

# TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul VIII • 16-30 septembrie 2009

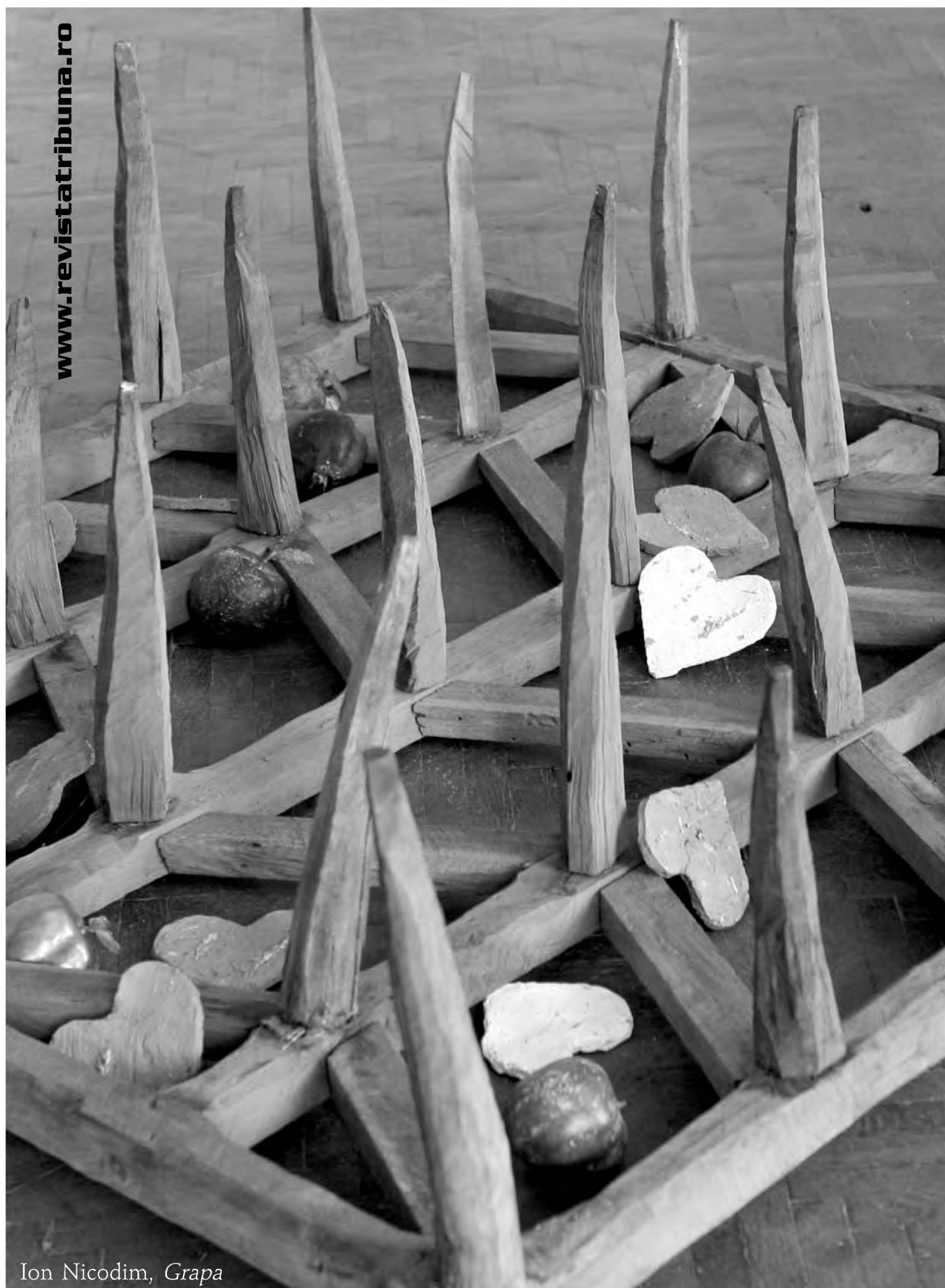
169



Judetul Cluj

3 lei

www.revistatribuna.ro



Ion Nicodim, Grapa

Pledoarie pentru curajul civic

Simona-Grazia Dima

George Petrescu  
**Evocare**  
Iuliu Hațieganu  
(1885-1959)

Ilustrația numărului: Ion Nicodim

George Jiglău  
**România contra**  
**România: bătălia pentru**  
**influență peste hotare**

Supliment

**Tribuna Educațională**  
**Școală & Creativitate**  
Concursul Național de Poezie  
ProVERS



## TRIBUNA

Director fondator:  
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA  
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

Diana Adamek  
Mihai Bărbulescu  
Aurel Codoban  
Ion Cristofor  
Marius Jucan  
Virgil Mihaie  
Ion Mureșan  
Mircea Muthu  
Ovidiu Pecican  
Petru Poantă  
Ioan-Aurel Pop  
Ion Pop  
Ioan Sbârciu  
Radu Țuculescu  
Alexandru Vlad

Redacția:  
I. Maxim Danciu  
(redactor-șef)

Ovidiu Petca  
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap  
Claudiu Groza  
Ștefan Manasia  
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc  
Aurica Tothăzan  
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:  
Virgil Mleşniță  
Ștefan Socaciu

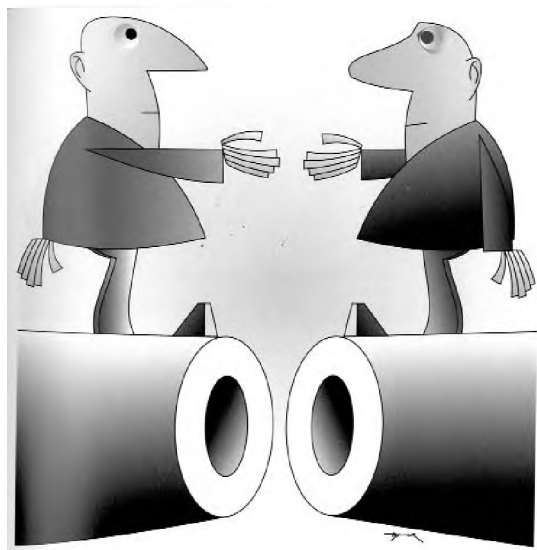
Colaționare și supervizare:  
L.G.Ilea

Redacția și administrația:  
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98  
Fax (0264) 59.14.97  
E-mail: redactia@revistatribuna.ro  
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

## bour

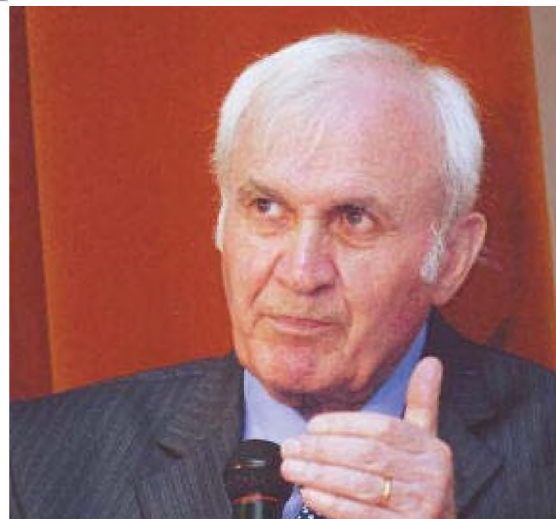


## agenda

# Ion Brad la 80 de ani

### Petru Poantă

L-am întâlnit prima dată pe Ion Brad la Atena, în 1978, când era ambasador. Mă aflu în Grecia, invitat de un student care făcea studii de istoria artei în România. Grecul avea nevoie de nu mai știu ce "aranjamente" în București și mă rugase astfel să-i intermediez o întâlnire cu ambasadorul. I-am dat acestuia un telefon din oraș și, în modul cel mai firesc, m-a invitat pentru a doua zi la ambasadă. Spre surprinderea mea, judecând după importanța funcției sale, m-a primit afectuos și plin de solicitudine. S-a oferit chiar să-mi pună la dispoziție mașina ambasadei pentru o ieșire în împrejurimile Atenei. Era evident că se comporta atipic, dar am înțeles mai târziu că această cu totul nediplomatică lipsă de ipocrizie constituie modul său de a fi: firesc și generos în relația cu celălalt. Foarte puțini dintre scriitorii români contemporani au, asemenea lui Ion Brad, vocația prieteniei, cultul valorilor și disponibilitatea admirației colegiale. Cine a apucat să-i răsfoiască măcar cărțile cvasi-memorialistice publicate după 1989 a putut descoperi, mai cu seamă din fabuloasa corespondență, un exemplar uman mai puțin obișnuit într-o lume a egoismului individualist. El a fost nu doar crescut și educat într-o etică a altruismului, ci are în chip natural înclinația de a ajuta și de a face bine semenului său. Copil de țărani, a conservat și a dezvoltat benefic simțul comunitar al vieții rurale tradiționale. A întreținut relațiile cu ceilalți cumva după un tipar al comunității arhaice în care membrii grupului se ajută necondiționat între ei. Educația cărturărească i-a cizelat această dispoziție originară, după cum cele câteva funcții deținute în regimul comunist au făcut posibilă actualizarea ei. Ar fi de spus că extrem de puțini dintre cei ajunși în nomenclatură au avut generozitatea și curajul lui Ion Brad. Este, printre altele, cel care l-a repus în circulație pe Ion Agârbiceanu sau cel care a aprobat difuzarea celebrului film *Reconstituirea*. Ca scriitor, în anii '50 s-a conformat rigorilor proletcultismului, însă, îndeosebi după 1970 poezia sa este asanată de ideologia comunistă. De altfel, poetul își găsește destul de repede una dintre temele constitutive operei sale, temă dezirabilă ideologic, dar dezvoltată cu finețe și talent în descendența consistenței poetice a tradiționalismului. Satul, pământul- mamă, miturile istoriei naționale constituie obsesiile revelatoare ale scriitorului din prima perioadă a creației, atât în poezie cât și în romanele sale. În literatura română, Ion Brad a realizat câteva imagini singulare, prin densitatea plastică și vibrația afectivă, ale țăranelui arhetipal, iar poeziile sale despre mamă sînt capodopere ale genului. A cultivat apoi o excelentă lirică, erotică și reflexivă, saturată de o vastă rețea de referințe livresce, în special din mitologia greacă. Clasicizantă în aparență, prin geometria sobră și elegantă a versificației, poezia aceasta de maturitate este în fond una profund elegiacă și traversată de tensiunile unui eu dilematic. Se observă totodată aici contactul nemijlocit cu marea poezie modernă europeană, mai ales cu cea grecească, din care a și tradus. Grecia reprezintă pentru el a doua naștere, literară și politică. A stat în capitala elenă ca ambasador nouă ani, fiind probabil ambasadorul cel mai puțin convențional al regimului comunist. A publicat de fapt un fel de memorii despre activitatea sa într-o lucrare impresionantă, *Ambasador la Atena* (2001 - 2004), în șase volume, cuprinzând mii de pagini. Este o



lucrare unică în cultură română despre lumea diplomației, și ea dezvăluie în primul rînd modul cum diplomația își poate ameliora eficiența prin diplomația culturală. Ion Brad își valorifică cu inteligență și bun simț condiția de scriitor, făcîndu-și relații personale cu oameni politici marcanți, ei înșiși scriitori, din guvernele grecești ori din alte țări. Urmărindu-i succesele, pe care le evocă cu o anume modestie, ai zice că e un seducător. Cucerește simpatii și are acces liber în cele mai exclusiviste medii ale politicii și culturii și e cu adevărat emoționant cum încearcă mereu să promoveze imaginea unei României profunde, cu valorile și personalitățile ei. Diplomatul se arată aici urmașul demn și vertical al unei familii de intelectuali cu începuturile în Școala Ardeleană și care a rodit apoi în învățămîntul Blajului și în spiritul Astei. Din sinul ei s-a ivit patriotismul exemplar, cel înțeles ca sentiment organic al apartenenței la un spațiu cultural și ca vocație a întemeierii. Aceasta este ascendența ambivalentă a lui Ion Brad: fiu al satului și al Școlii Ardelene; un tradiționalist sănătos format în orizontul proiectului iluminist. E un devotat, un om crescut cu morala datoriei și care a vrut ca existența sa să aibă un sens; să fie un destin și lase urmă în istorie. Cărțile sale de după 1990 sînt explicate într-o asemenea perspectivă. Am amintit deja memoriile ambasadorului, dar mai sînt două volume masive de evocări memorialistice ale unor scriitori și artiști care i-au fost mai mult sau mai puțin apropiați de-a lungul timpului: *Aicea printre ardeleni* (2007) și *Dincolo de Carpați* (2008). Constantă rămîne în aceste cărți capacitatea admirativă față de faptul de cultură, însă, dincolo de un asemenea nivel mai curînd afectiv, ele pun în valoare o formidabilă arhivă personală (în principal corespondența lui) combinată cu memoria prodigioasă a autorului. Avem de-a face, în ansamblu, cu un substanțial capitol de istorie literară, cu evocarea unor contexte problematice și bine documentate, precum și a unei sumedenii de "personaje", adesea surprinzătoare. Cu un an înainte, publicase *Printre oamenii Blajului*, unde sînt reconstituite pasionant lumea și anturajele formației sale spirituale. Blajul, cu miturile sale cărturărești și cu religia greco-catolică, reprezintă patria sufletească a lui Ion Brad, locul cu care se identifică empatic și definitiv. Amintirea vie a lui este, parcă, aceea care, acum la senectute, îi alimentează o neobișnuită energie. Blajul are mereu forța regeneratoare a arhetipului. ■

## editorial

# Creierul femeii împotriva feminismului

Oana Pughineanu

Zilele trecute mă „delectam” citind minunata carte a lui Steinbeck, *Perla*. Am redescoperit în ea descrierea unui gen de univers-capsulă, care la noi a fost descris cu o mare acuratețe de Slavici, deși mulți continuă să vadă în el nimic mai mult decât un scriitor „tezist”. În fine, credeam că citind o carte intitulată „Creierul femeii” și scrisă de un doctor într-ale neuroștiinței voi scăpa de „gustul amar” al primei printr-o doză adecvată de „realitate”. Spre surprinderea mea, această a doua carte, parcă venea în continuarea primei, vorbind și prezentând pe cât se poate de obiectiv o altă capcană, de fapt, prezentând cea mai gigantescă capcană dintre toate. Surprinderea de care vorbesc a survenit în special datorită faptului că celelalte lecturi ale mele despre creier s-au soldat „pozitiv”, luând drept bun optimismul cercetătorilor care vedeau în creier singurul organ care „nu îmbătrânește”, singurul mușchi care, antrenat corespunzător (printr-o paletă diversificată și continuă de informație), nu se atrofiază. Citind cartea lui Louann Brizendine mi-am dat seama că tot ce știussem până atunci se referea în mod special la creierul masculin, binecuvântat cu o stabilitate hormonală de granit pe întreg parcursul vieții. În plus cercetările dedicate creierului feminin abia încep să se dezvolte, medicii începând să găsească de puțin timp interesant inconvenientul pe care îl ocoleau de decenii: „Profesorul, de sex masculin, mi-a desconsiderat întrebarea (legată de experimente cu femele), precizând: «Nu folosim niciodată femele în contextul studiilor noastre – ciclul lor menstrual ne-ar da peste cap toate datele»”.

Dacă ar fi să descriu cartea într-o propoziție cred că aş spune despre ea că este în multe privințe „schopenhauriană”, sau, mai exact, confirmând multe dintre intuițiile „tăioase” ale filosofului amintit care, în ciuda unei atât de bune înțelegeri a vicisugurilor naturii și rațiunii, a sfârșit prin a-și petrece timpul în prezența pudelilor pe care îi adora... probabil pentru temperamentul lor specific, isteric-feminin. Reacțiile neuro-chimice ale creierului, neschimbate de milioane de ani, sunt perfect setate – atât de perfect încât e de-a dreptul penibil și banal – pentru recunoașterea partenerului ideal pentru reproducerea speciei. Din perspectiva creierului invadat de hormoni nimic nu pare să fie mai adevărat decât formula filosofului cinic după care „Când sufletele au impresia că s-au întâlnit, de fapt s-au unit corpurile”. Dar nu e vorba atât de întâlnirea a două corpuri, cât despre întâlnirea unui corp masculin cu un creier feminin. Rog misoginii a nu se alerta, deoarece formula nu presupune contestarea supremației autiste a creierului masculin, ci mai degrabă o stare deplorabilă pentru creierul femeii. Dr. Brizendine expune toate etapele (începând cu fătul și terminând cu menopauza) în care creierul feminin este „puternic drogat” în scopuri „altruiste”, fiind astfel programat pentru „iubirea seamănelui” în special dacă seamănelui se numește „copil” („Unele regiuni cerebrale suferă transformări în proporție de 25% în fiecare lună”). Succesivele băi de estrogen pe care fetițele încep să le suporte masiv încă de la vârsta de 1 an nu se vor încheia decât la menopauză, sau,

mai precis provocând menopauza, creierul dezorientat de lipsa acestui hormon intrând practic în sevraj. Multe femei declară începând de la vârsta de 50 de ani că încep să vadă viața altfel, să fie preocupate și de altceva decât de familie, simțind că li s-a ridicat un „vâl de pe ochi”. Pentru norocoase viața chiar poate începe din nou, în special cu ajutorul unui divorț, însă majoritatea nu pot face față depresiei de „a-și fi aruncat anii cei mai buni pe geam”. Estrogenul nu mai îndeplinește funcția de „opiu al neamului femeiesc”. Oxitocina care se degajă în cantități însemnate la atingerea copilului, provocând doze considerabile de plăcere dispare și ea.

Desigur, toate aceste dezastre hormonale care se înlănțuie până pe la vârsta de 65 de ani sunt compensate pe de altă parte de capacități de care un creier masculin este aproape total văduvit. „În centrul limbajului și ai auzului, femeile au cu 11% mai mulți neuroni decât bărbații. Sediul formării memoriei – hipocampusul – este mai dezvoltat la nivelul creierului feminin, la fel cum se întâmplă și cu circuitele cerebrale specializate pe funcția limbajului și a observării emoțiilor celorlalți”. În viața adultă, 90% dintre femei pot detecta o gamă extrem de variată de emoții în timp ce majoritatea bărbaților pot să-și dea seama că ceva „nu e în regulă” doar odată cu țipetele sau lacrimile. Procesul care înlesnește „intuiția” feminină se numește „ogîndire” și constă în imitarea inconștientă a fizionomiei, a posturii corporale, a respirației celuilalt, oferind astfel creierului informații pentru a putea fi interpretate de o bancă de date pe care femeia o avea deja formată la un an. Împotriva prejudecăților de gen, abilitățile „științifice” ale fetelor și băieților nu diferă până la adolescență, când intervine a doua mare „drogare” a creierului feminin cu estrogen (primul val de estrogen o făcuse deja pe fetiță ca în loc să se joace cu mașinuța, să o învelească în pătură și să îi spună că „totul va fi bine”). Găsesc interesantă informația legată de agresivitatea feminină care se canalizează extrem de bine pe „limbaj”, și care acționează concomitent cu necesitatea hormonală de „bunătate” de care are nevoie creierul drogat.

Pe lângă impulsul de îngrijire a celuilalt și impulsul de a evita orice conflict, apare dorința de a construi o rețea cât mai vastă de relații nu numai pentru obținerea unei „securități”, cât pentru construirea unui mediu în care adolescența să se simtă în „centrul atenției”. E de asemenea interesantă deducția după care asemenea altor primat, femeile și-au dezvoltat capacitatea de a relaționa, la fel cum strămoșele lor se uneau folosind până la 17 tonuri de „ceartă” pe zi pentru a se apăra de agresivitatea masculului care abia dacă putea folosi 3-4 tonuri în câțiva ani. Dar există și o motivație biologică pentru care fetele „merg împreună la baie”. A se regăsi într-o comunitate care le permite să-și mărturisească una alteia „secrete sentimentale” le provoacă adolescentelor „o secreție majoră de dopamină și oxitocină, care reprezintă recompensa cea mai mare și mai consistentă, în afara celei obținute prin orgasm”. Rămâne în continuare un mister felul în care, deși băieții nu merg „împreună” la baie, o pot folosi în comun în ipostaze mult mai

lipsite de intimitate decât o fac femeile. Asta până în momentul în care cititorul ajunge la capitolul dedicat „creierului de sub centură” unde devine evidentă indiferența creierului masculin la ceea ce presupune intimitatea și totala lui concentrare pe un univers pe care îl putem numi „interior” fără a-l împopoțona cu atribute romantice, deoarece în cazul de față „interior” înseamnă doar „fără contact cu o altă subiectivitate”.

Receptivitatea extrem de ridicată a creierului feminin față de expresiile faciale și față de tonuri este remarcată din prima zi de viață a unei fetițe care poate deja percepe plânsul unui alt copil. Desigur, percepția acută a stărilor celorlalți poate „distruge” pe viață viitoarea femeie. Tipurile de fețe (deprimare sau nu) pe care fetița le percepe în primul an de viață îi vor afecta definitiv gradul de seninătate cu care va percepe în continuare mediul înconjurător. Băieții, concentrați mult timp aproape exclusiv pe obiecte rămân puțin afectați de trăsăturile fețelor celor care îi înconjoară în prima copilărie.

Freud este confirmat în intuițiile sale privind „atașamentul față de obiectul iubirii” specific feminin, care nu este atât rezultatul (sau nu numai rezultatul) condițiilor culturale care ne programează, cât (și aici îmi exprim regretul față de feministe) rezultatul unor programări hormonale pe care creierul le urmează cu sfințenie de milioane de ani. Desigur, asta nu face ca feminismul să fie total „dezactivat”, ci din contră, îi oferă o bază științifică pentru a milita pentru o egalitate socială și financiară care să scoată munca feminină legată de îngrijire din rândul muncilor „degradante”. Pe de altă parte, teoriile mai „aplicate” ale lui Freud sunt complet infirmate... dar las cititorului plăcerea de a le descoperi singur... De fapt lucrurile devin într-atât de complicate încât un bărbat care iubește sincer o femeie ar trebui să o ia de soție, iar astfel ea se va simți îndeajuns de sigură/asigurată pe toate planurile încât să își permită luxul de a-și lua un amant care să o satisfacă. „... odată ce căminul este protejat, ele vor resimți nevoie biologică de a ieși cu bărbații care au cele mai bune gene. [...] O lovitură aplicată mitului fidelității feminine constă în micul secret murdar scos la iveală în studii de genetică umană – până la 10% dintre tații care au făcut obiectul cercetărilor nu erau înrudiți genetic cu copiii de care erau siguri că sunt ai lor”.

În concluzie, creierul feminin se naște și redevine după un ocol de zeci de ani un „egal” al celui masculin din punct de vedere hormonal. Odată încheiat efectul estrogenului care deturneză creierul „științific” spre cel „sentimental” femeia între 50 și 100 de ani (după sevrajul numit menopauză) este liberă să experimenteze senzația pe care bărbații o numesc cu mândrie „autonomie”. Nu pot să închei decât remarcând că în ciuda „inegalităților” (devenite de-a lungul istoriei „nedreptăți”) înscrise natural în codul genetic și cel hormonal al celor două sexe, rămâne de admirat capacitatea nemaipomenită a creierului de a-și descoperi propria lipsă de libertate.

## cărți în actualitate

## Calvarium, Calvaria, Cluj...

Sorana Ionășanu

Premiul pentru debutul din 2007 pentru *Literatura traumei*, eseu, se pare că a devenit o provocare pentru autorul Andrei Simuț, care a declanșat un debut surprinzător în proză, concretizat sub forma unui roman atent elaborat până la ultimul detaliu. Printr-o diversitate de tonuri și nuanțe, prin alternarea sentimentelor și ipostazelor, îmbogățite de universul confidențial al unor pagini de jurnal, romanul urmărește povestea de dragoste dintre doi tineri studenți, derulată în atmosfera studențească a unui oraș real, reconstruit utopic.

Spațiul urban al Clujului este scris și rescris cu fiecare piesă de puzzle ce întregeste o topografie complexă, schițând în paralel o hartă mentală a orașului, orientată alternativ de la est la vest sau de la nord la sud. Cartografierea capitalei transilvane devine un element central al textului, cetatea Clujului fiind pe rând un tărâm clarobscur amezător al vârstelor, un nume pentru nostalgici, în care calmul rațional se împletește cu "o sursă continuă de confuzii". Mediul citadin pare a fi încrăsturat de spiritul boem studentesc, de răzvrătirea minții și a sufletului, încercate de straturi noi de semnificații. Autorul pare să-și rememoreze propriile trăiri din vremea tumultuoasă a studenției, de Clujul admițerii la Facultatea de Litere, de atemporalitatea unui "veac de singurătate al omului cu propriile coșmaruri". Senzații de relaxare și inerție, activități gratuite, viața lipsită de griji, spații frânate de

contraste intense, zugrăvesc în acorduri rebele un Cluj al unei "imaginații discontinue". Surprins în cuvinte, temeri, bănueli, dorințe, iresponsabilități, petreceri de un lux superficial, facultate, baruri, cămine, biblioteci, datorii surprind o radiografie a unei ambianțe nonconformiste, imprezibile, însuflețite, deschisă la interpretări, încorporând "viața de student cu insolitul și spectaculosul ei".

Roman scris sub zodia omului apocaliptic, *Calvarium* (Ed. Bastion, 2009) înfățișează un spațiu ce se metamorfozează treptat de la vraja zilelor din studenție la clipe de singurătate tot mai acută, de la vise ingenuie la "surprize dezamorsate" și „clișee uzate”, la sfera crepusculară a unui spectru uneori diform al clipelor. Andrei Simuț reușește să se plaseze în unghiul cel mai favorabil contemplând astfel un traseu de viață al unei perioade agitate, de început de independență și libertate general acceptat, sesizabil prin lumea personajelor captată într-o pânză de paiajen și prin "ochii triști care nu mint niciodată". Ingredientele bine echilibrate, amănunte examinate cu atenție în prealabil, surprind parcă "două epoci ce își dau întâlnire" și se contopesc în creionarea de sentimente contradictorii, haotice, imprecis definite, ale unui personaj "care a obosit brusc și reia ca un spectator stupefiat scenele inconștiente jucate până nu demult. O marionetă simțind dintr-o dată sforile ce îi dictează mișcările, oprindu-le pentru o clipă."

Privit din perspectiva titlului, romanul te con-

duce spre noi interpretări abstracte, ușor filosofice, nonfigurative: "Calvaria vine de la calvarium, care înseamnă craniu". În arealul mistic-simbolic, craniul devine un element al omului apocaliptic, un însemn al distrugerii și al interiorizării profunde, o afundare în neclintire. Tipar al feței umane, craniul aduce în discuție condiția omului, moartea receptând soarta efemeră a umanității, ca ultim omnipotent uniformizator. Într-o altă accepțiune, *calvarium* poate semnifica un simbol al cunoașterii și nemuririi, sau o exemplificare a devisei "Cunoașterea supraviețuiește morții". Gradual, personajele cărții sunt expuse unei evoluții, mai mult sau mai puțin progresive, însă necesară, cunoașterea, comprehensiunea și înțelegerea vieții realizându-se fie pe coridoarele facultății, fie prin experiența și rutina cotidiană. *Calvarium*, "cealaltă față a creierului.. a craniului.." devine un ultim posibil refugiu al autorului, ce evadează „dintr-un timp decisiv, al semnificațiilor ultime, al finalului”. În ciuda acestor accente apocaliptice, înfruntarea morții prin "Carpe diem" se realizează prin vocea autorului însuși atunci când afirmă: "Born to be wild".

Destinul fictiv al personajelor și străzilor Clujului creează trasee și linii de viață, și un sfârșit de sesiune din ultimul an care aduce cu el "o pleiadă de alte finaluri". Clujul rămas în urmă își poartă amprenta asupra personajelor, căci "aerul de Calvaria" este un "aer vechi.. aer de vis.. aer de refugiu.. aerul fiecărui secol.. aer de imperiu.. aerul demiurgului fără chip.. aer de despărțire.. aerul sfârșiturilor.. aer de text."

## Cântecul asasinului

Octavian Soviany

Poeemele lui Șerban Axinte (*Lumea ți-a ieșit așa cum ai vrut*, Editura Vine, 2006) au aerul bufonadelor tragice, iar actantul liric împrumută aici, nu de puține ori, fațes-ul arlechinului dezabuzat, pentru care existența s-a transformat într-o pantomimă grotescă: „sunt îmbrăcat în haine de arlechin,/ am buzunarele pline de pietre;/ voi trage cu praștia în stele,/ voi plânge, voi râde,/ voi face tumbe ca ele să se distreze” (*orașul, cireada de vite, patrafirul*). Cu un remarcabil simț al absurdului, dar și cu ceva din umorul negru al lui Constantin Acoșmei, poetul transcrie comedia cotidianului, cu sarabanda ei de automatisme: „gata, azi spun o rugăciune,/ fac o piruetă, mă dau pe gheață,/ pornesc mașina de spălat, închid aragazul,/ îmi părlesc sprâncenele cu bricheta,/ desenez un elefant pe o frunză,/ miros mâinile iubitei mele,/ gust din mâncarea pregătită pentru mâine,/ îmi dau singur foc la valiză” (*Lumea ți-a ieșit așa cum ai vrut I*).

Filmul experienței domestice e însă fisurat permanent de vocile „irealului”, iar lumea care se configurează în aceste poeme stă tot timpul sub amenințarea catastrofei fatale, astfel încât autismul lui Șerban Axinte e solidar cu angoasele unui spirit retractil, care nu izbutește să-și construiască o carapace suficient de impenetrabilă, are fobia spațiilor deschise, presentimentul primejdiei iminente: „mai bine decât în fața televizorului mă voi simți/ în ultimele mele momente de luciditate;/ apoi se va opri brusc curentul,/ se vor auzi niște țipete,/ un sunet prelung, ascuțit,/ apoi va fi mai mult liniște,/ mai mult loc pentru cei de lângă mine” (*Lumea ți-a ieșit așa cum ai vrut I*).

Existența personajului liric se reduce acum la o succesiune de gesturi repetitive, e o cantonare în previzibil, care poate conferi în mod pasager iluzia securității; de aceea orice ieșire „plein air” antrenează un sentiment acut de nesiguranță, presimțirea morții relaționându-se permanent cu abandonarea capsulei securizante: „ieși repede din casă,/ îți lipești urechea de pământ;/ te subțiezi, te umfli,/ te arunci în fața unui vehicul ciudat/ despre care știi doar că nu te poate strivi în întregime,/ toți să te recunoască, toți să te regete;/ (...)

cămașa ta îmbibată de mirosul altui trup;/ lingura de aluminiu/ pe care o port mereu în buzunarul hainei/ și praful de pe călcăie/ amestecat cu scuipat,/ toate astea vor fi aranjate cu foarte mare grijă/ într-o cutie de lemn” (*Lumea ți-a ieșit așa cum ai vrut III*).

Frica de spațiu acutizează percepția pînă la paroxistic, iar simțurile, ascuțite la maximum, descoperă pretutindeni acțiunea forțelor tenebroase care erodează lent existența. Și se poate vorbi mai ales de o sensibilitate neobișnuită a urechii și a timpanului, care transformă orice senzație acustică într-o invitație la moarte, într-o chemare de dispariție: „pînă la 25 deschid singura sticlă neterminată,/ beau puțin și mă întorc la 15,/ pun mâna pe chitară și solfegiez prima variantă a/ poemului *imitația fiarei* (...)/ încerc să-ți fac pe plac,/ intonez cântecele tale și-mi apropii bărbia/ de tăișul unei lame din anii '70/ /muzica asta ne dă viețile peste cap/ precum băutura” (*o terapie nouă*). Astfel încât lumea ia treptat înfățișarea cavernei subpământene sau a mormântului, poetul vorbește în textele sale despre viața „în tub” care nu este



decât o agonie fără început și fără sfârșit, iar teama de spațiu se convertește într-o apăsătoare claustrofobie: „să beau apă dintr-un bulgăre de glod,/ să mestec rădăcinile albe și hrănitore/ ale copacilor crescuți în tub:/ apoi să mai orbesc puțin/ printre pereții constrictori,/ iar, la sfârșit, să-mi desenez pe burtă/ harta cartierului meu;/ prin ochii tăi închiși/ văd umbrele celorlalte marionete/ prinse în dansul cârțiței/ la celălalt capăt al tubului” (*dansul cârțiței*). Șerban Axinte are acum obsesia înhumării de viu și își reprezintă realitatea, ca odinioară Bacovia, sub forma carcerii existențiale, a viziunii kafkiene care zădărnicește orice tentativă de evaziune, iar spațiul intim și spațiul exterior se dovedesc finalmente la fel de



indezirabile, generează aceeași anxietate apăsătoare: „de aici se văd capetele lunguiețe/ cum străpung pungile de plastic,/ elastice bolți, crampoane în burta sirenei/ plămădite din oase marine/ și cele trei nume și al doilea fiu/ se rostesc și se cufundă/ în nisipul elastic al cerului// lumea e într-adevăr la picioarele mele,/ nu mai aștept decât să vină cineva și să-mi profaneze mormântul/ ca să pot ieși de acolo” (ca să pot ieși de acolo). Viziunea devine treptat una de *eschaton*, poetul imaginând infernuri în care cei morți și cei vii viețuiesc în devălmășie, ca într-o procesiune apocaliptică, bunicii și nepoții poartă, în egală măsură stigmatele descompunerii: „pelerine puse la uscat,/ covor roșu pentru nepoții cu fețe trase-n plastic,/ covor incredibil de alb pentru bunicii care suflă-n păpădii.// e foarte bine acum, când se apropie dimineața,/ și tuturor ne vine să măzgălim cu iscăliturile noastre/ monumentele din centrul orașului/ și să acoperim vechile nume de pe socluri/ cu zăpadă din frigider” (*oftică în sala de mese, de conferințe, de gimnastică*). Lumea, la rîndul ei, a devenit una reziduală, e un maldăr hilar de gunoaie umane și de excrement cosmic: „copacii trec prin noi, iarba ne are în vârf/ /noi îl avem pe Dumnezeu,/ în altă zi îl pierdem;/ și pierduți rămânem/ atâta timp cât oasele noastre/ continuă să lucească albe/ deasupra celui mai mare morman de gunoi” (*black wednesday*). Bufonada se transformă astfel pe nesimțite într-o sinistă farsă escatologică, arlechinul dobîndește fizionomia mult mai neliniștitoare a cadavrului pe jumătate viu, care își suieră printre dinți oboseala și scârba de sine: „cum vrei să mori dacă nu poți să închizi ochii,/ trebuie să privești adânc în tine,/ atât de adânc/ încât să ți se facă rău,/ să vomități prelung și să rămâi cu fața în sus” (*cu fața în sus*).

Obsesiile thanatice ale lui Șerban Axinte își vor găsi însă expresia cea mai originală în ciclul *cântec de leagăn pentru asasinul meu* unde, abordând (cum face mai recent și Dan Coman) tema paternității, poetul dă frîu liber frisonărilor lui tenebroase, pe care contemplarea ființei nou-născute o ridică la cotele cele mai înalte, căci progenitura nu este altceva decât un pachet de *thanatos* obiectivat, în care personajul liric își recunoaște propria moarte: „îi dau asasinului meu o cană de lapte praf,/ îi proptesc o suzetă în gură,/ el gângurește mulțumit,/ mă urmărește cu privirea prin cameră// aștept să-i distrağă cineva atenția/ ca să mă pot furișă/ în urna plină de cenușă;/ spre sfârșitul nopții/ ies din ascunzătoare,/ mă spăl;/ de pe trupul meu se prelinge acum/ o apă la fel de neagră/ precum pielea tuturor pruncilor abia născuți” (*le chant de mon assassin*). Tocmai această lirică a paternității, lipsită de gingășii inutile, lucidă și rece ca o lamă de bisturiu, aduce în poezia lui Șerban Axinte nu doar accentele personale cele mai remarcabile, ci și speranța catharsisului. Promisiunea morții devine aici certitudine, trăirea ei are valențe purificatoare și terapeutice, iar personajul liric se trezește, ca la sfârșitul unei experiențe inițiatice, din coma lui ontologică reîncărcat cu noi energii: „miercurea neagră a fost ca o noapte polară,/ nu contează/ în ce zi a săptămânii/ am început să mă trezesc;/ s-a întâmplat pur și simplu/ ca tranchilizantele în care aveam atâta încredere/ să devină dintr-odată/ cele mai eficiente neurotonice”. Iar volumul se încheie perfect, dovedindu-se jurnalul unei treceri prin infern, cu certe conotații soteriologice, pe care poetul izbutește să o transcrie convingător, fără patetisme ieftine, dar și fără pic de didacticism. Imaginile sunt adeseori proaspete, dicția – răspicată și personală.

## comentarii

# Un fabulos dicționar neconvențional

Ion Cristofor

Apărut în 1986, la editura Minimum din Tel Aviv, *Dicționarul neconvențional al scriitorilor evrei de limbă română* se dovedea a fi, încă de la început, o operă de referință a literaturii noastre. Primul volum epuiza informații cuprinse în perimetrul literelor A, B și C. Cel de-al doilea volum, apărut în 1997, cuprindea literele A-F. Recent, marele dramaturg și ziarist Al. Mirodan mai adaugă încă o cărămidă la acest inedit templu cultural, dând la iveală cel de-al treilea volum al originalei sale cărți. Acest din urmă tom conține articole, informații și documente adunate sub literele G-H. După cum notează însuși autorul, pe coperta a patra a ineditului său, în interiorul dicționarului găsim note referitoare nu numai la „autori și opere extrase din magma vieții, și izolate, ci și aerul timpului, mișcarea ideilor, starea pasiunilor, apoi lumea propriu-zisă a literaturii: reviste, editori, animatori, librari, anticari, cenacluri, asociații scriitoricești, cafenele, prieteni ai artei, dușmani ai artei...”

E suficient să citim enumerarea de mai sus a ambițiosului autor ca să ne dăm seama că e vorba de o lucrare cu totul originală, vie și colorată, îndepărtată ca spirit de dicționarele seci și lipsite de viață cu care suntem obișnuiți. Dicționarul lui Al. Mirodan e cu adevărat neconvențional, deși nu e deloc lipsit de rigoare științifică. La lectură, una plină de neașteptate delicii, și acest al treilea volum ni se descoperă ca un veritabil roman de aventuri, foind de personaje interesante, cu o intrigă captivantă, de care nu te poți plictisi, indiferent la ce pagină sau literă l-ai deschide.

După cum se știe, Al. Mirodan își publică articolele de dicționar în vestita revistă *Minimum*, care apare la Tel Aviv sub conducerea sa. Urmărind de câțiva ani această publicație, pot să afirm, cu mâna pe inimă, că e una din cele mai bune publicații de limbă română din toate timpurile. Această afirmație poate să uluiască doar pe necunoscătorii sau pe eventualii antisemiți de ocazie. Gheara de leu a marelui scriitor de limbă română de la Tel Aviv se simte în fiecare colț de pagină al revistei. *Minimum* e o publicație care nu te lasă niciodată să ațipești în fotoliu sau să te plictisești. Te informează, te încântă, te uluiește, te distrează, te pune pe gânduri, te indignază (mai rar), dar indiferent nu te lasă nicio clipă. Căci experimentul ziarist care e Al. Mirodan știe să vâneze mereu subiecte „arzătoare la ordinea zilei”, să incite, să provoace curiozitatea cititorilor săi. În plus, revista e scrisă într-o limbă românească desăvârșită, gest cu atât mai lăudabil cu cât asistăm, de vreo două decenii încoace, la o invazie nemaipomenită de barbarisme, de țigănie, de incultură și de prost gust în cele mai multe dintre gazetele noastre.

Dar să revenim la paginile fabulosului *Dicționar neconvențional*. Încă din primele pagini descoperim lucruri puțin cunoscute, chiar pentru un om cât de cât familiarizat cu literatura română. Al. Mirodan este, indiscutabil, un excelent cunoscător al literaturii române. Despre primul dintre autorii evrei cuprinși în dicționar, Henri Gad, aflăm că a fost un „fan al lui Camil Petrescu”. Era un pamfletar talentat, ce se afirmase mai ales în redacțiile ziarelor de stînga. Cu verbul său energic, ziaristul avea să „arunce în aer indiferența

cronicarilor dramatici ai zilei” față de piesele tânărului Camil Petrescu.

Pentru a exemplifica vivacitatea intelectuală a *Dicționarului* să remarcăm că al doilea articol al său, intitulat *Gafă*, reproduce un savuros citat dintr-un text al lui I. Schechter, referitor la presa românească a deceniului VI al secolului trecut. Era perioada când „decadentul” Tudor Arghezi încerca să publice poezii personale în revista *Contemporanul*, condusă pe atunci de George Ivașcu, „proaspăt ieșit din pușcărie”. Sunt secvențe decupate de un ochi expert și avizat, menite să arunce o lumină lucidă și pasionantă asupra unui scriitor și a unei epoci încă puțin cunoscute. Altădată, finul om de spirit care e Al. Mirodan se dedă unui subtil joc intelectual. S-ar părea că atras de delicia numerologiei, autorul reține că în cazul lui Gheorghe Schwartz, „numele și prenumele scriitorului sunt formate din opt litere, titlurile romanelor conțin, toate, opt litere, iar titlurile volumelor de proză scurtă sunt alcătuite din 2 x 8 litere”. Al. Mirodan subliniază că omniprezența cifrei opt e, pentru prozatorul arădean, o adevărată „amuletă de care nu se desparte cu nici un chip”, întrucât, în închipuirea autorului, ar fi o garanție că scrierile sale se vor bucura de o soartă bună (*Garanție*).

Ceva mai încolo, Al. Mirodan dedică un excelent capitol, intitulat *Garda (de Fier) I* personalității lui Alice Voinescu. Autorul constată că jurnalul ei, prefațat de Al. Paleologu în 1997, conține însemnări cu privire la fenomenul hitlerist, „care te ajută să intri în mentalitatea unui român de elită”. Subliniind înfiorarea cu care Alice Voinescu descrie mutrele inconștiente și primitive ale manifestațiilor din perioada rebeliunii legionare, autorul constată că acestea seamănă izbitor cu „chipurile celor de la Hezbollah la demonstrațiile din Liban”.

Dicționarul conține articole cu descrieri pertinente ale operei unor scriitori sau filologi cunoscuți, cum ar fi Moses Gaster, considerat un „aristocrat – dacă nu chiar aristocratul – culturii evreo-române”. Fișa savantului e redactată pe baza unei bibliografii enorme, din care rezultă nu atât o prezentare seacă, cât o întregă broșură de prezentare a vieții și operei unui erudit ce continuă să uimească prin varii aspecte ale personalității sale. Din prezentarea științifică a eruditului, prin toată armătura de informații, bogate, stufoase, bine selectate, își face loc și o latură anecdotică menită să descrețească frunțile cititorilor. Al. Mirodan știe mereu să pună sare și piper în subiectele sale, unele mai aride în aparență. El reține, de pildă, câteva fragmente din *Memoriile* lui Moses Gaster, unul din cele mai savuroase fiind cel referitor la masa care-i comunică tânărului, ca la o sedință de spiritism, nouă din cele zece subiecte de la examenul de bacalaureat (*O masă*).

La fel de interesant e și consistentul capitol dedicat lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, criticul literar, publicistul și omul politic de care azi se vorbește mai puțin, dar a cărui importanță în literatura română și în mișcarea ideilor de la noi nu poate fi escamotată, în ciuda unor contestatari



iviți mai ales după *zurba* din decembrie 1989. Altădată, opera scriitorului studiat devine, printr-o ciudată ironie a sorții, mai puțin interesantă decât biografia acestuia. Așa se întâmplă în cazul Soranei Gurian, prozatoare remarcată în perioada interbelică de Eugen Lovinescu, a cărei existență se dovedește infinit mai interesantă decât opera propriu-zisă. Spiritul ei de aventură și fantezia cu care prozatoarea își retușează propria existență sunt primate de autorul *Dicționarului* cu o ironie surzătoare, dar cu nesfârșită înțelegere pentru omeneștile slăbiciuni ale memorialistei retrase la Paris.

În cazul Corei Irineu, privirea cercetătorului se îndreaptă mai ales asupra zonei epistolare a scriitoarei din redacția *Idee Europene*, în perimetrul căreia fermecătoarea muză îl cunoscuse pe C. Beldie, secretar de redacție și neobosit Don Juan. Acestuia îi sunt adresate *Scrisorile bănățene*, volum care dovedește „un condei scriitoricesc în cea mai bună tradiție a literelor românești”, după cum notează Al. Mirodan. Plină de fine observații critice sunt și portretele pe care autorul le dedică și altor femei cuprinse în paginile dicționarului său, emoționată fiind evocarea Irinei Gorun, un talent poetic dublat de un matematician strălucit, dispărută, din păcate, mult prea devreme. S-ar putea da multe exemple ce ilustrează excelenta ținută critică a *Dicționarului neconvențional...*, căci Al. Mirodan știe să citească documentele de pe masă cu un ochi de cititor avizat, având în plus o mare experiență de viață, ceea ce-l face obiectiv în aprecieri, respectuos cu marile valori, ponderat în judecăți, tăios și ferm cu nonvalorile, refuzând politicos și acidulat-ironic entuziasmele facile.

Lingviști ca Alexandru Graur, editori ca inimosul Mircea Gorun, poeți ca Horia Gane, Albert Goldenberg, Solo Har, Rodica Grindea, Martha Izsak ș.a., traducători ca Jean Grossu, publiciști ca regretatul Vasile Grunea, caricaturiști ca Godell, pictori ca Iosif Iser, animatori de viață culturală ca Leon Gold, dramaturgi ca Nicu Horodniceanu, medici-scriitori ca dr. Iulius Iancu, critici precum Carol Isac etc., toți își găsesc locul ca într-o veritabilă arcă, menită să scape de la potopul uitării personalități de toate calibrele. Pentru fiecare dintre aceștia Al. Mirodan găsește cuvintele potrivite, citatele cele mai edificatoare, calificativul just și valorizant. Ilustrația cărții e, de asemenea, la înălțime, sporind valoarea de unicat a *Dicționarului*.

Încă o dată, marele scriitor și gazetar de la Tel Aviv se dovedește un istoric pasionat al acestui fragment de istorie culturală evreo-română, ignorată adeseori sau pe nedrept minimalizată. Dicționarul lui Al. Mirodan e un veritabil spectacol de idei, un prețios depozit de documente și mărturii, un magazin universal din care vizitatorul, uimit și încântat la tot pasul, nu iese niciodată cu mâna goală. Aștept cu maximă curiozitate următorul volum al acestei cărți extraordinare, urându-i benedictinului autor (ce a făcut, de trei decenii încoace, mai mult decât vreo câteva institute culturale adunate la un loc) multă sănătate și putere de muncă, întru izbânda finală a *Dicționarului neconvențional*, un monument de devoțiune și pasiune pentru adevărata cultură. Apariția acestui ultim volum constituie un eveniment editorial, în fața căruia ne scoatem, cu respect, pălăria.

## Semne, Seminte și Elipse sau sagacitate în lumea poetică a reflexivității

Rodica Marian

Intitulate, într-un mod evident simbolic și expresiv în însăși intenția lor laconică, *Seminte* (2005), *Signes* (2007) și *Ellipses* (2009), volumele de poeme ale Alexandrei Medrea (toate publicate de Casa Cărții de Știință) sunt flach-uri revelatoare și incifratore totodată ale unei unei substanțe ideatice cu arome bogate. Ele culeg din valurile gândului și-ale trăirii gesturi poetice de-o caldă, fremătătoare delicatețe, precum niște emblematice semne de carte, întotdeauna trecute prin suflet, dar și de o senină profunzime, care transcende în adâncime tragismul. Toate sunt scurte poeme, întrucâtva asemănătoare cu haiku-ul, în sensul esențializării unui gând, unui moment, unui sentiment, care însă nu vizează notația pitorească ori cea de simplă trăire lirică, ci mereu sensul suveran reflexiv (mai pregnant ca expresie în al doilea și al treilea volum), confirmând astfel mai vechea mea intuiție că autenticele creații poetice sunt, înainte de toate, pietre de hotar într-o altă lume, adiacentă poeziei, cea a meditației, devenită astfel un fel de realitate în universul cunoașterii. Poemul cu titlul "Semn de carte" (din volumul *Ellipses*, p. 73) este simptomatic pentru modul aparte în care Alexandra Medrea încrîpțează într-un context simbolic, investit deja cu un amplu spectru de conotații, alte noi înțelesuri, precum ar fi incompletitudinea și amnezia timpului. Cele trei volume se cuprind, pe de altă parte, într-o adevărată poetică a gestului simbolic, cu valoare de suflu și "regie" dramatică în cadrul unui lirism impregnat de elemente de o teatralitate elocventă, uneori asemănător cu apetența poetică blagiană pentru aranjarea "scenică" a poemului.

În universul poetic comun volumelor Alexandrei Medrea este cuprins și aspectul formei grațioase în care sunt orânduite poemele, fiecare aranjate pe pagină într-un "desen" sugestiv, o siluetă reprezentând fulgurația și armonia inspirației, dar și intenția scrisului ei fragmentar, sinco-pat, prin izolarea unor cuvinte, unele față de altele, prin contrapunerea acestora față de alte versuri ceva mai ample etc. Reprezentativ pentru forma internă a lirismului preferat de poetă, dar și pentru meditația asupra condiției creației și a statutului ontologic al posibilelor ei mijloace este poemul "Fragment" (*Ellipses*, p. 111), în care se relevă natura poeziei, atemporală, evanescentă dar salvatoare a ceva ce rămâne dincolo de timpul fragmentat, abandonat, recompus, închis în el însuși și niciodată identic în reflexiile sale înscrise în trecerea vremii. Poeta mărturisește astfel încrederea în neperisabilitatea simțirii lirice, în sensul resurselor ei intime, dezvăluind alteori ("Interlocuteur", p. 38) și neliniștea profundă a multiplicității ego-ului, alterii fiind precum fețele interlocutorului, asemenea cu scrisul fragmentar, care dispersând și alungind gândul, scapă conștiinței sinelui, ca un reflex pe oglinda unui lac. Mai mult, poeta se simte goliță de ea însăși, risipindu-se pe sine în iluziile abandonate și clipele imortalizate, care-i bântuie visele ("Dénueé", p. 39).

În *Seminte* gesturile poetice au culoare și miros de floare, sunt gesturi poetice ale luminii, ca natură perenă, mereu proaspăt reînviată, "mâna mării" călăuzește nisipurile, piatra e mângâiată de lumină, miraculoasa Creta are "trup de fecioară"

ce regăsește Pământul, pinii, cedrii, chiparoșii ori Soarele, ca mire... Însăși sufletul poetei se metamorfozează într-un pin iar pământul se dezlănțuie prin cele "mai tainice gânduri: florile" ("Haiku"). Uneori, gestul se vizualizează ca atare: "un duh al ploii / îmi făcea semn / cu degetul / cel mic / să mă aplec ("Ademenire"). Ceva hieratic, învelit într-o aură de reprezentatie teatrală solemnă se concretizează, neaparadoxal, în taina visului care crește din mâinile-ramuri ce pot deschide "colivia / prea strâmtă / a cerului" ("Pomul din vis"), precum în ruga nespusă adastă "largi aripi" ("Troia"). Plurivalența lăuntrică a eului poetei surprinde, cu o degajată și curajoasă conștiință a unui sine profund, nu lipsită de gingășie, renunțarea la ascunzătoarea din "armura trupului" cum "cineva din mine / mereu se înstrăinează / în mâinile tale..." ("Mască"). Un inefabil fluid de acută simțire a tainelor, a misterelor se poetizează auditiv "prin rouă / se aude / săgeată de gând / prăbușit în văzduh" ("Inefabile") iar semintele, ca semne ale vieții și ale nemuritorilor se așează, ca un gest emblematic, pe fruntea artistului (Nikos Kazantzakis), încercând-o ca pe-o arcă salvatoare din potop ("Arcă"). Mirifica lume a Greciei dintotdeauna, zei și oameni, străbate poemele prin prezența "aristocratică" a "gestului" solemn în frunzele de argint ale măslinilor, în albele făclii ale chiparoșilor ("Fluid muzical", "Peisaj attic"). O imaginație preponderent picturală, dar și muzicală sau olfactivă orchestrează scene, muzici, parfumuri, din condensate imagini poetice. Alexandra Medrea se destăinuie în nesfârșitele începuturi ale elementelor primordiale ("Har I", "Har II"). Dincolo și dincoace de o ceremonioasă tăcere în fața minunilor lumii adastă o poetică a elocvenței, manifestă însă prin atitudinea meditativă, mă uit, privesc, plasată mereu în ceas de taină.

În versurile Alexandrei Medrea din *Signes* lirismul oficiază, cu fervoare aprinsă de bucurie spirituală, în jurul unor mari idei ori profunde ziceri filozofice, scriitoarea fiind convinsă de înțelepciunea inserției acestora în spațiul universului poetic, atâta vreme cât nevoia de a scrie este neîncetată (precum se prefigurează din motto-ul volumului, semnat de Henry Bauchau).

Dar este aici mai mult de atât, prospețimea ce emană din aceste meditații poetice, care, uneori, au ca pretext o idee intertextuală exprimată direct, mai ades doar sugerată, provine, de fapt, dintr-o implicată interogare, dintr-un subtil dialog al instanței poetice cu autoritatea apoteogmatică (personajul central pare să fie înțeleptul, Le sage). "Vocea", pretextul relecturii, la care unele texte ale Alexandrei Medrea trimite - uneori în subsidiar -, reprezentată de maxime, sentințe ori mituri celebre (Platon, Cioran, Michaut, Buffon, Kazantzakis, stoicii, firul Ariadnei, Melville, Jean Baptiste Para, Poussin, Socrate, Icar, Chagall, personaje simbolice precum Traducătorul, Scribul, Capodopera ca destin al cărții (ori lipsa ei de destin), cuvintele trăirilor absolute, cele de peste posibilul simțirii, semnele grafice ca transpuneri ale fluxului intim ori plumbul literelor tipografice ce ar putea, prin greutatea lui, amenința cântecul celest al poemului, toate acestea sunt "semne" ale unui spațiu al meditației asupra rostului și mi-

nunilor lumii, văzute de la înălțimea bucuriei de a le trăi. Dominanța seninătății și a unei unde de umor învăluie și fulgurante îngrijorări, delicate spaima stănesciene, nedumeriri proteguitoare ale tainelor sufletului. Suflul reflexiv cuprinde și preferințele poetei pentru locuri cu parfum exotic, încărcate de istorie (Corsica, Veneția, Creta, Nisa), definitorii pentru universul ei de sensibilitate, dezvăluind stări și senzații personalizante. Reflecțiile ca stare de spirit culminează în adâncul unor descoperiri iluminatorii, investigând interioritatea, în poeme cu tulburătoare revelații, precum cele din "Alter ego", "Reminiscente", "O altă femeie", "Alternanță" sau în privirea celui alt ca posibilă descoperire de sine ("Eclair"). Deși Eul profund se instituie ca o descoperire a sinelui prin hazard, iar altele în sinele său poeta descoperă alter ego-uri din vremi apuse și din locuri bizar sau exotic consonante cu simțirile sale, revigorarea amintirilor "lumii" create printre cele ale ființei sale străluminează ceva din acea atingere cu sămânța de lumină dumnezeiască din noi. Sunt versuri ce surprind prin profunzimea reflexivă a stării poetice.

În genere, la Alexandra Medrea, arta cuvântului se concentrează asupra segmentului de gând, ales cu inspirație, sesizând (în volumul *Ellipses*) magia unor locuri pariziene, cu îmbalsămarea lor tainic culturală, impregnarea lor cu aură religioasă ("Memoire des rues, Coffret" p. 96-97). Aspectul de scris sincopat, fragmentar se armonizează și cu concentrate medalioane de întrebări cruciale, transfigurare în reprezentative personificări ale alterilor săi, fie opere, fie autori celebri, fie locuri ("Poverello", "Licorne", "Eglogue", "Narcisse", "Rien", "Jardin japonais", "Venise", "Sicile" etc.). Emblematic, pentru cel de-al treilea volum de poeme, în sensul esențelor, este textul cu titlul "Ellipse" (p. 104), în care poeta conturează "definiția" artei elipsei și a adagiului ei extenuat, ca o cheie a unei ultime enigme, precum un fruct întredeschis.

La Alexandra Medrea ne întâmpină un fel de lied al gândurilor, manifestate uneori ca atitudine subsidiară, cu sensuri încifrate. Lirica ei este esențializată, regeneratoare, precum "semințele" simbolice în contextul biblic ori cele din universul poetic blagian, manifestându-se în text ca alte și alte semne posibile, ca mărci ale "elipselor" de tot felul. O anume seninătate și bucurie umple sufletul ei de dorința de împărtășire cu frumusețea lumii și a gândului omenesc. Căldura senină a gândului realizează o sensibilă obscurizare a luminii crude, o dăruire reciprocă între fascinația afectivității non ori subconștiente și căldura devastatoare a rațiunii, ochiul magic al uimirii pe marginea și în sânul misterului, obnubilarea oricărei clamări a durerii, fie și sublimată, o calibrare atentă a nelimitelor spre centrul metafizic-ancestral al seminței de lumină ce-o purtăm în noi. Revelația este celebrată aproape ritualic, ca o întoarcere intuitivă la marile, nesfârșitele gânduri ce băntuie în lume.

## teoria

# Monsters Inc.

## Nomadism și teorie literară (II)

Horea Poenar

Criticul - călător literar - e fascinat de puterea hărții, de descoperirea detaliilor, de îngroșarea unor linii, de evidențierea unor legături. Pentru el însă, harta nu este o *diagramă* (în sens deleuzian), o țesătură de intensități, ci un *fetiș*. Conștient sau nu (mai des, nu) criticul ia harta drept realitate, acționează în consecință și își construiește identitatea în baza acestei presupozitii. Se află probabil aici definiția clasică a ideologiei, pornind de la Marx: ignoranța cu privire la propriile presupozitii (a face ceva, fără a știi ce faci în realitate). Fetișul e un obiect asupra căruia se focalizează toate identitățile: realitatea literaturii (canonul și stabilitatea sa), existența criticului (de ce e nevoie de el), actul interpretării (mișcarea, metoda acestuia, aproape științifică). Poate fi destulă pasiune în această preocupare de cartograf, dar din multe puncte de vedere ea se desfășoară în suficiența protejată a unei iluzii. La fel cum pentru un rege existența proprie e justificată prin pre-existența văzută ca naturală a unui popor-slujitor și, invers, poporul se percepe și se acceptă ca supus prin pre-existența, iarăși naturală, obiectivă, a unui rege, între literatură și critic, între text și lector se ascunde o relație asemănătoare. Harta călătorului e fixă, tinde să rămână ca atare. La fiecare desfacere, exfoliere e așteptat același relief. E *impus* același relief, protejat împotriva oricărei corecții sau suspiciuni. Vrînd-nevrînd, criticul, pentru propria justificare (de ce scrie el, de ce e publicat, de ce ni se cere să îl citim - *ergo* să-i întreținem stilul de viață, să-i confirmăm semnătura, într-o semiotică în care tot acest lanț este necesar pentru ca sistemul să funcționeze), are nevoie de *monstru*. Firește, poziționat în exterior, descris cu un rasism greu disimulat, acceptat chiar cu cinism (voi reveni imediat la teoria lui Sloterdijk). Cum observă Zizek analizând *The Village*, filmul lui M. Night Shyamalan, un monstru e cu necesitate inventat pentru a apăra un real altfel suspect și chiar la rîndul său monstruos. Pentru a apăra tabla de valori, rasismul, violența de sistem, imperialismul criticii.

Suntem, desigur, în continuare într-o lume ideologică. Ideea că postmodernitatea ar fi o epocă post-ideologică (idee susținută și de un teoretician ce cu greu ar putea fi catalogat drept postmodern: Adorno) nu e decât o altă formulă ideologică. E adevărat, de la Marx încoace, termenul și-a schimbat semnificația. Pentru Marx, exista scuza ignoranței: nu știm că gândim, acționăm sub impulsul și reglajul unei ideologii (al unei opinii despre real care nu e decât un construct, nu realul). În această înțelegere, există speranța unei posibile demascări, un act de luciditate ce ne-ar putea reda realul. Versiunile de secol XX ale marxismului sunt nevoite să recunoască faptul că ideologicul nu e o mască, un vâl așezat peste real, ci realul în sine este constituit prin distorsiuni ideologice. În fine, pentru Peter Sloterdijk, cinismul rațiunii actuale este de a cunoaște foarte bine distanța dintre real și idee, de a accepta și de a folosi acest lucru. Nu mai invocăm/ căutăm un principiu de puritate, de adevăr, rațiunea acceptă manipularea și o folosește în interes propriu.

Relația dintre text și lectorul care construiește

o hartă stabilă (un canon) nu e departe de acest cinism. Interpretarea nu se mai face în numele literaturii (idee aproape romantică), în numele textului (idee văzută acum drept o iluzie a Noii Critici), ci în numele unor valori asumate *cinice*, constituite cu conștiința distorsiunii, asemenea oricărei forme de rasism (cum crede Spivak) sau de proto-fascism (cum cred Deleuze și Guattari). Pentru justificarea acestui cinism al rațiunii critice e nevoie, așadar, de un monstru. Vechiul clișeu - *somnul rațiunii naște monștri* - trebuie întors, urmînd sugestia din *Anti-Oedipus*. În fapt, *veghea rațiunii naște monștri*.

Nomadul e noul monstru. E o reprezentare a unei angoase contemporane, vizibilă acolo unde se desfășoară orice formă de imperialism (există, firește, un imperialism al semnificației), dar și în culturile mici, insule fragile cu ierarhii a căror legitimitate e mereu nesigură și ca atare prinse într-o formă tipică de paranoia (vezi și exemplul percepției României ca fiind mereu înconjurată de pericole, nelăsată în pace și astfel incapabilă să-și creeze o identitate, un adevăr propriu).

Nomadul e ceea ce sistemul nu poate explica/ nu poate prinde prin strategiile proprii, prin aparatul de Stat. În felul acesta, el pune în pericol stabilitatea identităților, a ierarhiilor, geografia fetișurilor care permit o economie socială ce protejează anumite privilegii, întreținerea unor iluzii ce operează ca realitate. E de observat însă că nu e vorba aici de înțelegerea facilă a postmodernității (repetarea obsesivă a unor cuvinte de tip Bau-Bau, care n-a încetat în România nici după atîția ani: relativism, criticfictiune, deconstrucție etc). Nomadul nu e un postmodern a cărui *culpă* e faptul că nu se angajează sau nu poate fi angajat în sistem. Acesta e un monstru de tip vechi, pe care sistemul știe cum să-l marginalizeze: îl împinge în margine, îl etichetează în repetate rânduri drept ludic, prețios, alexandrin etc., creîndu-i o reputație publică de *neseriozitate* - pentru că în orice civilizație a clișeului, acesta e păcatul de profunzime care distinge imaturitatea altfel poate simpatice a exotului de aerul academic, științific și serios al celui care ocupă locul central al sistemului (loc pe care sistemul i-l oferă imediat și pe nimic, pentru că e nevoie de plinătatea centrului, trebuie distrusă din față posibilitatea de a avea în centru un *vid*. De aceea oricît de mică e o cultură, ea are un centru plin, un canon cu toate epitetele de rigoare: poet național, critic de prim rang, *faliții* noștri...). Nimic nu e mai ușor decât să ocupi centrul unei culturi; ceea ce te interesează atunci e geografia, poziția, sistemul de alegeri pe care acesta ți-l oferă și care e aproape socratic: doar o alegere e corectă, cealaltă te aruncă în margine, în ridicol, în ineficiență. Intelectualul e un funcționar, un scrib ce parafează încă o dată semiotica aparatului de Stat. În cel mai bun caz (adică atunci cînd are acces la o doză minimă de gîndire creativă), intelectualului i se cere să efectueze, cu un termen propus de Zizek, o *ptolemeizare*. În momentul în care teoria lui Ptolemeu (pentru care Pământul era centrul universului), acceptată drept corectă, reală, începea să fie pusă sub



semnul întrebării, adepții săi încercau să marginalizeze orice obiecții drept anomalii pe care sistemul le permite, dar care nu sunt centrale.

Măsura creativității unei culturi (a unei societăți, de fapt) e dată de momentul în care această creativitate minimă, geografică (desfășurată într-un plan, un cadru securizat) e răsturnată de o creativitate radicală prin ceea ce Zizek numește o *copernicanizare*. Evident, nimic altceva decât schimbarea din rădăcini a sistemului, a cadrului teoretic. Rezistența însă la acest tip de creativitate e colosală. Schimbând autorii, dar nu și problema, în viziunea lui Deleuze și Guattari din *Mille Plateaux* există o deteritorializare pe care sistemul n-o poate accepta și e nevoit să o eticheteze negativ, să o ridiculizeze, să-i scadă pe cât posibil eficiența. E acea linie de fugă care scapă puterii de semnificare a sistemului, care îl pune în pericol și îl expune în violența și rasismul său constitutive. Sistemul se protejează prin diferite forme de *preoți* și prin ceea ce Deleuze numește „principiul țapului ispășitor”. În orice sistem de semnificație, în orice organism social sau în orice canon trebuie produs acest monstru ca formă de apărare printr-o distorsiune ideologică folosită cinic. Ca în *The Village* unde vestimentația monștrilor e păstrată la îndemâna „preoților”, diferența, atunci când își face apariția la marginea sistemului, e întâmpinată cu eticheta deja pregătită a monștruoșității.

Am spus totuși că postmodernul (cel puțin în înțelegerea sa simplificată) e un monstru de tip vechi pe care sistemul îl controlează cu ușurință. Nu el e reprezentarea angoasei contemporane. Așa cum post-ideologicul înseamnă de fapt un alt înțeles, mai eficient, al ideologicului, vom vedea că post-teoreticul e doar o altă diagramă a teoriei. O teorie literară ale cărei puncte de intensitate trebuie construite ca un corp-fără-organe, ca o mașină deleuziană. O hartă precum cartea de nisip a lui Borges, mobilă, multiplană, fără a fi relativă, fără a fi distructivă. O hartă ce poate fi folosită și de critic, în pasiunea sa pentru canon, pentru iluzia propriei importanțe. Se poate și așa. O intensitate între altele.

Dar despre nomadul care nu mai e călător (cel puțin nu în tipologiile permise de textul lui Todorov) rămâne să vorbim.

## istorie literară

# „Superromanul” lui Victor Valeriu Martinescu

Ion Pop

Despre Victor Valeriu Martinescu (1910-1994) am încercat, în urmă cu câțiva ani, să mai dau de știre - și folosesc această expresie pentru că două dintre cărțile de versuri ale acestuia „avangardist de unul singur”, cum l-a numit poetul prieten Ștefan Baciu, o cuprindeau în titluri: *Cele dintâi știri despre Victor Valeriu Martinescu* (1933) și *Ultimele știri despre Victor Valeriu Martinescu* (tom rămas în dactilogramă). O culegere din scrierile lui, pe care am publicat-o în 1995 la Editura Cogito din Oradea, purta, de aceea, un titlu ce le asocia pe cele două, ținând seama și de prezența numelui egocentricului autor în a doua carte semnificativă a sa, *Astăzi, v.v.m. la 33 de ani* (1944).

Foarte inegală valoric, producția sa lirică începută sub auspicii bacoviene, capătă repede un accent hipertrofic personal, pe jumătate serios, pe jumătate jucat: „Marele Contemporan” - cum îi plăcea să se numească - afirmând orgolios în prima carte că „întreg universul e legat de mine și e la dispoziția Mea”. Un elan dionisiac de sursă nietzscheană mobiliza acele ample poeme cu desfășurări whitmaniene, marcate de obsesia autenticității trăirii în consonanță cu marile energii elementare, într-un discurs retoric-emfatic, ce mobiliza și mari noțiuni filosofice majuscule. Un eu plural se voia comunica cu o „prospețime primitivă”, - „omul cosmos, omul eu-înșine, omul prezență de imensitate”, în „milioane de raporturi, milioane de relații, într-un singur raport, într-o singură relație” și întemeindu-și în mare măsură viziunea pe sentimentul erosului dezlănțuit, orientat către femeia văzută și ea ca forță senzuală, telurică o „eva multicelulară”, omagiată în lungi, pletorice și exaltate ode. Sfidarea de factură avangardistă a revoltatului contra a tot și a toate - „și mă fluvii pe omenire / și mă fluvii pe tot ce are omenirea mai tabu”, scrie el într-un poem -, merge mână în mână cu această voință de afirmare plenară, nețărnută, a unei subiectivități ce se vrea a fi de o „sinceritate subversivă”. Înrudirea cu tânărul Geo Bogza și cu al său „plan primar” se vede imediat, cu

observația că Victor Valeriu Martinescu îl preceda pe autorul *Jurnalului de sex* și al *Poemului invectivă*, căci scrisese foarte de timpuriu în acest stil iconoclast, de un nonconformism exacerbat și spectacular.

Ziaristul nu foarte prolific, dar adeseori percutant în opiniile sale contra curentului, n-a ieșit nici el în prim-planul scenei literare (poetul era, practic, total ignorat), după cum nici prozatorul, autor, totuși, al unui roman neobișnuit, însumând nu mai puțin de cinci sute de pagini. A fost publicat sub titlul *Cocktail*, într-un tiraj confidențial în 1933, reluat apoi și mult amplificat în 1943, nu fără peripeții, căci confiscat de cenzură, și a rămas, de asemenea, în obscuritate, nesemnlat de nimeni până mai aproape de vremea noastră, când, după ce Marin Mincu a scris câteva rânduri despre el în *Introducerea...* la antologia sa avangardistă din 1983, am mai adăugat și eu câteva. Ion Simuț, care a și corespondat cu autorul, după ce îi pusese în lumină poemele anti-staliniste tipărite în 1956 sub pseudonim în *Caiete de dor*, revista lui Virgil Ierunca de la Paris, a glosat apoi de două ori pe marginea acestei ciudate cărți (v. *Un avangardist misterios* și *Un roman împotriva cititorilor*, apărute în revista *România literară*, numerele 14 și 15, din 2006), pregătind, deocamdată fără succes, o reeditare.

Cartea ar merita retipărită, totuși, fiindcă este printre puținele care au încercat la noi un soi de deconstrucție a discursului prozastic modern, dezvăluind multele convenții care concură la construcția și modelarea stilistică a textului romanesc, pentru care „realitatea” primă și ultimă a lumii este textul, spectacol verbal articulat și regizat de un autor care expune vederii cititorului toate rețetele și trucurile la care recurge pentru a crea acest simulacru de viață trăită. Titlul cărții sugerează caracterul compozit al opului, în care epicul propriu zis e sfărâmat cu voință pe mai multe trasee, începute, abandonate, reluate aleatoriu. Povestirea cedează de câteva ori poeziei propriu-zise, atribuite diverselor personaje, iar (auto)comentariul auctorial apare destul de extins, ca dimensiune meta-textuală definitorie. În formulă parodică, e prezent și scenariul cinematografic (se are în vedere filmul „englez”, polițist, sentimental-melodramatic, cu convenții șarjate la maximum, chemate să sublinieze mecanica, șablonul, clișeistica de care uzează, ca moduri de organizare a acțiunii, de caracterizare a mediilor și personajelor, a derulării dialogurilor).

Un număr important de pagini e rezervat lumii presei, nu doar ca mediu de apartenență al unor personaje - dintre care și protagonistul cu nume pseudo-exotic, Salvum Ollak Ossyn (Mare Prinț de Kalmyn), care își atribuie și deja cunoscuta poreclă de „Mare Contemporan”, - ci și ca modalități de a scrie: ni se oferă mostre de articole, redactate când de autorul fictiv, când de personajul central, când de un generic „Domn Presă”.... O pondere însemnată o deține și esul: în mijlocul precarei acțiuni sunt inserate zeci de pagini intitulate *Metapsihica*, având ca subdiviziuni reflecții despre Logos, Ethos și Eros, în care îl regăsim pe adeptul înflăcărat al



Ion Nicodim

Case



autenticismului egocentric ce se exprimase și în dilatalele discursuri însoțitoare ale cărților sale de poeme. Sunt meditații ce par și mai greu de apreciat ca încercări grave, serioase, de reflecție despre asemenea teme mari, ori ca butaforice înscenări ale unor discursuri (pseudo)filosofice, - într-atât sunt ele de subminate, voluntar-involuntar, de dicțiunea emfatică, de omniprezentul impuls al auto-etălării spiritului reflexiv, angajat programatic în reformarea raporturilor etico-estetice cu un univers ce se dorește a fi unul al trăirii plene și se vrea tradus într-un limbaj pe măsură. În fine, elemente paratextuale opresc din drum cititorul, obligat să citească în chenare pseudo-publicitare îndemnuri la lectură și tot atât la abandonarea ei, alături de constantul atac la adresa slabei sale capacități de înțelegere, a prostiei și lipsei lui de sensibilitate. Curg abundent și ironiile ori sarcasmele la adresa literaturii instituționalizate, a ierarhiilor scriitoricești ale orei, patronate de Societatea Scriitorilor Români, premiate de Academie, promovate de presa oficială.

Este vorba, așadar, de un soi de roman în exemple, vitrină de tehnici, suită de eșantioane stilistice, prin care mecanismul, angrenajul romanesc este demontat ludic, într-o tradiție care, de la Lawrence Sterne încoace, n-a încetat să se îmbogățească și diversifice. Construcția epică propriu-zisă este șubrezită de la început, firul narativ e subțire. În autodefiniție superdilată retoric, cartea ar fi un „superroman de hiperanaliză supraintrospectă”, anunțând așadar stilul excesiv ce va domina textul. Primul dialog, îndeajuns de dezlânat, a două personaje - Dumnealui și Dumneaei - dintre care unul pare a fi chiar protagonistul cu nume lung, greu de ținut minte chiar pentru el - care cugetă pe marginea condiției lor ficționale: știu că sunt manevrați de autor într-un text dirijat de o regie atent calculată, cu intrări și ieșiri la pagina și rândul cutare și cutare al cărții; cunosc titlul romanului, *Coktail*, și numele autorului, Victor Valeriu Martinescu, au conștiința faptului că sunt urmăriți de cititori, sunt atenți la „gramatică” și se corectează reciproc, nu fără a persifla unele maniere expresive. Își cunosc condiția de actori (actanți!) textuali, intră și ies din „rolurile” prescrise de autor în roman, protestează contra constrângerilor impuse de autor ori îi iau apărarea, se adresează cititorilor. Personajul feminin mărturisește că poartă și poate purta o mulțime de nume, chiar în funcție de anotimp, „numele meu e un raport de momente” (sunt nume fanteziste, artificios-complicate, oscilând între o onomastică normală și (mai ales) una „exotică”, romanțioasă la limita prostului gust (Adma Kalypigos, Stephania B. Ramovici, Dulssy, Ninushka, Laura Loreley, Anna, Ţuky Miss Luc, Ea ș.a.), sugerând mobilitatea măștilor, chiar un soi de inconsistență psihologică, în ultimă instanță caracterul pur convențional al prezenței lor în scenă - „de fapt nici tu nu știi dacă eu sunt eu sau nu, deși stau în pat lângă tine, de atâția ani” (parcă ar vorbi aici viitoarea doamnă Martin din *Englezește fără profesor* de Eugen Ionescu!); sau: „eu sunt alta decât toate acestea, deși toate acestea laolaltă”... Convenționalitatea personajelor și „trăirilor” lor este mereu deconspirată prin trimiteri livrești (Bărbatul e observat „sughitând după prescripțiile codului manierelor elegante”, femeia e incomodată de faptul că e pusă să facă „filosofie experimentală”, iar el „poezie introspectă”; se vorbește de „cultivarea melancoliei mărețe a stilului de analiză introspectă”, de „fin intelectual de romane psihologice” etc.

Până la urmă, întreg discursul romanesc apare

subminat ca vorbărie derizorie, în care „tot ce spui (e) numai ca să spui”, literatura însăși este, în fond, pusă în chestiune, cu toate regulile și condiționările ei de „estetică literară”. La un moment dat, pe la pagina 60 a cărții, autorul anunță că scoate „la licitație publică eroi de romane, subiecte și demonstrații de stil - fie și de analiză introspectă, fie baroc, fie renaissance”, oferă apoi „personagii cu subiect” (precum... Dolor Assys, Laetizia Byby, Ly Domino Taryf...), cu un fel de fișe caracterologice, zisele demonstrații de stil nefiind tocmai conforme cu modelele anunțate. Într-o „fișă pentru adevăratul roman de analiză introspectă”, se reiau idei ale autorului aflat în opoziție cu o literatură în care, prin exces de teoretizare, „i se înfige, ca atare, omului integral, pe la spate, în omoplat, în loc de aripi, un stilet”. Îi sunt atribuite prozatorului „relații de agresivă inadaptabilitate la mediu” și un mod de gândire și sensibilitate pe care îl văzusem afirmat și în comentariile la propria poezie: „Expresia lui este dinamicul, forța centripetă, neobișnuitul, fenomenul univoc, bucuria propriei sale prezențe polivalente”. Femeia de care e îndrăgostit ar reprezenta, însă, Iluzia și Eefmerul, iar legătura lor o echilibrare între acest efmer-iluzoriu și Eternul ca trăire integrală, de unde și un lung poem exaltat pe această temă...

Victor Valeriu Martinescu vorbește în pagini aprinse ca „Mare Contemporan” angajat în dialog cu puterile cosmice, despre „omul dezbrăcat până la piele”, propune, numerotându-le, șapte „cugetări... făcute în aer liber”, se proclamă adeptul unui „Dumnezeu pre-biblic”, legat de forțele elementare, vitale ale lumii, compune un nou poem exaltat, a cărui încheiere o marchează ironic cu o exclamție „Gata!”, dar și cu o mai prozaică încheiere de... „nasturi la pantaloni”.

Exemple ale acestei oscilații între atitudinile

grav-meditative și reversul lor autosubminant ar putea fi extrase de pe întreg parcursul cărții. Deruta cititorului e cvasitotală, mai ales în amintirile pagini de cugetare pe acele uriașe teme filosofice, unde, părând serios angajat în reflecție, prozatorul recurge, totuși, la un limbaj extrem de complicat-artificial, ramificat, precum în pasaje ca acesta, din secvența de sub titlul *Logos*: „Această Realitate-Principiu poartă dinamic și prezent în structura ei de eșalonare, de realizare și de trăire axială în expresii Stilul seninătății cunoașterii reale, silogistica esențelor active și-a aspectelor pozitive naturale. Ceea ce înseamnă mai mult decât degrefare: măsura imanentă a primatului, a primatului imanentei vocative și pluralice, o măsură din vocabulele constitalității electivă a gândirii exprimate selectiv, însăși data faptică a realității...” ș.am.d.

Este, în astfel de pagini găunoase, cum a observat și Ion Simuț, „un delir filosofic perplexant”, o „eseistică extrem de pretențioasă, pe care nu știi când să o iei în serios și când să o consideri o formă de deriziune”. Criticul notează și interesante „indicii ale parodierii” sistemului filosofic al lui Lucian Blaga, în sintagme precum: „diferențialele stilistice”, „dogmatismul ideii”, „fenomenul originar”, „unanimitatea anonim”, despre care spune însă, nu fără temei, și că „ar putea fi luate ca niște reminiscențe”, pentru a se întreba, în mod justificat, „dacă este posibilă o filosofie parodică” și înclinând spre a răspunde negativ.

(Continuare în numărul viitor)



Ion Nicodim

Peisaj

## imprimatur

# Narațiunea detectivă și narratorul detectiv (I)

Ovidiu Pecican

Una dintre injustițiile repetitive ale celor mai recente istorii literare este aceea că refuză obstinat să lărgescă spectrul, perimetrul propriilor investigații. S-ar zice că firul contoarelor Geiger de care dispune, priza la care și-au conectat radarele cu care balizează literatura, sunt neîndestulătoare, rămânând în urma posibilităților la care instrumentele de măsură au ajuns deja. Ajungem, astfel, într-una din acele situații pe care cel mai bine o evocă tot satul românesc din unele zone de munte: a primit pentru cabinetul școlar din localitate un computer dotat cu modem și programe pentru conectarea la internet, numai că primarul nu a rezolvat încă problema includerii localității în rețeaua electrică națională.

În acest fel, oricât de mult s-ar diversifica oferta scriitorilor, ea riscă să rămână pe mai departe neluată în seamă și nevalidată critic dintr-o prejudecată simplă și depășită: pasămite, nu toate genurile și speciile beletristice aparțin literaturii. După acest tipic nici Edgar Allan Poe, și nici Jules Verne nu și-ar putea păstra locurile în literaturile cărora le aparțin și, cu atât mai puțin, în cea universală, căci ancheta detectivă, genul horror și științifico-fantasticul sunt de alungat din Pantheon. Ce să mai vorbim de romanul gotic englez, de la Horace Walpole și Maturin până la doamna Shelley și la Bram Stoker?! Acesta nici nu ar trebui să intre în discuție, măcar că preferința binecunoscută a romanticilor pentru ruine, tenebros, spectre și giulgiuri albe oferă un alibi autorilor și operelor pomenite până și în ochii celor mai mofturoși cititori conservatori. Tocmai despre situația aceasta vorbește romancierul și jurnalistul George Arion într-o intervenție memorabilă: „Avem critici literari care să poată discuta o realizare ca a lui Dan Brown și să atragă atenția asupra ei? Le-ar trebui repere în acest gen de literatură, dar, din păcate, nu prea mai avem critici literari importanți ca Ov. S. Crohmălniceanu, care era perfect familiarizat și cu literatura polițistă și cu cea science-fiction și nu rămânea cantonat în zona aflată sub tutela lui Sherlock Holmes și Hercule Poirot. Ce le spun criticilor noștri literari nume ca John Le Carré, Frederick Forsythe, John Grisham, David Baldacci, John Case, Carlo Lucarelli, William Diehl, Thomas Gifford, Robert Ludlum, Nelson DeMille? Mai nimic. Dă seama cineva despre aparițiile semnate de ei, care, din fericire, văd lumina tiparului și în limba română? Numai întâmplător și cu destulă malițiozitate. O carte ca *Melonul domnului comisar* a Danielei Zecca, o cercetătoare avizată în acest domeniu, este o *rara avis*. Ca dealtfel și *Literatura și fascinația aventurii* a lui Horia Matei. Organizează cineva vreo dezbatere despre înfloritoarea literatură polițistă și de spionaj, un companion de nădejde al cititorilor din secolul trecut, dar, se pare, și din secolul XXI? Avem servicii de marketing care să facă romanoarea necesară în jurul unui roman marca Dan Brown și să-l transforme într-un best-seller mondial? Există editorul cu fler care să parieze pe o astfel de carte? [...] O spun pe șleau: literatura română este complet nesincronizată cu acest gen de literatură care, prin alte părți, cunoaște succese eclatante.” (*Familia*, nr. 10 (479) octombrie 2005)

Văzând că lucrurile stau astfel, moștenitorul

imperiului *Flacăra* de la Adrian Păunescu a luat el însuși mai multe inițiative în direcția socotită prioritară de textul din care am citat. A inițiat o colecție de roman polițist, de enigme și mister ale cărei apariții de până acum, vreo zece deja – printre ele: Poe, Edgar Wallace, Arion însuși – vin la pachet cu revista însăși. Totodată, s-a îngrijit de reeditarea, ba în format de buzunar, ba în format impozant, *hard cover*, cu supracopertă, a propriilor romane, inaugurând încă o colecție, „Crime Scene Premium”, unde au și apărut niște titluri. Nu în ultimul rând, foarte important pentru conștiința de sine a unei literaturi care până ieri se complăcea, în pofida propriilor performanțe de calitate și de marketing, în marginalitatea unde o menținea critica, a asumat el însuși funcția de receptacul critic al producției de gen, susținând ritmic o rubrică de comentare a aparițiilor marcante ce sunt relevante pentru pasiunea romancierului care este.

Recunosc că reflecția publicistului George Arion mă interesează la fel de mult ca producția autorului ciclului Andrei Mladin. Nu pot decât să regret că alți prozatori români contemporani, specializați în *thriller*-uri sau *policier*-uri – mă gândesc la Rodica Ojog-Brașoveanu, la Haralamb Zincă, Petre Sălcudeanu sau, de ce nu, la excentricul Leonida Neamțu – nu au lăsat meditații similare, care ar fi îmbogățit ereditatea autohtonă a unui gen cu contribuții teoretice de interes și i-ar fi conferit acestuia un plus de legitimitate.

Deplin conștient în ce s-a vârat, fără a fi un mare nedreptățit – ba chiar dimpotrivă, atât sub aspectul realizării profesionale, cât și în privința ecoului critic al romanelor sale –, căinând aceeași marginalitate datorată ipocriziei receptării critice resemnate în fața prejudecăților proprii, George Arion spune însă: „În România, autorul de romane polițiste are un statut precar. El nu inspiră încredere criticului literar, deoarece acesta desconsideră genul, datorită unei pregătiri superficiale în domeniu. În cel mai bun caz, reperele lui sunt Agatha Christie, Conan Doyle, eventual Hammett, Chase și Chandler, deși, în ultimele decenii, romanul polițist a cunoscut metamorfoze spectaculoase. [...] Autorului român de romane polițiste nu-i acordă credit nici cititorul. Înainte de 1990 au apărut puține romane polițiste cu subiect autohton – doar trăiam într-o țară unde se nega existența fărădelegii. Acele romane „milițiste” – termenul îi aparține Danei Dumitriu –, scrise deseori fără har, au provocat o stagnare a acestui tip de literatură și în climatul de libertate instaurat după eliberarea de sub dictatură. Ca urmare, nici editorul nu are încredere într-o realizare românească și rarele apariții datorate condeiilor români nu se bucură de o promovare corespunzătoare, oricât de valoroase ar fi. [...] Ar mai putea fi o cauză, dintre multele posibile: publicul nu crede în justiția română, așa că este greu să-i propui ca erou un justițiar verosimil, din moment ce toată lumea a aflat despre numeroase cazuri de polițiști, procurori, judecători certați ei înșiși cu legea. Iar polițistul de azi se deosebește prea puțin de milițianul de ieri. Trăim în cea mai coruptă țară din Europa. Subiecte pentru cărți



Ion Nicodim

Fereastra orientală galbenă

polițiste se găsesc cu duiumul. Nu știu însă când ne vom sincroniza cu fenomenala înflorire a romanului polițist cunoscută pe alte meleaguri. Nu sunt semne că va fi prea curând. Până atunci, îi vom citi în continuare pe Nelson DeMille, Dan Brown, John Grisham, Frederick Forsythe, David Baldacci...” (G. Arion, „De ce nu avem roman polițist?”)

Cel care pictează atât de net contextul în care își desfășoară activitatea izvorâtă din pasiunea pentru dezlegarea misterelor în numele ideii de libertate, dreptate și inteligență are un trecut profesional marcat de o uluitoare continuitate. Înafara primilor patru ani de după absolvirea Facultății de Limbă și Literatură Română, când a lucrat la *Revista bibliotecilor*, restul carierei și l-a petrecut în redacția periodicului *Flacăra*, fiind, între 1974 și 1989, șeful secției sale de cultură și devenind, după căderea dictaturii, redactorul ei șef, pentru ca în prezent să acceadă la pozițiile de președinte al Consiliului de Administrație și director general al S.C. Publicațiile Flacăra S.A. Cum se vede, Arion a știut gospodări cu pricepere patrimoniul material și uman avut la dispoziție, diversificând publicațiile, editând cărți, inaugurând colecții și transformând totul într-o societate pe acțiuni sustenabilă. (Nu este deloc puțin, ținând seama de vremurile de nesiguranță care au marcat tranziția postcomunistă a României, situație care până astăzi a lăsat și continuă să lase urme adânci pe fizionomia brăzdată de vicisitudini a culturii noastre.) A scris cărți de poezie, interviuri și ficțiune, a furnizat caselor de film scenarii ecranizate, a editat CD-uri audio (cum este cel cu poeziile lui puse pe muzică și rostite de Eugen Cristea) și este membru al Uniunii Scriitorilor, membru în Consiliul de Onoare al Clubului Român de Presă, primind și numeroase premii de breaslă, printre care se numără cel al Uniunii Scriitorilor (1985, 1995 și 1999).

Dar ultimii ani l-au adus pe George Arion la apogeul unei activități de autor și comentator de carte cu subiect detectivistic, prin rubrica de gen („Scena crimei”) – probabil singura de acest tip – din *Jurnalul de Duminică* și prin publicarea în foileton a unei noi producții ilustrative pentru talentul său (o povestire din ciclul *Pe urmele lui Stephen Hawking*, în *Ziarul de Duminică*).

## lecturi

## O personalitate complexă

Laszlo Alexandru

(urmare din numărul trecut)

Giovanni Papini se păstrează într-un permanent dialog cu specialiștii care l-au precedat, fie aceștia mai reputați sau mai puțin acreditați. Nu lipsesc referințele respectuoase, consensuale, la opinii exprimate de Michele Barbi, Isidoro Del Lungo, Ernesto Giacomo Parodi, Nicola Zingarelli ș.a., chiar dacă Papini își proclamă, cu adolescentine izbucniri, dezacordurile și disensiunile de principiu față de "dantologi". De fapt pagina sa critică e mereu dublată de bogate note și explicații bibliografice de subsol, care-i conferă lucrării o dublă identitate, de explorare artistică și de cercetare științifică. Definitorii sînt tonul alert, stilul captivant, polemica dezlănțuită, care proiectează cititorul în centrul situației, îi creează o stare de tensiune, a cărei soluționare e urmărită apoi cu suflul la gură. Metoda predilectă a autorului constă în enunțarea ipotezei agresive, care este pe urmă verificată și demonstrată migălos, prin numeroase citate din capodopera dantescă. Nu poate să nu impresioneze pe alocuri fervoarea comentariilor, care atestă în Giovanni Papini pe artistul ingenuu, ce scrie din plăcere și împins de sincer entuziasm: "în acele momente, citind acele terține, nu mai știi ce să spui și ce să faci: îți vine să strigi de uimire sau să plîngi de admirație, să-l cuprinzi în brațe și să-l săruți, pe dragul nostru Dante, dacă ar fi aici prezent, reînviat măcar o clipă de iubirea ta invidioasă". Tocmai această pendulare a textului papinian, între demonstrația științifică cea mai strictă și impulsul intuitiv, la limita imprudenței supărătoare, ne plasează în postura incomodă a unei prelungite suspiciuni.

Asemenea trăsături distinctive, precum și funciara inapetență a lui Giovanni Papini pentru vreun sistem, înnăscutul său sentiment de libertate și independență, au stimulat probabil scepticismul specialiștilor. Aldo Vallone îi pune în evidență atât calitățile, cât și defectele de procedură: "a neglija cu totul istoria și opera istoricilor și a filosofilor și a deduce elemente de biografie reală (în acest domeniu a fost deja străbătută o cale lungă) sau intelectuală e un exercițiu, semnificativ poate, prin abilitatea și străduința care se dezvăluie în legăturile stabilite, sau chiar prin salturile de la un subiect la altul; dar e cu siguranță, ca atare, un proiect inegal în rezultate și riscant"<sup>1</sup>. (Ar merita poate să nuanțăm asprimea criticii, reamintind că G. Papini nu neglijează opera istoricilor și a filosofilor, ci, în numeroase rînduri, o combate polemic, ceea ce configurează ușor diferit realitatea faptelor...) Iar cînd nu apar "pișcăturile" imprecise, se recurge la ignorarea tendențioasă: "despre Dante viu, după cum am spus, critica «oficială» a dantiștilor, în mare parte situați cu toții acolo, la Florența, nu se ocupă cituși de puțin"<sup>2</sup>. O excepție o reprezintă L. Pietrobono care, în recenzia sa consistentă<sup>3</sup>, subliniază calitățile artistice ale cărții, precum și amănunte pozitive din perimetrul unor capitole (*Pretinsa obscuritate, Mai cu seamă poet, Forța expresiei și altele*). În schimb, se disociază fără dubii de alte aspecte: "Păcat că nu totdeauna [Papini] este egal cu sine însuși. Ne-ar fi putut dăruî o carte minunată despre Dante: așa ne-a oferit una în care, printre foarte numeroase intuiții fericite, există și multe lucruri care ne displac sau, mai bine zis,

întîlnim ipoteze de cercetare pentru care i-am fi fost recunoscători dacă nu le-ar fi lansat, afirmații neîntemeiate, presupuneri care nu conving, precum aceea care vede în Ogar perioada Spiritului Sfînt profetizată de Gioacchino da Fiore, sau cealaltă, preluată de la Zingarelli, că Dante i-ar fi dat «lovitura de sabie în gît» lui Buonconte da Montefeltro"<sup>4</sup>.

Mai senină a fost receptarea volumului lui Papini în România interbelică. (De altfel polemismul italian a avut chiar o sumă de corespondenți români, ale căror mesaje s-au păstrat în arhiva sa de la Fiesole<sup>5</sup>.) Mircea Eliade subliniază că "jumătate din carte este literatură - o foarte bună literatură - în jurul oamenilor pe cari Dante i-a cunoscut, i-a iubit sau i-a urît, în jurul pasiunilor lui Dante. Dar în aceste pagini nu se întîlnește încă geniul. Nu este un Dante viu și nou, așa cum ne-a asigurat Papini că vom găsi în cartea sa. Este un Dante animat fragmentar, disociat și reconstituit, un Dante în care Papini descoperă rînd pe rînd pasiuni și înălțimi - dar a cărui prezență nu o simțim"<sup>6</sup>. În ciuda unor asemenea rezerve de ansamblu, "stilul e minunat, organic, cursiv, echilibrat; limba se simplifică iarăși; portretele secundare, ca și în Storia di Cristo, sînt pe același plan cu eroul principal"<sup>7</sup>.

O analiză mai adecvată vine din partea unui reputat specialist și prieten de nădejde, italianistul Alexandru Marcu: "Din viața ilustrului său concetățean, Papini știe că se cunosc prea puține amănunte sigure; din viața exterioară. Și atunci, se va resemna să înfățișeze un tablou moral, spiritual, al existenței lăuntrice, reconstituit cu ajutorul operei lui Dante, dar, să nu omitem, și cu ajutorul dantofililor ori dantiștilor, ori pedanților istorici literari, cei atât de ocăriți (...). Cartea aceasta are meritul de-a dovedi curajul inovării, într-o materie sacrosanctă și intangibilă, cum este critica dantescă oficială. O carte de atitudine, ca toate ale lui Papini, la care se adaugă, invariabil, savoarea autobiografică atât de căutată astăzi"<sup>8</sup>.

Același Alexandru Marcu ne lasă și o mărturie extrem de prețioasă, unică în felul ei, legată nu de varianta tipărită a monografiei *Dante viu*, ci în ce privește laboratorul de creație al operei. Reluarea integrală a pasajului, după trei sferturi de secol, ne transmite azi poate o undă de emoție despre intensitatea unei prietenii, consolidate în jurul aceleiași pasiuni pentru Dante Alighieri, dintre doi intelectuali pe care, după o nouă cotitură neprevăzută a istoriei, îi aștepta în egală măsură discreditul public și moartea. "Mai firesc este să precizăm, cu mărturisiri ce l-ar putea surprinde pe însuși Papini, geneza cărții. Despre care autorul mi-a vorbit mult, o oră, acum doisprezece ani, la Florența, în diligența cu cai, care ne-a dus din Piazza Vittorio către Grajdurile Regale ale Palatului Pitti, dincolo de Porta Romana, unde se deschidea cea dintîi expoziție internațională a cărții. În diligență, ori cercetînd volumele aduse de fiecare cultură la acea întrecere, Papini mi-a vorbit de o carte despre Dante, pe care nu mi-a povestit-o prea străină de ceea ce este azi. La rîndu-mi, mi-am spus gîndul despre o serie de probleme ce mă interesau atunci pentru obligații universitare, dar care s-ar putea așterne încă, într-o carte românească despre acela a cărui glorie încordează mintea lumii civilizate. Papini,



Giovanni Papini

trimețindu-mi cartea lui din urmă, n-a uitat mustrarea de-a fi zăbovit prea mult înfăptuirea gîndului împărțit în diligența care ne-a dus dincolo de Porta Romana. În ce ne privește, mîngierea cu care am întîmpinat mustrarea stă în cele două volume, *Infernul și Purgatoriul*, traduse cu bine pînă în prezent. Paradisul se va înfiripa și el în grai românesc. Iar cînd această pregătire, cum poate fi interpretată hotărîrea de a-l traduce pe Dante, va fi făcută, vom ține poate făgăduiala mărturisită lui Giovanni Papini, într-o zi de primăvară, în Florența lui, în Florența lui Dante Alighieri"<sup>9</sup>.

Cu neprevăzuta întîrziere dată de scurgerea unor decenii, a unui război mondial și a două dictaturi continentale îngrozitoare, iată azi transpusă, pe limba lui Alexandru Marcu, monografia dantescă promisă de Giovanni Papini. Sperăm ca tînărul cititor al secolului XXI s-o examineze cu privirea senină ce învăluie un act de curaj și de iubire.

(Prefața volumului *Dante viu*, de Giovanni Papini, în curs de apariție la Ed. Pergamon din Bistrița)

Note:

1 Vezi A. Vallone, art. cit., p. 104.

2 Vezi Ibidem, p. 105.

3 Publicată în *Giornale dantesco*, XXXV, 1934, p. 201-206; aici și în continuare, preluăm informațiile după A. Vallone, art. cit., p. 105.

4 Vezi A. Vallone, Ibidem, p. 105. Cercetătorul arată apoi că studiul publicat de L. Pietrobono a condus la o călduroasă scrisoare de răspuns a lui Papini, care își exprima recunoștința pentru seriozitatea investigației, însă respingea întemeierea anumitor obiectii, chiar dacă se abținea să contraargumenteze în profunzime, pentru a nu cădea "în năravul "dantiștilor".

5 Sînt enumerați Petre Ciureanu, Pimen Constantinescu, Eugen Drăguțescu, Vera Esarco, Vintilă Horia, I. Iliescu, Alexandru Marcu, Sofia Marcu, Alexandra Michailescu, Edgar Papu, Mircea Popescu, Ioan Țințăreanu (vezi Liviu Bordaș, "Pilotul orb și tînărul ce învâța să zboare: despre întîlnirile lui Eliade cu Papini", în vol. *Întîlniri cu Mircea Eliade / Encounters with Mircea Eliade*, volum coordonat de Mihaela Gligor și Mac Linscott Ricketts, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2005, p. 153).6 Vezi Mircea Eliade, *Dante vivo*, loc. cit.

7 Ibidem.

8 Alexandru Marcu, *Ultima carte a lui Papini* [recenzie la *Dante vivo*], loc. cit.

9 Alexandru Marcu, Ibidem.



## Despre utopie în literatura română

Mihaela Nicolae

În literatura română, cariera utopiei, ca gen literar, este vag conturată. La fel se întâmplă și cu distopia. Explicația este destul de dificil de găsit, în condițiile în care se poate spune că în literatura occidentală utopia și formulele ei negative constituie baza imaginarului ficțional și a canonului literar. Așa cum arată Lăcrămioara Petrescu, dacă în literatura vestică *antiutopia* apare ca o relativizare firească a *utopiei*, în literatura română *antiutopia* a apărut fără ca modelul, utopia, să se fi manifestat. De aceea, utopia este exemplul ideal de „intergen”, situându-se la limita dintre narațiune, ideologie, teorii sociale etc.: „un intergen este prin excelență distopia sau anti-utopia, prin distanțarea ironică față de modelul utopic și discreditarea lui: utopiile și heterotopiile constituie punctul de plecare al intergenului, prezent și în literatura română, de la Dimitrie Cantemir, autor al viziunii Cetății Epithimiei, în *Istoria ieroglifică*, la Ion D. Sîrbu în *Adio, Europa*.”<sup>1</sup>

Exemplele de antiutopii, mai ales cele scrise în timpul regimului totalitar<sup>2</sup> sunt, în literatura noastră, destul de diverse. Dar pagini interesante, scrise plecând de la convenția antiutopiei, apar și înainte de anii '90. De pildă, istoria Cetății Tâmpitopole, din *Cronica fantastică*, prezentată de I.L. Caragiale în toată splendoarea ei putredă, foarte asemănătoare, în fond cu alegorică „țară a bacșifului”, pe care o găsim la Ștefan Zeletin. Sociologul propunea, sub forma apăsată a pamfletului, imaginea unei *Țări a măgarilor*, a „măgarilor propriu-ziși” (juriștii), a „măgăreilor” (învățații, dascălii, intelectualii, așadar) și a „măgăroilor” (clerul). Caragialiana cetate Tâmpitopole e locuită numai de Sinecorzi, făpturi bipede făcând parte dintr-un fel de trib chinezesc aflat pe aceste tărâmurile de 2000 de ani. Tâmpitopole este înfățișată în „anul de grație 3874”, prin mijlocirea unui personaj-ghid, un „cicerone”. Sinecorzii sunt ființe bipede cărora li s-a extirpat afectivitatea. Sinecorzilor le lipsește cu desăvârșire toată partea stângă a toracelui, ca într-un accident genetic. La conducerea cetății se află Mandarinul păcii, care este și guvernator militar și civil al Tâmpitopolei. Marele merit al Mandarinului păcii, ca și al marelui învățat Ti-Li, este acela de a fi campion la strâmbatul picioarelor micilor chinezi, pentru a-i face să se bucure de „rahitism, calitate ce trece în mare considerațiune la chinezi”. Instituțiile sunt orwelliene: mai întâi o „cetate a brahmanilor” (amestec de biserică și academie), cu funcție indeterminată, apoi „Rezervorul ordinii și păcii, stabiliment liniștitor al spiritelor prea iuți și corigator al moravurilor”, Casa Justiției, unde Pim-Pim caută zadarnic dreptatea, dar și o stranie instituție ce veghează buna desfășurare a alegerilor, numită „Muma Tutului”. Instituția finanțelor este „Punga-publică”, reprezentată de o gură monstruoasă, care nu se satură tot înghițind la grămezi de aur. La cârma finanțelor stă, desigur, un „Pungaci”. Despre conducătorul suprem al cetății, Sik-Tir, nu se știe aproape nimic, căci o lege interzice, sub amenințarea pedepsei cu tăierea limbii, orice referire la el.

În *Tabletele din Țara de Kutu*, Bogdan Crețu

vede „antiutopia omului nou, care tot vechi se dovedește a fi”, „roman satiric, în genul *Scrisorilor persane* ale lui Montesquieu sau a povestirilor lui Voltaire”<sup>3</sup>. Organizarea binelui are ca scop simplificarea, fie și absurdă, a vieții, plecând de la principiul sortării lucrurilor: „El dorea să strângă și să sorteze edificiile de același fel într-un singur loc, bisericile cu bisericile, grădinile cu grădinile. Statuile, adunate din toate părțile, într-un Parc al Statuilor, și de asemeni canalizările și bulevardele, fiind mai lesne de îngrijit și de administrat laolaltă decât separate.” Un reflex al acestui tip de organizare găsim la Ion D. Sîrbu în imaginea statuilor de ghips adunate din piețele Isarlăkului și depozitate în subsolul teatrului municipal. Doar că statuile mai poartă încă, bine înfipite în ghips, microfoane.

Un scenariu interesant pentru analiza distopiei este *Lobocoagularea prefrontală*, text amintind, prin experimentele științifice de extirpare a personalității, de *Portocala mecanică* a lui Anthony Burgess. Nivelarea socială se obține în cetatea-laborator prin ștergerea memoriei, spălarea creierului și mutilare. Monstruosul proces medical presupune repetarea operației la intervale fixe, științific prevăzute – „operatul este eliberat de toate nenorocirile care însoțesc conștiința de sine, pierde ambițiile egoiste, visurile de mărire și interesul ce-și acordă sie însuși. Din personalitatea lui se șterge orice urmă de reflexiune, toate aspirațiile către necunoscut. Nu mai este hărțuit de întrebări, chinuit de mister.”

O listă scurtă a distopiilor din literatura română ar cuprinde, cu siguranță, și alte câteva texte deja interesant analizate de Ruxandra Cesereanu, în studiul *Gulagul în conștiința*

românească<sup>4</sup>, dar și de Bogdan Crețu în cartea sa dedicată distopiei. Este vorba, de pildă, de *Biserica neagră* a lui A. E. Baconski, considerată „utopie poetică”, *Perimetrul Zero*, de Oana Orlea, *Gulliver în Țara Mincinoșilor*, romanul lui Ion Eremia. În *Viața pe un peron* Octavian Paler abordează registrul parabolei, iar *Al doilea mesager*, romanul lui Bujor Nedelcovici, reduce în prim-plan, în linia lui Cinghiz Aitmatov, ideea de mancurtizare a individului. Pentru Bogdan Crețu romanul *Adio, Europa!* al lui Ion D. Sîrbu se definește ca „antiutopie balcanică”, în vreme ce *Țara lui Gufy*, textul lui Matei Vișniec, trece în categoria „basmului dramatic subversiv”, trădând, de fapt, spiritul basmului – „oamenii, lucrurile, pereții sunt lipsiți de culoare. Nu există ferestre”. O categorie interesantă de texte este plasată de critic în „sajul antiutopiei”. Este vorba despre *Mașa și extraterestrul*, romanul puzzle al lui Nichita Danilov, dar și de *Christina Domestica și Vânătorii de suflete*, de Petre Cimpoieșu, romanul unui târg moldav unde extraterestrii sunt, de fapt, securiști. Să adăugăm pe lista distopiilor și romanul *Stațiunea* lui Alexandru Ecovoiu. Teoria răului necesar pentru instituirea binelui absolut este pusă în aplicare într-o cetate-cazino, imperiu al jocurilor de noroc, interzise, dar, de fapt, tolerate tacit, în statul monarhic. Personajul plonjează în utopia sa interioară<sup>5</sup>. Romancierul, el însuși implicat în diegeza, cade în capcana personajelor și lucrurilor pe care le inventase: „*Nimeni nu sfârșește bine! O vei dovedi, ai la dispoziție o comunitate pe care nu o mai suporti. Noaptea trecută ai visat că te afli în Stațiune. Personajele nu te cunoșteau. Încearcă, exasperat, să le spui că tu ești Creatorul lor, că întâlnirea voastră era inevitabilă. Au crezut că ești vilegiaturist. Sau un șarlatan, încă unul. Te-ai trezit nervos. Ar fi fost interesant un dialog oniric.*”

În romanul *Adio, Europa!* apar câteva trăsături tipice utopiei negative. Prin reducere la absurd a unor sisteme totalitare reale<sup>6</sup>, distopia decelează idiosincraziile unei umanități pervertite. Mai întâi,



Ion Nicodim

Nud

constantele imagologice: frica încolăcită „nirvanic”, societatea uniformizată și militarizată, Cerberul de la securitate, singurătatea fără leac a individului care-și îngăduie să rădă liber, în piața publică. Memoria personajului este un fel de *Portocală mecanică*, cu traseu dureros, imprevizibil, perfid mecanism de autocenzură și de pervertire a naturii umane. În fond, avertizează Orwell, „cine controlează trecutul, controlează viitorul”. Aflat în plină stradă, după momentul răsului „neprincipial”, personajul decodează, bolnav de suspiciune, o serie de elemente din inventarul terorii. Personajul știe deja că „cine râde își ia rămas bun și de la trecut și de la viitor”. Profesorul Desideriu Candid traversase cândva o experiență traumatizantă, care e pe cale să se repete, cu aceleași simptome, cu aceeași intensitate. Castanii nu mai sunt simpli castani, vrăbiile au deja un „stol organizat”, iar cerul cântă „aleluia” peste un îngropat de viu între zidurile cetății totalitare. Mai mult, într-un asemenea text descrierea creează, literalmente, spațiul, cu arhitectura lui neliniștitoare.

Alt element important în scenariul utopiei negative îl constituie prezența unui personaj numit generic *martorul utopic*, care îndeplinește rolul de ghid prin labirintul cetății. Prin intermediul acestui personaj-mediator, profesorul Desideriu Candid, un *alter ego* al autorului, avem acces la lumea închisă a distopiei, la instituțiile, moravurile și legile ei. *Martorul utopic* este altfel alcătuit decât indivizii lumii sale și, de aceea, este predispus la statutul de victimă. Acest *martor utopic* este el însuși un bun observator al realității, un rafinat și consecvent analist, capabil să sesizeze mecanismele perfide ale manipulării sociale. În fond, profesorul Desideriu Candid este un personaj din *Primul cerc* al lui Soljenițin, un spirit elevat, care, în absența libertății din afară, știe să găsească libertatea în sine. Personaj-martor devine călăuză cititorului sau a călătorului care ajunge din întâmplare în cetate. Acest personaj are, de regulă, mentalitatea unui *outsider*, fiindcă își păstrează luciditatea și rezistă agresivității primitive care vine din jur.

În *Adio, Europa!*, ca și în *Maestrul și Margareta*, romanul lui Bulgakov – „întruparea demonică devine și expresia distopiei”.<sup>7</sup> Profesorul

Desideriu Candid, preocupat de „Etică și Est-etică septentrională” (ca și autorul însuși), mărturisește că se simte înconjurat de tot felul de spirite nefaste, demoni și ucenici ai diavolului – „Sunt nevoit să admit că diavolul există și că el este cel cu care stau cel mai ades de vorbă. În curând am să-l și văd, nu ar fi exclus să devenim nedespărțiți prieteni. Tovarășul dracu’ este alter ego-ul meu dialectic, lui îi adresez întrebările la care nu am răspuns și îndoelile ce mi se par fără speranță sau noroc. Dracul meu păzitor este un biet inger trimis la munca de jos pentru grave abateri de la morala revoluționară.” Rezistența la presiunea sistemului totalitar este o constantă în scenariul distopiei moderne. După cum arată Paul Ricoeur<sup>8</sup>, în *Eseuri de hermeneutică*, principala funcție a unui model utopic este aceea de a contesta practicile și structurile existente. Utopia devine, în societatea totalitară „mizeria unui proiect care s-a voit de mântuire universală și a dus, în final, la subjugarea universală.”<sup>9</sup> În romanul lui Ion D. Sîrbu vocea auctorială este amplificată de alte „voci” (Olimpia, Somer, Walter, uneori chiar și servili susținători de discurs oficial) în același registru, ceea ce face ca textul să pară hiperargumentat, cum observă Daniel Cristea-Enache<sup>10</sup> – „Vocea lui Candid este concurată, acoperită și finalmente sufocată de vocile altor personaje-naratori, care contribuie la dilatarea enormă a spațiului discursiv și influențează decisiv destinul epic al protagonistului.”

Prin urmare, la Ion D. Sîrbu scenariul utopiei negre se realizează prin imbricarea unor elemente constante în acest gen de literatură: construcția sistematică (prin digresiune) și simetrică a unei lumi pe dos, a unui regat imaginar, animat de o umanitate generică (profesorul, securistul, activistul de partid, poetul de curte) și condiționat de o anume ordine exercitată de Puterea discreționară. Importante sunt și imaginarul fricii, recursul la alegorie, simbol, metaforă, rezistența la practica generalizată a servituții și delațiunii, memoria traumatizată și mnemofobia. Nu în ultimul rând, utopia negativă presupune o replică dată prezentului prin proiectarea acțiunii în viitor sau, cum se întâmplă în romanul lui Ion D. Sîrbu, prin alternativa, în registrul absurd, a prezentului însuși. Ca majoritatea distopiilor, *Adio, Europa!*,

propune un scenariu mai negru decât cel al realității în care se găsește autorul. De fapt, distopia este o formă de a ajunge pe alte căi, ocolite, la terifianta lume nouă din care nu se poate evada: „Societățile totalitare sunt deci exemplul cel mai avansat al nemăsurării care se instalează în om când el încearcă să treacă prin poarta strâmtă a istoriei. Construind o lume pe modelul unei închipuri, ale cărei simptome atestă deja inspirația echivocă, omul nu mai recunoaște ireductibilele frontiere dintre real și ireal.”<sup>11</sup>

#### Note:

- 1 Lăcrămioara Petrescu, *Interferențe generice, în 'Philologica Jassyensis'*, Institutul de Filologie Română 'A. Philippide', Iași, (cod CNCIS 695), anul II, nr. 2/2006.
- 2 Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației PRO, 2004, p.236 - "un regim în care presiunea nu folosește măsuri administrative directe și soluții draconice (ca în anii '50) e mai curând incitant pentru scriitori."
- 3 Bogdan Crețu, op.cit., p.98.
- 4 Ruxandra Cesereanu, op.cit., p. 398.
- 5 Sorin Antohi, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, Editura Idea Design&Print, Cluj, 2005, p.57.
- 6 Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în conștiința românească*, Editura Polirom, Iași, 2005, p.74.
- 7 Nicolae Oprea, *Ion D. Sîrbu și timpul romanului*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000 p.9.
- 8 Ion D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal - glosse -*, I-II, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție îngrijită, tabel cronologic și referințe critice Toma Velici și Elena Ungureanu, prefață de Ovidiu Ghidirmic, postfață de Marin Sorescu, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1996; vol.II, p.15.
- 9 Paul Ricoeur, *Ideologie, utopie și politică*, în vol. *Eseuri de hermeneutică*, traducere de Vasile Tonoiu, Editura Humanitas, București, 1995, p.284.
- 10 Vladimir Tismăneanu, *Chilolina de scrum*, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 185.
- 11 Daniel Cristea-Enache, Prefața la romanul *Adio, Europa!*, Corint, București, 2006, p.7.
- 12 Jean-Jacques Wunenburger, *Utopia sau criza imaginarii*, trad. de Tudor Ionescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p.272.



emoticon

## HEDERA FELIX

Șerban Foarță

“Trebuie să [...] te las”, îmi scriai ieri, spre seară, „să respiri. Semăn cu o iederă înfășurată jur-împrejurul tău. Nu se poate continua așa...”

Ba se poate, Iedera mea dragă...

Ceea ce uiți este că planta asta parazită, cum i se spune îndeobște, sprijină, cu aerul că-l va înăbuși, îl susține, dând impresia că-l sufocă, un trunchi pe jumătate șubred, – tot astfel cum aceeași plantă agățătoare și perenă și, pe deasupra, sempervirescentă, îi conferă, ca și vițele de vie, toiagului lui Bacchus, colbuit, pe care grecii-l numeau *thyrs*, atributele eternei tinereți: verdeața și exuberanța vegetală.

Trunchiul și iedera sunt, așadar, complementare; iar atunci când termenul dintâi al ecuației se evaporă și piere, poți spune cu Arghezi (cel din *Inscripție pe un portret*):

“și te socoti ca iedera, deodată, Rămasă-n legănare și pustiu...”!

Oricum, nu doar femeia poate să joace rolul acestei t(r)ainice rețele înfrunzite, mereu pe cale să-și încorporeze, pe totdeauna, partenerul, dar și bărbatul ce-o îmbrățișează, o înlănțuie, riscând să o sugrume, – ambii putând, alternativ, rămâne, ca ea, “în legănare și pustiu”.

Când mi-ai scris, ieri, că ar fi bine să nu mai fii iedera mea, ți-am compus câteva versuri în franceză, pentru că *lierre* este un termen ce cuprinde (ca și „*lianele* din apă”, în buna limbă eminească) silaba dintâi a numelui tău, *Li*:

hier/ lierre/ (vert-noir & or)/ aujourd'hui/  
j'ignore/ et puis/ demain:/ deux mains/ aveugles  
qui tâtonent/ atone-/ ment la nuit...

Altădată, te numeam *brățară*; astăzi, îți spun *iederă*, *Hedera helix*; și-mi pare rău că nu suntem

eleni, ca Alcibiade, care purta cununi, pe frunte, de iederă smălțată cu violete, – cu riscul de a ignora într-astfel, noi, amestecul de verde de China, vesperal, brumat cu pulberi argintii, și vinețiul violei odorata.

Sau ca Minyadele (în ciuda deznodământului grotesc al lor), pe care Dionysos le-ademenea cu iederi și ciorchini, ca să li se-alătore, pe dealuri, nerușinatele Bacchante.

Sau „grec” cât, baremi, Caravaggio, pictorul unui Bacchus cu părul plin de foi de viță (confundabile cu frunza iederii, acestea), – efeb cu zâmbet misterios, ba chiar „fățarnic pe-a lui buze de coral”.

Să-i mai înșir pe Attis și Cybelle; pe Thalia cu ghirlanda-i hederată; pe Osiris în al cărui cult iederă juca un rol de seamă, anume unul resurecțional?...

Sau să mă retrag, printr-un *et caetera*, din acest joc hederabund, – *et caetera* cu care *iederă* consună; nu, însă, înainte să-ți urez ca tu, *mon tendre Lierre, Hedera mea helix*, să fii și una *felix*!

Acum și mai târziu.

# Știință și religie

## De la monolog la dialog

Florentina Răcățăianu

(Urmare din numărul trecut)

\*  
Cartea lui Cristian Bădiliță, *Știință, dragoste, credință, Convorbiri cu patrologi europeni*, Editura Curtea Veche, București, 2008, inițiază dialogul cu patrologi/ patristicieni europeni pe care autorul i-a cunoscut și cu care a colaborat în ultimii zece ani. Istoric al creștinismului timpuriu, eseist, poet, doctor al Universității Paris IV-Sorbona cu teza *Metamorphoses de l'Antichrist chez les Peres de l'Eglise*, coordonator al proiectului *Septuaginta* în cadrul Colegiului Noua Europă, traducător laborios al textelor sacre, integrat deplin în spațiul academic occidental, Cristian Bădiliță face din această carte încă o mărturisire de credință.

Capitolul introductiv, *Viață și patrologie. Personajele, povestea și rostul acestei cărți*, stabilește coordonatele pentru o justă lectură a cărții. Avem de-a face cu o dublă motivație: subiectivă și obiectivă. „Subiectiv, - mărturisește autorul - „ea împlinște visul unui adolescent viețuind într-o Antihiperboree comunistă la umbra exegezelor hrisostomiene care l-au lecuit definitiv și irevocabil de vacuitatea unei discipline la modă pe atunci, teoria literară.” În acest sens, pasiunea pentru patristică pare a circumscrie întreaga biografie a lui Cristian Bădiliță, jalonând întâlnirea într-un dialog cu „personajele” acestei cărți. Căci, din acest punct de vedere, paginile reconfigurează, la modul unui Bildungsroman *sui-generis*, biografia spirituală a autorului. Semnificația obiectivă a acestui volum de *collationes* o prelungește într-o bună măsură pe cea subiectivă. Deși cartea rezumă un itinerar intelectual și spiritual de zece ani de zile, prin diverse peisaje patristice europene, acest traseu devine de interes public în măsura în care fiecare cititor „îi poate reparcurge etapele și intra în rezonanță cu povestea depănată de unul sau de altul dintre protagoniști.” Două sunt piste de discuție urmărite, cu precădere: prezentarea patristicii actuale în diferite medii (Spania, Franța, Italia, Canada, România), cu escale prelungite asupra unor personalități de anvergură precum Daniélou, Marrou, Orbe, Coman, Hamman, Bianchi, De Lubac etc. și aprofundarea liniilor de gândire ale unor Părinți ai Bisericii (Irineu, Iustin, Teodoret al Cyrului, Grigorie de Nyssa, Dionisie, Palama etc.) sau a unor teme alese în funcție de interlocutor: originile creștinismului alexandrin, apocrifele, mistica orientală, rugăciunea inimii, demonologia, ereziile, canonul etc. Sunt vizate, uneori, și probleme de metodologie, de „strategie” de lectură a textelor patristice.

Volumul își propune să prezinte, astfel, o serie de metode, tradiții, personaje, teme incitante, prin intermediul unor convorbiri cu patrologi reprezentativi (Monique Alexandre, Marguerite Harl, Enrico Norelli, Juan José Ayan Calvo, Attila Jakab, Alain Le Boulluec, Giovanni Filoramo, Jean-Noël Guinot, Lucian Turcescu, Î.P.S. Nicolae Corneanu, Ysabel de Andia, Marie-Hélène Congourdeau, Marius Cruceru, Paul Géhin, Giulia Sfameni Gasparro, Lorenzo Ferrone), oameni care și-au dedicat viața citirii și descifrării scrierilor patristice, cu instrumentare diferite, cu competențe variate, cu interese de multe ori contradictorii și

care constituie, în concepția autorului, tot atâtea mistagogi moderni în „arcalele creștinismului.”

Cartea deschide, însă, în subtext, o opoziție mai veche și mai adâncă, între două paradigme: occidentală și orientală, catolică și ortodoxă, în ceea ce privește metodologia abordării textelor vechi. Cristian Bădiliță inițiază, aici, o pledoarie pentru o necesară „reîmprospătare a aerului sfinților din jur” și, implicit, o polemică la tranziția perpetuă în care, în opinia autorului, pare a se fi instalat patrologia românească, reticentă la acceptarea unor actualizări și reconsiderări lingvistice a *Patericului* și lipsită de instrumentarul necesar. De vreme ce „mii de călugări au citit sute de ani un *Pateric* pestriț și inadecvat, devenit practic incomprehensibil pentru generațiile de acum”, „Strică oare să avem un *Pateric* corect, pe temelia căruia să ne clădim un suflet fără chinurile inutile ale traducerii din pseudo-româna veche în româna nouă?”, se întreabă autorul. „În Occident”, specifică Bădiliță, „problemele sunt de altă natură. Uitând să se mai incline respectuos în fața conținutului propus de textul patristic, cercetătorul riscă să piardă cifrul de înțelegere teologică și existențială a textului respectiv.” Modelul vizat pentru o abordare științifică a textelor vechi este cel occidental, adoptat de autor cu indicele de refracție pe care credința îl aduce științei.

\*  
Fost preot dominican, actual neo-darwinist și reputat biolog evoluționist, Francisco J. Ayala este autorul mai multor cărți și studii în care se face promotorul apariției darwinismului și al concilierii lui cu valorile religiosului creștin. Cartea sa *Darul lui Darwin către știință și religie*, (traducere din limba engleză de Doina Rogoti, Curtea Veche, București, 2008) oferă exact ceea ce promite. O demonstrație a faptului că teoria selecției naturale a lui Darwin (indențiabilă științific, de vreme ce beneficiază și de confirmările descoperirilor recente din biologia moleculară) este un dar miraculos nu doar pentru știință (unde marchează o a doua revoluție, ca amploare, după cea copernicană), ci și pentru teologie (unde soluționează în mod fericit una dintre cele mai spinoase probleme ale teodiceei).

Teologia tradițională stabilea trei categorii ale răului: răul moral sau păcatul, produs de ființele umane; durerea și suferințele trăite de ființele umane; răul fizic, inundațiile, cutremurele și imperfecțiunile tuturor ființelor. Dacă pentru primele două, teologia are deja răspunsul: păcatul-consecință a liberei voințe, ultima categorie pare a genera paradoxuri insolubile. „Este El (Dumnezeu) dornic să împiedice răul, dar nu este capabil? Atunci este neputincios. Este capabil dar nu vrea? Atunci este răuvoitor. Este atât capabil, cât și dornic? Atunci, de unde răul?”, se întreba David Hume în *Dialogues Concerning Natural Religion* din 1935. Evoluția, susține Ayala, a oferit teologilor „veriga lipsă” din explicarea existenței răului în lume, rezolvând, astfel, problema teodiceei. Introducerea științei moderne în raționamentul teologic soluționează, astfel, problema unui proiect divin defectuos sau răuvoitor. Așa cum inundațiile și secetele sunt o consecință necesară a mecanismului naturii,

prădătorii și paraziții, disfuncțiile și bolile devin o consecință a evoluției.

Autorul face un istoric al teoriilor evoluționiste, arătând că anticipări de această natură ar fi existat, începând chiar cu primii Părinți ai Bisericii, la Grigorie de Nyssa (335-394) și la Augustin (354-430), care au susținut că nu toate speciile de plante și animale au fost create de Dumnezeu ci, mai degrabă, unele au apărut în timpuri istorice, derivând din cele create. Pentru Grigorie de Nyssa lumea a apărut în două etape succesive: pasul creativ, instantaneu și pasul formativ, gradual, dezvoltat în timp. Iar Periclitul Augustin, preocupat de capacitatea Arcei lui Noe de a cuprinde exemplare ale tuturor speciilor de animale de pe pământ, avansa ideea că multe specii de plante și de animale nu ar fi fost create de Dumnezeu în mod direct, ci doar indirect, din potențialitatea lor (în a lor *rationes seminales*). Expunerea teoriei darwiniste, cu ascendențele și descendențele ei științifice, este completată, apoi, de argumentele recente, furnizate de biologia moleculară și descoperirile din zona geneticii. Demonstrația este persuasivă și fascinantă, discursul tehnic aflându-și propriile-i chei de accesibilizare.

Interesant este și capitolul despre evoluția omului, în care demonstrarea descendenței omului din maimuță (bazată pe argumentele sutelor de fosile de hominizi descoperite de la Darwin încoace, tot atâtea verigi regăsite) își atinge și propriile limite. Două enigme majore ale evoluției umane continuă să persiste: baza genetică a transformării maimuței în om (deși genomul omului și al cimpanzeului au fost descifrate și s-a observat că diferă cu ceva mai mult de un procent, ele rămân totuși extrem de diferite); și saltul de la creier la gândire sau modul în care fenomenele fizice devin experiențe mentale (sentimente și senzații) și cum, din diversitatea acestor experiențe apare inteligența, o realitate cu proprietăți unitare, cum ar fi liberul arbitru și conștiința de sine, care persistă pe toată durata vieții unui individ. Lucrurile decisive rămân, astfel, învăluite în mister, iar o verigă regăsită generează, în schimb, problema unei alte verigi... absente.

Inițial incompatibilă cu versiunea creștină a lumii, evoluția prin selecție naturală a ajuns, treptat, în secolul al XX-lea, să fie acceptată de majoritatea autorilor creștini. Papa Pius al XII-lea, în enciclica sa, *Humani generis (Despre specia umană, 1950)*, a recunoscut că evoluția biologică era compatibilă cu credința creștină, deși a argumentat că intervenția lui Dumnezeu era necesară pentru crearea sufletului. „Este posibil - afirmă Francisco J. Ayala, - să credem că Dumnezeu a creat lumea, acceptând, în același timp, că planetele, munții, plantele și animalele au apărut, după creația inițială, prin procese naturale. În limbaj teologic, Dumnezeu poate acționa prin cauze secundare.” Știința și religia par a ajunge la o fericită conciliere, iar deviza de la care pornește cartea ar trebui să se constituie într-o irevocabilă concluzie: „Mesajul transmis de această carte”- anunță Francisco J. Ayala în Prefață - „poate fi rezumat foarte simplu: convingerile științei și cele ale religiei nu trebuie să se afle în contradicție. Dacă sunt înțelese corect, ele nu pot fi în contradicție, întrucât știința și religia se referă la lucruri distincte. Știința se ocupă de procesele din lumea naturală: evoluția plantelor, compoziția materiei și a atmosferei, originea și funcționarea organismelor. Religia abordează scopul și semnificația lumii și a vieții omului, relația



adecvată a oamenilor cu Creatorul lor și cu toți cei din jur, valorile morale care inspiră și guvernează viețile oamenilor. Relația corectă dintre știință și religie poate fi, pentru oamenii credincioși, atât motivațională, cât și inspiratoare.”

În aceeași măsură în care oferă anumite răspunsuri, cartea generează, însă, și întrebări. Cât de valabil este principiul separării domeniilor cunoașterii și al amiabilului „pact” al delimitării atribuțiilor (știința se ocupă de fapte, religia de valori), pe care Ayala îl preia de la teoria lui Stephen Jay Gould (*Non Overlapping Magisteria*)? Apoi, în ce măsură se justifică o teodicee care transferă problema răului dinspre Dumnezeu spre evoluția naturală, de vreme ce omnipotența divină presupune, logic, și circumscrierea cauzelor secundare? În mod cert, întocmai precum teoria pentru care pledează, perspectiva pe care o propune cartea este, perfectibilă și ea, parte a unui proces de evoluție a cunoașterii umane.

Jean-Yves Leloup, *Profunzimele uitate ale creștinismului. Convorbiri cu Karin Andréa de Guise*, traducere din limba franceză de Gabriela Sandu, Curtea veche, București, 2008

Doctor în filosofie, psihologie și teologie, autor al mai multor lucrări ce tratează spiritualitatea dintr-o perspectivă auto-declarat creștină, traducător și comentator al evangheliilor apocrife ale lui Toma, Filip și a Mariei Magdalena, Jean-Yves Leloup este un căutător la care febrilitatea investigațiilor spirituale este alimentată de talentul unei hermeneutici lucide cu care abordează în egală măsură creștinismul, budismul, hinduismul, iudaismul și islamismul.

Tema de referință a discuțiilor provocate de Karin Andréa de Guise o constituie traducerile și interpretările sale pe marginea textelor de la Nag Hammadi. Aspectele vizate sunt nivelul canonic și cel apocrif în abordarea textelor de la Nag Hammadi, reflecțiile pe marginea arhetipului Mariei Magdalena (problema femininului, a sexualității și a întrupării), reflecțiile pe marginea arhetipului lui Iuda (zelotul-trădătorul-revelatorul-sinucigașul-discipolul blestemat/ preferat-evangheliile lui Iuda), gnoza și gnosticismul, dogma și dogmatismul, reflecții cu privire la Înviere.

Așezat între lumea gravitației și cea a grației, între materie și spirit, omul este ghidat de principiile unei alte lumi, afirmă Leloup, lumea imago-ului sau lumea imaginalului. În acest *mundus imaginalis*, pentru gnostici lumea arhetipurilor sau a „imaginilor în suspensie” se situează personajele biblice Iov, Moise, Noe, dar și Iuda, Maria, Toma, Filip ca arhetipuri generice ale omului și cu această funcție, arhetipală, rețin atenția și sunt analizați de autor. Asistăm, începând de la descoperirea și popularizarea evangheliilor apocrife, afirmă Leloup, la o întoarcere a refulatului în creștinism. Dacă în arhetipul Mariei Magdalena recunoaștem întoarcerea femininului, în cel al lui Iuda se prefigurează o întoarcere a umbrei, a „trădătorului”, și aceasta nu pentru a contesta lumina lui Hristos, ci pentru a cere socoteală creștinismului cu privire la soarta rezervată stigmatizaților, proscrisilor. Conținutul evangheliilor apocrife este analizat permanent în raport direct cu contextul specific care le-a generat. Pentru Evanghelia lui Iuda, de exemplu, Leloup indică drept sursă secta Barbelognosticilor, sectă de convingere dualistă și docetistă. Deoarece pentru gnosticism trupul, lumea, materia sunt conotate negativ, creație a demiurgului rău, Iisus se bucură de a fi eliberat de acest înveliș alterabil, și pentru aceasta, Iuda, discipolul ales de Iisus

însuși îndeplinește funcția de a-l revela, prin ... „trădare”.

Abordarea lui Jean-Yves Leloup nu este nici polemică, nici dogmatică, ci este caracterizată de o prolifică disponibilitate de interpretare, manifestând o continuă pendulare între rigorile tradiționale și explorările transdisciplinare. Răspunsurile nu conțin verdicte auto-suficiente ci provoacă, la rândul lor, interogații și meditații pe marginea nuanțelor. „Dincolo de diversele sale competențe (teolog, filosof, terapeut)”- apreciază Karin Andréa de Guise, în *Introducere*- el se consideră, înainte de toate un hermeneut (mai mult decât un exeget), în voința sa de a descoperi Sens acolo unde alții nu văd decât scriere indescifrabilă, simple texte, evenimente obscure sau chiar aberante.”

Christopher C. Knight este secretar executiv al Societății Internaționale pentru Știință și Religie și cercetător asociat la Facultatea de Studii ale Divinității, Universitatea Cambridge. În cartea *Dumnezeul naturii. Întruparea și știința contemporană*, (traducere din limba engleză de Viorel Zăciu, Editura Curtea veche, București, 2009), scopul declarat al autorului îl constituie elaborarea unui model unic al acțiunii lui Dumnezeu în lume, un model neobizantin care, deși profund tradițional, nu este mai puțin revoluționar prin ramificațiile sale. Dintre teologii contemporani pe ale căror teorii le discută, adoptându-le sau combătându-le în varii proporții, se numără comentatori ai patristicii grecești și ai tradiției bizantine precum Vladimir Lossky, Panayiotis Nellas, Andrew Louth dar și cercetători care au încercat să elaboreze o teologie nouă: Arthur Peacocke, Philip Sherrard.

În vederea dezvoltării unei spiritualități și a unei teologii cu adevărat adecvate epocii pluraliste și științifice în care trăim, Christopher C. Knight propune o nouă viziune christică, o viziune care, implicând prezența divină în toate lucrurile create și având în centrul ei încarnarea, nu numai că deține cheia soluției la problema acțiunii lui Dumnezeu în lume, dar furnizează o modalitate de a răspunde pozitiv altor credințe ale lumii și de a dezvolta o spiritualitate consonantă cu cele mai profunde izvoare ale naturii umane. *Panenteismul, pansacralismul* sau „viziunea sacră asupra materiei”, împrumutată de la Arthur Peacocke desemnează, de altfel, poziția mai multor teologi și a unui număr semnificativ de participanți la dialogul dintre știință și teologie și reprezintă concepția conform căreia lumea este văzută ca fiind, într-un anumit sens, „în Dumnezeu”, nu separată de El. Pe acest fundal, autorul pune în discuție și reconsideră teme teologice precum problema acțiunii divine, revelația și mântuirea, miracolele, Imaculata concepție, întruparea, Învierea și Înălțarea, lumea căzută și Logosul divin etc.

În ceea ce privește interogațiile asupra specificului acțiunii divine în lume, concepția autorului se circumscrie naturalismului pansacral, urmând un model care „își ia încărcătura istorică din curentul gândirii patristice grecești, ce a culminat cu opera lui Maxim Mărturisitorul” și care are în centru conceptul de Logos întrupat. Dacă teologia creștină apuseană vede întruparea lui Iisus ca pe o intruziune supranaturală în ordinea creată, Maxim Mărturisitorul și teologia răsăriteană consideră că nu este vorba de venirea bruscă a unui Logos altfel absent, ci mai degrabă de desăvârșirea unui proces început deja în actul de creație al lui Dumnezeu. Această abordare presupune un model al ordinii create care este atât teleologic, cât și hristologic. Este un model

teleologic, în sensul că lucrurile create sunt atrase continuu către scopul lor final intenționat (dar nesubminând liberul arbitru uman și consecințele acestuia); este hristologic în sensul că acest dinamism teleologic nu apare prin vreo „forță” creată în exterior, ci prin prezența inerentă a Cuvântului lui Dumnezeu în cea mai profundă esență a fiecărui lucru creat. Dintre avantajele modelului teologic-hristologic al prezenței și providenței divine față de alte modele concurente, Christopher C. Knight subliniază faptul că modelul se bazează pe o concepție teologică explicită, că rezolvă (dizolvând distincția convențională dintre providența generală și cea specială) problemele referitoare la modul în care Dumnezeu acționează asupra lumii, înlăturând, în același timp, tensiunea dintre concepția științifică și credința în acțiunea divină de două căi distincte.

Considerând psihologia umană drept o proprietate emergentă a cosmosului, cu o orientare cu adevărat escatologică, Christopher C. Knight elaborează și *modelul psihologico-referențial al experienței revelatorii*. Așa cum universul material a avut, încă de la început, potențialul naturalist de a da naștere oamenilor, aceștia pot fi văzuți ca având potențialul de a primi autorevelarea lui Dumnezeu orientată soteriologic și ca fiind capabili să răspundă într-un mod adecvat. Avantajul modelului psihologico-referențial al experienței revelatorii, care avansează ideea că orice revelație are loc doar într-o nișă psiho-culturală adecvată, ar fi acela că furnizează o modalitate de vizualizare a motivului pentru care o anumită revelație s-a cristalizat nu numai într-o anumită cultură, la un anumit moment, ci și doar la anumiți indivizi și printr-un anumit gen de experiență. În termenii aceluiași model explică autorul și experiența convertirii.

Interesant este în această carte mai ales modul în care ortodoxia ajunge să se constituie într-o rezolvare a dilemei occidentale, care opunea naturalismul acțiunii divine. Dincolo de teism și deism, Christopher C. Knight întrezărește o a treia cale prin extinderea unui naturalism teist tare la un model teologico-christologic de inspirație neobizantină al acțiunii lui Dumnezeu în lume. ■

## profil

# Iuliu Hațieganu (1885-1959)

## Fondatorul Școlii medicale din Cluj

George Petrescu

Conceput în stilul modernității continentale învățământul superior de expresie română instituit la Facultatea de Medicină din Cluj, a luat naștere odată cu fondarea Universității „Regele Ferdinand I”, din care face parte, în primul semestru de după actul istoric al marii Uniri de la 1 decembrie 1918.

Această primă „Alma Mater” a Transilvaniei a întruchipat visul secular al zecilor de generații de cărturari ardeleni însetați de o emancipare polivalentă ai celor mai chemați fii ai neamului în propria lor limbă.

Strălucind în aureola de știință, umanism și democrație a noii Universități, Facultății de Medicină i se conferă suflul prospețimii, marcat de saltul calitativ al tehnicității și experienței sale. După cumulara celor 414 de ani de viață universitară și 219 ani de învățământ medical în această străveche urbe, în care s-a născut cel mai mare rege, de viță română, Matei Corvin (1458-1490), inițiator și protector al unor astfel de așezăminte în Ungaria, și unde a predat oftalmologia primul profesor universitar român Ioan Piuaru Molnar (1749-1815), Clinicile universitare din Cluj își recapătă o faimă comparabilă cu a celor vieneze.

Aici și-a încheiat studiile, susținându-și în mod strălucit doctoratul (1910) și Iuliu Hațieganu, unul din cei șapte copii din casa unui părinte duhovnicesc sătesc de pe malul Someșului, înnobilit prin distinsa educație din familie și vasta cultură dobândită la școlile Blajului. Tânărul medic se anunțase încă de pe băncile facultății ca un „primus inter pares”, stimat de colegii săi de studiu, maghiari în majoritate și susținut apoi de marele său maestru internist. Profesorul Zs. Purjesz, al cărui asistent era și care-l desemnase deja succesor la catedră, fapt pentru care tânărul elev i-a cultivat cu reverență memoria.

Cunoscut în literatura de specialitate încă din 1914 prin studiul întreprins – galactuzuriei alimentare, publicat în jurnalul medical din Budapesta și tot mai popular în opinia publică a

întregii populații din Ardeal pentru competența și cordiala sa omenie, Iuliu Hațieganu cumulează tot mai multă experiență în lupta cu vasta cazuistică clinică și cu deprimentul peisaj al sănătății publice, oferite de vitregiile Primului Război Mondial.

Delegat al tineretului universitar la Adunarea Națională de la Alba Iulia, Iuliu Hațieganu susține cu fervoare necesitatea înființării Universității din Cluj, argumentând magistral această cauză, luată în considerare de Consiliul Dirigent al Transilvaniei (1918-1922) alături de atâtea probleme postbelice arzătoare. La câteva săptămâni, îl regăsim pe Iuliu Hațieganu la Sibiu (26.I.1918), prezidând primul mare congres al medicilor, unde prietenul său, distinsul medic militar Iuliu Moldovan (1882-1966), recent numit de același consiliu, secretar cu problemele sănătății publice (15.XII.1918), prezintă raportul general despre situația ocrotirii sănătății populației din Transilvania, inclusiv necesitatea reluării activității Facultății de Medicină din Cluj, pentru formarea de medici competenți. În curând, și împreună cei doi inimoși precursori ai acestei înălțătoare opere, aveau să devină marii stâlpi ai concepției medico-sanitare și a învățământului de profil din Ardeal.

Ramură a marii universități la temelia căreia și-au adus contribuții decisive Sextil Pușcariu, Onisfor Ghibu, Vasile Pârvan și alte magnifice figuri ale trecutului nostru cultural, Facultatea de Medicină ia ființă având linia de profil asigurată în personalitatea lui Iuliu Hațieganu, devenit decan, și entuziastul său grup academic – Ion Goia, Coriolan Tătaru, Gheorghe Bilașcu, proiectul detaliat al acestuia fiind elaborat și publicat de D. Negru. Se adăuga acestor adepți ai gândirii germane despre medicină, dominată de sobrietatea și ordinea introdusă de Rudolf Virkow (1821-1902) marea pleiadă de reputați profesori prezenți la apel, din celelalte centre universitare, îndeosebi din București – Victor Babeș, C. Levaditti, Șt. Nicolau, Iacob Iacobovivi, Victor Papilian, Titu Vasiliu ș.a.m.d., formați în spiritul



Iuliu Hațieganu

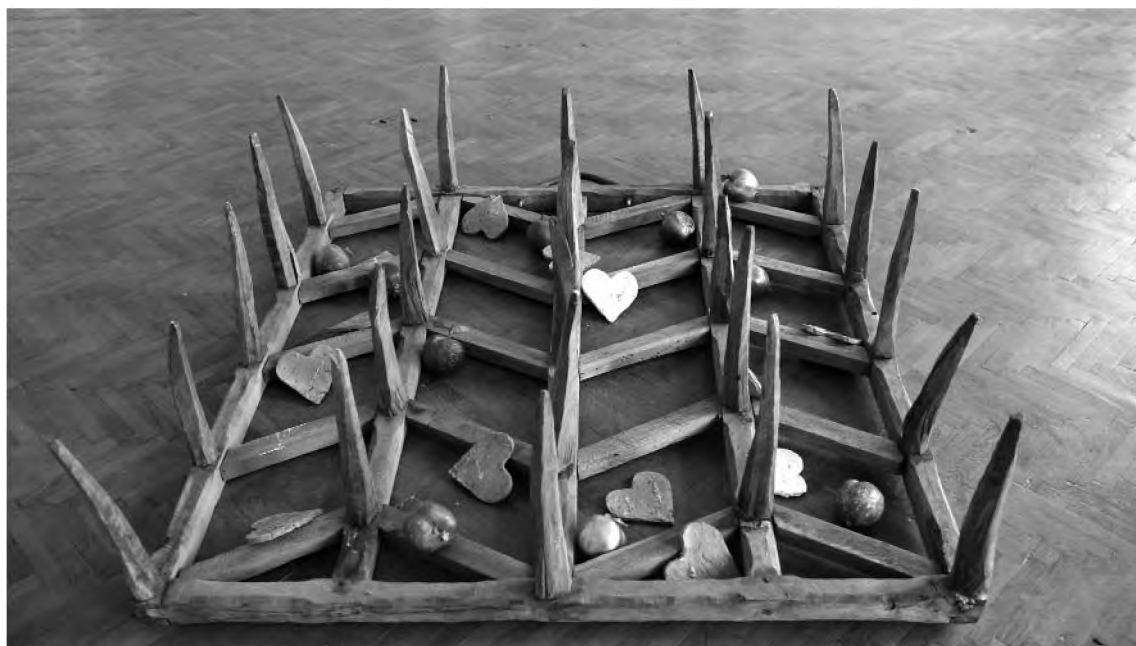
francez al dialecticii fiziopatologice atât de convingător demonstrată de Calude Bernard (1813-1878). Cele două concepții au găsit la Cluj un teren fertil îmbinării lor armonioase, devenind treptat o tradiție ce și azi se regăsește în orientarea acestei școli medicale.

La 7 noiembrie 1919, sub cupola celei dintâi clinici medicale, Iuliu Hațieganu rostește prima sa lecție inaugurală asupra icterelor în care opina pentru caracterul contagios al celui cataral, - hepatica epidemică de azi.

Ne imaginăm, din relatările celor atunci prezenți, azi puțini mai rămași în viață, satisfacția tânărului șef de clinică, orator neîntrecut și a auditorului de largă componentă când noul magistrul, format în aceeași clinică, a prezentat cu această ocazie, înaripatul legământ al său și al întregului corp didactic pentru susținerea nobilei meniri ce le era încredințată în dezvoltarea acestei prime Facultăți de Medicină din Ardeal: „Vivat, crescat, floreat!”.

Și într-adevăr, încă din primii ani de existență a acesteia, grație promovării principale a tinerilor specialiști, a căror personalitate a fost intuită și susținută de Iuliu Hațieganu, numele acestora fiind înșirate pe frontispiciul celor trei volume de „Tratat elementar de semiologie și patologie medicală”, prestigiul noii facultăți a cunoscut o impetuoasă ascensiune. Astfel că, marile somități ale învățământului medical din Capitală s-au putut întoarce la catedrele lor, convinse fiind că startul, de un an, la care au participat are continuitatea asigurată în toate domeniile. Ceea ce s-a dovedit cu prisosință și în perioada de refugiu la Sibiu, impusă de „Diktatul” de la Viena (1940-1945), când facultatea și-a continuat misiunea în cadrul aceleiași Universități, în fruntea căreia Iuliu Hațieganu reunea și înălța mereu conștiința și inimile marii comunități academice, în calitate de *Rector magnificus*.

Nu putem insista aici asupra vastei contribuții științifice aduse de marele savant în cunoașterea patologiei clinice, care au umplut multe goluri ale literaturii de profil, rod al experienței unui sagace observator, dimensiunile acesteia, apanaj al istoriografilor medicali, necesitând o vastă sistematizare. Dar trebuie să subliniem modul clar și limpede în care își valorifica pe plan didactic



Ion Nicodim

Grapa

cazuistica clinică, într-o manieră în care talentul pedagogic se întrecea cu frumusețea expresiei, cu demonstrația logică, într-o prezentare cu adevărat artistică a prelegerilor de la catedră, sau a reflecțiilor făcute în cursul vizitelor în saloanele de bolnavi.

Ambianța școlii lui Iuliu Hațieganu este admirabil sintetizată de elevul său Leon Daniello, care ne-a transmis-o cu fidelitate în relatări publicate ce merită a fi reamintite:

„Prof. Hațieganu a izbutit într-adevăr să creeze o școală de medicină internă, să introducă un spirit nou în medicina românească fiindcă pe lângă cunoștințele pe care le-a transmis elevilor săi, el s-a preocupat și de educația morală a acestora. I-a învățat să respecte suferința umană, să vadă în bolnavi nu „cazuri” interesante și instructive, ci semeni în suferință de care medicul trebuie să se apropie sufletește, să-i trateze cu dragoste și blândețe. Raporturile prof. Hațieganu cu elevii săi au fost bazate pe stimă reciprocă și bună înțelegere. El și-a considerat colaboratorii din clinică, nu ca marea sa familie și a vegheat – pe cât a fost posibil – ca în ea să, între dușmănie și intrigă. Armonia ce a domnit în clinica medicală a devenit proverbială și succesele pe care le-a înregistrat în curs de 40 de ani se datorează în bună parte spiritului de echipă și colaborare prietenoasă ce au domnit acolo.

În relațiile sale cu studenții Acad. Hațieganu a fost unul dintre acei profesori care au știut să și-i apropie, să se împrietenească cu ei, să le fie sfetnic și un îndrumător. Nu este de mirare că studențimea l-a înconjurat până la urmă cu dragostea ei fierbinte.”

Despre patriotismul său democratic ne vorbesc faptele sale, atât din domeniul medical, în cadrul Societății ASTRA, care prezenta o părghie a extensiunii universitare în păturile populației cu sute de conferințe rostite sau editate, cu descinderile duminicale în mijlocul țăranilor din Munții Apuseni, cât și în promovarea sănătății pe scară largă în mediu rural în organizarea de mari ansambluri (cultură fizică, dansuri, coruri, ce alcătuiau Asociația „Șoimii Patriei”, laureată și peste hotare.), în organizarea clubului sportiv al Universității, cu neînvinsele sale echipe „U” și distinsul „Touring Club”. Cu sacrificii materiale personale a construit Parcul universitar de antrenament și agrement ce-i poartă numele, pe a cărui poartă strălucea inscripția „Pro Patria este ludere dum viderum” (Deși pare o joacă, în fond ne antrenăm pentru Patrie).

Azi, când pe cerul actualei epoci se vânzolesc încă norii trecutului, în care a avut de suferit, luminoasa figură a marelui medic, ctitor al Universității clujene de profil, Universitatea de Medicină și Farmacie, ce-i poartă numele, prinde tot mai multă trăire postumă prin opera pe care succesorii elevilor săi i-o continuă în cele cinci clinici medicale și în toate așezămintele clujene de învățământ și asistență, pentru care preceptele sale au devenit o tradiție; mesajele lui Iuliu Hațieganu reprezintă peste puntea vremii, apa vie a formării noilor generații de profesori și studenți. Încheiem amintind doar două dintre acestea: „Medicina este știință și conștiință”, - „Salus patriae, sumpreme lex.”

## relații culturale

# România și Polonia între cele două războaie mondiale (I)

## Contribuții la o istorie a legăturilor româno-polone în perioada interbelică

Dan Brudașcu

„Sfârșitul primului război mondial în 1918 a modificat substanțial îndeosebi mijlocul bătrânului continent, între altele, și prin revenirea Poloniei, după 143 de ani de robie națională, în grupul marilor teritorii ale Europei libere. Reîntregirea țării împărțită [...] între Rusia, Prusia și Austria, [...] a determinat aproape o explozie informațională, comunicată peste hotare, despre mai toate domeniile existențiale din patria eliberată. Prin urmare, în cele două decenii dintre războaie, [...], fluxul veștilor din țara vecină a atins cote fără precedent, pe unul din locurile fruntașe plasându-se disciplinele umaniste, cele legate de creația literară în special”<sup>1</sup> este de părere Stan Velea, unul dintre cei mai remarcabili cercetători români ai culturii poloneze, ai legăturilor ei cu literatura și cultura română.

Amplora și complexitatea acestor legături au beneficiat și de implicarea, încă din primii ani de după Primul Război Mondial, din partea română, a unor importante personalități ca Octavian Goga<sup>2</sup>, Nicolae Iorga<sup>3</sup>, Lucian Blaga, Aron Cotruș, Liviu Rebreanu, Grigore Nandriș, compozitorul și dirijorul George Georgescu<sup>4</sup> etc.

Diplomații români și polonezi, acreditați în cele două capitale, au dovedit o reală risipă de energie și imaginație cultivând, cu insistență, ideea necesității considerării culturii, artei și științei la fel de importante ca legăturile și schimburile comerciale bilaterale. De la bun început, prin contacte cu redacțiile publicațiilor, atât de la nivel central, cât și local, cu șefii unor instituții de cultură (edituri, teatre, opere, alte formații artistice), cu scriitori, artiști, universitari, atașai culturali și de presă din cele două țări au creat premisele unei ample promovări a imaginii țării lor în mediile din România, respectiv Polonia. Privită comparativ, activitatea desfășurată de reprezentanțele diplomatice ale celor două țări a fost la fel de complexă, susținută și inspirată, beneficiind, așa cum am precizat, de aportul unor importante personalități, de larg prestigiu în țările de origine.

Un domeniu important, urmărit sistematic, a fost acela al asigurării de materiale de propagandă necesare mai bune cunoașteri reciproce. În acest sens, putem sublinia preocuparea, inclusiv din partea Academiei Române, de a oferi instituțiilor universitare, de cultură, dar și bibliotecilor publice din cele mai importante centre poloneze (Varșovia, Lwow, Cracovia, Poznan, Wilno ș.a.), a unor mari cantități de cărți și publicații românești, de discuri, partituri, seturi de fotografii, diapozitive, filme sonore etc. La rândul său, Serviciul de propagandă din cadrul Ministerului de Externe din România a subvenționat apariția, în limba polonă, a numeroase lucrări: broșuri, cărți, pliante etc. despre România<sup>5</sup>, multe dintre ele editate direct în Polonia<sup>6</sup> și a avut în vedere participarea țării noastre la diverse târguri și expoziții organizate fie în capitală, fie în alte importante centre industriale și comerciale poloneze.

Publicațiile cele mai cunoscute din Polonia au publicat, în mod curent, numeroase informații

despre România, oferind cititorilor lor detalii asupra desfășurării evenimentelor social-politice și economice din țara noastră. De asemenea, dată fiind insistența, virulența, agresivitatea și violența atacurilor cercurilor iredentist-revanșarde și revizioniste împotriva țării noastre<sup>7</sup>, atașaii de presă români au difuzat în Polonia o serie de articole, semnate de academicieni și oameni de cultură români, care contracarau și combăteau ideile revizioniste promovate de adversarii noștri. Pe aceeași temă, sunt de amintit și frecvențele emisiuni difuzate de posturile de radio poloneze, favorabile idealurilor noastre naționale, menite a crea în mediile poloneze o poziție favorabilă cauzei românești.

În afara ziariștilor<sup>8</sup> de ambele părți<sup>9</sup>, în această extrem de bogată și utilă activitate au fost implicate și instituțiile de spectacol, fiind organizate, de ambele părți, concerte și spectacole de teatru, operă sau expoziții de artă fotografică și plastică.

Nu au fost neglijate nici activitățile vizând mai buna cunoaștere reciprocă dintre cetățenii celor două state, prin intermediul activităților de turism<sup>10</sup>, dar și prin organizarea de conferințe, multe susținute în mediile universitare și de afaceri, dar și pe unde scurte, la cele opt posturi de radio câte funcționau în Polonia sau la Radio București. Semnificative, în acest sens, sunt și schimburile reciproce de studenți și tineri<sup>11</sup>, inclusiv prin participarea acestora la unele tabere organizate de organizații de tineret, dintre care unele de orientare de dreapta, extremiste.

Tot în această perioadă se constată o extrem de intensă activitate de traduceri<sup>12</sup>, în polonă și română, a numeroase piese de teatru, poeme, nuvele, romane<sup>13</sup> etc., inclusiv punerea în scenă a unora dintre ele, respectiv includerea în antologii sau publicarea în volume de sine stătătoare<sup>14</sup>. Importante publicații literare<sup>15</sup>, dar nu numai, din cele două țări semnaleză, pe lângă traduceri respective, și diverse evenimente editoriale, publicații recenzii, note sau interviuri, întrețin viu interesul cititorilor față de operele clasice sau contemporane ale celor două popoare.

Mediile universitare, artistice și scriitoricești poloneze au fost extrem de active și implicate în dezvoltarea și îmbogățirea sistematică a legăturilor dintre cele două țări și popoare pe plan academic, științific sau cultural artistic. Importante personalități<sup>16</sup> din cele două țări au scris articole, au pregătit și susținut conferințe, concerte, spectacole, au participat la expoziții, reuniuni și dezbateri pe teme de interes reciproc, au efectuat traduceri din literatura celor două țări, au comentat și susținut conferințe, au organizat recitaluri de poezie sau muzicale, au semnalat și comentat favorabil diverse apariții editoriale importante sau au efectuat vizite de agrement, informare sau de documentare în cele două țări. Mai mult, ele au contribuit la înființarea a numeroase ligi, asociații sau fundații culturale bilaterale. O primă astfel de asociație, efemeră, însă, a apărut, în anul 1921, la Varșovia.





Astfel, în 1922, se constituie, la București, Comitetul de inițiativă pentru strângerea relațiilor culturale româno-polone<sup>17</sup>, poate și ca urmare a vizitei șefului statului polonez, mareșalul Pilsudski, în România, din luna septembrie.<sup>18</sup>

La 27 iunie 1923 s-a constituit la București un comitet româno-polon<sup>19</sup> pentru relațiile artistico-literare, despre care, însă, nu se cunosc foarte multe date concludente.

La 22 ianuarie 1926<sup>20</sup>, din inițiativa președintelui Dietei poloneze, Leon Plucinski, în prezența a peste 50 de persoane (parlamentari, ziaristi, diplomați din cadrul M.A.E. polonez și al Legației române din Varșovia) s-au pus bazele Asociației amicale polono-române. Comitetul de organizare, ales cu această ocazie, se însărcina cu redactarea statutelor și elaborarea programelor de schimburi bilaterale polono-române.

Doi ani mai târziu, respectiv la 24 martie 1928, la Lwow este înființată Liga polono-română, considerată de specialiști ca fiind cea mai activă în promovarea relațiilor culturale româno-polone. În 1930 ea a decis să deschidă o sucursală în orașul Poznan, la inaugurarea căreia, pe scena teatrului din localitate s-a jucat o piesă românească. Deschiderea ei oficială a avut loc abia în ianuarie 1931 și a inițiat numeroase concerte de muzică poloneză și românească, festivaluri, conferințe și numeroase alte manifestări cultural-științifice de larg interes.

În mai 1932, universitarii din Cracovia au pus bazele Societății polono-române, cu o activitate mai puțin intensă, însă, decât cea din Lwow. Istoricul Nicolae Dascălu mai semnaleză, în acest sens, înființarea, la 7 martie 1933, a Societății polono-române din Varșovia, urmată de cele din Wilno (1934), Lodz (1935) și Tarnopol (1936). Tot potrivit lui Nicolae Dascălu<sup>21</sup>, „*între anii 1926-1936 s-au creat nouă asociații româno-polone cu caracter general*”.

Din aceeași sursă aflăm și despre demersurile făcute în România pe linia constituirii de asociații, societăți și ligi culturale. Pe lângă marile centre universitare din țară<sup>22</sup> vor fi înființate o serie de astfel de instituții. În 1934, de exemplu, în capitală existau două asociații, respectiv Asociația interuniversitară româno-polonă, pe lângă Academia de studii comerciale, și Asociația academică Amicii Poloniei. Tot la București a avut o activitate modestă Înțelegerea juridică româno-polonă, precum și Comitetul de presă româno-polon. Societatea Amicii Poloniei a fost înființată pe lângă Universitatea din Iași, iar Liga româno-polonă la Galați.

La 25 mai 1934 a avut loc, în București, ședința de constituire a Asociației intelectuale româno-polone al cărei președinte a fost ales Octavian Goga. După moartea, la 7 mai 1938, a poetului, Liviu Rebreanu, P.P. Panaitescu și Ion Pillat vor încerca să continue activitatea acesteia, punând bazele unei Asociații culturale româno-polone.

Note:

1 Stan Velea, *Literatura polonă în România. Receptarea unei mari literaturi*, București, Editura Saeculum I.O., 2001, p. 324.

2 În calitatea sa de ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice din România, în cadrul guvernului prezidat de Alexandru Averescu, poetul Octavian Goga susține, încă din 1921, eforturile Consiliului Facultății de Filozofie a Universității Jagiellone din Cracovia de înființare a unui lectorat de limbă română, idee care "se întemeiază pe legăturile multisekulare care uneau țările noastre în diferite domenii ale vieții celor două popoare în special în sfera culturii, dar și în cea politică și social economică". (vezi Stanislaw Widlak, *Studiile de limbă română la Universitatea Jagiellonă*, în Ion Petrică (coord.), *Relații culturale româno-polone*, București, 1982, p. 18).

După cum vom arăta în continuare, Octavian Goga a jucat un rol extrem de important în dezvoltarea și

diversificarea relațiilor bilaterale româno-polone, atât în sferă culturală, cât și politică. Din păcate, acesta este un capitol insuficient studiat, atât în Polonia, cât și în România. Între altele, reamintim doar că intrarea lui Lucian Blaga în diplomatie (și plecarea sa, ca o primă misiune, la Varșovia, între 1926-1927) s-a datorat exclusiv intervențiilor directe și insistente ale Veturiei, iar ulterior și ale ministrului Octavian Goga. De asemenea, Aron Cotruș, un alt remarcabil diplomat român aflat la post în capitala polonă, între 1931-1936, a fost un apropiat al poetului și politicianului Goga, pe care, de altfel, îl informa sistematic asupra demersurilor și acțiunilor întreprinse.

3 Pe lângă vizitele personale sau contactele cu importanți oameni politici și de cultură polonezi, marele istoric, în calitate de președinte al Ligii Culturale Române, a făcut importante donații de carte românească pentru înzestrarea bibliotecii Universității Jagiellone din Cracovia, unde, din anul 1921, va ființa un lectorat de limbă română.

4 În anul 1932, a efectuat un turneu la Poznan și Varșovia și s-a implicat activ în promovarea în Polonia a propagandei muzicale, ca și pentru pregătirea și susținerea unor emisiuni și concerte la radio, ori trimiterea de discuri și partituri sau asigurarea de subvenții în vederea prezentării unor lucrări muzicale pe scenele lirice poloneze.

5 Numai în perioada octombrie 1930-aprilie 1931 Serviciul de propagandă din cadrul Ministerului de Externe a expediat în Polonia 8 colete cu diverse materiale, cântărind 1549 de kg.

6 În anul 1930, de exemplu, s-au editat în Polonia, cu subvenții românești, următoarele lucrări: *Catalogul expoziției de turism și transporturi din Poznan, Ziua românească, Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu și *Rumunja*.

7 Semnalăm, însă, că uneori și în periodicele poloneze s-au difuzat unele știri false referitoare la România, fără a se fi revenit asupra lor și a fi fost dezmințite ulterior. Mai mult, în septembrie 1934, deoarece România a criticat denunțarea de către Polonia a tratatului privind protecția minorităților, o parte a ziarilor poloneze s-au implicat în campania ostilă de presă îndreptată împotriva țării noastre.

8 Pentru a contribui la sporirea relațiilor dintre ziaristi polonezi și români, ministerele de externe din cele două țări au acordat, începând din anul 1929, câte trei burse de documentare (cele românești ridicându-se la 75.000 lei fiecare), pe o perioadă de trei luni.

9 Dintre publicațiile românești care au urmărit și semnalat, sporadic sau în mod sistematic, fenomenele cultural-artistice, științifice sau politico-sociale din Polonia amintim: *Flacăra, Lumea literară, Adevărul literar și artistic, Viața literară, Calendarul, Rampa, Rampa nouă ilustrată, România, Clipa, Gazeta de duminică, Glasul Bucovinei, Gazeta Basarabiei, Tribuna literară, Cele trei Crișuri, Neamul românesc, Gloria României, Convorbiri literare, Luceafărul, Facla, Dimineața, Cuvântul liber, Știrea, Timpul nostru, Lumea românească, Lupta, Țara Noastră, Buna Vestire, Linia dreaptă, România literară, Azi, Propilee literare, Universul Literar, Curentul, Contemporanul, Patria, Cuget clar, Pasărea albastră, Viața românească* etc.

10 Menționăm și Expoziția de turism și comunicații, organizată, în anul 1930, de Statul Român la Poznan. Tot la Poznan, va avea loc, un an mai târziu, expoziția de mare amplitudine (dar și de deosebit impact) *România în fotografii*. Totodată România a fost prezentă la Expoziția internațională de artă plastică organizată, la Varșovia, în anul 1933. Pe bază de reciprocitate, Polonia a fost prezentă, în diverse orașe românești, la târgurile și expozițiile organizate în România, produsele poloneze bucurându-se de interesul firmelor partenere din țara noastră, contribuind la creșterea volumului schimburilor tehnico-economice.

11 Cu sprijinul Direcției presei din România, în cursul anului 1930, poate cel mai bogat în evenimente și schimburi bilaterale româno-polone, un mare număr de scriitori, ziaristi, elevi și studenți polonezi au efectuat vizite în România. Astfel, în ianuarie au venit în România 37 de studenți, în martie un grup de studenți din cadrul Societății de sport din Wilno, în august, studenți politehniști din Varșovia, iar în septembrie 26 de persoane, membre ale cercului academic "Polska Macierz Szkoln". În perioada 1937-1939 a sporit semnificativ numărul ziaristilor polonezi veniți în România pentru informare și documentare.

12 Amintim, în acest sens, unele dintre cele mai importante traduceri apărute în limba polonă: N. Iorga, *Histoire des Roumains et de leur civilisation*, L. Rebreanu, *Ion, Ciuleandra și Fădurea spânzuraților* (în versiunea semnată de S. Lukasik), o *Antologie Eminescu* (cu o prefață de N. Iorga), I. Creangă, *Povești* (prefață de N. Iorga), I. Creangă, *Povestiri*, M. Eminescu, *Împărat și proletar* (o ediție de lux), *Orbul* (nuvelă) de M. Sadoveanu, C. Kirîțescu, *La Roumanie dans le guerre mondiale, Tematy Rumunskie* (o antologie de poezie), o *Antologie a poeziei române de azi* (a scriitorului Wladimir Lewik), G. Ciprian, *Omul cu mărtoaga* (în mai multe ediții), C. Petrescu, *Întunecare și Omul din vis*,

Mihai Eminescu, *Poezii și poeme, Poezii românești* (realizată de Emil Zegadlowicz), L. Blaga, *Meșterul Manole, Nucle și schițe românești* (traduse de C. Mayslowa) (cf. Nicolae Dascălu, *Relații româno-polone în perioada interbelică*, București, Editura Academiei Române, 1991, p. 177-181).

13 Într-un articol intitulat *Scrisori din Varșovia. Literatura polonă. Perspectivele unei apropieri culturale româno-polone*, apărut în ziarul *Țara Noastră*, an XIV, nr. 777, din 11.01.1935, p. 1-2, ziaristul român Ilie Băcioiu, corespondentul permanent al ziarului în Polonia, după ce semnala apariția antologiei *Tematy Rumunskie*, realizată de Emil Zegadlowicz, afirma: "Polonia se interesează de câtva timp foarte mult de literatura noastră pe când la noi fața de literatura poloneză domnește cea mai deplină necunoaștere. Această stare de lucruri în orice caz este dăunătoare". Afirmările citate sunt doar în parte adevărate și ele au o calitate politică. După cum se știe, în anul 1934 se înregistrează un moment de declin în relațiile politice dintre cele două țări, fapt ce a influențat frecvența și consistența acțiunilor de propagandă și cunoaștere reciprocă.

14 De remarcă, totodată, participarea poezilor și scriitorilor din cele două țări la o serie de acțiuni specifice. Scriitorii Eugen Botez și Al. Brătescu-Voinești participă în fruntea unei delegații, în iunie 1930, la al VII-lea Congres internațional al cluburilor literare, iar în februarie 1934, poetul Victor Eftimiu, aflat în vizită la Varșovia, caută noi căi de intensificare a legăturilor cu cercurile literare polone. În iunie 1934, Caton Teodorian înainta un Raport congresului autorilor dramatici de la Varșovia (cf. *Țara Noastră*, an XIII, nr. 622/22.06.1934, p. 1-2). Tot în 1934, în luna septembrie, Ion Marin Sadoveanu, în calitatea sa de director general al teatrelor și operelor din țara noastră, ia parte la al VIII-lea Congres internațional de teatru. Evident, exemplele conlucrării dintre scriitorii celor două țări sunt mult mai numeroase.

15 Publicațiile *Literarisze Bleter, Polska Zbrojna, Widamosci Literacki și Swiat* au publicat ediții speciale referitoare la literatura română, respectiv la relațiile Poloniei cu Mica Înțelegere (din care făcea parte și România). Amintim aici și dese materiale apărute în perioada interbelică în *Tygodnik, Od A do Z, Express Poranny, Muzyka, Literarisze Bleter, Illustrovany Kujer Codzincny, Aigus, Porony Cuijer, Kujer Posznanski, Tristiczny i Uzdrowiscowy, Slowo Polskie, Biuletin Prasowy, Warszawski Dziennik Narodowy* ș.a.

16 Amintim, în acest sens, acordarea, în anul 1930, a titlului de Doctor Honoris Causa istoricului Nicolae Iorga de către Universitatea din Wilno, cu prilejul marcării a 350 de ani de la fondare, susținerea, în anul 1933, a unei teze de doctorat de un jurist polonez, la Universitatea din București, privind regimul Dunării etc.

17 Cf. P.P. Panaitescu, *Pagini de jurnal (1921-1927)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1974, p. 118.

18 Vezi articolul lui Nicolae Iorga din *Neamul românesc*, an XVII, 1922, nr. 210, 19 septembrie, p. 2.

19 Cf. Mihai Mitu, *Româno-polonica, I, Studii de istorie culturală*, București, Editura Universității din București, 2007, p. 186.

20 cf. Nicolae Dascălu, op. cit., p. 194.

21 idem, op. cit., p. 195.

22 Nicolae Dascălu, op. cit., p. 220-221, scoate în evidență și contribuțiile Universității clujene la dezvoltarea relațiilor științifice dintre cele două țări. Astfel, aici s-a asigurat pregătirea unor studenți polonezi, în special în domeniul filologiei; doi profesori clujeni (V. Cădere și P. Sergescu), cu misiuni diplomatice în Polonia, au devenit membri ai Societății de Științe din Varșovia; P. Sergescu a susținut prelegeri de matematică la Universitățile din Lwow, Wilno, Poznan și Varșovia; 7 matematicieni polonezi au colaborat la editarea revistei *Mathematica* apărută la Cluj; editarea, în anul 1937, în seria "Monografii matematice", a studiului "Leçons sur les ensembles analytiques" de polonezul W. Sierpinski; 5 savanți polonezi au vizitat Universitatea clujeană (unul dintre ei de trei ori), precum și participarea la congresele științifice găzduite de Polonia (geologie, 1925; istorie, 1933; matematică, 1927, 1929, 1931 și 1937).

(Continuare în numărul următor)

# Jurnal de vacanță

Aurel Sasu

## Suntem pakistanezi

În urmă cu ani, am fost surprins să aflu că țărani din Pakistan își treierau grâul, secara, orzul și ovăzul, în ograda proprie, cu *îmblăcii* (inblatum), un instrument primitiv format din două vergele, prinse lejer cu o curea. Era exact ceea ce făcea bunicul, purtând aceiași tradiționali pantaloni albi de pânză, cămașă peste veșnicul șerpar și vestă neagră, portul popular identic al confrăților din sudul Asiei. O întâmplare amuzantă avea să-mi provoace îndoiele și mai mari în legătură cu „tragerea” noastră de la Râm. În trenul de Veneția (un fel de tren „al foamei”), urcă, la un moment dat, un tânăr însoțit de prietena sa. Firește, fără bilet. Se instalează comod în compartiment, sting lumina și se întind pe cele două banchete, fericiți, cu siguranță, în izolarea lor de lume. Primul care le întrerupe mica aventură sunt eu. Intrusul se ridică, privește speriat în jur și trece, apoi, alături. Las lumina aprinsă. La următoarea stație e rândul unui italian să-și revendice locul. Tânărul devine agresiv. Peste alte câteva minute, intră controlorul! Omul fără bilete e de-a dreptul violent. N-am bilet, prin urmare pot sta unde vreau. Prioritatea absolută în alegerea compartimentului și a locului i-o oferea, așadar, chiar ilegalitatea în care se afla. Controlorul nu înțelege nimic. Îl privește uluit. „Where are you from, sir?” „I am from Pakistan.” Mă trec fiorii. De unde cunosc eu această logică? Adică eludarea legii îți creează un precedent „legal”, de superioritate asupra celorlalți. Ideea că ieșirea de sub lege te face puternic. Te face de neabordat și imbatabil. A reînviat în fața mea o scenă. În țară, un amic obișnuia, duminică de duminică, să-și repare, sub geamul vecinilor, mașina. Diminețile, în orele de liniște și rugăciune. La ora Sfintei Slujbe, cineva coboară terorizat în stradă: „Domnule, e sfântă zi de duminică, chiar n-ai niciun Dumnezeu?” „N-am și ce-ți pasă?” răspunde celălalt, întorcându-i spatele! Continuând să bată în caroseria monstrului. Neavând niciun Dumnezeu, își putea permite să fie disprețuitor, prost crescut și arogant. Nici pakistanezul, nici omul de cartier nu voiau să știe că libertatea e chiar starea sub lege, sub legea morală, cel puțin, a unei conviețuirii și a bunului simț. În afara legii, pakistanezul părea să n-aibă noțiunea spațiului în care se află. Îi aparținea în totalitate, fiindcă n-avea un număr care să-i îngreiească opțiunea de alegere. Așa gândea el. Gândește altfel românul? Nu, și nici nu poate gândi altfel, fiindcă îl trădează istoria.

## Ia Mamaie

Cerșetoria, la români, a devenit, de câțiva ani, un sport național: la București, Paris, New York sau la Roma. Un fel de H<sub>2</sub>N<sub>2</sub>. Nu se știe numărul celor infectați. Se știe doar că sunt mereu aceiași, cu aceleași gesturi de lut neprelucrat și cu aceleași mimică de creștere întârziată. Sprijiniți în același băț mioritic, șchiopătând cu obișnuința invalidului de război, lipiți de caldarâmul străzilor, într-o umilință de cap în ghilotină, „alăptând” copii împrumutați, luând cu asalt pietele publice, dansând noaptea sprijiniți în cârjele „durerilor” de peste zi, toți acești saltimbanci ai sicriilor cu aer condiționat și ai nunților cu confetti din bancnote reprezintă exportul de mâini întinse și de spinări îndoite al unei Români, ea însăși în genunchi. Vor spune unii: la cerșetoria politică de-acasă, la țigănia din bățătura țării, ce mai contează încă o mână

murdară pe obrazul ei! Oricum, un obraz câștigat, de ani buni, la loteria întâmplării și a capului plecat! Contează, fiindcă e tâlhărit la drumul mare adevărul unui popor.

## Clujul nimănu

De pe țărmul Mării Tirenene, îmi pot permite un exercițiu de imaginație. Un grup de turiști străini, adunați în centrul orașului, ar dori să vadă câteva obiective de interes cultural-istoric. Cu ce să înceapă, de unde să plece? Fără Catedrale, Universitate și Muzeu! Oamenii vor plimbare în aer liber. Încep cu statuia lui Matei Corvin. Privesc de pe trotuar schela. În jurul ei, deocamdată, e șantier. Măine în piața „regândită” va fi șantierul statuii. Pleacă spre Piața „Avram Iancu”, împiedicându-se în mesele pustii de pe Eroilor. Fântâna cântătoare tace, cu pompele defecte (Fontana di Trevi funcționează de câteva secole!). Cu speranța încă vie, coboară în Piața „Mihai Viteazul”. Se opresc la statuia marelui voievod, din care numai bronzul a rămas întreg. Pavajul din jur le surâde știrb, cu nostalgia vechilor adunări popular-totalitare, în timp ce soclul, indecent, își expune rănile, nevindecate și ele de câteva decenii. Peisaj dezolant la doar câțiva metri de ușa principală a Festivalului Internațional de Film. Înțelegători, bieții turiști, veniți din țări cu alte griji și alte obiceiuri, se regrează și „atacă” cetățuia. După primele trepte, renunță! Coboară pe malul Someșului, la Cascadă. Bănci rupte, zdrobite, fărâmițate. Impudica mizerie, așăfățată fără complexe cu obișnuita demnitate. La câteva sute de metri depărtare se află tripticul lui Vlasiu, din parcare Hotelului „Napoca”: trei eroi naționali, până mai ieri, înconjuși de camioane! Ce să facă turiștii? Încotro s-o ia? Hotelul e plătit, oricum, și n-ar pleca. Traversează, prin urmare, parcul, ocolesc băncile îngropate în bălării, ajung la primărie, se feresc să nu fie uciși de pânza putredă din turn, tulbură pustiul Pieții „Lucian Blaga” și ajung, în sfârșit, de unde au plecat. În spate le stă, ca o fantomă, fostul Hotel „Continental”. Se învârt, se agit. Au o idee genială: vor vedea împrejurimile Clujului. Ajung la „Sf. Ion”, apoi se întorc. În politică poți merge din groapă în groapă și din gunoi în gunoi, într-o excursie plătită, nu! Ce vor face? Se vor întoarce acasă și vor povesti. Despre ce? Despre ceea ce voiau să vadă și n-au văzut. Nu despre târgul de cuvinte al clujenilor, fiindcă nu știu citi românește. Nici nu l-au auzit pe primar schimonosind, memorabil, fraza vieții sale: „Trăim într-un oraș al Clujului, din inima Transilvaniei”. Restul e fără importanță! Avea dreptate E. Cioran: *nimic nu te dezleagă de tine însuși!*

## O carte poștală

Când locuiam pe Ferdinand (fosta Gh. Doja), ieșeam zilnic pe Bdul Eroilor (fostă Petru Groza), la ora vecerniei, să ascult muzica de cer deschis a clopotelor Catedralei ortodoxe. La acea oră, Clujul era cufundat într-o pustietate irepresibilă, îi auzai respirația muribundă și mirosul de bălegar (prin centru, fără nicio restricție, încă treceau căruțele!). Vis-à-vis de Continental așteptau două-trei taxiuri Dacia 1100 (Dacia 1300 erau mașinile de lux ale funcționarilor de partid). Acel bulevard era, prin urmare, martorul rătăcirilor mele în orele de seară! După Revoluție, a fost supus, succesiv, la câteva operații de estetică urbană. Una mai neinspirată decât alta. Una mai absurdă decât alta. Au fost, la

început, băncile tricolore, apoi cele verzi, acum sunt mesele prăfuite și alte câteva decoruri de periferie cu pretenții. Tot când locuiam pe Doja, ieșeam în Parcul mare, alunecând pe lângă a canal de vagi sugestii miniatural-venețiene. Pentru câteva locuri de parcare, cineva a avut stupida idee să-l acopere cu beton (Strada G. Barițiu), adăugând recent și monstruoasa construcție din dreptul Poștei (un fel de vapor abandonat în calea trecătorului). Și tot în zilele când locuiam pe Doja, treceam dincolo de stadion ca să prind o barcă și să vâslesc, cu copilul alături, pe luciul de apă dintre podul Garibaldi și microhidrocentrala Grigorescu. E bine să visăm și biciclete cu girofar, și piațete date în administrația fabricilor de bere. Dar Clujul unde e? Acela blagian al „cenușii de ingeri”!

## Da sau nu! Restul e de la diavoli!

Continuă Congresele diasporei, inițiate pe vremea defunctei fundații Culturale Române. Ultimul i-a adunat pe jurnaliști. Altele, cu ani în urmă, i-au adunat pe scriitori, ingineri, medici, pe specialități și căprării. „Cum a fost”, am întrebat un amic abonat la aceste neo-festivisme de tranziție. „O excelentă vacanță gratuită”, mi-a răspuns omul obișnuit cu sinceritatea sfidătoare a occidentalului. „și cine plătește”, mi-am continuat eu gândul de spectator la peluză. „Cetățeanul român, cine altcineva”, a încheiat omul cu un discret zâmbet de complicitate. Am întâlnit, pe malul Tibrului, un parlamentar român. „Aveți o strategie pentru relațiile cu românii din afara granițelor țării?” „Da, strategia partidului din care fac parte”. „Dar strategia celui alt partid de guvernământ?” „N-o cunosc!” Așadar, *al nostru*, înseamnă *al meu* și *al lor*, *al nimănu!* L-am întrebat dacă știe ceva despre acuzele de politizare „electorală” a comunităților din Spania sau despre fenomenul vânzării, tot politice, a asociațiilor din Italia. Evident nu știa nimic. Venise doar să pună bazele unui nou „organ de presă”. Programul? Nu-l știa, redactorul-șef locuiește în țară, undeva prin Moldova. Parlamentarul venise, practic, în Italia, să vadă cât putea câștiga ziarul din reclame. Cred că politicianii români au atins, în dialogul cu concetățenii lor, acel grad de iresponsabilitate, de unde începe fenomenul necercetat al ipocritei confuzii ce se face între istorie și întâmplare. E morală? „Dar când a existat o societate morală”, se întreba Mircea Eliade, în 1934!

## Un român fericit

L-am întâlnit la Veneția. El barman, ea lucrător social, fără copii, deocamdată, dar cu dragoste de oameni cât pentru două familii. Nu știu ce este politica și nu-i interesează. Au plecat din țară acum șapte ani. Au un apartament (cumpărat), îmbunătățit cu materiale aduse de acasă. Erau, firește, mai ieftine. Doamna a zugrăvit, el a schimbat instalația electrică, a fixat tavanul fals, a montat gresia din hol. O cameră e pentru oaspeți. La cafeaua de dimineață, îți povestește cum va arăta pensiunea lui din țară. Nu oriunde, ci la Băile Felix! Români visători! Nu, români fără timp liber! Cu o precizare care le dă de gol inteligența. Dacă țara de azi e a politicianilor oneroși, cea de mâine va fi a lor. Fiindcă ei nu fac politica celor cinci miliarde dăruite anual patriei, ci politica bunului simț al muncii (când nu se bazează pe muncă, zicea Eminescu, orice alcătuire politică e o „pură fantasmagorie”). Nu-i interesează politica altora pentru ei, ci programul lor, ca unică soluție, la cinismul celor care le fac programe.

## geopolitică

## Pledoarie pentru curajul civic

Simona-Grazia Dima

Svetlana Broz este, din 2001, președinta filialei din Bosnia-Herțegovina a Gariwo (Garden of the Righteous Worldwide – Grădinile celor drepte de pretutindeni), o organizație nonguvernamentală mondială, cu sediul central la Milano, având ca țel păstrarea memoriei celor drepte, a indivizilor care au avut curajul civic de a-și risca propria viață pentru a-i ajuta pe cei persecutați pe nedrept. Printr-o continuă cercetare și investigare asupra existenței unor astfel de inși merituoși, a căror amintire ar putea dispărea din pricina vicisitudinilor istoriei, această mișcare internațională a reușit să creeze parcuri memoriale în Israel (Yad Vashem), Armenia și Milano. În SUA, Gariwo colaborează cu două organizații patronate de Stephen Spielberg („Visual History Foundation” – sau Shoah Foundation – și „Facing History and Ourselves”). Prin sute de mii de probe scrise, audio-vizuale, fotografice și filmate, se dovedește astfel eroismul unor oameni care i-au ajutat în mod dezinteresat pe cei persecutați din motive de rasă, religie, convingeri politice, apartenență etno-națională etc. Sunt mărturii menite să ofere generațiilor viitoare temeiul unei ample cercetări și, deopotrivă, al dezvoltării lor spirituale.

Svetlana Broz, medic cardiolog, este autoarea unei extraordinare cărți (*Good People in an Evil Time*, 2004), tradusă în limbile: engleză, franceză,

poloneză, cehă și spaniolă, publicată în 5 ediții în Bosnia-Herțegovina, volum în care a strâns, cu talent jurnalistic și cu o inegalabilă sensibilitate umană, mărturiile ale unor oameni care i-au ajutat pe cei supuși purificării etnice în timpul războiului din Bosnia și Herțegovina, din perioada 1992–1995. Ea a promovat această carte în peste 50 de universități din SUA și în numeroase țări din Europa, din dorința de a oferi umanității o perspectivă justă asupra realităților din Bosnia și Herțegovina anilor 1992–1995.

Sub egida Gariwo, Svetlana Broz a publicat un volum de eseuri despre curajul civic, *Having What It Takes – A avea curaj*, în argoul american (*Having What It Takes. Essays on Civil Courage*, edited by Svetlana Broz and Thomas Butler, translated into English by Senada Kreso, Gariwo, Sarajevo, 2006, series "The Questions of All Questions"), în care un număr de autori din Bosnia-Herțegovina, Marea Britanie și Israel își expun convingerile despre necesitatea cultivării curajului civic. Sunt eseuri captivante, valoroase prin semnificația lor umană: practic, fiecare cuvânt are o greutate măsurabilă în intensitatea și tragismul unei experiențe trăite. Chiar dacă sunt invocați pe întregul parcursul volumului gânditori importanți ai umanității (Buddha, Kant, Aristotel, Albert Camus, Albert Einsein, Hannah Arendt

ș. a.), redarea celor trăite, în primul rând, mai mult decât rigoarea științifică ori pura performanță intelectuală, fac evidentă valoarea unor astfel de luări de poziție care încearcă să definească, iar apoi să exemplifice, noțiunea de curaj civic. Menționăm că traducerea citatelor, ca și a titlurilor eseurilor, se datorează autoarei comentariului de față.

Uwe Kitzinger, de pildă, în eseu introductiv (*Datoria de a nu asculta – The Duty to Disobey*), opune curajul de a gândi cu mintea proprie unor habititudini precum obediența și conformismul, necesare, desigur, funcționării mecanismului social, atunci când sunt exercitate în sensul lor bun, nefuncționale însă, în împrejurările nefavorabile ale istoriei, dar și ale vieții de zi cu zi: este vorba de a depăși ceea ce stagnează într-o societate, printr-o „inițiativă mutantă” (p. 13), care conduce, paradoxal, la progresul întregii societăți. Curajul civic, în acest caz, nu are nimic de-a face cu violența ori cu agresivitatea militară. Este, întâi, de toate, un curaj intelectual și de atitudine, prin care se riscă mult: dezaprobarea socială a concetățenilor, persecuția, pedeapsa, chiar martirajul. Este îndrăzneala de a-ți susține părerea proprie, alta decât cea a grupului dominant din care faci parte, acel curaj singuratic de care au dat dovadă, de pildă, Antigona și Socrate, Iisus, a cărui relevanță religioasă este, iată, dublată, în viziunea autorului, de curajul remarcabil al ipostazei sale umane, Luther și Thomas Morus, Gandhi, Kipling, Martin Luther King ori Nelson Mandela (p. 14). Nu e o chestiune simplă, îndeosebi în vremuri de pace,

## replică

## Ghițulescu atractiv și valorizator

Ovidiu Pecican

Într-un impuls pe care mă feresc să îl caracterizez, fie și într-un spirit blajin și mucal, Mircea Ghițulescu – autor căruia mi-am dat osteneala să-i închin o întâmpinare în *Tribuna* – reacționează estival, ignorând logica discursului („Un discurs vexat”, în *Tribuna*, nr. 168, 1 – 15 septembrie 2009, p. 27).

Întâi că socotește istoria literară a lui Nicolae Manolescu o imitație după cartea proprie. Apoi îi face un rechizitoriu lui Liviu Malița, autor de monografii din activitatea căruia dl. Ghițulescu remarcă doar antologii de documente (pentru istoricul dramaturgiei românești rezultă că a le alcătui pe acestea e și la îndemâna oricui, și irelevant), incriminând preocupările arhivistice ale acestuia. Ajungând, în fine, și la mine, emite opinia că delirez semidoct, nepăsându-i că astfel cade singur în ridicol (nu polemizăm cu deliranții și semidoctii decât dacă stăm pe aceeași treaptă de luciditate cu ei).

Mircea Ghițulescu – pe care îl știam manierat pe vremea când, student fiind și gazetar neplătit la revista *Echinoc* l-am vizitat, într-un rând, la Comitetul pentru Cultură Socialistă din Cluj, unde lucra pe atunci, cenzurând în numele Partidului Unic producția teatrală din capitala Ardealului – nu ezită, iată, să sacrifice și inteligența, și decența unei polemici de idei, preferând bălăcăreala și incontinența.

Eu mă rezum să întreb: dacă are de revendicat priorități în raport cu istoria literară manolesciană, de ce nu se adresează direct „jalnicului imitator” al

inventivei sale abordări? Între noi fie vorba, găselnița – coincidentă în ambele istorii literare – cu autorii de dicționar demni de a fi trecuți pe o listă, dar insuficient de relevanți pentru a pătrunde în comentariul critic al istoriei literare, nu este prea fericită; am mai spus-o, dar o repet și pentru instanța analitică ghițulesciană.

Și mai zic: în junețea mea echinoxistă, colegul și prietenul Liviu Malița a avut amabilitatea de a semna în revista studențească pe care amândoi o serveam după puteri un roman – slab, din păcate – al lui Mircea Ghițulescu. Pe atunci dl. Malița era un autor stimabil, iar acum nu mai e, fiindcă a publicat documente din care reiese pregnant ce fel de rol avea dl. Ghițulescu la viziunile organizate odinioară de Partid în numele esteticii socialiste? Sau trebuie cumva înjurat astăzi Malița pentru întâmpinarea critică de odinioară, insuficient de aspră cu romanul *Omul de nisip*? Dacă ultima ipoteză este cea de reținut, atunci înțeleg de ce mustăcește nemulțumit M. Ghițulescu și promit ca pe viitor să mă mai gândesc dacă merită osteneala să iau în seamă producțiile domniei sale sau ba.

Să vedem însă, din respect pentru meseria de profesor (în care mă ilustrez), pe ce observații – puneri la punct! – își întemeiază Mircea Ghițulescu imboldul de a mă califica drept emitent al unui „delir semidoct”.

Autorul se ocupă, zice, în cartea domniei sale, de „analiza textelor dramatice într-o manieră atractivă (sic!) și valorizatoare (sic! sic!)”. M. Ghițulescu nu are nicio îndoială că intenția sa

de a scrie un text atractiv a și devenit realitate. Deh, una e să te crezi Brigitte Bardot, și cu totul alta să chiar fii! Totodată, domnia sa asumă sonor misiunea de a „valoriza”, de parcă alți critici și istorici literari ar dori să bată cuie în pereți sau să măture pe jos... Bună dimineața! Dar lucrarea elaborată tiptil („în pași mici”, precizează el) este – tot în viziunea lui M.G. – „o istorie analitică a literaturii române de la început până astăzi și nu a spectacolului, nici a atmosferei teatrale de la Junimea, Cercul de la Sibiu sau a prietenilor literari în general”. Precizarea este binevenită, fiindcă înțelegem că pentru competentul scrib analitic se oprește la text, pagină, cuvinte. Biografia, contextul cultural-istoric, ideția dominantă dintr-o epocă nu sunt treaba domniei sale. Cum de, totuși, M. G. declară senin „Eu îl prefer pe George Călinescu”, care lua seama la asemenea „fleacuri”, rămâne o chestiune pe care nu îmi revine mie să o lămuresc.

Caracterul cosmoidal al viziunii ghițulesciene din *Istoria literaturii române. Dramaturgia* (2008) devine, în sfârșit, evident de-a binelea atunci când, jignit de „delirul” meu „semidoct”, Mircea Ghițulescu nu pricepe – sau respinge, pur și simplu – de ce îi reproșez că nu se ocupă de eforturile unor scriitori notabili (Blaa, Eta Boeriu ș.a.) de a transpune într-o haină românească strălucită dramaturgia altora, străini. Un raționament elementar arată că, dacă accepți să socotești operă originală adaptările autohtone după alții, din altă parte, cu ce temei lași pe dinafară traducerile de mare performanță din același domeniu? Să le iei în seamă nu este doar o dovadă de respect față de truda acelora, ci și, în ce te privește, o mărturie a coerenței unei concepții și a supunerii la același criteriu.



când problemele se pun la modul extrem de nuanțat. E vorba de opțiuni dificile, precum cea a savantului ce se trezește implicat în cercetări ce pot avea consecințe grave pentru umanitate ori a șefului unui serviciu de spionaj, al cărui raport e distorsionat special pentru a servi unui scop politic fixat dinainte (p. 17).

Numeroase exemple de același fel se pot detecta la niveluri mai puțin înalte: ce ar putea face un profesor aflat în dezacord cu *ethosul* autorităților în slujba cărora se află? Dar medicul ce acționează în condițiile unui sistem medical injust și arbitrar, ori finanțistul care descoperă ilegalități comise de propria firmă, interesată în cel mai înalt grad să păstreze un client important? În mod evident, curajul civic este cu totul altceva decât curajul militar. Este acel curaj al nonconformistului, al rebelului, al individului ce luptă contra nedreptăților generate de sisteme sociale îndreptate împotriva omului. El riscă, atrage chiar, dezaprobarea societății (preponderent conservatoare), persecuția, pedeapsa, martirajul. Și totuși, este inevitabil, ca dimensiune constitutivă a personalității umane. Ne întâlnim cu situații care-l cheamă, începând de la cea mai fragedă vârstă: în școală sau grădiniță există deja intimidarea, ca modalitate de a-l respinge pe cel diferit de majoritate sau de a-l opri de la unele acțiuni, dintr-o motivație concurențială. În viziunea acestui autor, prin curaj civic se înțelege, în mod fundamental, atitudinea conștientă a dizidentului, care-și susține opoziția față de valorile grupului de referință dominant.

Esad Bajtal, în eseul său intitulat *Îndoiala, gândirea critică și curajul civic* (*Doubt, Critical Thought and Civil Courage*), face apel la gândirea tolerantă, de o infinită generozitate față de toți oamenii, a unor sfinți, iluminați ori genii, precum Pitagora, Aristotel, Michelangelo, Giordano Bruno, René Descartes, Immanuel Kant, care au avut curajul de a urma cursul indicat de propriile păreri și simțăminte. Ideea este cea a unui răspuns rațional la stimulii și provocările vieții, în contrast cu răspunsul stereotip venit din partea unor mentalități medievale, ce privilegiu dogma și autoritatea absolută, de unde rezulta un comportament social obedient, lipsit de personalitate. Astfel de argumente nu sunt prezentate gratuit, ci în directă conexiune cu realitatea înspăimântătoare a războiului din Bosnia-Herțegovina, provocat, în opinia autorului, tocmai de lipsa toleranței și a discernământului în fața puterii de seducție a discursului de tip fascist al unor lideri ulcerati de ambiții egoiste, strict personale. Atunci când au fost lansate sloganuri mincinoase și sintagme găunoase, precum „amenințări la adresa națiunii”, nu mulți au fost aceia care au detectat adevăratul sens ascuns în spatele cuvintelor. Dimpotrivă „ticăloșii profesioniști” (*professional crooks*) au fost creditați, în genere, cu o încredere oarbă, nefiind supuși *îndoielii intelectuale* (*intellectual doubt*), unica abordare corectă a discursului politic, care implică o testare sobră și logică a tuturor informațiilor și faptelor și, astfel, permite evitarea seducției retorice și a judecății grevate emoțional.

Mizeria spirituală și economică generalizată, pe care o traversează în prezent populația din Bosnia-Herțegovina, apreciază Esad Bajtal, este prețul devastator al atitudinii imature din trecut, care a condus, prin discursuri politice de un patos patriotic seducător și bine calculat, la o aventură nesigură a haosului și carnagiului (p. 25). Prin contrast, dreptul la îndoială respectă demnitatea umană și dreptul inalienabil la propria judecată și propriile decizii și presupune o constantă stare de alertă, pentru a recunoaște stereotipurile și



Ion Nicodim

Fereastră cu flori

tezismul informațional și a putea deosebi sursele de informație creditabile de cele necreditabile. Există o întreagă artă de a conduce oamenii prin manipulare și, ori de câte ori această tactică perfidă a funcționat, s-a distrus în mod fățiș și violent dreptul la orice formă de expresie a individualității civice, invocându-se „tradiția, obiceiurile, Biserica, sistemul, partidul, conducătorul” (p. 26).

Este denunțată uimitoarea comoditate de gândire a unor intelectuali iugoslavi respectați, scriitori, oameni de știință, artiști, academicieni etc., care au urmat, în chip imoral, în spiritul unui pragmatism fără scrupule, logica minimei rezistențe, lepădându-se de propriile opinii și apărând curentul normelor politice la modă (p. 28), ceea ce a însemnat însușirea unor sloganuri mincinoase, inclusiv de către numeroși profesori universitari și teoreticieni, a căror orientare marxistă (deci pretins internaționalistă) și socialistă (îmbrățișând, așadar, în aparență doctrina egalității dintre oameni) ar fi trebuit, teoretic, să-i oprească de la senina legitimare a unor crime atroce (p. 28).

Cu atât mai surprinzătoare a fost, în aceste condiții, dezertarea de la principii aparent împărțite până atunci. Curajul civic, se demonstrează, este și o dimensiune a creativității umane, fără de care se petrece sacrificiul deliberat al propriei inteligențe, demisia rușinoasă și ieftină pe altarul ideologiei și al urii iraționale (p. 31). „Seducția narativă și retorica spumoasă (*foaming*) a stăpânilor războiului au condus la un război murdar, care ar fi putut fi evitat printr-o doză de spirit critic de mobilizare intelectuală autentică” (*ibidem*). Analistul găsește formule inspirate pentru a atrage atenția asupra necesității

primordiale de a nu dezerta de la imperativele propriei conștiințe și să dea exemplul unei femei modeste (bucătăreasă la o școală), Katica Romić, care a știut să devină un model pentru întreaga comunitate, prin curajul său civic „incomparabil cu atitudinea a numeroși intelectuali de renume și mari bărbați” (p. 30-31). Este relevant și rolul negativ, jucat, în anii războiului, de mass-media, care i-a sprijinit servil pe criminalii de război, etichetându-i pe oamenii sobri și rezonabili ca degenerați și trădători (p. 30). Astăzi, sub presiunea internațională concertată, aceeași mass-media îi prezintă pe oamenii buni ca pe exemple de urmat, printr-un viraj deconcertant. Acești oameni simpli („mici”, deci insignifianți, pe plan social) și-au riscat viața ca să-i apere pe alții (vecini, prieteni, chiar simpli necunoscuți), în vreme ce așa-ziii „eroi naționali”, mediatizați ca atare multă vreme, întrușipează de fapt rușinea poporului lor, cu atât mai mult cu cât au eludat sistematic legea, au ocolit justiția ani în șir, fără a dori să răspundă pentru faptele comise. ■

## religia

## philosophia cristiana

# Tradiția Bisericii

## Fidelitate și înțelegere

Nicolae Turcan

Renunțarea la argumentul autorității a devenit, astăzi, un loc comun. Poate mai insistent ca niciodată, recursul la nume importante pentru a sprijini o demonstrație altfel lipsită de argumente solide nu mai e privit defel cu ochi buni. Proiectul iluminist care cerea, odată cu Kant, ieșirea din minorat și recursul la rațiunea proprie a crescut suficient, devenind un câștig, însă și o pierdere. Câștigul e știut de toată lumea și nu necesită niciun fel de prezentare. Dar de ce pierdere? Putem pune între paranteze, avantajele pe care rațiunea ni le oferă? Firește că nu. Dar când în cauză se află tradiția religioasă, *autonomia* rațiunii nu reprezintă cea mai bună cale de acces la adevăr. Cu toate că rațiunea are prin ea însăși capacitatea de a ajunge la adevăr, această capacitate nu se poate exercita în afara intuiției empirice (sau, dacă preferați, fenomenologice). Iar aici apare problema: întrucât experiența autentică a lui Dumnezeu o au cei puțini, sfinții, cum să fii sigur că această experiență este aceeași cu cea a înaintașilor, că Dumnezeu experiat este Dumnezeu cel adevărat și nu vreunul din multiplii idoli, fie ai minții, fie ai imaginației, fie ai dorinței? Cum să eviți afirmația unui contemporan că experiența religioasă nu este experiență a lui Dumnezeu (Nicholas Lash)? Pentru a nu omologa în grabă fiorurile vagi cu experiența autentică a dumnezeirii, e nevoie de înțelegerea Tradiției și de acordul cu ea (spre a o diferenția de celelalte tradiții, vom folosi în continuare majuscula pentru Tradiția Bisericii). În acest context, Tradiția funcționează ca o *doua rațiune*, având însă aceleași prerogative critice, fără a avea, desigur, un același subiect transcendental.

Încercând să înțelegem ce este și ce nu este Tradiția, putem afirma: Tradiția Bisericii nu se identifică în niciun fel cu tradițiile locale, magice sau mitice, cu care au de-a face antropologia sau etnologia, deci ea nu este tradiționalism; Tradiția nu este tradiția onto-teologică a gândirii occidentale, ea nu înseamnă transmiterea unei învățături omenești oarecare, după cum nu e reprezentată nici de ramificațiile unei asemenea învățături; Tradiție nu există acolo unde nu suflă Duhul Sfânt, pentru că Tradiția este tradiția Duhului Sfânt, ea nefiind posibilă în absența lui. În limbaj filosofic, transcendentalul prin excelență este tocmai transcendentalul: ceea ce face posibil ceva de ordinul Tradiției și experienței religioase este Duhul Sfânt. De aceea învățăturile Tradiției se transmit nu în calitate de simple învățături, ci doar în măsura în care ele sunt însoțite de credința că sunt asistate de prezența Duhului dumnezeiesc.

Printre învățăturile pe care Tradiția le transmite se numără și fidelitatea față de ea însăși. La o primă și grăbită vedere aici și-ar afla rădăcinile tradiționalismul, aici și-ar găsi justificarea înghețarea și osificarea Tradiției, adică tocmai ceea ce se opune mai mult modernității și proiectului iluminist. „A păstra Tradiția” pare să însemne tocmai faptul antimodern al neieșirii din minorat, tocmai nefolosirea propriei rațiuni și a capacităților ei; reverența față de învățăturile

primite de-a gata și uzul lor în cele mai diverse scopuri, inclusiv războinice, descalifică din capul locului o asemenea înțelegere, fapt ce a atras, de-a lungul timpului, critici dure la adresa Tradiției Bisericii. În această perspectivă, devine de la sine înțeles că tocmai ruperea cu o atare tradiție înseamnă libertate și umanitate.

Cu toate acestea pentru a înțelege fidelitatea față de Tradiție, va trebui să distingem între creatorii Tradiției, cei prin care lucrează Duhul lui Dumnezeu, și păstrătorii acesteia, subînțelegând de la bun început că Tradiția este vie și dinamică tocmai întrucât Dumnezeu este viu. Creatorii de Tradiție sunt manifestare a excepționalului, iar nu a excepției: excepțional, fiindcă relevă de prezența lui Dumnezeu, non-excepție, fiindcă păstrează coerența cu învățăturile înaintașilor, deși creația lor nu este lipsită de noutate. Într-un anume fel, ceea ce oferă creatorii de Tradiție este ceea ce ei înșiși au primit. Ei sunt creatori numai în măsura în care au fost creați mai întâi de către Tradiție. Fidelitatea lor față de Tradiție este deplină, deodată cu noutatea pe care învățăturile lor o propun. E greu de înțeles, după modernitate, cum noutatea poate să nu dețină o componentă sceptică sau una nihilistă. Suntem învățați că o noutate absolută înseamnă implicit și o critică radicală a înaintașilor. Or, în cazul creatorilor de Tradiție, nihilismul nu există, nici scepticismul, noutatea având întotdeauna un caracter constructiv, iar nu distructiv, cu rolul de a-i înnoi pe cei ce cred. Scopul Tradiției Bisericii este sfințirea omenilor și noutatea ei nu poate fi



Ion Nicodim

Clement



Ion Nicodim

Semn bun

gândită în afara acestei înnoiri ontologice.

În măsura în care nu sunt și creatori, păstrătorii (și transmițătorii) Tradiției sunt cei a căror fidelitate este mai problematică, mai expusă căderilor enumerate mai devreme.

Tradiționalismul fără viață, paseismul de orice fel, anacronismul idolatru etc. sunt maladii care, întrucât apar tocmai sub numele de fidelitate față de Tradiție, cei care le cad pradă nu le recunosc ca atare. Convinși de adevărul primit de la înaintași, precum și de atașamentul lor față de acesta, ei îl folosesc ca pe o armă, rămânând prizonierii formelor Tradiției, dar ignorând cu ușurință fondul acesteia, care este Duhul viu al lui Dumnezeu. Așa arată, heideggerian spus, modul inautentic al păstrării Tradiției. Paradoxul este că maladiile păstrătorilor de Tradiție sunt cele care obligă nu la renunțarea la Tradiție – opțiunea facilă și foarte prezentă în istorie –, ci la fidelitatea corectă față de ea. Aceasta înseamnă că fidelitatea trebuie dublată de realismul propriei măsuri, de necesitatea recăderii în minorat: de data aceasta nu în minoratul nefolosirii propriei rațiuni, așa cum îl înțelegea Iluminismul, ci în minoratul conștiinței că nu noi suntem cei care apărăm Tradiția, ci Tradiția este cea care ne apără. Păstrătorii autentici ai Tradiției sunt la rândul lor creați de ea, de aceea fidelitatea nu poate fi orgolioasă, fiind dar al lui Dumnezeu.

Fie păstrată între copertile cărților, fie transmisă oral, Tradiția nu poate fi înțeleasă, la rigoare, într-o manieră strict raționalistă. O fenomenologie a Tradiției ar putea merge mai departe decât un studiu raționalist, în măsura în care ar putea recunoaște, în monumentele ei, fenomenele nemanifestatului. Însă o înțelegere tradițională (iar nu tradiționalistă) a Tradiției, întemeiată pe credința în Dumnezeu care sfințește istoria, este o cale mai adecvată. Dacă Tradiția este vie, pentru că Dumnezeu este viu, înțelegerea ei schimbă discursul rațional într-unul al rugăciunii și pe măsură ce ea înaintază, cel care înțelege este schimbat la rândul lui, prin harul Duhului lui Dumnezeu. Cum o asemenea metodă nu e accesibilă decât celor ce cred, Tradiția va fi mai lesne lecturată maladiv, decât autentic, în vreme ce Dumnezeu cel viu va fi mai intens analizat în calitate de cadavru divin și metafizic, decât ca Duh dătător de viață...

## La început de drum Profilurile euro-deputaților români

Sergiu Gherghina / Mihail Chiru

În iunie 2009, ni se cerea votul pentru a cincea oară în ultimii doi ani, fie că era vorba despre referendumuri, fie că se alegeau reprezentanții la nivel local, național sau european. Deja la al doilea ciclu de desemnare a euro-parlamentarilor, românii s-au raportat la aceste alegeri similar cetățenilor din celelalte state europene. Prezența la vot a fost considerabil mai mică decât la orice alt exercițiu electoral, motivele fiind, în principal, două: lipsa de informații referitoare la activitățile unui euro-parlamentar și lipsa de insistență a partidelor în campanie. Acestea din urmă au fost slab vizibile, mesajele lor fiind puține și repetate mecanic, de cele mai multe ori.

În acest sens, senzația pe care au lăsat-o a fost aceea că atât ele, cât și sponsorii lor tradiționali fie nu cred în ceea ce spun, fie au obosit. Astfel, această din urmă trăsătură s-a transmis și la media, care s-au concentrat nu asupra listelor sau a candidaților partidelor ci asupra singurelor elemente senzaționale din atmosfera alb-negru a campaniei: comedia candidaturii „independente” a Elenei Băsescu și reabilitarea figurii proaspăt arestatului George Becali prin cooptarea sa pe lista PRM. Căutarea senzaționalului și încercarea de a ilustra limitele celor doi au avut un efect de bumerang, rezultatul fiind o creștere a popularității respectivilor. Astfel, prima, pe lângă ajutorul consistent oferit de PD-L, a mizat și pe voturile multor concetățeni care au considerat sincer că este o alegere onestă, îndeajuns de demnă pentru a reprezenta România. Proprietarul de Maybach, a cărui opulență ostentativă nu a trecut neobservată la Bruxelles, a beneficiat de alierea cu vocalul lider al PRM și uniunea forțelor extremiste a produs accesarea într-un parlament European în care mai toate țările și-au trimis extremiștii să le reprezinte.

În esență, ignorarea competiției în sine de către partide nu poate avea justificări relevante. Mizele nu erau mici: alegerile europene urmau să indice cine se bucură de mai mult sprijin în coaliția de guvernare. Apoi, reprezentau un indicator al modalității în care este percepută activitatea guvernamentală în plină criză economică. Nu în ultimul rând, ele trebuiau să fie un barometru pentru alegerile prezidențiale. Referitor la acest punct, partidele bulgare au beneficiat de indiciile oferite de alegerile europene, cele legislative naționale urmându-le îndeaproape atât ca perioadă, cât și ca rezultate.

Demn de menționat este faptul că a existat un consens tacit asupra regulilor jocului: menținerea aceluiași sistem de liste închise pe care toate partidele parlamentare (cu excepția, PRM) îl contestaseră mai mult sau mai puțin vocal înainte de trecerea la colegiile uninominale pentru alegerile naționale. Votul preferențial ar fi însemnat o renunțare benevolă la controlul cvasi-absolut - prin simpla ierarhizare a numelor pe listă - pe care partidul îl are asupra celor care se aleg. Mai mult, măcar la nivel ipotetic, cineva bine poziționat pe listă ar fi putut ieși învins din cursă, ceea ce ar fi pus sub semnul întrebării orice contribuție financiară la campanie.

### Cine sunt noii noștri euro-deputați<sup>i</sup>

În primul rând, două treimi dintre nou-aleșii (21) pentru primul mandat întreg la Bruxelles și Strasbourg au fost și în trecut membri ai Parlamentului European. Aceștia li se adaugă alți trei aleși care aveau experiența anterioară în Parlamentul European, fie ca deputați (cazul lui C.V. Tudor - mandatul provizoriu de până la alegerile din noiembrie 2007), fie ca membrii de staff parlamentar (Oana Antonescu și Sogor Csaba). În ceea ce privește background-ul profesional al noilor euro-deputați, trebuie spus că jumătate dintre aceștia sunt politicieni de profesie ce dețin funcții de conducere în partid la nivel național sau local. Urmează aproape o cincime dintre aleși (19%) care vin din mediul de afaceri, alte categorii semnificative fiind „academia” - 13% și societatea civilă / ONG-uri - 9%. Tendința generală este, așadar, una de profesionalizare fie ea și formală, chiar și EBA având în trecut un stagiul de practică la PE.

Un al doilea amănunt definitoriu pentru euro-parlamentarii români este situația lor financiară: 85% dintre ei fiind bogați<sup>ii</sup> sau foarte prosperi. Restul de 15% sunt oameni cu o situație medie, niciun politician de condiție modestă fiind ales. Că faptul nu este o coincidență o confirmă numeroasele știri despre auto-finanțarea campaniei pentru alegerile europene: de la zvonurile despre o contribuție obligatorie de minim 50.000 euro pentru toți candidații eligibili din PSD+PC la declarațiile altor candidați, ulterior aleși din PNL și PDL care admiteau că vor contribui în mod semnificativ la bugetul electoral<sup>iii</sup>. De altfel, donatorii tradiționali ai partidelor - oameni de afaceri, parte a unor clientele locale - au fost ezitanți în a mai contribui la bugetele de campanie, dat fiind atât eforturile lor considerabile din alegerile generale dar și faptul că nu prea există „pork barrel” care să se facă de la Bruxelles.

În continuare, vom analiza implicațiile ce țin de caracteristicile sociologice ale euro-deputaților, mai precis cele ce rezultă din educația, vârsta și genul lor. Astfel, trebuie menționat că 70% dintre noii parlamentari europeni au cel puțin studii masterale, existând chiar o predominanță per total a celor cu studii doctorale (38%). Doar un singur ales nu a absolvit facultatea - și nu este prea greu de ghicit cine este acela, mai ales dacă amintim că e unul dintre cei „doi creștini și patrioți” ce promiteau că „vor scăpa țara de hoți”. Totuși acest indicator al preferinței candidaților cu studii universitare (înalte) trebuie citit cu anumite rezerve. Pe de o parte, fiindcă unele dintre acele certificate sunt emise de institute partizane, cum este cazul *Institutului Ovidiu Șincai* pentru PSD, pe de alta pentru că sunt și cazuri de absolvenți ai unor programe neacreditate de la Universitățile *Spiru Haret* și *Dimitrie Cantemir*.

În privința vârstei celor 32 de euro-deputați luați în calcul, media este de 47 de ani, cei mai tineri aleși venind din PNL (medie de 42,6 ani) iar cei mai „vârșnici” din PRM (51,3 ani). Această medie relativ scăzută - dacă ținem seama că pentru mult

timp PE a fost populat de personalități în pragul pensionării - arată că politicienii români pot lua în considerare ideea unei cariere pe viață în legislativul european. Aceasta cu condiția ca ei să nu dezerteze cu prima ocazie, așa cum s-a întâmplat cu nouă dintre cei 35 de aleși în noiembrie 2007 care au renunțat după numai un an la mandatele europene, pentru locuri în Parlamentul României sau în noul guvern. Poate s-ar impune o declarație pe proprie răspundere că odată câștigat mandatul acesta nu va fi părăsit așa cum au propus cei din *think-tank*-ul CRPE<sup>iv</sup>.

Genul (sexul) este important nu numai din prisma sub-reprezentării perpetue a femeilor în politica românească, aspect confirmat și de prezentele alegeri ci și pentru că de data aceasta două dintre partide au avut o strategie coerentă de promovare a candidadelor. Astfel patru din cinci aleși ai PNL sunt doamne, iar la PSD raportul este aproximativ egal: cinci vs. șase. Aceasta în condițiile în care doar o treime dintre noii-eurodeputați sunt femei. Diferența vine din faptul că PRM și UDMR nu au acordat niciun loc eligibil femeilor din partid, iar PDL a susținut numai două candidate între cele 10 nume ce au fost alese de pe lista sa.

Rezumând această succintă descriere a profilului aleșilor români în Parlamentul European, observăm că aceștia sunt caracterizați de un nivel crescut de educație (fără a intra în detalii legate de calitatea studiilor efectuate sau a instituțiilor urmate) și de situație financiară bună sau foarte bună. Acest din urmă aspect poate fi înțeles și prin prisma serviciilor pe care le aduc partidului (nu doar de natură financiară), poziționarea lor în fruntea listei putând fi văzută și ca o recompensă. Pe ansamblu, aleșii au o medie de vârstă ce se apropie de 50 de ani, liberalii fiind cei ce încurajează prezența tinerilor în legislativul european, iar PRM situându-se la cealaltă extremă. În același timp, cele două partide se situează la extreme și în ceea ce privește numărul femeilor promovate: liberalii au patru din cei cinci reprezentanți de sex feminin, iar PRM (și UDMR) niciunul. Reducerea discrepanțelor de sex și vârstă este capitolul la care partidele nu stau bine, dar există unele semnale că acestea ar dori întinerirea listei de candidați și reducerea disparității de reprezentare dintre bărbați și femei. Un nivel ridicat al educației poate însemna o capacitate mai bună de înțelegere a chestiunilor de la nivel european. Următorii cinci ani vor arăta însă dacă această supoziție are un fundament real sau e doar o iluzie.

Note:

<sup>i</sup> Articolul a luat în calcul numai politicienii aleși de pe liste de partid, excluzând astfel singurul candidat independent care a obținut un mandat de euro-deputat. Motivul ține de condițiile speciale în care EBA și-a câștigat locul la Bruxelles.

<sup>ii</sup> Cel puțin două case, mașină, două terenuri și conturi de până la 50000 euro; foarte prosperi considerându-i pe cei care au trei case, terenuri și conturi de peste 50000 euro.

<sup>iii</sup> Mona Scărișoreanu, „Candidații la europarlamentare: fișa postului, salariul și banii de campanie”, *Capital*, Aprilie 29 2009, ediția online, disponibil la: <http://www.capital.ro/articol/candidatii-la-europarlamentare-fisa-postului.salariul-si-banii-de-campanie-118995.html>

<sup>iv</sup> Pentru mai multe detalii vezi: [www.crpe.ro/library/CRPE%20Policy%20Memo%20no.1%20Romanian.pdf](http://www.crpe.ro/library/CRPE%20Policy%20Memo%20no.1%20Romanian.pdf)



## dezbateri &amp; idei

# România contra România: bătălia pentru influență peste hotare

George Jiglău

Printre replicile belicoase aruncate dintr-o parte în alta, care frizează injuriile și ilustrează cât se poate de explicit doza imensă de penibil în care se zbat politicienii români, coaliția de guvernare PSD-PD-L și-a găsit timp să discute și despre o chestiune de maximă responsabilitate: nominalizarea unei persoane care să ocupe un post de comisar în viitoarea Comisie Europeană. A avea un comisar european, pe un domeniu de vizibilitate și de responsabilitate mai mare decât multilingvismul de care s-a ocupat până acum Leonard Orban, reprezintă fără îndoială o sursă de influență a României în sânul Uniunii Europene. Totuși, o astfel de funcție este doar o parte din ansamblul de factori care conferă unei țări o doză semnificativă de influență într-o organizație de genul Uniunii Europene, în care se regăsesc un amalgam de interese strategice, economice, financiare, fie că ele aparțin statelor membre sau altor actori care își desfășoară activitatea în interiorul Uniunii.

Nominalizarea lui Dacian Cioloș pentru portofoliul agriculturii în viitoarea Comisie Europeană este o mișcare inspirată, poate singura în ultima bucată de timp venită din partea coaliției de guvernare. PSD și PD-L nu au transformat acest gest obligatoriu într-o nouă bătălie pentru putere, nu s-au încăpățânat să impună persoane din propria curte, ba chiar au căzut de acord să aleagă un fost ministru liberal, care a lăsat impresia că nu este tributar vreunei sfere de influență politică. Cioloș a arătat în perioada în care a fost ministru, în ultima parte a existenței Guvernului Tăriceanu, că este un adevărat tehnocrat. Aparițiile sale în public s-au limitat la cele necesare, însă activitatea sa va aduce României câteva sute de milioane de euro în anii următori. La finele anului 2007, România era în pericol de activare a clauzei de salvagardare pe agricultură, ceea ce ar fi însemnat că banii care erau alocați României până în 2013 drept subvenții pentru sectorul agricol ar fi fost pierduți. Cioloș a reușit să rezolve în timp record punctele aflate în colimatorul Uniunii și să pună pe picioare în câteva luni o agenție guvernamentală care a răspuns cerințelor Comisiei. Practic, Cioloș a reușit în câteva săptămâni ce nu au reușit în ani întregi alți miniștri ai agriculturii de tristă amintire, precum Decebal Traian Remeș sau Gheorghe Flutur.

Dacă Dacian Cioloș va obține în cele din urmă portofoliul agriculturii, gradul de influență al României va crește fără îndoială. Totuși, un post de comisar european asigură mai degrabă o influență la nivel tehnic și mai puțin la nivel politic și în procesul decizional care privește liniile de acțiune strategică a Uniunii. După integrare, în România a fost ridicată de mai multe ori ideea că țara noastră reprezintă al șaptelea stat ca mărime din Uniune, astfel că ar trebui să devenim a șaptea putere economică, iar cadrul instituțional european să ne asigure gradul de influență pe care ar trebui să îl avem în conformitate cu dimensiunea statului. Acest lucru se și întâmplă într-o măsură, prin prisma faptului că ponderea unui stat în Parlamentul European este

determinată în funcție de mărimea populației. Însă, nu criteriile cantitative ar trebui să ne intereseze atunci când evaluăm influența României în Uniunea Europeană, ci criteriile calitative. România va deveni un stat cu adevărat influent în procesul decizional al Uniunii doar dacă reprezentanții săi direcți, precum europarlamentarii sau comisarul vor avea o prestație demnă de luat în seamă și, mai ales, dacă prestația României ca stat se va îmbunătăți considerabil.

Aceasta este principala problemă pe care România trebuie să o aibă în calcul atunci când se gândește la propria influență. România nu și-a valorificat niciodată pe deplin poziția geostrategică privilegiată și rolul de mediator pe care îl poate juca într-o zonă atât de problematică precum Balcanii. Din cauza proastei guvernări de care a avut parte România în ultimele decenii, imaginea externă a României este una proastă. În cuvinte puține, putem spune că ceea ce numim „comunitate externă” nu are încredere în noi. Fie că ne gândim la Uniunea Europeană, la NATO sau la proiecte economice de genul Nabucco, România nu este privită ca un actor care să aibă o contribuție pozitivă în luarea unor decizii. Liderii noștri nu inspiră încredere și denotă lipsă de profesionalism prin prestația lor în primul rând la nivel intern.

Pe lângă *leadership*-ul deficitar la nivel de stat, nici societatea românească nu este privită cu ochi mai buni. Imaginea românilor peste hotare nu este una bună. Cu excepția a cel mult 10% dintre românii de peste hotare, procent în care intră specialiștii foarte buni pe care îi exportă România



Ion Nicodim

Ilina

și care își găsesc repede un loc în mediul privat, studenți eminenți, sportivi sau persoane care reușesc să devină cunoscute printr-un spirit civic dus până la eroism, conaționali noștri ridică suspiciuni, pe bună dreptate sau nu. Scandalurile care au în centru infracțiuni comise de români peste hotare, multe dintre ele amplificate de presă, și faptul că românii primesc de obicei slujbe specifice categoriilor inferioare ale societății îi transformă pe români într-o naționalitate de rang inferior în ochii Europei și ai lumii. În plus, atitudinea celei mai mari părți a românilor se pliază perfect pe acest portret. Resemnarea și defetismul care caracterizează viziunea românilor asupra propriului destin îi fac să se mulțumească cu puțin. „Mentalitatea”, acest cuvânt perimat, însă care nu a putut fi înlocuit până acum de niciun alt termen mai potrivit, este una păguboasă, care se răsfrânge direct asupra imaginii pe care o are țara noastră la nivel internațional. Peste toate acestea, economia României este una extrem de fragilă, lucru care a devenit evident cu ocazia crizei economice. Statul român, cu toate componentele sale, de la societate la instituții și lideri, este un stat slab și, prin urmare, lipsit de influență.

Nominalizarea lui Dacian Cioloș pentru postul de comisar european reprezintă un moment bun pentru România să își testeze capacitatea diplomatică de a face lobby pentru propriile interese. De la nominalizare până la obținerea postului de comisar e cale lungă. În primul rând, portofoliul agriculturii este unul râvnit de mai multe state, cu putere mai mare în sânul Uniunii, în primul rând pentru că împărțirea sumelor uriașe alocate sectorului agricol fac ca toate statele membre să aibă interese directe în domeniu. Apoi, încă nu e clar sub ce tratat va funcționa viitoarea Comisie. Tratatul de la Lisabona nu este încă în vigoare, fiind așteptat al doilea referendum din Irlanda. Dacă Tratatul va intra în vigoare până la învestirea viitoarei Comisii, atunci România ar putea să nu beneficieze de niciun post de comisar. Altfel, sub auspiciile Tratatului de la Nisa, România va primi cu siguranță un post de comisar, însă tot nu poate fi sigură că va fi vorba de agricultură.

România are nevoie de o bază solidă pentru a putea căpăta influență în cadrul Uniunii Europene, iar această bază poate fi pusă doar pe plan intern. Din păcate, peste deficitul cauzat de jumătatea de secol de dictatură s-au adăugat încă 20 de ani aproape pierduți din perspectiva procesului de reformă, atât de necesar societății românești. și mai îngrijorător este faptul că actuala generație tânără, în care România își pune speranțele două decenii, nu pare capabilă să producă schimbările fundamentale de care avem nevoie. Motivele sunt multiple și nu fac obiectul acestui articol. Trebuie să înțelegem, însă, că vor mai trece ani buni până când România va deveni cu adevărat un stat influent în cadrul Uniunii Europene și că, indiferent ce ne-ar spune liderii noștri, obținerea unui portofoliu important în viitoarea Comisie Europeană nu ne va spori importanța. Momentan, trebuie să fim mulțumiți și să profităm la maxim de faptul că ne aflăm într-o Uniune care ne oferă șanse enorme de redresare și de metamorfozare într-un stat modern.

# Problemele „hermeneuticii fenomenologice” în filosofia lui Ricoeur

Cătălin Bobb

Într-un articol remarcabil, intitulat sugestiv *De la fenomenologia transcendentă la fenomenologia hermeneutică*<sup>1</sup>, Françoise Dastur încearcă să surprindă articulațiile principale datorită cărora Ricoeur propune hermeneutica fenomenologică. Miza care stă în spatele acestui demers anevoios și „militant” este, ne spune gânditorul francez, urmând întru totul indicațiile lui Ricoeur, problema sinelui. Două dificultăți majore, din multitudinea de dificultăți posibile, sugerează un astfel de concept: pe de o parte, imposibilitatea reflecției de a accede la o atât de dorită „transparență totală a sinelui”, pe de alta, de a da sau construi o „identitate între ființă și gândire (sine)”. Iată deci neajunsurile care pun (sau cer) la lucru o astfel de fenomenologie hermeneutică: lipsa de *transparență totală a sinelui*, respectiv lipsa unei *identități între ființă și gândire*. Încercarea de a soluționa aceste carențe reieșite din problema sinelui trebuie văzută drept un „vis” al gândirii reflexive, vis al gândirii filosofice în sensul unor idealuri imposibil de atins. De aceea un „drum ocolitor”, o „ontologie militantă” se cer ca instanțe prin care am putea măcar să sperăm, dacă nu chiar să reușim, a accesa astfel de reverii. Reflecția, fenomenologia și hermeneutica, în acest context, pot fi văzute drept căi prin care gândirea ricoeuriană explorează un posibil acces în ubicitatea acestor reverii. Dastur restituie, printr-un soi de hermeneutică istorică, fiecărui gânditor care stă în spatele lui Ricoeur, locul, problema și soluția pe care acesta a propus-o relativ la reveriile tocmai anunțate: „spiritul obiectiv” al lui Dilthey, „ontologia indirectă” a lui M. Merleau-Ponty, „identitatea dintre existență și înțelegere” a lui Heidegger ș.a.m.d.<sup>2</sup>. Ceea ce reușește Françoise Dastur să ne arate într-un mod indiscutabil sunt legăturile complicate care se instituie între filosofia lui Ricoeur și cele două tradiții majore de la care se reclamă; fenomenologia și hermeneutica. Deși Dastur se amplasează corect în mijlocul unor astfel de probleme, totuși dialectica (în sensul unui du-te-vino între fenomenologie și hermeneutică) atât de complexă și în același timp evidentă are încă nevoie să fie explicată; mai clar, are nevoie de un motiv fundamental datorită căruia se propune ca metodă.

Situați în proximitatea celor două texte, *Existență și Hermeneutică* (1965) și *Fenomenologie și Hermeneutică* (1975), suntem prinși, de fapt, în mijlocul problemelor pe care metodologia ricoeuriană le produce. Hermeneutica, în primul text, este indistinct legată de ontologie pe câtă vreme aceeași (dar diferită) hermeneutică, în al doilea text, e constitutivă fenomenologiei și viceversa; dar nu numai atât, ea rămâne tributară, sau mai clar spus, direct legată de ontologie. Cele două texte, pe care le situăm aici drept „idei directoare” și în același timp derutante ale problemei hermeneutice în filosofia lui Ricoeur, reprezintă momente distincte și în același timp contradictorii ale operei sale. Oricum ar fi, dincolo de această simplă situație cronologică, reluarea de către însuși Ricoeur a metodei pe care o practică ne poate spune, la un prim nivel, că „hermeneutica” sa e o construcție în timp, o construcție pe care nu o stăpânește în totalitate, o construcție pe care o clădește și reclădește pe măsură ce subiectul cercetării se deschide în fața sa.

Literatura de specialitate, cu excepții desigur,

preia integral și necritic precizările lui Ricoeur conform cărora metoda sa poate fi cuprinsă sub titulatura de „hermeneutică fenomenologică”. Înarmați cu o astfel de abilitate câmpul e deschis oricărei provocări. Problema este că Ricoeur își delimitează metoda ca fiind ceea a „fenomenologiei hermeneutice” foarte târziu. Este vorba despre articolul *Existență și Hermeneutică* publicat pentru prima dată în 1965<sup>3</sup> în care filosoful francez deschide, programatic am spune, hermeneutica fenomenologică: „în cele ce urmează, voi încerca să exploatez căile deschise în fața filosofiei contemporane de ceea ce am putea numi *grefarea problemei hermeneutice pe metoda fenomenologică*”<sup>4</sup>. Vom lăsa momentan la o parte problemele multiple pe care articolul în cauză le deschide. Straturile care construiesc acest articol fac dificilă, dacă nu imposibilă, o bună prezentare a tuturor ramificațiilor pe care le implică; de la arheologia subiectului propusă de teoria psihanalitică trecând prin teleologia hegeliană până la escatologia presupus implicată în teoriile sacralului, de la refuzarea argumentației tânărului Husserl, cel din *Cercetări...*, până la conceptul de viață din *Criza...*, etc. Este vorba despre o întreagă reevaluare a propriilor sale cercetări, efectuate până în acel moment, cât și despre o declarație prospectivă; hermeneutica și fenomenologia joacă roluri diferite atât în planul semantic al limbii cât și în cel reflexiv al gândirii cât și, în fine, în cel existențial al vieții (aici regăsim conflictul interpretărilor). Ceea ce ne interesează este doar faptul că Ricoeur propune „altoirea” hermeneuticii pe fenomenologie. Dar va trece multă vreme până altoiul să prindă rădăcini; abia în 1975, Ricoeur insistă din nou, spunându-ne, tot într-o manieră prospectivă, că metoda sa „o așez aici sub titlul, programatic și explorator de *fenomenologie hermeneutică*”<sup>5</sup>.

O serie întreagă de întrebări pot fi ridicate pornind de la relativa confuzie produsă de confruntarea comparativă a celor două texte. Spre exemplu, să înțelegem că în distanța dintre cele două texte Ricoeur *practică* sau *nu* fenomenologia hermeneutică. Dacă nu, înseamnă că nici măcar *Metafora vie* (1975) nu este o practică efectivă a acestei metode, ceea ce revine la a spune că fenomenologia hermeneutică se aplică exclusiv operelor târzii ale filosofului francez, mai exact odată cu *Temps et récit. Tom I. L'ordre philosophique* (1983)<sup>6</sup>. Dacă da, înseamnă că în întreaga perioadă a anilor '60, respectiv a începutului anilor '70, Ricoeur practică fenomenologia hermeneutică. Trebuie spus că în 1965 Ricoeur încheie *Eseu asupra lui Freud* și se afla în mijlocul carierei sale științifice. Acest moment este unul cu adevărat problematic întrucât Ricoeur începe să-și cristalizeze propria teorie hermeneutică. Hermeneutica anunțată deja în *Simbolistica Răului* și pusă în practică în *Eseu asupra lui Freud* comportă o serie întreagă de reevaluări și elucidări care vor duce într-un final la anunțarea clară a tezelor hermeneutice pe care Ricoeur le va susține. Însă acest fapt se va produce abia în 1975 odată cu articolul *Fenomenologie și Hermeneutică*. Deși hermeneutica practică de Ricoeur ajunge la maturitate, prin reevaluarea întregii tradiții hermeneutice, totuși, lucrurile nu

sunt definitiv clare cel puțin în privința hermeneuticii fenomenologice, întrucât „eseul de față nu are pretenția să pună în practică – „să facă”-această fenomenologie hermeneutică; el se mărginește să-i arate posibilitatea”<sup>7</sup>, ceea ce revine la a spune că în perioada anilor '60 respectiv mijlocul anilor '70 metoda sa *nu este* o practică a fenomenologiei hermeneutice.

Putem spune, de la bun început, că ne aflăm într-un paradox. Unde și cum regăsim fenomenologia hermeneutică? Este ea o practică efectivă sau doar o posibilă metodă care va fi, nu știm când, exploatată. Conform primei precizări, cea regăsită în *Existență și Hermeneutică*, Ricoeur nu face decât să exploateze resursele acestei metode. Conform celei de a doua precizări, cea din *Fenomenologie și Hermeneutică*, Ricoeur deschide, propune, adică un ceva de exploatat într-un viitor indefinit, fenomenologia hermeneutică. O astfel de dificultate evidentă răstoarnă înțelegerea adecvată a metodei sale producând cel puțin două efecte dăunătoare: (1) condamnă orice analiză să aplice „grefarea hermeneuticii pe fenomenologie” indiferent de textul sau cartea asupra cărora ar lucra, și indiferent de momentul în care respectivul text sau cartea au fost produse, astfel încât impune metoda ca singura posibilitate de a-i privi opera; (2) aduce, într-o singură mișcare, fenomenologia lui Husserl, ontologia lui Heidegger, hermeneutica lui Gadamer (pentru a nu-i mai aminti aici pe Schleiermacher și Dilthey) și varianta hermeneutică a lui Ricoeur în prim planul discuției<sup>8</sup>. Or, este nepermis de mult. Ceea ce se întâmplă este că Ricoeur se justifică în raport, sau în fața, cu/lui Husserl, Heidegger și Gadamer, ca mai apoi să-i depășească propunând încă *ceva*, aducând un surplus de sens peste sensurile prescrise deja. A ne instala, din capul locului, în acest efect de elipsă produs de hermeneutica fenomenologică înseamnă a nu înțelege mai nimic din Ricoeur.

Din acest motiv, pentru început, o *arheologie*, în sensul strict al cuvântului, a hermeneuticii fenomenologice se impune cu necesitate. Deși fenomenologia constituie fundamentul gândirii ricoeuriene totuși glisarea fenomenologiei în hermeneutică, mai clar, renunțarea la fenomenologie pentru a deschide o nouă metodă numită hermeneutică, ba, mai mult, grefarea hermeneuticii pe fenomenologie nu pot fi privite drept etape clare, neproblematică, ale metodologiei ricoeuriene. Astfel încât se impune cu necesitate să întrebăm de ce Ricoeur *grefează* hermeneutica asupra fenomenologiei ca mai târziu să o transforme în fenomenologie hermeneutică? În alte cuvinte, și mult mai simplu; căutăm *motivul* din cauza căruia Ricoeur glisează din fenomenologie înspre hermeneutică, producând atât de problematică hermeneutică fenomenologică (că această hermeneutică fenomenologică odată constituită va avea de abordat alte probleme decât *problema* din cauza căreia se naște ne interesează foarte puțin).

Astfel se impune, pentru o clarificare măcar de principiu, să vedem „mizele” care stau în spatele celor două texte atât de problematică. Conform propriilor sale mărturisiri, „miza”, în primul text, este de a „da un sens acceptabil noțiunii de *existență* - un sens în care ar trebui să-și găsească expresia tocmai reînnoirea fenomenologiei grație hermeneuticii”<sup>9</sup>. Însă după zece ani „miza” este, pe de o parte, că „fenomenologia rămâne presupuziția de nedepășit a hermeneuticii; pe de altă parte, că fenomenologia nu poate să-și execute programul de *constituire* fără să se constituie într-o *interpretare* a vieții *ego-ului*”<sup>10</sup>. La o primă lectură „mizele” par relativ îndepărtate una de cealaltă; *existență*

## patrimoni

## Viața capodoperei după moartea autorului

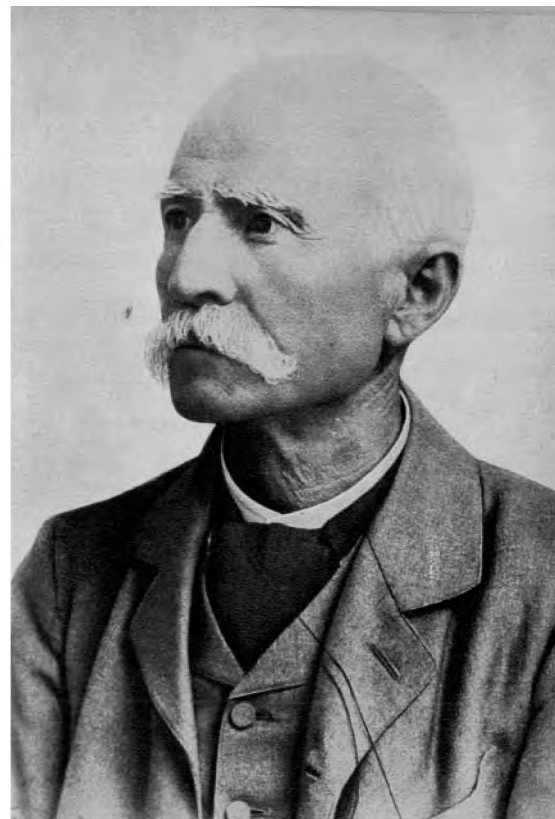
Vasile Radu

**A**tacul de la Smârdan, celebra pânză a lui Nicolae Grigorescu, comandată de Primăria Bucureștilor în anul 1878 și aflată astăzi la Muzeul Național de Artă din capitală, a fost începutul unei serii stilistice, a picturii de război din arta românească. Peste timp, lucrarea a devenit un etalon din care au germinat numeroase opere, pe cel puțin două direcții: a picturii-reportaj, a instantaneelor de luptă și a compozițiilor monumentale, romantice, cu valoare axiomatic-patriotică la care a aplicat realismul prolific al secolului XX. *Libretul* odată apărut, pe baza lui s-a dezvoltat o inimaginabilă multiplicare *prozodică* la care au îndemnat însuși numeroasele schițe, teme, variante compoziționale de care s-a servit Nicolae Grigorescu în realizarea lucrării.

Încă din 1960, George Oprescu (George Oprescu, *Nicolae Grigorescu*, Ed. Meridiane, București, 1960, pag. 38) enumeră cel puțin patru lucrări, variante - modificate sau puternic asemănătoare - cunoscute ale aceleiași lucrări, *Atacul de la Smârdan*, cărora li s-a atribuit paternitatea grigoresciană: un *studiu* de mari dimensiuni (10 metri pătrați) aflat la Galeria Națională, o compoziție mai restrânsă, dar mai elaborată, aflată la Muzeul de Istorie a Municipiului București, o alta aflată la Muzeul de Artă din Craiova și, în sfârșit, una aflată într-o colecție privată din Ploiești. Ca realizare și reprezentativitate, fiecare din acestea sunt considerate de valori relativ egale. Exceptând, poate, pe cea aflată la Galeria Națională, a cărei faimă este amplificată de această locație de excepție.

Iată însă că, în modul cel mai miraculos, nu însă nejustificat, neașteptat, a mai apărut o lucrare identică celor enumerate mai sus, de dimensiuni mai mici, frapantă prin originalitate, deși nu poartă semnătura autorului. Ea aparține unui colecționar clujean (C.P.) și poartă caracteristicile stilistice *de atelier* ale artistului, în genul pieselor mai strunite cromatic și sub raportul pensulației, de maniera *sfumato*, acele piese *en grisailles*, adaptate gustului public al epocii, pe care autorul le-a realizat, răspunzând criticilor publice cu care a fost *recompensat* la apariția mării sale lucrări din anul 1885. De altfel, avaturile prin care a trecut autorul și opera sa în epocă se cunosc suficient de bine și justifică întru totul opțiunea artistului de a repeta propriile teme și compoziții, făcând concesii la pretențiile comanditarului.

După cum bine se știe, pânza, care a fost comandată de Primăria Bucureștilor și pe care o considerăm începutul de serie stilistică, n-a putut să fie plătită autorului, deși a fost evaluată la suma de 10.000 de lei. În schimb, Primăria i-a oferit artistului, în locul banilor, un teren amplasat *la Șosea*. Un negustor de imobiliare s-a obligat să vândă acest teren, recuperând banii artistului. A urmat un șir lung de procese, astfel că, după 10 de ani, pe la 1897, acest proces încă se mai judeca. Desigur, în acest timp, lucrarea, care stârnise multă emoție patriotică și admirație în epocă, sau variante ale ei au fost răvnite de unii colecționari sau de diferite instituții ale statului cu resurse mai modeste. Din acest proces, Nicolae Grigorescu a ieșit profund înșelat și afectat, astfel încât s-a simțit



Ultima fotografie a pictorului, în Barbu Brezianu, *Nicolae Grigorescu*, Ed. Tineretului, 1959

îndreptățit să execute alte variante ale originalului care au fost oferite cumpărătorilor, întrucât prima lucrare, *originalul*, nu îi fusese plătită!

Asta ar putea justifica și absența semnăturii autorului pe variantele *de lucru*. Una din aceste variante se află în colecția clujeană, la cumpărare, în anul 1990, pe versoul lucrării aflându-se o însemnare olografă potrivit căreia pânza ar fi aparținut inițial familiei lui Dimitrie Sturza, familie, care, în cele din urmă, a cumpărat și terenul oferit de Primărie lui Nicolae Grigorescu și a construit aici imobilul existent și azi, Palatul Sturza.

→ respectiv *interpretare a vieții ego-ului*. Însă ele sunt insurmontabil legate împreună. Ce altceva este *viața ego-ului* dacă nu *existența* (interpretarea vine în acest context să spulbere intențiile de constituire a fenomenologiei fără o ieșire în afară, în lume, dincolo de subiect etc.). Rămânând la nivelul primului text și stabilind *de ce*ul nevoii unei fenomenologii hermeneutice ne este totuși permis să sondăm și mai departe, încercând încă o întrebare. De ce *existența* are nevoie să fie redefinită, reînțeleasă, reînnoită prin grefarea hermeneuticii asupra fenomenologiei? Întrebarea este, ca în toate cazurile atunci când îl întrebăm ceva pe Ricoeur, aproape redundantă. Pentru că, ne spune Ricoeur, nu fără o oarecare doză de tristețe, "*dorința de a construi o ontologie pune în mișcare întreprinderea mea*"<sup>11</sup>. Să nu ne oprim aici. Încă o dată. De ce dorește Ricoeur să construiască o *nouă ontologie*? Mai clar, care este ontologia pe care Ricoeur dorește să o depășească propunând una nouă? Fără îndoială, acest arsenal de întrebări poate constitui avanscena întregii noastre analize, mizând mai ales pe *dorința de netăgăduit*, pe care Ricoeur o manifestă. Evident că Ricoeur ne mărturisește despre ce fel de ontologie este vorba. O ontologie nouă în raport cu ontologia heideggeriană, o ontologie a "drumului ocolitor", indirectă, aluzivă, având de a lua în considerare tot ceea ce ontologia heideggeriană pierde prin instalarea prea directă în inima a *fiului*. O ontologie minuțioasă având de surmontat mulțimea de poteci pe care ființa se

pierde înainte de a se așeza mult prea confortabil în facticitatea lumii. Problema este că *nu în acest text* Ricoeur propune pentru prima dată nevoia unei noi ontologii. Există, în afara aluziilor permanente pe care Ricoeur le face, un *text mai vechi* care propune și el, de această dată direct, o nouă ontologie<sup>12</sup>.

Problema metodologică, anunțată relativ târziu, alături de problema ontologică, anunțată și reanunțată indistinct, țin ambele de un soi de neclaritate evidentă în opera lui Ricoeur. Atât ontologia cât și metodologia par suspendate de un proiect, sau într-un proiect, niciodată finalizat. Este vorba despre o *Filosofie a Greșelii*<sup>13</sup> distinctă de orice teologie a greșelii care are ca problemă de fondal problema răului. Însă oricum ar sta lucrurile, trebuie să spunem că deși există o anumită independență a fiecărei probleme, fie că vorbim despre metodologie, ontologie sau rău, ele sunt strâns legate împreună. Problema hermeneutică nu poate fi despărțită de problema răului, ele merg mână în mână și din acest motiv sunt imposibil de delimitat adecvat; nu în sensul unei imposibilități conceptuale, în acest sens lucrurile sunt clare, ci, în sensul precis în care metoda fenomenologiei hermeneutice se dezvoltă datorită și împreună cu problema răului.

Note:

<sup>1</sup> Françoise Dastur, *De la phénoménologie transcendentală la la phénoménologie hermeneutic*, în Paul Ricoeur, *Les métamorphoses de la raison hermeneutic*, Jean Greisch,

Richard Kearney ed, Cerf, Paris, 1991, p. 38.

<sup>2</sup> Françoise Dastur, ed.cit., pp.38-41.

<sup>3</sup> Frans D. Vansina, *Paul Ricoeur: Bibliography (1935-2000)*, ed.cit., p. 85. (de fapt textul era pregătit încă din 1964).

<sup>4</sup> *Existență și Hermeneutică*, ed.cit., p.7. (italice în original).

<sup>5</sup> *Fenomenologie și Hermeneutică*, ed.cit., p.52. (italice în original).

<sup>6</sup> Don Ihde în prefața pe care o scrie volumului *Conflict of Interpretation. Essays in Hermeneutics*, Northwestern University Press, 1974, nu împărtășește poziția noastră. Dimpotrivă el insistă să ne spună că toate lucrările lui Ricoeur inclusiv *Eseu asupra lui Freud* (1965) sunt practici fenomenologico-hermeneutice (p.xv). Desigur, Ihde nu avea acces în 1974 la articolul scris de Ricoeur în 1975.

<sup>7</sup> *Fenomenologie și Hermeneutică*, ed.cit., idem.

<sup>8</sup> Dacă în primul text *Existență și Hermeneutică* (1965) Ricoeur se mărginește să și stabilească raporturile cu Schleiermacher, Dilthey, Husserl și Heidegger, în cel de al doilea *Fenomenologie și Hermeneutică* (1975) adaugă, aproape firesc, numele lui Gadamer. Nu putem ști dacă Ricoeur se întâlnise deja cu *Adevăr și Metodă* (1960) atunci când își redactase *Existență și Hermeneutică*.

<sup>9</sup> *Existență și Hermeneutică*, ed.cit., p.7 (italice în original).

<sup>10</sup> *Fenomenologie și Hermeneutică*, ed.cit., p.52 (italice în original).

<sup>11</sup> *Existență și Hermeneutică*, ed.cit., p.10 (italice în original).

<sup>12</sup> A se vedea *Metoda și sarcinile unei fenomenologii a voinței în La școala fenomenologiei*, ed. cit., pp.69-97.

<sup>13</sup> *La symbolique du mal*, ed.cit., 447.



## Muzeul Național Brukenthal Sibiu Hans Mattis-Teutsch - artist al avangardei

Gabriela Rostaș

Sala Multimedia (un spațiu nou, modern, dotat cu condiții speciale de expunere și microclimat controlat) din Casa Albastră aparținând Muzeului Național Brukenthal din Sibiu găzduiește până pe data de 6 septembrie 2009 expoziția "Hans Mattis-Teutsch - artist al avangardei" deschisă cu ocazia împlinirii a 125 de ani de la nașterea artistului brașovean. Personalitate complexă, pictor, grafician, sculptor, pe de o parte, profesor, teoretician și poet, pe de alta, Hans Mattis-Teutsch aparține, prin întreaga sa activitate, mișcării de avangardă a Europei începutului de secol XX. Deși în anul 2000 creația sa a fost prezentată la Budapesta în cadrul expoziției „Mattis-Teutsch und Der Blaue Reiter” (itinerată ulterior și la München, în Haus der Kunst) personalitatea și activitatea artistului din Brașov nu este cunoscută cum s-ar cuveni pe plan internațional și nici național.

Expoziția de la Sibiu a fost realizată din inițiativa Muzeului de Artă Brașov, susținut în acțiunea sa de câteva dintre muzeele din România care păstrează în colecțiile lor lucrări din creația artistului (Muzeul Național Secuiesc Sf. Gheorghe, Muzeul Țării Crișurilor din Oradea

și Complexul Muzeal Arad), fiind expuse peste 60 de lucrări de pictură, grafică și sculptură. Contribuția Muzeului Brukenthal în realizarea expoziției "Hans Mattis-Teutsch - artist al avangardei" s-a materializat atât la nivel organizatoric, cât și științific, prin editarea catalogului expoziției, un element foarte important pentru păstrarea în conștiința publicului și a specialiștilor a unei expoziții temporare. Fundamentată pe principiile cronologic, evolutiv și comparativ, expoziția s-a remarcat prin imaginea unitară, coerentă, spectaculoasă, pe care lucrările lui Mattis-Teutsch au creat-o pe simeza expoziției de la Sibiu. Evenimentul de la Brukenthal - "Hans Mattis-Teutsch - artist al avangardei" - a dorit să scoată în evidență perioada 1910-1930, oferind o imagine a celor mai interesante etape din creația artistului, acelea care se integrează deplin mișcării avangardiste.

Expoziția de la Sibiu a prezentat atât peisaje în acuarelă din anii 1916-1918, cât și linogravuri alb-negru, sculptură în lemn din perioada 1919-1924 și lucrări din perioada de după 1925, etapa constructivistă, adevărată reevaluare picturală și



sculpturală a figurii umane.

Gândirea și creația lui Hans Mattis-Teutsch sunt rezultatul traversării unor experiențe complexe la confluența dintre „activismul” din arta maghiară, mișcarea berlineză „Der Sturm” și avangarda românească. Artistul este, astfel, revendicat de toate cele trei spații culturale. Însă, valoarea și originalitatea creațiilor sale, demersul său teoretic și creator îl situează în imediata apropiere a lui Paul Klee, Chagall, Arhipenko, Hans Arp, Kassák Lajos, Arthur Segal, M. H. Maxy, Brâncuși, Marcel Iancu. Numele său este alăturat din punct de vedere stilistic și al concepției despre artă celor ale lui Franz Marc, Macke, Kupka și Kandinsky.

### In memoriam

## Egon Marc Lövith (1923-2009)

Luni, 31 august 2009 a marcat o zi tristă în arta plastică clujeană și în sânul micii comunități evreiești locale prin trecerea în neființă a artistului Egon Marc Lövith figură reprezentativă a artei plastice românești din a doua jumătate a secolului XX. Ucenic al sculptorului Romul Ladea, artist complex - sculptor, pictor, desenator și ceramist - Egon Marc Lövith a trăit într-o discreție totală, până în anul 1998 alături de soția sa Margot, apoi singur, în mijlocul lucrărilor sale, transpunând în plastică experiențe inedite, precum cele din Mexicul copilăriei sale, sau dramatice, din lagărul nazist de la Dachau. Prezent în multe expoziții personale și colective în țară și în străinătate, având lucrări în importante colecții de artă de peste hotare (cum ar fi memorialul Dachau din Germania sau Yad Vashem în Israel), Egon Marc Lövith a lăsat posterității un număr impresionant de lucrări izvorâte din pasiunea sa pentru artă și din dragoste față de semenii, cărora le-a transmis nu numai opera sa, ci și moștenirea istoriei, a unui trecut pe care nimeni nu ar trebui să îl uite dată fiind cruzimea și dramatismul său.

Expoziția medalion Egon Marc Lövith deschisă încă la Muzeul de Artă Cluj și al cărei vernisaj a avut loc în luna mai, cu ocazia zilei de naștere a Maestrului, a adus bucurie în sufletele celor apropiați artistului, fără a le da de știre că expoziția reprezintă, de fapt, un „cântec de lebedă”. Desenele și sculpturile expuse aici și realizate la mijlocul anilor '70 oferă o privire sintetică asupra viziunii și preocupărilor lui Egon Marc Lövith, multe din aceste lucrări fiind schițe ale viitoarelor opere, realizate la scară mult mai

largă.

„Suntem în bucătărie. Maestrul pregătește cafeaua, iar eu tai prăjitura. La un moment dat zice: „Am o portocală. Hai să o mâncăm. Vreau să-ți fac un omuleț din coajă de portocală...”. Cu mișcări foarte sigure pentru vârsta lui, 78 de ani, începe să sculpeze în coaja portocalei. O tăietură aici, alta acolo, un picior, alt picior, mâinile, capul. Omulețul prinde viață și coboară de pe portocală... „Ce zici? Ți place? Cred că acum Dumnezeu mă invidiază și spune: Egon știe să facă oameni din coji de portocale. Ți dai seama ce lume ar fi fost dacă Dumnezeu ar fi știut să ne facă din coji de portocale?”. Zâmbesc și îl privesc. Se simte foarte bine. Întâlnirile noastre i-au făcut mult bine, deși unele au fost cuțite care au zgândărit vechi răni. Și totuși, am trecut în revistă o viață de om așa cum a fost, așa cum e. Despre Egon Marc Lövith s-ar mai putea scrie și vorbi foarte mult. Însă noi trebuie să ne oprim aici. Îmi par rău că se termină, însă mă bucur că mi-am făcut un nou prieten de suflet, că am descoperit un om de excepție care este întotdeauna acolo pentru mine.

Se spune că „cine se aseamănă, se adună”. Eu și Maestrul suntem asemănători, la vârste și epoci diferite, însă cu același gen de frământări, mai puțin experiențele tragice pe care el le-a trăit și pe care eu, trebuie să recunosc, nu mi le doresc. Deși, privindu-l acum pe Maestrul, îmi dau seama că până și aceste experiențe l-au întărit, l-au luminat chiar, deoarece în personalitatea sa nu există urmă de ură la adresa celor care l-au torturat fizic și psihic. Poate pentru că acolo a



Egon Marc Lövith *In memoriam 1907*

cunoscut iubirea? Poate pentru că este o ființă extrem de puternică și de nobilă?

Întâlnirile din viața noastră sunt importante. Întâlnirea mea cu Egon Marc Lövith a reprezentat o lecție de viață”. (extras din cartea „Lumea într-un cartof (de vorbă cu Egon Marc Lövith”, Autor: Gabriela Rostaș)

## flash-meridian

# Cele mai grozave doamne detectiv

Ing. Licu Stavri

■ De la Sherlock Holmes la Hercule Poirot, sau, mai aproape de noi, la inspectorul Adam Dalgliesh, personajul de roman care se ocupă de dezlegarea enigmelor polițiste este simpatizat fără rezerve de cititori (firește, de acei cititori care găesc în lectura romanelor polițiste o relaxare reconfortantă sau un bun prilej de testare a propriei inteligențe), în așa măsură încât orice nouă aventură a sa este așteptată cu nerăbdare și întâmpinată cu satisfacție. Fiecare dintre noi își are detectivii preferați: cumpărăm o carte de G. Simenon ca să aflăm ce caz a mai rezolvat comisarul Maigret, unul de Raymond Chandler ca să urmărim alte peripeții ale lui Philip Marlowe, unul de Henning Mankel ca să aflăm ce mai învârte Kurt Wallander. Fiecare *aficionado* își va fi realizat și un clasament personal al detectivilor favoriți. Iată însă că ziarul londonez *The Times* a avut ideea năstrușnică să-i ceară lui Adrian McKinty, el însuși autor de thrillere (*Fifty Grand*, „Cincizeci de bătrâne”) să întocmească o listă cu cele mai bune 10 doamne-detectiv din literatura (cvasi) contemporană. Este vorba, se înțelege, de o listă subiectivă, iar autorul ei își invită cititorii să reacționeze. O reproducem mai jos, gândindu-ne că e o joacă literară la fel de distractivă ca oricare alte. Ca la un concurs de frumusețe (acesta nu este unul, deși este vorba despre doamne), McKinty își redactează lista cu capul în jos, începând cu ultima poziție:

■ Locul 10: Kinsey Milhone, protagonista seriei de crime alfabetice ale americancei Sue Grafton (*A Is for Alibi* a fost tradusă și la noi). Kinsey, este o fată simplă, „de comitet”, cu mintea brici, care locuiește într-un garaj, se tunde singură și se hrănește mai mult cu sandvișuri. Fostă delincventă juvenilă, Kinsey a intrat în poliție și s-a măritat cu un polițist care, ulterior, a părăsit-o, așa că acum cunoaște ambele fațete ale legii. Eroina are umor, dar mai ales o capacitate neobișnuită de a înregistra detalii. Sue Grafton a ajuns la litera T, în romanul care se va intitula *T Is for Trespass* (T de la Trecerea oprită), și o va păstra, fără îndoială, pe Kinsey Milhone până la ultimul episod anunțat, *Z Is for Zoantrophy*.

■ Locul 9 în clasamentul lui McKinty este ocupat de o eroină de serial TV, și încă un serial pentru copii, celebrul *Scooby Doo*. Este vorba de Velma Dinkley, o luptătoare îndârjită împotriva corupției, maestră a raționamentului deductiv de școală veche, dublat de un empirism sănătos.

■ Locul 8: Cordelia Gray, care apare în romanul timpuriu al britanicei P. D. James *An Unsuitable Job for a Woman* (O slujbă nepotrivită pentru o femeie) și, după zece ani (1982), în *The Skull beneath the Skin* (Craniul de sub piele). În cartea în care debutează, Gray moștenește o agenție de detectivi, după decesul partenerului ei mult mai experimentat. (P. D. James pastişează cu bună știință *Șoimul maltez* al lui Hammett, deși Cordelia nu e implicată într-o poveste cu gangsteri, ci trebuie să rezolve o enigmă de familie tipic englezească.) Inițial, Cordelia e timidă și stângace, dar pe măsură ce înaintăm în

roman, devine tot mai perspicace și mai sigură pe sine. La sfârșitul cărții, P. D. James îl introduce, ca personaj secundar, pe cel care va ocupa locul central în majoritatea romanelor ei ulterioare, inspectorul Adam Dalgliesh. Ceea ce surprinde în cele două cărți care o au pe Cordelia Gray drept protagonistă este sentimentul jamesian al ambiguității morale: ideea că justiția este un concept maleabil și iluzoriu.

■ Locul 7: Jessica Fletcher, din nou o eroină a audiovizualului. Serialul american *Murder, She Wrote* (difuzat la noi cu titlul *Verdict: crimă*) urmărește aventurile unei vivace autoare de romane polițiste (interpretată magistral de actrița britanică Angela Lansbury), care locuiește într-un sătuc din Maine. În fiecare săptămână un locuitor este ucis, poliția locală este prinsă pe picior greșit iar Jessica Fletcher rezolvă cazul, doar cu ajutorul unui ascuțit simț de observație și al raționamentelor corecte, dând impresia că nu face niciun efort. Orice statistician va fi indignat de numărul extraordinar al crimelor din Cabot Cove, comparabil doar cu numărul asasinatelor din Midsommer, localitatea britanică unde lucrează neobositul inspector Barnaby. *Murder, She Wrote* a fost difuzat pe micile ecrane americane între 1984 - 1996.

■ Locul 6: Nancy Drew, eroina a peste 200 de romane ieftine populare, de autori anonimi, vândute la concurență cu seria de povestiri despre „Hardy Boys”. În epoca pre-Harry Potter, ne asigură McKinty, în școlile americane băieții citeau Hardy Boys iar fetițele Nancy Drew. Eroina este o tânără inteligentă, ușor caustică, pricepută în a obține ceea ce vrea de la bărbați, inclusiv de la tatăl ei, un jurist priceput care o ajută adesea să-și satisfacă hobby-ul detectivistic. Influența cărților cu Nancy Drew asupra a mii de polițiste americane nu poate fi subestimată, dar ele au avut un impact cert și asupra unor romanciere precum Sara Paretsky sau Linda Fairstein.

■ Locul 5: Dr. Kay Scarpetta, eroina romancierei americane Patricia Cornwell. Medic legist pe lângă poliția statului Virginia, Scarpetta e o minte strălucită și un profesionist desăvârșit, care nu ezită să-și pună propria persoană în pericol, nici să lungeze uneltirile ilegale ale politicienilor sau chiar ale superiorilor ei. În plus, este o doamnă stilată, posesoare a unui Mercedes la comandă și a unei vile superbe cu o bucătărie super-tehnologizată, în care gătește delicioase bucate italienești. Calitățile acestui personaj sunt inteligența, impecabila pregătire profesională, frumusețea, umorul, stilul și încăpățânarea. Ultimul roman al Patriciei Cornwall are chiar titlul *Scarpetta* (2009).

■ Locul 4: Precious Ramotswe. Poate cu excepția Botswanei, tocmai țara în care se petrec romanele care o au ca personaj principal, greu se vor găsi locuri populate de oameni care să nu fi citit măcar o carte de scoțianul Alexander McCall Smith (capul de serie, *No. 1 Ladies Detective*



Ion Nicodim

Nino

*Agency*, a apărut și în românește, la „Polirom”). Mma Ramotswe este o negresă mare și grasă, jovială, ușor caraghioasă, care conduce o agenție de detectivi particulari în orașul Gaborone din Botswana. Firește, Mma Ramotswe are și multe calități nebănuite: de o inteligență fenomenală, știe judeca oamenii, are un fler detectivistic bazat în primul rând pe bun simț, e o femeie plăcută și spirituală pe care oricine și-ar dori-o ca mătușă. Este devotată, în ordine, Reginei Marii Britanii, lui Nelson Mandela și politicianului Seretse Khama, al cărui fiu este actualul președinte al Botswanei.

■ Locul 3: Inspector Detectiv Jane Tennison. Fascinantul personaj creat de Linda LaPlante i-a adus un Edgar Award pentru primul sezon al serialului *Prime Suspect*, în care Helen Mirren face un rol deosebit de convingător. Inspector Tennison trebuie să domine grupuri de oameni ambițioși și egoiști din poliție, media, justiție și să rezolve prin muncă de rutină cazuri dintre cele mai complicate. Succesul serialului *Prime Suspect* se datorează în primul rând modului cum Helen Mirren o portretizează pe Jane Tennison, iritată adesea, uneori amuzată, cu trăiri intense dar și cu determinare în a face să triumfe cauza adevărului și dreptății.

■ Locul 2: Dr. Hilary Tamar, personaj creat de scriitoarea Sarah Caudwell, care a murit în anul 2000 de cancer, cu puțin înainte de lansarea celui de al patrulea (și ultimul) roman al ei, *The Sibyl in Her Grave* (Sibila în mormânt). Dr. Tamar este naratorul celor patru romane scrise într-un stil elevat, dedicate unor mistere mai puțin accesibile, legate de legile fiscale și impozite.

■ Locul 1: Miss Jane Marple, cunoscuta detectivă amatoare a Agathe Christie, o fată bătrână ce locuiește într-un colț idilic al Angliei rurale, de unde rezolvă cu inteligență, profundă cunoaștere a psihologiei și tact, crimele cele mai teribile. Alte comentarii ar fi redundante.

■ Dacă putem face o propunere inspirată de *policier*-urile românești, opțiunea noastră merge către Melania Lupu, extravagantul și memorabilul personaj al Rodicăi Ojog-Brașoveanu (o excelentă romancieră *qua* romancieră, pe nedrept uitată astăzi.)

## structuri în mișcare

## Fişier de spectacole: Trei montări cu Ștefan Radof (plus o secvență cu / și de Livius Ciocârlie)

Ion Bogdan Lefter

**N**emuritorul la Nottara, după un text de Gheorghe Săsărman, pus în scenă de Brigitte Drodloff, bucureșteancă din naștere, emigrată în Germania. (Premieră mai veche, din noiembrie 2006; ajuns la reprezentația din 11 ianuarie.) Spectacol tip *one man show*, cu venerabilul, delicatul, minunatul Ștefan Radof. Alți doi actori tineri apar filmați, proiectați pe un ecran, de unde, înger și diavol, și-l dispută pe protagonist. Dilemă faustică, așadar, deși împricinatul nu înțelege exact despre ce e vorba, nu-și dă seama că se află pe pragul dintre viață și moarte. Dl. Radof îi joacă viziunile cu fină ingenuitate, într-un personaj cu care în parte se identifică, în rest îl (auto)ironizează, cu afectuoasă detașare (combinație - iată! - posibilă...). În ciuda insert-urilor video - montare cuminte, însă plăcut-cuminte, dacă pot pentru ca să spun așa, tocmai potrivită pentru a pune în valoare recitalul marelui actor, seniorial și în același timp relaxat, glumeț, bonom, cum îi șade bine unui maestru la senectute...

Mai notez că în întinericul Sălii Studio de la Nottara, așezat pe rîndul din fața mea, disting silueta lui Livius Ciocârlie, probabil invitat și el. La final, după aplauze, va ieși repede și va dispărea către foaier, fără să ne intersectăm. I-aș fi putut explica încurcătura cu expediția electronică a răspunsului său la ancheta „de vară”, din vara trecută, a *alitudinilor*, trimis de Alexandra la altă adresă decît cea de la care-i transmisesem Corinei textul invitației. Dar... ce-ar fi dacă aș face „reparația” chiar acum, în acest text?! În care să introduc (colaj!) nota dlui Ciocârlie, rămasă pînă acum inedită!... Iată:

*Sînt mulți ani de cînd - vară sau iarnă - nu mai scriu cărți. Scriu numai fragmente și, cînd mi se pare că s-au adunat destule, le strîng în volume. Acestea au putut să pară cărți fiindcă ori am comentat un singur scriitor (Valéry, Cioran), ori am tratat o vagă temă (bătrînețe, moarte...), dar și atunci abia în ultima clipă am încercat să pun într-o - tot vagă - ordine fragmentele aleatoriu produse. Acum nu mai fac nici atît. Scriu fragmentele la întîmplare, pe teme întîmplătoare, și le public în (dez)ordinea în care au fost scrise. Un asemenea procedeu nu depinde de anotimp. Totuși, s-ar putea spune că e vîratic, fiindcă scriu numai din plăcere, fără sentimentul vreunei urgențe sau misiuni. E un scris de vacanță mare, adică de „vară”. La propriu, ar fi trebuit să scriu vara cît timp am fost universitar. Așa am văzut că se petrec lucrurile în occident. În timpul anului școlar, profesorii sînt prea ocupați cu studenții și cursurile ca să-și permită să se ocupe cu propriile lor cărți. Cu mine n-a fost așa. Ca profesor, am fost cît am putut de conștiincios, dar numai după ora opt. Între cinci și opt era timpul meu, vacanța mea, vara mea. În acest sens, sînt un scriitor estival, așa cum alții sînt scriitori de duminică. Vara mea durează - bineînțeles, nu fără grindină și oraje... - întregul an. Deci știu ce am să fac la vară, în vara propriu-zisă: am să pierd vremea și am să scriu fleacuri.*

(L.C., iulie 2008)

[Nota mea: Scrisul fragmentar - „fleacuri”?! Ce antifrază!...]

19 februarie. Din nou la Nottara, și tot la invitația d-lui Radof - la *Platonov*-ul pus în scenă de Vlad Massaci (premieră din ianuarie 2008). Bun spectacol mediu, complex, atent lucrat la nivelul compozițiilor actoricești (portrete, relații între personaje). Intenția de a „decontextualiza” subiectul și de a-l proiecta într-un timp indefinit, adică în valabilitatea universală, e prea discretă, aproape imperceptibilă: poate fi bănuită în concepția costumelor, amestec vag-anacronic de stiluri din epoci diferite, dar fără contraste clare, eventual șocante, care să atragă atenția asupra tezei - semnătura scenografică fiind a lui Dan Titză. Vlad Massaci lasă „cehovianismul” să se desfășoare, bogat, profund, nu-l perturbă cu inovații regizorale. *À tour de rôles*, personajele au cîmp deschis (timp, spațiu) pentru a-și juca farsele și dramele. Întreaga distribuție e meritorie: Adrian Văncică (în *Platonov*), Victoria Cociaș, Gabriela Crișu, Crenguța Hariton, Ada Navrot, Emil Hossu, Ion Grosu, Bogdan Vodă, Daniel Popescu, Alexandru Mike Gheorghiu, Petre Dinuliu și, cumva-„mediindu-le” prestațiile, seniorul piesei și al montării, dl. Radof (bătrînul Trilețki), scos - atît cît textul cehovian permitea - din rolul de măscărici decrepit și tras subtil către sugestia unei prezențe paternale, rizibilă, fragilizată și totuși paradoxal-ocrotitoare.

(Spectacolul a fost reținut în selecția Festivalului Național de Teatru din noiembrie 2008. În distribuția inițială mai apăreau Ion Haiduc în Porfir și Corneliu Dan Borcia în bătrînul Trilețki, alternativ cu dl. Radof.)

3 iunie. Aceași senzație, dar mult mai puternică, la *Azilul de noapte*, pe scena de la Metropolis. Montare iarăși discretă regizoral, semnată de Mircea Marin, cu intenția evidentă de a pune în valoare o echipă de actori asamblată pentru a face succes de public - de la titratul Mircea Rusu la Maria Junghietu, Igor Caras, Antoaneta Zaharia, Ioana Calotă sau Ioana Anastasia Anton, între ei apărînd și comicii cu popularitate televizuală Tudorel Filimon, Alexandru Bindea și... Ioan Gyuri Pascu; celelalte nume din distribuție: Mirela Marin, Romeo Tudor, Gavril Pătru, Ovidiu Gherasim, Claudia Negroiu, Nicolae Urs, Orlando Petriceanu. Decor de Ștefania Cenean: auster, metalic, gri-carceral, uniformitate rece din care destinele individuale se desprind pentru o clipă, cînd personajelor le vine rîndul să iasă în prim-plan, pentru a reveni apoi la numitorul comun al mizeriei, al sărăciei, al ratării. Și din nou deasupra tuturor, ca un părinte senect și înțelept - Ștefan Radof, parcă „vegînd” asupra trupei și a montării, deopotrivă prin rol și prin atitudinea subtil-tutelară, într-un sens „meta-spectacular” (prin analogie cu prestațiile auctoriale metatextuale din literatură). Marele actor septuagenar (pe 1 decembrie va împlini 75 de ani) nu mai vede de mult jocul de-a teatrul ca pe o



Ștefan Radof

joacă. Viața pe scenă, „înscenată” cu atîta ușurință magistrală și magisterială, parcă fără efort (chiar dacă știm că nu există spectacol fără travaliu pregătitor...), a devenit - în același timp - pentru el un mod de a fi echivalent sau chiar substitut al vieții reale. Nu-l mai interesează - atunci - doar prestația proprie, succesul propriu, imaginea proprie; important, vital e teatrul însuși, spațiul acesta al existenței reînstituie pe care toată trupa trebuie s-o susțină, să creadă în ea, să i se abandoneze. E lecția pe care bătrînul, albitul domn Radof, „paternalist”, cu aerul lui de bunic cînd mai degrabă zîmbitor și volubil, ca-n *Platonov*, cînd mai degrabă tăcut sau trist, purtător al unor teribile, cutremurătoare secrete, ca-n *Azilul de noapte*, le-o predă mai-tinerilor lui colegi de toate vîrstele, parcă împingîndu-i de la spate spre înțelegerea adîncă și spre acceptarea umilă a miracolului care-i primește pe toți: teatrul, viața pe scenă...



## Știință și violoncel

## Mari semne pe cer

## Mircea Oprîță

În septembrie 2006 a fost semnalată cea mai strălucitoare supernovă văzută vreodată de pe Pământ. Un astru de tip nova este o stea care, timp de milenii, a luminat modest nopțile omenirii din poziția ei anonimă pe boltă, pentru ca brusc să se aprindă, trecând la o categorie de strălucire mult superioară, de vedetă celestă. După câteva luni de etalare a noilor sale proprietăți, steaua își micșorează luminozitatea, câștigându-și iarăși statutul de obiect cosmic neînsemnat. Fenomenul este pus de astronomi pe seama unei explozii formidabile ce are loc în materia stelară. În urma acesteia, o stea de proporțiile Soarelui nostru își mărește brusc dimensiunile, ca să redevină curând ce-a fost, chiar mai puțin de atât, întrucât o asemenea catastrofă „se lasă” de regulă cu o mare pierdere de substanță, împrăștiată radiar în spațiul înconjurător. Există însă lucruri și mai rele ce i se pot întâmpla unei stele: bunăoară o explozie de o violență fantastică, în stare s-o facă de câteva mii de ori mai strălucitoare decât o novă obișnuită și de vreo 100 de miliarde de ori mai luminoasă decât globul solar. Cu așa ceva nu e de glumit. Până acum se știu trei astfel de supernove produse în galaxia noastră: una observată în anul 1054 în constelația Taurus, cealaltă în Casiopeea, în 1572 (rămasă în istoria astronomiei drept Nova lui Tycho Brahe), ultima fiind cea din 1604 (Nova lui Kepler). Alte vreo două sute de supernove cunoscute au fost observate în galaxii aflate la o enormă distanță de noi, ceea ce nu poate decât să ne bucure, fiindcă ar fi cât se poate de neplăcut să trăiești cu sentimentul că un asemenea fenomen pustiitor ar tinde să se producă mereu în imediata ta vecinătate.

Din această categorie, a catastrofelor izbucnite la mare distanță, face parte și SN2006gy, surprinsă inițial de un elev din Texas, dar „îmbrățișată” imediat de figurile titrate de la Observatorul Berkeley din California. Cercetările specializate ale acestora au ajuns la concluzia că supernova în cauză este una de un tip cu totul special, de-a dreptul înfiorătoare, având o masă de 150 de ori mai mare decât Soarele. Se apreciază că, dacă n-ar fi explodat la 240 de milioane de ani-lumină distanță, ci într-o galaxie mai apropiată de noi, strălucirea ei ar fi fost suficient de puternică încât să-și permită lecturi comode pe timp de noapte. O asemenea explozie colosală poate lăsa în urmă o gaură neagră, sau măcar un spațiu vid. Materia stelei inițiale se împrășteie sub formă de gaze ejectate pe o rază enormă. Astfel, în urma supernovei din 1054 s-a format celebra Nebuloasă a Crabului, sursă de radiație radio, din care astronomii au smuls și mai smulg în continuare informații prețioase pentru disciplina lor. Se pare că supernova recent observată n-a produs, în ciuda dimensiunilor fantastice ale catastrofei sale, o gaură neagră, dar e limpede că rămășițele ei în continuă vânzolare vor da naștere, în următoarele secole, unei alte nebuloase de tip Crab, care să capteze atenția și să uimească simțurile vreunei civilizații extraterestre cu domiciliul mai aproape de ea.

Cu niște instrumente de observare incomparabile cu cele de la începuturile astronomiei moderne, cercetătorii de astăzi pândesc și informațiile pe care ni le mai pot comunica urmele neșterse ale supernovei din

1572. La 11 noiembrie din acel an, din observatorul construit de el la Mănăstirea Herrevad, Tycho Brahe, convins că era vorba de o stea nouă din constelația Casiopeea, a surprins steaua respectivă în plin proces exploziv. Lumina i-a devenit mai strălucitoare decât planeta Venus, iar vreme de două săptămâni a putut fi văzută și pe durata zilei. A dispărut după 16 luni, însă observatoarele noastre îi înregistrează rămășițele sub forma unui imens bulgăre de gaze ce-și continuă expansiunea cosmică și la patru secole distanță de momentul „inaugural”. Analizând așa-numitul ecou luminos produs de explozie asupra norilor de praf cosmic aflați pe traseul exploziei, noi ne putem astfel imagina modelul supernovei din secolul al XVI-lea: explozia termonucleară a unei pitice albe, având în preajmă un corp ceresc însoțitor. Dar contemporanii evenimentului aveau alte probleme de rezolvat, în principal perturbația apărută în modelul aristotelian al sistemului cosmic (acceptat la modul dogmatic și de catolicism), cu Pământul plasat în centru și cu toate celelalte obiecte cerești rotindu-se pe orbite în jurul lui. Tycho observa în mod incontestabil că steaua nou apărută nu avea mișcările Lunii și ale planetelor, ci rămânea fixă în raport cu vecinele sale, pretinzând, prin urmare, statutul celorlalte stele de pe firmament. Descoperirea era un factor de mare tulburare în epocă, întrucât fisura concepția privitoare la caracterul perfect și neschimbător al cerurilor îndepărtate. Dacă ar fi fost catolic și nu luteran, pentru o asemenea „blasfemie” Tycho Brahe ar fi riscat periculoasa confruntare cu Inchiziția, asemeni lui Giordano Bruno și Galileo Galilei. Oricum, nu i-a fost tocmai simplu nici lui, fiindcă sistemul copernican îl interesa doar în măsura în care putea fi împăcat la modul filozofic cu sistemul ptolemaic, ceea ce s-a și străduit să facă prin propriul său model de univers, cunoscut ca „sistem tychonic”. Dar observația sa privitoare la „steaua cea nouă” este corectă (a și publicat în 1573 o cârtică intitulată *De nova stella*, nefiindu-i la îndemână termenul de astăzi al astronomiei, care ar fi condus spre un titlu mai aplicat, precum *De super nova stella*). Supernova sa, explodată la 7500 de ani-lumină depărtare de Pământ, nu era o planetă, era o stea veritabilă, iar apariția ei aducea unul din primele mari argumente că în lumea stelelor se produceau evenimente contradictorii cu teoria cerului pur.

Dacă despre astronomii implicați în studiul supernovei recente știm prea puține lucruri (poate și din cauză că un asemenea fenomen cosmic se pierde printre nenunăratele observații spectaculoase ale astronomiei contemporane), despre Tycho ni s-au transmis destule lucruri care să ni-l facă un personaj original și chiar simpatic. Într-o formulare mai distantă și oarecum protocolară, putem spune despre el că era un danez de familie nobilă, fiul castelanului Otte Brahe (de aici și numele adevărat al viitorului alchimist-astronom și astrolog: Tycho Ottesen Brahe) din provincia - astăzi suedeză - Scania; că a studiat la Universitatea din Rostock, în Germania; că a întemeiat pe insula Hven așezământul Uraniborg, aproape un institut de cercetare dotat cu instrumente astronomice și aparate precise de măsurat; că și-a trăit ultimii ani



Ion Nicodim

Cap de expresie

ai vieții la Praga, ca astronom imperial oficial al lui Rudolph al II-lea, acesta din urmă împărat al Sfântului Imperiu Roman și rege al Cehiei; că acolo l-a avut asistent pe Johannes Kepler, care, după moartea Maestrului, survenită în 1601, la 54 de ani, s-a folosit de informația astronomică a celuiia pentru dezvoltarea propriilor sale teorii.

Pe această fișă „oficială” ești tentat însă să plasezi numeroase amănunte mai puțin convenționale, dar care îți fac personajul mai interesant și chiar mai uman. O pictură veche ni-l prezintă ca pe un scandinav blond, cu ochi albaștri, în costum de epocă, din care nu lipsesc gulerul de tip armonică și colanul din aur masiv. Originalitatea figurii o dau mustățile, tot blonde, lungi și groase cât niște făcălețe, și un nas clasic, excelent lucrat. Nu e nicio exagerare în formularea asta: e vorba de un splendid un nas artificial, se spune că din aur, dar alții îl suspectează a fi fost din aramă, și poate că toți au dreptate, fiind foarte posibil ca Tycho să fi utilizat mai multe asemenea obiecte lipite de față după ce își pierduse nasul natural (uite că spătarul Milescu nu era din acest punct de vedere singurul în Europa!) într-un duel din studenție (la Rostock, bineînțeles), desfășurat pe întuneric, cu un tânăr nobil certăreț, amândoi fiind la ora aceea cu destul alcool în cap. Mai sunt apoi și alte amănunte interesante, între care cele legate de moartea ilustrului personaj. Kepler, ca martor, susține că Tycho ar fi contractat o infecție urinară cu efect febril galopant, fiindcă la un chef protocolar s-ar fi abținut prea mult să iasă afară, pe motiv că o astfel de slăbiciune nu se cuvenea făcută de un nobil ca el. Alții suspectează că Tycho ar fi murit nu de infecție, ci otrăvit cu mercur de Kepler însuși, în graba acestuia de a pune mâna pe documentele astronomice ale danezului. A mai apărut și un văr îndepărtat, contele Eric Brahe: într-un jurnal masiv, se declară el însuși asasinul, din porunca micului rege Cristian al IV-lea al Danemarcei, care l-ar fi suspectat pe Tycho de legături amoroase cu regina-mamă Sofia, și asta în ciuda pomenitului nas artificial. În fine, toate acestea nu arată decât în ce măsură supernovele pot fi nespuse de pasionante, chiar dincolo de aspectul lor strict științific.

Există un crater numit Tycho pe Lună, iar un alt crater, Tycho Brahe, pe planeta Marte. Sunt, și ele, semne celeste care spun o poveste ce merită să fie ascultată. ■

zapp-media

## Interesele școlii și lupta politică

Adrian Țion

Trist și confuz început de an școlar! Trist – pentru profesorii care nu mai sunt siguri că vor primi în mână nici măcar salariul obținut până acum. Despre majorările cu 50 % sau chiar cu mai puțin, cele promise și legiferate, nu mai face nimeni vorbire. Fuseră și se duseră așa cum veniseră: simple vorbe în vânt, căci în România lui Băsescu legile sunt simple vorbe în vânt. Disponibilizarea a 20000 de cadre didactice și comasarea școlilor pentru a reduce cheltuielile lasă și ele un gust amar și greutate insurmontabile părinților ce trebuie să-și trimită copiii la distanțe mari de domiciliu pentru a învăța carte. Mai ales confuz se arată acest început de an școlar din cauza bătăliilor nesfârșite din jurul dezbaterilor la nivel înalt privind Codul Educației încă nedefinitiv. În schimb, vești bune pentru elevi. Anul acesta școlar va avea mai multe vacanțe. Cu cele zece zile libere de concediu neplătit pentru profesori, preconizate de abilul premier al crizei și cu vacanțele de Crăciun și de Paști, structura anului școlar va arăta cam așa: trei săptămâni de școală, urmate de una de vacanță. Adică exact așa cum au visat în secret elevii, dar n-au îndrăznit să ceară.

Neputând să facă ordine în Justiție, în „sistemul ticăloșit”, PDL-ul președintelui vrea reformă cu orice preț... în Educație. E mai ușor. Profesorii sunt mai docili, miza răfuieiilor, a nemulțumirilor mai puțin semnificativă. Și totuși o răfuială s-a iscat. Nu de privilegii, cât de orgolii. În fața ambițiilor personale ale celor doi realizatori de proiecte se

pun, firește, interesele școlii. Cum altfel! Care interese e greu de spus, câtă vreme introducerea tezelor unice s-a dorit o aliniere la modelul internațional, iar acum scoaterea lor ar urmări tot implementarea modelului evaluărilor internaționale, adică evaluări la sfârșit de ciclu de învățământ. Noutatea e veche de cel puțin 50 de ani în sistemul de învățământ românesc, dar asta nu mai contează. Adică reformă înseamnă și întoarcere la trecut. Nici extinderea învățământului preuniversitar la 12 sau 13 clase nu e nouă. A fost propusă inițial de Ceaușescu, după vizitele făcute în Occident, unde a aflat că în țări ca Franța și Anglia populația majoritară e absolventă a unui liceu. Voia să se laude în fața lumii cu performanțe asemănătoare. „Codul Andronescu” și „Pachetul Miclea” au devenit, din dezbateri publice, scandal mediatic. Nici nu mai contează ce susține actualul ministru al Educației și fostul ministru, îmbogățit intelectual subit cu zeci de idei reformatoare.

Desprindem din șirul reglementărilor propuse: învățământul preuniversitar să aibă o Cartă a autonomiei școlare, titularizarea să se facă după un an de stagiu de pregătire pe lângă un mentor, în timpul liceului elevii vor obține un certificat de competențe digitale iar elevii care nu vor să facă religie, vor putea alege altă materie. Părinții, îngrijorați pe bună dreptate de surmenajul intelectual al copiilor lor, la care îi supune vechea programă, vor mai puțin ore pentru învățământul preuniversitar (de la 28 – 30 de ore săptămânal, la

25 de ore; adică 5 ore pe zi în loc de 6 ore câte sunt în prezent). Revendicări legitime, luate în calcul, dar a căror validare se amână din cauză că Ecaterina Andronescu și Mircea Miclea nu se pot pune de acord. Printre altele, Miclea susține că mai întâi trebuie schimbată programa școlară și numai pe urmă sistemul de evaluare. Asta mai ales pentru a se evita rezultatele catastrofale în cadrul evaluărilor. Dar o nouă programă încă n-a apărut și e deja târziu, căci începerea cursurilor bate la ușă. Tergiversarea îndelungată a dezbaterilor l-a determinat pe primul ministru să înființeze o comisie care să aducă la aceeași masă pe Ecaterina Andronescu și pe Mircea Miclea pentru a trage concluziile împreună cu o seamă de experți. Se pare că asta știu să facă politicienii: să înființeze comisii și comitete. Nu au fost compromise destul Comisia Ridzi și Comisia Udrea? Care sunt rezultatele acestor comisii? Va plăti careva dintre aceste femeiuști iresponsabile pentru ieșirile din legalitate comise la ministerele conduse? Doar o demisie, vorbe și multă agitație mediatică. Mai trebuie să rădem și de Comisia pentru Educație?

Până una alta, Pactul Național pentru Educație rămâne în *stand by* nu se știe până când.

În această dispută iscată de două proiecte pe hârtie, Andrei Marga intervine prompt și cere o altă lege a educației. El va propune un nou proiect de lege a Educației în luna octombrie. Nemulțumirea fostului ministru al Educației pornește de la constatarea că actualul sistem legislativ nu a aplicat corect principiile Declarației de la Bologna referitoare la învățământul superior din Europa. Proiectul său va fi supus, probabil, dezbaterii publice și numai bine de Crăciun sau de Paști vom avea un Cod ideal pentru Educație. E îmbucurător până la urmă faptul că Educația stărnește asemenea valuri în rândul inițiatorilor de programe, dar se uită un amănunt: școala începe la 15 septembrie.

portrete ritmate

## Poetul și televiziunea

Radu Țuculescu

În plină criză economică (și de alte cele...) când nici perspective luminoase nu sînt în acest sens (și-n alte cele...), în orașul viorilor, Reghinul, crescut pe burta unui deal, între o margine de pădure și malul unui rîu, unde casele stau parcă gata să se rostogolească la vale în orice clipă, doi cutezători (cum să le spun altfel) pe nume Dan Dumitru Mihăileanu și Marin Pop le-a trecut prin cap să înființeze un post de televiziune local. Și s-a întîmplat ca în bancul acela în care ursul o amenință pe iepuroaică iar în final, satisfăcut, mormăie: zis și făcut. Nu a fost tocmai ușor, au avut nevoie de câteva luni bune de sondaje, sfaturi, recomandări apoi aprobări apoi achiziționarea aparatului de ultimă oră apoi găsirea personalului tehnic și redacțional...În cele din urmă, la începutul lunii, postul de televiziune numit DAReghin a pornit motoarele...Momentan, trei ore și jumătate zilnic, de la ora 20, cu reluări a doua zi dimineața. Un DAR oferit orașului, de care locuitorii aveau nevoie, desigur. O echipă infuzionată cu entuziasm de calitate și idei generoase, condusă de Călin Țuteu, director general și Marius Portik, producător general.

Am pus și eu umărul la demararea acestui post de televiziune. Am făcut-o cu bucurie și chiar cu emoție, fiind vorba de orașul copilăriei mele, orașul în care am crescut, unde mă întorceam anual pentru a-mi vizita părinții și sora, orașul în care am învățat să cînt la vioară, să-mi fac prieteni și să

iubesc, orașul unde mi-am scris și romanul Stalin cu sapa-nainte! Prin urmare, am fost prezent , ca invitat la o discuție colegială, în prima emisiune a postului de televiziune DAReghin alături de George Stanca, prieten de-al lui Dan Mihăileanu, venit taman din capitală. Nașul, așa-l numea Dan, căci de mare ajutor îi fusese George întru rezolvarea unor aprobări și chiar în denumirea postului...

Nu l-am cunoscut pînă atunci, personal, pe George Stanca și, sincer recunosc, nici nu citisem nimic de el. Un tip volubil, scriitor-logoreic, parcă niciodată hotărît să termine rostogolirea cuvintelor printre buze, emanînd vitalitate și bună dispoziție, cu sprîncene groase și ochi mișcători, aproape lunecoși, negri, potopiți de lumină nebunatică, alură de fost sportiv de performanță, la prima vedere neavînd nimic comun cu...silueta unui poet. L-am privit cu oarece rezerve și chiar mă întrebam cam ce fel de poezie poate scrie un tip atît de „prozaic” și de „terestru”...Vorbea cu pasiune, cu patimă chiar despre cultură, despre actul cultural și îi sfătuiam pe începătorii într-ale televiziunii să evite manelismul iar de politică să se apropie cu masca pe mutră și să folosească, neapărat, prezervativele...Pe loc, mi-a devenit simpatic dar față de eventualul poet păstram, în continuare, o cvasi-ironică rezervă...Apoi, în mod firesc, m-am trezit în mînă cu o antologie semnată George Stanca și am început să citesc ca în vremurile

acelea cînd produceam (după 90) filme de televiziune dedicate poezilor, o nebunie de a mea care a durat o vreme pînă ce tineri „tovarăși”, (dezvoltați după 90...) au sugestionat (!) desființarea momentelor poetice...cine naiba mai are timp de poezie, cum cred eu că pot face „reting” pe bază de versuri și imagini simbolice...?! Am citit antologia lui George și m-am bucurat copilărește deoarece, brusc, am descoperit un poet adevărat, dincolo de aparențe... Un poet plin de candoare și umor, duos și subtil ironic în același timp, versificînd cu ușurință și virtuozitate și ingeniozitate în „dulcele stil clasic” (Hai să fugim în scoția iubito/ printre castele știrbe și stafii/ să ne-alergăm prin landuri și să prito-/ cim amorul nostru candid de copii..) dar alunecînd, profesionist, și printre meandrele versificării „moderne”...(Noi doi întinși ca două bancnote/ depuse cu grijă/ în seiful băncii centrale/ Noi doi siamezi/ bînd cucută din orga de lumină/ cum doi cai pasc iarbă argintie/ sub lună...) O candoare bine temperată se combină perfect cu nebunia marilor gesturi poetice, imaginile sînt cînd viu colorate, cînd hieratic încheșate...Un veșnic îndrăgostit se arată a fi poetul George Stanca iar amorurile lui nasc, adesea, minunate cîntece de viață dulce, de pierzanie, de adorație, de autoironică persiflare...Multe poeme așteaptă, parcă, să fie cîntate în tavernele lumii... (Iubirea noastră-i un tramvai tîrziu/ Ce rătăcește noaptea prin oraș/ Golit de pasageri, trist și pustiu/ Înnegurat, chilug ca un ocaș...)

S-ar putea ca cei doi invitați, un poet și un prozator, în deschiderea postului de televiziune local DAReghin, să aducă noroc echipei și...viață lungă. Le-o doresc din inimă.

## teatru

# Folclor și avangardă în teatrul lui Habib Tanvir

Alba Simina Stanciu

Creșterea dramatică și spectacologică a Indiei contemporane, unul dintre cele mai inovative fenomene teatrale ale ultimelor decenii, în continuă dezvoltare, este puțin dezbătută în perimetrul artistic est-european. De aceea nu trebuie trecut cu vederea un final de eră artistică marcată de pierderea recentă a artistului legendar, dramaturg, poet, performer, scenograf și regizor Habib Tanvir, care s-a stins din viață de curând, la data de 9 iunie 2009, în vârstă de 85 de ani. Promotor al unei arte destinate culturalizării maselor, dezvoltării conștiinței valorilor autentice, indigene, Tanvir demarează un proces "arheologic" de recuperare a tradițiilor în formă pură, în cele mai mici detalii, din zona rurală Chhattisgarh, care vor sta la baza unui teatru nou (*Naya*), la care adaugă influența poeziei lui Bertold Brecht și ideologia marxistă dominantă în cultura Indiei începând din anii '30 și '40. Totodată, modelul de spectacol al lui Habib Tanvir devine sinonim cu eliminarea treptată a stilului de joc teatral, de regie și scenografie creat după tiparul european al secolelor XIX și XX, și impune un stil autohton ca etalon al valorii nealterate de *show-business*. Folclorul și tradiția devin teatru experimental, sunt încorporate în manifestul social, devin "seva" spectacolului său, tendință revoluționară ce aliniază creația regizorului indian manifestelor teatrale desfășurate în perimetrele artistice afro-asiatice sau sud-americane: drama și teatrul lui Ngugi wa Thiong'o din Kenya, Augusto Boal cu *Teatrul Oprimărilor* din Brazilia, politica prin teatru avansată de sud-africanul Athol Fugard sau grupul feminist *Sistren* din Jamaica.

Meritul incontestabil al lui Tanvir este recuperarea formulelor performative indigene, în special dansurile mitice războinice *nacha* din Chhattisgarh și narativul tradus corporal cu origine în *Mahabharata*, *pandavani*, transpuse parabolic în cheie contemporană militantă cu rezonanțe de teatru brechtian. El reduce textocentrismul și avansează către un teatru antropologic, ritualic și tradițional. Producțiile sale sunt veritabile surse de cultură, un "compendiu" de muzică și instrumentație antică, de stiluri de dans din perioade istorice și etape culturale diferite. Folclorul, vitalitatea tribală din Chhattisgarh sunt modelate într-un *performance* original la granița dintre cult și naiv. Subiectele din trecutul îndepărtat al Indiei sau drama sanscrită, afectate în secolele XIX și XX de latura comercială, sunt aduse în prim-plan, supuse unui proces minuțios de eliminare a ne-autenticului și artificialului. Este propus un repertoriu vast, de la drama clasică indiană (Rabindranath Tagore) până la poetul-dramaturg reprezentant al teatrului muncitoresc, teoreticianul și regizorul comunist Safdar Hashmi sau la post-ghandistul Munshi Premchand. Habib Tanvir continuă aceste tendințe. Aduge arta *folk* distilată și elevată cu implicarea combinată a dansurilor tribale din "pământul divin" al Bastarului, dansuri înregistrate cu calitate spectaculare și muzicale de excepție, veritabile surse de corporalitate și combinații gestuale, fie extrase din formele ritual agrare, fie sacre, fie destinate fertilității: *Dandari* (dans masculin, sugerează o luptă simbolică cu bețe, specifică

tribului *Gond*), ritmatul *Kolatam* (dans și instrumente cum sunt clopote, flaute, divinul *mridangam* sau *deva vaadyam* - instrument de percuție al zeilor prezent în sculptura veche acompaniind zeități ca Ganesha și Nandi, ce datează din secolul VII e.n), *Gerhi* (dans pe picioare din Bastar), *Karma* sau *Kathak* (în sanscrită înseamnă poveste, dans purificat după imixtiunile persane și din perioada mogulă), *Gharana* (muzică specifică unei anumite caste), *Sua* (dans grațios senzual feminin inspirat de corporalitatea păsărilor) etc. Muzica din *performance*-ul lui Tanvir înseamnă echilibrul perfect între metru-armonie-rimă (*raga-bhakti-geet-swaras*). Cântul, melopeea, incantația, ritmul, varietatea timbrală și densitatea surselor sonore sunt esențiale pentru poezia dramatică și spectaculară a lui Tanvir. Pe aceste coordonate va pune în scenă autori antici: regele indian Shudraka, Bhasa (sec. IV) autor de lucrări inspirate din *Mahabharata* și *Ramayana* ce vor lansa, odată cu descoperirea lor, un veritabil *furor* al cercetării spectacologice a regiei contemporane, cum sunt montările lui Ratan Thiyam, care adaugă acestor texte artele marțiale antice și experiența ca muzician și artist vizual și Visakhadatta (rescris de asemenea într-o modalitate *folk*, interpretat de artiști artizani). Primul spectacol important pentru cursul poeziei spectaculare a regizorului indian axat pe coordonatele menționate anterior este *Agra Bazaar* (1954), bazat pe legenda poetului plebeu umanist de limbă *urdu* din sec. XVIII, Nazir Akbarabadi. Spectacolul presupune un moment de turnură în istoria teatrului indian, o textură scenică ce contrazice standardele impuse de maniera elitistă de joc și scenicitate a britanicilor în secolul XIX. Strategia scenică propusă de Tanvir desființează mentalitatea spațiului închis destinat reprezentațiilor teatrale. Piesa este plasată într-un bazar, nu într-un spațiu destinat audienței. Reconstituie atmosfera perioadei Imperiului Mogul și rezistența orașului Agra în fața invaziei britanice.

După activitatea versatilă începută în India anilor '50 - radio, muzician de film, performer și mai ales debutul ca regizor - începe odiseea europeană a lui Habib Tanvir. Cu toate că cea mai mare parte a creației regizorului indian conține manifeste contra efectelor nocive ale dominației britanice în India, Tanvir alege să studieze în Anglia, unde beneficiază de o pregătire de excepție la prestigioasele RADA (Academia Regală de Artă Dramatică din Londra) și compania Old Vic Theatre din Bristol. Cunoaște îndeaproape teatrul *Berliner Ensemble* și repertoriul brechtian. Se întoarce în India în 1958, în apogeul puternicei mișcări culturale de stânga, și se integrează programului de teatru politic dominat de direcția fixată de dramaturgul marxist Utpal Dutt către un "teatru al poporului", un spectacol destinat educării audienței. În acest val artistic se distinge teatrul *egalitar* al lui Badal Sircar. Se caută un teatru al rădăcinilor, de reconsiderare a textelor dramatice vechi, sanscrite, de descifrare a acestora în scena modernă.

Teatrul *folk* al lui Tanvir reapare pe acest fundal artistic odată cu o serie de prelucrări scenice remarcabile. Primul spectacol, *Mitti Ki Gaadi*

(1958), este montat în urma experienței europene pentru teatrul Hindustani după o piesă scrisă în secolul II î.e.n. de regele dramaturg sanscrit Shudraka, *Micchakatika* (Căruțul de lut). Momentul înseamnă punctul de plecare al curentului "Teatrul Rădăcinilor", al istoriei și legendei ce premerge mișcarea "Back to the Village" a anilor '70. Este o etapă experimentală, ce include formulele ritualice și vitalitatea adusă de *pandavani*. Un text antic pliat pe formula teoretică a contemporanei la acea dată *Natyashastra* (Cartea dansului). Odată cu fondarea în 1959 la Bopal a companiei profesioniste *Naya* (*teatrul nou*), într-un garaj din New Delhi, alcătuită din actori tradiționali fără pregătire sau educație, proveniți din mediul rural, este declanșată atitudinea împotriva alterării formei folclorice de către media, de filmele indiene de consum de calitate joasă, de urbanizare. Avansează soluțiile de recuperare a performerilor *candaini*, purtători ai tradiției epice, documentarea și studiul meticolos de a introduce aceste formule artistice în noul său teatru. Anii '60 în India marchează fenomenul de căutare a autenticității culturale artistice, de firesc și naturalețe, reformulate de la nucleele performative indigene, tendință care se va amplifica în decadele următoare. Tanvir impune noul său concept dramatic și de producție folosind în continuare elemente și tehnici din teatrul tradițional, accentuând necesitatea de a utiliza actori și dansatori din acest mediu. Revine la repertoriul sanscrit, prin excelență politic, în 1964, odată cu apelul la dramaturgul Visakhadatta și *Mudrarakshasa* (Sigiliul lui Rakshaka). În anul 1975 are loc premiera parabolice poetului din Rajasthan, Vijaydan Detha, *Charandas Chor* (Chandaras hoțul), spectacol încununat cu numeroase premii, inclusiv *Fringe Firsts Award* la Festivalul Internațional de Dramă de la Edimburgh (1982). Concepție regizorală abundentă în elemente *nacha*, decor minimal, cor ce comentează, dansuri și cântece tribale *panthi* sau *satnami*, specifice zonei Chhattisgarh.

Tanvir este unul dintre cei care aduce literatura clasică universală, în special Shakespeare, dar și Molière și Cehov, până la modelul său teatral Brecht, la cunoștința maselor. E o traducere prin dans, muzică, limbă, accesibilizată pentru oamenii lipsiți de educație. Spectacolul *Kamdeo ka Apna Basant Ritu ka Sapna* (1993), prelucrare *hindi* după *Visul unei nopți de vară*, reformulat potrivit esteticii teatrului *Naya*, avansează narativul folcloric dar mai ales dansul, mișcarea, teatrul corporal. Dansul este vital. Tanvir pune accent pe tradiția culturală, pe geografie, floră, faună, cromatică, pe dialectul și spiritualitatea *Bastar* - considerată "coloana vertebrală" a teatrului său. Tanvir întâmpină dificultăți în sensul traducerii culturale și nu al traducerii textuale. Mixează tradițiile, procedeu preluat de mulți regizori atât pe teritoriul Indiei cât și pe cel britanic. Menționăm veritabile curente declanșate de poezia lui Tanvir, în special în spațiile anglofone, cum este *Regele Lear* prezentat în formulă *kathakali*, transformat în teatru gestual, adaptat de regizorul australian David McRuvie și prezentat în 1999 la teatrul Globe din Londra.

Habib Tanvir lasă o moștenire artistică cu valoare inestimabilă pentru teatrul universal. Un limbaj artistic revoluționar și resuscitant al teatrului caracterizat de simplitate, eficiență și experimentalism, propulsat în continuare de *Teatrul Naya*.

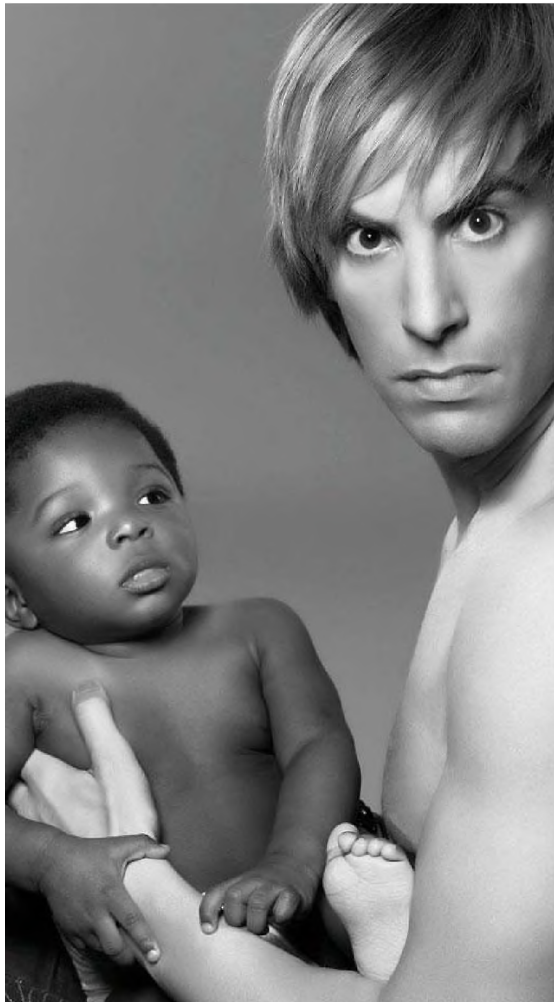


# Brüno

Lucian Maier

Dacă e să găsim în periodizarea clasică a istoriei cinematografului un principiu călăuzitor, el stă în modalitatea în care aparatul de filmat redă lumea din interiorul poveștii de pe ecran. Câtă vreme păstrează cursul natural al istoriei prezentate, făcând-o să pară cât mai *reală*, aparatul de filmat deservește cinematografia clasică. Când începe să atragă atenția asupra lui însuși, vorbim de modernism sau de postmodernism. Eu nu îmbrățișez în totalitate această teorie (împămîntenită de David Bordwell, John Orr sau Susan Hayward), pentru că – și atunci când o privim în toată lărgimea ei, cu dezbaterile care privește ideologia cinematografică inclusă – nu reușește să dea seama în totalitate despre felul în care cinematografia, ca fenomen de masă, s-a schimbat în raport cu dezvoltarea celorlalte industrii care se adresează maselor și cu care cinematografia își dispută publicul: televiziunea și jocurile video. Cinematografia se află pe o piață concurențială începînd cu anii patruzeci-cincizeci și explorarea unor noi teritorii în producția filmică a avut drept motor nevoia de a păstra lumea aproape de proiectele specifice industriei cinematografice. De aceea cred că schimbările de conduită în istoria cinematografului ar trebui privite mai degrabă în raport cu propunerile televiziunii și ale jocurilor video și în raport cu ceea ce ele țintesc (să ajungă la mase și să realizeze un profit), pe aceleași paliere pe care și împărțirea clasică le urmărește: rolul aparatului de filmat (și al montajului) în menținerea senzației de *realitate* în fiecare epocă, rolul acordat spectatorului (jucătorului) în povestea prezentată, elemente care, pînă la urmă, susțin ideologia fiecărui beligerant în parte.

Fiecare dintre aceste perioade lasă în urmă



Sacha Baron Cohen în *Brüno*

(sau aduce, dacă e vorba de prezent) un tip de imagerie specifică, prin care putem evalua și situația socială (sau socio-morală) contemporană clipei în care imaginile au fost produse, nu numai starea și interesele cinematografului fiecărui prezent în parte. Cu *Brüno* genul comic (prin esență un spațiu critic) își câștigă contemporaneitatea, vine în prezent; și împreună cu *Borat* – căci cele două filme au la bază o aceeași logică – proiectele lui Sacha Baron Cohen devin exponente pentru ceea ce înseamnă viață (privită prin filtrele ironiei) în postmodernitatea târzie. Pe scurt, prin trei exemple pe care o să le iau din cinematografia de limbă engleză, o să arăt la ce mă refer atunci când vorbesc de producția specifică de imagine cinematografică în relație cu o epocă anume – în filmul de comedie.

*Brüno* & *Borat* au un calapod comun. Un personaj pleacă din țara sa natală în SUA pentru a realiza ceva – un documentar, un program de televiziune, un proiect personal – prin care să devină *star*, să aibă succes. Iar în demersul acesta, în fapt, aventurierul sfidează bunul-simț pentru a scoate la iveală tarele existente în spațiul social în care *operează*. Imaginea pe care o avem noi despre SUA vine în primul rînd prin intermediul cinematografului (probabil cel mai de succes produs de export al Statelor Unite impus fără intervenții militare). Și e o imagine a reușitei și a ordinii. Producția hollywoodiană promovează *visul american*. Asta vor cerceta personajele lui Sacha Baron Cohen, în ce măsură situația ideală (fie ea politică, fie ea umană, atît de intens promovate de Hollywood încît au devenit nevoi umane – astăzi, la nivel individual, viața nu mai bate filmul, ci viața caută să mimeze filmul!) corespunde stării de fapt de pe teren. În acest caz – cînd vorbim de un plan ideal și de un plan social –, sînt filmele lui Cohen reprezentative? Nu, fiind vorba de cinema (montaj, doar cîteva cadre alese din sute de cadre filmate pe un teritoriu restrîns), filmul nu e reprezentativ din punct de vedere sociologic. Dar e reprezentativ din punct de vedere uman, fiindcă ceea ce fac *Borat* sau *Brüno* e să pună spectatorul față în față cu propriul ridicol în relație cu anumite speranțe sau dorințe, atitudini și fapte. Ca spectator știi că pe ecran e o farsă, dar morala fiecărei farse (atitudinea critică a autorului față de idealul acela social pe care doar Hollywoodul îl revelează privitorilor, realitatea rareori), odată asumată de cel care se află în sala de cinema, începe să lucreze în raport cu propria lui conștiință. Pentru fiecare spectator în parte filmul poate fi, astfel, un exercițiu însemnat de purtare. Și, pe deasupra, cercul se închide: *visul* promovat de cinema decenii întregi e disecat de Cohen tot într-un proiect cinematografic. Dincolo de acest tip de abordare a moralității, filmele acestea sînt *în prezent* și în ce privește realizarea. Fiecare e o combinație de reality-show (à la *Big Brother* / *Truman Show*), cu emisiuni de genul *Camera ascunsă* și cu ritmul alert al clipurilor MTV (mai ales *Brüno*).

Faptul că Sacha Baron Cohen lucrează cu materialul uman cît mai aproape de realitate (situațiile de tip *camera ascunsă*) și că se postează la intersecția filmului cu televiziunea (vedeți și meseria personajelor lui Cohen) mă determină să îl consider cel mai însemnat realizator de comedie



din prezent (și cel mai *în prezent* în cadrul acestui gen filmic). Îmi place și Woody Allen, dar el vine dintr-o altă epocă, el încă e poetic, Cohen e frust, direct. Allen are urme de *glamour*, încă face publicitate, Cohen atacă neconținut.

Pentru cinematografia contemporană, Cohen e corespondentul lui Chaplin din filmul clasic sau a lui Terry Jones și Terry Gilliam pentru filmul modern și postmodern. În epoca împămîntenirii ideologiei burgheze prin cinema (Cohen lucrează în epoca în care vedem roadele aceluși proces de însămințare), Charlie Chaplin destabiliza procesul dominant. *The Gold Rush* oferă o replică la modul în care ideea de bogăție (drumul spre a o dobîndi) și ideea de succes – social sau amoros – erau vehiculate în melodrama clasică, *Modern Times* se referă la relația om-mașină în producția de mărfuri din capitalism. Deși ajunge la un rezultat identic cu cel vizibil în filmul clasic (adică la *happy-end* sau la o promisiune de *happy-end*), etapele prin care rezultatul e obținut șubrelesc „sloganul” bughez care spune că munca și încrederea aduc succes, ori privesc cu ironie amară spre ceea ce înseamnă statut social sau spre ideea de egalitate în șanse.

*Monty Python and the Holy Grail* sau *Life of Brian* devin cele mai bune filme de comedie ale modernității și postmodernității cinematografice pentru că din punct de vedere conceptual sînt extrem de ancorate în ceea ce propune filmul modern și postmodern: o întoarcere a spectatorului asupra realității cinematografice (cu totul alta decît realitatea obiectivă) – o idee modernă –, într-o poveste care mizează pe însemne postmoderne – în primul rînd intertextualitatea (cele două filme debordează la capitolul trimiteri spre alte opere), apoi ironia și revizitarea critică a anumitor valori (traiectoria presupusului Isus în *Life of Brian*, de exemplu).

*Brüno* e un iureș. Optzeci de minute în care nu poți respira, nu e răgaz. Fără îndoială e cel mai tare film de comedie al prezentului, de aceea ar trebui văzut, neapărat!



## colajonări

## Lumina trece prin cei loviți

Alexandru Jurcan

Unghiul de vedere se schimbă, principiile pălesc. La un moment dat, urând întunericul, intri în miezul lui și descoperi delicii sigure. Știm bine cine a afirmat (cine?!), că „l'enfer c'est les autres” (ceilalți pot deveni iadul nostru, nu?), numai că - iată - vine scriitoarea Anna Gavalda și scrie un roman de 608 de pagini (Ed. Le Dilettante), ca să afirme că totul e să fim împreună (*ensemble*) și fericirea curge precum cafeaua matinală la filtru. Regizorul Claude Berri a realizat rapid filmul cu același titlu, *Ensemble, c'est tout*, cu Audrey Tautou (vă amintiți de *Amélie...*) și Guillaume Canet. Patru persoane care nu au nimic în comun, locuiesc în același apartament. Adică: un aristocrat bălbâit, o bătrână încăpățânată, un bucătar vulgar și o fată cât o vrabie. Ce au în comun? Sunt persoane tandre, cu inimi pure, care se ajută reciproc să se ridice după loviturile inerente ale vieții. Cheia fericirii ar fi - iată mesajul explicit! - să-l accepți pe celălalt, să ieși din egoism, să trăiești împreună cu alții. Audiard zicea că sunt fericiți cei loviți, întrucât lasă lumina să treacă prin ei, prin rănile lor, prin imperfecțiunile. Viața trebuie iubită, crede Anna Gavalda. Într-o zi ai vrea să mori, „iar a doua zi realizezi că era suficient să cobori câteva scări ca să găsești comutatorul și să vezi mai clar” (am tradus fraza

de față din roman). Scriitoarea a fost cronicar, profesor de franceză, mamă grijulie... Prima culegere de nuvele: *Aș vrea să mă aștepte cineva undeva* (1999), după care a mai scris *O iubeam* și *35 kilograme de speranță*. Anna Gavalda vrea să trăiască la țară, să crească măgari, să scrie narațiuni cu umor și vise realizabile. Despre cartea recentă, *Ensemble, c'est tout*, ea crede că a descris „patru chibrituri puse împreună deasupra unei flăcări”.

Filmul curge coerent, în mod agreabil, numai că povestea nu aderă la profunzimea din roman, rămânând la un nivel... simpatic, superficial. Deși romanul are 608 pagini (într-un secol în care cititorii preferă scurtimile), el te ține în mrejele lui prin claritatea dialogului, prin înlănțuirea ideilor. În capitolul 20 citim:

„- Ești credincioasă?”

- Nu, adică... atunci când ascult acest gen de muzică, atunci când intru într-o biserică frumoasă, inima mea se înflăcărează atât de mult, încât am impresia că cred în Dumnezeu, însă mă înșel... De fapt, cred în Vivaldi, Bach, Haendel. Ei sunt zeii. Celălalt, Bătrânul, e un pretext.”

Cu siguranță, voi uita filmul peste o săptămână. Nu are consistența marilor opere. Nu are puterea literaturii care l-a inspirat,



întrucât n-a dorit cu niciun preț să coboare în subterane. Actorii sunt corecți, credibili, iar emoționalul rămâne în registrul firescului cotidian.

## 123 S-a furat un tren

Ioan-Pavel Azap

Recunosc că nu-mi plac de nicio culoare remake-urile, din două motive: în primul rând, pentru că, grație unei reguli care acceptă cu greu excepția, sunt mai proaste decât originalul; în al doilea rând, deși știu că nu sunt decât câteva teme care se vehiculează etern (viață, moarte, dragoste, sex, răzbunare și încă vreo câteva, puține), sau tocmai de aceea, aștept de la un film să încerce măcar să însăleze o poveste cât de cât originală. Ori, remake-ul denotă o totală lipsă de imaginație, ba, mai rău, o lipsă totală a respectului față de sine și față de spectatori. E ca și cum un scriitor, în loc să încerce să-și scrie cățulia lui - bună, proastă, cum o fi, dar a lui! - s-ar apuca să rescrie, aducând-o la zi, *Ana Karenina* sau *Mizerabilii* - în primul caz, eroina ar trebui să se sinucidă aruncându-se în fața metroului aerian; în cel de-al doilea, Jean Valjean ar putea să fure *Maybach*-ul lui Gigi Becali...

Tony Scott e un regizor onorabil, profesionist fecund, care de obicei se respectă și își respectă publicul. De data aceasta însă, cu **123 S-a furat un tren** (*The Taking of Pelham 123*, SUA / Marea Britanie, 2009; sc. Brian Helgeland, după un roman de John Godey; r. Tony Scott; cu: Denzel Washington, John Travolta, Luis Guzmán, John Turturro, James Gandolfini), o dată serios în bară. N-am văzut originalul, adică filmul lui Joseph Sargent din 1974 (*The Taking of Pelham One Two Three / Firații din metrou*, cu Walter Matthau și Robert Shaw), dar sunt convins că acesta din urmă este net superior producției din 2009. N-am citit nici cartea lui

John Godey, care a stat la baza ambelor filme, dar asta chiar că nu are nicio importanță în cazul de față. Oricât s-ar fi abătut de la litera cărții, filmul lui Tony Scott & Brian Helgeland ar fi trebuit să aibă ritm, suspans, să te țină trează vreme de două ore - că doară film de acțiune s-a dorit, nu somnifer. Adevărul însă e că eu am cam moțait în confortabilul fotoliu de la multiplexul clujean, acesta fiind cel mai mare câștig de pe urma filmului. Pentru că altfel, povestea lui Ryder (John Travolta), șeful unei găști care blochează un metrou în subteran, ia ostateci, omoară câțiva dintre ei și obține în final vreo trei valize cu bani, și a lui Walter (Denzel Washington), dispecer de metrou pentru care Ryder face o fixație, este mai plată - adică la fel de puțin atractivă - decât, știu eu?, pieptul unei femei fără sâni. Duelul telefonic dintre pirat și impiegat este lipsit de tensiune, n-are nici haz, nici noimă, este prea expozitiv pentru a induce spectatorului nu emoție - asta ar fi deja prea mult -, ci o cât de vagă urmă de tensiune care să-l facă curios, interesat să vadă ce s-o întâmpla mai departe. Ei, aș, ți-ai găsit! Finalul este însă absolut delicos: de nimic motivat dramaturgic & psihologic, Walter se metamorfozează într-un erou (prihănit, ce-i drept, pentru că taman a recunoscut că a luat mită!), care-l fugărește pe Ryder și-l mai și prinde (mă rog, îl oferă drept țintă vie polițiștilor), după care este felicitat de primar (un James Gandolfini, singurul din distribuție care pare a se amuza sincer de toată povestea) și se întoarce acasă, în sânul familiei, aducând și cele cinci kilograme de lapte cerute



de soție într-una dintre cele mai patetic-penibile scene ale filmului. Apoi urmează, spre deruta spectatorului care aștepta să vadă totuși și poanta filmului, clasicul *The End*.

## 106. Miercurea Cenușii

Marius Șopterean

(Urmare din numărul trecut)

În urma celor observate până acum putem spune că regizorului îi revine misiunea de a inventa secvențele sau cadrele-cheie iar spectatorului de a le descoperi. În acest sens putem vorbi de perfecta colaborare, de acea ideală comunicare care se petrece între cineast și spectator. Dar, mai departe, putem observa că provocarea aruncată de regizor cinefilului poate fi până la urmă chiar provocarea pe care scenaristul o aruncă regizorului. Apărarea celui din urmă numindu-se *marele decupaj*, roadele acestuia sunt exact secvențele-cheie. Adică cele care declanșează „*puzderia de gânduri din mintea spectatorului. [...] Arta de a inventa scene-cheie, această artă se învață. Da, se învață. Așa cum pictorul, sculptorul, muzicianul învață să compună opere originale frecventând muzee, ascultând concerte, citind literatură. Așa, deocamdată numai așa, marii regizori din alte țări au învățat acest meșteșug din născocire. Au învățat nu să introducă în filmele lor chei culese din filmele maeștrilor. Asta nu ar fi fost decât un biet plagiat. Fictorul bun nu va copia pe Van Gogh sau pe Leonardo da Vinci, ci va învăța de la miile de mari pictori să picteze tot atât de original, de personal ca dânșii. Cunoscând mii de bijuterii făcute de alții, el va deprinde mecanismul lor și va inventa la infinit nestemate regizorale.* (Modorcea, Grid, *Literatură și film. Convorbiri cu D.I. Suchianu*. Ed. Minerva, București, 1986, p. 232)

Înainte de a intra într-o atentă și lucidă analiză cinematografică, chiar la nivelul decupajului, a acelor fragmente care cuprind secvențe-cheie, secvențe de vârf, secvențe *vrajitorești* (așa cum le-am numit în analizele trecute pe linia criticului D.I. Suchianu) aparținând capodoperei *Cenușă și diamant*, trebuie să lansăm o provocare: cu acest film suntem în interiorul uneia dintre cele mai strălucite structuri filmice ale istoriei filmului universal, pe acea plajă stilistică ce îmbină într-un tot de o uluitoare complexitate genuri și stiluri cinematografice dintre cele mai diferite: neorealism, expresionism, baroc, naturalism, poetic. Filmul amintește deopotrivă – ca atmosferă, mai ales la nivelul realizării secvențelor de interior – de filmele de suspans americane, gen noir, aventură sau thriller (de la *Mânie albă la Casablanca*) și conține, sau continuă, acea linie a filmului rusesc dezvoltator de stilistici care narează povești legate de zorii sfârșitului celui de-al Doilea Război Mondial (*Zboară cocorii, Al 41-lea sau Balada soldatului*). Nu în ultimul rând trebuie remarcat că Andrzej Wajda a învățat extrem de bine „lecția” predată cu zece ani în urmă de Orson Welles prin capodopera *Cetățeanul Kane*.

Suntem în 8 mai 1945, istoricul moment în care Germania capitulează. Ziua în care Marele Război va lua sfârșit, ziua în care o lume va dispărea în timp ce alta îi va lua locul. Se știa prea bine ce lume va înceta să mai existe, dar încă nu se știa, cel puțin nu în Polonia aceluși timp, ce altfel de lume îi va lua locul celei vechi, celei a morții. Filmul *Cenușă și diamant* este structurat într-un triptic care se întinde pe o durată nu mai mare de 24 de ore. Dimineața zilei de 8 mai, seara și întreaga noapte precum și dimineața următoare, a zilei de 9 mai. Suntem în interiorul unui triptic dominat de moarte. În prima secvență, sunt uciși, din greșeală, în urma unui atentat, doi membri ai Partidului Comunist. Mai apoi, în plină noapte, este ucis până

și secretarul regional al Partidului Comunist, Szuska, cel care trebuia ucis în prima secvență a filmului. Iar undeva, către dimineață, moare stupid dar necesar și Maciek, autorul celorlalte două execuții. Ceea ce se numește – prin cele trei filme realizate de Andrzej Wajda: *Generație, Canal, Cenușă și diamant* – Trilogia Rezistenței, se transformă în ultimul episod, pelicula de care ne ocupăm, într-un triptic al morții. Prima zi a păcii, momentul din care lumea ar trebui să fie altfel regândită și reconstituită, se naște, ca printr-un perpetuu blestem, tot prin moarte.

Există pentru anul 1945, an de sfârșit de război, o stranie potriveală, o anumită construcție simbolică a semnificației zilelor de marți, miercuri, joi. Să explicăm.

Într-o zi de marți a căzut acel 8 mai 1945, ziua capitulării Germaniei. Următoarea zi, miercuri, 9 mai, a fost prima zi de pace. Iar pe data de 10 mai, joi, s-a celebrat la catolici Înălțarea (data de 1 aprilie reprezentând în calendarul catolic a aceluși an sărbătoarea Paștilor). Cu 40 de zile înainte de sărbătoarea Învierii lui Cristos, data de 19 februarie a însemnat începutul postului pascal. Această primă zi a postului se mai numește și Miercurea Cenușii.

Miercurea Cenușii înseamnă prima zi din cele 40 de zile de pocăință. Aceasta este o zi extrem de importantă deoarece prin primirea cenușii pe cap putem a preveni Marea Judecată a lui Dumnezeu, putem beneficia de făgăduințele mesianice despre care Isus vorbește în sinagoga din Cafarnaum la începutul vieții sale publice atunci când cere pocăință. și, mai ales, spune atunci Cristos:

„Domnul m-a trimis să-i vindec pe cei cu inima zdrobită, să vestesc celor robiți eliberarea și celor prinși în război, libertatea.” Primirea cenușii pe cap este o datorie sfântă a omului iar săvârșirea acestui fapt este egală cu o mărturisire publică a păcatelor și a credinței că suntem deplin conștienți de soarta noastră. Vom deveni praf și cenușă deoarece din nimic am fost făcuți și în nimic ne vom întoarce. Însă doar prin suflet ne putem înălța. Parcursul simbolic sugerat nu trebuie neglijat: marți a încetat războiul, miercuri a început pacea (cea a *cenușii*) iar joi a fost Înălțarea. Un triptic alchimic care, dincolo de analogiile cu structura triptică a filmului lui Andrzej Wajda, poate da de gândit.

Secvența întâi a filmului *Cenușă și diamant* se petrece în apropierea unei capele. Cadrul poziționat într-un accentuat contra-plonje și mărginit de coroana unui copac ne înfățișează cerul împreună cu crucea de fier a capelei. Este liniște. Abia dacă se aud câteva sunete ale unor păsărele. Războiul este departe și, fără îndoială, agonizează undeva printre ruinele fumegânde ale Berlinului. Chipurile celor doi bărbați, Maciek și Andrzej, sunt calme, senine și nimic nu pare a prevesti evenimentul care va urma curând. Printr-un panoramic lent, vertical, camera de filmat coboară la nivelul pământului unde îi vedem pe cei doi prieteni întinși printre firele tinere de iarbă, cu ochii închiși scăldați în lumina unui soare primăvărat. În planul doi, aflată pe colină, se vede capela în fața căreia apare o fetiță. Ținând în mâini un buchetel de flori de câmp încearcă ușa capelei pe care nu o poate deschide. Zgomotul îl face pe Andrzej să tresară. Privește spre copil exact în momentul în care acesta se apropie de el. Fetița se lăsa la pământ și îi cere ajutorul: să deschidă ușa capelei pentru a așeza acolo florile. Ușor deranjat bărbatul se ridică și

pleacă împreună cu fetița înspre capelă. Maciek cască și se întinde leneș. În următorul cadru Andrzej ajunge în fața capelei și constată și el că ușa acesteia este închisă. O ridică pe fetiță în brațe pentru ca aceasta să poată așeza florile sus. Într-un detaliu observăm cum florile sunt așezate deasupra ușii în dreptul unei iconițe reprezentând-o pe Fecioara Maria. Exact în acest moment se aude din off un fluier de avertizare concomitent cu sunetul îndepărtat al unui motor de automobil. În cadrul următor, al patrulea, într-un plan semi-general, vedem pe cel care dă alarma ascuns după trunchiul unui copac. Această imagine este filmată printr-o nișă-amorsă – formată din trunchiurile groase a doi copaci groși – prin care vedem un drum prăfuit, pe care apare un automobil. În următorul cadru Andrzej, ușor surprins, lasă fetița jos și încearcă să o îndepărteze. Aceasta face speriată câțiva pași în spate. Este nedumerită. Parcă ar mai fi vrut ceva: de pildă să mai spună o rugăciune. Wajda nu insistă pe aceste nuanțe. Le inițiază dar le lasă să se dezvolte în imaginarul spectatorului. Evenimentele se vor precipita chiar dacă Maciek pare să mai lenevească încă, întins pe iarba reavănă.

Avertismentele camaradului său îl fac totuși să se grăbească. Se ridică, apucă arma și constată că această este plină de furnici... În următoarele opt cadre autoturismul care apare este atacat cu rafale de armă. În timp ce șoferul moare celălalt camarad, mai tânăr, încearcă să scape. Înconjurat fiind, simțindu-se fără scăpare, încearcă să se refugieze în interiorul capelei. Următoarele patru cadre, cele ale execuției cu sânge rece a acestuia, sunt memorabile. Cu spatele la ușa capelei tânărul privește încolțit. Cei doi bărbați trag. Cadrul este sever în grafica sa compozițională: în stânga și în dreapta celor doi, ușor plasați în profunzimea cadrului, se văd alte două trunchiuri negre ale unor copaci. Bărbatul știe că nu mai are scăpare. Trupul lui se sprijină de ușa capelei încercând să o deschidă. Bate absurd și disperat în ușa de lemn. Armele scapără focuri. Corpul întors de data aceasta cu spatele la executanți este răvășit de exploziile gloanțelor. În cădere, zăvorul, spart de gloanțe, cedează iar ușa se deschide. Preț de câteva secunde, dincolo de trupul sfărtecat al bărbatului, se vede Fecioara Maria cu Cristos în brațe, complex statuar care răsfrânge în jur o umbră stranie. Andrzej, parcă speriat de această imagine, se oprește din tras. Maciek însă trage mai departe. Camera de filmat se află acum în interiorul capelei. Vedem victima într-un plan mediu ușor mai strâns. Trupul și chipul încremenit într-o imensă suferință se află la câteva clipe de moarte. Degetele acestuia sunt ridicate ca și cum ar vrea să cuprindă în brațe trupurile de piatră din capelă. O nouă rafală face ca haina de pe el să ia foc și curând trupul fără de viață va dispărea în partea de jos a cadrului lăsând să se vadă în planul doi imaginea Fecioarei cu Fiul răstignit. Cu armele strânse în mână combatanții privesc încremeniți această imagine. Apoi pleacă grăbiți și parcă speriați de propria lor faptă. Ultimul cadru al acestei secvențe este un plan general cu alea mărginită de copaci în capătul căreia se vede capela. Precipitându-se, cei doi dispar din cadru.

Dintr-o locație nesemnificativă, capela, loc al întâlnirii între credință și puritate (distruse prin violență și moarte), devine un spațiu extrem de complex prin care semnificațiile particulare ale secvenței se răspândesc stelar pe întreaga întindere a filmului.

(Continuare în numărul următor)



## sumar

<b>revista presei culturale</b>		
Petru Poantă	Ion Brad la 80 de ani	2
<b>editorial</b>		
Oana Pughineanu	Creierul femeii împotriva feminismului	3
<b>cărți în actualitate</b>		
Sorana Ionășanu	Calvarium, Calvaria, Cluj...	4
Octavian Soviany	Cântecul asasinului	4
<b>comentarii</b>		
Ion Cristofor	Un fabulos dicționar neconvențional	5
Rodica Marian	Semne, Seminte și Elipse sau sagacitate în lumea poetică a reflexivității	6
<b>teoria</b>		
Horea Poenar	Monsters Inc.- Nomadism și teorie literară (II)	7
<b>istorie literară</b>		
Ion Pop	"Superromanul" lui Victor Valeriu Martinescu	8
<b>imprimatur</b>		
Ovidiu Pecican	Narațiunea detectivă și naratorul detectiv (I)	10
<b>lecturi</b>		
Laszlo Alexandru	O personalitate complexă	11
<b>eseu</b>		
Mihaela Nicolae	Despre utopie în literatura română	12
<b>emoticon</b>		
Șerban Foartă	HEDERA FELIX	13
<b>accent</b>		
Florentina Răcățăianu	Știință și religie. De la monolog la dialog	14
<b>profil</b>		
George Petrescu	Iuliu Hașieganu (1885-1959)	16
<b>relații culturale</b>		
Dan Brudașcu	România și Polonia între cele două războaie mondiale (I). Contribuții la o istorie a legăturilor româno-polone în perioada interbelică	17
<b>opinii</b>		
Aurel Sasu	Jurnal de vacanță	19
<b>geopolitică</b>		
Simona-Grazia Dima	Pledoarie pentru curajul civic	20
<b>replică</b>		
Ovidiu Pecican	Ghițulescu atractiv și valorizator	20
<b>religia</b>		
Nicolae Turcan	Tradiția Bisericii. Fidelitate și înțelegere	22
<b>polis</b>		
Sergiu Gherghina / Mihail Chiru	La început de drum. Profilurile euro-deputaților români	23
<b>dezbateri &amp; idei</b>		
George Jiglău	România contra România: bătălia pentru influență peste hotare	24
Cătălin Bobb	Problemele "hermeneuticii fenomenologice" în filosofia lui Ricoeur	25
<b>patrimoniu</b>		
Vasile Radu	Viața capodoperei după moartea autorului	26
Gabriela Rostaș	Muzeul Național Brukenthal Sibiu.	27
Hans Mattis-Teutsch	- artist al avangardei	27
Gabriela Rostaș	In memoriam.	27
Egon Marc Löwith	(1923-2009)	27
<b>flash-meridian</b>		
Ing. Licu Stavri	Cele mai grozave doamne detectiv	28
<b>structuri în mișcare</b>		
Ion Bogdan Lefter	Trei montări cu Ștefan Radof (plus o secvență cu / și de Livius Ciocârlie)	29
<b>știință și violoncel</b>		
Mircea Oprea	Mari semne pe cer	30
<b>zapp-media</b>		
Adrian Țion	Interesele școlii și lupta politică	31
<b>portrete ritmate</b>		
Radu Țuculescu	Poetul și televiziunea	31
<b>teatru</b>		
Alba Simina Stanciu	Folclor și avangardă în teatrul lui Habib Tanvir	32
<b>film</b>		
Lucian Maier	Brüno	33
<b>colaționări</b>		
Alexandru Jurcan	Lumina trece prin cei loviți	34
Ioan-Pavel Azap	123 S-a furat un tren	35
<b>1001 de filme și nopți</b>		
Marius Șoptorean	106. Miercurea Cenușii	35
<b>plastica</b>		
Gabriela Rostaș	Ion Nicodim - Testament	36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**, Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146. Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

## plastica

# Muzeul de Artă Cluj Ion Nicodim - Testament

Gabriela Rostaș

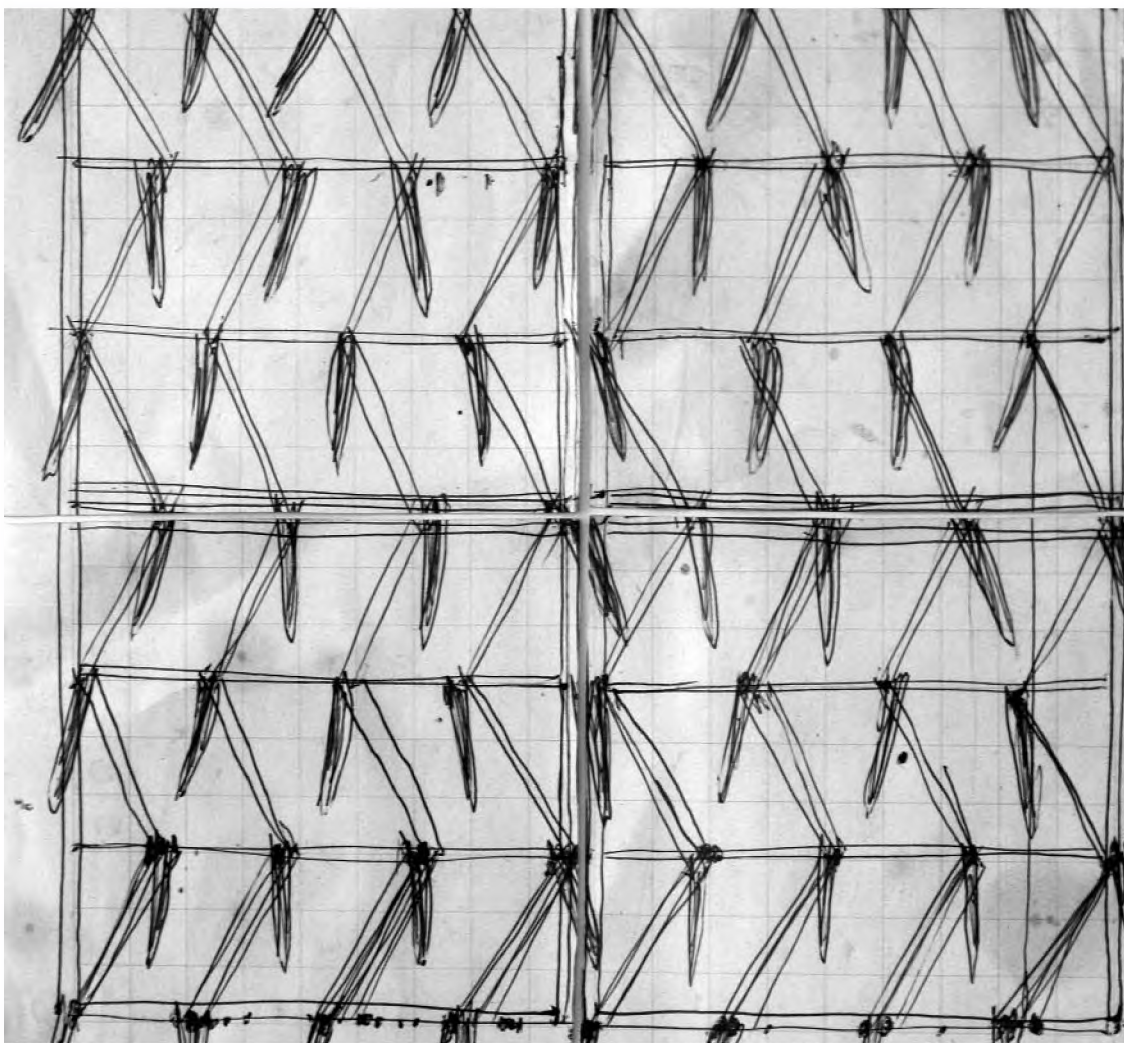
Deschisă în urmă cu o lună la Galeria Arcade 24 din Bistrița sub titlul „Ușorul Vântului - Greul Pământului”, bucurându-se atunci de prezența la vernisaj a soției artistului Ariana Nicodim și a academicianului Dan Hăulică sosiți la Bistrița la invitația curatorului Mircea Oliv, expoziția Ion Nicodim a ajuns și la Muzeul de Artă Cluj sub titlul „Testament” trimitând astfel, prin denumirea sa la modul în care s-a realizat selecția lucrărilor renumitului artist român. Creația lui Ion Nicodim stă sub semnul poeziei culorii, a permanentei căutări a perfecțiunii într-o desfășurare de forță care a făcut ca opera sa să fie cunoscută și apreciată în întreaga lume. Expoziția „Testament” a fost realizată pe baza unei liste întocmite de artistul însuși cu puțin timp înainte de moartea sa. Potrivit acestei liste, găsită în caietele sale, Ion Nicodim și-a dorit o expoziție cu lucrările care, din punctul său de vedere, au reprezentat capodopere ale creației sale.

Destinul a făcut ca pe la mijlocul anilor '60 Ion Nicodim să se bucure de momentul liberalizării artelor și să fie câștigătorul mai întâi al unei burse la Roma, iar mai apoi al alteia la Paris, lucru ce i-a permis să capete un statut internațional, iar mai apoi să devină „cetățean planetar”, titlu conferit de UNESCO. După 1990,

pictorul Ion Nicodim a revenit în țară, însă prezența sa a fost una discretă în spațiul public. În ceea ce privește expozițiile sale personale de la noi din anii '80, respectiv de după Revoluție, trebuie amintite expoziția de la Muzeul Național de Artă București (1987) și „În grădinile Brâncovenilor” de la Palatul Mogoșoaia în 2003.

Actuala expoziție se concentrează pe trei din teme predilecte ale artistului: ferestrele orientale, lacurile liniștite și portretele unor apropiați (cum ar fi *Portret de femeie*, în care este redată soția pictorului, lucrare, care i-a adus bursa de la Paris). Acestor tablouri li se adaugă o serie de forme postmoderne din anii '80, instalații grupate sub titlul *Semn bun*.

Sufletul de dobrogean al artistului, precum și dragostea pentru spațiile mediteraneene transpar în fiecare lucrare prin culoare, atmosferă, lumină și trimiterea la elemente precum pământul, aerul și apa. Tehnicilor tradiționale, precum uleiul pe pânză (care capătă transparență prin multiplele spălări cu terebentină), desenul în tuș sau creion pe hârtie, li se adaugă și tehnicile mixte, o demonstrație a faptului că un artist complex și complet poate aborda orice tehnică sau stil plastic.



Ion Nicodim

Desen

**ABONAMENTIE:** Cu ridicare de la redacție: 18 lei - trimestru, 36 lei - semestru, 72 lei - un an. Cu expediere la domiciliu: 27 lei - trimestru, 54 lei - semestru, 108 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat postal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TRE22165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

Citorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email abonamente@rodipet.ro; subscriptions@rodipet.ro sau on-line la adresa [www.rodipet.ro](http://www.rodipet.ro).

