiciară, învățământul, presa etc.). Subiectul a suscitat interesul cercetătorilor din cadrul I.I.T.L. „G. Călinescu”, dar cunoștințele în această direcție sunt actualmente limitate. Au fost întreprinse puține cercetări pe această temă, majoritatea informațiilor provenind din presa vremii. Deși reprezintă o oglindă a perioadei, aceasta oferă o cunoaștere segmentată, departe de caracteristicile unui studiu sistematizat. Animați de dorința de a stabili cu exactitate modul în care epurarea a acționat în lumea literară, am considerat necesară – pentru justa apreciere a fenomenului – analiza contextului european, care s-a dovedit a avea o influență hotărâtoare asupra situației din

România. În acest sens, influența situației politice din Franța și Italia în anii de la sfârșitul războiului asupra celei din țara noastră constituie un segment important în încercarea de a elucida aspectele întortocheate din jurul fenomenului epurărilor. Conștientizând importanța ecourilor care au răzbătut în direcția României dinspre țările vestice, precum și influența exemplului din cultura franceză, am lecturat cu mare atenție cartea lui Robert Aron, „Histoire de l'épuration”, primită de la Biblioteca Națională și Universitară din Strasbourg.

Din studiul planificat inițial a cuprinde două volume, au fost editate până în prezent șase, cercetarea dovedindu-se una de anvergură. R. Aron întocmește această istorie, animat de dorința de a clarifica o perioadă considerată tragică și confuză, cea a epurărilor care au însoțit și au succedat evenimentele dramatice din intervalul 1940-1944.

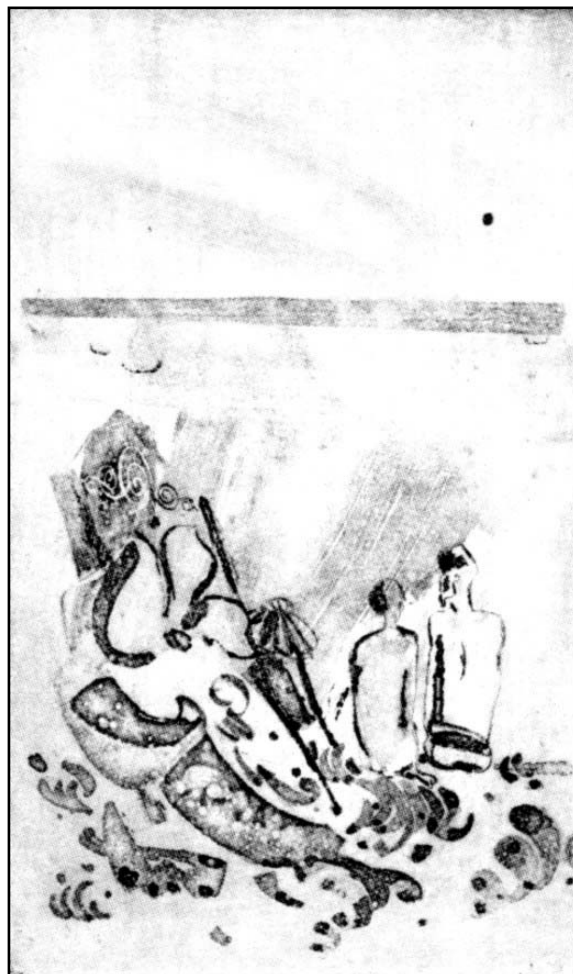
În „Cuvânt înainte”, autorul mărturisește că cercetarea întreprinsă a fost una minuțioasă și atentă, criteriul esențial fiind pentru el cel al obiectivității. În acest sens, trebuie observată atenția acordată bazei documentare. R. Aron consultă istorii, arhive, dar și cărți de memorii sau amintiri ale personalităților istorice marcante. Nimic nu este lăsat la întâmplare, orice afirmație este susținută de exemple, numeroase explicații însoțesc faptele prezentate. Detaliile nu încarcă materialul, ci clarifică și, adesea, dau savoare episoadelor prezentate, căci privirea istoricului pătrunde și dincolo de cadrul oficial, în spatele evenimentelor sau a ușilor închise ale marilor procese.

Autorul este conștient de impactul puternic al scrierii asupra anumitor categorii de cititori, întrevăzând dificultatea de a rămâne neutru în cazul celui care a trăit în mijlocul întâmplărilor prezentate sau chiar al celui a cărui existență a fost influențată indirect de evenimente. Epurarea este prezentată cititorului pe etape și în diverse sectoare pe care le antrenează. Organizarea este riguroasă, istoricul înfățișând întregul.

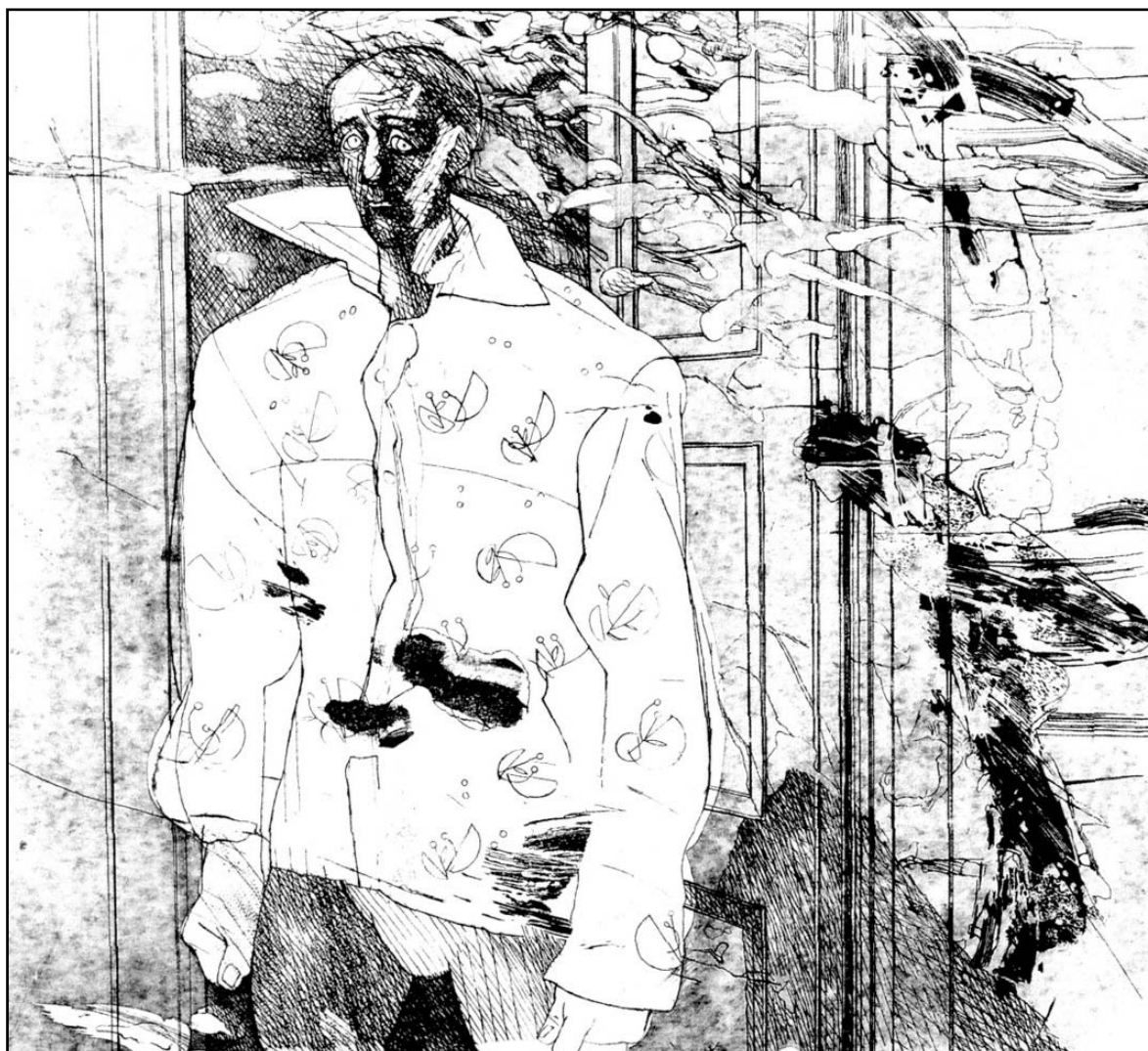
* *De l'indulgence aux massacres (novembre 1942 – septembre 1944)*, 661 p.; *Des prisons clandestines aux tribunaux d'exception - l'épuration politique (septembre 1944 – juin 1949)*, 644 p., Paris, Fayard, Les grandes études contemporaines, 1954.

Astfel, în timp ce analizează situația militară și administrativă din Africa de Nord în ajunul și după debarcarea aliaților, regiune unde epurarea debutează înaintea celei din Franța, aflată încă, în acea perioadă, sub ocupație nazistă, autorul are grijă să înregistreze și ecourile propagate de regimul de la Vichy. Dacă timp de șase luni, în Africa de Nord nu se va vorbi de epurare (episod care se situează între debarcarea americanilor, din 8 noiembrie 1942, și sosirea la Alger a Generalului de Gaulle, pe 30 mai 1943), întrucât cei care preiau puterea politică și administrativă, amiralul Darlan și generalul Giraud, erau legați de regimul de la Vichy și nu puteau să-și pericliteze poziția luând măsuri împotriva guvernului ai cărui reprezentanți erau, sosirea lui de Gaulle marchează debutul epurărilor.

În Africa de Nord, epurarea oficială vizează inițial „personajele simbolice”, acele simboluri ale colaborării cu inamicul, personalități cu putere de decizie, ale căror acțiuni vor fi catalogate drept acte de trădare (Noguès, Boisson etc.). Dar, pe lângă comisii de epurare oficiale, justiția populară dă naștere tribunalelor revoluționare, unde judecata se va face adesea fără proceduri legale. Anchetele și execuțiile sumare, fără drept de recurs, sunt crude realități ale acestor ani tumultuoși. Reglările de conturi spontane, răzburările grupurilor prigonite în timpul ocupației naziste (comuniști, evrei, francmasoni) sunt numeroase. Arbitrariul este cuvântul prin care istoricul reușește să definească exact starea ambiguă care se instalează după întoarcerea armelor și ruperea acordului de armistițiu. Aceleași evenimente se petrec la scurt interval și în Franța, iar autorul redă cu multă convingere imaginea haosului inițial care domnește până în octombrie 1944, atunci când guvernul începe organizarea tribunalelor oficiale ale epurării. Pe lângă procesele de anvergură, organizate minuțios, se recurge la abuzuri totalitare și brutalitate. În primele luni după eliberare, confuziile și încălcarea drepturilor omului sunt nenumărate. Se judecă uneori fără garanții de drept și în absența oricărei proceduri juridice, numeroase condamnări se hotărăsc în subteran,



crimele - pronunțate de personaje dubioase - sunt adesea clandestine. Mediile supuse la acte de epurare sunt de o mare diversitate și R. Aron nu omite nimic. Din sala de judecată a marilor generali (Pétain etc.) suntem introduși în culisele întunecate ale războiului, în lumea complexă a colaborării, dar și în cea a rezistenței. Istoricul manifestă înțelegere pentru ziaristii care au făcut compromisuri pentru a-și desfășura activitatea și vorbește chiar de un „angajament sentimental și romantic” care ar fi fost practicat de o seamă de intelectuali orbiți, iluzionați de promisiunile ocupantului german. Cu rezervă privește și pedepsele pronunțate haotic, precum condamnările la moarte ale celor care își făcuseră datoria îndeplinind ordine primite de la superiori, de multe ori contradictorii. Autorul oferă numeroase exemple de condamnări capitale pronunțate pe baza unor mărturii irelevante. Nume-



roase execuții au avut loc în Africa de Nord în urma unor procese rapide, fără bază documentară, întrucât nu s-a considerat ca fiind necesar controlul documentelor din Franța, inaccesibile în acea perioadă. Pentru Aron istoria se repetă, regimurile totalitare sunt în esență aceleași, despotice și încărcate de abuzuri.

Spirit percutant, istoricul francez notează similitudinile măsurilor represive antrenate de preluarea puterii de către o grupare politică. Odată cu întoarcerea armelor, fostele victime vor fi reabilitate și își vor regăsi vechile funcții, în timp ce noile victime vor îndura greutățile prin care trecuseră înainte adversarii lor politici. Aron merge și mai departe, până la a identifica asemănări și în ceea ce privește tehnicile de epurare, multe

fiind reluate de noii lideri politici de la regimul pe care urmează să-l distrugă.

Cercetarea lui Robert Aron depășește cadrul rece al unui studiu pur istoric. Episoade emoționante, majoritatea grupate în jurul existenței desfășurate în închisori și în câmpurile de concentrare, sunt prezentate cu un cald umanism.

Totodată, autorul este impresionat de personalitățile istorice marcante ale acelor ani. Figura care se impune este cea a lui de Gaulle. Zugrăvirea portretului acestuia este realizată cu multă atenție, nelipsind anecdotele care ajută la creionarea cât mai fidelă a personalității sale.

În următoarele volume, cercetarea se extinde, fenomenul epurărilor fiind urmărit și în lumea presei, a artelor și a literelor.

Simona
ANTOFI

Eugen Ionescu tânăr și dilemele criticului

Résumé

La vie des livres, la vie par les livres et la biographie intérieure de celui qui écrit sont - on le sait bien - liées indissolublement. Le profil vague et l'identité en miettes de l'auteur-critique, dans son texte sur l'autre, l'autofiction spécifique seulement au discours critique se rapporte, dans le cas d'Eugen Simion ou d'Eugène Ionesco, aux thèmes de l'écrivain et de son oeuvre. Eugen Simion vit les thèmes de la littérature et ceux de l'écrivain en (se) pensant, en se justifiant soi-même. De cette manière, la lecture critique devient un acte d'intimité du critique avec l'esprit de l'autre qu'il veut comprendre, mais suppose aussi un pari avec soi-même et une restauration spirituelle de l'autre, assumée comme autovalidation perpétuelle. C'est pourquoi dans chaque livre signé par Eugen Simion l'auteur se thématise implicitement.

A scrie o carte despre un scriitor dificil de încadrat într-o tipologie anume, incomod și, până la un punct, controversat reprezintă un pariu decisiv și, în fond, inevitabil al criticului cu sine însuși. Privind astfel lucrurile, s-ar putea spune că **Tânărul Eugen Ionescu** (Fundatia Națională pentru Știință și Artă, 2007) – carte prin care Eugen Simion îl (re)instaurează pe scriitorul cu identitate dublă în itinerariul spiritual și în biografia interioară pe care textele sale le conturează, suportă, concomitent, mai multe grile de lectură. Pe de o parte, vârstele spiritului recalcitrant ionescian, sfâșiat permanent între nevoia de ordine și de sistem și frondă, semnul contestatar al neagației cu orice preț și a oricărei autorități

sau valori estetice instituționalizate. Pe de altă parte, paradoxala asociere a neîncrederii adânci a criticului Eugen Ionescu în funcțiile criticii și în miza demersului critic, cu un program de eliberare a discursului și a instrumentarului de lucru al criticii de dogme, anchiloze, clișee și prejudecăți de receptare. A sili, în acest mod, critica să se revizuiască în cel mai serios mod cu putință duce, firesc, la o implicită interogație îndreptată asupra practicii înseși care-l validează (și) pe criticul Eugen Simion ca atare.

Este vorba despre un pariu cu sine al criticului și al criticului cu practicile interpretative pentru care a optat într-o serie de eseuri teoretice și în cărțile de fundamentare a domeniului și a literaturii ca valoare estetică, pe care le-a scris. A se citi pe sine, cu propria biografie interioară, a se ficționaliza în subtextul discursului și al parteneriatului implicit cu cititorul, care îl vizează pe celălalt, pe Eugen Ionescu, înseamnă a construi un personaj interior, aflat în căutarea marilor adevăruri ale vieții și ale literaturii – căci *ființa de hârtie*, eul auctorial textualizat și eul biografic sunt aproape imposibil de departajat în cazul lui Eugen Ionescu.

Dacă literatura ar putea pune ordine în viață, dacă funcția confesiunii și a autoficțiunii rezultate ar fi aceea de a (re)construi eul pe baza unei arhitecturi fictive în ordine reală și reală în ordinea scriiturii, atunci cu siguranță discursul critic despre literatura lui Eugen Ionescu este un mod – nu singurul – privilegiat de a spune despre sine lucruri esențiale. Altfel spus, Eugen Simion se validează pe sine, simte nevoia să-și (re)confirme o serie de intuiții într-o carte fundamentală pentru Eugen Ionescu și pentru Eugen Simion – criticul care se tematizează astfel, în mod implicit.

Investigând textul Celuilalt, recuperând o gândire critică și o formă acută de critică – demistificatoare, distructivă și cu sine, și cu ceilalți, care își face din demolarea tuturor sistemelor un crez și din neagație principalul instrument de lucru – Eugen Simion își pune la încercare propriile convingeri, își testează intuițiile și își supune discursul unei încercări dificile, dincolo de care se

află, cu o vorbă a criticului însuși, gândirea ionesciană ce „arată mistificația din interior”. În fond, „supremul curaj este să demistifici totul, inclusiv demistificarea” (p. 414). Altfel spus, dincolo de proba dezgolirii de sine se află doar critica; aceea cu plus sau aceea cu minus.

Cu o retorică și o arhitectură a paradoxurilor, scriitura ionesciană și gândirea care o nutrește se sprijină pe o mărturisire fundamentală: scriitorul nu crede în literatură. Și nu vrea să se confeseze, însă o face, literaturizând, fatalmente, întrucât „nu-i place să vorbească despre sine” (p. 6). Dar trebuie să încerce să se ia în stăpânire, să-și exorcizeze angoasele și, mai ales, teama de moarte, istoricizând aventurile eului propriu. Confesiunea devine, astfel, act de ficționalizare dorită ca o formă de sistematizare a ceea ce scapă controlului rațiunii și logicii: existența individului, cu meandrele și incertitudinile ei.

„Je c’est moi”, afirmă Eugen Ionescu, încercând, pe de o parte, să se distanțeze de sine, asumându-și existența proprie ca pe un *alterus* necesar, iar pe de altă parte, să suprapună referențial cele două pronume în ipostaza utopică a unui personaj, erou al scriiturii ce are, la rândul-i, o istorie de a cărei coerență internă este responsabil criticul.

Consecințele acestei stări de lucruri sunt, la nivelul narațiunii, vizibile. Profilul difuz al autorului în text se asociază existenței mai multor personaje – vârste distincte ale eului care se confesează și indivizi de sine stătători – și unui narator atipic. Dacă pronumelui *je* îi poate fi asociată instanța auctorială, atunci personajele și naratorul sunt alterități dorite a deveni *moi*. În ceea ce-l privește, naratorul, aflat în postura de a-l descoperi cu uimire pe autor, cu istoria lui, se raportează la acesta și la celelalte personaje ca la ipostaze diferite și totuși asemănătoare ale lui *l’autre*. Cu vorbele criticului, „autorul întreabă, naratorul este mereu uluit, nu-i vine să creadă ceea ce vede”, iar personajul ionescian „nu-și găsește locul într-un univers în care lucrurile și-au pierdut inocența inițială” (p. 16).

Este greu de spus dacă Eugen Ionescu trece - într-o manieră foarte personală, para-



doxală și în fond și în formă – literatura prin degringolada existenței sale sau istoria personală prin literatură. Certă este „vocația lui de a fi contra” (p. 21), asumată și manifestată ca formă supremă de libertate a spiritului. De aceea, poate, practică un antidiscurs premeditat, programat să răstoarne orice încercare a faptelor sau a evenimentelor de conștiință de a se orienta pe direcții precise de semnificare.

Bănuiala criticului-interpret vizează o „dezordine calculată” a discursului ionescian, izomorfă dezordinii (auto)impuse din biografie, care întregeste un paradox al scriiturii și al omului și care relevă, în subsidiar, revolta contra oricărei constrângeri sistematice și gustul înnăscut pentru teatralizarea, înscenarea existenței.

Cum jocul scriiturii de-a existența și al existenței de-a scriitura nu pare a asculta de nicio comandă prestabilită - „miezul acestor jurnale care se contrazic, se repetă, se luminează și se întunecă după o regulă care ne scapă” (p. 30), mărturisește Eugen

Simion – criticului nu-i rămâne altceva de făcut decât să mai înregistreze un paradox: “ironicul, cinicul, mizantropul, înspăimântatul” Eugen Ionescu se află mereu în căutarea unui reper ferm, dătător de garanții existențiale și de coerență lăuntrică, a “surselor” și a “tiparelor dintâi” (p. 29). Iar ironia, ca “un mod de a vedea absurdul din existență și un mod de a trăi în absurdul existenței” (p. 29), deschide calea marilor întrebări metafizice.

Dincolo de toate acestea se profilează două teme esențiale: *copilăria și lumina*, și un “simbol al salvării: *cuibul*.”

Demersul critic urmărește să (re)constitue spectacolul devenirii spirituale a lui Eugen Ionescu, aventurile, eurile și personajele interioare, răsfrânte într-o literatură care funcționează ca atare *malgré soi*. Sub semnul unificator al negației, și în antidiscursul care fuge de literatură ca să se regăsească într-un perpetuu scenariu al ficționalizării eului ionescian, confesiunea se deschide cu o serie de “parafraze argheziene și barbieni”, cu “poezia universului mic” și cu “sentimentul franciscan” (p. 48).

Începe, astfel, căutarea în/prin literatură – cu ceea ce ea îi pune scriitorului la dispoziție – a unui răspuns la eterna întrebare asupra sensului existenței și a unei soluții de eliberare de angoasă și de spaima de moarte.

Funcția compensativă și literatura ca terapeutică *sui generis* – căci Eugen Ionescu scrie numai în momentele de criză existențială acută – sunt constante ale scriiturii și obsesii care, odată descifrate, arată cum un scriitor atipic confirmă vechi intuiții critice și, chiar prin aceasta, vocația de critic ce cartografiază, ordonează și ierarhizează literatura. Marile adevăruri la care (poate) ajunge un critic îl (re)confirmă și-l validează permanent. De altfel, dacă literatura face, pentru Eugen Ionescu, existența suportabilă, lectura criticului-interpret face suportabilă și accesibilă, căci îi dă o coerență superioară, existența de-a literatura ionesciană.

Formă acută a confesiunii “unui tânăr care moare de frică și se agață de ceva în

care nu crede: literatura” (p. 67), fragmentele de jurnal intim pun în scenă idei și le coordonează în sensul unui “epicism interior” (p. 64), ce comunică izomorf cu întreg universul operei ionesciene.

În paginile din *Nu*, setea de rigoare și vehemența protestului față de impresionismul critic se revendică de la modelul maiorescian – nou paradox – asumat sub semnul “neojunimismului critic” și asociat unor idei limpezi asupra funcțiilor și a instrumentelor discursului critic, pe care dorește a-l scutura de anchiloze și prejudecăți. Programul critic de revigorare a criticii literare, pe care, însă, nu o crede capabilă, cu ustensilele de care dispune, să ajungă la esența operei literare, se lasă aproximat într-un discurs critic de tip jurnal, deopotrivă autoficțiune și confesiune, căci “adevărul este că nu putem ieși din pielea noastră”, afirmă Eugen Ionescu, punând semnul egalității între arhitectura emoțională a unei opere de artă sau a înseși scriiturii critice și adevărurile contradictorii ale ființei. Ca atare, în cronică literară – o *ego-cronică* și o *ego-critică* – “totul se amestecă pentru că tot ceea ce ține de ființa interioară a eseistului are drept la expresie” (p. 85).

Parcă pentru a da o justificare suplimentară acestei afirmații, Eugen Simion practică o lectură ca act de intimitate al gândirii critice cu opera și cu spiritul Celuilalt, pe care-l exersează încercând să-l înțeleagă și pe care-l ia, uneori, drept partener secund de dialog – cel dintâi fiind cititorul căruia criticul i se adresează în nume propriu, asumându-și nu autoritatea vocii sale, cât dreptul de a (se) exprima în numele Celuilalt.

Dacă eseul *Nu* se relevă ca un joc al spiritului ionescian ce (se) teatralizează cu voluptate, experimentând discursul critic pro și contra ca exercițiu al nonconformismului gândirii în deplină libertate și relativizând totul, Eugen Simion împărtășește ceva din orgoliul celui care crede a fi în posesia adevărului. Fără vehemența scriitorului care, și el, se ambiționează să demonstreze că are, oricum, dreptate, criticul năzuiește la a deține formula completă a operei și

a *spiritului creator*. Argumentele nu sunt, de această dată, simplă chestiune de retorică, de artă (agresivă) a persuasiunii, ci provin dintr-un scurt istoric al receptării operei lui Eugen Ionescu, menit să funcționeze ca o demonstrație implicită de validare a intuițiilor proprii.

Adevărurile parțiale pe care le relevă oglinzile (de)formatoare ale receptării critice punctează secvențele unui traseu secund al biografiei spirituale a scriitorului, dintre vulturile cărui reiese imaginea unui critic insurgent cu sine și cu meseria sa, al cărui proces de autoformare presupune cu necesitate construirea unor modele negative de care are nevoie ca parteneri de conflicte de idei.

Deveniți personaje ale scriiturii, Arghezi și Victor Hugo servesc proiectului ambițios de autoformare a unui tânăr critic, (re)configurării unei inițieri și (re)lecturii pe care o face Eugen Simion asupra propriei sale formații spirituale. Dacă "orice formă de expresie oficializată" este o "formă de opresiune literară" (p. 201), discursul despre Eugen Ionescu actualizează chestiunea insolubilă a obiectivității metadiscursului critic. A emite o judecată de valoare înseamnă, în aceste condiții, a oprima. Iar modurile esențiale prin care discursul critic se face sunt judecățile de valoare. Soluția lui Eugen Ionescu este pe cât de simplă, pe atât de ineficientă: "și pune inteligența și talentul (amândouă remarcabile) pentru a demonstra ceea ce nu poate fi demonstrat: faptul că Arghezi este un poet minor, un versificator abil, pe scurt, un impostor ce se ține de fleacuri" (p. 153). Soluția lui Eugen Simion constă în căutarea, în operă, a unei *configurații emoționale* pe ale cărei contururi discursul critic le desenează și le ordonează într-o arhitectură integratoare.

O monografie a spiritului ionescian înregistrează, așa cum se cuvine, tendința irepresibilă de a teatraliza totul, inclusiv existența proprie, rememorată, înscenată pe coordonate psihanalitice, conform unei binecunoscute scheme ce presupune existența unui tată represiv și castrator, pe care fiul îl reneagă pentru a încerca să-l recupereze, restaurându-l în ficțiune.

Forme indirecte ale confesiunii ionesciene, devenirile piesei – emblemă a scriitorului, **Cântăreța cheală** – impun "o farsă metafizică" drept reper și reprezentare a unui antimodel de lume în cadrul căreia zeugma leagă nonsensul existenței de tragedia limbajului care produce sau care este consecința condiției fragile a omului în univers. De altfel, trei sunt funcțiile anti-piesei ionesciene, pe care criticul le sistematizează: "să recupereze metafizicul și să-l urce pe scenă", "să distrugă toate convențiile" și "să sugereze și ceea ce nu se vede", adică "iraționalul, insolitul, stupoarea, ilogicul coincidențelor" (p. 309) ce dirijează existența.

Scriitorul care afirmă despre sine: "Je ne suis pas dans le langage. Je suis dans la parole" percepe actul scrierii/al vorbirii ca pe un act cu miză existențială, dincolo de care nu există decât impostură. Drept urmare, jurnalul este "adevăratul gen literar" – un gen de frontieră, producător de controverse – toate celelalte genuri raportându-se la el ca pervertiri nedemne.

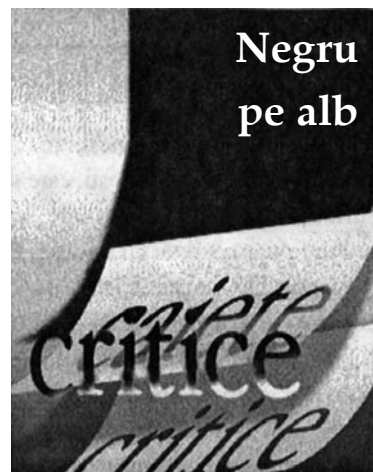
Le Blanc et le Noir – carte de desene și comentarii – reprezintă, crede Eugen Simion, o ultimă formă de confesiune a scriitorului, "o reflecție când gravă, când ironică, dar întotdeauna profundă despre lupta dintre *Alb și Negru*" (p. 437), dintre două forțe și fantasme de semn contrar care funcționează ca o punere în abis a întregii opere ionesciene și ca terapeutică.

Dincolo de toate acestea, eul ionescian se regăsește în formula unui paradox sintetizator care reunește căutările lui spirituale, lumea în care a trăit, *sfidarea criticii* și a "omului de sistem" (p. 381) – criticul dogmatic, modelele spirituale negative și ideologiile (literare) sancționate cu vehemență, precum și o inedită "poetică a refuzurilor" în limitele esteticii. În această ordine de idei, mărturisirile lui Eugen Ionescu relevă "un spirit suspicios, ușor iritabil, capabil de mari agresiuni verbale când e vorba de opinii literare și politice", ironic, "un suflet liric", un spirit religios și metafizic (p. 356).

Iar ultima confesiune este cea a lui Eugen Simion despre Eugen Ionescu și, implicit, despre sine.

Lucia CHERCIU

Secretele publicării din orgoliu sau fenomenul "Vanity Press"



Abstract

On the problems involved in the publishing of a book. Because of the lack of funds for culture, more and more writers are forced to take the costs of the publishing in their charge, since publishing houses can no longer afford to do it. The article raises question concerning the solutions to this problem.

Tot mai multe cărți se publică în România în fiecare zi și mulți scriitori se confruntă cu un fenomen nou. În situația în care se fac atât de multe traduceri și librăriile sunt inundate de nume și titluri noi, scriitorul își găsește cu greu un loc pe piața literară, ba chiar descoperă că i se cere să plătească pentru publicarea propriei cărți. O comparație cu ceea ce se întâmplă în Statele Unite cu fenomenul de *vanity press* ar putea ajuta la găsirea unor soluții pentru rezolvarea acestor contradicții ale publicațiilor de vanitate.

În principiu, editurile mari sunt selective în alegerea cărților pe care le publică, având posibilitatea de a selecta fie nume recunoscute sau titluri care promet să devină un succes de piață. Aceste titluri vor contribui la răspândirea autorității editurii și vor aduce profituri reieșite din vânzări în timp ce, în mod simultan, renumele editurii contribuie la succesul cărții.

Din păcate, această distribuție armonioasă de roluri s-a schimbat în ultimul timp în România. Publicarea de către o editură cu renume garantează și o șampilă a calității, unde numele editurii se traduce printr-o recunoaștere a valorii cărții și o marcă a autenticității. Tot mai adesea, editorii se află în situația de a cere autorului să suporte costurile publicării cărții.

Cauza acestui fenomen se află în lipsa de fonduri dedicate culturii și editării de carte. În ultimul timp au apărut foarte multe edituri, dintre care unele sunt doar pe linia de

plutire. Chiar și editurile mari au probleme de distribuție și multe dintre ele își redefinesc profilul pentru a supraviețui. În același timp, cărțile sunt din ce în ce mai scumpe, depășind cu mult nivelul de cumpărare al omului de rând.

Desigur, unele cărți de specialitate se vând mai puțin datorită nivelului limitat de interes și audienței pe care o vizează. În această categorie intră studiile istorico-literare, monografiile critice și studiile din domeniile de specialitate. În mod normal, costul acestora ar putea fi suportat prin procurarea lor de către biblioteci și prin distribuirea lor în universități. Or, bibliotecile la rândul lor se află în criză financiară, iar studenții sunt prin definiție săraci și își permit cu greu costul cărților.

Din păcate, dacă la început doar anumite cărți aveau probleme de publicare și distribuție, mai apoi fenomenul de a cere autorului să suporte cheltuielile pentru publicarea cărților s-a răspândit.

La început doar veleitarii au avut această opțiune, incluzând și pe cei care nu ar fi avut posibilitatea să își publice cartea în alt fel. Oamenii cu bani apelau la această formulă pentru a ocoli grila de selectare a editurilor recunoscute și uneori evitarea acestor etape se reflectă în calitatea textelor.

Din păcate, acest fenomen s-a răspândit tot mai mult, incluzând și categorii care sunt prin definiție dezavantajate. În primul rând, autorii tineri află că este mai dificil să debuteze, dat fiind că numele lor implică un



risc mai mare din partea editurilor. Astfel, scriitorii noi, care sunt oricum la începutul carierii, se află în situația de a opta pentru plata primului lor volum pentru a-și crea un nume. În acest fel, editura se dezleagă de responsabilitatea sa de a descoperi și promova nume și valori noi.

Într-o situație similară se află și poezii, care oricum sunt marginalizați pe piața de consum. Cărțile de poezie se vând foarte greu în orice țară, indiferent de calitatea poetului și chiar de renumele de care se bucură. De exemplu, un volum de poezie se consideră de succes dacă se vând 300 de exemplare! Cartea de acest gen este prima care suferă ca urmare a economiei de piață, când nimeni nu cumpără poezie. De aceea, poezii, scriitorii noi și autorii unora din textele de specialitate sunt cei mai vulnerabili și pot deveni victimele fenomenului de a li se cere să suporte costul propriilor cărți.

Din păcate, consecințele acestei opțiuni se pot vedea uneori la nivelul calității cărții.

În primul rând, cartea poate fi într-un proces de finisare, dar nu tocmai terminată, ori poate fi pur și simplu de proastă calitate. Acest lucru se poate reflecta atât la nivelul calității scrierii în sine, al conținutului textului, dar și al înfățișării cărții ca obiect, ca produs estetic. Uneori, aspectul exterior al cărții va suferi, de la alegerea copertilor și până la înfățișarea grafică, tehnoredactare și calitatea hârtiei.

Așadar, care sunt soluțiile la aceste probleme și cum ar putea o privire asupra lucrurilor așa cum se întâmplă în Statele Unite ale Americii oferi posibilități de rezolvare? Există diferite categorii ale acestui fenomen, precum "vanity publishers," "subsidy publishers," "self-publishing," sau "publishing mills," deși acești termeni se confundă adeseori.¹

În America, suportarea costurilor publicației de către autorul însuși este considerată o formă de orgoliu sau ceea ce se numește "Vanity Press." Cu alte cuvinte,

¹ O definiție a acestor termeni se poate găsi în articolul "Vanity and Subsidy Publishers" la <http://www.sfw.org/BEWARE/vanitypublishers.html>.

autorul recurge la metoda de self-publishing numai în condiții limită, când nu dorește să aștepte ani întregi până ce manuscrisul său va fi acceptat de un agent literar sau va fi ridicat de pe masa de documente prăfuite dintr-un birou sărac al unui editor plătit modest. De obicei, poate dura câțiva ani buni până ce manuscrisul ajunge pe mâinile unui editor dispus să-l citească.

Și în America la fel ca peste tot, poezia nu se vinde, și atunci editurile apelează la tot felul de subterfugii pentru a continua această muncă de suflet. Astfel, există practica de a organiza concursuri de creație literară, prin care poeții sunt invitați să-și trimită manuscrisele la editură împreună cu un cec de până la 25 de dolari. Cu suma adunată din taxa de citire a manuscriselor se plătește un scriitor vestit care va stabili câștigătorul. În plus, tot din această sumă se vor asigura fondurile pentru a se plăti cheltuielile de publicare ale manuscrisului câștigător. Din păcate, această metodă nu este cu nimic mai bună decât practica de a pretinde unui scriitor să suporte cheltuielile de publicare. Adeseori, există îndoieli în ceea ce privește obiectivitatea jurizării și suspiciunea că scriitorul care ia decizia finală poate alege pe unul dintre propriii săi studenți sau o persoană cunoscută. Revista intitulată "Poets and Writers" oferă o listă a editurilor și a revistelor literare care organizează asemenea concursuri.

O altă soluție, care există și în România, este de a crea o editură independentă unde se pot publica texte cu un tiraj limitat de exemplare și care poate fi sponsorizată prin diferite fundații literare.

Recent, au apărut reviste literare pe internet, care sunt preferate metodei de "self-publishing", pentru că textele sunt ușor de accesat și, la urma urmelor, sunt cu mult mai la îndemână decât publicarea unei cărți la o editură mai mică.

În plus, universitățile sprijină procesul de publicare prin sponsorizarea editurilor

proprii, prin acordare de burse unui număr de studenți în fiecare an cu condiția ca aceștia să lucreze un număr de ore la o revistă literară sponsorizată de universitate sau la o carte în curs de publicare. În acest fel, ei lucrează în schimbul bursei pe care o primesc, acumulând cunoștințe noi și având ocazia de a practica în domeniul studiat. Profesorii universitari înșiși sunt implicați în acest proces de publicare și, chiar dacă uneori nu sunt plătiți în mod explicit pentru munca de editare și producție a cărților, parte din norma lor de predare constă în munca la editura universității.

Această atmosferă de sprijin a publicațiilor și editurilor universitare este cu atât mai importantă cu cât în America există exigențele regulii de "publish or perish" (publică sau vei pieri).

În afara editurilor universitare, editurile mici se bucură de sprijinul corporațiilor și al firmelor care se oferă să sprijine publicarea scriitorilor noi sau a poezilor prin sume de bani care pot fi apoi scăzute de la impozit. Această metodă de patronaj literar este răspândită și la nivelul persoanelor fizice care doresc să sprijine editurile mici și revistele literare prin patronajul artelor.

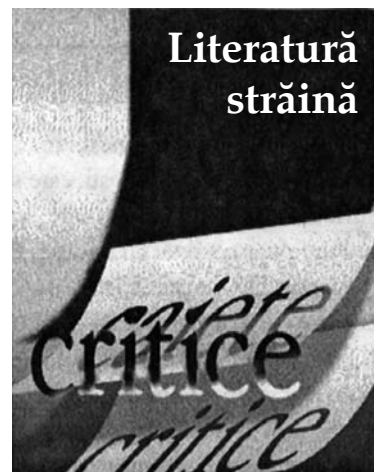
În America, *vanity press* sau publicarea prin surse proprii de către autor este considerată o formă de disperare și este judecată ca atare. Doar amatorii apelează la această formulă și ea se recunoaște cu ușurință de pe copertă. Aceste *vanity presses* nu oferă niciun fel de servicii de distribuție în librării sau biblioteci, nicio mediatizare a cărții, niciun fel de recenzii literare².

În România, pe de altă parte, această practică a devenit foarte comună și este un semn al economiei în tranziție, în care cultura și artele adesea suferă primele. De aceea, unii dintre scriitorii care doresc să își publice cărțile se văd constrânși să recurgă la aceste formule de publicare și din păcate chiar și edituri legitime, cu autoritate, folosesc această metodă.

2 Pentru o descriere mai pe larg a acestui fenomen de *vanity press*, se pot consulta diferite articole pe internet, incluzând "The Price of Vanity" de Moira Allen, la <http://www.writing-world.com/publish.vanity.shtml>, "Vanity and Subsidy Publishers" la <http://www.sfw.org/BEWARE/vanitypublishers.html>, precum și cartea "Vanity Press and the Proper Poetry Publishers" de Jonathan Clifford.

Serge
FAUCHEREAU

Puterea imaginilor De la Lascaux la Matthew Barney (I)



Fără să revin la discursurile anterioare legate de imagine în cultura occidentală modernă, câteva readuceri în discuție și observații simple ar trebuie să ne permită să-i urmărim evoluția de-a lungul secolului XX, în paginile care urmează imaginea, în diferite feluri, poate fi cea mai bună oglindire a artei secolului trecut¹.

După *Poetica* lui Aristotel, creația artistică poate fi asociată unei imitații a realității resimțite de simțuri; mimesis-ul ei este o imitație, o figurație (mimee); tot astfel, poezia, pictura, sculptura sunt ane ale imaginii. Totul pare să fie mult mai simplu **azi când** imaginile ne înconjoară (și asta e deja prea puțin spus): ziare, reviste, **simboluri și** graffiti stereotip, cinematograf, televiziune, creații de sinteză, internet, **tehnici de** difuzare, publicitate prin afișe, foiletoane și firme luminoase, **nenumărate** fotografii, începând cu fotografia de nuntă de pe șemineu și terminând cu „clișeele” retușate după moda peroanelor de metrou, a sloganelor, a lozincilor, a motto-urilor: **Revoluția** garoafelor, **Sub pietre** găsești nisip, Marie-Rose, **Moartea** parfumată a purecilor... Ele ne delimitează atât de bine încât sfârșim prin a observa doar ceea ce dorim să observăm. De fapt, ostentative sau subliminale, toate ne afectează viziunile, ideile și comportamentele: fie ca suntem turiști care ne grăbim să fotografiem monumentul și uităm astfel să îl privim, fie că suntem mici vagabonzi care se înregistrează comițând nu știu ce lucru urât pentru a difuza apoi imaginile pe telefoanele mobile,

imaginea contează mai mult decât acțiunea însăși.

Imaginile au uneori o atât de mare valoare încât reprezintă cel mai adesea cea mai frumoasă moștenire a epocilor trecute: picturile rupestre ale lui Lascaux sau Altamira: frescele egiptene sau precolumbiene, sculpturile cicladice sau epocile Chou și așa mai departe; lumile antice și medievale ale Occidentului și secolele care au urmat au pus accent pe imaginile pictate, gravate sau sculptate. În ciuda frumoaselor excepții (sculpturile Copilul cu gașca, numit și Galezul rănit), era vorba în general de imagini mai mult sau mai puțin iconice: un zeu sau un erou, o amintire, reprezentarea unei acțiuni memorabile (Tapisserie de Bayeux), un animal simbol al vreunei virtuți sau al vreunui viciu în decorurile publice sau obiecte de colțportaj (Leul din Saint Marc, Șarpele cu pene mezo-american), reprezentarea unei fabule morale (Proverbe de Jeroma Bosch). Puțin câte puțin, asistăm la trecerea metonimică a imaginii de la simbol de sine stătut oral unui singur element, la simbol care reunește implicit două elemente: leul și vitejia, acela care crede că poate să folosească găleata la pescuit și prostia, un martir și credința în Dumnezeu. Avem aici imagini convenționale, la fel de simple ca acelea prin care muzica occidentală reînvie probabil vreo reprezentare mentală cu sonoritatea sa, ca aceea a corului frecvent asociat cu pădurea sau a diverselor armonii care imită elemente esențiale ale muzicii: corul broaștelor lui Aristofan, due-

¹ Pentru perspective etice și sociologice asupra imaginii vizuale, trebuie să ne reamintim de *Viața și moartea imaginii* de Regis Debary (Gallimard, 1992) și de *Imaginile nefericite* de Georges Didi-Huberman (Minuit, 2003).



tul pisicilor lui Rossini, arpegii evocând apa curgătoare a lui Schubert, Debussy sau Respighi, triluri și cânturi sugerând pasările lui Jeannequin sau Messiaen, ritmul trenului în Pacific 231 a lui Honegger sau în boogie-woogie-ul în care Mondrian va transpune mișcarea pianistică în tablouri celebre²... Astfel, în acest mod și prin altele mai complexe, muzica poate da naștere unei imagini și, la fel ca arta plastică și poezia, poate da văzului, așa cum spunea Paul Eluard. Aceste armonii imitative sunt depășite de inginerii de efecte speciale futuriste ale lui Russolo și de muzica concretă unde înregistrările brute și nelucrate produc ceva anume în interiorul spiritului atunci când sunt recunoscute. Atunci când

Russolo interpretează, cu intonarumori-ul său, Trezirea unei metropole sau întâlnirea automobilelor și a aeroplanelor, vorbim despre muzica figurativă. Walter Pater spunea că „unele dintre cele mai agreabile muzici seamănă mult cu desenul, cu precizia picturală³. Oare D.H. Lawrence avea dreptate atunci când spune că „urechile pot să audă mai departe decât pot ochii să vadă?”⁴

Imaginea verbală pare la fel de veche precum limbajul, imaginea scrisă la fel de veche precum literatura. Totuși, când Homer vorbea de „aurora pe vârfurile degetelor” sau de Zeus „cel care aduna norii”, folosea perifraze, porecle respectuoase de a căror originalitate nu trebuie să ne îngrijorăm. Mai ambițioasă pare metafora, comparația apropiind două elemente care trebuie să surprindă cititorul sau ascultătorul; acest lucru apare și atunci când Catullus scria „Dragostea mea a murit la marginea câmpiei, așa cum a murit floarea pe care plugul a atins-o în trecere” sau când Shakespeare folosește în *Poveste de iarnă* sintagma „violete mai dulci decât pleoapele ochilor Iunonei”. Creșterea în intensitate a imaginii literare se naște odată cu luarea în considerare a forțelor inconștiente ale omului, adică odată cu romantismul german (Novalis) sau englez (W. Blake). Atunci, Victor Hugo poate să scrie: „Te simt rece atunci când te ating, o, moarte/Lacăt întunecat al porții omenesti”, creând astfel ceva anume pentru ochiul imaginației - în loc să falsifice realitatea așa cum o fac panorama idealizată a lui Claude Lorrain sau câteva pagini descriind un peisaj american recompus de Chateaubriand.

Baudelaire este adevăratul creator al imaginii moderne; el face acest lucru dinamizând un verb prin coordonarea a două elemente îndepărtate: „Noaptea se adâncea ca o prăpastie” sau „Soarele s-a înecat în sângele său pe punctul de a se închea”. Sentimentul de incompatibilitate pe care îl dă verbul ce unește noaptea cu

2 S. Fauchereau, *Mondrian și utopia neo-plastică*, Albin Michel, Paris, 1994, p. 34 sq.

3 Walter Peter, *Renașterea*, Macmillan and Co., Londra, 1913, p. 139.

4 D.H. Lawrence, „Psihanaliza și inconștient”, în *Omul la început*, Bibliothèque 10-18, Paris, 1968.

prăpastia sau soarele cu sângele transformă comparația într-un foc de artificii (Foc e, de altfel, unul din titlurile folosite de Baudelaire). Această trecere de la comparația simplă se face într-un moment istoric în care imaginile vizuale încep să se demultiplifice după moda saloanelor de pictură frecventate de tinerii educați și cea a ziarelor și revistelor populare din ce în ce mai ilustrate, grație noilor tehnici de reproducere mai puțin costisitoare. Am putea crede că, odată cu C.F. Ramuz, această multiplicare a imaginilor a transformat mentalitățile⁵. Apare și o nouă artă odată cu inventarea unei noi tehnici: fotografia, care nu eliberează doar pictorul de reprezentarea mai mult sau mai puțin exactă, ci simplifică modul de prezentare a aptitudinilor specifice vagului, deformării, planurilor îngroșate. La început, fotografia îi este tributară picturii; era numită pictorialistă - ca și când sparanghelul unic pictat de Manet ar sugera planul gros fotografic. Apoi influența va avea loc în sens invers, mai ales după apariția primelor filme cinematografice. Până și scriitorii vor ști să pună accent pe singurul detaliu semnificativ: „O trestie care se înclină, pe care apasă puțină zăpadă” (Paul-Jean Toulet), apoi obiectul natural al imagiștilor anglo-americani și mai ales al lui William Carlos Williams.

Odată cu apariția simbolismului, imaginea a devenit apropiată concretului și abstractului, cu prețul unei anumite pierderi vizuale: „pulpa roșie a orgoliului” și „Câinii secreți ai dorinței” de Maurice Maeterlinck sau „Sufletul meu e o copilă în rochie de paradă” a lui Albert Samain. Această manieră va rezista până la cei mai delicați moștenitori ai săi, O.V.L. de Lubicz Milosz care personaliza neanimatul, „sora mea urzica, obscură, în decădere”, sau chiar Cavafis care vorbea de zeii antici, „tremurul vieții lor traversa cerul”. Dar generația care a urmat va înțelege că artele trebuie să se schimbe odată cu societatea; în momentul în care aristocrația inutilă și moderată descrisă de Henry James și Marcel Proust își

pierde privilegiile, iar straturile de jos ale lui Gorki se revoltă, abstracțiile anacronice se revoltă. Imaginea nu-și păstrează capacitatea de a vedea prin asocierea cu concretul; intervine, deci, viziunea „acestei albi erodate de marea printr-un gest alternant” (Eugenio Montale) și putem într-adevăr auzi „pașii mei care fac umbră / un zgomot de fructe putrede / căzând dintr-un copac invizibil” (Lucian Blaga).

În momentul în care imaginea este atât de utilizată în diversele ei forme, aproape că uităm unul din termenii care îi sunt atât de familiari. Aproape. De exemplu, metafora femeii-trandafir supra-saturată, reapare mai subtil la Juan Ramon Jimenez („Trandafirul, cum ar putea el fi îmbrăcat și dezbrăcat în același timp?”) sau la Rainer Maria Rilke („Trandafir, oh, pură contradicție, voluptate a neființei / somnul nimănu sub mii de pleoape”). Apropierea aproape că a dispărut, dar, așa cum scrie Bachelard, „uneori marile imagini care se ascund în spatele subînțeleșurilor se însuflețesc atunci când le redăm cuvintelor toate amintirile”⁶.

Readucând imaginea la un nivel unic al semnificației, la un singur obiect menit să însuși, dar încadrat și pus în scenă cu grijă, pictorii pompieri (Mater dolorosa a lui Bouguereau) și cei mai buni poeți parnasieni anunță imaginea hollywoodiană: „Pe cerul înflăcărat, împăratul însângerat”, punctul culminant al unui sonet din *Trofeele* lui Jose-Maria Heredia este una din acele imagini spectaculoase exploatate de cinematograful și de afișele de la Hollywood și din alte locuri, unde apar în toată splendoarea câțiva eroi îmbrăcați în piele și în fier, ridicând în aer ireale arme aparținând unei epoci medievale descompuse pe un fond tenebros și înflăcărat. Trebuie să observăm că românului Ion Barbu i-a fost de ajuns să înlocuiască aceste imagini cu „Pe orizontul lăncezit în armură/soldatul solar izbucnea”, pentru a „moderniza” imaginea asociind la nivel intim soarele cu soldatul pe care parnasienii îi juxtapuseseră: este o „nouă imagine grefată pe o imagine antică”,

5 C.F. Ramuz, *A propos de tot*, Slatkine, Geneve, 1986, p. 53.

6 Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile dorinței*, Jose Corti, Paris, 1958, p. 363.

așa cum scria Gaston Bachelard⁷. De la același Heredia care îi descria pe Antoniu și Cleopatra: „Și aplecat asupra ei pătimașul împărat / Văzu în ochii ei mari luminați de boabe de aur / O mare imensă pe care fugeau corăbiile”, românul se lasă sedus de Egipteancă într-o postură de mii de ori mai privilegiată de cinematograful pentru a pune sfârșit vreunei drame sentimentale: Richard Burton și Elizabeth Taylor sau Gary Cooper și Grace Kelly îmbrățișați într-un sărut grandios. Poetul parnasian nu e însă atât de simplist și vede puțin mai departe pentru că, privind în ochii reginei, Antoniu are premoniția înfrângerii în bătălia de la Actium. Scena descrisă de Heredia ar fi rămas actuală măcar în poezie dacă autorul nu i-ar fi adăugat elemente de stilistică în exces, căci în cinematografie, pentru a fi transformată într-o operă grandioasă, astfel de excese nu pot fi evitate.

Anglo-saxonii numesc cinematografia movies sau moving pictures, adică imagini care se mișcă. La fel cum fotografia a fost pictorialistă înainte de a-și găsi autonomia, la fel și cinematograful a fost, inițial, teatral. Plasați pe fondul decorurilor pictate, simple sau necreate după metoda *trompe l'oeil*, actorii se simțeau ca și când ar fi fost pe scena unui teatru, de unde și veniseră, majoritatea dintre ei. Fără îndoială. Dar această absență a reliefului reprezenta imaginea în sensul propriu al cuvântului; cineaștii expresioniști mai ales creau în mod deliberat decoruri pictate cu forme unghiulare sau curbate pentru a înlocui a treia dimensiune, fără a pretinde însă că o substituie în totalitate; iar actorii de comedie erau machiați în exces, cu hainele pictate (*Cabinetul doctorului Caligari*, 1911, de Robert Wiene, *Din zori până la miezul nopții*, 1920, de Karl Heinz Martin, etc). Aceste jocuri ostentative de umbre și forme, reprezintă poate conceptul de „imagine”, mai mult decât o fac filmările în exterior și machiajele invizibile care dau aspect „natural” scenelor încadrate, luminate, ale realismului italian, dar mai puțin decât clișeele în culori stupefiante (îmi aleg cuvintele cu grijă) ale marii

epoci tehnice. Tocmai pentru a regăsi calitatea poetică a primelor „imagini mișcătoare”, cineaștii ca Karel Zeman (*Călătorii fantastice*, 1958) sau Eric Duviol (*Femeia cu 100 de capete*, 1967) au ales ca decor pentru jocul actorilor lor gravuri în alb și negru inspirate din cărțile lui Jules Verne sau din unul din romanele-colaj ale lui Max Ernst, create și ele după modelul gravurilor antice. Același tip de ilustrare își dorea și Raymond Roussel pentru cărțile sale.

În două sau trei dimensiuni sau chiar scrisă, imaginea se află la o distanță mai mică sau mai mare de real. Piseul meu nu recunoaște un alt piseu într-o imagine de aceeași dimensiune cu animalul real, dar îl recunoaște într-o oglindă; acest lucru se întâmplă pentru că reflecția nu e o imagine care interpretează, mai mult sau mai puțin, ceea ce se presupune că reprezintă. Imaginea nu se adresează decât omului și de abia după o anumită vârstă. Pentru nou-născuți, ea nu e decât un obiect manipulabil cu forme fără semnificație și cu, cel puțin, culori atrăgătoare. Mai târziu, în urma educației primite, copilul începe să aprecieze imaginea; după un alt timp, el devine pasionat chiar de colecționarea imaginilor. Puterea imaginilor! După atâția ani, îmi amintesc încă de un „punct” primit în prima zi de școală, materializat într-o imagine: un mic dreptunghi din carton alb, pe care era desenat un cimpanzeu negru cu un fruct în mână și un urangutan roșu agățat de o ramură. Mai târziu am început o colecție filatelică achiziționând un timbru albastru de pe Coasta de Fildeș: un profil de femeie pe un fundal vegetal. După ceva timp, mult mai târziu, căci aveam deja 9 ani pe puțin, atenția mi-a fost atrasă de o serie de imagini publicitare ale cafenelei Gilbert care, acum, îmi par surprinzătoare prin imensitatea banalității lor și prin nuanța lor puțin anacronică: animale domestice (câine, cal, piseu etc.), meserii (brutar, măcelar, fierar, etc.) și așa mai departe. Interesul pe care îl stârneau aceste imagini era dat de naivitatea desenului, de neverosimilitatea culorilor care îi dădeau un șarm pe care nici

⁷ Gaston Bachelard, *Apa și visele*, Jose Corti, Paris, 1960, p. 24.

măcar cele mai frumoase, cele mai „exacte” fotografii nu l-ar fi putut realiza. „Ne aflăm ca într-o imagine”, spune la un moment dat tânărul Malte de R.M. Rilke, pentru a evoca un sentiment de confort deosebit... Nu e vorba de o analiză a sensurilor cuvântului imagine. Imaginea, adevărata imagine pentru spirit, ia naștere din hiat, din relația strânsă dintre realitatea pe care o percep ochii și reprezentarea așa-zis exactă care le este propusă și pe care, din comoditate, o numim tot imagine. În orice caz, imaginea seduce. Numeroase superstiții îi sunt asociate (vrăji, vindecări, miracole etc.) și suntem cu toții conștienți de cât de mult sunt ele folosite, interzise sau disprețuite de religie. Creștinismul, de exemplu, folosește imaginea ca pe un lucru de prețuit căci, așa cum scria Grigore în jurul anului 600 e.n., „ceea ce scrisul oferă oamenilor care citesc, pictura furnizează analfabeților care o privesc, căci doar așa ignoranții pot să vadă ce trebuie să imite; pictura este lectura celor care nu cunosc literele”; Calvin, însă, în secolul XVI, proscribe imaginile, spunând că ele reprezintă „cărțile idiotilor”⁸.

Imaginea nu reprezintă cu siguranță limbajul idiotilor, ci acela al majorității. Chiar și limbajul popular face uz de imagini arbitrare. Astfel, folosim în franceză expresia „ochi de merlan fript”, „a nu fi în apele tale”, „prost ca noaptea”, „vânt care te zbură”, „a fi mort și îngropat”, „a dezvălui secrete”...Limbajul familiar și argoul sunt atât de bogate în comparații, metonimii și perifraze încât poeți ca Benjamin Peret sau E. E. Cummings s-au pus de nenumărate ori în slujba lor. De orice fel de imagine ar fi vorba, cea vizuală este cea mai puternică și tinde să înlocuiască scrierea din ce în ce mai mult. E vorba de un fel de reîntoarcere la origini, unde cuvântul graphein, regăsit în grafie, graf, grafism, denumea în același timp scrierea și desenul. Și trebuie să remarcăm că acest tag, această poluare agresivă a zidurilor lumii ridicată în mod prea general la rangul de artă, este în cel mai bun caz, o inscripție a unei sau a mai multor silabe pe



care un desen ce marchează un teritoriu sau un pasaj, cu ajutorul numerelor și literelor stilizate după o estetică împrumutată de la benzile desenate. Kosh, Zappi, Kill și nu mai știu ce Guzzy se regăsesc în toate dimensiunile ei. Dar desenul tinde, de asemenea, să substituie textul scris sau vorbit și în domeniile mai instituționalizate: în ziare, un manzaka desenează noile date economice, iar televiziunea nu ne mai invită să cumpărăm una sau alta: arată în schimb două persoane pe cale de a se lupta pentru a intra în posesia unei perechi de pantofi la modă sau pentru o anumită băutură carbogazoasă. Imagine șoc, rapidă. Arta utilizează uneori aceleași metode ca publicitatea; unul din marile merite ale unui artist

8 Cf. Antologia lui Daniele Menozzi, *Imaginile, Biserica și artele vizuale*, Editura du Cerf, Paris, 1991, p. 75 et 174. Cu un secol înaintea lui Calvin, pentru L.B. Alberti, în *Despre pictură* (1436), poetul este ca pictorul, un producător de imagini imitate.

de genul lui Andy Warhol este acela de a scoate acest lucru în evidență. Asaltați de imagini încă de la sfârșitul secolului XIX și traversând o epocă în care Freud și psihanaliza dezvăluiau o mulțime de imagini anterioare ale omului adormit sau trezit și eventuala influență a imaginilor subliminale de care nu suntem conștienți, am avea nevoie de imagini din ce în ce mai puternice sau mai insolite care să ne atragă atenția. Cubismul, care nu păstra nici măcar frumoasele culori seducătoare ale fovismului, a realizat enorm de multe pentru această conștientizare, prin dislocarea reprezentării. Ajungem la arta non-figurativă a lui Mondrian și Malevitch, care refuzau suprarealismul, promovând în operele lor „gradul de arbitrar cel mai înalt” al imaginilor și în artele plastice cu girafe în flăcări și cu ceasuri topindu-se ale lui Dali, precum și cu insectele antropomorfe ale lui Masson. În ultima treime a secolului, miza a presupus creații exorbitante: expoziții cu cuști de fier unde se zbat molii, scene de tortură... dar ochiul e mai puțin impresionat de vițelul tăiat al englezului Damian Hirts decât de caracteristicile ortogonale ale lui Mondrian. Cu mult înainte de aceste lucruri, Paul Valery precizase că „sensibilitatea în epoca modernă e pe cale să se diminueze. Și din cauză că e nevoie de o stimulare mai mare și de un efort înzecit necesar pentru ca opera să producă sentimente privitorului, sensibilizarea simțurilor noastre de face mai greu, după o perioadă de purificare”⁹. E posibil ca Valery să aibă dreptate în ceea ce privește produsele ce se adresează culturii în masă (de exemplu, anumite ziare și cinematograful de o violență crudă și cu scene erotico-pornografice proiectate sistematic), dar nu și când vine vorba de domenii vaste ale artei, care pun accentul pe contrarii atunci când vine vorba de infra-sensibilitate sau de „infra-mic”, așa cum spune Marcel Duchamp, o artă rivală spectaculosului, arie destul de vastă, unde, referindu-ne tot la epoca lui Valery, am putea să îi cităm la gramadă pe Giacometti, Webern, Ponge,

George Oppen, urmând apoi arta minimală ale cărei prototipuri sunt reprezentate de *Pătratul* lui Malevitch și *Coloana* lui Brâncuși. Poate aici avem într-adevăr o schimbare la nivelul sensibilității, dar nu neapărat o diminuare a ei.

Grosolană sau subtilă, puterea imaginii va persista, căci ea este fundamentală spiritului uman. Freud, de exemplu, a demonstrat asemănarea dintre modul în care funcționează jocul de cuvinte și imaginile proiectate în vis; două realități se pot astfel uni pentru a releva sau pentru a ascunde o alta; sau o realitate care reprezintă o alta prin metonimie. Fără a se gândi la Freud, Marcel Proust explică faptul că nu e nevoie să prezinți îndelung un personaj cu descrieri și anecdote, ci e suficient să oferi o imagine, o singură imagine reprezentativă care va spune mult mai multe¹⁰. Și se știe că Andre Breton și-a ilustrat mai multe din cărțile sale pentru a evita descrierile pe care le găsea plictisitoare. Regăsim arta narațiunii vizuale prin excelență, din care cinematografia ne oferă nenumărate exemple. Pentru a sintetiza o dramă a ororii, o atmosferă de panică, Serge Einstein arată un deget de copil abandonat rostogolindu-se pe treptele Odessei (*Le cuirasse Potemkine*, 1925) sau Raymond Bernard, care prezintă un soldat rănit la stomac ce se târăște ca un crab între două rânduri de sârmă ghimpată (*Les croix des bois*, 1931). Acest lucru ilustrează definiția poetului Robert Frost, conform căreia limbajul poetic este singurul care permite rostirea unui lucru pentru exprimarea altuia, precum și reflecția fundamentală a lui Roland Barthes: „E posibil să existe o formă retorică ce este comună visului, literaturii și imaginii”¹¹. Acest lucru nu înseamnă, însă, că diferitele tipuri de imagini (scrise, pictate, filmate etc.) se pot substitui una alteia. Acela care răspunde, atunci când e întrebat dacă a citit *Mizerabilii* că nu, dar a că a văzut filmul, crezând că astfel cartea devine inutilă, face parte din categoria „idioșilor”, analfabeților criticați de un aspru cenzor citat mai sus.

9 Paul Valery, *Opere I*, Gallimard-La Pleiade, 1957, p. 1070.

10 Marcel Proust, *Du cote de chez Swann*, Livre de Poche, Paris, 1992, p. 124-125.

11 Roland Barthes, *L'obvie et l'obtu*, Le Seuil, Paris, 1982, p. 40.

Viorel
BARBU

Nicholas Georgescu-Roegen și triumful econometriei matematice



Abstract

One discusses one of the outstanding contributions of an American scientist of Romanian origin, Nicholas Georgescu-Roegen, to the development of mathematical econometrics.

Încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea devenise o evidență faptul că nu se putea construi o teorie economică viabilă fără a face apel la instrumente matematice sofisticate. Nu se mai puteau descrie relații și legități economice complexe apelând doar la un limbaj descripționist sau la simple formule algebrice. Matematica însăși evoluase, transformându-se în aceeași perioadă într-o știință a structurilor, deci a mulțimilor înzestrate cu legi interne de compoziție și pe care acționează grupuri de transformări, devenind astfel capabilă să modeleze fenomene fizice de mare complexitate și chiar cele din sfera socialului și, în particular, a economiei.

Nicholas Georgescu-Roegen a fost unul dintre marii teoreticieni ai științei economice din secolul trecut, care au realizat această alianță - dintre economie și matematică - aducând rigoare și profunzime econometriei și lărgind, pe de altă parte, sfera de aplicare a matematicii. Formalizarea matematică a comportamentului consumatorului și construcția riguroasă a teoriei utilității este o temă științifică dominantă în opera lui Nicholas Georgescu-Roegen și este tratată în mai multe lucrări și sinteze publicate începând cu anul 1936. Subiectul, de altfel de mare actualitate în teoria economică modernă, i-a fost sugerat - din propriile mărturisiri - de către studiile lui Vilfredo Pareto, de la sfârșitul secolului al XIX-lea, asupra teoriei utilității sau ceea ce se mai

numea și *teoria ofelimității*, care-și propune să cuantifice preferințele de alegere ale consumatorului pus în fața unor alternative multiple. Ideea nu era nouă nici la Pareto, dar acesta este totuși primul care dă o soluție econometrică acestei probleme, construcție care, deși nu este complet riguroasă matematic, va fi sursa primară a numeroase idei și teorii ale utilității, care vor fi dezvoltate la jumătatea secolului al XX-lea. Printre marii economiști care au dezvoltat aceste teorii, să menționăm pe R.G.D. Allen, Paul Samuelson și pe Georgescu-Roegen însuși.

Pareto a fost, de altfel, probabil primul teoretician care a modelat matematic o realitate economică complexă, teoria sa matematică a alegerii fiind doar una dintre numeroasele sale contribuții în acest domeniu. El este, printre altele, și autorul unui binecunoscut concept matematic de optimalitate, cunoscut astăzi sub numele de *optim Pareto* și care, în termeni matematici, este un punct de optim pentru o funcție definită pe o structură parțial ordonată (cum este aceea formată din valori de piață necomparabile). Pentru a evidenția contribuțiile lui Georgescu-Roegen este bine să amintim, pe scurt, esența teoriei lui Pareto. Principiul fundamental al acesteia este că întotdeauna consumatorul alege combinația cu cea mai mare utilitate, ipoteză care divide universul opțiunilor individuale în clase de *preferință*, precum și de *indiferență*.

Desigur că preferința pentru un anumit produs ar trebui cuantificată prin introducerea unei variabile numerice, de fapt o funcție construită peste spațiul variabilelor $\{x\}$, indicând un anumit produs. Această funcție - numită, după caz, *funcție de utilitate* sau *indice de ofelimitate* $ip = ip\{x\}$ - ar fi capabilă să descrie complet comportamentul de piață al unui individ, realizând o partajare a spațiului alternativelor posibile pentru consumator în zone de preferință și curbe (varietăți) de saturație care ar localiza stările indiferente pentru consumator.

În altă interpretare, aceste curbe de nivel descriu varietățile de echilibru spre care consumatorul se orientează prin alegeri succesive. Era, fără îndoială, o încercare științifică revoluționară în econometrie, deoarece urmărea să cuantifice matematic un comportament aparent subiectiv, cu multiple determinări și nu întotdeauna cu motivație precisă. Ideea cu adevărat remarcabilă a lui Pareto este că funcția de utilitate se poate obține printr-un proces de alegeri infinitezimale de tip binar

$\{x\}$ preferă $\{y\}$

care conduce la o ecuație binecunoscută astăzi sub denumirea de *ecuație diferențială totală* și care, în anumite condiții, admite o soluție *ip* care definește o funcție de *ofelimitate*.

Pareto a considerat drept evident faptul că o asemenea ecuație este întotdeauna complet integrabilă, de unde ar fi rezultat existența funcției de *ofelimitate ip*. Era totuși o presupunere nejustificată din punct de vedere matematic, fapt ce avea curând să fie semnalat de marele matematician italian Vito Volterra. Concluzia care se desprinde de aici era că existența funcției de utilitate *ip* nu decurge doar din postularea unui comportament de alegere de tip binar, adică de tipul: *consumatorul preferă produsul A produsului B*, ci ar putea fi, eventual, consecința unui mod de operare (de alegere) mai sofisticat. Eroarea matematică făcută de Pareto este una din acele numeroase situații în știință când intuiția depășește limitele rigorii, pentru a conduce la rezultatele nu numai nefundamentate științific, ci și false.



De fapt, Pareto formulase doar o coniectură (aceea a existenței funcției de *ofelimitate*, menită să cuantifice numeric, deci cantitativ, preferințele consumatorului), rămânând sarcina econometriștilor secolului al XX-lea să-i valideze corectitudinea. Primele rezultate majore sunt datorate lui Paul Samuelson, continuate de teoria direcțiilor de preferință, elaborată de Fisher-Allen. Toate aceste contribuții formalizează teoria comportamentului abstract al consumatorului într-un set de axiome care descriu legile de *preferință* care stau la baza alegerii și care încearcă să fundamenteze concluziile teoriei lui Pareto. În această formalizare, elementele spațiului de stare sunt produsele oferite unui consumator, iar relația de preferință, definită axiomatic, organizează

acest spațiu cu o structură de tip algebric. Contribuția fundamentală a lui Georgescu-Roegen la acest efort științific este dezvoltarea unui sistem axiomatic riguros, care să aibă drept corolar existența varietăților de saturație, adică existența echilibrului. Completând și rafinând sistemul inițial de axiome al lui Samuelson, Georgescu-Roegen creează cadrul matematic în care se poate explica existența curbelor de saturație și formaliza tendința consumatorului de a alege direcțiile de preferință care conduc la stări de echilibru. De fapt, însăși problema integrabilității ecuației funcției de utilitate devine una secundară în teoria dezvoltată de Georgescu-Roegen.

Problema centrală pe care o rezolvă teoria sa este aceea, deja menționată mai sus, a existenței și construcției echilibrului în comportamentul consumatorului. Teoria lui Georgescu-Roegen este, de fapt, un model dinamic, adică un sistem evolutiv, care se deplasează după stări succesive ordonate în timp și după legi matematice care simulează comportamentele subiective reale pe o piață de mărfuri (preferința, respingerea, indiferența, efectul cumulativ al două stări diferite). Tendința spre echilibru a fost considerată multă vreme comportamentul natural al sistemelor dinamice din lumea naturală și, de fapt, era singurul recunoscut de știință până pe la jumătatea secolului trecut, care ignora la acea vreme comportamentul de tip haotic. Prezența stărilor de echilibru și evoluția în timp a sistemelor dinamice spre aceste stări însemnau stabilitate și predictibilitate, trăsături care asigurau consistență și respectabilitate teoriilor științifice. În prezent, lucrurile apar în altă lumină, dar teoria echilibrului are încă mult prestigiu în știință (în mecanică și fizică îndeosebi) și, de aceea, nu putea ocoli nici teoriile economice mai recente, care au preluat de altfel mult din limbajul și instrumentele de lucru ale mecanicii newtoniene.

Dacă am face o comparație între ecuațiile dinamicii newtoniene și ecuația funcției de utilitate, am vedea că ele se obțin pe căi complet asemănătoare. În ambele situații se pornește de la un set de axiome (legile mecanicii clasice în primul caz, postulatele

relației de preferință în al doilea) pentru a deriva apoi din ele - prin operații infinitesimale de trecere la limită - ecuațiile diferențiale care guvernează procesul. Din această perspectivă, alegerea unui produs de către un consumator standard nu diferă - în esență - de mișcarea unui punct material într-un câmp de forțe sau a unei particule de substanță care se deplasează pe direcțiile de concentrație minimă.

Totuși, dificultățile construcției unei asemenea teorii formalizate sunt numeroase: una este determinată de rigorile matematice impuse oricărui sistem axiomatic (completitudine, independență, consistență); alta este aceea de a reda abstract, dar fidel, comportamente și tendințe cu motivații variate și complexe; în fine, un asemenea model teoretic trebuie să aibă consistență și să treacă testele unei teorii științifice. Deși trebuie, desigur, să facă abstracție de numeroase fapte secundare și - aparent - nesemnificative, modelul nu-și poate permite, fără riscul de a ieși din știință, să simplifice prea mult realitatea, deoarece orice simplificare în modelarea matematică înseamnă, de fapt, falsificare.

Cercetătorii și studiosii care au construit modele matematice în științele sociale știu cât este de dificil de realizat o teorie matematică credibilă chiar pentru cele mai simple fenomene. Motivul este, în primul rând, lipsa de rigoare și de precizie a conceptelor care operează în aceste discipline, precum și complexitatea și cunoașterea incompletă a comportamentului de tip social.

Teoria lui Georgescu-Roegen - care se referă la un model infinit mai complicat decât cele ale echilibrului macroeconomic - trece cu brio aceste teste. Contribuția sa este la înălțimea operei unor remarcabili teoreticieni ai secolului trecut, care au pus bazele matematice ale științelor economice - printre care mai mulți laureați ai premiului Nobel pentru economie - și care, fără excepție, i-au apreciat contribuțiile și i-au citat elogios rezultatele. Studiile sale au rigoarea lucrărilor matematice și profunzimea analizelor teoretice din textele marilor economiști.

Virgil TĂNASE

Tolstoi



Recitesc mai degrabă din întâmplare o carte care mă surprinde.

Ediția franceză a romanului lui Tolstoi *Învier*e pune între paranteze pătrate pasajele pe care, ca să evite problemele cu cenzura, redactorii revistei "Niva" le-au înlăturat la prima publicare a cărții. Modificările sunt uriașe. Sute și sute de fraze suprimate, bucați de text de dimensiuni care merg de la câteva cuvinte la zeci de rânduri și chiar la suprimarea unui întreg capitol (al XXVII-lea din partea a doua). Lucrurile se petreceau aidoma la noi nu demult, într-o "epocă" care pune astăzi probleme atât celor care n-au cunoscut-o și care-și îngăduie o apreciere teoretică superficială și comodă, "puțoistică", fie-mi iertat cuvântul, dar el se potrivește atât de bine celor care se joacă cu propria păsărică în praful filosofiei germane..., cât și celor care au traversat-o, dar care n-au avut curajul să înfrunte, altădată, urgiile ei și astăzi, nu mai puțin ticăloase, sentințele noilor politrucii care, sub acoperământ democratic, procedează cu aceeași violență strâmbă. Pe aceștia din urmă, așa cum am văzut, secretarii de partid transformându-se în apologeți ai democrației liberale, mi-i închipui transformându-se, dacă istoria ar face "marche arrière", pentru a deveni care Președinte al Institutului de Istorie a Partidului, care Director la Editura Politică, care redactor la revista « Lupta de clasă ».

Subiect de minunată comedie: luați o frântură din viața noastră politică și culturală de azi și închipuiți-vă că, printr-o manevră greșită, un informatician din cer o deplasează în anii cinzeci și o uită acolo, obligându-i astfel pe marii noștri oameni de afaceri, pe cutezătorii noștri judecători morali și pe abilitii noștri politicieni să se des-

curce în mrejele epocii Gheorghiu-Dej. Pentru edificarea unora și altora, experiența ar trebui încercată, fie și numai pe hârtie.

Da, lucrurile se petreceau aidoma la noi. Oameni binevoitori se sileau să prevină prin tăieturi în text obiecțiile cenzurii. Zelul lor era excesiv. Verificând șpalturile unei traduceri pe care o făcusem (*Introducere în literatura fantastică*, studiul lui Tzvetan Todorov) mi-a sărit în ochi lipsa unor pasaje esențiale (o scenă de necrofilie dintr-un text al lui Blanchot, citat care trebuia, în viziunea autorului, să demonstreze de ce azi literatura fantastică nu mai are rost). Am confruntat șpalturile cu traducerea, apoi, cu cutezanța nonșalantă a tinereții, am reintrodus toate pasajele scoase de cenzură și de editor care, din neglijență sau poate că nici nu-i trecea prin cap că cineva poate comite o asemenea crimă, a transmis ca atare paginile tipografului. Spaima s-a născut doar în momentul în care mi s-au făcut imputările bănești pentru depășirea corecturilor admise în șpalturi. Suma era importantă. Au fost căutate motivele și toată lumea a intrat în panică. Catastrofa părea iminentă și... și nu s-a întâmplat nimic. Nici cenzura, nici autoritățile n-au pornit represalii. E drept că nici n-am făcut gaură în cer și că revoluția n-a avut loc.

Mutilat cu toporul la apariție, romanul lui Tolstoi n-a fost publicat în forma sa inițială decât prin anii 30. Ceea ce nu a știrbit cu nimic nici impactul asupra cititorilor, nici importanța sa literară. Dovadă, dacă mai era nevoie, că operele există independent de șicanele istoriei și că a le judeca prin prisma acestora înseamnă a adopta un punct de vedere "materialist istoric" - când vă spuneam că noii noștri diriguitori culturali



sunt mai contaminați decât s-ar crede de gândirea pe care o combat cu vorbe lătrătoare ! Nici nu e de mirare: marxismul este o critică a capitalismului, deci o gândire care rămâne înlăuntrul a ceea ce critică așa cum un medicament care pătrunde într-un corp vrea să-l vindece și nu să-i schimbe natura. Într-o societate atât de capitalistico-liberală precum cea a României de azi, apologeții acesteia nu pot decât rămâne înlăuntrul unui sistem din care marxismul face parte integrantă. Noii filosofi români, sub bânguirile lor incompreensibile și jargonul nitzscheeanistico-heideggerianișos, nu s-ar putea desprinde de marxism decât năruind societatea care-i hrănește și-i prețuiește, ceea ce nu pare a fi proiectul lor intelectual.

Ceea ce mă surprinde este atitudinea bătrânului Tolstoi. Șpalturile modificate i-au fost trimise și Tolstoi le-a întors ca atare redacției fără să protesteze. Dacă le-a citit, nu se poate să nu fi băgat de seamă cât de ciopârțit fusese textul său. Dar, pe de altă parte, la sfârșitul vieții și după toate câte i se întâmplaseră, date fiind moravurile politice

ale anului 1899, Tolstoi nu putea să nu aibă bănuiele privind intervențiile cenzurii. Din două una: ori, știind la ce trebuie să se aștepte, a preferat să nu mai citească un text care, pare-se, nu-l mulțumea întru totul; ori, citindu-l, a preferat să evite o nouă confruntare cu autoritățile și a acceptat versiunea epurată propusă de editori (care, anecdotă amuzată, ca să nu fie "piratați" au imprimat textul cu o pagină de titlu falsă : *Așteptare*, nuvelă de Korolenko, pagină care a fost apoi înlăturată la difuzare, încât prima parte a romanului a apărut fără titlu și fără numele autorului !!!). În ambele cazuri, nonșalanța lui Tolstoi cu privire la propriul text e ciudată. Cu atât mai ciudată cu cât el e un spirit bătaios, nu ezită să se ia de piept cu puterea, tună și fulgeră împotriva autorității politice și religioase (de unde excomunicarea sa) și, pe deasupra, este practic intangibil prin originile și relațiile sale, prin notorietatea sa în Rusia și în întreaga Europă (doar juriul premiului Nobel l-a ignorat, preferându-i pe Sully Prudhomme, Mommsen, Frédéric Mistral etc.).

Maria
MOLDOVEANU

Economia artelor (III)

critice
critice

Abstract

On the economy of arts. Several aspects of the art market are presented in the article, taking into consideration the way in which art is evaluated and commercialized throughout the world.

Consumul de artă

1. Trăsături generale. Particularități

Consumul reprezintă *procesul* de utilizare a unor bunuri și servicii pentru satisfacerea nevoilor indivizilor sau ale grupurilor sociale. Situându-ne în câmpul artei, putem defini consumul ca pe un *proces de expunere* la anumite produse specifice (i.e. contemplare, vizionare, ascultare, citire etc. a unor picturi, monumente, spectacole, filme, concerte, fotografii, reviste de artă ș.a.) și de *participare* la diverse evenimente artistice.

De asemenea, situându-ne în câmpul artei, putem identifica acele caracteristici ale produselor artistice care determină specificitatea consumului în domeniu.

În *Portraits économiques de la culture*, A. Busson și Y. Evrard le prezintă caracteristicile cele mai importante:

- opera artistică – expresie singulară a unui creator, se distinge prin incomparabilitate și incomensurabilitate; ea constituie obiectul unei duble evaluări, în amonte, de către ceilalți creatori și de criticii de specialitate, în aval – de publicul consumator. Acest fapt implică, după remarca lui Evrard, “o dublă subiectivitate, a autorului și a receptorului, între care se stabilește un raport de comunicare simbolică”;
- opera culturală/de artă nu este reproductibilă în manieră identică;

- consumul de artă este asociat cu noțiunea de plăcere estetică și cu cea de motivație intrinsecă, ceea ce înseamnă că opera respectivă este apreciată în primul rând pentru ea însăși, și nu pentru utilitatea/beneficiile ei.

Aceste caracteristici nuanțează diverse aspecte ale consumului cultural/de artă, evidențiate prin studii statistice. Majoritatea anchetelor și a studiilor statistice consacrate consumului cultural prezintă *frecvența* activităților culturale, *timpul* care le este alocat, *volumul și tipologia* produselor utilizate, *cheltuielile* per individ sau pe familie pentru a le achiziționa sau pentru accesul în instituțiile și locațiile culturale.

Pentru evaluarea nevoilor de consum, pe lângă *normele de consum*, reprezentând evaluări științifice ale diverselor categorii de nevoi în funcție de vârsta, sexul, ocupația, activitatea desfășurată, veniturile indivizilor și ale familiei, deci în funcție de solvabilitatea nevoilor, se folosesc și *bugetele de familie*.

Anchetele asupra bugetelor de familie utilizate la nivel european (i.e. *l'enquête Budget des ménages* - EBM) au ca obiectiv cunoașterea comportamentului cultural al familiilor și măsurarea ponderii pe care o are consumul de cultură/artă în consumul total pe familie.

Aceste anchete sunt o sursă importantă de date și pentru descrierea condițiilor de viață, a modului de trai al populației unei țări.

Ancheta (EBM) din 1999, realizată împreună cu Eurostat, a măsurat consumul cultural al fiecărei țări europene, dar și la nivelul întregii Uniuni plecând de la indicii nomenclatorului comunitar de bunuri și servicii. Acest nomenclator regroupează, într-una din diviziunile sale importante, majoritatea cheltuielilor culturale în asociere cu cheltuielile pentru loisir și sport.

De exemplu, un indicator precum "servicii recreative și culturale" (s.n.) include:

- servicii sportive și recreative;
- servicii culturale ca: cinematografe, teatre, săli de concert; muzee, parcuri și similare; servicii de televiziune și radiodifuziune;
- alte servicii.

Pe baza datelor culese cu ajutorul acestui instrument, s-a constatat printre altele că volumul cheltuielilor medii pe o familie pentru bunuri și servicii culturale este mai consistent în unele țări europene decât în altele, că familiile daneze și suedeze, de pildă, consacră o parte importantă din bugetul lor cumpărăturilor culturale.

Indicatori ce regroupează un număr mai mare de itemi (e.g., echipamente și accesorii audiovizuale, fotografice, inclusiv cinematografice și informatice) oferă date pertinente pentru analiza consumului pe domenii culturale mai largi, și nu și pentru analize detaliate pe țări și pe tipuri de produse.

După cum constata Jeannine Cardona, pe baza EBM din 1999, la nivelul UE (fără Franța și Portugalia care au finalizat ancheta ulterior analizei datelor), cheltuielile pentru audiovizual și informatică reprezentau 40% din media bugetului cultural, deși în Italia și Grecia această pondere era mult diminuată, în condițiile în care familiile din aceste țări cheltuiau mai mult pentru cărți și presă scrisă.

Anchetele asupra bugetelor de familie permit cunoașterea domeniilor care satisfac nevoile culturale ale indivizilor și ale familiilor lor, estimarea consumului cultural pe țări, dar și comparații între țări în funcție de nivelul cheltuielilor alocate culturii și de ponderea lor în ansamblul cheltuielilor populației.

În funcție de aceste ponderi, se poate obține o ierarhizare a țărilor europene vizate de EBM, ca, de pildă:

Tabelul 4
Cheltuieli medii pe familie pentru bunuri culturale

Nr. crt.	Țări	Ponderea cheltuielilor culturale în totalul cheltuielilor (%)
1.	Danemarca	6,17
2.	Suedia	6,15
3.	Finlanda	5,61
4.	Germania	5,46
5.	Țările de Jos	5,46
6.	Belgia	4,80
7.	Marea Britanie	4,75
8.	Austria	4,65
9.	Irlanda	4,05
10.	Luxemburg	3,61
11.	Spania	3,33
12.	Italia	3,04
13.	Grecia	2,66

Sursa: Eurostat, Ancheta bugetului pe familie (1999).

După cum constată specialiștii din domeniu, asemenea studii oferă doar cadrul general pentru cercetarea complexă/sistematică a procesului de consum.

Pe lângă descrierea unor indicatori cum sunt: volumul, structura, dinamica și tendințele consumului, înzestrarea locuințelor și a instituțiilor cu echipamente de practică culturală, cheltuielile pentru artă/cultură și ponderea lor în ansamblul cheltuielilor de consum, este necesar să cunoaștem motivațiile opțiunilor pentru anumite produse, valoarea atribuită de consumatori bunurilor care le satisfac diverse nevoi, dar și semnificațiile asociate de ei unor practici culturale, satisfacțiile postconsum ale pieței ș.a.

Trebuie să precizăm faptul că, și în domeniul artei, procesul consumului nu se reduce la actul de cumpărare și/sau de receptare a bunurilor și a serviciilor, ci se compune din trei etape/subprocesuri distincte:

- procesul deciziei de cumpărare/consum, de selectare a produselor artistice, de stabilire a perioadei, a momentului de expunere, de receptare a mesajului lor, ca și a circumstanțelor de consum etc.;

- consumul propriu-zis, receptarea mesajelor, trăirea artistică sau, cum denumesc unii autori această etapă, experiența consumului;
- evaluarea satisfacției sau a insatisfacției postconsum, implicarea consumatorilor într-o serie de acțiuni ulterioare consumului, care îi transformă fie în consumatori fideli ai unor produse, fie în consumatori indeciși sau în ex-consumatori.

Referindu-se la vizionarea spectacolelor de teatru, Pavel Câmpeanu analizează cele trei etape principale ale consumului, denumindu-le:

- etapa prespectaculară, compusă din trei momente importante – informarea, selecția, decizia;
- etapa spectacolului propriu-zis (i.e. a consumului efectiv, a vizionării);
- etapa postspectaculară, dependentă de capacitatea consumatorilor de a formula judecăți de valoare, de a conștientiza satisfacțiile sau insatisfacțiile în raport cu așteptările proiectate, cu ceea ce numim “promesse de bonheur” atunci când ne referim la produsele simbolice.

Și John E.G. Bateson, specialist în marketingul serviciilor, susține că procesul consumului este constituit din trei etape succesive: precumpărarea, cumpărarea (consumul), postcumpărarea.

2. Decizia de consum

Precumpărarea implică un proces decizional, compus, la rândul său, din mai multe etape – conștientizarea nevoilor, culegerea informațiilor despre produsele care pot satisface diverse nevoi, evaluarea alternativelor și alegerea soluției optime în raport cu prețul, calitatea, accesibilitatea și alte atuuri ale produselor.

Această alegere se fundamentează, în viziunea lui Kotler, pe două modele comportamentale: unul, potrivit căruia oamenii iau anumite decizii în funcție de informațiile pe care le procesează, de cantitatea și relevanța lor, dar și de capacitatea de a le interpreta, altul care explică deciziile consumatorilor prin experiențe anterioare.

Acumularea experiențelor legate de frecventarea artei are consecințe complexe asupra consumatorilor: nu numai că îi ajută să selecteze operele și genurile de artă care le pot satisface cel mai bine nevoile, ceea ce, în condițiile timpului limitat al loisir-ului, are un rol decisiv, dar le dezvoltă și capacitatea de evaluare a fenomenelor artistice, le modelează gusturile, îi învață să diferențieze creațiile autentice de imitații.

Uneori, imitațiile sau “replicile” sau “versiunile” aparțin artiștilor înșiși, fără a se pune problema mistificării. Dimpotrivă, actul de acreditare a replicii este dat de opera originală: “Când Botticelli sau Rubens terminau un tablou important, nu rareori făceau una sau mai multe replici, la cererea anumitor clienți sau amici” (4, p. 109).

În cazul unor asemenea versiuni sau replici, ca și al celor executate de elevii maestrului, “relația copiei sau a replicii cu originalul nu este niciodată pusă în discuție” (R. Berger). Discernământul consumatorilor este necesar însă pentru a identifica operele originale în contextul nenumăratelor copii care “bântuie” muzeele și galeriile de artă.

Altfel stau lucrurile în cazul replicilor produse la scară industrială (e.g., albume de artă), când unicitatea se dizolvă în multiplicitate.

Aceste lucrări nu se referă la niciun original – decât ca prototip al replicii –, “nu se referă, așadar, decât la ele însele” (4, p. 110).

Majoritatea cercetătorilor recunosc totuși faptul că reproducerea este aceea care dă prima idee despre artă și care păstrează în sine ultima percepție. René Berger își amintește că primele imagini despre arta egipteană le-a avut în adolescență, prin intermediul fotografiilor și al diapozitivelor. Ulterior, la Luvru, Berlin și Torino, a venit în contact direct cu pictura și sculptura egipteană. În mod ciudat însă, a constatat că anumite opere de artă egipteană le-a reținut nu în urma călătoriei pe Malul Nilului, ci după reproducerea ale căror imagini i-au rămas în memorie.

Fiind mai accesibile ca preț, reproducerile câștigă mulți cumpărători care, alături



de colecționarii "clasici", reînnoiesc piața operelor de artă.

Pentru un consumator de artă, precumpărarea implică mai multe dimensiuni. Să presupunem că un economist în vârstă de 40 de ani dorește să cumpere o lucrare în ulei a unui pictor român din generația lui Sorin Ilfoveanu.

În acest sens, se va informa în legătură cu artiștii cei mai cunoscuți din acea generație, cu stilul și cota lor de piață, cu premiile obținute la diverse competiții, cu locațiile unde își expun lucrările, cu prețurile pe care le practică etc.

În egală măsură va ține seama de celelalte lucrări din modesta sa colecție, în ideea asigurării unei armonii stilistice și estetice. Pentru aceasta, va accesa informații pe internet, va consulta anumite publicații, va cere sfatul unui specialist de la o casă de licitații, va solicita opinia unui amic, colecționar cu experiență, pe care îl va ruga să-l și însoțească la galeria sau la atelierul artistului și își va

fixa două-trei repere din care să aleagă apoi soluția optimă. Ținând seama de planul pe care îl are în legătură cu dezvoltarea colecției sale, cumpărătorul va încerca să evite erorile de la achizițiile precedente, pentru a nu mai risipi și bani, și timp și a nu mai trăi aceleași dezamăgiri.

Dacă pentru produsele de necesitate curentă procesul decizional este relativ simplu, în cazul operelor de artă, precumpărarea antrenează mecanisme psihologice complexe, în funcție de nevoile, preferințele, experiența și competența consumatorilor, dar și de valoarea (așteptată) și gradul de complexitate al produselor artistice.

Între intenția de cumpărare/receptare și decizia de a consuma anumite bunuri sau servicii artistice, pot interveni situații neprevăzute (personale sau contextuale), care să influențeze consumul de artă în ansamblul său.

Consumul de artă este influențat de stimuli externi, legați de familie, carieră,

poziție socială, și de stimuli interni, cum sunt, de pildă, nevoile psihogenice ale indivizilor (e.g., nevoie de stimă, de frumos, de armonie, de autoapreciere, de identificare cu alții etc.) sau alte categorii de nevoi. După cum am văzut, luarea deciziei de cumpărare/receptare debutează cu momentul conștientizării unei nevoi.

Studiul consumului, în concepția lui C. Florescu, începe cu fenomenele din amonte de piață (i.e. cu *nevoile de consum*) și se finalizează cu cercetarea fenomenelor din aval, a *reacțiilor postconsum*, a satisfacțiilor sau insatisfacțiilor clienței.

Cuplul nevoi-satisfacții este cvasiconstant în toate analizele pieței și ale procesului de consum. Însăși *nevoia* este definită ca o stare de conștientizare a lipsei unei satisfacții (18, p. 36).

Bronislaw Malinowski consideră că nevoile sunt cele care motivează acțiunile oamenilor. Din definiția antropologului menționată în *Une théorie scientifique de la culture*, în care prin *nevoie* înțelege "...sistemul de condiționări care, în organismul uman, în cadrul cultural și în raportul pe care ambele îl susțin cu mediul natural, sunt necesare și suficiente pentru ca grupul și organismul să supraviețuiască", rezultă două categorii principale de nevoi – elementare și culturale (secundare).

Și Ralph Linton, pentru care nevoile sunt "motivații ale comportamentului adult" (i.e. rațional, conștient), distinge două clase esențiale de nevoi: fizice (elementare) și psihice (secundare).

Unele nevoi psihice au, în opinia sa, un grad de generalitate mai mare, ca, de exemplu: "nevoia răspunsului afectiv" (emotional response), "nevoia de securitate" - în diversele sale ipostaze modelate cultural - și "nevoia de noutate". Nevoile prezentate de Linton, ca și alte categorii de nevoi psihice, cognitive, estetice etc., influențează în mare măsură opiniile consumatorilor de artă.

Potrivit paradigmei funcționaliste evocate de Ion Drăgan, consumul mass-media la care ne referim și pentru faptul că arta este receptată deseori prin intermediul presei, răspunde la patru categorii de nevoi subiective, pe care le întâlnim adesea și la

consumatorii de artă: reducerea stresului cotidian, compensarea frustrărilor generate de relațiile interumane, nevoia de autoidentificare personală în mediul existențial, nevoia de securitate socială și personală (10, p. 162).

Cercetătorii mass-media consideră că efectele comunicării de masă nu pot fi înțelese fără a examina nevoile audienței. Încă din anii '70, lucrările unor autori consacrați – J.G. Blumler, E. Katz, M. Gurevitch, H. Haas, F.G. Kline, A.J. Morrison etc. - publicate în SUA, Anglia, Olanda, Israel ș.a. explicau opțiunile pentru diverse canale de comunicare (ziare, reviste, televiziune, radio, cărți, cinema) prin capacitatea acestora de a satisface principalele nevoi ale consumatorilor, și anume:

- nevoia de divertisment;
- nevoia de destindere;
- nevoia de informație;
- nevoia de control asupra contextului existențial;
- nevoia de revelare a identității proprii;
- nevoia de a-i influența pe alții.

Capacitatea lor de a satisface asemenea trebuințe amplifică potențialul operelor de artă de a răspunde celor mai insolite nevoi umane. Cercetările empirice demonstrează că nevoile oamenilor sunt inimaginabile.

Explorând piața filmului și lucrările unor exegeți consacrați, S. Steriade și Pavel Câmpeanu au identificat o mulțime deconcertantă de nevoi subiective (intelectuale, psihice, estetice etc.) pe care le satisfac diverse genuri cinematografice. Pe lângă nevoile la care ne-am referit mai sus, împlinite cu predilecție de către mass-media sau de alte domenii ale sistemului cultural, filmul răspunde și unor nevoi sui-generis exprimate de diverse segmente de consumatori, și anume: nevoia de acțiune, nevoia de adaptare, nevoia de adeziune la grup, nevoia de autodepășire, nevoia de stabilitate, nevoia de a-și confirma propria filosofie de viață, nevoia de întoarcere în timp, nevoia de inedit în sensul în care comentează Raymond Durnat - "Filmele favorite ale cuiva sunt viețile sale netrăite" - și Harvey Greenberg - "Filmul este un sub-

stitut care, în cele din urmă, ne înlocuiește pe noi înșine” (apud 36, p. 83), dar și nevoia de imaginar, mai ales într-o lume supusă fetișismului agresiv al realității “economice”, în care activitatea imaginatoare ajută la recuperarea realității transeconomice (Harold Mendelson).

Aceste nevoi nu sunt specifice numai consumului de film, ci sunt satisfăcute și de expunere la celelalte arte. P. Cooper și R. Tower au realizat o cercetare calitativă (*Inside the consumer mind. Consumer attitudes to the arts*, 1992) pentru cunoașterea barierelor psihologice ale neconsumatorilor de artă și nevoile pe care și le satisfac cei care consumă produse artistice.

Pe lângă nevoile elementare, sociale, personale, emoționale, ei au identificat o clasă consistentă de nevoi “mentale”, care include “nevoia de frumos” (i.e. estetică), “nevoia de conștientizare profundă” și “nevoia de transcendență” pe care oamenii o resimt adesea în proximitatea valorilor artistice.

Conștientizarea nevoilor de acest gen îi motivează pe indivizi să aleagă anumite creații și să participe la diverse evenimente artistice.

La spectatorii de teatru, de pildă, nevoile mentale, emoționale, estetice se intersectează cu cele sociale și personale.

Subiecții investigați de M. Cuadrado și A. Mollà, în contextul unei anchete realizate în Spania (Valencia), pe un eșantion reprezentativ pentru consumatorii de teatru, au ales, dintre variantele avansate de chestionar, itemii care exprimau nevoile cele mai importante ce îi motivau să participe la acele spectacole.

Scorurile obținute cu ajutorul scalei Likert au condus la ierarhizarea motivelor, situând pe primele locuri:

- nevoia de a se emoționa;
- distracția;
- împlinirea personală;
- dezvoltarea educațională;
- împărtășirea experienței (personajelor);
- interesul pentru artă,
- urmate în ordine de: nevoia de relaxare, dorința de a vedea anumiți artiști, interesul pentru realizarea regi-

zorală, nevoia de a scăpa de plictiseală, de a interacționa cu alți indivizi, de a fi parte a unui grup (cel al spectatorilor), ca și nevoia de prestigiu social și de “afișare socială” (de autoidentificare personală prin îmbrăcăminte de gală) (8, p. 56).

Comentând rezultatele acestei anchete, Miranda Boorsma consideră că nevoile situate pe ultimele două poziții nu sunt mai puțin importante, dar că “Este posibil ca nevoile sociale să joace în mod *inconștient* (s.n.) un rol important, însă consumatorul să nu le considere decisive pentru participarea la aceste spectacole pentru că nu sunt în mod decisiv legate de arte” (5, p. 83).

O scalare similară a nevoilor intelectuale/de cunoaștere, estetice, emoționale și sociale au realizat M. Boorsma și Van Maanen, în anul 2003, cu prilejul anchetei pe consumatorii de artă teatrală – clienți ai companiei olandeze “Noord Nederlands Tonneel”.

Spectatorii prezenți la una dintre producțiile companiei au completat în număr mare chestionarul transmis prin poștă, confirmând ipotezele autorilor despre *importanța performanțelor artistice* ale spectacolului (i.e. scenariu, regie, interpretarea actorilor) și a *așteptărilor* legate de experiența artistică, în deciziile de consum ale populației.

Profunzimea experienței artistice depinde de însușirile intrinseci ale produsului, dar și de aptitudinile consumatorilor care, prin forța imaginației lor, prin puterile constructive ale minții, îi conferă noi sensuri metaforei artistice, uneori o re-interpretează, o re-crează, implicându-se astfel în co-producerea operelor de artă.

În această interpretare, “clienții ar trebui să nu fie tratați doar în calitate de cumpărători”. În cadrul organizațiilor artistice – private și publice - mult utilizata sintagmă “orientarea către client” nu implică, în concepția unor autori, orientarea cu prioritate spre nevoile consumatorilor, ci orientarea spre capacitățile lor co-creative (5, p. 87).

Pentru a afla dacă experiența artistică este un beneficiu căutat cu predilecție de către consumatorii de produse artistice, M. Boorsma apreciază că sunt necesare

cercetări sistematice care să analizeze motivele pentru care lumea consumă artă. Trebuie însă studiate nu numai motivele, ci și dorințele, preferințele, așteptările, interesele, gusturile și comportamentul pieței potențiale.

Comportamentul este vizibil mai ales în timpul utilizării, al expunerii la produsele artistice, al receptării lor, al experienței, cum este denumită cea de a doua etapă a procesului de consum.

3. *Experiența de consum*

După ce identificăm consumatorii de artă, în funcție de vârstă, sex, studii, ocupații, venituri, statut social, după nevoile și așteptările lor în materie de artă etc., trebuie să aflăm care sunt genurile artistice cele mai frecventate în diverse zone, comunități și în diverse medii culturale, care sunt obiceiurile de consum și tendințele consumului, cum se manifestă *de facto* preferințele pieței pentru anumite arte, anumite creații, anumiți artiști.

Pentru aceasta se pot utiliza date primare, culese prin cercetări de teren, și date secundare, obținute din diverse surse precum:

- statisticile interne ale instituțiilor culturale și ale companiilor care produc sau difuzează arta: muzee, teatre, case de producție muzicală, librării, alte magazine de specialitate (e.g., "Muzica");
- informații furnizate de către institutele de sondaje și cercetare a audi-enței;
- date statistice publicate în reviste culturale și de artă;
- informații cuprinse în diverse publicații guvernamentale sau departamentale, actualizate la anumite intervale de timp;
- date incluse în volume sau publicații aniversare ale unor companii, instituții naționale sau structuri administrative.

Pentru cercetătorii și administratorii culturali din țara noastră sunt foarte utile lucrările Institutului Național de Statistică, îndeosebi informațiile cuprinse în publi-

cația anuală *Activitatea unităților cultural-artistice*. Datele incluse sunt preluate din surse administrative sau pentru anumite domenii (e.g., industria filmului, industria cărții ș.a.), informațiile se colectează în cadrul unor ample cercetări statistice de la unitățile care desfășoară activități cultural-artistice.

Aceste informații oferă o imagine generală asupra consumului cultural, inclusiv a consumului de artă, pe domenii și genuri artistice, pe tipuri de instituții, pe județe și regiuni de dezvoltare, pe medii de rezidență și forme de proprietate a unităților producătoare sau distribuitoare de artă.

Desigur, unele elemente ale consumului de artă nu se regăsesc în statisticile menționate mai sus, fie că anumite genuri sunt "consumate" gratuit și de aceea nu sunt înregistrate (e.g., concerte, expoziții și spectacole de teatru la care intrarea este liberă), fie că sunt receptate pe diverse suporturi moderne - cum se întâmplă cu artele plastice contemplate în muzee virtuale sau în albume cu reproduceri, expuse în rafturile bibliotecilor.

De asemenea, nu se poate evalua cu precizie frecventarea unei opere dramatice sau a unei instituții de teatru, întrucât nu se cunoaște de câte ori au participat la spectacole aceleași persoane în timpul unei stagiuni.

Statisticile disponibile permit însă estimarea dimensiunilor consumului, a structurii lui pe domenii și genuri de artă, ca și a schimbărilor care au loc în piața de referință și la nivelul ofertei de produse artistice.

În privința artelor vizuale, statisticile conțin date despre instituții care conservă și difuzează opere de artă, cum sunt muzeele și colecțiile publice.

În ce ne privește, în aceeași categorie includem și monumentele arhitectonice, dar și muzeele etnografice și antropologice, neavând însă indicii dacă în "muzeele specializate", în „muzeele generale” sau în „alte muzee mixte” – itemi consemnați în studiile statistice - arta deține un spațiu anume pe care publicul să-l frecventeze.

Este interesant de constatat faptul că se preferă clasificarea muzeelor (implicit a

tipurilor subliniate mai sus) după un criteriu "discutabil", în opinia noastră, și anume "importanța patrimoniului", ceea ce *volens nolens* ne duce cu gândul la ideea de *valoare* – noțiune polisemantică, incomprehensibilă pentru nespecialiști.

În acest sens, numărul muzeelor de "importanță națională" (care din 2006 în 2007 s-a redus cu două unități) ni se pare nerealist în raport cu numărul celor considerate de importanță "regională" sau "locală".

Dacă numărul total al muzeelor de artă și al vizitatorilor a crescut de la un an la altul, după cum reiese din evidențele statistice, numărul lucrărilor, al bunurilor, al operelor artistice s-a diminuat, ceea ce arată că muzeele nu sunt unități culturale "statice", cum le percep nonconsumatorii de cultură muzeală, ci sunt spații în care au loc demersuri metodologice/exegetice interesante.

Concentrându-se, cu predilecție, pe lectura publică (și bibliotecii), pe audiența mass-media și pe industriile divertismentului, cercetările asupra consumului de cultură rezervă un spațiu relativ limitat artelor vizuale și activității muzeelor. Un exemplu în acest sens este sondajul IMAS (2004) cu tema "Consumul (și aspirațiile) de cultură al populației României".

Chestionarul sondajului a cuprins două întrebări despre frecventarea muzeelor și a expozițiilor (fără a se preciza ce tip de muzee și fel de expoziții). Prelucrarea datelor a relevat faptul că o treime dintre respondenți au rămas constanți în preferința lor pentru aceste atracții culturale, peste 56% vizitau "mai rar", în 2004 decât în urmă cu trei ani, muzeele și expozițiile și un număr extrem de redus – 2,3% – le frecventau "mai des". Dacă reținem și ponderea celor care, în ultimele trei luni, nu vizitaseră aceste instituții – (86,4%) – din care fac parte muzeele și expozițiile de artă, putem concluziona că numărul subiecților care frecventaseră lucrări plastice originale reprezintă segmentul cel mai îngust al pieței artistice. Dar dacă ținem seama de faptul că 40% din eșantionul sondajului apreciază că statul ar trebui să cheltuiască mai mult pentru expozițiile de artă plastică, identificăm

și în acest domeniu distanța de la atitudinea pozitivă a subiecților față de anumite produse și obiceiurile lor de consum.

Imaginea consumului de arte vizuale (pictură, sculptură, grafică) depinde considerabil de instrumentele anchetelor sociologice, de ponderea și formularea întrebărilor, de importanța care i se acordă de către cercetători. Un alt exemplu în acest sens este lucrarea coordonată de Isabela Garcia Gracia despre consumul cultural din Spania, în perioada 1993-2002.

Cu ajutorul unor indicatori cum sunt: numărul de reprezentații (spectacole), numărul de spectatori, numărul de bilete vândute, numărul de produse comercializate, contribuția la PIB a fiecărei industrii culturale ș.a., autorii studiului au identificat principalele tendințe la nivelul cererii de cultură a spaniolilor și au descris situația unor domenii ca: artele scenei, activitatea muzicală, producția audiovizuală, fără referințe explicite însă la artele plastice.

Dacă anchetele pe eșantioane naționale și lucrările statistice reprezentative nu conțin date suficiente despre artele vizuale, ele pot fi obținute însă de la companiile care comercializează opere plastice – galerii, case de licitații, magazine de antichități ș.a. – în măsura în care comercianții (patroni, vânzatori) asigură accesul la informații de acest gen.

După cum remarcă Moles, există un micromediu al artelor vizuale, constituit din consumatori „specializați” - intelectuali (în sensul axiologic al termenului), colecționari, critici de artă, publiciști de specialitate, artiști, mecenați. Instituția care primește, de regulă, operele artiștilor este *galeria de artă*. Ea "lucrează" și asupra artiștilor, și asupra micromediului, fără ca activitatea pe care o desfășoară să fie transparentă în totalitate. „Producția” galeriei este accesibilă publicului larg numai prin intermediul criticilor și al publiciștilor care scriu despre ea în presă (și pe internet), în vreme ce vizitatorii nevizitați "colindă" prin galerii ca prin orice alte expoziții de artă.

De aceea, consumul de opere plastice, la nivelul unei populații, este asociat, în studiile statistice, muzeelor și colecțiilor publice.

*

Lucrările statistice de referință conțin date sintetice și detaliate despre producția anuală de filme, pe genuri și categorii de producători, despre distribuția filmelor indigene și de import și despre activitatea cinematografică, respectiv: numărul de unități din rețea, numărul de locuri din sălile cinematografelor și al instalațiilor cinematografice, numărul de proiecții și evenimente cinematografice, numărul de spectatori din mediul urban și mediul rural ș.a.

Așa cum subliniam într-un studiu de caz din prima parte a cercetării (v. *Economia artei (1) – concepte, principii, metode de cercetare*), producția românească de filme este tot mai vizibilă, atât ca număr de opere produse în studiourile autohtone, dar, mai ales, ca valoare artistică recunoscută pe plan internațional. Cu toate dificultățile semnalate public de scenariști, producători și regizori, realizările creației cinematografice naționale sunt incontestabile.

Având ca surse de date Ministerul Culturii și Cultelor și Centrul Național al Cinematografiei, lucrarea INS menționată mai sus arată că, în anul 2007, s-au produs în total 69 de filme, din care cca jumătate au fost filme artistice create în studiourile cinematografice și în studiouri de televiziune. Sigur că, în procesul de difuzare, numărul filmelor naționale și al coproducțiilor a deținut o pondere diminuată în raport cu distribuția filmelor americane și europene. Acest lucru este determinat, pe de o parte, de numărul filmelor românești, dar, pe de alta, de opțiunile distribuitorilor (interesați de nivelul profitului), de numărul și starea unităților cinematografice, implicit de numărul locurilor, dar și de opțiunile publicului care, în număr din ce în ce mai mare, preferă "consumul individual" al acestor produse artistice (e.g., pe DVD-uri, la tv, pe internet etc.).

Tendința este vizibilă de mai mulți ani. Potrivit sondajului IMAS, încă din anul 2004, 60% dintre persoanele investigate spuneau că merg "mai rar" în cinematografe decât în urmă cu trei ani, media vizitării sălilor de cinema în ultimele luni fiind foarte redusă (0,4%).

În alte țări europene însă, tendința este contrară. În Spania, de exemplu, în aceeași perioadă de timp, numărul cinematografelor a crescut mai ales în marile centre urbane - concomitent cu revenirea pe piață a filmelor spaniole -, după cum au crescut numărul sesiunilor și numărul spectatorilor, inclusiv veniturile din vânzarea билетelor. După cum arăta Isabela Garcia Gracia, audiența spaniolă a filmului depășea la începutul anilor 2000 media europeană.

Motivul pentru care spaniolii nu frecventează în număr mai mare cinematografele sunt cvasiidentice cu ale populației din țara noastră, și anume: numărul mare de filme artistice difuzate la televiziune, prețul билетelor și distanța până la cinema, dificultățile de transport, lipsa de timp și, nu în ultimul rând, selectivitatea subiectivă a țintelor promoționale.

Studiile empirice arată că opțiunile pentru anumite genuri de filme sunt asemănătoare în diverse zone și în diverse țări – pentru că filmele satisfac, de regulă, nevoi generale umane, iar procesul globalizării generează aceleași probleme și așteptări ale oamenilor de la viață, de la societate, de la cultură și artă.

În țara noastră, ca și în Spania, genurile care polarizează preferințele pieței sunt: comedii, filmele de dragoste, filmele de aventuri, dramele psihologice, filmele polițiste, science-fiction ș.a. – genuri care răspund nevoii de divertisment, de evadare din ambianța alienantă, de compensare a stresului cotidian, dar și nevoilor de acțiune, adaptare și integrare socială.

Preferințele se diferențiază însă în funcție de *educație* – cei care au studii universitare menționează pe primele locuri comedii și dramele psihologice, în timp ce absolvenții de școală profesională situează dramele psihologice pe ultimul loc –, în funcție de *vârsta* subiecților – tinerii consemnează după comedii filmele polițiste și de dragoste -, iar persoanele trecute de 60 de ani vizionează filme istorice înaintea celor preferate de tineri -, dar și în funcție de *mediul rezidențial* urban sau rural, de *statutul social* al subiecților, de alte caracteristici sociodemografice.

În general, creatorii de filme își adaptează producția la cererea pieței, ceea ce confirmă teza susținută în cartea *Oamenii și filmul* despre piața extinsă a filmelor accesibile din punctul de vedere al metaforei artistice (i.e. filme „standard” sau „comerciale” sau „de agrement” – cum sunt denumite în diverse lucrări) și piața foarte restrânsă a *artei* cinematografice.

În *Estetica*, vol. 2, G. Lukács sublinia că filmele de acțiune și de „evaziune” se situează la polul opus al filmelor de artă și se adaptează cu ușurință celor mai răspândite nevoi umane. După Lukács, „aceste plăsmuri pseudoestetice (i.e. filme comerciale, n.n.) sunt în realitate „simple continuări, împliniri, intensificări (...) ale viselor diurne din viața cotidiană” și, ca atare, le oferă spectatorilor satisfacții legate de viața reală (19, p. 442).

Cercetările sociologice longitudinale au evidențiat o anumită constanță în timp a preferințelor pentru diverse genuri de filme, spre deosebire de alte arte (e.g., arta muzicală) în care moda și gusturile consumatorilor se pot schimba de la o generație la alta.

Cercetătorii care au studiat consumul de artă în funcție de capacitatea receptorilor de a distinge frumosul, sublimul, alte categorii estetice au definit gusturile consumatorilor prin educație și prin apartenența de clasă, fără a lua în considerare apartenența la o generație sau alta. Această determinație este vizibilă mai ales în societățile unde comunicarea între generații este deficitară și unde au loc fracturi în continuitatea deprinderilor de consum cultural. Cunoașterea gusturilor fiecărei generații, a fiecărei zone din piața artei este o necesitate pentru toți producătorii de bunuri simbolice.

*

În privința artei teatrale, opțiunile de consum sunt influențate de performanța reprezentațiilor și de celebritatea protagoniștilor (a actorilor, a regizorilor, a scenariștilor ș.a.).

În lucrările statistice de referință, teatrele sunt incluse în „rețeaua instituțiilor de spectacole și concerte”. Principalii indicatori



vizează numărul de *unități* (e.g., teatre dramatice, teatre de păpuși și marionete, teatre de estradă, teatre muzicale...), numărul de *locuri* în sălile proprii, numărul de *spectacole*, numărul *titlurilor* puse în scenă, numărul de *spectatori*.

În anul 2007, potrivit cercetării INS, deși numărul reprezentațiilor a crescut în cazul teatrului dramatic de la 7753 la 8022 față de 2006, numărul pieselor și cel al spectatorilor au înregistrat scăderi semnificative. Trebuie să remarcăm, de asemenea, faptul că, din cele 485 de premiere în 2007, 45% au fost piese românești.

Exceptând regiunile unde există centre culturale universitare cu tradiție și unde numărul unităților teatrale este mai mare (e.g., Centru – 27, Nord-Vest – 25 și București-Ilfov – 34), în celelalte regiuni de dezvoltare amplasarea teatrelor este relativ egală (între 12 și 16 instituții).

Tendența este similară și în privința numărului de spectatori. Diminuarea par-

ticipării la reprezentațiile teatrale fusese sesizată de sondajul IMAS (2004). Chiar dacă procentul celor care merg „mai rar” sau „nu merg” la teatru se apropie de ponderile specifice pieței cinematografice, totuși consumul acestui gen de artă nu poate fi suplinit/completat cu receptarea mesajului teatral de pe alte suporturi, așa cum se întâmplă cu filmul, care beneficiază de o asemenea alternativă. Instituția teatrală este de neînlocuit. Însăși etimologia conceptului „teatru” (theatrum (lat.) = spectacol destinat a fi prezentat pe o scenă, arta de a prezenta unui *public* un spectacol, o piesă) presupune asistență, public, prezența „contemplatorilor” fără de care reprezentația nu are miză.

Miza cea mai importantă a contemplării, a receptării, în general a consumului de artă este, în viziunea exegeților, *experiența artistică*. Să trăiești o asemenea experiență înseamnă să pătrunzi în esența operei artistice, să conștientizezi semnificațiile ei, să le asimilezi și, datorită lor, să percepi lumea într-un mod nou. Așa cum scria M. Kieran în studiul *Value of art* (2001), arta extinde orizontul cunoașterii, provocând credințele și înțelegerile preexistente ale oamenilor, deschizând, totodată, orizonturi noi asupra lumii, asupra semenilor și asupra lor înșiși (17, p. 221).

Herbert Read aprecia că adevărata funcție a artei este să transmită cunoaștere și să exprime simțăminte. Și Lev Tolstoi îi cerea artistului nu numai să-și exprime simțămintele, ci să le și transmită oamenilor care vin în contact cu opera sa. În acest mod, operele de artă se adresează nemijlocit sensibilității umane, îndeplinind o funcție cathartică.

De funcția cathartică a artei s-au ocupat specialiști din diverse domenii. La lunga tradiție umanistă (începând cu Aristotel și Platon), s-a adăugat contribuția psihanalizei. Însuși Freud scria că „adevrata plăcere a operei provine din aceea că sufletul nostru se găsește eliberat prin ea de anumite tensiuni” (apud 3, p. 135).

După cum observa R. Berger, la începuturile ei, psihanaliza era în esență un tratament „cathartic” – indivizii vindecându-se

de nevroză prin însăși verbalizarea ei, în sensul conceptului „talking cure”.

Este esențial să reținem că, dincolo de funcția sa cathartică, arta îndeplinește și alte funcții, cum sunt funcția de cunoaștere, funcția de comunicare ș.a (v. *Economia artei I*).

A trăi o experiență artistică înseamnă, în același timp, *să dai sens* operei de artă, nu doar să deduci, ci, prin puterea propriei imaginații, să creezi o nouă metaforă, să construiești un nou înțeles (5, p. 78).

Experiența artistică angajează profund capacitățile mentale ale consumatorilor, așa încât, pe lângă valorile (reale) ale unei lucrări (e.g., o pictură a lui Luchian), ei află că pot exista și valori psihologice – „valori ce-și află originea în simpatiile și interesele noastre general umane sau chiar valori care izvorăsc din viața noastră subconștientă (...) și valori psihologice izvorâte din întinderea și adâncimea geniului artistic” (33, p. 45).

Unii critici și esteticieni pun accentul pe valorile fundamentale ale artei, alții pe cele estetice, alții pe valorile universale. Problema „valorilor universale” naște o serie de alte probleme: o valoare este „universală” în sine, prin sine sau prin mijlocirea condițiilor în care s-a cristalizat o asemenea concepție (personală, mai întâi) sau chiar a condițiilor în care s-a transmis ea mai departe? (3, p. 140). Universalitatea perfecțiunii ce caracterizează arta greacă ține de calitățile ei intrinseci sau de opiniile criticilor și ale societăților „savante”, acumulate de-a lungul timpului și comunicate prin publicațiile de specialitate?

Specialiștii în domeniu atestă existența unui raport de reciprocitate între valorile „universale” și procesul prin care ele sunt acreditate, legitimate și instituționalizate. Valoarea presupune întotdeauna referința la un subiect valorizator. Această teză este valabilă și pentru valorile estetice, științifice, economice etc. Niciun produs (artistic) nu-și poate afirma valoarea estetică fără un subiect capabil să i-o descopere (36, p. 142).

În privința valorilor estetice există diverse interpretări. Unele sunt similare, altele sunt opuse, altele complementare. După unii cercetători, însușirile estetice sunt intrinseci artei și sunt receptate în con-

textul (condițiile) experienței artistice. Definite astfel, valențele estetice ale obiectelor ar putea fi studiate, în opinia esteticianului german Volkelt, independent de reflectarea lor subiectivă la nivelul consumatorilor de artă.

Există însă și o libertate relativă a subiectului receptor, care poate să nu ratifice identitatea estetică a operei de artă (36, p. 113).

La polul opus se situează autorii care susțin că valoarea estetică este mai degrabă „fața stilistică” (I. Ianoși) a obiectului întoarsă spre cei care îl contemplă, iar dacă aceștia nu sunt apți să-i ratifice dimensiunea estetică, implicit îi diminuează una dintre funcțiile sale de bază.

Relația dintre opera de artă și subiectul valorizator este foarte complexă. Mai întâi, așa cum sublinia Tudor Vianu, „nu tot ce cuprinde arta este estetic” (39, p. 311). În al doilea rând, subiecții pot întâmpina/recepta operele de artă dominați de interese extraestetice (e.g., economice).

Acceptând teza că există două tipuri de receptare – estetică și extraestetică -, nu atât divergente, cât incongruente (cu precizarea că noțiunea de „extraestetică” nu are conotație negativă precum termenul „pseudostetic”), trebuie să reamintim faptul că experiența artistică implică ceea ce Monroe Beardsley numea „descoperire activă” (i.e. exercitare deosebită a puterilor constructive ale minții, imaginație creatoare înaltă, concentrare a conștiinței, concentrarea atenției, stimularea abilităților umane ș.a.). Sunt trăiri similare experiențelor de „flux” specifice unor activități precum: jocul de șah, ascensiunile montane, intervențiile chirurgicale, lecturile solicitante, participarea la anumite spectacole artistice.

Herbert Read a prezentat într-o descriere exemplară ce se întâmplă, de fapt, când contemplăm un tablou, în ce constă experiența artistică. A fost ales pentru exemplificare „Valul uriaș”, o gravură în culori a renumitului artist japonez Katsushika Hokusai.

Autorul a formulat câteva presupuneri: că tabloul e bun, că receptorul este englez, că are o stare mentală prielnică, o minte perfect „deschisă”, că nu știe ce urmează să vadă.

Fără să se gândească la nimic special, englezul se va opri în fața tabloului. Manifestările lui sunt înregistrate discret de un observator experimentat. Va constata că privitorului i s-a oprit respirația, i s-au dilatat pupilele, poate a exclamat ceva și... scenariul menționează în continuare că, după treizeci de secunde sau poate cinci minute, englezul avea „să-și vadă mai departe de drum, iar mai târziu s-ar putea să scrie o scrisoare în care valul de bucurie trăit în mod atât de pasiv se va topi până la urmă într-un potop de superlative extravagante” (33, p. 38-39).

4. Evaluarea postconsum

Potrivit lui R. Berger, nu există știință în care să nu intervină noțiunea de valoare.

Economiștii și specialiștii în marketing analizează valoarea oferită clientului. Ea reprezintă diferența dintre valoarea totală oferită clientului (i.e. totalitatea beneficiilor pe care el le așteaptă din partea unui produs sau a unui serviciu) și costul total la client – cost ce nu se reduce la cel financiar, ci implică întreg efortul depus pentru obținerea produsului vizat (timp, energie etc.) (18, p. 73-74). Una este valoarea oferită clientului și alta este valoarea percepută de client, cea care nu ține (sau nu ține în primul rând) de prețul pe care acesta îl plătește, ci de imaginea produsului, de calitatea și caracteristicile lui, așa cum sunt ele scoase în evidență prin strategiile de marketing.

Ph. Kotler prezintă metodele de estimare a valorii percepute, și anume: evaluare directă a prețului, determinarea valorii percepute, metoda diagnosticului.

Luând ca exemplu cea de-a doua metodă, ne putem imagina trei companii muzicale care lansează pe piața românească CD-uri cu diverse colinde interpretate de un artist consacrat. Cumpărătorii investigați sunt solicitați să împartă un total de 100 de puncte CD-urilor lansate de cei trei producători, ținând seama de calitatea înregistrărilor, de colindele selectate, de imaginea producătorului. Punctajul trebuie să reflecte valoarea totală a achiziției unui CD de la fiecare companie muzicală. Să presupunem că s-au acordat celor trei produse A, B, C următoarele puncte: 42, 33 și 25. Dacă prețul

mediu al pieței este de 200 lei per CD, cei trei producători ar putea practica următoarele prețuri: 255 lei, 200 lei și, respectiv, 152 lei, pentru a reflecta diferențele dintre valorile percepute ale produselor lor (18, p. 633). Dar una este valoarea percepută de client și alta *valoarea conferită* de el produsului artistic. Acest concept redefineste, în opinia noastră, *relația* organizațiilor de artă cu piața lor, în sensul că ea nu se mai reduce la schimbul tradițional de bunuri și servicii contra bani sau fidelitate sau alte stimulente. Consumatorul de artă începe să joace un rol important în procesul artistic, reacția lui nu mai este una de cumpărare sau participare/asistare la creația/producția bunurilor și a serviciilor artistice, ci este una de co-creator, de co-producător al artei.

Aceasta înseamnă că valoarea artistică „nu este creată pentru client, ci creată în colaborare cu clientul” (5, p. 78), iar experiența artistică este o răsplată pe care consumatorii o primesc în schimbul eforturilor depuse de ei de a completa opera de artă, de a o îmbogăți cu noi valențe estetice, emoționale etc.

În cea de-a treia etapă a consumului indivizii apreciază satisfacția sau insatisfacția generată de produsele receptate/consumate și de experiența lor artistică.

Sentimentul de satisfacție rezultă din compararea valorilor, a performanțelor receptate de consumatori cu așteptările lor de la produsele respective. Instrumentul care măsoară gradul de satisfacție este coeficientul de apreciere. Consumatorii sunt solicitați să indice pe o scală cu trei sau cinci trepte (e.g., foarte satisfăcut, satisfăcut, nici-nici, nesatisfăcut, foarte nesatisfăcut) măsura în care bunurile sau serviciile consumate de ei i-au mulțumit, au răspuns așteptărilor lor.

Indicatorul de apreciere se referă la diverse caracteristici ale operelor artistice și dezvăluie, pe lângă aspectele importante pentru clienți (cărora li se poate cere să le ierarhizeze în funcție de importanța acordată fiecăruia), și sistemul valorilor după care se orientează diverse segmente de piață.

Ph. Kotler consideră că, simultan cu cer-

cetarea satisfacției, este utilă chestionarea subiecților în legătură cu *intenția de recumpărare* (i.e. revizionare, reascultare, recitare etc.) a produselor utilizate. Totodată, el atrage atenția asupra nevoii de a studia *motivația* opțiunilor de consum, știindu-se că doi sau mai mulți consumatori pot fi satisfăcuți de același produs din rațiuni diferite.

În studiul său despre strategia de promovare a artelor, Miranda Boorsma prezintă un sondaj printre vizitatorii expoziției de fotografie a lui Erwin Olaf, organizată la Groninger Museum din Olanda, despre motivele participării lor la acest eveniment artistic.

După opinia noastră, motivele care au obținut scorul cel mai ridicat (conform scalei Likert) nu diferă de cele ale consumului de artă în general, pe primele locuri situându-se: dorința de a contempla frumusețea, nevoia de a-și îmbogăți orizontul cultural, trăirea emoției artistice, interesul de a se informa, de a se distra, de a fi în anturajul familiei și al prietenilor ș.a.

Cercetătorii, ca și producătorii de artă sunt interesați să cunoască, pe lângă gradul de satisfacție a consumatorilor, și ce anume apreciază ei la operele frecventate, care sunt criteriile după care judecă performanțele artistice, cum se cristalizează, în urma experiențelor de consum, preferințele lor în materie de artă.

Potrivit studiilor empirice inițiate de psihologi, marketeri, sociologi, esteticieni ș.a., consumatorii de artă apreciază beneficiile simbolice, hedoniste, sociale, educaționale ale consumului. Spre deosebire de celelalte produse (de larg consum sau de folosință îndelungată), produsele artei le aduce consumatorilor *beneficii hedoniste* (plăcere, emoție, relaxare, amuzament etc.), șansa de a-și pune în evidență statutul social și personalitatea (beneficii simbolice), dar și pe aceea de a se cultiva, de a-și rafina gusturile, de a-și dezvolta capacitățile de cunoaștere (beneficii culturale), oportunitatea de a se socializa, de a stabili și a-și menține relațiile sociale, de a participa la activități comune, de a trăi în armonie cu lumea (beneficii sociale).

caiete
critice



Călin CĂLIMAN

Sfârșit de an cinematografic



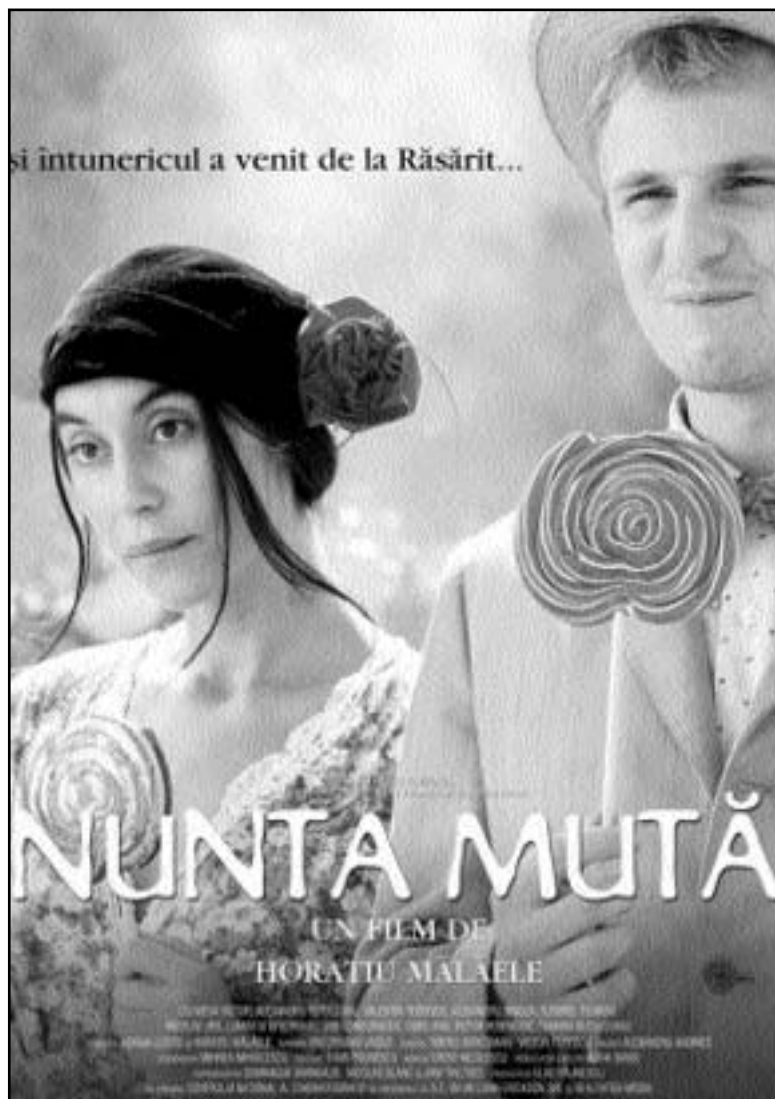
Pentru cinematograful românesc, anul 2008, cu un film deosebit de valoros la activ precum *Restul e tăcere* de Nae Caranfil (despre care am scris, pe larg, la ora premierei, în revista "Caiete Critice"), cu o indiscutabilă confirmare, cum ar fi aceea a tânărului regizor Radu Muntean (prezent pe ecrane cu *Boogie*, după filmele din anii trecuți *Furia și Hârtia va fi albastră*), cu noi creații ale unor regizori consacrați precum Mircea Daneliuc (*Legiunea străină*) sau Nicolae Mărgineanu (*Schimb valutare*), poate fi considerat un an fast, chiar dacă, în ansamblul său, n-a reeditat amplitudinea estetică a anului precedent, cu filme tinere de mare rezonanță internă și internațională precum *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* de Cristian Mungiu sau *California dreamin'* de Cristian Nemescu și chiar dacă, nici din punct de vedere cantitativ, producția n-a fost foarte convingătoare. Nu putem încheia însă „bilanțul” anului 2008 fără a aminti și debutul regizoral promițător dinspre sfârșitul anului al actorului Horațiu Mălăele, prezent pe ecrane cu lung-metrajul „de autor” *Nunta mută*. Pentru că în prezentul comentariu

mi-am propus să vorbesc, în principal, despre sfârșitul anului cinematografic, înainte de orice altceva, câteva vorbe despre primul film regizat de Horațiu Mălăele, prezentat în premieră publică (fără o publicitate corespunzătoare), în luna noiembrie.

Nunta mută este, cum spuneam, un film „de autor”, chiar dacă scenaristul Horațiu Mălăele s-a consultat, pentru definitivarea scenariului, cu talentatul scriitor Adrian Lustig. Deși regizorul avea doar un an în perioada desfășurării acțiunii (primăvara anului 1953), așa numitul „obsedant deceniu”, care a marcat decisiv existența multor generații, este evocat pe ecran cu o bună cunoaștere a epocii evocate, nu numai prin detaliile tramei propriuzise, ci prin atmosfera specifică a unui timp anume, a lumii românești de atunci, reconstituită nu neapărat în spirit realist, ci, așa zice, suprarealist. Într-un cătun uitat de lume de la începutul deceniului al șaselea, urma să se desfășoare un eveniment ieșit din comun, nunta unor tineri îndrăgostiți. Numai că, atunci când totul era pregătit și se

părea că nunta respectivă se va desfășura normal, fără impedimente, o veste „teribilă”, ajunsă și acolo, departe de „lumea dezlănțuită”, periclitează evenimentul care polariza viața așezării: murise – în acele prime zile de martie – Stalin. Cer scuze pentru o paranteză extracinematografică. Am prins momentul respectiv în București, ziua înmormântării lui Stalin de acum 55 de ani și jumătate îmi țiuie și acum în urechi: eram pe o bancă în Cișmigiu, cu Nichita Stănescu și două alte colegi de filologie, în timp ce tot orașul răsuna de sirene, într-o atmosferă bezmetică de sfârșit (și început?) de lume. Cam așa ar putea fi caracterizat efectul veștii și în sătucul uitat de Dumnezeu, numai că acolo sătenii găsesc soluția continuării petrecerii și în condițiile doliului „sfâșietor” care cuprinsese în acele zile omenirea, punând la cale „nunta mută”, care dă și titlul filmului, până în finalul de-a dreptul tragic, în urma căruia satul respectiv rămâne un sat de văduve. Regizorul-actor se regăsește foarte bine pe sine în acest film, mulți dintre actori împrumutându-i mij-

loacele specifice de expresie, simțindu-se, la rândul lor, foarte bine într-o comedie dramatică sau într-o dramă comică (nu știu cum să-i spun mai corect), familiară temperamentului artistic al actorului devenit regizor. Atât cei doi tineri din rolurile principale, interpretați de Alexandru Potocean – un nume strâns legat de „noul val” cinematografic românesc – și Meda Victor – o tânără de mare viitor și atașant talent, proaspătă absolventă a Facultății de Arte „Hyperion” -, cât și actorii maturi din distribuție, printre care personalități de prim rang ale scenei și ecranului românesc, mulți actori valoroși, precum Luminița Gheorghiu (un personaj de mare autenticitate din lumea satului de odinioară), Valentin Teodosiu (ca de obicei, o forță artistică deosebită, telurică, impresionantă), Victor Rebengiuc, Tamara Buciuceanu (două prezențe „extraordnare”, cum le anunță genericul), Dan Condurache, Tudorel Filimon, Alexandru Bindea, Catrinel Dumitrescu, George Mihăiță (copil în povestea de ieri, o poveste pe care personajul său și-o amintește astăzi, într-o altă lume), participă cu dăruire, se simte, la „nunta mută” care reprezintă, totodată, „debutul vorbitor” al regizorului Horațiu Mălăele. Un desăvârșit director de imagine, precum Vivi Drăgan Vasile, a contribuit eficient, cu talentul, priceperea și experiența sa, la intrarea convingătoare în



rândul regizorilor a actorului Horațiu Mălăele.

Lăsând la o parte moștenirea de lung-metraje a anului cinematografic românesc, pe parcursul lui 2008 am participat, în țară, la importante festivaluri internaționale consacrate cu prioritate documentarului (gen cinematografic care se încapățânează să existe, chiar dacă studioul specializat se află într-o prelungită letargie), printre care „Eco-ethno-folk film” la Slătioara sau „Document. Art” la

Câmpulung Muscel, apoi „DaKINO 18” (la care m-am referit, pe larg, în numărul trecut al revistei), iar acum, spre sfârșit de an, „CineMAiubit 12”, un festival studențesc (cu filme documentare, de ficțiune și de animație) care și-a câștigat o binemeritată faimă internațională și la care aş vrea să mă refer în continuare. Două premii principale pentru filme documentare au revenit unor studenți ai Facultății de Arte „Hyperion”: Robert Badea a

primit Premiul pentru film documentar „Victor Iliu”, pentru scurt-metrajul *Inimi sfârâmate* (povestea unei inimi, inima reginei Maria), iar Elena Mircea, autoarea filmului *La Campanella* (un superb poem despre viața la țară) a fost distinsă cu Premiul pentru regie de film documentar „Ion Bostan”. Același juriu a acordat Premiul pentru film documentar „Paul Călinescu” producției poloneze *Half Me* de Justyna Tafel din Lodz și Premiul pentru film de ficțiune în format digital scurt-metrajului *Cucul* de Cecilia Felmeri de la Facultatea „Sapientia” din Cluj-Napoca. Marele Premiu în competiția filmelor de ficțiune a revenit unui film bulgar, *Family Therapy* de Petar Valtchanov (povestea cu surprinzător happy-end a unui cuplu de vârstnici, atacat de niște bandiți). Premiul special al juriului în competiția respectivă a revenit regizoarei Anamaria Chioveanu de la U.N.A.T.C. pentru filmul *Lungul drum spre casă*, cu Nicoleta Hâncu și Carmen Moise (mențiuni de interpretare), în timp ce Premiul de regie „Cristian Nemescu” a revenit lui Nemethi Barna (tot de la U.N.A.T.C.) pentru filmul *Rien ne va plus*, cu Richard Bovnoczki (premiul de interpretare masculină). Premiul de interpretare feminină a revenit actriței Andreea Grămoșteanu, protagonista filmului *Pentru el* de Stanca Radu. Premiul pentru film de animație „Ion Popescu Gopo” a recom-

pensat un savuros film german, *Red Rabbit* de Edmont Mayer de la Academia de Film din Baden, Premiul pentru film românesc de animație a revenit filmului *Arhitectura este oarbă* de Oana Cătălina Gheorghiu de la Universitatea de Arhitectură, iar tradiționalul Premiu „Ion Truică” a fost acordat, de către ilustrul regizor-grafician, filmului *Marile speranțe* de Alexei Gubenco (Facultatea de Arte „Hyperion”). Fiind vorba despre filme de animație, să ne reamintim că anul 2008 a fost și anul celei de a treia ediții a Festivalului internațional „Anim’est”, cu surprinzător de multe filme valoroase în program, parte dintre ele românești, deși nici studioul cinematografic specializat în acest gen nu se află în formă prea bună.

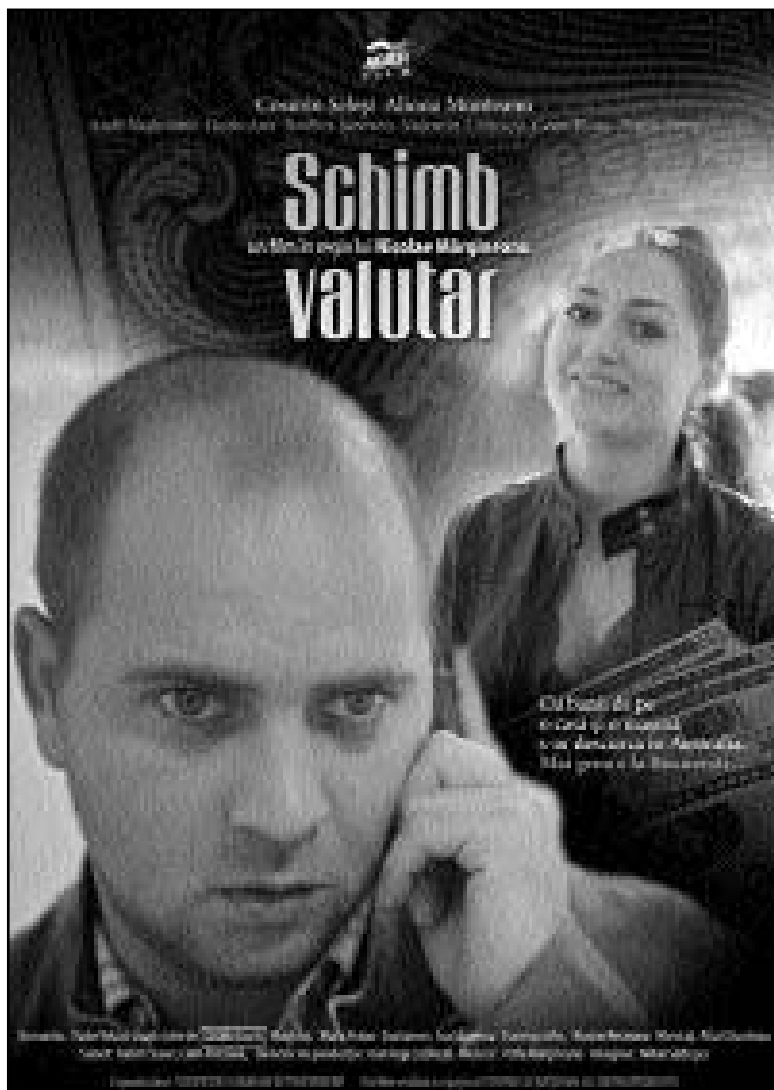
În luna decembrie s-a desfășurat (bucurându-se de larg ecou public, mai ales în rândul tineretului) și un prestigios „Festival du Film Français” (în patru săli bucureștene). N-au fost numai filme franceze în acest festival, una dintre secțiuni, de pildă, a fost consacrată aniversării a 40 de ani de existență a programului „Quinzaine des réalisateurs” de la Cannes, în cadrul căreia au fost proiectate filme prezentate acolo, printre care și *Niki & Flo* (*Niki Ardelean, colonel în rezervă*) de Lucian Pintilie, într-o seară omagială dedicată regizorului, care a debutat cu un recent film al cineastului francez Louis Garrel, *Mes copains*. Dar acest ciclu a cuprins

multe alte nume de cinești marcanți de pe diferite meridiane, printre care Martin Scorsese cu *Mean Streets* (1973), Jim Jarmusch cu *Stranger than Paradise* (1984), Michael Haneke cu *Benny’s Video* (1992), Bong Joon-ho cu *Monstrul* (2006), Albert Serra cu *Honor de cavalleria* (2006), Emmanuel Mouret cu *Vénus et Fleur* (2004). Secțiunea de „Avanpremiere” a Festivalului ne-a dat să înțelegem că (de când filmul european este copios dominat, pe ecranele noastre, de filmul american) au apărut, cu rezultate artistice convingătoare, noi generații de cinești francezi, printre care regizorii Thierry Klifa cu *Le Héros de la famille* (2005), Luc Jacquet cu *Le renard et l’enfant* (2007), Eric Guirado cu *Le fils de l’épiciier* (2007), Laurent Cantet cu *Entre les murs* (2008), „Palme d’or” la Cannes, sau debutul regizoral, cu filmul *Elle s’appelle Sabine*, al actriței Sandrine Bonnaire căreia festivalul i-a dedicat și un „Gros Plan” ca actriță, programând filme mai vechi sau mai noi de Maurice Pialat, Jacques Doillon, Pierre Jolivet sau Saffy Nebbou. Festivalul a cuprins și o retrospectivă a premiantului principal de la Cannes, Laurent Cantet, cu filme mai vechi, de scurt și lung metraj, de la debutul său, din 1994, până astăzi. Filme clasice, precum *Orphée* de Jean Cocteau sau *Le corbeau* de Henri-Georges Clouzot, sau modern-clasice, precum *Playtime* de Jacques Tati sau *Le fils* al fraților Jean-Pierre și Luc Dardenne,

au rulat în cadrul unei prestigioase secțiuni „speciale”, programată la sala „Elvire Popesco”. Tot la sala „Elvire Popesco”, o după-amiază a avut drept motto „Carte blanche à ... Cristi Puiu”, proiecția cuprinzând filmul de referință al acestuia, *Moartea domnului Lăzărescu*. O bucurie pentru cinefilii bucureșteni a fost și programul „Zilele filmului hispanic” (din luna octombrie, la cinematograful bucureștean „Studio”), cu filme spaniole, portugheze, ecuadoriene, cubaneze, uruguayene și mexicane ale unor cineaști prestigioși, precum José Carbacho, Salvador Garcia Ruiz, Cesc Gay, Maria Ripoli, Chema de la Peña, Daniel Andrade, Camilla Guzman, Manuel Nieto, Rubén Imaz, Francisco Vargas: o lume (nu numai cinematografică) prea puțin cunoscută la noi.

Din mai multe motive n-aș vrea să omit din această enumerare a finalului de an cinematografic aniversarea de la Cinemateca Română consacrată regizorului Al G. Croitoru, la împlinirea, în decembrie, a 75 de ani de viață. În primul rând, îmbucurător a fost faptul că sala „Jean Georgescu” a Cinematecii a fost plină până la refuz (de mult n-am mai văzut o sală plină de Cinematecă, deși rulează acolo, mereu, mari filme românești și străine din tezaurul principal al artei a șaptea!). În al doilea rând, a rulat, în cadrul manifestării omagiale, mica bijuterie cinematografică numită *Ano-*

76



timpul mireseilor, o peliculă multipremiată la festivaluri internaționale, cu frumoasa și tânăra Michaela Caracaș-Caramitru și Vistrian Roman, acest scurt metraj fiind un „pui” (de fapt un singur anotimp) al celui mai valoros film realizat vreodată de Al G. Croitoru, *Vârstele omului*, despre care confratele meu într-ale criticii și istoriei de film Tudor Caranfil scria că este „cel mai național film din întreaga istorie a cinematografului românesc” (un „compliment” deloc de

neglijat). Efectiv, cele patru anotimpuri din „vârstele omului”, evocate în filmul de acum aproape patru decenii al regizorului Al G. Croitoru, ca și „anotimpul mireseilor” impresionează, puternic, peste ani, atât prin virtuțile etnografice ale evocării cinematografice, cât și prin poezia și însușirile metaforice ale ficțiunii moral-filosofice propuse pe ecran. Sunt filme din – totuși – prelunga istorie a cinematografului naționale pe care nu avem dreptul să le uităm.