

TRIBUNA

178



Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul IX • 1 - 15 februarie 2010



www.revistatribuna.ro

Witold Skulicz Compoziție

Ion Vlad

**Milan Kundera, un cititor
incomod și un spirit reflexiv**

Irina Petraș
Ioana Pârvulescu
și întoarcerile sale

Horia Lazăr
**Democrația
fără popor**

Interviu cu
Ion Vartic

Ilustrația numărului: Grafică poloneză

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaiu
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**culturale****Bilanțuri...după douăzeci de ani****Letiția Ilea**

Numărul 25 al „Suplimentului de cultură” își propune să realizeze un „recurs la memorie” sub forma dosarului „După 20 de ani”. Ați ghicit, e vorba de Revoluție, *loviluție* sau evenimente, la alegere. Participă majoritatea autorilor de rubrici permanente din revistă, studenți la jurnalism, în încercarea de a oferi diverse perspective despre „înainte” și „după”. Emoționant textul Adrianei Babeți, care narează istoria apariției primului număr al revistei „Orizont”, în Timișoara lunii decembrie 1989: „Pentru cine nu știe sau nu-și mai aduce aminte, în acele zile cu „teroriști” într-un oraș ca Timișoara o tipografie era un punct strategic atacat în draci și păzit de armată. [...] Ascultam îngroziiți toate poveștile și așteptam șpalturile, să începem corectura. Până când (în 24, spre prânz), ofiterul ne-a comunicat speriat o veste teribilă: că la scurtă vreme o garnitură de tren plină cu teroriști o să pornească din gară și că, în dreptul tipografiei, vrăjmașii o să sară din vagoane și o să ne atace de pe rambleul căii ferate. [...] Parcă în transă, am coborât din cabină, ne-am înarmat cu bucăți de plumb și de zinc și am stat pe rând în spatele celor doi meșteri, ca nu cumva să-i secere vreun glonț și să nu mai apară „Orizontul”. Așa am stat până noaptea târziu. N-a venit nici un tren, nu ne-a atacat nimeni. Ceaușescu a fost împușcat două zile mai târziu, noi am intrat la rotativă cu un tiraj de 40.000 de exemplare, iar miercuri dimineața, în Piața Operei s-a făcut o coadă de sute și sute de oameni. „Orizontul” se dădea la liber.” Concluzia Adrianei Babeți este însă una amară: „Deși azi, când toată mascarada a ieșit la iveală, mulți ar putea spune că am jucat de fapt într-o comedie cu proști”. Un număr dens, din care nu trebuie ratate interviurile cu Gabriel Andreescu și Radu Filipescu. Un număr în care și-ar fi avut locul și o dezbatere referitoare la recenta apariție de la Polirom, *Strada Revoluției nr.89*, volum coordonat de Dan Lungu și Lucian Dan Teodorovici, ce reunește mărturiile a douăzeci de scriitori din țară și din diaspora. *** Alegem din „Convorbiri literare” nr.12/2009 o surprinzătoare definiție a intelectualului, propusă de Mircea Platon și preluată de Horia Ion Groza în esul „Lașitatea intelectualilor”: „Intelectualul e deci un fel de catâr obținut din împerecherea armăsarilor scriitoricești de cursă scurtă, foiletolistă, cu asinii academici, ducând în spinare desăgii grei ai notelor de subsol pe parcursul a dese și ponderoase tomuri”. Ne așteptăm la o reacție neîntârziată a asociațiilor de protecție a animalelor, consecutivă taxării drept „laș” și „intelectual” a blajinului patrupe. Ne temem de o definiție a intelectualului. Și ne întrebăm dacă anglicismul „ponderous” nu și-ar fi putut găsi o acclimatizare românească mai puțin barbară... Din „Biblioteca revistei” un poet își privește cititorul cu niște ochi, cum altfel, decât de poet. Un bărbat cu barbă și mustață, de 35-40 de ani, cu un vag aer preoțesc. O privire ce inspiră liniște și încredere. Aflăm că este poetul Arthur Porumboiu, născut în ... 1935. Un calcul rapid ne spune că am aproximat extrem de hazardat. Tânărul din fotografie are 75 de ani. Să fie de vină poza? Aritmetica? Chiar e adevărat că poezia ne menține veșnic tineri? *** „După douăzeci de ani” este și tema anchetei revistei săptămăre „Acolada”, la care Constantin Frosin răspunde apodictic:

„Importanța oamenilor de cultură, a scriitorilor și artiștilor este uriașă în acest moment, căci numai ei mai pot salva onoarea pierdută, terfelită de fapt de politicienii români, numai prin operele lor ne mai putem impune în UE și în lume, căci niciodată nu ne vom putea impune în fața lor prin industrie (care, că e la pământ!), prin agricultură (care, că este sub pământ!), prin economie (care, că ai noștri fac economie de Economie!). Singurele domenii în care ne mai putem impune sunt cultura, literatura, arta și spiritualitatea, cu sau fără evoluția statutului și a conștiinței scriitorilor români, cu și fără o relație stabilă și echitabilă (deontologic vorbind...) cu memoria și adevărul (cea mai Veche Dilemă...), oamenii de artă și cultură români (mai) au multe de spus și de arătat lumii, ceea ce ne-ar putea asigura un loc măcar călduț în concertul statelor UE, departe de grajdurile lui Augias... *À bon entendeur, salut!*” Optimismul d-lui Constantin Frosin nu reușește însă să ne contagieze, căci nu putem să nu ne întrebăm cine îl aude pe Domnia Sa... Cei care sponsorizează echipe de fotbal? ICR-ul, a cărui politică de sprijinire a traducerilor din scriitorii români strălucește prin viteza de melc? Nu putem să nu ne întrebăm cum ar arăta romanul, volumul de poeme sau eseuri care să contrabalanseze în ochii Europei gafele uriașe făcute de politicienii români. Ce termen de comparație să existe între mere și nuci? Iar imaginea noastră, e bine știut, în literatură ca și în politică, se face aici, acasă, adică tocmai în pomenitele grajduri...*** „Despre imaginea României” scrie și Basarab Nicolescu în „Contemporanul” 12/2009, propunând două premise extrem de importante: faptul că schimbarea pomenitei imagini este condiționată de reforma propriilor noastre reprezentări culturale și că avem nevoie de emergența unei dimensiuni spirituale a democrației în România: „Noi am trăit, în regimul totalitar, o spiritualitate fără democrație și, după aceea, o democrație fără spiritualitate și chiar o caricatură a democrației: în țara lui Urmuz, se poate concepe extrem de natural ca acte nedemocratice să fie efectuate cu respectul deplin al normelor democratice. Este greu de imaginat efectul nociv și durabil pe care asemenea acte îl pot avea asupra imaginii României în lume. Dimensiunea spirituală a democrației este indispensabilă pentru însăși supraviețuirea democrației în România.”*** O revistă de care nu se mai poate face abstracție în peisajul cultural gazețaresc din România este „Verso”. Semnalăm, în numărul 73 eseul „Muncă și libertate” al lui Vlad Mureșan, poemele Diane Geacăr și tabletele lui Ion Mureșan care scrie cu același farmec irezistibil despre problemele de conștiință ale intelectualului român, despre Bienala de bronz de la Cluj sau despre recenta punere în scenă a lui Strindberg de la Naționalul clujean. ■

editorial

CineMAiubit - un festival necesar

Ioan-Pavel Azap

M-am întrebat nu de puține ori cum aş putea defini succint Festivalul Internațional de Film Studentesc CineMAiubit, singurul de acest fel din România, fără a fi encomiastic ori denigrator. Ei bine, după ce am "monitorizat" câteva ediții succesive, aş spune așa: CineMAiubit este un festival viguros, dinamic, bătaios dar nu agresiv, fără accese festive. Altfel spus, nu agresează publicul prin extravagante formale (covor roșu, paparazzi, scandaluri mediatice etc.), "rezumându-se" la a fi o competiție de ținută, organizată profesionist. La cea de-a 13 ediție (București, 14-17 decembrie 2009) s-au putut vedea câteva sute de scurtmetraje (ficțiune, documentar, animație, filme experimentale), în competiție sau în secțiuni paralele, din exact... 13 țări: Australia, Bulgaria, Cehia, Columbia, Franța, Germania, Marea Britanie, Norvegia, Polonia, Portugalia, Slovacia, SUA și România. Organizatori: Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică "I.L. Caragiale" București (UNATC) și Fundația CineMAiubit, cu sprijinul Centrului Național al Cinematografiei și al Uniunii Cineaștilor din România; coordonatori: Elisabeta Bostan, Marius Șoptorean, Doru Nițescu. Dat fiind faptul că aici au făcut primii pași în confruntarea cu publicul mare parte din vârfurile "noului val" românesc - să-i amintim doar pe: Cristian Mungiu, Radu Muntean, Cătălin Mitulescu sau Corneliu Porumboiu -, vom face în cele ce urmează o succintă evaluare a filmelor românești care ne-au atras atenția la această ediție, fără a ne limita la (sau a epuiza) palmaresul oficial, mizând în primul rând pe statornicia primei impresii. Deoarece scurtmetrajele, în special cele ale studenților, au o soartă ingrată fiind inaccesibile marelui public, atât televiziunile cât și distribuitorii din cinematografie ignorându-le cu nonșalanță, rândurile de față sunt și o invitație la a reține aceste nume și a le urmări evoluția - în măsura în care vor avea șansa de a face lungmetraj.

Despre Nicolae Constantin Tănase am scris și anul trecut, cu ocazia celei de a XII-a ediții a CineMAiubit-ului, remarcând *Zombie Infectors 3*, o parodie inteligentă la filmele horror americane, prezentat ulterior și la TIFF. De data aceasta, tânărul regizor s-a prezentat cu un film și mai ambițios, mai elaborat: *Outrageously Disco* (UNATC "I.L. Caragiale"), un muzical (tot) în cheie parodică, cu o coregrafie complexă, atent la detalii, riguros în aparență sa lejeritate. Aștept cu nerăbdare debutul în lungmetraj al lui Nicolae Constantin Tănase, mai ales că promite să aducă ceva nou în cinematografia română, să pigmenteze relativa monocromie a "noului val".

Tras dintr-un singur plan-secvență *Timi* (UNATC "I.L. Caragiale") este nu atât un experiment, cât o demonstrație de virtuozitate asumată de regizorul-scenarist Cristi Iftime. Timi este un copil de zece ani cu tulburări comportamentale încredințat unor "părinți

sociali" care profită de pe urma situației pentru a petrece un concediu la mare. Cristi Iftime știe să sugereze biografii și să sugereze relațiile dintre personaje din câteva replici, controlând totodată sever jocul actorilor.

Și Ozana Nicolau se mișcă cu dezinvoltură, tot pe un scenariu propriu, în *Eu și sora mea* (UNATC "I.L. Caragiale"), dramă intimistă cu parfum de oraș provincial unde doar aparent nu se întâmplă nimic. Fuga de acasă a unei liceene, la sora studentă dintr-un mare oraș, este nu doar o tentativă de evadare din mediul provincial, cât și o confruntare între cele două surori care au și alteva în comun decât rudenie de sânge: un bărbat.

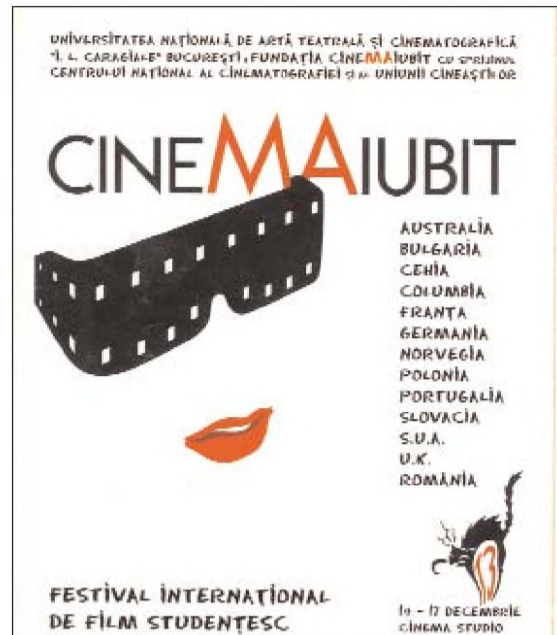
Tot despre relația tensionată dintre două surori este vorba și în *Cealaltă fiică* (UNATC "I.L. Caragiale") al lui Ștefan Munteanu (scenariul și regia). Plecată de ani buni în străinătate, fiica cea mare se întoarce acasă la moartea tatălui. Primită cu ostilitate de sora mai mică, încearcă să înțeleagă unde (și cine) a greșit. Dar "anamneza" nu face decât să-i accentueze nostalgia. În ciuda unor ușoare lungimi și a unei monotonii care nu reușește pe deplin să se transforme în atmosferă, în "stil", Ștefan Munteanu știe să construiască personaje cu psihologii autentice, promițând să aibă suflu și pentru narațiuni mai ample.

Expozitiv pe alocuri, *Cumpărături de ultim moment* (UNATC "I.L. Caragiale"; sc. și r.: Victor Dragomir) are secvențe excelente, cinematografiind pertinent, cu umor dar și nedisimulată tandrețe povestea unui fals triumf amoros. Când va reuși melanjul adecvat între genuri, Victor Dragomir poate oferi o surpriză plăcută.

Excelent construit este *Vera vs. ursul de bibliotecă* (UNATC "I.L. Caragiale"), eterna poveste a căutării "sufletului pereche" - cu eterna primă alegere greșită. Filmul are ritm, umor, ironie - este fermecător în aparenta ușurință a demersului cinematografic. Examen de imagine al lui Andrei Goagă, *Vera...* impune atenție și numele unei regizoare de urmărit pe viitor: Luiza Pârvu.

Fiindcă sunt adesea pe nedrept ignorați, amintesc aici câțiva operatori care ar putea avea un cuvânt de spus în filmul românesc: Cătălin Toma - *The Black Prince of Nepal* (r. Ismail Jamaludin), Adi Tudose - *Aievea* (r. Ana Florea), Simona Șuşnea - *Today* (sc. și r.: Simona Șuşnea), Anastasija Atanasoska și Gabriel Hiriț - *Luminița* (r. Millo Simulov), Ronella Popescu - *Un pahar de vin în plus* (r. Ronella Popescu), Radu Tancău - *Fuga* (r. Tudor Petremarin), Marius Apopei - *Întâlnire cu al treilea Reich* (r. Victor Dragomir), Oana Bălțatu - *După ore* (r. Teodora Lascu).

CineMAiubit se dovedește a fi, de la o ediție la alta, nu atât un festival de film important - deși este -, cât mai ales necesar.



Palmares CineMAiubit 2009

Marele Premiu: *Echo* (Polonia; r. Magnus von Horn)

Premiul Special al Juriului: *Basket Bronx* (S.U.A.; r. Martin Rosete)

Premiul de regie "Cristian Nemescu": *Afterparty* (UNATC "I.L. Caragiale"; r. Ivana Mladenovic)

Premiul de imagine "Kodak" pentru film românesc: Marius Apopei pentru imaginea filmului *Întâlnire cu al treilea Reich* (UNATC "I.L. Caragiale"; r. Victor Dragomir)

Premiul de scenariu "Cătălin Cocriș": Ozana Nicolau pentru scenariul filmului *Eu și sora mea* (UNATC "I.L. Caragiale"; r. Ozana Nicolau)

Premiul de interpretare feminină: Julia Verdeș, pentru rolul din *Eu și sora mea* (UNATC "I.L. Caragiale"; r. Ozana Nicolau)

Premiul de interpretare masculină: Radomir Rospondek, pentru rolul din *Echo* (Polonia; r. Magnus von Horn)

Mențiune specială de interpretare: Aleksander Markov, pentru rolul din *The Go-Between* (Bulgaria; r. Dragomir Sholev)

Premiul de montaj: Anna-Kristin Nekarda, pentru montajul filmului *Amoklove* (Germania; r. Julia C. Kaiser)

Premiul de sunet "Andrei (Otto) Toncu": *Floaie în deșert* (UNATC "I.L. Caragiale"; r. Bogdan Ionescu)

Premiul de scenografie în film românesc: *Outrageously Disco* (UNATC "I.L. Caragiale"; r. Nicolae Constantin Tănase)

Premiul criticii: *Outrageously Disco* (UNATC "I.L. Caragiale"; r. Nicolae Constantin Tănase)

Premiul "Romanian Society of Cinematographers": Vasilena Goranova, pentru imaginea filmului *Gap* (Bulgaria; r. Kristina Grozeva)

Premiul rectorului UNATC "I.L. Caragiale" (oferit de rectorul în funcție Gelu Colceag): *Timi* (UNATC "I.L. Caragiale"; r. Cristi Iftime)

Premiul pentru film documentar "Paul Călinescu": *African Band* (UNATC "I.L. Caragiale"; r. Cristian Smeu)

Premiul pentru regie film documentar "Ion Bostan": Miro Remo pentru regia filmului *Arsy-Versy* (Slovacia)

Premiul "Victor Iliu" (oferit de către regizorul Nicolae Cabel): *Underground* (Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității "Babeș-Bolyai" Cluj-Napoca; r. Cezar Enache)

Premiul pentru film de ficțiune în format digital: *Aniversarea* (UNATC "I.L. Caragiale"; r. Luiza Pârvu)

Premiul acordat de Microsoft România: *Vecinii* (UNATC "I.L. Caragiale"; r. Ana Constantinescu)

Premiul pentru film de animație "Ion Popescu Gopo": *Lebensader* (Germania; r. Angela Steffen)

Premiul pentru film experimental: *A Mother's Hand Migh* (Marea Britanie; r. Surinderpal Singh)

Concursul de creație literară „Lucian Blaga”

ediția I, Cluj-Napoca; lucrările pot fi expediate până în 26 martie a.c.

Direcția Județeană pentru Cultură și Patrimoniu Cultural Național Cluj în colaborare cu revista *Tribuna*, Uniunea Scriitorilor (Filiața Cluj) și Inspectoratul Școlar Județean Cluj, organizează prima ediție a Concursului de Creație Literară „Lucian Blaga”.

Acesta se adresează exclusiv elevilor din învățământul preuniversitar și urmărește identificarea și promovarea (publicarea) tinerelor talente din mediul școlar.

Concursul cuprinde două secțiuni: una pentru elevii din clasele V-VIII și alta pentru cei din clasele IX-XII. În cadrul fiecărei secțiuni există trei compartimente: poezie, proză și eseu.

Textele, care nu vor depăși 10 (zece) pagini pentru fiecare gen, vor fi expediate până în 26 martie 2010 (data poștei), pe adresa: Direcția Județeană pentru Cultură și Patrimoniu Cultural Național Cluj, P-ța Unirii nr. 1, cu mențiunea: Pentru concursul „Lucian Blaga”.

Lucrările vor fi semnate la vedere, cu precizarea clasei de studii și a școlii aparținătoare.

cărți în actualitate

Stai, trenule! Confesiunile dogmatistei, „între sfințenie și damnare”

Florin Caragiu

Moni Stănilă
postoi parovoz. Confesiunile dogmatistei
Ed. charmides, ninpress, 2009

Volumul „postoi parovoz. Confesiunile dogmatistei” al poetei Moni Stănilă cuprinde, după cum observă Claudiu Komartin, simultan o sinteză și o depășire a douămiismului. O voce poetică vrednică de încredere, după Șerban Foarță, pentru că deține „întemeierea” devenită raritate între poeți. Octavian Soviany adaugă, pe coperta IV, calitatea ridicării, „cu un puternic timbru personal”, a autobiografismului „la demnitatea fabulei existențiale, peste care planează aburul unui tâlc metafizic”. „postoi parovoz” se traduce prin „stai, trenule”. Cântecul rusesc ce a inspirat volumul, redat introductiv în traducerea lui Șerban Foarță, este emblematic atât pentru primul capitol, cu același nume, cât și pentru întregul tripartit: „postoi parovoz”, „Dogmatista” și „RASputin”. Opiria invocată în cântecul rusesc este un preludiv al rememorării originilor și arătării de sine, în fond, al schimbării minții (*meta-noia*).

Moni Stănilă mizează pe surprinderea, în miezul unei filmări aproape uniforme, a detaliilor cotidiene – saturate de o „voalare” existențială – a unor reacții punctiforme în care pulsează o exaltare a chipului lăuntric. Subversionarea măștilor, a straturilor de obișnuințe și derulări mecanice are loc într-o manieră directă, neprefăcută, nelipsită de firesc, candoare și ingenuitate: „întâlnirea asta ne rulează în ochi ca un film/ dimineața o să îmi ții haina/ și o să îmi spui/ ar fi timpul monica ar fi timpul/ să fim mai serioși” (*dimineața cu tine*). Înghețarea clipei are un rost de activare a părții contemplative, ce survolează viața ca întreg și întâmpină judecata cu „darul lacrimilor”: „în orașul ăsta/ pe strada Frunzei/ aud un cocoș cu țipăt puternic/ mâinile mele înțepenesc pe carte” (*strigătul cocoșului* (1));

„o secundă îngheață la strigătul cocoșului/ și îmi revăd copilăria/ în nopțile în care ei tac/ se judecă lumea” (*strigătul cocoșului* (2)); „când îți așezi protector palma pe pântecul meu/ lacrimile mele sunt porumbul de la masa/ cocoșilor albi” (*strigătul cocoșului* (3)).

Poezia excelează prin instantanee pline de farmecul discret, pictural, al jocului între întoarcerea spre sine și venirea spre celălalt, joc meandrat și adâncit de reflectări reciproce: „prieteniile vor face cu mâna tai-tai/ iar noi vom spune/ mai faceți un tur al orașului/ că e frig tare frig aici la înălțime” (*piesă nordică*); „îți amintești cum ceafa mea îți încălzea vârful nasului/ cine sunt eu ce caut cu tine/ îmi place uneori/ să mă ascund sub scară/ înfășurată într-un prosop de bucătărie/ nu te grăbi” (*în mintea mea dansăm*).

Peste tot respiră naturalețea și familiaritatea cu cuvintele și lucrurile, în care tensiunea contrastelor și sesizarea legăturilor ascunse se developează cu grație: „am săpat lângă părul din

spatele grădinii/ și am așteptat ploaia/ ca să umple gropnița cu apă dulce” (*cântec*); „s-ar putea să urc spre Siberia/ nici o piedică nu mă mai poate opri/ prin mine/ furia trece încărcată de câmpuri magnetice/ nimeni nu mă poate convinge/ am să despici în două drumurile/ ca să alăptez puilul de leu” (*sub castani*); „ochii tăi sunt mozaicul lui Rupnik/ pieptul meu stârval în care se întrec ciorile” (*scrisoare de împărați*).

Lumea contractată în privire se sincronizează cu pumnii strânși. Încordarea și frica, părăsirea și adversitatea sunt survolate cu o sensibilitate lipsită de încărcătură resentimentară: „ochii lui scormoneau ca o mână/ și ce o să fac de mâine dacă fug cu tine/ o să ne caute poliția/ unde o să ne ascundem// el îmi desena ca întotdeauna/ o să mergem într-o casă la mare/ n-o să te găsească nimeni/ nimeni n-o să te caute” (*fugă la mare*); „cercul se închide în fiecare punct/ lumea e mică/ ne răsturnăm în ea/ și abia acum putem descoperi/ urmele celor care vor trece seara/ pe pușkin cu pumnii strânși (*ce știu ei?*); „eram dușmanii noștri/ și singura căldură era în plămâni/ nu te îndepărta prea tare” (*scurt*); „vedem totul și simțim puțin/ ca două ciocănele frica ne bate în spate/ ne înghite pădurea” (*despre lucrurile personale*).

Partea a doua, intitulată „Dogmatista”, este introdusă de un text al lui Alessandro Boffa cu privire la îmbinarea de sfințenie și păcat din tabloul lumii. Tocmai imaginea unei lumi scindate este sursa unei abordări realiste, în sens creștin. Realitatea se cere aici privită în mod „dublu”: pe de o parte, are loc centrifugarea și fărâmițarea inerentă dată de „uitarea sau refulara chipului”, pe de alta „re-întemeierea”, punerea în criză a însăși „aneantizării”, prin „întoarcerea refulatului” sau irizarea tainei.

„Dogma” înseamnă pentru Moni Stănilă viață resuscitată de „șocul” revelației divine, viață manifestată în implicitul atitudinal, mergând până în planul reactivității fiziologice, și nu formalism orb sau magic (a se vedea deosebirea pe care o face Pavel Florenski între dogmatică și dogmatism): „în blocuri seara/ oamenii mici/ înghesuți între ziduri// ninge/ aud cum luna pârâie deasupra mea/ dimineața devreme/ când dorm toți liniștiți/ tot mai aproape de șosea// încă se mai poate să ningă în urechile mele/ ca în peștera lui Ilie din Teba” (*încă se mai poate*); „parcă urc parcă duc după mine tot noroiul/ orașului// de undeva ar trebui să răzbată vocea ta/ de undeva ochii tăi dau mici semnale luminoase” (*întotdeauna cu frică*).

Complexitatea relațiilor umane deturnate comunicării este recuperată în „nevăzut”, în chipul unei coborâri „cu ochii închiși”, pe scările blocului (o imagerie urbană a misterului cheneziei), și „atingerea sfințeniei” ce conferă o consistență resurecțională sângelui/spiritului: „partea în care cineva bate la ușă plângând/ cerându-și iertare n-a fost/ niciodată în filmul ăsta/ și fiecare zi e doar reluarea// în filmul meu niciodată bucuria întoarcerii/ doar o vorbă transmisă

prin altcineva/ dimineața devreme/ când ochii coborau închiși scările blocului/ doar atunci o mână grea și rece mi-a trecut prin păr/ ca un plâns de bătrân/ și-am simțit cum sângele mi se rarefiază// câteva grame în minus/ și-aș fi trecut prin voi cu palmele/ subțiri atingând aerul roșu” (*câteva grame*).

Viața, cu blocajele și derapajele ei, apare pe alocuri ca un joc de păpuși, iar circulația spiritului, o „trecere a vântului prin sticlă”, un *glissando* în care „împământenirea” se regrupează în „transportul” senzațiilor: „mama e o păpușă de cârpe la fereastră/ țip bucură să sar și arăt cu degetul transparent/ îi simt mirosul printre mingi și biciclete/ mama nu mai e în spital/ își flutură mâneca atunci când/ vântul trece prin sticlă” (pe aceeași stradă);

„mi-am strigat mama iubitul/ nu auzea nimeni și eu alunecam în holul conic/ ducând cu mine mirosul de pâine prăjită” (*nișă*).

Conștiința condiției de hotar a vieții răzbate în strigăt și se prelungeste în desenul pe materialul propriu „transparenței”: „nu suntem nemuritori îmi vine să strig/ nu suntem nemuritori scrie pe sticlă degetul” (*dogmatista*). Întâmplările și dorințele cotidiene („ieri dorința s-a răsucit ca o șurubelniță/ în creier” (*subiectii*), ca atractori existențiali nu rezistă timpului, imponderabila smereniei fiind marca lucidității în fața evidenței perisabilității „chipului acestei lumi”: „în timp întâmplările își pierd efectul/ devin fotolii în care te scufunzi/ îți acoperi genunchii cu mânușile/ și te gândești că până la urmă/ viața nu înseamnă mare lucru” (*reload*). Înstrăinării de sursa divină a convertirii limitei și a răsturnării fericite de situație i se contrapune, paradoxal, iconomia bolii. În aceasta se inserează renunțarea la zbaterele sterile, împăcarea și liniștirea: „numai eu sunt în perfuzii de câțiva ani/ iar în pântecul meu e liniște ca-n cer” (nu am născut pentru nici un bărbat).

Nostalgie omniprezentă înseamnă, în fond, prezentificare în spirit a unei relații supuse distanțării spațio-temporale: „îl privesc printre frunze și fructe și viespi/ plânge duos de parcă ar trece/ vântul prin camere goale” (*poem*). Ființa iese din uitare și devenirea se sustrage plafonării odată cu recuperarea vocației donologice: „o să crești/ o să crești încontinuu și la anu’/ cămașa asta o să fie numai bună de mine” (*la pescuit*).

Partea a treia, intitulată RASputin, este flancată de un alt moto, al lui Céline, referitor la prisosul de iubire ce rămâne, în chip tragic, ca o comoară îngropată în interioritatea ființei.

Soarele apare ca însemn heraldic al poezicității cuvântului-lumină: „un soare cu dinți mi-am construit lângă casă/ pe ușă cum făceau strămoșii/ mi-am construit un soare în aureolă” (*de două ori mai în spate*). Păstrând cuvântul ca „nor” în vecinătatea cotidianului, antena autoarei înregistrează omogenizarea periferiei și centrului într-o lume în care avântul entropic și, corelativ, înstrăinarea progresivă metamorfozează îmbrățișarea în încheștare: „suntem străini și purtăm în noi/ scârba pentru orice sistem// fără bani în centrul europeii/ încheștarea asta nu e îmbrățișare// e un gest sinucigaș calm calculat/ de parcă/ ne-ar toarce cu nepăsare/ o mătă neagră și oarbă în poală” (*încheștarea asta nu e îmbrățișare*).

Cu toate acestea, forța de străpungere spirituală rămâne disponibilă și eficace câtă vreme omul se regăsește pe sine în legătură și împărțire cu Dumnezeu: „acum eu/ guvernez din umbră//fiindcă sunt floarea din colț/ care spe-

rie mulțimile/ când bea cu Dumnezeu la masă” (*Ras/putin*).

Savoarea uitată a ascezei este redescoperită în vremea de acum prin „accident medical”, boala dezvelind prin corp panorama unei măcinări interioare și urgența „redescoperirii” sufletului: „trezvia nu mai e o treabă ascetică/ devine un accident medical (...) șoseaua – toate arsurile din corp/ vorbesc între ele/ cântă/ mai întâi despre întâmplări banale/ apoi trece din lentu în allegro// până macină totul” (accident medical); „e atâta lume în încăperea asta/ ochii mei caută un spațiu gol/ un punct de sprijin// (...) o mie de colțuri colorate (...) se lipesc de trupul bolnavului/ și îi caută sufletul” (*ceva îmi crește în cap*).

Cauza „erodării” existențiale stă, nu în ultimul rând, în „maturizarea forțată”, falsificată prin conformarea la desacralizarea și implicit obnubilarea „chipului divin”, redus la un artefact: „mi-e frică să mă ridic în picioare/ de acolo lumea pare mare și rea/ Dumnezeu e privit ca hipopotamul vișiniu de pluș/ de care m-am agățat când ai plecat de acasă” (*pup*). Cu toate acestea, reducerea la absurd poate fi aplicată, și în poezie, ca o metodă a afirmării. De aceea, autoarea preferă înstrăinarea de sinele pietrificat și retrăirea miracolului copilăriei: „mă ridic agitându-mi brațele'n aer/ ies/ îmi strâng tâmpile cu genunchii/ simt în strânsoarea lor/ un obiect străin” (*roșu*); „am o lupă la geam și măresc cu ea/ chipurile care ies din cantina de vizavi” (*spionez*); „frumusețea mișcării/ la prima vedere/ anulează surplusul de carne (...) vine/ cu o totală lipsă de frumusețe/ și cu pretenția că îți dă tot” (*miercuri*); „acum fereastra-i prevăzută cu gratii ruginite/ tu nu ajungi în dreptul ei/ dar îmi vorbești prin gesturi/ pe vârful picioarelor// vreau să fiu un balonaș de săpun/ invizibil care trece prin toate ușile” (*dnd*).

Fluxul textual suferă o transparentizare progresivă în raport cu curgerea vieții: „astea sunt zile în care oamenii absorb/ aburii prin ochi prin nări prin mișcări (...) nu e nici un roman la mijloc/ nici o poveste serioasă/ nu-i nimic/ e bega tulbure care ascunde sub sălcii/ găleți plutitoare” (*așteptând 132*).

Personajul emblematic al volumului, „rasputinul”, omul „împărțit” între sfințenie și păcat, alternând la nesfârșit căderi și ridicări, se regăsește pe sine finalmente în gestul idiotului dostoevskian: „rasputinul/ ieșit din dulapul meu/ îmbrăcat cu hainele mele/ aranjat cu ochii mei// se lovește cu fruntea de inima lor și plânge” (*alteori RAS putin*).

Volumul de debut al Monei Stănilă dovedește o considerabilă maturitate artistică, dublată de o sensibilitate ce își pune amprenta sa unică, sonoră, pe acest univers „pendulând între sfințenie și damnare” (O. Soviany). Aceasta, însă, cu o dominantă tonală, în întregul alcătuirii, în eficacitatea spirituală a „dragostei”, al cărei abis mișcat de divin și impropriat prin răspunsul personal poate copleși până și adâncurile „infernului” propriu.

România. 20 de cânturi funerare

Raul Huluban

Elena Vlădăreanu
Spațiu privat
București, Editura Cartea Românească, 2009

Spațiu privat este ultimul volum marca Elena Vlădăreanu. Avem de-a face deja cu o marcă poetică, nu doar cu una de fond, ci și de structură, întrucât volumele ei se disting prin coeziunea proiectului în sine; acest volum nu se compune ca multe altele din cicluri reunite sub forma unui volum, și nu este nici pe departe vreo culegere de poeme arbitrară. Fie că vorbim despre placheta *Din profesiunile doamnei M.* sau despre mai recentul volum *Europa. Zece cântece funerare*, putem sesiza cu lejeritate pedanteria față de proiect, față de program ca ansamblu.

În tuș gros, volumul își însușește un ton de areopag, aducând o critică dură societății, cotidianului, (lipsei) valorilor și modului occidental de viață. Concomitent, în subsidiar poate fi receptată lupta pentru dreptul intimității. Asaltată până la epuizare de tot ce înseamnă zona publică, publicitară și mass-media, intimitatea se prezintă ca fiind punctul sensibil al ființei, și devine apărută/ protejată cu aceeași metodă, într-un stil diplomatic, unde (auto)ironia și sarcasmul intervin firesc, ca modalitate formală de rezistență, într-o contrabalansare voită a situației. Pe măsura gravității asaltului publicitar tonul versurilor crește și descrește, susținut de cele 33 de desene (pseudo)umoristice ale lui Dan Perjovschi. Textele păstrează laconismul reclamelor tv, având ca miză impactul ironic, direct și de moment, fără a provoca un eventual aspect meditativ. O parte din texte se folosesc de *sound*-ul de prospect: „eu am 27 de ani 1,57 m 55 kg. el are 29 de ani 1,70 m/ 65 kg. o să murim amândoi la 71,80 de ani. dar avem/ 9 șanse din 100 să murim anual până atunci, el din/ cauza tutunului, eu din cauza cancerului la sân.// ne-am cunoscut în urmă cu trei ani și ne-am mutat împreună pentru a nu agrava situația imo-/ biliară, și așa precară, din bucurești. suntem căsătoriți în proporție de 8,8 % și vom divorța cu siguranță între/ 30 și 34 de ani, așa cum se va întâmpla și cu ceilalți/ prieteni ai noștri căsătoriți”. Totodată, standardele „pe cap de locuitor” sunt surprinse cu sarcasm: „eu folosesc de cinci ori mai puține deodorante decât/ englezoaicele, de trei ori mai puține decât nemțoaicele, de două ori mai puține decât ungu-roaicele. fac/ sex de 2,5 ori pe săptămână. el, de 4,08 ori”. Lumea exterioară ajunge să fie cunoscută fără menajamente, în detaliu, în timp ce aspectul social – umplut până la refuz de lipsuri și frustrări – se metamorfozează într-un spațiu corodant: „în fiecare casă există câte un colț din acela în care nu ai/ cum să ajungi./ în care nu intră nici peria subțire și ascuțită a aspira-/ torului, nici vârful măturii./.../ tot ce vreau să uit și nu pot e ghemuit acolo, între/ dulapul de haine și perete./.../ câte bacterii se adună acolo, câți germeni patogeni,/ nu mă gândesc că ascunsă în praf stă pitită hepatita c,/ așteptând momentul potrivit să-mi sară la gât”.

Toate aceste substanțe ale nemulțumirii acumulate și venite din depresia socială cauzează introspecția autoarei. Astfel, lipsa unui *spațiu privat* și a nedescoperirii lui nu fac altceva decât să proiecteze vocea din spatele textelor cu valențe de constatare. Dacă în *Europa. Zece cântece funerare* discursul era condus pe o tra-

iectorie astfel încât să scoată la iveală posibile salvări sau soluționări a situațiilor tenebroase, în acest volum intenția principală este aceea de-a evidenția și distinge între lumile născute din anxietatea formată din public-publicitar-media și spațiul privat dorit, dar inexistent: „nu dau doi bani pe viața mea./ și în general nu-mi place/ și nu-mi doresc nimic./ doar un spațiu în care să mă aud/ cum inspir și expir. atât”. Acestui fapt se datorează lipsa poemelor complexe, a „hit-urilor” și, astfel, întregul volum include textele pe considerentul subordonării lor.

Nu puțini dintre cei care sunt familiarizați cu poezia Elenei Vlădăreanu ar fi tentați să creadă că într-o mare măsură acest volum nu aduce nimic nou, și-ar tinde să afirme că volumul în sine lasă doar impresia de spectacol atent calculat și bine încadrat în scenariu; sau că, în comparație cu penultimul ei volum, sau cu altele mai vechi, acesta nu are decât foarte puține nuanțe poetice sau/și poetizări în sine și, astfel, ne aflăm în fața unui manifest (indiferent care ar fi acesta) și-a unei manifestări, venind în sprijin numeroase pasaje declarative și texte denotative. Dar nu-i nicidecum un text ideologic sau un text manifest. Ce s-a schimbat de la *Europa. Zece cântece funerare* e modul diferit de realizare a discursului. În volumul de față tensiunea se creează prin sarcasm și (auto)ironie, prin limbaj (anulându-i într-o oarecare măsură expresivitatea) și acțiuni care vin dintr-un mediu izolat, prin rutina dogmatică și prin eliminarea parțială a originalității; și toate acestea pentru atingerea unui statut al elocvenței deformat dar, în cazul acestui nou volum, inovator. Astfel, în cazurile în care Elena Vlădăreanu își ridică semne de întrebare asupra unei chestiuni este departe de-a fi interogativă, așa cum nu se folosește de aspectele denotative atunci când debordează prin versuri declarative: „nu-mi place poezia./ nu-mi place carnea de porc./ nu sunt mulțumită de jobul meu/ de viața mea/ de iubitul meu./ nu am speranță de viață/ nu am planuri de viitor”. Căci altfel de ce ar dori ceva de care nu doar că nu are nevoie, dar și constat că nu există? De ce-ar fi oferit atâtea diagnostice fără ca măcar să ofere o singură soluție?

Spațiu privat creează pentru Elena Vlădăreanu un moment de libertate, oferindu-i posibilitatea de-a răzbuna același spațiu autohton, dar și european, din penultimul volum, pentru că dacă în respectivul se-ncerca o ieșire nepermisă, în cel de față nu există bariere, ci numai alegeri. Într-un anume fel, volumul acesta merge în continuarea celui alt, fie și ca o anexă; aici contextul alienabil european (de la Jamie Oliver, la Obama, criza mondială, ș. a.) este mulat peste cel românesc, născând un spațiu fără nicio ieșire, un infern supraetajat. Elena Vlădăreanu refuză pur și simplu prezentul cotidian, îl condamnă în totalitate ca fiind unul abject – fie că amintim de cel individual, fie de cel social –, iar discursul care susține textele caută să-l izoleze și să-l execute în spațiul privat al aceleiași nevroze, cu o forță, detașare și tenacitate de invidiat.

comentarii

Ioana Pârvulescu și întoarcerile sale

Irina Petraș

Cu *Viața începe vineri* (Humanitas, 2009, 210 pagini), Ioana Pârvulescu își încearcă mâna în roman. Cartea are o istorie prelungă, impregnarea „teoretic-documentară” a călătorei prin secole trecute lucrând în fundal. Desigur, e vorba, din nou, despre relația dintre *ficțiune* și *realitate*, ambele informate bogat și imprevizibil de *memorie* (citește tradiție, tensiune și contaminare între istoria mare și istoria mărunță, interpretare în/sub vremuri, remaniere multiplu condiționată a detaliilor etc.). Constat o anume aplecare a ultimelor decenii, nu doar la noi, înspre re-locuirea înmiresmată – în sensul alerteții simțurilor puse la lucru de lectura imaginantă – a unor epoci pe care distanța în timp le-a încărcat cu atmosferă, farmec, sens, gravitate (vezi, de pildă, comentariile lui Tim Adams despre refugiul în trecut al romanului englezesc de azi, istoria părând să fie „locul unde ne simțim cel mai bine” – articol tradus de Virgil Stanciu pentru *Tribuna*, nr. 7/2001). Romanul „istoric” își relativizează ancorările, el nu se mai (con)centrează pe reconstituirea unei Mari Povești căreia i se asigură un minimalist fundal de epocă, ci, oarecum dimpotrivă, cercetează în detaliu recuzita unei perioade, așa cum se răsfrânge ea în documentele la îndemână (adică deja modificată, interpretată, „măsluită” în sensul larg pe care îl comportă orice interpretare, orice traducere în cuvinte), iar readucerea secvenței temporale în atenția cititorilor de azi se asigură prin recursul la o mică poveste cu suspans, care să te țină aproape de ceea ce e cu adevărat important: bogăția de miresme, gusturi, gesturi, costumații, cutume, „mărunțșuri” cu tâlc ale oamenilor acelei epoci revoluate. Chiar dacă respectiva epocă e locuită, în realitate și în roman, de o mare figură – cum se întâmplă cu Ovidiu în *Moartea la Tomis*, jurnalul imaginat de Marin Mincu, cu Vermeer sau William Blake în romanele semnate de Tracy Chevalier, cu regele și *Zilele sale* la Filip Florian, cu Columb în *Marañon*-ul Ruxandrei Ivăncescu sau cu *Vasco da Gama navighează* al Diane Adamek ori chiar cu *Baumgartes al II-lea*, cartea de privit a lui Jehan Calvus („Îi este frig acestei nopți, visați!”; „A fost un va fi cu un aer de este”) ș.a.m.d. –, aceasta are rolul unui *martor*, al unui *garant*. Ceea ce știm deja despre cutare personalitate istorică (în sensul reținerii ei de către memoria culturală) legitimează în alb interesul pentru o secvență temporală și oferă, totodată, o probă despre felul de oameni care se puteau naște și puteau trăi în epoca reînviată. E o *reconstituire* abilă și încântată de performanțele sale, nu cu totul străină de practica detectivistică. Orice scotocire în podul cu vechituri al omenirii e însoțită de fiorul descoperirilor, de plăcerea privirii ațintite asupra detaliilor aparent disparate, de orgoliul refacerii unui întreg uitat. „Cu un picior în erudiție, cu celălalt în magie... în acea magie simpatetică presupunând transpunerea în gândul și lăuntru cuiva” (vezi Marguerite Yourcenar, notele la *Memoriile lui Hadrian*), prozatorul acestui gen de roman se identifică pe rând cu Personajul și cu personajele sale, le împrumută voci, trăsături, nuanțe distinctiv infinitezimale pentru a asigura diversitatea, dar și unitatea. Faza documentării (întotdeauna atentă și extrem de pedantă) este asimilată și parțial suspendată, aglutinată, lumea – *illo tempore* – se

naște din nou din jocul cuvintelor potrivite care proliferază stări și nuanțe imponderabile, deschise mai multor lecturi, minuția descrierilor ambiguizează bogat enunțurile, lectura (a autorului, mai întâi, și a cititorului său, mai în urmă) e luare în posesiune și germinare. Dacă ar fi să psihanalizăm (discret), întoarcerea spre un trecut *așezat* și calm (cel puțin din perspectiva noastră!) nu e decât firească în epoci de posomorâre a orizontului, de opacizare a viitorului. Tot așa cum vârstniciei și depresivii se întorc repetat și obsesiv spre vremea copilăriei, întotdeauna (mai) fericită. În romanele care pun în paranteză *neșezarea* prezentului pentru a se orienta spre trecut, ceea ce rămâne, de fiecare dată, e *atmosfera*, personajul garant retrăgându-se discret după ce și-a împlinit misiunea. „Și chiar dacă Ovidiu n-ar fi existat niciodată, această carte a lui Mincu m-ar ferma în aceeași măsură”, nota Umberto Eco. Se reface o altă *preajmă - fermecătoare* – în care poți visa, măcar cât timpul scrierii/lecturii, că ai putea trăi mai bine.

Despre farmec e vorba și în *Viața începe vineri*. Unul cu antecedente. Astfel, revenind asupra acestora, voi spune că frumusețea *Alfabetul-ui doamnelor* stă în tensiunea dintre două forțe și două tendințe-tânjiri. Pe de-o parte, *nostalgia* unei sinteze, a unui loc în care personajul feminin să trăiască mai bine. Ioana Pârvulescu și-ar dori reconstituirea staturii personajului feminin istoric prin intermediul celui literar. Toate straturile, de suprafață ori de adâncime, de la aspect, la moravuri și gradul de libertate și până la nivelul temperamental, psihologic, psihanalitic, spiritual, sunt accesibile doar prin documente inevitabil trucate. Grilele, criteriile, evaluările sunt croite după calodul unei societăți, al unei mentalități masculine. Oricât de mult și-ar dori să păstreze cumpăna dreaptă, autoarei îi lipsesc contrapunctele. Luciditatea sa e vulnerabilă. Părtinirea, molipsitoare (în *Întoarcere în secolul 21*, va vorbi despre „a socoti femininul cu solidară obiectivitate”, dar și despre cât de străin îi e feminismul militant). Ca să împrumut titlul cărții de poezie a Ioanei Pârvulescu, perspectiva „lenevește într-un ochi”, într-unul singur. Trist-melancolică, privește în față și, cumva, într-o parte, în oglinda de dincoace de lumea convențiilor asemeni femeii de pe copertă. *Alfabetul doamnelor* e un fals tratat pentru uzul domnilor. Pentru împăcarea lor. Cu *Întoarcere în Bucureștiul interbelic* (2003) și *În intimitatea secolului 19* (2006), Ioana Pârvulescu probează pedanteria și aplicațiunea unui cercetător dăruit, dar și ceva din fascinația pentru taină, secret și mister a copilăriei. Ea pune la bătaie bibliotecă, arhive și memorii, multe ore de trudă și migală de restaurator de artă („Bibliografia am topit-o în reconstituire”), dar le adaugă savoare și parfum fiindcă gesturile ei sunt de fetiță scotocind în lada cu comori a străbuniciei. Știe să-și asume un miraculos rol secund în propria carte. Știe de la început că fragmentele, cioburile, pietricelele pe care le va aduna între coperte vor fi prin ele însele atrăgătoare, vor avea singure farmec și *lipici*. Că rolul său e mai greu și mai ușor în același timp. Ea e urzeala și ursitoarea, deopotrivă. Are grijă să lege cu ițe oricât de fragile cioburile între ele, să le asigure un fundal, o matcă. Aceasta ține și de nevoia de



ancorare proprie epocilor bulversate, vremurilor încă ne-așezate pentru care trecutul poate fi un suport de genul „am fost cândva și vom putea fi din nou”. Însă întreprinderea are în ea și o componentă „magică”. Scoțând la iveală vremuri înșelător mai bune, autoarea își descântă contemporanii, îi îmbie spre alte accente și spre alte priorități. Povestea își arogă dreptul de a fi mincinoasă (cam în felul în care Alex Ștefănescu utiliza extrapolarea deducând din „ghicitul” într-o singură fotografie atmosfera și detaliile unei lumi întregi). Privirea e întoarsă ca înspre copilărie, asperitățile sunt atenuate, se alege la suprafață, ca undelemnul, doar ceea ce e bun și, de la un punct încolo, exemplar. Informațiile se contrazic firesc, iar sursele sunt nesigure fiindcă orice privire înapoi e interpretare. Ziarele îi par sursa cea mai de încredere fiindcă mai vie. Sunt, aș zice, ca-ntotdeauna, și cele mai ne-așezate depoziții, mai „nedrepte” și mai pripite, mai aproape, așadar, de reacția ne-oficială față în față cu Istoria. Ținta cărții e o *re-locuire*. O locuire fantasmată a *altui* loc, mai bun. Refăcând, ca-ntr-un puzzle, „aerul timpului, *atmosfera* celei de-a doua jumătăți a secolului 19”, încearcă să recupereze *vraja* până la a se muta cu totul, o vreme, *acolo*. Mecanismul e, evident, cel al amintirilor din copilărie și al jocurilor „de-a”. Reconstituirea e una creatoare, dar și compensatorie. Secolul 19, secol epistolar (de martori cu dichis ai timpului lor), strălucitor, confortabil, are toate calitățile absente în lumea de azi: „îmi sar mereu în ochi calitățile lor: energici, încrezători, constructivi, înfruntând răul cu râsul pe buze (pentru a-l neutraliza). Femei generoase, inteligente, foarte feminine și totuși puternice, care fac lumea mai bună și mai frumoasă, bărbați altruști, prietenoși, cu o curiozitate inegalabilă pentru tot ce există, dornici să învețe, să știe, să înțeleagă, patrioți genuini, inteligenți, deprinși să gândească într-o combinație unică de realism și idealism, gata să se sacrifice, harnici, curajoși, cu o nestăvilă poftă de viață.”

Descântecul are și ceva de romanță, de flori presate în romane de dragoste, de refugiu armonnic, sim-fonic. Acutele, încă proaspete când e vorba despre interbelic ori despre ultima jumătate de secol 20, sunt aici surdinizate, catifelate. Coperta recunoaște, discret, că am fost invitați la un bal mascat. Îmbrăcată în haine involănate și grațioase de epocă și pozând ca altădată, I.P. ne

spune că podul cu vechituri de lux al secolului 19 nu-i decât o costumație și o fugă. Și tocmai de aceea intrăm fermecați în joc.

Întoarcere în secolul 21 (Editura Humanitas, 2009) nu se abate de la regulă. Ioana Pârvulescu își locuiește vremea ca și cum ar fi deja trecut, în fiecare clipă are deja distanța care te ajută să vezi esențialul, să reții subtexte, să ghicești sensuri și direcții și acolo unde, pentru un ochi grăbit, ele nu există. Jurnalul e „document al vieții cotidiene din România acestui început de secol”, cum spune I.P. Nu e nicio îndoială că ar fi preferat să țină „jurnalul altui timp – să zicem din perioada 1901 și 1909”, dar e la fel de adevărat că ce descrie ea e deja *alt timp*. Stilul, și în sensul de scriitură, dar și în cel de fel anume de a privi și înțelege, este egal cu sine indiferent de secol, fiindcă „nu contează ce spui, ci cum spui. Nu contează ce cuvânt folosești, ci cum îl pui în context, care este efectul pe care îl obții cu acest cuvânt. Nu contează ce spui, ci unde și când!” Cuvintele puterii (și scripturale) sunt circumstanțiale, sunt ale premei și ale contextului, ale împrejurărilor și împrejurimilor. Ba chiar și ale împrejurimilor constrângătoare. Camil Petrescu știa: „Vorbele pot forma orice fel de înțeles și au valențe cu toate celelalte vorbe”. De aceea, cunoașterea substanțială pe care o definea e o *dibuire indefinită*, o punere în contact a polului lucid cunoscător cu realitatea exterioară lui, aceasta din urmă de o pasivitate apatică. Nu l-am pomenit întâmplător pe Camil Petrescu. Ioana Pârvulescu e din rasa celor care se „duc oriunde se deschide o stradă nouă” („Am ridicat capul și am privit cu atenție”) și știu ce e aceea *privire creatoare*. O privire plină, *acolo*. În răspăr cu lumea de suprafață, în care se întreține ambalajul și se lasă de izbeliște miezul, ea ascultă „glasul gândurilor”.

Apropo de retorica negativă a prezentului, I.P. vorbește despre lumea dintre Europe în care performanța e accesibilă, nu și normalitatea, (cum bine observa, cu umor galben, Paul Watzlavick, trăim într-o zonă a absurdului cotidian și ne împotmolim în lucrurile mărunte și firești ale existenței ca nimeni alții), despre privilegiul de a fi disperat al unui Cioran. Apoi despre copilăria cosmopolită trăită prin cărți în chiar miezul comunismului, despre „rudenia de carte”, concurând-o pe cea de sânge, despre conștiința identității de cuvinte, idei și amintiri, despre „efecte de suprafață și efecte de adâncime” ale cuvintelor pe care le rostim, despre constelații de cuvinte, despre solemnitate și seriozitatea lor vlăguită. Fleacurile consemnate vin dinspre viața de fiecare zi și dinspre cărți, într-o devălmășie foarte tipică celui pentru care lumea și cartea nu sunt două teritorii distincte, ci vase comunicante. De aceea, deosebirile de abordare între secole sunt de suprafață. Esențial, e aceeași privire livrescă în cel mai bun și mai salvator sens al cuvântului. Și trecutul, și prezentul sunt descrise de un cititor, de unul pentru care „experiență de viață” înseamnă și cea dobândită prin lectură: „Aventura cititului și a scrisului le depășește pe toate, ca suspans”, spune într-un interviu cu Alina Purcaru. Tot acolo, „Cum trecutul nu dă buzna în viața ta dacă nu-l cauți, a trebuit să merg eu acolo”, „Am văzut noutatea care se ascunde în trecut și care mi s-a părut năucitor de frumoasă”, „străinătatea în care am fost eu e în timp, nu în spațiu”, „am pasiunea trăitului” și „îmi plac foarte mult noutățile”. Toate acestea pot fi încorporate unui crochiu: Ioana Pârvulescu știe să vadă noutatea trecutului și vechimea prezentului, oricât de aproape își așază obiectivul memorativ ori explorator, ea distinge linii de forță durabile, spirala timpurilor succesive nu e una în care să te poți rătăci cu ea alături. *Despre literatură cu bucurie* se numește rubrica sa din *România literară*, iar asta, bucuria de a trăi între cărți și prin cărți, e vizibilă în fiecare rând.

Viața începe vineri (Editura Humanitas, 2009) e un roman care își păstrează valorile eseistice cu o discreție desăvârșită, tot așa cum cărțile despre secole și personaje apela la valori prozastice de efect. Din *Cuvântul înainte* rețin câteva repere: „Cu câțiva ani înainte de 1900 zilele erau încăpătoare”, „ziarele își descoperiseră puterea”, dar, mai ales, „oamenii semănau destul de bine și în toate privințele cu cei care i-au precedat și cu cei care i-au urmat”. Deși „autorul e presărat în toate personajele”, mi-ar fi plăcut să deschidă cartea Nicu, micul mesager cunoscător de străzi și oameni, la el acasă pretutindeni, liant și revelator al lumilor descrise („Io nu pricep ce-i aia timp, dumneata pricepi?” – e punctul de fugă al romanului: „și băiatul se miră că *totdeauna* poate să însemne același lucru cu *niciodată*”). Iulia, ca personaj, are trac, primele pagini le-am citit pășind ca pe gheață, temându-mă de alunecări și presimțind o cădere. Curând, însă, lucrurile se așază, prozatoarea își găsește tonul potrivit, vocile se întretaie cu o logică strânsă și cu farmec, suspansul e discret și adânc, conotând larg pe tema timpului și a vremu-



rilor. Distanța e asigurată ingenios prin Dan Crețu/Kretzu, care privește înregistrând detaliile minuțios, „cu o lupă imensă”, și își „bucură ochii cu spectacolul vieții obișnuite” dintr-o lume pe care o re-cunoaște cu sincope. În mod straniu, se simte locuit de un străin, sentimentul său atrăgând atenția asupra *străinătății* personajelor de altădată, locuite și ele de un străin, fie el și aprop(r)iat: propria lor autoare. Această bogată, polifonică *alteritate* e, de altminteri, personajul central al romanului. Ea reușește să experimenteze gânditul cu tot trupul, cu toate simțurile, cu tot trecutul și cu tot viitorul, fără devieri impuse de alegeri și reguli străine: „Puterea mării istorii nu se compară cu puterea noastră de împotrivire, iar asta e valabil și-n viața personală”. Între „timpul trece” și „timpul stă pe loc”, încap puhoi de detalii, cadouri, agitație, noutăți, inclusiv încheierea că „totul e bine când se sfârșește cu moarte”, semn că te afli între oameni. Iar scribul de pe copertă mai spune o dată și că viața și scrisul/scrierea ei sunt totuna. ■



Camera obscură a arlechinului

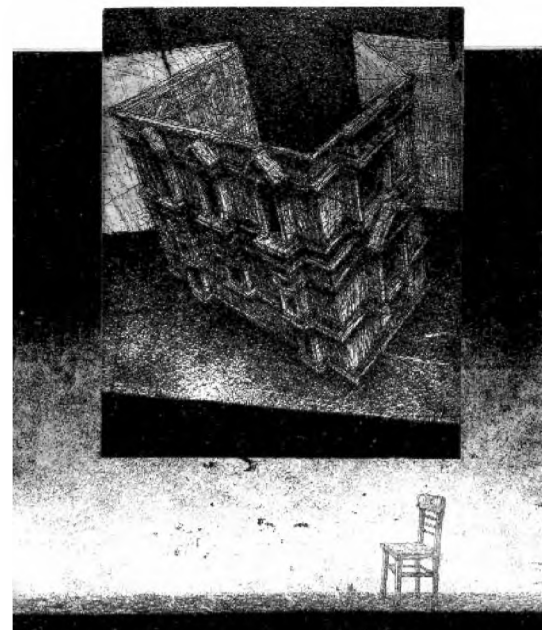
Octavian Soviany

Volumul lui Florin Partene, *reverența* (Editura Vinea, 2007) e populat de reveriile autiste ale unui solitar care percepe lumea ca printr-o ușă capitonată, iar poemele sale transcriu mișcările retractile ale unei sensibilități total lipsite de apetență pentru filmul cenușiu și sordid al cotidianului, ce își inventează o „cameră obscură”, un spațiu securizant, adăpostindu-se, cu o voluptate suspectă, în mijlocul propriilor sale fantasmagorii: „nu am camera mea/ dar camera noastră miroase pustiitor/ de fiecare dată când intru la noi/ oasele-mi rămân împlântate în carne// o zi în camera noastră ține cât vrem/ bem zațuri lungi fără să fumăm/ căci zgomotul fumatului/ face rău fumului// în camera noastră e liniște/ în noi scrumul și somnul pe cuie/ atunci orice oră ar fi/ noi știm că e noapte”. Asistăm astfel, pe parcursul volumului, la aventurile unui spirit evazionist, care încearcă să se plaseze (vorba lui Baudelaire) „oriunde în afara realului” și invocă adesea (fără a fi, ca Radu Vancu, un „enciclopedist al alcoolului”) combustii în etil, ce încălzesc țesuturile și potențază pulsionile unei vitalități problematice: „desfac vinul și cel mai tare îmi dolesc/ să nu fiu singur și beat/ cu o mână în somn/ un pumn roșu îmi deschide pieptul/ și-o minte cristalină/ îmi numără orele de stat într-un pat// la ce să mai vie pe la mine/ vinul meu nu te place/ el singur mă încurajează destul// gândurile moi și pufoase/ papilele se desfac ca un covor roșu/ pe care merge un cap/ sunt singur desfac vinul/ și cel mai mult îmi dolesc/ să nu fiu singur și beat// nu mai îmi fac nici un fel de iluzii/ când ies din casă/ ies cu două perfuzii”.

Somnul și visul (alte teme predilecte ale lui Florin Partene) posedă în schimb proprietatea de a sublima percepțiile, golindu-le de materia grosieră a visceralității, astfel că textele poetului se convertesc uneori în grațioase exerciții de levitație: „o singură dată am văzut toate zilele/ ca pe un fir de lumină sub ușă// de atunci în fiecare noapte pândesc/ lumina e tot mai puțină/ dar eu mestec atât cât mai e// dimineața înghit întineric moale/ ca spatele tău/ când prin somn sunt treaz/ și vin de pe hol// toți suntem o pulbere fină/ și din delicatețe/ plutim în lumină”. Chiar și atunci când au o evidentă coloratură erotică, visurile din

cartea lui Partene evocă aspectele diafane ale materiei, răceala și transparența acvaticului, pentru ca în final însă, filmul oniric să fie supus, pe linia faimoasei „ironii romantice”, deriziunii sarcastice și nimicioare: „picătură cu picătură/ la picioarele mele marea verde/ cu pajiști răcoroase/ marea care crește și se sărează din mine/ direct din măduva oaselor// cu degetul mare fac valuri/ cu mâna stângă creștez mai adânc/ o femeie de valuri îmi dă de băut sărutul ei/ alta vine și îmi arată bărcuța/ o ține între picioare la fel ca mine/ mă pune să aleg și mă prefer/ am marea mea cu nuferi/ și cu femei care nu transpiră// mă trezește durerea/ pun sângele la loc/ mă pansez/ și mi beau mai departe berea”. Căci erosul se numără, la rândul său, printre formele de evazionism pe care poetul le experimentează cu obstinație; el imaginează ceremonialuri erotice pline de straniețe, invocă fantasmele feminine, dar acestora le urmează mereu rictusul demistificator, care anulează brusc, printr-o asociație de cuvinte puțin previzibilă, visul și poezia, aducându-le la numitorul comun al trivialității abjecte și transformându-le în caricatură: „în toiul nopții/ așteptăm să vină noaptea/ la toate mâinile/ cu o lumină zglobie/ ca un clitoris pus pe căpătuială// în toiul nopții/ vedem cu toate jucăriile/ o ușă capitonată cu ținte de bere// în toiul nopții știm:/ încăperi aerisite sunt șase/ unde ne numărăm fericiți/ circumvoluțiunile de pe boabe”.

Aceleiași metamorfoze îi este supusă și partenera, aievea sau imaginară, care devine o colecție grotescă de piese anatomice sau, pur și simplu, absență, erotismul convertindu-se în autoerotism, într-o copulație hilară cu golul: „sub mine nu e nici o femeie/ dar eu mă zbat de plăcere/ ca șobolanii în bere// nici alături/ nici sânge de altă nuanță/ doar eu/ care sub un tricou verde/ cu fermoar fals/ sunt o mașină cu tuburi de bambus/ prin care trece nepăsătoare/ (ca șobolanii prin bere)/ cea mai fină picătură// sub mine nu e nici o femeie/ dar eu stau țintuit/ ca șobolanii în bere”. Fiindcă adevăratul infern sunt, la Florin Partene, stările de „trezie” care îl împiedică să-și ducă fantazările până la capăt, excesul de luciditate care funcționează ca un instrument medieval



Marcin Bialas

Primul etaj (2005)

de supliciu, sfâșiind mereu cu sadism peliculara policromă a reveriei. E vorba de luciditatea disperată a bufonului care și-a pierdut orice iluzie pentru că a privit neantul în ochi, astfel că personajul liric va împrumuta tot mai frecvent masca arlechinului sau a saltimbancului, în timp ce „camera cu fantasmă” nu întârzie să se transforme în arenă de circ: „tocmai astăzi nu mi se întâmplă nimic/ în plămâni aer stătut/ în inimă camere goale// mă ridic să provoc// fac de toate/ fac giumbușlucuri fac tumbe/ și chiar mă distrez/ împărțindu-mi trupul/ în mai multe umbre”.

Tocmai această dispoziție spre bufonada dezbuzată îl disociază pe Florin Partene de spiritele fantastice ale grupului 2000 (Dună, Coman, Komartin, etc.), apropiindu-l în schimb de „umorii” de felul lui Constantin Acosmei. Fiindcă autorul *reverenței* e înainte de toate un demistificator ce demontează cu ingeniozitate toate clișeele poetice consacrate, operează treceri spectaculoase de la poetic la antipoetic, are vocația umorului negru (chiar dacă nu la cotele paroxistice din textele lui Acosmei) și a caricaturii grotesce. Îi așteptăm cu interes evoluția.

Jarul din zăpadă

Mihai Dragolea

Titlul articolului scurtează pe cel al unei cărți aparte, *Jarul din zăpada sclipitoare - revederi cu Noica* (Ed. Limes, 2009), de Gabriel Petric. Interesantă de la coperta albastră, la ultima pagină, cartea este un mozaic despre prietenie, despre o anumită opțiune spirituală și chiar existențială. Tot așa e alcătuită: pagini de jurnal și articole, confesiuni și corespondențe, inserturi lirice și dialoguri. Într-un fel, modelul rămâne *Jurnalul de la Păltiniș* al lui Gabriel Liiceanu, dar volumul lui Gabriel Petric nu e o palidă copie, cât confesiune despre un alt moment și diferit organizată. Iată povestea: doi studenți la literele clujene în anii 1975 - 1978, își descoperă afinitățile culturale, spirituale și așa se leagă o prietenie exemplară (ii cunosc bine!): Gabriel Petric și Marius Iosif sunt numele lor. Amândoi sunt admiratori ai gânditorului de la Păltiniș, Constantin Noica. Ajung tineri profesori, primul - prin Munții Apuseni, al doilea - pe lângă Sighișoara natală. La vremea

aceea se decid să-l caute pe filosof la Păltiniș. În februarie 1981 reușesc să-l întâlnească și să discute, să-și prezinte preocupările și să asculte îndemnul maestrului;

Noica le solicită să învețe greacă și germană și să-i citească pe Platon, Aristotel, Kant, Hegel, să abandoneze frivolitățile, muzica - Petric, accentul pe poezie, nu pe filosofie - Iosif. Povestea „revederii” (a tuturor celor șapte, de fapt) e captivantă, Gabriel Petric are simțul proporțiilor și distanța necesare unei narațiuni fluente, în care e loc și pentru seriozitate, dar și pentru bonomie; contabilizează destul de scrupulos fragmente de dialog, afirmații ale filosofului, fie că sunt rostite în camera sa, fie în restaurantul unde servesc masa. Pescuiesc aici una care spune și altceva despre celebrul antrenor cultural:

„Să fiu sincer - spune la un moment dat - , eu am făcut filosofie deoarece nu am fost în stare de altceva, de altă creație. Dacă puteam, mă ocupam

de pictură sau de muzică. Nefiind în stare de acestea, m-am retras în filosofie.” (p.24). Urmează alte revederi cu Noica, fie în tandem, fie cu alți admiratori ai lui Noica, pe care Gabriel Petric îi cunoaște (sau recunoaște) de la Traian Ștef și Dorin Ștefănescu, Emil Hurezeanu și Virgil Mihaiu, la Virgil Diaconu și Mihai Carataș. Peste tot - să nu uităm că suntem în sumbrii ani '80! - idei, gânduri, atitudini generoase, dintr-un underground cultural ornat cu izbânzi și eșecuri. Nu sunt un „noician” (fie și pentru că filosoful, notează autorul, „Caragiale nu înseamnă nimic pentru el.” - p. 43), dar cartea lui Gabriel Petric convinge! Nu atât despre celebrul filosof de la Păltiniș, dar în legătură cu o parte din atmosfera, complicată!, a anilor '80, cu opțiuni și atitudini, care astăzi, par „file de poveste”.

Jarul din zăpada sclipitoare este o încântătoare poveste pentru cei mari! Compusă cu răbdare și măiestrie de Gabriel Petric, și pentru „noicieni” fervenți, și pentru cei altfel - precum subsemnatul!

cartea străină

Milan Kundera, un cititor incomod și un spirit reflexiv

Ion Vlad

Eseurile, recenziile, dialogurile și, în special, meditațiile asupra artei și asupra condiției creatorului alcătuiesc sumarul volumelor *Cortina* (Humanitas, 2008), eseu în șapte părți, și *O întâlnire* (Humanitas, 2009). Nu mă îndoiesc atunci când afirm că personalitatea lui Milan Kundera, azi scriitor de limbă franceză, confirmă și alte biografii de foști emigranți, rămași definitiv în țările de adopțiune; nu e un caz singular, literatura română a produs exemple elocvente, dar, pentru autorul acestor comentarii, decizia lui Dorin Tudoran e, probabil, cea mai grăitoare. Motivele sînt astăzi familiare oricărui cititor de literatură și scriitorii invocați de Kundera sînt o prezență vie în cultura europeană, în special, chiar dacă un atare concept („cultura europeană”) ar fi de examinat mai atent și nuanțat, dincolo de biografie și opțiunile politice ale creatorilor.

Paginile adunate în volume impun nu neapărat prin originalitatea lor, dacă reamintim lecturile (plăcerea receptării și traiectoriile acesteia) din *Arta romanului* (1986) și din *Testamente trădate* (1993). De altminteri, receptarea lui Milan Kundera – acum scriitor stabilit definitiv în Franța – e privilegiată, la noi, prin traducerea operelor și prin remarcabila lucrare a prozatorului Horia Ursu, *Milan Kundera. Teme, variațiuni și paradoxuri terminale* (Cluj, Ed. Eikon, 2008). Ar fi de precizat că autorul acestei masive cercetări este un romancier descins din aceleași „impulsuri” estetice proprii romanului (Robert Musil, Hermann Broch etc.), care proclamă nu numai dreptul la profunzimea observației în esențele și mecanismele ființei, ci și la a redescoperi cu o anume cruzime o lume defel revolută...

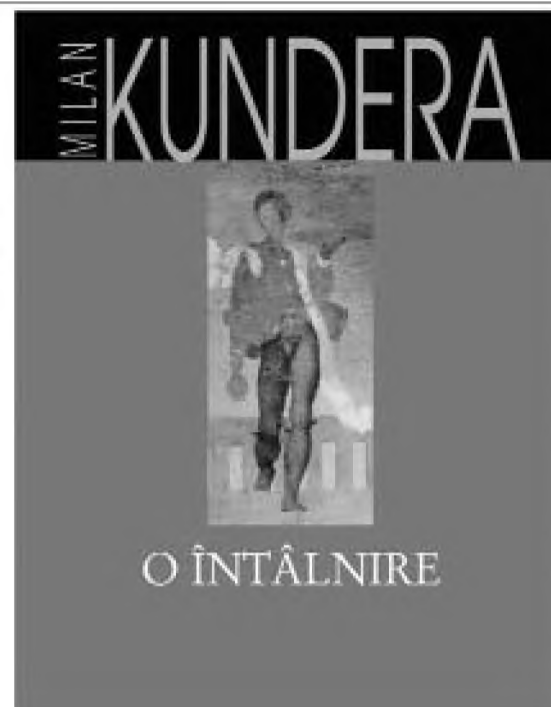
Comentînd opiniile despre roman ale autorului celor două volume de eseuri apărute la Gallimard, reafirmăm plăcerea indicibilă, sensibilitatea și luciditatea „cititorului” Kundera, pledant pasionat pentru romanul reflexiv, pentru marea muzică a jumătății secolului XX, deschis spre marile opere ale literaturii lumii. Autorul *Nemuririi* realizează corespondențele secrete ale unei radicalizări a viziunii românești prin James Joyce (descompunerea structurii narative „clasice”, digresiunea, juxtapunerea de planuri, fluxul meta-textualității, comentariile, „răutatea” observației, într-un univers infinezimal, banal, - veritabil microcosm neexplorat altminteri de romancierii), admirația lui Hermann Broch pentru Joyce; Robert Musil și romanul unor raporturi definitiv destrămate într-o lume în plină cădere în uitarea istoriei (v. *Milan Kundera și «Înțelepciunea romanului»*, în vol. *În labirintul lecturii*, 1999).

Lectura lui Kundera este, astfel, dinamică, nu fără un autentic și avertizat patos comparatist. Evanescența frontierelor culturale (și nu numai), obnubilarea unor modele creează la Kundera o perspectivă defel optimistă în ce privește șansa unor literaturi aparent minore... E de remarcă faptul că scriitorul își revendică unele situații din trecutul său praghez. Revine, cum e și firesc, la evenimentele din anul 1968, la „Primăvara” cehă, și își construiește o anume platformă pentru relecturi sau noi audii ale unor lucrări muzicale din perioada modernității ce-și refuză clișeele și infantilismul unei avangarde adesea compromise datorită

complicității unor obsedați de „nou”. Sîntem – în numeroase pagini ale celor două culegeri – în prezența unui *jurnal-eseu*, reflecție și confesiune, contestare și entuziasă asumare a unor opere. Reacția e a unui nonconformist (Roland Barthes e refuzat, indirect, prin „substituirea” lui cu teologul Karl Barth, mai degrabă prin jocul numelor). Nu sînt rare cazurile cînd Milan Kundera afirmă o indirectă polemică într-o Franța unde – crede eseistul – Anatole France e uitat, trecut în filele istoriei literare (act de deces), examinat, însă, cu finețe – repet – polemică din motive de sorginte diferite. Adept, categoric și pasionat, al creației nesupuse canoanelor, al artei desprinse de categoriile estetice, de dogmatismul și arbitrarul unor „avangarde” (Robert Musil, Hermann Broch, James Joyce, William Faulkner, sau în muzică: Stravinski, Schönberg sau chiar Jannis Xenakis, compozitorul brăilean naturalizat francez), Kundera repune în discuție opera lui Anatole France, model al unei priviri profunde spre universul ființei, spre dramatica destinului individuale văzute în tensiunea unor evenimente (*Zeilor le sete*, 1912).

Pare curios sau, mai exact, derutant un asemenea model invitat în instanța istoriei *reale*, și nu convenționale, tîmpe, a istoriei literare. Dar Kundera produce un model axiomatic: „Fiindcă, în cazul unui romancier, pasiunea cunoașterii (s.a.) nu vizează nici politica, nici istoria” (*O întâlnire*). Să adăugăm, sperînd că nu greșesc, o anume empatie de natură să amintească cititorului eseurilor lui Kundera că romancierul nu încețază să creadă în valoarea naratorului și a povestirii, chiar dacă nu amintește direct *Ospătăria la Regina Pédauque*, nici darul inegalabil al lui Jérôme Coignard, fiindcă admiră constant Naratorul fabulos al lui Rabelais, isprăvile lui Gargantua și ale lui Pantagruel, neuitînd să evoce plăcerea lecturii lui Rabelais la Gombrowicz, dar și analiza extraordinară din cartea – excelentă și, numai la noi, uitată! – a lui M.M. Bahtin, consacrată lui Rabelais și CARNAVALESCULUI. E un model valabil și pentru lectura lui Eugen Ionescu sau chiar a lui Witold Gombrowicz, împătimit adversar al clișeelelor și al locurilor comune din istorie și din raporturile interumane.

Ar fi poate sugestivă trimiterea la una dintre cărțile – tot mai numeroase în ultima vreme – consacrate statuării unor ierarhii în „istoria reală” (în afara oricărei cronologii sau perspective istorico-literare!) a romanului. De altminteri, genul romanesc e privilegiat și concurat numai de film în aceeași viziune desprinsă de criteriul istoric propriu-zis. Într-o lucrare apărută în 2004, al cărei autor este un universitar newyorkez, Daniel S. Burt (*The Novel 100. A Ranking of the Greatest Novels of All Time* – New York, Checkmark Books), primele romane plasate în ordine valorică sînt *Don Quixote*, *Război și pace*, *Ulise*, *În căutarea timpului pierdut*, *Frații Karamazov*. Printre primele douăzeci de romane – ierarhizarea are doar semnificația unei „lecturi” împărtășite de diverși comentatori sau romancierii – se întîlnesc romane precum *Doamna Bovary*, *Muntele vrăjit*, *Absalom, Absalom!* sau *Ambasadorii*. Așadar, Cervantes, Lev Tolstoi, James Joyce, Marcel



Proust, F.M. Dostoievski și, mai apoi, Flaubert, Thomas Mann, William Faulkner și Henry James, ultimul, cred, pe drept cuvînt repus în locul meritat de un excelent analist și interpret al raporturilor umane.

Pentru Kundera, conștiința apartenenței la civilizația secolului nostru e asociată unei continue interogări asupra condiției ființei și, în egală măsură, asupra sensului conferit artei, fiindcă istoria artei e în totul relativă și fără consecințe demne de reținut. De aici și natura convergențelor, nesupuse vreunei cronologii: Rabelais, Cervantes, Fielding și de la scriitorii pomeniți la Epoca Modernă inaugurată chiar prin scriitorii întemeietori ai romanului, regăsiți în experiențele fertile ale secolului XX. Sensul romanului e *cunoașterea esenței*, act creator al mitului fundamental al romanului (miturile romanului și morfologia formelor sale; vezi relația formă – semnificație în *Mithologies*, volumul lui Roland Barthes din 1957).

În consecință, lecturile lui Kundera sînt un mod de a descoperi noi motive pentru rațiunea de a fi a romanului ca univers populat de destine, prezidat de temele esențiale ale existenței, nu departe de „lectura” kierkegaardiană consacrată ființei, singurătății individului. De aici „exercițiile de admirație” inspirate de romanul lui Beckett și al lui Joyce, singurul în măsură să descopere ceea ce numai el poate *numi* și dezvălui. În acord cu reflecțiile sale, revenirea la Dostoievski (*Idiotul*) și la Louis-Ferdinand Céline restituie natura unei reinterpretări a esenței umane (relativ săracă e sesizarea unor dominante narative din romanul lui Céline *De la un castel la altul*, operă a descompunerii și a morții, a Infernului). Ideea că istoria romanului – cronologie și perspectivă înecată în diacronie elementară – se eliberează de prejudecata evenimentelor istorice e mereu prezentă în înclinația lui Kundera spre un comparatism fără constrîngerii motrice, cronologice etc.. Estetica romanului înseamnă la Kundera convergențe în ordinea personajelor, structurilor compoziționale; într-un cuvînt, e vorba de creație și de experiența romancierului. Istoria romanului are un statut autonom; iată ce scrie prozatorul-eseist: „...istoria artei nu suportă repetițiile. Menirea artei nu e de a înregistra, ca o imensă oglindă (...) repetițiile infinite ale istoriei. Arta nu este o fanfară care calcă pe urmele Istoriei în marșul său. Menirea artei este de a crea propria sa istorie”.



E o istorie adesea paradoxală, capricioasă. Mă gândesc la receptarea lui Kafka și la rolul lui Max Brod, la îndelungata tăcere care a însoțit opera lui Gombrowicz, la treptata receptare, entuziastă, în cele din urmă, a romanului latino-american sau la rezervele cititorului neinițiat în lectura romanului lui William Faulkner (*Zgomotul și furia* din 1929), revelat cititorului nu fără dificultăți, la romanul joyceian; când povestirea (story) începe să fie înlocuită cu un alt tip de discurs, unde naratorul și „istoria” povestită sînt asimilați unui discurs infinit mai dificil pînă la familiaritatea receptorului...

Opacitate, supralicitarea propriei literaturi? E greu de spus ce anume a intervenit în decursul timpului, atunci cînd – nu fără întîrzieri inexplicabile –, literatura rusă (Dostoievski, Tolstoi, Turgheniev, Gogol etc.) se revelează Europei occidentale. Pînă la un punct, procesul descoperirilor în „geografia” literară nord-americană e și el lent. În 1946, imediat după război, Maurice-Edgard Coindreau publică la editura Gallimard *Aperçu de littérature américaine*. Traducător și comentator al creației scriitorilor nord-americani, Coindreau pare să producă veritabile descoperiri, însemnînd John Dos Passos, William Faulkner, în mod cert un necunoscut pentru cititorul francez, altminteri obtuz la literaturile străine lui; romanul faulknerian e analizat și propus spre lectură într-o Europă dominată eronat de literatura franceză, tot mai sterilă și mai lipsită de valoare, așa cum o va dovedi „noul roman”, un veritabil eșec salvat într-o oarecare măsură de inteligența eseurilor unora dintre așa-ziii romancieri francezi...

Sesizarea degradării valorilor, a instituțiilor și a societăților (Robert Musil, Hermann Broch), revelarea sensurilor ascunse ale ființei secrete, a destinelor stigmatizate și damnote, motivul salvării morale etc. sînt motive ale romanului, de la rabelais la romancierii veacului al XX-lea. la rîndul său, miraculosul și/sau neverosimilul, absurdul (Franz Kafka în ipostazele lui Joseph K și ale lui K, arpentorul debusolat și condamnat de forțe inextricabile), explozia imaginarului în romanul sud-american țin de *privirea* inimitabilă, unică și dramatică a romancierului, atras alături de banalitate, de insignifianță, de *urît* și de manifestările acestuia.

Dar în pofida acestor mutații și valori memorabile, Kundera observă, moralist trist și solitar: „Europa n-a reușit să-și gîndească literatura ca pe o unitate istorică, și nu voi înceta să repet că acesta este eșecul său intelectual ireparabil”. De aici, remarcă romancierul și eseistul, un provincialism al celor mari, dar și al celor mici...

Rămîne, pentru acest împătimit meloman, marea surpriză a muzicii: Haydn, Schönberg sau Bartók; de aici pasiunea pentru Mozart și pentru Beethoven sau pentru Stravinski și – atenție! – pentru Iannis Xenakis, descoperit după tragedia Cehoslovaciei, compozitor uimitor prin sonori și prin recursul la o tehnică neașteptat de nouă.

Tristețea eseistului se dizolvă în alte amare spectacole: contestarea lui Fellini, creatorul unei priviri noi, recreînd visul și feericul, mitul și natura demitizării tragice. „Furia necrofilă” a televiziunilor și uitarea unor mari creatori par semne sumbre ale unei Europe amenințate de cei care tulbură arta, încercînd s-o înregimenteze în detașamentele mediocrității.

istorie literară

Un „misionar al artei noi”: Marcel Iancu (II)

Ion Pop

După publicarea *Manifestului activist* al lui Vinea, Marcel Iancu continuă să fie o prezență foarte activă în câmpul reflecției asupra fenomenului artistic nou – considerat într-o perspectivă constructivistă – ceea ce face din el un reper de neocolit și pentru scriitorii de avangardă care își pun problemele noului limbaj poetic. Ar fi suficient să extragem din numeroasele sale articole câteva idei cu valoare de laitmotiv, pentru a le putea estima greutatea în luările de poziție ce vizează creația literară.

Unul dintre primele în ordine cronologică (ianuarie 1918), publicat în revista *Punct* (nr. 11, februarie 1925), propunea deja, sub titlul ironic T.S.F. Dialogue entre le bourgeois mort et l'apôtre de la vie nouvelle, un text foarte apropiat ca program de constructivismul abstracționist. Unei „reine, hohe Kunst”, exaltate de cel „mort”, „apostolul” îi opunea „abstracția” care, după părerea lui, „ne îmbrânțește în viață”, artistul fiind recunoscut ca „factor necesar pentru a ridica nivelul spiritual al poporului”. „Numai odată cu abstracția arta s-a eliberat de sclavajul sentimental” – afirma el, adăugînd că: „A folosi abstracțiunea în artă, înseamnă să vrei să posezi absolutul în artă”. În octombrie 1924, el publicase un articol despre „stilul nou” al arhitecturii (v. Stil nou: arhitectura, în *Contemporanul*, nr. 48), în care insistă asupra mijloacelor specifice artei abstracte: „Arta, prin mijloacele ei, dematerializează materialul. Aceste mijloace sunt pure abstracțiuni: volum, culoare, număr, suprafață, greutate, linie etc. Stilul nou este în noi și nicidecum în materialele, oricât de noi ar fi ele.” În aceeași revistă, va vorbi despre „problema simplificării formelor”, contra eclecticismului stilurilor, și despre „pasiunea pentru sinteză artistică a formelor naturale și simple.”¹ Iancu definea aici constructivismul ca fiind „arta „abstractă” care (...) purifică arta de orice urme de romantism, fiind expresia dorului de construcție a vremii noastre”. Și continua: „A ritma, a compune în abstract, creînd raporturi de linii, suprafețe, volume, prin cifre geometrice și culoare, apoi a le transpune într-o realitate nouă, plămînd materialul viu după legile sensibilității organice, iată ce aduce artele plastice în calea unei strînse și fecunde contopiri cu arhitectura renăscută.” În sfîrșit, sub titlul *Cubism* (în nr. 71, din decembrie 1926), Marcel Iancu reia ideea scumpă tuturor constructiviștilor, după care artistul creează un univers independent, opus dezordinii naturale a lucrurilor: „Linia, volumul, culoarea sunt elemente plastice și nu se găsesc decât sub înfățișare dezorganizată, inconștientă în natură... A culege și a organiza elementele plastice constituie problema artelor plastice... Pornind de la viziune, arta creează realități plastice neatârinate de iluzionare (viziunea naturală)... Realitatea plastică reprezintă o construcție a intelectului, nu numai a simțirii omenești. Ea trebuie să conțină caracteristica lucrului compus, ordonat, pur.” Când scrie despre Brîncuși, o idee similară îi vertebrală comentariul: „Cînd crede să urmeze numai, să asculte numai legile cosmice, el le pusesează și compune deseori altele, mai subtile, mai organice, mai drepte... el este singurul sculp-

tor care a realizat cioplitura evlavioasă într-un trunchi de arbore, cilindru spiritualizat.”² Un interviu acordat tot în 1926 lui Jacques G. Costin, cu ocazia unei expoziții deschise împreună cu Milița Petrașcu, vorbește în același sens: „Natura este haotică și besmetică și trăiește în ritm necunoscut, de care nu suntem nici răspunzători, nici dependenți în artă. (...) Arta nu s-a mărginit niciodată la reproducere. Ea creează. Inventă, inventă.”³

Avem aici un mic repertoriu de idei al căror ecou nu e greu de regăsit la avangardiștii momentului. Mai întîi la Ion Vinea, care, într-un articol intitulat *Modernism și tradiție*, din ianuarie 1924, pledează pentru „arta nouă”, sprijinindu-se, între altele, pe exemplul lui Marcel Iancu însuși: „Primejdia artei noi – scrie el ironic – constă, după cei mai vajnici naționaliști, în aceea că e fără subiect. În pictura lui Marcel Iancu, de pildă, nu mai vezi nici un țaran – se văita deunăzi un fost ministru. Pe acești nepoțți nu-i mai interesează peisajul, peisajul în care stejarii sunt verzi ca românul și viceversa. (...) Revoluția artistică de azi rupe legăturile cu natura organizată, păstrînd doar datele ei eterne: culoarea și forma în alfabetul ei geometric. Artistul, construiește, selon le cube et le cylindre’, o lume infinit mai vie și mai expresivă decât a palizilor naturaliști cu stilizările lor timide.”⁴ Altă dată, în *Contemporanul* nr. 50-51, din noiembrie-decembrie 1924, Vinea reface oarecum modelul dialogului imaginat între „burghezul mort” și „apostolul vieții noi”, locul celui dintîi fiind luat aici de un Polonius descumpănit în fața producțiilor artei abstracte, în timp ce Hamlet apare ca apostol al abstracției. „Arta musulmană – explică el – a fost împinsă la abstractizare. Alături de natura dată, ar fi creat natura nouă, vis lucid, elan constructiv al minții omului care descompune și realcătuieste după legi înăscute, natura. (...) În fond, tu știi, nu există natură, nici realitate. Totul e în noi. Din acest punct de vedere, drepturile creatoare ale artistului par și mai nelimitate.” Într-o asemenea perspectivă, poezia poate fi și ea interpretată sub semnul unui soi de abstracție, căci, spune Vinea, vorbind despre Principii pentru timpul nou, „pentru a fi redată (poezia) nu necesită nici obiect, nici anecdotă, nici logică, nici punere în scenă.” Pe deasupra, ea poate fi privită ca o altă artă de sinteză, - idee scumpă și lui Marcel Iancu: „Poemul e rezultatul tuturor artelor: muzica, plastica, literatura, sunetul, materia, verbul – se rezolvă în poezie.”⁵

Însă ideile lui Marcel Iancu ca principal teoretician al constructivismului par să fi rodit pe terenul poeziei noi mai ales la Ilarie Voronca, care îl considera pe Iancu un purtător de cuvînt al spiritului vremii. Tînărul poet își articulează propriul discurs despre noua „gramatică” a poeziei pornind tocmai de la luările de poziție ale plasticianului, întărite, trebuie spus, și de lectura unor programe constructiviste ca, de exemplu, cel al lui Théo Van Doesburg din *Spre o construcție colectivă*. Articolul intitulat *Gramatică*, publicat în *Punct*, nr. 6-7 din 1924, propune o echivalare a limbajului poetic cu cel al artelor plastice: „Cuvîntul în literatură, ca și culoarea și

linia în pictură, are un rost abstract, mai presus de înțelesul gramatical sau logic. Există o chimie a cuvintelor cu interesante rezultate ale acțiunilor dintre ele. Verbul, întrebuițat pur, asemeni materialelor din construcțiile plastice, capătă o semnificație neînregistrată de dicționar. (...) Cuvântul trăiește indiferent de sens, precum fierul, piatra sau plumbul rezidă deplin înaintea formelor îmbrăcate în comerț. (...) Articul adevărat creează direct, fără simbol, în pământ, lemn sau verb, organisme vii, mașini spintecând drumuri, strigăte tresărind violent ca în furtună acoperișuri” etc.

Un astfel de transfer este foarte semnificativ: această *materializare* a cuvântului poetic este expresia prin excelență a orgoliului creator al poetului de avangardă, a libertății sale de invenție, a nesupunerii sale față de *natura naturata*, față de modele și convenții. Ea indică, pe de altă parte, proiectul – ca și irealizabil – al unui soi de poezie concretă, încercată și în teritoriul avangardei europene experiențe futuriste în materie de tipografie, continuată de amintitele poeme pe mai multe voci ale dadaistilor.

„Pictopoezia” concepută în revista *75 H.P.*, specie de colaj plastic-verbal de Ilarie Voronca și Victor Brauner, face parte dintr-o suită de experiențe similare, anunțând noile sinteze moderne. Ceea ce rămâne, la urma urmelor, ca rezultat al acestor programe, nu e această „poezie concretă” vizată de idealul constructivist/abstracționist, ci niște texte poetice care reușesc, mai mult sau mai puțin, să concentreze discursul până în pragul unui anumit „ermetism” (la Voronca sau Roll, cei din anii 1924-1925), să „geometrizeze” configurația imaginilor, să evite pe cât posibil „sentimentalismul” condamnat peste tot în acest spațiu în favoarea unei expresii mai supravegheate de intelectul organizator. Or, la acest punct, urmele lui Marcel Iancu-militantul constructivist nu pot fi negate.

Ele pot fi descoperite mai peste tot în paginile revistelor-filiale ale *Contimporanului* – precum *75 H.P.*, *Punct*, *Integral*, fie în manifestele acestor publicații (într-un mod indirect), fie în diversele cronici plastice ale expozițiilor lui Iancu. Atunci când, de exemplu, Ilarie Voronca scrie în *Integral* (nr. 4, 1925) despre Poezia nouă, el reia practic sugestiile oferite de Marcel Iancu în articolele sale din *Contimporanul*. Și pentru el „îndepărtarea oricărui subiectivism, integrarea portretului, peisajului, naturei moarte, nu ca expresie de suflet, ci ca existență materială, organică (reprezentă) în nucleu doctrina realizării contimporane. (...) Răsfăntă această atitudine în poezie – adaugă el – capătă o și mai înaltă semnificație.”⁶

Cât despre primirea rezervată pictorului și arhitectului Iancu, ea fost întotdeauna admirativă. Ion Vinea, Voronca, Stephan Roll, Scarlat Callimachi, Jacques G. Costin sunt printre cei care l-au elogiat pe artist, dându-l ca exemplu de spirit novator, revoluționar. „Pictorul anilor noștri efervescenti” – după expresia lui Stephan Roll (în *unu*, nr. 13, mai 1929) n-a fost niciodată omis din seria pionierilor mișcării de avangardă, ca promotor – într-un prim timp – al dadaismului, ca să se afirme apoi printre artiștii cei mai prestigioși ai constructivismului românesc. Se remarcă întotdeauna la el energia și intensitatea viziunii picturale, vigoarea expresionistă, căutând un fel de echilibru într-o compoziție de ținută geometrică: arhitectul Iancu îi impunea ordine și rigoare tumultuosului colorist.

Evoluția avangardei literare românești de la constructivism spre suprarealism, destul de sensibilă către 1930, cu revista și gruparea „unu” (1928-1932) a avut consecințe și asupra legăturilor cu Marcel Iancu. Așa se face că, în momentul când vechiul admirator Ilarie Voronca anunța ruptura cu grupul de la *Contimporanul* și „utilitarismul constructivist”, în profitul unui univers al visului și stării de semitrezie (vezi „Coliva lui Moș Vinea”, în *unu*, nr. 29, septembrie 1930), tonul se răcește și față de Marcel Iancu. Vremea în care Voronca exalta, împotriva „dezagregării bolnave, romantice, suprarealiste”, ceea ce numise – pe urmele lui Marcel Iancu – „ordinea sinteză, ordinea esență constructivă, clasică, integrală”⁷ se îndepărta cu viteza caracteristică acelei „accelerări a timpului istoric” (Octavio Paz), valabilă pentru orice avangardă: propriii precursori avangardiști treceau în istorie.

Dar, pentru a încheia această prea rapidă incursiune pe urmele lui Marcel Iancu în spațiul avangardei literare românești, poate nu e inutil să notăm că, spre sfârșitul vieții sale, artistul își mărturisea cu emoție legăturile durabile cu această lume a iconoclaștilor înnoitori alături de care inaugurase o nouă epocă a modernității. Se autoexilase, plecând în 1942 din România, unde cumnatul său căzuse victimă pogromului legionar, însă nu a uitat niciodată legăturile cu țara de origine. Cele câteva interviuri pe care le-a acordat vizitatorilor români care-l căutau la Ein Hod, în Israel, în 1981 și 1983 (Vasile Grunea, redactor al săptămânarului *Tribuna*) și în 1984 (Victor Bârlădeanu, în revista *Luceafărul*), evocă nume precum cele ale maestrului său Iser, al poetului simbolist Minulescu, ale lui Adrian Maniu și Ion

Vinea, prietenii săi de la *Simbolul*, al lui Brâncuși (despre care scrisese de mai multe ori elogios în *Contimporanul*), al Militzei Petrașcu ori al lui Urmuz, – acesta descoperit în amintirile prietenului său, omul de teatru Gheorghe Ciprian. De altfel, tocmai pornind de la „paginile bizare” compuse de Iancu câteva tablouri expuse la Ein Hod, precum Turnavitu ori Animale fantastice ale lui Urmuz. Epoca dadaistă nu e nici ea absentă din aceste amintiri: artikul vede în dadaism „o atitudine spirituală”, un protest împotriva răului din lume, contra violenței, și „un apel la reînnoirea culturii.”⁸ și, pentru a sublinia o apartenență și a-și evidenția rădăcinile adânci, va merge până la a spune, în dialogul înregistrat în 1984 de Victor Bârlădeanu, că: „Chiar atunci când, împreună cu Tristan Tzara (...) am participat la faimoasa ‚revoluție Dada’ din Cabaretul Voltaire de la Zürich, nu făceam oare altceva, noi, doi decât să transplantăm sub un alt cer un spirit de revoltă specific climatului social și cultural românesc al vremii, spirit impregnat de umorul mușcător, vitriolant, adesea tincturat cu o bună doză de absurd, ce poate fi întâlnit în scenele cu Păcală și Tândală sau în pictura naivă țărănească.”⁹ Cel care declarase, cu o altă ocazie (în 1983) că „zilele care (ii) mai rămăneau, voia să le trăiască ca un revoluționar și nu ca un clasic”, ajungea să recunoască, în cele din urmă, că suntem obligați să ne întoarcem, totuși, printre Exemple.

Note:

- 1 M. Iancu, *Arhitectura nouă*, în *Contimporanul*, nr. 53-54, februarie 1925.
- 2 M. Iancu, Brâncuși, în *Contimporanul*, nr. 52, ianuarie 1925.
- 3 J. G. Costin, *Inițiere în misterele unei expoziții*, în *Contimporanul*, nr. 64, 1926.
- 4 I. Vinea, *Modernism și tradiție*, în *Cuvântul liber*, seria a II-a, I, 26 ianuarie 1924.
- 5 Ion Vinea, *Principii pentru timpul nou*, în *Contimporanul*, nr. 61, octombrie 1925.
- 6 *Cicatrizări. Poezia nouă*, în *Integral*, nr. 4, 1925.
- 7 v. *Suprerealism și integralism*, în *Integral*, nr. 1, martie 1925.
- 8 v. Marcel Iancu, „Dada a fost un strigăt contra violenței, un simbol al artei care să-l înalțe pe om”, interviu acordat lui V. Grunea, în *Tribuna*, nr. 43, 27 octombrie 1983.
- 9 v. Cu Marcel Iancu despre obsesia urmuziană, în *Luceafărul*, nr. 17, 1984.



Tomasz Knapik

Câteva dintre ele (2005)

incidențe

Democrația fără popor

Horia Lazăr

În primul volum al unui triptic consacrat evoluțiilor democrației în secolele XIX și XX Pierre Rosanvallon explorează derivatele reprezentării democratice din perspectivă sociologică și istorică (1). Plecând de la constatarea că politica e „un spațiu al încarnărilor și al manifestării” voinței comune a indivizilor

(p. 465) în care regulile de organizare sînt menite să asigure coexistența diferențelor și în care sinele, expresia subiectivității, nu se poate exprima decît prin aspirațiile de grup (prin „noi”), autorul privește democrația ca pe o experiență a istoriei în desfășurare și ca pe un proces niciodată încheiat. Simptome precum absenteismul electoral, polarizarea electoratului spre extreme din cauza scăderii credibilității partidelor „tradiționale”, rup-tura dintre cetățeni și elitele politice, relativizarea și opacitatea reperelor sau confiscarea puterii în folos propriu de către cei aleși ne pun în fața unei întrebări dificile: avem de-a face cu o încercare perversă – și deocamdată reușită – de reaservire a maselor, devenite nevigilente, prin manipulare, intoxicare și anestezie politico-mediatică, sau cu inerția unui electorat relativ prosper, ce preferă confortul și atonia vieții private angajamentului civic?

Examinînd sociologic elementele reprezentării democratice, P. Rosanvallon observă că, în Franța, democrația e problematică chiar de la începuturile ei (experiența revoluționară) și că, în absența condițiilor unei democrații directe, guvernarea reprezentativă e prin natura ei aporetică. Ea nu poate împăca noțiunea filosofică de democrație cu exercitarea ei instituțională, ce introduce o carență de „figurare” prin care „poporul suveran” apare ca o abstracție dezincarnată, „fără trup”. Termenul de „democrație reprezentativă”, ce apare pentru întia oară în 1777 sub pana lui Hamilton, e o noțiune în același timp filosofică și tehnică, ce desemnează un regim politic intermediar – popular prin alegerea deputaților și aristocratic prin modul de guvernare (2). Dubla definiție a popoului – politică, ca „voință generală”, și sociologică, ca realitate naturală sau istorică – introduce tensiunea dintre percepția juridică a individului (egalitatea electorală) și identitatea lui naturală, ce se exprimă prin diferențe. Prin aceasta, suveranitatea popoului atenuază vizibilitatea socialului, transformîndu-l, prin acrobații procedurale, într-o ficțiune juridică. Desubstanțializînd socialul, formalismul democratic tratează cetățeanul ca pe o simplă unitate a unei serii numerice supusă criteriilor echivalenței aritmetice, iar în situația în care încetează de a produce „forme de identificare reală” (p. 21) e amenințat de pericolul căderii în totalitarism sau în corporatism. Contradicția dintre *natura* societății democratice (absența corpurilor separate) și *principiul* politicii democratice (definirea societății ca persoană fictivă reprezentată de cetățenii aleși) poate fi înlăturată doar prin conjugarea efortului de „figurare a totalității” politice cu cel de „întrupare a particularităților” (p. 23). Aflată în criză încă de la instituirea ei, democrația are ca sarcină majoră, în zilele noastre, „punerea socialului în formă politică” (p. 29).

Descris în textele epocii ca un bloc omogen, „poporul” Revoluției franceze e evocat uneori prin imagini statice („tot”, „întreg”, „unitate”), alteori dinamice („mulțime”, „val”, „unanimita-

te”). Abstracția politică tinde să anexeze fluiditatea socială iar integrarea celor mulți prin votul universal nu anulează excluderea economică și socială a săracilor. Percepută de unii ca învăl-mășeală plebee informă (descinzînd din *plebs*, opusă lui *populus*), nereprezentabilă (Hugo scrie în *Mizerabilii* că „mulțimea trădează poporul”), ori ca o forță enigmatică și amenințătoare, aglomerarea populară spontană stîrnește neîncredere; schimbarea numelui „adunării popoului francez” în „adunare națională” e grăitoare în acest sens. Celebrat ditirambic de Michelet prin imagini personalizante ale colectivității și de Proudhon ca subiect concret al istoriei pentru care gînditorul reclamă dreptul la exprimare, „poporul”, sub diferitele lui înfățișări, e o noțiune cheie a teoriei reprezentării. Concepția reprezentării ca *delegare* a puterii sau ca *întrupare* a aspirațiilor comune urmează evoluția istorică a formelor societății, de care e inseparabilă. În prima secțiune a cărții, consacrată căutărilor de soluții la problema reprezentării între 1848 și 1914, P. Rosanvallon studiază trei serii de fapte care au impulsionat reflecția asupra democrației: revendicările politice ale muncitorilor, reprezentarea intereselor profesionale și problematica reprezentării proporționale.

După revoltele din iulie 1830, în Franța apar primele revendicări de reprezentare politică *separată* a intereselor muncitorești, ce se vor înmulți după revoluția din 1848, precizîndu-se după 1860, cînd imperiul trece în faza liberală, slăbind presiunea polițienească și acordînd presei o mai mare libertate. Dacă în această perioadă „muncitorismul electoral” se opune atît universalismului republican – moștenire a Revoluției – cit și liberalismului, îndeosebi după 1863, cînd doi candidați tipografii la fotolii de deputat eșuează lamentabil, apropierea muncitorilor de socialiști se produce imediat. În 1864, *Manifestul celor șazeci* formulează revendicarea de autonomie muncitorească prin prisma intereselor de clasă rezumate de Proudhon în vestitul lui îndemn: „Separați-vă!”, erijînd secesiunea socială în identitate culturală (p. 98). Pe de altă parte, Émile de Girardin, întemeietorul ziarului *La Presse*, pledează în 1851 pentru mobilizarea populară în jurul unui posibil candidat muncitor la președinție făcînd elogiu omului necunoscut, fără calități, care ar putea însă întruni o majoritate electorală tocmai prin absența lui de imagine, avînd în vedere, spune ziaristul, că „numele [cunoscute] dezbină” cetățenii.

Temîndu-se de o dictatură imperială care ar fi putut promova reforme sociale în favoarea muncitorilor, avînd în vedere interesul lui Napoleon al III-lea pentru săraci rezumat în eseu lui asupra pauperismului, și de asemenea de „spectrul roșu” din 1848, asociat cu obsesia corporatismului muncitoresc, republicanii, a căror cultură politică era ostilă viziunii concrete a socialului, s-au opus constant cererilor de reprezentare muncitorească, considerînd că pun în pericol suveranitatea indivizibilă a popoului. În aceeași perioadă, reforma electorală din Anglia, inițiată de conservatori, era axată tocmai pe recunoașterea clasei muncitoare ca grup organizat de interese cu drept de exprimare politică. Într-o viziune organică a societății, în care puterile și contraputerile se echilibrează, în spiritul lui Montesquieu, conservatorii britanici au promovat o reformă politică îndrăzneată, fără

dimensiune socială (ca titular al unor drepturi civile, cetățeanul e despărțit de elector) dar cu un vizibil conținut pluralist. Neîncrezător față de clasele populare, republicanismul francez s-a dovedit retrograd, în vreme ce conservatorismul englez, lipsit de inhibiții, apare ca progresist.

Făcînd din lucrătorii manuali expresia voinței majoritare a națiunii, muncitorismul asimilează, fără nuanțe, poporul cu munca. Politizînd reprezentarea intereselor de grup, corifeii lui nu se apleacă asupra imperativelor de gestionare practică, diferențiată, a socialului. Înainte însă ca organizarea muncitorească să-și fi definit repere stabile, Saint-Simon preconiza, în 1820, renunțarea la parlamentarism și crearea, în schimb, a trei camere profesionale, încercînd să impună ideea guvernării „capacitare”. Aceasta o relua pe cea a „aristocrației electivă” vehiculată de unii revoluționari, în care selecția electorală avea ca scop detectarea „eminenței” individuale despărțită de principiul aristocratic al superiorității (3). Camera „de invenție”, ce ar fi urmat să regrupeze trei sute de ingineri și artiști, ar fi elaborat proiectele de lege; camera „de examinare”, alcătuită din matematicieni și fizicieni, ar fi urmat să trieze proiectele iar camera „de executare”, compusă din industriași, ar fi avut ca scop adoptarea și executarea legilor (p. 162). Pe fundalul criticii convenționalismului lui Rousseau (Proudhon vede în contractul social unul strict „gramatical”), reîntoarcerea la politica sociologică a lui Montesquieu, știința împărțirii popoului în clase, va favoriza, prin apariția psihologiei sociale, a antropologiei și a psihologiei popoareor, nașterea sociologiei științifice la sfîrșitul secolului al XIX-lea (Alfred Fouillée, Émile Durkheim). Opuînd știința socială analizei ideologice, Durkheim deplînge lipsa „cadrelor” – a specialiștilor interpuși între indivizi și stat -, legînd organizarea socială de reconstruirea democrației. Pentru el, nucleele reprezentative sînt formate din oameni care desfășoară activități comune și care se cunosc. Clădită pe recunoașterea grupurilor profesionale, reprezentarea politică apare ca emanație a unei opinii colective ce și-a definit scopurile și a cărei manifestare politică trebuie încurajată. Revizuirea constituției belgiene în anii 1890-1893 răspunde acestei nevoi. Confruntată cu problema „democrației muncitorești” și aflată în întîrziere în instituirea votului universal, care nu adusese de altfel pacificarea socială în Franța, clasa politică belgiană a introdus reprezentarea profesională sub forma inedită a „votului plural” (p. 149): fiecare cetățean avea dreptul la un număr *diferit* de voturi, în funcție de variabile sociologice (situația familială, vîrsta, educația, proprietatea). Corectînd neajunsurile votului universal, votul plural înlătura temerile dreptei politice (frica de ponderea numerică a claselor nevoiașe), descurajînd totodată voința stîngii de a instaura o „democrație reală”, populară.

În Franța anilor 1890 dezbaterile e vie dargresează lent. Începînd cu 1875, anul votării constituției celei de a Treia Republici, senatul, format din 225 de membri aleși și din 75 inamovibili (ultimii numiți de președintele Republicii), a fost privit ca un obstacol în fața libertății de exprimare a voinței populare (4). În aceste condiții, abatele Lemire, deputat catolic social, a solicitat suprimarea senatului politic și înlocuirea lui cu unul ales pe criterii profesionale. Denunțînd versatilitatea politicianilor de meserie și afirmînd nevoia „guvernării popoului de către poporul organizat” (citat la p. 152), Lemire dorea să compenseze fluctuațiile votului universal prin stabilitatea unui senat reînnoit, însuflețit de interese profesionale.

Mergînd mai departe, Charles Benoist va cere, între 1905 și 1913, alegerea pe baze profesionale a ambelor camere. Adunarea națională urma să reprezinte grupurile profesionale iar senatul uniunile și asocierile locale, administrative și civile (p. 154). În sfîrșit, pentru a cuprinde toate formele de sociabilitate, Raoul de la Grasserie a propus trei camere: prima ar fi trebuit să reprezinte opiniile politice și sociale, a doua interesele teritoriale iar a treia nevoile profesionale (p. 155).

Exigența reprezentării profesionale a traversat întregul veac al XIX-lea. Ea a fost formulată de monarhiștii legitimiști după revoltele din 1830, de stînga politică din 1848, de socialiști și de sociologii profesioniști ai anilor 1890. Proliferarea clasificărilor populației, uneori arbitrare sau vagi („profesie necunoscută”, „populație neclasificată”) poate produce impresia unei „cacofonii tipologice” (p. 164). Ea s-a servit însă de instrumente științifice noi, precum cercetările statistice, utilizate în primele anchete și sondaje. Compararea periodică a rezultatelor acestora cu contabilizările exhaustive au fundamentat o „prezumție de reprezentativitate” care, după ce a fost aplicată reprezentării profesionale, va fi folosită pentru evaluarea reprezentativității proporționale a grupurilor organizate.

În anii 1820, Pierre-François Flaugergues distinge adunările cu scop electiv, omogene, de cele cu caracter deliberativ, în care omogenitatea membrilor împiedică libertatea dezbaterii, și în care motorul schimbului de opinii și diversitatea intereselor. Întemeind vitalitatea democratică pe pluralismul liberal, pe „clasele mobile de opinie” (p. 186) și pe desfășurarea liberă a subiectivității, partizanii reprezentării politice proporționale propun desemnarea aleșilor prin regrupare liberă a electorilor. Raționalizînd și regularizînd sciziunile, fracționările și segmentările sociale, ei încearcă să evite „înecarea” grupurilor puțin numeroase în masa electorală majoritară, anticipînd democrația de partid și tehnicile electorale de protejare a minorităților prin reprezentarea lor politică. În 1841, Victor Considerant arată în ziarul furierist *La Phalange* că mobilitatea domiciliului electoral (cetățeanul votează acolo unde candidează persoana pe care dorește să o aleagă) produce *serii de opinii* omogene și unanimitate. Protestînd însă împotriva partidelor – adevărat Babel politic –, Considerant, ce se vrea, cum afirmă chiar el, promotorul unei politici „experimentale și științifice”, admite prezența în corpul aleșilor a *tuturor* opiniilor, inclusiv a celor „absurde” sau chiar „monstruoase”, în măsura în care mecanismul proporționalității le impune.

Practicat încă din secolul al XIX-lea în Elveția, Italia, Anglia, SUA, proporționalismul, introdus prin lege în Franța doar în 1919, reflectă preocuparea de restaurare a socialului organic, împărțită atît de cercurile republicane cît și de cele conservatoare. Definirea lui ca „egalitate de reprezentare” opusă privilegiilor unei majorități care „strivește”, nu e străină, desigur, de dorința de păstrare a unor privilegii de către minoritățile active, neliniștite de presiunea potențială a votului universal. Ca tehnică de guvernare, proporționalismul descompune corpul electoral în subansambluri omogene, etanșe, denunțînd totodată ficțiunea „poporului suveran”, monolitic, confiscat pe rînd de toate partidele, și promovînd principiul autorității parlamentului – noul spațiu de manifestare a suveranității.

Secțiunea a doua a cărții lui P. Rosanvallon, ce acoperă perioada 1914-1970, e consacrată explorării „democrației de echilibru” – încercării de a atenua conflictul originar dintre reprezentare și identificare prin diversificarea instanțelor reprezentati-

ve și prin integrarea acestora în viața publică ca parteneri la decizii.

Organizații permanente de încadrare în viața politică, partidele răspund unui imperativ tehnic (transformarea condițiilor de votare în societatea de masă) și social (existența pluralismului). În secolul Luminilor, cuvîntul desemna facțiunile și coteriile partizane și corupte iar în veacul următor trimitea la clanuri și grupuri de presiune, ca în Grecia și Roma antică. Percepute ca purtătoare de opinii *neorganizate*, partidele au fost asimilate de revoluționarii corporațiilor; motiv pentru care „societățile populare” (cluburi, asociații, adunări spontane), bănuite că ar pune la cale conspirații și manevre subversive, vor fi desființate prin ultimul decret al Constituantei (30 septembrie 1791).

Istoric, monismul revoluționar, care vede în orice divergență de opinie o amenințare politică, s-a arătat ostil atît separatismului muncitoresc cît și reprezentării proporționale și pluralismului partidelor, dar odată cu a Treia Republică și cu apariția, în timpul derulării afacerii Dreyfus, a unei opoziții radicale, puternic structurată, al cărei program era îndreptat în același timp împotriva dreptei și a stîngii, conflictele politice devin expresia concurenței în lupta pentru putere. În acest context, partidele dobîndesc, ca formă socială necontractuală, o capacitate inedită de intrupare a aspirațiilor comune. Pe de altă parte, în interacțiunea politică pluralistă, existența fiecăruia dintre ele implică realitatea unui *sistem al partidelor* – un ansamblu mobil ce poate fi raționalizat prin analiza reperelor de recunoaștere și de identificare ale fiecărei formații. Străin logicii bipartizane a înfruntării de clasă, partidul modern apare ca o soluție la antagonismul dintre instituire și instituție, dintre figurare și reprezentare. Suplinind dispariția corpurilor intermediare din societatea pre-revoluționară, el răspunde, prin dimensiunea lui socială, exigenței de „reprezentare politică separată” a membrilor lui (p. 249).

În Franța anilor 1880, istoria partidelor e strîns legată de cea a mișcării muncitorești. Între primul congres al muncitorilor francezi din 1876 și înființarea Federației lucrătorilor socialiști din Franța (1879), vocația politică a partidelor muncitorești se precizează iar în urma eșecului electoral din 1898 socialiștii renunță la identificarea cu pătura proletară, căutînd aliați politici în alte straturi sociale (funcționari, burgezi săraci). Abandonînd ideea partidului de clasă și anticipînd realitățile zilelor noastre, ei vor vorbi, începînd cu 1902, de o „alternanță republicană” în care își cer locul iar Jean Jaurès își va arăta neliniștea în legătură cu primejdia apariției unui „al doilea socialism”, sindical și apolitic (p. 257).

Inexistența în Franța a unei social-democrații și a unei democrații creștine puternice și-a pus amprenta asupra evoluției partidelor. Refuzînd să se identifice cu clasa muncitoare, partidul socialist francez a sacralizat lucrătorul, însă sub chipul unui „proletar de idei” (p. 260) – tipologie largă, în care se regăseau oameni ai satelor, intelectuali și personal administrativ. Apoi, cultivînd disprețul față de sindicalism, socialiștii anilor 1900 au întărit, prin dispozitivul „mandatului imperativ”, legătura dintre deputat și partid, slăbind-o pe cea dintre partid și alegători. În sfîrșit, identificînd nevoile partidului cu aspirațiile „poporului”, au deschis calea populismului.

Sindicalismul francez e rezultatul unei duble decepții: cea provocată de incapacitatea votului universal, introdus sub a Doua Republică, de a aduce pacea socială, și cea produsă de primii ani ai celei de a Treia Republici, cînd reformele sociale nu au răspuns așteptărilor. Decepcionat de democrația parlamentară, Georges Sorel arată,

într-un text din 1898, *Viitorul socialist al sindicatelor*, că parlamentarismul a dat naștere unei noi clase dominante, politicienii de meserie. Stigmatizînd „dictatura reprezentativă a proletariatului” [s.n.], Sorel propune epurarea acestuia de orice element străin și despărțirea lui de partidele socialiste, care în jocul parlamentar și în echilibrul intereselor politice confundă dușmanul de clasă cu dușmanul electoral (p. 291). Forma de organizare sindicală, care implică coeziunea asociațiilor și voința comună de protejare, îi apare astfel ca expresia imediată a intereselor omogene ale muncitorilor. Renunțînd la funcția mediativă, prin delegarea competențelor de negociere, sindicatul devine obiectul unei reprezentări esențialiste, calitative, ce reia ideile individualiste și conservatoare din secolele XVIII și XIX într-o analiză a societății în termeni de clasă (p. 302). Îndreptat simultan împotriva democrației burgheze și a ideologiei republicane, sindicalismul sorelian desparte alegerea de reprezentare („reprezentare fără alegeri”, scrie Rosanvallon), acordînd prioritate *reprezentativității* sindicale în dauna *reprezentării* procedurale a intereselor membrilor. Visul autogovernării asociative, cu rezonanțe „sociocratice” (p. 317), e efectul admirației retrograde față de coeziunea autosuficientă a grupurilor profesionale, cultivată de unii teoreticieni ai socialului din anii 1900 pe frontiera mișcătoare dintre organicism și corporatism.

Recunoscute în 1884, sindicatele franceze își vor dovedi capacitatea de a rezolva pașnic conflicte de muncă, iar în anii 1930 legalizarea sindicalismului muncitoresc a fost privită de unii ca preludiu la o „sindicalizare generală a societății” (p. 322) ce deschidea perspectiva unei noi discipline juridice, *dreptul social*, teoretizat de Georges Gurvitch. Expresie a pătrunderii spiritului sindical în structurile de muncă, convențiile colective, creații hibride a căror formă ține de dreptul privat și ale căror efecte trimit la dreptul public, fac din sindicat organul unui grup social ce nu poate fi distins de grupul reprezentat – singura condiție a validității lor. Prin extinderea conținutului, convențiile colective vor fi despărțite în 1936 de dreptul contractelor, prevederile lor fiind valabile pentru totalitatea întreprinderilor din ramură, inclusiv pentru cele care nu le-au semnat.

Ultimul aspect al „democrației de echilibru” e permeabilizarea structurilor politice și cooptarea unor organe consultative la pregătirea deciziilor. Între crearea Consiliului superior al muncii (1891) și cea a Consiliului național economic (1925), care funcționează și în zilele noastre, „statul consultativ” a apropiat politicul de social, asociînd la opera de guvernare tehnicienii, specialiști, experți și persoane de bună credință. Înainte de 1914, Franța era deja înzestrată cu 78 de consilii cu competențe diferite de cele ale administrației. Formate din delegați ai grupurilor profesionale reunite, aceste consilii au un mandat permanent și se află în contact direct cu puterea publică, a cărei vocație ultimă e cea de arbitraj a competențelor. Fără ca suveranitatea populară să fie pusă sub semnul întrebării, incidentele constituționale ale intervențiilor organelor de expertiză configurează, în zilele noastre, un pluralism inedit al reprezentării, în care componenta tehnică, economică și socială are un rol important.

Reprezentarea monolitică, fără chip, a statului abstract, fiu al Revoluției născut printr-o violență originară, a lăsat locul unor reprezentări ale puterii blinde, dispersate, în care politicul se diluează în social. Cu toate acestea, Max Weber a demonstrat convingător că, oricare ar fi forma de guvernare, statul, organ al suveranității, deține mono-





polul violenței fizice, prin exercițiul căreia se legitimează și care îl reprezintă. Tot el a arătat că, prin introducerea alegerilor, care sugerează negalitatea cetățenilor, democrația devine demagogie. Meritocrația - noul nume al aristocrației democratice - ar constitui astfel un pericol pentru exercitarea libertății. La rîndul lui, Jean Baudrillard descrie, cu umor caustic, metamorfozele despotismului. După presupusul „Statul sint eu!” al lui Ludovic al XIV-lea și clientelistul „Statul sintem noi!” al liberalismului neînfrînat, politica actuală de dezangajare-privatizare a statului (de „dezistare organizată”) încearcă să relegitimeze puterea prin cînța orchestrată mediatic, culpabilizînd societatea și făcînd din victimele excluderii autorii răului („Statul sinteți voi!” 5). Democrației clădită structural pe violență (Weber) și democrației răsturnată în propriu-i simulacru (Baudrillard) Rosanvallon îi opune, tonic, „democrația neîncheiată”, a cărei rațiune de a fi e ameliorarea din interior a propriei ei reprezentări: o viziune moderat optimistă, care are meritul de a-i clarifica funcționarea și de a prezenta acțiunea politică ca pe o sarcină nobilă.

Note:

- (1) Pierre Rosanvallon, *Le peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*, [1998], Paris, Gallimard, col. „Folio histoire”, 2002.
- (2) În primii ani ai Revoluției franceze, „reprezentanții” poporului (cuvîntul „reprezentant” nu e folosit niciodată la singular) *produc națiunea* ca eveniment inaugural, reprezentînd-o *fără mandat electiv* iar acțiunile și discursurile lor se identifică la modul imediat cu aspirațiile multîmilor. Înainte de 1797 nu au existat candidaturi organizate, competiții electorale, rivalități sau concurență între cei aleși, calificați ca oameni de elită *prin faptul alegerii*, nu anterior ei. În 1799 apar însă primele semne ale elitismului democratic. „Listele de notabilitate” definesc „eminența” politică prin dubla referire la merite și la încrederea populară, unind principiul aristocratic - despărțit însă de natură (ereditatea) și de istorie (privilegiile) - cu cel democratic. În același sens, Roederer identifică, în 1801, democrația reprezentativă (pe care o opune democrației „pure”) cu „aristocrația electivă” (p. 68).
- (3) Anticipînd evoluțiile ulterioare, Barnave îi califică pe reprezentanții națiunii, într-un discurs din 31 august 1791, drept „tutorii ai poporului”. Proteză democratică, reprezentarea amenință să se despartă de organismul ce i-a dat naștere și pe care are vocația de a-l susține, autonomizîndu-se periculos: „Poporul e suveran, dar în guvernarea reprezentativă reprezentanții sînt tutorii lui și pot acționa singuri în folosul lui” (p. 69, n. 1 [s.n.]).
- (4) În 1884, instituția senatorilor inamovibili a început să existe.
- (5) Jean Baudrillard, *Le paroxyste indifférent. Entretien avec Philippe Petit*, Paris, Grasset, 1997, p. 95.

proza**Nebunul lui Dumnezeu****Vianu Mureșan**

I.
bătrînica își băga ziua în noapte, împletind cu acele de croșetă firele lucrurilor aievea cu cele ale năzărîrilor. mai dese în serile lungi și mohorâte de toamnă decât în cele seci și scurte ale verii. prin ferestrele casei așa se vedea, printr-una părea că e iarnă și colinele hibernează înfocofolite în zăpezi, printr-alta părea că e primăvară, cu caprifoi înfloriți cățărîndu-se pe vranita cocărjată. ar fi ieșit pe prispă măcar cât de-un strănut, îi era dor de aer proaspăt, dar poate era gheață încă și lunecuș. ar fi rămas în casă, dar poate or fi năpădit gîngăniile prin curte, albinele or fi roind prin salcâmi, fluturii s-or fi rătăcit prin lucernă, or fi venit rîndunelele să-și dreagă cuiburile prin șură. din când în când parcă grăia cu cineva, se vedea asta după cum i se schimba îngănaul vocii care devenea mai abruptă, căpăta un alt fel de ritm, și atitudinea privirii, fixată parcă pe un relief uman numai de ea deslușit.

de când e lumea se știe că trăia singură. de asemenea, nu e nimeni care să și-o amintească altfel decât bătrîna, căruntă, cu obraji de culoarea colacilor, făcuți în cuptor, ce se dau la Crăciun colindătorilor, și ochii jilavi de parcă abia s-ar fi stîmpărat cu un plîns. împletise din fir de cânepă aspră și lână feștită mîngiuțe de diverse culori și mărimi, umplute cu cărpe, care semănau cu soarele și cu luna, una mai mare cu pămîntul, turtițe galbene, dințoase, ce răbduceau cu stelele, pe care le spînzurase cu fitău de crengile mărului ce străjuia fereastra casei, căluți roșii și suri, mînzuți tîrcați, măgăruși flocoși și clăpăugi, berbeci și oițe, un păstorăș cu clop tîrnăvean, cu floaca mustății - o lipitoare trîndăvindu-i sub nas, butelcuță la brâu, un boț de cîine negru tolănit la o umbră de scame, cu limba roșie revărsată peste labe.

în semn de ploaie, atîrnase de grinzii canuri de cânepă, melițată de-a mîna și netezită la hecelă, iar când i se părea că ar trebui să vină iarăși vremea bună, le răsucea, dînd norișorii storși peste meștergrindă. în locul ploii agăța atunci globulețul soarelui cu binecuvîntatele lui raze scărmanate într-un ghem de lână gălbuie. curioasă din fire, deschizînd fereastra își împingea mutra în văzduh și, cu un nas atotștiutor, cerca dacă afară vremea e la fel. e la fel. un ștergar alb cu broderii, pe care-l așternea pe masă, era ziua cu ceasurile și muncile ei. pentru noapte avea o pernă cu husă din pânză neagră, pusă de cu seară direct pe podea ca să poată intra în ea păpușile rînd pe rînd. când simțea că noaptea va fi gâlcevitoare, stăruia multă vreme așezată în vine pe prag dărîcînd boscoane, să-mbuneze duhuri-le răzlețite ce bîntuiau sufletele copilașilor ei de zdrențe. se culca și visa și se trezea, iar apoi boteza lucrșoarele făcute din canuri și petice cu numele aflate în vis, șopotind cu glas lin, aplecată peste ele. celor al căror nume nu-l visa nu le spunea nimic. dacă era ispitită să le grăiască, îngăima ceva într-o sloamnă păsărească, dar cu fața întoarsă de către ele, să nu le vateme cu vreo vorbă nepotrivită.

cînd, izgonită din lăfăitul ei ceresc, luna pierea neștiută, în acele nopți zbuciumate bătrînica nu putea să doarmă. ieșea pe prispa casei, își despletă părul, și-l pieptăna prelung cu un pieptene din os și stătea acolo pînă în zori, ascultînd ciorovăieli nedeslușite iscate din întuneric. oamenii din sat nu se încumetau să iasă atunci pe ulițe. ziceau că un bătrîn înalt cîntarigul fîntîni, cu o barbă argintie, aprinsă, pășea întins șușcînd prin pometuri, țînîndu-și mîinile încrucișate peste piept ca morții.

pietrele fremătau sub temelia caselor, zăvoarele scărțăiau la porți. vitele mugeau în poiată, gălețile zăngăneau pe dranițele fîntînilor. zburătăcite, galițele pluteau peste șuri cu ochii arzînd precum mărgelele de rubin. brotacii înghețau în tăcerea bălții. pe la cîntatul cocoșilor, bătrînul suia dealul prin livadă dispărînd în găvanul lunii. atunci pietrele se domoleau asemenea vitelor istovite. porțile amorțeau. păsările aterizau din cer adormite, agățîndu-se ca ghemete prin copaci. pe-atunci săreau pruncii mici din somn și plîngeau după țîță.

pentru că îi era tare dor de nepoțica ei, a făcut o păpușă din pînură, i-a cusut păruțul creț, cu breton, din cosițe de cucuruz necopt, ochișori din bumbi de la o cămașă veche, sprîncene două pene de vrabie, năsul - un grăunte de mălai roșu îmbrăcat în pânză subțire -, gurița - un bob de fasole -, a îmbrăcat-o în rochiță, a lăsat-o desculță și i-a pus numele Doina. toată ziua o lăsa la joacă cu cățelușii, cu mîțișorii, cu purceii, cu vițelașul căruia-i punea fundă în cornițe și ciucure roșu în vârful cozii, cu rătuștele pe care le băga să înoate într-o covăciță de lemn, cu melcii, cu cărăbușii. ceilalți copii de seama ei nu o prea atrăgeau. o culca noaptea cu ea, avea o pernă mică alături de perna ei și o plăpumioară cu ursuleți poznași care o făceau să rîdă-n somn cu tumbel lor.

privirea Doinei împăcase vîzutele cu nevîzutele. grația pitorească a lumii ei, unde lucruri și vise ieșeau din aceeași substanță, îmbrăcînd stoffele aceleiași nevoi, s-a dovedit abia tîrziu, în adolescență, a nu fi comună. mirarea că nimeni dintre prietenii de joacă ai copilăriei, iar mai tîrziu dintre colegii de școală nu împărțeau spectacolul văzut de ea sporea cu trecerea timpului. privilegiul o făcea să se simtă mai curînd exclusă, trădată de simfonia vieții-împreună și oferită amăgitorului paradis al poveștii. cînd a înțeles că partenerii jocurilor ei vin din vis, nu din casele vecinilor sau de pe stradă, a început să-și exerseze visatul, convinsă că nu poate fi pe lume un lucru mai folositor. interesul ei față de ceilalți copii ori oameni mari, ca și curiozitatea pentru școală cădeau pradă, ca atare, unui ireversibil reflux. ceea ce n-o împiedica, totuși, să comunice în termeni normali ori să obțină rezultate mulțumitoare ca elevă. putea să plămuiască la fel de bine și idei, doar că asta nu prea îi făcea plăcere. a-nceput să-ndrăgească cititul pentru că în cărțile de povești sentîlnea cu animale, cu copii, oameni și situații pe care le tot visase de-a lungul copilăriei, iar faptul că cineva scrisese despre ele o umplea cu o stare de minunare continuă.

fața ei compune cearcăn de culori incidentale împrejurul strălucirii de turcoaze a ochilor. acei ochi, unici de altfel, cresc și scad ca niște alveole în care privirile se-ncarcă de vedenii. chipul ei privește cu totul, umple lucrurile cu veninul himerelor. privirile ei lunecă peste suprafețe lăsînd inscripții de parcă vreun miracol ratat le-ar fi transformat pe toate în tăbule. și mîinile, și vocea, și sufletul capătă în preajma ei suprafețe, de aceea răbufnesc după o vreme îmbrățișările, țipă cuvintele, răsufală amintirile. atunci, într-o seară de februarie, pe peronul gării unde a întîlnit-o, zgribulind, pentru prima dată, ochii ei indefiniți îl scrutau prinși în tensiunea unei distanțe de nebănuit. în stîngăcia lui sofisticată încerca să-i facă față privirii scurse învăluitor ca dintr-o cataractă. se scufunda în nesfârșitii ei ochi, pe care nici acum, la atîta vreme de cînd acel înce-

put de poveste o fi avut loc, nu știe dacă i-a văzut vreodată așa cum sunt ei, neînchipuit de simpli, de primitori și buni, sau numai s-a luptat cu închipuirea că-i vede aieva. o femeie fără trup începea atunci să curgă peste destinul lui pentru a-l duce cu ea, ajuns urmă tot mai ștearsă într-un vad de melancolie. ea venea de la Cluj cu o colegă de facultate și se ducea undeva prin satele Maramureșului să colecteze urme de eresuri populare, de superstiții, datini și cimilituri, mânăta, pe de-o parte, de naivitatea înăscută a etnologului, iar pe de alta, de obligații didactice.

n-a văzut-o când a coborât din tren, cu toate că nu era multă lume, fiind ultima stație și o seară atât de mohorâtă de iarnă totalitară. totuși, o seară cum sunt acele lucruri într-o lume nefericită pe care nu le poți uita, n-ai vrea să le ducă la vale curgerea vremii. în oase și în gânduri părea să se fi stabilit o iarnă definitivă. iarna totalitară, iarna dictatorială, iarna unei vârste a istoriei înghețate. nimeni nu mai credea că există altceva dincolo de acel anotimp, dar care, tocmai pentru că era ultima lume rămasă, devenise o utopie la sânii căreia se încălzeau speranțele. i-a fost prezentată de colega ei. prin aerul cetos, înserat al lui februarie, înainta către el mâna unui viitor din afara timpului. fără să știe cum, a reușit s-o atingă, i-a luat mâna în mâna lui cu acea curiozitate rezervată a celui ce se prezintă. o mână sumară, fără contur, prin care curgea un flux moale de căldură, o mână ca de apă. Doina. mă bucur să te cunosc, a spus și a căutat să-i privească fața. obișnuia încă de pe atunci, din vremea primelor tuleie adolescenține, să stăruie cu privirea asupra chipurilor străine, nimerite întâmplător pe dinaintea lui. de la început privirea ei îl surprinsese netreaz, ca într-un vis de dimineață, la marginea unui somn din care adolescența nu se-ndură să te lase să ieși. i s-a părut, pentru prima oară, că din privirea ei pânđește tandrețea unui animal ceresc, fără blană, fără aripi, fără piele, compus numai din licăriri de ape fără susur și scânteieri de foc fără mistuire. a continuat să-i resimtă privirea și după ce s-a îndepărtat, împreună cu colega ei, către stația de unde urma să ia autobuzul. din acea seară mohorâtă de februarie a iernii fără ieșire a început să navigheze în direcția nicipând dezlegată a sorți, chemat de suflul privirii ei în care înota, în care visa, în care zbura. în care se simțea împresurat.

Doina o iubea cel mai mult și mai mult pe Carina cu care, pe toată perioada studenției împărțea aceeași cameră la căminul filoloagelor din Hașdeu. delicatul nimb arămiu ce-i mânjea buza de sus, puful improbabil ca un manuscris etrusc o particulariza în fața tuturor femeilor pe care Doina le cunoscuse până atunci. când era foarte bine dispusă nu se putea abține s-o sărute cu poftă pe buze, care aveau gust de fructe. câteodată sărutările ei aveau sânguinita unui ritual, răbdarea maniei. parcă ar fi mizat în secret să se întâlnească în apele nescăldate ale buzelor Carinei cu gura murmurândă a lui Dumnezeu în plină procesie verbală. rămânea uneori răpită, învăluită de muțenia unei revărsări extatice, cu lebedele verzi ale ochilor blocate într-un zbor interior, fără cer dedesubt, continuând să țină mâna Carinei, să o sărute, să și-o lipească de obraji sau s-o ducă moale, orbecăind pe sub bluză și s-o lipească de sân în dreptul inimii. nici dacă ar fi luat foc încăperea nu ai fi putut s-o dezmeticești pe Doina din acea tandrețe.

dragă Carina, a trecut aproape o lună de când am venit în Cluj. e un octombrie mănos, falnic ca o spinare de taur și încă fierbinte. leneșe cum suntem, n-am mai apucat să mergem pe Cetățuia. ce zici, ne mișcăm fundul puțin? îl luăm și pe Sfințisor, știu că după-masă nu mai are cursuri. am stabilit să treacă pe la noi după ce iese de la cantină. ei, cum ți se pare propunerea mea? păi, ce să zic, ce-i drept, ne-am cam lenevit de-o vreme încoace. nici nu mai

alergăm seara, ne crește curul ca la văduve. haide, mergem. da' să-l previi pe Sfințisor, eu sunt de felul meu slobodă la gură, să nu mi-o ia în nume de rău, nu vreau să-l intrig sau să-l supăr. spun ce-mi vine la gură și după aia scap. ok? tu, Carina, hai că nu-i el chiar așa de prostuț precum lasă impresia. l-am prins eu în faze mai, care-i cuvântul, mai puțin solemn, când îi mai scăpa câte o vorbă buruienoașă. mă ia câteodată avântul să-l sărut pe gură, așa ca pe tine, dar nu vreau să-l tulbur deocamdată, îl mai las într-ale lui. odată povestea despre un prieten din Baia Mare, Alexandru, despre care spunea că-i impresionant ca un mădular de zeu celt sculptat și că avea niște brațe făcute să smulgă gemete din copacii pe care-i pipăia. nu-ți face griji, o să-l cunoști mai bine, nu-i el chiar așa de sfințisor, deși nu cred să fie în stare a deosebi o pizdă de un cioc de rață.

pe când a apărut Sfințisorul, fetele erau gata, lejer îmbrăcate, cu blugi, adidași în picioare, în tricou. scumpule, cum ți-a fost ziua de azi?, l-a întâmpinat Doina, care atunci când se întâlnea cu el devenea florală, învăluită într-o pelerină de tandrețe oarecum vegetală. hai să te pup pe obraji, copăcelule. de-asta te iubesc eu, pentru că ești lin, verde, umbros și pot sta în preajma ta fără să turui verzi și uscate, cum se face de-obicei. tu nu te superi pe mine și nu mă consideri o femeie plictisitoare, așa-i? sunt sătulă de trâncănitori, de histrioni și de poeți avântați, care-ți vomează metafore la tot pasul. tu ești rușinos și mârâitor ca un animăluț nedumerit. dragul meu Alioșa, Carina se teme de privirea ta severă. fii bun și dezamăgește-o, dă-ți drumul la gură când îți vine, spune prostii. ea crede că fetele sunt mult mai vulgare decât băieții, că își evocă mult mai frecvent mădularul cu toate că nu-l au decât, mă rog, în tranzit. un biet turist dezorientat. Doina l-a îmbrățișat. numai în astfel de clipe el se putea asigura că e cineva înăuntrul celui iris lucios de după care o voce de femeie i se adresa. simțea reliefuri moi, de-o căldură asemănătoare cu cea emanată de pepeni în zilele caniculare, o căldură ce adia parfumuri echivoce. trupul lui plâpând se zguduia ca și cum un cocon uriaș s-ar fi trezit din amorțeață încercând să-și ia zborul. Doina îl ținea strâns lipit de pieptul ei, alimentându-l cu obșteasca ei fiire până-l vedea întreg, cu mâini, picioare, față. abia apoi îl elibera.

Carina, mergem? da, imediat, stai să-mi pun puțin ir pe buze, mi-s cam uscate. și un pic de deodorant. așa, gata. mergem. salut, Sfințisorule, hai să te pup și eu. atâta mi-a vorbit Doina de tine, că ma făcut de-a dreptul curioasă. ce mai e pe la voi pe la facultă? sper că te-ai integrat. trupul Carinei emana aerul unei feline sătule, cu un ochi dormitând, iar celălalt pierdut în zarea unor amintiri incerte. altfel nici ea și nici altcineva n-ar fi putut să-l strunească. o rețea de carne nărașă dansa întins, lent, ritmic pe oasele ei lunguiețe și elastice. întreaga ei carne vocifera pe glasurile nedeslușite ale speciei. simpla ei apariție era ca o larmă, ca un scandal. tulbura, irita, provoca, năucea, trecea prin liniștea oricărui bărbat ca printr-o plasă de ploi indecise, cu toate că nicio dată nu părea să fi fost interesată de vreunul dincolo de simplul răsfăț al flirtului. odată ce-o vedeai, îți venea ascunsă, vicleană, din vise și te rodea pe dinăuntru os cu os, n-aveai cum să scapi, nu te puteai trezi, sub colții ei din miere, durerea îți devenea plăcută ca un waltz for Debby, iar diminețile te scoteau la liman ca pe-un orologiu mare și tăcut din care orele pieriseră supte de veșnicie.

Sfințisorul n-a văzut-o pe Carina așa cum vede orice bărbat. ochii lui emasculați și-o reprezentau ca pe-o mașinuță de carne răsătoare, care poartă doi săni pentru depozitat vise, cele bune în dreptul, cele rele în stângul, iar Doina știa de dimineața lângă care a dormit după felul viziunilor de peste noapte. între coapsele Carinei care, după câteva săptămâni de familiaritate, nu se va mai ferea să-și preumbe

nudul prin cameră în prezența Sfințisorului, el a priceput că rodește o specie mai deosebită de caisă, pufoasă, molcomă, binevoitoare, căreia îi priește de minune clima umedă, tropicală. îl îndemna chiar să pună mâna, indecisă, neștiutoare, să-și apropie obrazul de ea, să zăbovească în aburii parfumați ai răsuflării ei prietenoase, să nu se sperie de găvanul orb de unde câteodată se hoalbea diavolul, da, aici între pleoapele acestea umede apare la răstimpuri ochiul lui de unde scrutează adâncul întunecimilor carnale. după care își isprăvește indiscreția pișicheră, risipindu-se cu vânturi răzlețe prin orificiul de vizavi, cauterizat de arsura mușcăturii lui. Sfințisorul își descărca privirile în cutele anatomiei secrete ale Carinei cu oarecare solemnitate, ca și cum ar așeza firicel de izmă între filele unei cărți, își petrecea degetele peste reliefurile ei jilave, trădând mai curând un soi de zăpăceală tâmpă decât emancipatul frison lubric. rar se bucura, chicotind, de toate aceste jucărioare. nicio dată însă nu stăruia prea mult asupra lor. înduioșată de vioșia lui puerilă, Doina îl mângâia pe frunte și-l săruta.

deși octombrie, era călduț încă, mirosea a gutuie coapte și a struguri gata de cules. în parcul Hașdeu castanii își lepădau abătuți frunzele vlăguite. studenți ținându-se de mâini coceau fructe îndrăgostite pe aleile din parc. pe umerii lor plâpânzi fericirea surădea cu promisiuni viclene. pelicani cu aripi uriașe croiau bolți albe peste tumultul lumii. erau ore în care nu se putea muri. Doina l-a luat pe Sfințisor de mână și au pornit pe alee. Carina culegea semințe uscate din tei și le arunca în aer. îi plăcea cum coborau rotindu-se spre pământ. purta în păr culoarea castanelor, pe obraji lenea melancolică a gutuilor târzi. în vastitatea inutilă a curiozităților prozaice, trupul ei se instala cu farmec de parabolă, nu lăsa vizibil mai mult, decât ceea ce rămânea mereu frapant și de neînțeles. la colțul gurii îi înflorea un involuntar surâs ironic ce înțepa uneori, chiar și când dorea să fie draguță.

în zilele senine de octombrie, Clujul devine străveziu ca o cetate aeriană, oamenii ațipiți și păsările planează împreună în liniștea după-amiezilor. viața se curbează după traiectoriile capricioase ale melancoliilor, aleile se ridică devenind lifturi pe verticalele dragostelor de după vacanță, terasele se îmbujorează după convalescența concediilor, halbele spumegă în vorbării vesele, umeri se ating, mâini proferează aglutinat cu indexul țigărilor,acompaniate de *Louisiana Blues* a lui Muddy Waters și *Summertime* a lui Rhoda Scott, studente arămiu scapă vederii fluturele tatuat la-mbucătura feselor, unde-i place mâinii să se-alinte ca-n leagăn de gânduri sfinte, jucând biliard la More, sutiene dantelate dăscălesc sânii sălbăticiți de litoraluri, picuri de transpirație preiau în prismele lor subversiunea inutilă a privirilor pofticioase, talia fustelor hașurează pe burtici pufoase orizonturile curiozității îngăduite, looserii lăncezesc printre sticlele goale, înserările depigmentează rujul buzelor, zarva fără sursă înalță litanii din fericiri laice. prin parcuri, pe sub copaci înmărmuriți, studenții jură să urce pe frânghiile iubirii lor până la Dumnezeu.

(fragment dintr-un roman în lucru)

poezia

Mihai Vieru

pentru Alina Pachitanu

Cred că tu semeni cu fata de care te îndrăgostești iarna

trebuie mereu să ți se ascundă lucruri ca să le descoperi
Fix dinaintea ta

Îți repezi prietenii, urli în stînga ospătarului: a quick fix, asshole
și rizi încet înspre stînga în palmă
mai ții minte verile cînd ne băteam cu spumă prefăcîndu-ne
mîinile în bulgări și aruncînd cu îmbrățișări după fete
– Ai frecat-o, mă, pe aia din a XI-a C?
acum atît de frumoasă ți-ai înflorit aripile înăuntrul ochilor mei
îmi curăț fața de mătasea lipicioasă de cocon ca și cum aș fi intrat cu viteză pe contrasensul pînzei și limburile lipicioase capătă proprietăți ductile
politiștul și-a depărtat chelicerele simțînd vîntul meu apropiindu-se
că nu bulgării se topesc în galopul lor spre tine ci și mîinile se topesc
în îmbrățișări la lumina de sub obroc care dă efecte speciale
tu ești zebra polară din al cărei galop curg culorile hașurîndu-l
așa de repede alergi pînă ce rotocoalele ceții sunt ba numai roz
numai albastre și neone verzi
ba numai fuga simplă din inima mea ca și cum

nervul măselei de minte te anunță
cu un țipăt că moare și își ia un adio luxîndu-ți vacanța. te minte.

– sărut dreapta, aveți un ketonal forte? Încerci amabil ținîndu-te de tocul ușii și încerci abil să pari diplomat
între timp ea îți bîntuie circumvoluțiunile deschide valvele la maxim
serotoninele și dopamina îți inundă tancurile ești un zeppelin glisînd plutirea ca pe un zbor de încercare
noaptea acoperă cîmpia abisală
tu ești numai un submarin din vis
vulpea polară ne cotrobăie de rămășițe și ursul polar o alungă cînd își îndreaptă greabănușul a încălzire globală.
bufnița e rară ca noaptea acolo îmi strecur capul prin penajul ei cald ca printr-o pernă din care mi se înfățișează diriginta privind dinspre cate-dră spre sticla de bere golită la jumătate.
– treci în prima bancă, spune ea. Zi-mi Păsările de Ivaciuc
i le zic
– bine, 10, dar tot îi spun lui taică-tău că ai venit beat la școală!

dii măi cai se spune blînd ca și cum ai vorbi cu ei

atunci cînd ținutul
se prinde de omăt ca un lipici industrial puternic
dii măi cai spune fratele Pavel înălțîndu-se a milă din troian

pe calul zilelor dinaintea cincizecimii cu o cincizecime
dii măi cai li se spune
și noi ne îmlînzim atunci la gura sobei sub mirosul de brad
care ne înșiră ca scoicile pe o ață de pus la cerceii îngerilor
cum îi vedeam în copilărie galben pe negru ca fanta de lumină de la baie atunci cînd lipsea pragul
cînd memoria nu ne mai putea juca feste.

Ești ca un haiduc din cincizecime

așa cum îmi imaginam în copilărie haiducii ca pe niște căpcăuni
civilizatori brutal de albi
și neguroși
stau și gîndesc și reconsider bucuria ta galbenii lui vodă zornăie pe mesele hanului ca niște globuri pentru bradul de crăciun
scorțoșoara din vin adaugă o tărie aerului de iarnă
caii ne încălzesc arătătoarele cu inele de răsufare
căpițele își scot pălăria ca pe un miros de tămîie bună dimineața din oricare alb ai veni
orătăniile sunt blînde privirile lor curioase
asmut zăpada asupra noastră



emoticon

Misivă Laurei Albulescu

Șerban Foarță

Dragă Laura,
cum, zilele astea, citesc o carte (de cvasipopularizare) despre Teorema lui Fermat, înțelegi speciala-mi înclinație pentru „spiritul de geometrie”...

Pe care îl remarc/admir la tine: nimic în plus, – nici, pe cât cred, în minus.

Firește, pentru a fi sigur de ultima ipoteză, ar trebui să știi sociologie, să fii un specialist. Or, nu știi, nici nu sunt.

Oricum, nu numai stilul ți-l admir, dar și onestitatea, – și congenitală, pe cât cred, și decurgînd din faptul ca ești o discipolă indirectă a magistrului Pierre Bourdieu.

Iată ce vreau să-ți spun, în legătură cu un paragraf din teza ta de doctorat, asupra operei acestui ilustru sociolog, – și anume:

„Legitimitatea este o proprietate, însemnând, în ultimă instanță, dorința – mai mult sau mai puțin conștientă, mai mult sau mai puțin explicită (poate fi chiar denegată) – de a accede la recunoaștere și validare, în timp ce legitimarea este procesul prin care aceste atribute sunt conferite celor care le-au solicitat, de regulă de către indivizi care posedă deja acea legitimitate.

De aceea, nu cred că putem vorbi decât de autolegitimare (în ultimul sens), autolegitimitatea

fiind o imposibilitate epistemologică.”

Cred că o ilustrare optimă a sa, a paragrafului citat, ar fi încoronarea lui Napoleon I.

Cum de legitimitate nu putea fi nici vorbă, îi rămânea Primului Consul (?!) legitimarea.

Or, pentru asta, e scos de la naftalină Papa, posesor al legitimității necesare legitimării unui suveran, – prin ungere, prin maslu.

Tot pentru asta, e nevoie de o incintă sacră (legitimantă, prin tradiție, baremi). Aceasta nu e, însă, faimoasa catedrală de la Reims, ci pariziana Notre-Dame. Napoleon nu se vrea un rege oarecare, se vrea un împărat. Adică se autolegitimează ca atare.

De autolegitimare ține și punerea *manu propria* (nu *manu Pontificis* Gregorio Luigi Barnaba Chiaramonti, alias Pius VII) a coroanei pe augusta-i frunte. Papa îl asistă, fără de-a-l unge, – e mai mult un martor la o nuntă (a lui Bonaparte cu Puterea). E remarcabil, totuși, că, în noaptea de dinaintea pseudo-sacralului de la Notre-Dame, Papa condiționează încoronarea de căsătoria religioasă a lui Napoleon cu Joséphine, – care are loc la miezul nopții!

Ce s-a ales din autolegitimarea lui Napoleon se știe: nu numai că aceasta n-a ajuns (prin

absurd!) autolegitimitate, dar, printr-un efect de bumerang (de rang!), a relegitimă mai mult o catedrală (ca incintă sacră a sacralului monarhic) și pe Papa (pe care, oricât de legitim, Revoluția îl cam delegitimase).

(Mai stranie și, în plus, stupidă e autolegitimarea lui Nea Ceașcă, printr-un sceptru, vorba lui Dalí, republican!)

Încă ceva, – nu numai pentru că, traducându-l, admirabil, pe Arasse (*Nu vedeți nimic. Descrieri*, Ed. Art, 2008), tu poți vedea, în „măgăoaia” lui David, ceea ce nu s-ar cuveni văzut: *Doamna Letizia Ramolino*, – care, bonapartistă antibeauharnistă (!), nu luase parte la ceremonie...

Notabil este că momentul nemurit de fostul jacobin, e chiar acela-n care împăratul recentissim își împărățește, la rîndul său, soția. Autolegitimat (liturgic), fie și dacă fără, totuși, vreo legitimitate de aieva, are, prin autolegitimare, dreptul s-o legitimeze, în fine, pe Joséphine.

Încoronarea lui Napoleon I, ca “instantaneu” al lui David, este, de fapt, încoronarea frumoasei și iubitei lui creole...

În paranteză fie spus: să n-ai impresia ca sufăr de napoleonofobie! Ar fi ignobil și grotesc, din parte-mi. N-ai cum să nu admiri (de nu ești Tolstoi!) un geniu ca acesta, – în ciuda multelor (mari) posibile reproșuri... Numai că faptele... vorbește.

Închei, în fine, cu „sloganul” meu cvasiheraldic: *Jamais l'or n'aura l'aura de Laure!*

interviu

"Publicul se elibera la teatru de ceea ce nu putea spune în stradă, în gura mare"

de vorbă cu Ion Vartic directorul Teatrului Național Cluj

Profesorul universitar dr. Ion Vartic a devenit directorul Teatrului Național Cluj în anul 2000, iar de atunci, este implicat în toate activitățile care au legătură cu instituția pe care o conduce. Imediat după căderea lui Ceaușescu, a devenit subsecretar de stat în Ministerul Culturii, în echipa ministerială a lui Andrei Pleșu. Despre teatrul de astăzi și teatrul din perioada comunistă ne vorbește Ion Vartic.

Sorina Teodora Coca: *Literatura și teatrul s-au aflat întotdeauna într-o relație foarte strânsă. Luminița Marcu vorbea despre literatura română scrisă în comunism ca fiind «cea mai incitantă, dificilă și complicată literatură scrisă vreodată în spațiul românesc». Cum caracterizați, în linii mari, teatrul din perioada comunistă?*

Ion Vartic: Teatrul și scenariul de film erau cele mai periclitate de relația cu cenzura. Nu puteau avea libertatea pe care o avea literatura de tipul esopic, de exemplu. Pentru teatru și film era o atenție specială pentru că impactul era direct asupra unei mase de oameni. În literatură avem de-a face cu un cititor singuratic, care stă acasă, citește și se felicita că a prins niște mesaje anticomuniste. Aici erau atenți la faptul că impactul poate fi direct asupra unei săli și că un grup de oameni, o mulțime poate reacționa. De aceea se temeau foarte tare de piesa de teatru și de film, din cauza asta era cenzurată, o dată piesa ca text și pe urmă spectacolul trecea prin așa-numita vizionare până când se scoteau, adeseori, multe scene.

- De la un vechi scheci al lui Toma Caragiu s-a popularizat termenul de șopârlă, în sensul unei întâmplări banale, povestite cu un aer aparent nevinovat, dar care datorită ambiguității create prin mijloace artistice era, de fapt, un atac subtil la adresa sistemului. Ce părere aveți despre aceste

șopârle, ați fost martor la vreo întâmplare de acest gen?

- Oi fi fost, dar nu-mi amintesc. Aici ar trebui să îmi funcționeze memoria involuntară. Mai degrabă actorii sau regizorii ar putea să își aducă aminte. Acum pe loc nu îmi amintesc, îmi pare rău, dar cu siguranță am asistat la așa ceva.

- Se spune că maestri în mânuirea șopârlelor erau Stela Popescu, Alexandru Arșinel, în spectacole de estradă, artistul Alexandru Andrieș. Cum comentați acțiunile acestor artiști?

- După părerea mea aceste nume pe care le amintiți erau niște nume absolut marginale în perioada comunistă. Acești stimabili au intrat în prim-plan după '90. Victor Rebengiuc, ca actor, avea mare succes în spectacole de acest gen, inserând elemente subversive, șopârle. Ca piesă de teatru, îmi aduc aminte de *Maestrul și Margareta* de Mihail Bulgakov, care este o satiră la adresa sistemului comunist.

- Care este opinia dumneavoastră în ceea ce privește publicul spectator, persoanele care vin astăzi la teatru și persoanele care formau publicul spectator în comunism? Vorbim de o evoluție sau o involuție? Mă refer aici, din punct de vedere al nivelului de cultură, al educației, al claselor sociale...

- Până în '90 a fost o afluență serioasă de public la toate nivelele sociale, de toate vârstele. După '90 practic, și în București, unde este un public foarte elevat pentru teatru și e și o plăcere a bucureștenilor pentru teatru, prin '90, '91, '92 era o situație dramatică pentru că sălile erau, adeseori, goale. Era atât de mare atracția pentru discuțiile de la televizor și pentru discuțiile politice încât cu greu a revenit publicul în teatre. Au fost momente ieșite din comun atunci când publicul a



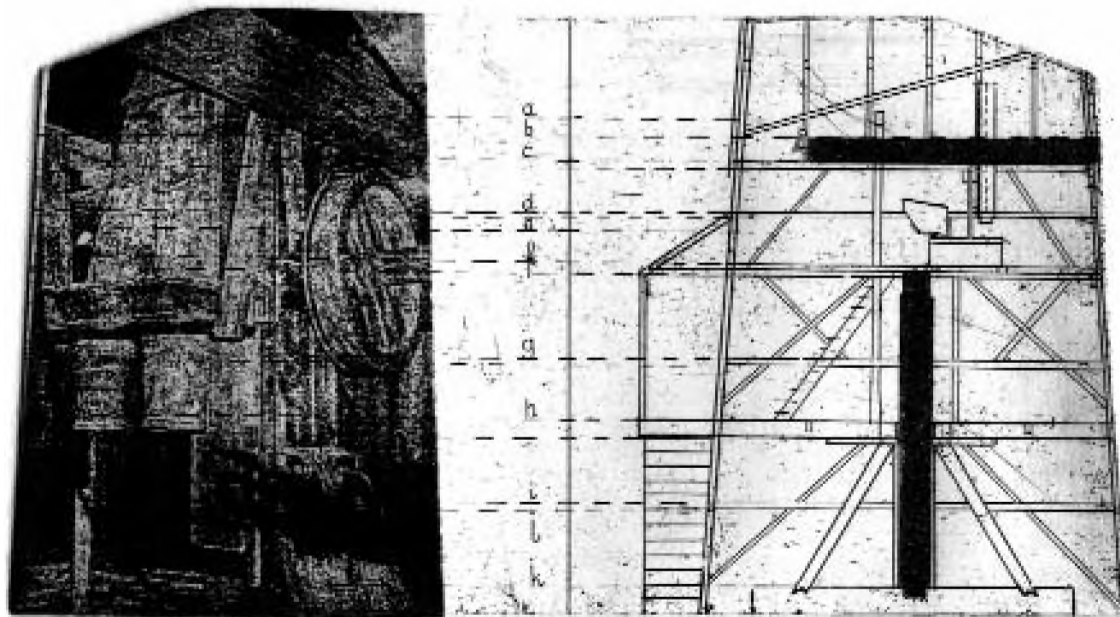
venit din nou. De pildă, Andrei Șerban, care era cel mai important regizor de teatru al momentului, a reușit să readucă publicul în imensa sală a Teatrului Național din București, cu *Trilogia Antică*, marele lui succes mondial. Acesta a fost unul dintre momentele de excepție. A reușit pe urmă Mihai Măniuțiu, tot în București, cu un spectacol senzațional cu *Richard al III-lea*, cu Marcel Iureș în rolul principal. Deci au fost cațiva ani de tranziție destul de dramatici.

- Și publicul din ziua de astăzi?

- Publicul de astăzi nu prea mai prizează teatrul românesc. Dacă ai schimba nume românești și ai pune nume englezești ar da buzna publicul. Pentru că vorbim de un snobism al publicului de teatru, dar și al publicului cititor. Este o mare atracție pentru cartea engleză, pentru cartea americană și foarte puțin se cumpără cartea românească, ceea ce e o dovadă de snobism și țară culturală înapoiată. În Franța, pe primul loc la vânzare stă cartea franceză, pentru că francezul citește în primul rând cartea lui, românul nu.

- Întotdeauna teatrul clujean s-a impus prin valoarea spectacolelor sale. În perioada interbelică, în timpul lui Zaharia Bârsan, se reproșează o înclinație spre spectacole clasice, ca text, regie și interpretare; pe perioada conducerii lui Victor Papilian se impune o politică repertorială orientată spre modernitate, iar în perioada comunistă, repertoriul teatral este supus proletcultismului. Cum se prezintă astăzi Teatrul Național din Cluj, în ce direcție se îndreaptă?

- Mai întâi proletcultismul este un termen greșit. Proletcultism este un concept care a existat în Rusia Sovietică și care a dispărut în jurul anului 1900. Din 1930-1932 nu se mai vorbește despre proletcult nici în Rusia Sovietică, pentru că el este, împreună cu gruparea scriitorilor proletari ruși, desființat de Stalin. De fapt conceptul pe care l-am preluat și l-am materializat este realismul socialist. Cine vorbește de proletcultism folosește un termen absolut eronat. În '49, '50, se vede din dosarele de securitate, directorii de teatru, de aici din Cluj, dar și din celelalte regiuni, anunțau șefii pe linie artistică, ideologici, că au o mare problemă. Pe de o parte, când reușesc să impună un titlu clasic în repertoriu, toți actorii



Katarzyna Winczek

Din viața morii de vânt (2005)



vor să joace numai în piesele clasice, iar publicul dă năvală la piesele clasice și evită piesele de așază actualitate, care erau de propagandă. Era un mare eveniment cand revenea un titlu clasic. Astăzi se joacă piese din repertoriul contemporan, dar și piese clasice.

- Pe scena Teatrului Național din Cluj s-au lansat, în perioada comunistă, actori ca Silvia Popovici, Melania Ursu, Silvia Ghelan, regizori ca Vlad Mugur, Victor Tudor Popa. Cu care dintre aceste nume ați colaborat și care mai există și astăzi în lumea teatrului?

- Victor Tudor Popa era un regizor de mână a treia, un regizor de serviciu, deci lipsit de orice valoare. Vlad Mugur, în schimb, a fost și directorul acestui teatru. Eu am reușit să îl aduc înapoi în teatru în 2001, după lungi discuții. La diverse probleme de tip economic, financiar sau administrativ, în ceea ce privește imposibilitatea de a angaja mai mulți actori, el îmi dădea exemple de când a fost director. Îmi spunea că mergea la primul secretar, un tip de cultură, Maxim Berghean, care îi dădea douăzeci de posturi de actori și bani. Păi vedeți că a avut și comunismul părțile lui bune? Subvenționa cu larghețe mari acțiuni culturale. Acum și eu, câteodată, mă gândesc cu nostalgie, ce bun ar fi un prim-secretar să îmi dea douăzeci de locuri de actori sau bani pentru spectacol. Dar acum totul s-a schimbat, nu mai există artă subvenționată de stat.

- Melania Ursu încă mai joacă...

- Da. Și Melania Ursu tot în perioada aceea s-a remarcat. Silvia Ghelan a jucat până acum 2-3 ani, Mihai Măniuțiu poate fi considerat un stâlp al Teatrului Național din Cluj. Din 1978 slujește acest teatru. El a avut un mare spectacol înainte de '90, *Antoni și Cleopatra*, iar imediat după '90 *Omor în catedrală*, cu Marcel Iureș în rolul principal și care a avut un mare succes în Anglia.

- George Motoi, un alt actor al Teatrului Național, a afirmat într-un interviu faptul că «teatrul era un ambasador serios al României în perioada comunistă». Credeți că mai este valabilă și acum această afirmație?

- George Motoi a avut perioada lui mare în timpul lui Vlad Mugur, dacă tot am discutat de el. Eu cred că mai este valabilă afirmația. De când există o nouă conducere la Institutul Cultural Român, Patapievic, Tania Radu și Mircea Mihăieș, s-a dat o mare importanță promovării culturii și s-au dat subvenții serioase prin intermediul filialelor de la Madrid, Praga, Varșovia, Paris. Prin intermediul acestor filiale, în capitalele europene s-au popularizat foarte mult spectacolele românești și noi am beneficiat din plin de lucrul ăsta.

- Se spune că cel mai jucat spectacol de teatru din perioada comunistă a fost *Opinia publică* a lui Aurel Baranga, pusă în scenă aici, la Teatrul Național, de Victor Tudor Popa. Cum se explică interesul pentru acest spectacol?

- Pentru că i se permitea lui Baranga să introducă, cu voia poliției, mai multe șopârle decât altor dramaturgi. Asta e singura mea explicație. Publicul venea nu atât pentru valoarea estetică, nici a piesei, nici a spectacolului, ci pentru șopârlele politice pe care le conținea. Se elibera la teatru de ceea ce nu putea spune, în stradă, în gura



Katarzyna Pyka

Piatra I (2004)

mare.

- Ce părere aveți despre actorii care părăsesc scena teatrului în favoarea unor producții televizate, gen serial sau telenovelă?

- Mie îmi pare rău că nu au ocazia să joace și să fie distribuiți, mai des, și actorii din Cluj, pentru că, o dată, își fac reclamă lor ca actori, pe urmă fac reclamă teatrului. Și de fapt trebuie să înțelegi motivul adevărat de a accepta să joci în asemenea subproducții culturale, faptul că salariile nu sunt destul de mari să îi apere pe actori de asemenea tentații. Un Teatru Național trebuie să-și aibă bine conturat profilul. Dacă ai ajuns actor în Teatrul Național, sau într-un teatru ca Bulandra, care nu e național, nu ai voie să te «prostitezi» în subproducții de genul celor amintite. Dar atunci creează-i și financiar un statut care să-i poată permite a se prezenta în viața socială cu decență. Un actor trebuie să se îmbrace ca un actor, să trăiască ca unul, el este o figură reprezentativă, mai artistică și asta costă. Gândiți-vă la actorii tineri pe care i-am adus la Național în ultimii zece ani. Ei nu au locuințe, pentru că nu se mai dau ca altădată locuințe de serviciu. Acum acești actori nu au salarii care să le permită să se împrumute pentru a-și face o casă și atunci stau în niște chirii îngrozitoare la care se adaugă toate celelalte cheltuieli. Un mare regizor român care a plecat, trăiește și lucrează în Germania, David Esrig, căci despre el este vorba, era supărat pe actorii lui preferați, Dinică și Marin Moraru, din cauză că aceștia joacă în seriale cu subiecte țigănești. Dar el trăia pe un salariu de director de școală din Germania și nu înțelegea că Dinică și Moraru au niște pensii mizerabile.

- Cercul artiștilor din România a suferit o mare pierdere odată cu trecerea în neființă a unor mari actori ca Ștefan Iordache, Jean Constantin, iar recent, maestrul Gheorghe Dinică, de care tocmai ați pomenit. Ce sentimente aveți în legătură cu pierderea acestor mari actori? Credeți că vor putea fi înlocuiți de tânăra generație?

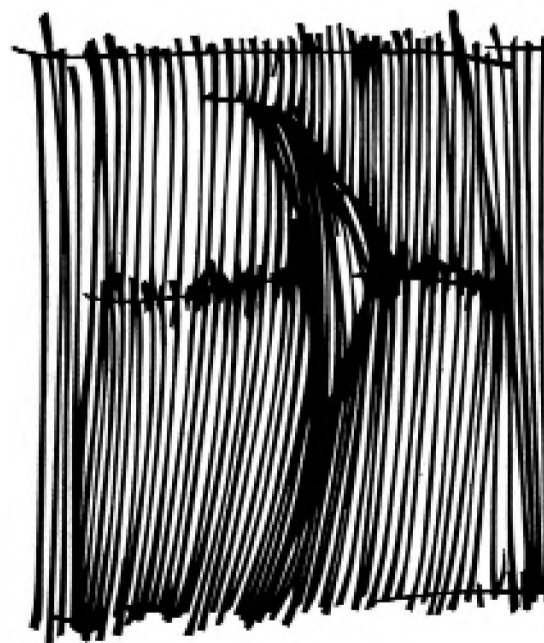
- Cu siguranță, pe parcurs, îi pot înlocui pentru că generația nouă vine și cu un alt stil de joc de teatru și în funcție de acest nou stil vor rămâne, unii dintre ei, și vor deveni mari actori. Ceea ce este absolut regretabil, de pildă, cum este cazul lui Dinică, și în cazul altor actori și altor spectacole, nenorocirea este că ele nu au putut fi filma-

te și că, practic, în afara unor secunde, a unor minute din marile spectacole din perioada aceea comunistă, ele vor dispărea pentru totdeauna, iar vorbele cronicarilor nu pot să-ți dea imaginea vizuală și sonoră a interpretării pe care o dădeau Dinică și Moraru într-un spectacol al lui David Esrig.

- Ce loc ocupă teatrul în viața dumnevoastră? Sunt convinsă că funcția ocupată este una extrem de solicitantă. Mai aveți viață în afara scenei, vă mai rămâne timp pentru viața personală?

- Nu. Din cauza faptului că există, în timpul zilei, o foarte mare activitate birocratică, tehnică, legată de ateliere, pe urmă repetițiile, spectacolele de seară. Un directorat îți ia practic tot timpul. Și simt asta în lipsa timpului de a citi, de a scrie, de a lucra. Dar asta e, acum am instaurat un nou sistem și sperăm să se schimbe lucrurile.

Interviu realizat de Sorina Teodora Coca



Celina Kirchner

Fără titlu 59 (2003)

Jacques Derrida

Dreptatea celui mai puternic

Abuzul de putere e constitutiv pentru suveranitate. Ce înseamnă acest lucru în ceea ce privește *rogue States*-urile - „statele-bandit”? Ei bine, că acele state care sunt în măsură să denunțe sau să acuze violările dreptului, nerespectările dreptului, pervertirile și deviațiile de care s-ar face vinovat cutare sau cutare *rogue State*, aceste State Unite care pretind că garantează dreptul internațional și care iau inițiativa războiului, a operațiilor de poliție sau de menținere a păcii deoarece au această putere, aceste State Unite și statele care li se aliază în aceste acțiuni, sunt ele însele, în calitate de suverani, primele *rogue States*.

E adevărat, chiar înainte de a trebui să întocmim dosarele (de altfel utile și lămuritoare) care cercetează, de pildă, rechizitoriile unui Chomsky sau ale unui W. Blum și lucrările intitulate *Rogue States*. A regreta lipsa, din cadrul acestor lucrări curajoase, a unei gândiri politice consecvente, în special cu privire la istoria și structura, la „logica” conceptului de suveranitate, nu înseamnă a le aduce o ofensă. Această „logică” ar dezvălui că, *a priori*, statele care sunt în măsură să combată *rogue States*-urile sunt ele însele, în suveranitatea lor cea mai legitimă, *rogue States*-uri ce abuzează de puterea lor. Din momentul în care există suveranitate, există un abuz de putere și un *rogue State*. Abuzul e legea uzuală, e legea însăși, „logica” unei suveranități care nu poate domni decât neîmpărțit. Mai precis, întrucât ea nu reușește niciodată să facă acest lucru decât într-un mod critic, precar, instabil, suveranitatea nu poate decât să tindă, pentru un timp limitat, la o domnie absolută. Nu poate decât să tindă la hegemonia imperială. A te folosi de acest timp înseamnă deja a abuza - așa cum o face aici însuși banditul care, prin urmare, sunt chiar eu. Nu există așadar decât *state-bandit*. În potență sau în act. Statul este bandit. Există întotdeauna mai multe *state-bandit* decât se crede. *Mai multe state-bandit*, cum trebuie să înțelegem acest lucru?

După toate aparențele, la capătul acestui mare ocol, am fi tentați astfel să răspundem „da” la întrebarea pusă în titlu: „Dreptatea celui mai puternic: există oare *state-bandit*”? Da, nu-i așa, există, însă mai multe decât se crede sau se spune, și tot mai multe. Aici avem o primă întorsătură.

Iată-o însă și pe ultima, cea din urmă. Ultima rotire a unei volte, a unei mișcări de revoluție sau a unei *revolving door*. În ce constă ea? Am fi tentați mai întâi (însă voi rezista acestei tentații, la fel de ușoară pe cât de legitimă), să credem că acolo unde toate statele sunt *state-bandit*, acolo unde bandito-crația e însăși *crația* suveranității statale, acolo unde nu există decât bandiți, nu mai există niciun bandit. *Niciun bandit*. Acolo unde există întotdeauna mai mulți bandiți decât se spune sau se lasă să se creadă, nu mai există niciun bandit. Însă dincolo de această necesitate, oarecum intrinsecă, de a scoate din uz sensul și impactul cuvântului „bandit”, din moment ce cu cât există mai mulți bandiți, cu atât există mai puțini bandiți, din moment ce „tot mai mulți bandiți” și „tot mai multe *state-bandit*” înseamnă două lucruri atât de contradictorii, există o altă necesitate de a pune capăt acestui termen și de a-i circumscrie epoca, de a delimita recurgerea frecventă, recurentă, compulsivă, pe care Statele Unite și anumiți aliați ai lor au făcut-o la el.

Ipoteza mea e următoarea: pe de o parte, această epocă a început la sfârșitul așa-numitului război rece în

timpul căruia două supraputeri supraînarmate, membri fondatori și permanenți ai Consiliului de securitate, credeau că pot instaura domnia ordinii în lume printr-un echilibru al terorii nucleare și inter-statale; pe de altă parte, deși continuăm pe alocuri să ne folosim de această expresie, sfârșitul ei a fost confirmat, mai degrabă decât anunțat, în mod teatral, mediateatral, la 11 septembrie (o dată indispensabilă pentru a face referire în mod economic la un eveniment căruia nu îi corespunde niciun concept, și nu fără motiv, un eveniment constituit, de altfel, într-un mod structural, ca eveniment *public* și *politic* - și deci dincolo de toate tragediile victimelor pentru care nu putem avea decât o compasiune nemărginită - de această puternică mediateatralizare calculată de ambele părți).

Odată cu cele două turnuri ale World Trade Center, s-a prăbușit în *mod vizibil* întregul dispozitiv (logic, semantic, retoric, juridic, politic) care făcea utilă și semnificată denunțarea, în cele din urmă liniștitoare, a statelor-bandit. Curând după prăbușirea Uniunii sovietice („prăbușire” deoarece aceasta e una dintre premisele, unul dintre primele tururi ale prăbușirii celor două turnuri), încă din 1993, Clinton, după sosirea sa la putere, inaugura, la drept vorbind, politica de represalii și de sancționare împotriva statelor-bandit declarând, într-o adresare către Națiunile Unite, că țara sa va folosi oricând îi va părea potrivit articolul excepțional (articolul 51) și că, citez, Statele Unite vor acționa „în mod multilateral atunci când va fi posibil, însă în mod unilateral atunci când va fi necesar”.

Această declarație a fost reluată și confirmată în mai multe rânduri: de către Madeleine Albright, pe când era ambasador pe lângă Națiunile Unite, sau de către William Cohen, secretarul apărării. Acesta a anunțat că, pentru a combate statele-bandit, Statele Unite erau pregătite să intervină militar în mod unilateral (deci fără acordul prealabil al ONU sau al Consiliului de securitate) de fiecare dată când interesele lor vitale vor fi în joc; iar prin interese vitale, acesta înțelegea, citez: „un acces fără piedici la pietele-cheie, la sursele de energie și la resursele strategice”, precum și orice lucru care va fi considerat drept interes vital de către o „jurisdicție națională”. Ar fi deci de ajuns ca americanii, în interiorul Statelor Unite și fără a consulta pe nimeni, să considere că „interesul lor vital” o dictează, pentru a-și oferi un motiv, un bun motiv, pentru a ataca, a destabiliza sau a distruge orice stat a cărui politică ar fi contrară acestui interes.

Pentru a justifica această unilateralitate suverană, această neîmpărțire a suveranității, această violare a instituției presupus democratice și normale a Națiunilor Unite, pentru a da dreptate acestei dreptăți a celui mai puternic, trebuia decretat că statul considerat agresor sau amenințător acționa ca un stat-bandit. „Un stat-bandit”, afirma Robert S. Litwak, e cel pe care Statele Unite îl definesc ca atare”. Iar aceasta tocmai în momentul în care Statele Unite, anunțând că vor acționa în mod unilateral, se afirmă ele însele ca *state-bandit*. *State-bandit*, Statele Unite care, la 11 septembrie, au fost autorizate în mod oficial de către ONU să acționeze ca atare, adică să ia toate măsurile considerate necesare pentru a se proteja, oriunde în lume, împotriva așa-numitului „terorism internațional”.

Însă ce anume s-a întâmplat, sau, mai exact, s-a semnalat, s-a făcut explicit, s-a confirmat la 11 septembrie? Dincolo de tot ceea ce s-a putut

spune, mai mult sau mai puțin legitim, cu privire la aceasta, și la care nu voi reveni aici, ce anume a devenit limpede în acea zi, o zi care nu a fost atât de imprevizibilă pe cât s-a pretins? Acest fapt masiv și prea evident: după războiul rece, amenințarea absolută nu mai avea o formă statală. Dacă ea a fost controlată de două supraputeri statale, într-un echilibru al terorii, în timpul războiului rece, răspândirea potențialului nuclear în afara Statelor Unite și a aliaților lor nu mai putea fi controlată de niciun stat. Oricât am încerca să-i cuprindem efectele, există multe indicii clare care ar putea arăta că, dacă a existat într-adevăr un traumatism, la 11 septembrie, în Statele Unite și în lume, acesta nu consta, așa cum se crede prea adesea despre traumatism în general, într-un efect, într-o rană produsă de ceea ce s-a întâmplat efectiv deja, de ceea ce tocmai s-a întâmplat și care risca să se repete încă o dată, ci în frica de netăgăduit a unei amenințări *mai grave* și care *urmează să vină*.

Traumatismul rămâne traumatizant și incurabil deoarece vine din viitor. Și virtualul traumatizează. Traumatismul are loc atunci când suntem răniți de o rană care nu a avut încă loc, în mod efectiv și altfel decât prin semnalul anunțării sale. Temporalizarea sa purcede din ceea-ce-urmează-să-vină. Or, aici, viitorul nu e numai prăbușirea virtuală a altor turnuri și a altor structuri asemănătoare, ori posibilitatea unui atac bacteriologic, chimic sau „informatic” etc. - chiar dacă acestea nu pot fi niciodată excluse. Lucrul cel mai rău care urmează să vină e un atac nuclear care amenință să distrugă aparatul de stat al Statelor Unite, adică al unui stat democratic a cărui hegemonie e tot atât de evidentă pe cât e de precară, în criză, al unui stat presupus ca fiind garantul, paznicul unic și ultim al ordinii mondiale a statelor normale și suverane. Acest atac nuclear virtual nu le exclude pe celelalte; el poate fi însoțit de ofensive chimice, bacteriologice, informatice.

Asemenea atacuri au fost imaginate de fapt foarte devreme, încă de la apariția termenului *rogue State*. Însă atunci ele erau identificate, în originea lor, cu niște state și deci cu niște puteri organizate, stabile, identificabile, localizabile, teritorializate, puteri non-suicidare sau presupuse a fi astfel, care puteau fi sensibile la armele de disuasiune. În 1998, Președintele Camerei reprezentanților, Newt Gingrich, afirma foarte bine că existența URSS fusese liniștitoare deoarece puterea sa, exercitată în mod birocratic și colectiv, deci nesinucigaș, era sensibilă la disuasiune. El adăuga că, din păcate, acesta nu mai e astăzi și cazul a două sau trei regimuri din lume. El ar fi trebuit să precizeze că nici măcar nu mai e vorba de state sau de regimuri, de organizări statale legate de o națiune sau de un teritoriu.

După cum am constatat eu însumi la New York, la mai puțin de o lună după 11 septembrie, anumiți membri ai Congresului precizau la televizor că fuseseră luate măsurile tehnice adecvate pentru ca un atac asupra Casei Albe să nu distrugă în câteva secunde aparatul de stat și tot ceea ce reprezintă statul de drept. Președintele, vice-președintele și întregul Congres nu se vor mai afla în nicio clipă împreună, în același loc în același timp, după cum se mai întâmpla uneori, bunăoară în ziua Declarației prezidențiale privind starea Uniunii. Această amenințare absolută era conținută încă în perioada războiului rece într-o teorie a jocurilor strategice. Ea nu mai poate fi reținută atunci când amenințarea nu mai vine de la un stat deja constituit, nici măcar de la un stat potențial, care ar putea fi tratat drept un stat-bandit. Acest lucru făcea zadarnice sau inutile toate resursele retorice (fără a mai vorbi de resursele



răstălmăciri

Picaresc

Mihaela Mudure

Picarescul, romanul drumului și al căutării care este, în ultimă instanță, romanul vieții noastre a tuturor, nu moare odată cu stingerea ultimelor decenii al secolului al XVIII-lea cel lung, cum denuesc mai nou specialiștii această extrem de interesantă și fertilă perioadă.

Ilf și Petrov re-inventează în celebrul lor roman *Douăsprezece scaune* modelul picaresc în contextul anilor douăzeci, în perioada NEP-ului sovietic. Picaorul e multiplicat și diversificat din punct de vedere caracterologic, Alături de Ostap Bender, liderul incontestabil al trupei de căutători de comori, mai apar Ippolit Matveevici, părintele Feodor. Ostap Bender rămâne, totuși, picaro-ul definitoriu. Ceilalți sunt doar niște însoțitori de tipul lui Sancho Panza sau al lui Partridge din *Joseph Andrews*. Întocmai ca picaro-ul secolului al XVIII-lea care căuta respectabilitate și avere pentru o cât mai fructuoasă inserție socială, acești picaro sovietici vor și ei să devină bogați contra tuturor, în primul rând contra destinului concretizat, aici, în lovitura de bumerang care a transformat o societate, Revoluția. Contextul material e foarte bine reprezentat, eroul picaro trăiește într-o lume determinată, aproape Marxist, prin puterea banului și a averii.

Se știe că eroul picaresc trebuie să treacă printr-o serie de experiențe definitorii: sexualitatea, pușcăria. Spre deosebire, de picaro-ul classic din secolul al XVIII-lea, picaro-ul sovietic oferă, totuși, matrimonialitatea în schimbul favorurilor sexuale pe care le oferă cu gândul la scaunul comoară. Plăcerea nu contează prea mult. Intimitatea sexuală e doar sugerată, pudic. O cortină se trage peste dormitorul văduvei Grițațueva din Stargorod, mireasa interesatului Ostap Bender. Ce vreți?! Cerberul cenzurii și al moralității sovietice veghea. Pudibonderie sugestivă! Pușcăria este și ea sugerată doar. Dar aluziile sunt suficient de "eficiente", de evocatoare pentru cititorul sovietic

sau pentru cel obișnuit cu limbajul esopic al literaturilor totalitare. Organele veghează, chiar dacă ele par a fi întotdeauna de partea moralității celei mai intransigente și mai bine justificate.

Goana după scaunul buclucaș se transformă într-o panoramă a societății sovietice în care oamenii continuă să fie incorecți, necinstiți, lacomi în ciuda lecțiilor de înaltă moralitate ale ideologiei oficiale. Ineficiența, învârteala, demagogia sunt detectate cu ochiul nemilos al unui anchetator care urmărește toate aceste evoluții din perspectiva înaltă a Istoriei.

Picarescul secolului al XX-lea pare să fi (de-)căzut din căutarea unei personae (Sophia Western, Dulcinea) sau a unui ideal (cavaleria medievală pentru Don Quijote) la căutarea unui obiect care poate aduce bogăția. La Ilf și Petrov acest obiect-mijloc este scaunul. Pentru personajele din celebrul film *O lume nebună, nebună (It's a Mad, Mad World)*, realizat de Stanley Kramer în 1963, obiectul-mijloc este cușorul plin de dolari. Personajele, niște picaro înmulțiți, sunt înnebunite de goana după bani, nimic altceva nu mai contează. Căutarea se desfășoară în ritm mult precipitat față de picarescul classic al secolului al XVIII-lea, peisajele se schimbă în viteză, mijloacele de transport moderne (trenul sau automobilul) asigură o mobilitate sporită. Dar raiile morale sunt aceleași, iar râsul e singurul care poate oferi, în final, o oarecare momentană ușurare.

Ippolit Matveevici constată după o căutare îndelungată și trudnică că efortul s-a transformat într-un bun al tuturor, un bun al poporului. Morala creștină se întâlnește cu cea proletară pe fondul unui homeric hohot de râs. Zădărnica zădărniceii, totul e zădărniceii! Scaunul comoară, burdușit cu diamantele ascunse de burjuii, e dus la tovarășul Krasilnikov. "Briliantele se transformaseră în geamuri de cristal și în traverse de beton-armat, iar sălile de gimnastică răcoroase erau făcute din perle. Diadema de dia-

mante se prefăcuse în sala de teatru cu scenă turnantă, cerceii de rubine atârnav în chip de policandre cu zeci de becuri, brățările de aur în formă de șarpe cu smaralde își schimbaseră meseria și deveniseră o bibliotecă minunată, iar broșa se metamorfozase în creșă, atelier de aeromodelism, cameră de șah și sală de biliard" (443). Ippolit începu să țipe, un țipăt "turbat, căinos și sălbatic" (443), în timp ce Moscova "porni în marșul său de fiecare zi" (443). Râsul e, în acest caz, al cititorului, iar critica abia marcată față de înregimentarea obligatorie devine surâs, zâmbet. Moralizarea trebuie să fie evidentă, iar goana după îmbogățirea rapidă și ușoară sever criticată.

În filmul lui Kramer, eroul principal interpretat de Spencer Tracy, este un polițist cinstit, tentat de suma uriașă pusă în joc de destin la sfârșitul carierei sale impecabile, dar nerecompensate așa cum ar fi trebuit. Bani ajung să se împrăștie și la propriu și la figurat în vânt conform moralei puritane care a stat la baza contractului moral și politic fundamental pentru societatea americană. *Easy come, easy gone!* (*Ușor a venit, ușor a plecat!*). Tot ceea ce nu a venit prin muncă și efort cinstit în dragoste de Dumnezeu e zadarnic și se risipește în zădărnice. Praf și pulbere! Râsul e, aici, ușurare și căință. Păcătosului i se permite o revenire la moralitate prin distanțarea sa față de propriul păcat.

Modelul picaresc, inventat de scriitorii secolului al XVIII-lea pe ruinele căutării idealizate din romanțurile medievale, nu a murit. Bazat pe modelul drumului, metaforă simplă, dar cât de evocatoare a propriului nostru traseu în viață sau în lectură, picarescul ne poate încă oferi ușurarea sau izbăvirea înțelegerii a ceea ce suntem sau a ceea ce dorim să realizăm în această viață.

Referințe

Ilf și Petrov, *Douăsprezece scaune*, trad. I. Flavius și M. Leicand, București, RAO, 1997.



militare) cheltuite pentru a justifica cuvântul „război” și teza potrivit căreia „războiul împotriva terorismului internațional” trebuia să vizeze state bine determinate care ofereau sprijin financiar, suport logistic sau refugiu pentru terorism; state care puteau, după cum se spune în Statele Unite, *sponsor* sau *harbour* [*sprijini* sau *adăposti*] teroriștii.

Război și terorism

Toate aceste eforturi pentru a identifica state „teroriste” sau state-bandit sunt „raționalizări” menite să tăgăduiască nu atât angoasa absolută, cât panica sau teroarea în fața faptului că amenințarea absolută nu mai poate proveni de la sau rămâne sub controlul unui stat sau al unei forme statale. Era necesar să ascundem, prin această proiectare identificatoare, să ne ascundem în primul rând *nouă înșine*, faptul că puteri nucleare sau arme de distrugere în masă sunt produse în mod virtual și accesibile în locuri care nu mai țin de niciun stat. Nici măcar de un stat-bandit. Aceleași eforturi, aceleași gesticulări, aceleași „raționalizări” și tăgăduiri se ostenesc în zadar, încercând în același timp să identifice state-bandit sau să asigure supraviețuirea unor concepte muribunde precum cele de război (așa cum a fost el înțeles cândva de dreptul european) și de terorism. Nu mai avem de-a face de acum înainte nici cu un război internațional classic, deoarece niciun stat nu a declarat război sau nu s-a angajat ca atare într-un război împotriva Statelor Unite, nici cu un război

civil, întrucât niciun stat-națiune nu e prezent ca atare, nici chiar cu un „război al partizanilor” (în sensul pe care Schmitt îl dă acestui concept) întrucât nu mai e vorba de o rezistență la o ocupare teritorială, de un război revoluționar sau de un război de independență pentru a elibera un stat colonizat și pentru a întemeia un altul. Din aceste motive, conceptul de terorism va fi considerat lipsit de relevanță, tocmai pentru că a fost asociat întotdeauna cu „războaiele revoluționare”, cu „războaiele de independență” sau cu „războaiele de partizani”, războaie care au avut întotdeauna drept miză, orizont și teren, statul.

Nu mai există așadar decât state-bandit și nu mai există niciun stat-bandit. Conceptul își va fi atins limita și sfârșitul, mai înspăimântător ca oricând, al epocii sale. Acest sfârșit a fost întotdeauna aproape, încă de la început. Totuor semnelor mai mult sau ai puțin conceptuale pe care le-am menționat acum, trebuie să le mai adăugăm unul, care reprezintă un simptom de un alt ordin. Înșiși aceia care, sub Clinton, au accelerat și au intensificat cel mai mult această strategie retorică și au abuzat de expresia diabolizantă de *rogue State*, sunt tocmai cei care, în cele din urmă, la 19 iunie 2000, au declarat în mod public că au decis să abandoneze cel puțin cuvântul. Madeleine Albright a făcut cunoscut că departamentul de stat nu mai vedea în el un termen potrivit și că, de acum înainte, va folosi expresia mai neutră și mai moderată de *States of concern*.

Cum să traducem *States of concern* păstrându-ne seriozitatea? Poate prin „state preocu-

pante”, adică state care ne dau motive de îngrijorare, dar și state de care trebuie să ne preocupăm în mod serios, și de care trebuie să ne ocupăm, pentru a le trata cazul în mod adecvat. Cazul lor, în sensul medical și în sensul juridic. De fapt, iar acest lucru a fost remarcat, abandonarea acestui termen a semnalat o adevărată criză pentru sistemul de apărare cu rachete și antirachetă și pentru bugetul lui. Chiar dacă Bush a reactualizat ocazional această expresie, ea a căzut totuși, probabil pentru totdeauna, în desuetudine. Aceasta e în orice caz ipoteza mea, căreia am încercat să-i justific rațiunea ultimă. Și totodată fondul fără fond. Cuvântul „bandit” a fost expedit, trimis de fond; trimiterea sa are o istorie, și întocmai precum cuvântul *rogue*, el nu e etern.

Însă „bandit” și *rogue* vor supraviețui pentru o vreme statelor-bandit și *rogue States*-urilor pe care, la drept vorbind, le vor fi precedat.

Text apărut în *Le monde diplomatique* din ianuarie 2003 și reluat în *Voyous*, Paris, Galilée, 2003, p. 145-151.

Traducere din franceză de
Andreea Rațiu

Vivat Academia!

Laszlo Alexandru

O informație interesantă a răzbătut în presa ultimelor zile. Academia Română îi solicită statului suplimentarea la peste 368 milioane de lei noi a bugetului ei pe anul 2010. Ce bine că există o instituție care, din buzunarul meu, al tău și al dumneavoastră, veghează la dezvoltarea culturii române, la corecta configurare a valorilor publice!

În realitate, patronajul academic pare totuși să se ghideze în prezent după principiul cuțitarilor de la periferie: "cu banii lor, facem ce vrea mușchii noștri". Căci în aceleași zile s-au anunțat și premiile stabilite de Academia Română pe anul 2007. La secția de filologie și literatură, Premiul "Titu Maiorescu" i-a fost acordat lui Sorin Lavric, pentru volumul *Noica și mișcarea legionară*. Caracterul sfidător al acestei opțiuni merită să fie readus în atenția opiniei publice.

Am avut deja prilejul să analizez în detaliu, la vremea respectivă, cartea tipărită de Sorin Lavric (vezi polemicile *Sfântă tinerețe legionară*, "Trăiască Căpitanul!" și *Noica la a doua tinerețe*). Se pare că trebuie să revin, ca să mă fac auzit. Sub pretextul reevaluării tinereții lui Constantin Noica, spre a o inocenta, S. Lavric întreprinde o rescriere falsificatoare a istoriei României. Pentru a dilua complicitățile legionare ale filosofului, monograful a ales să diminueze responsabilitățile covârșitoare care apasă asupra cunoscutei mișcări extremiste, teroriste. Din paginile publicate la București de Editura Humanitas, Anno Domini 2007, aflăm stupefiați că "Legionarismul este trecerea de la ordinea interioară la ordinea exterioară, este închegarea treptată a unei frumuseți externe pe baza unei iradierii spirituale ce vine din interior. Căci nu poți schimba lumea dacă nu te schimbi mai întâi pe tine, dacă nu devii un altul, cu totul nou, un altul înfiorător de bun a cărui atitudine să transfigureze România și a cărui prezență să-i oblige pe ceilalți să-ți imite comportamentul" (p. 192). Tinărul cercetător reciclează nu doar imaginea crimelor legionare, ci și pe aceea a ideatorului lor: "Zelea Codreanu nu putea

fi imitat, iar de subordonat nici atât. Privirea lui se îndrepta spre un orizont la care nu ajung decât nebunii și vizionarii mistici. El nu voia conturi în bancă și vilegiaturi în străinătate, ci imateriala mîntuire a neamului românesc. Persecuțiile concertate la care aveau să fie supuși legionarii, arestările prin care trecuse el și prin care avea să mai treacă, toate acestea nu erau în ochii lui decât semne că prin gura lui se rostea adevărul..." (p. 93). Portretul asasinului politic în serie e umanizat și sensibilizat, pentru uzul gospodinelor ce curăță ceapa la bucătărie: "La vestea morții lui Moța, Codreanu a izbucnit în plîns. Își pierduse cumnatul (Moța era căsătorit cu sora lui, Iridenta [sic! - L.A.] Codreanu) și mai ales își pierduse mîna dreaptă, cu care-i condusesse pînă atunci pe legionari. Se pare că pierderea l-a marcat profund pe Codreanu, schimbîndu-l: a devenit mai interiorizat, mai chibzuit, iar înfățișarea lui a căpătat șlefuirea pe care suferința o dă de obicei oamenilor" (p. 136).

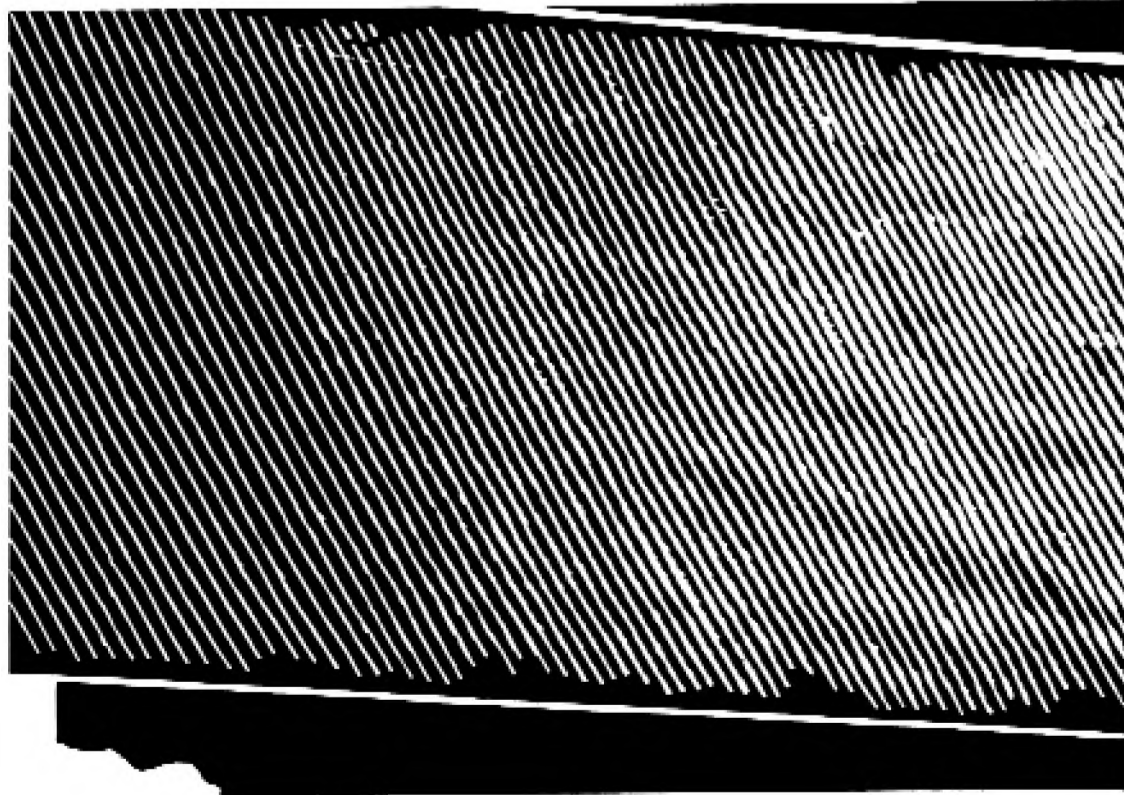
Pentru elogierea "spiritului de sacrificiu" fascist, era însă necesară înfrumusețarea crimelor oribile înfăptuite de aceștia. Sorin Lavric recurge, în acest sens, la o strategie cu mai mulți pași. În primul rînd, el diminuează arbitrar numărul victimelor gardiste: "și astfel, în următorii ani, legionarii vor omorî 67 de oameni: Armand Călinescu, cei 64 de la Jilava, Nicolae Iorga și Virgil Madgearu", în timp ce regele Carol al II-lea a scăpat cu fuga, deși "omorîse - ce-i drept, nu cu mîna lui - mai mulți oameni decît aveau să omoare legionarii în toată istoria lor" (p. 157). Firește că S. Lavric îi "uită" de la recensămîntul cadavrelor lăsate în urmă de legionari pe evreii uciși în Pogromul de la București, pe prefectul de poliție Manciu, pe premierul I.G. Duca, pe fostul șef Mihai Stelescu etc. În al doilea rînd, el încearcă să construiască o penibilă "tipologie" a asasinatului politic, pentru a-i favoriza din nou pe gardiștii care, desigur, și-au asumat bărbătește gesturile, spre deosebire de politicianii care s-au ascuns cu lașitate în spatele instituțiilor statului:

"memoria colectivă reține crima făcută cu propria mînă, iar nu crima făcută prin intermediari. Căci una e să omori dînd ordin jandarmilor sau militarilor s-o facă, și alta e să omori apăsînd tu însuși pe trăgaci. În realitate, ambele sînt crime, atît doar că una poate fi mușamalizată, iar cealaltă, nu. Deosebirea dintre legionari și celelalte partide este că primii au omorît cu propriile mîini, în timp ce ultimele au omorît folosind ca intermediari slujbașii instituțiilor statului [sic! - L.A.]. Chiar dacă legionarii au săvîrșit mai puține crime decît adversarii lor [sic! - L.A.], memoria selectivă a posterității a reținut faptul că numai legionarii au fost criminali și, lucru mult mai grav, că tot ei au introdus violența pe scena politică interbelică" (p. 246).

În al treilea rînd, Sorin Lavric reduce tendențios, cu scopul de-a o ascunde, latura antisemită a crimelor legionare. El neagă astfel perspectiva oficială - științifică, istorică și diplomatică - a statului nostru, așa cum a fost ea asumată de doi Președinți ai României, care au validat cercetările cuprinse în *Raportul final* al Comisiei internaționale coordonate de Elie Wiesel. În menționata lucrare academică sînt dovedite fără echivoc, prin numeroase exemple, rolul fatal și extrema brutalitate pe care le-au ilustrat diversele cuiburi legionare, în uciderea evreilor de-a lungul Rebeliunii și din timpul Pogromului de la București. Și totuși, în anul de grație 2007, unul ca Sorin Lavric vine să conteste explicit producerea Rebeliunii legionare, care n-ar fi fost decît o lovitură de stat a mareșalului Antonescu, pentru a-și alunga partenerii de guvernare (vezi p. 254). El își permite să nege fățiș culpa legionarilor în masacrele antisemite: "Nici cei mai încrîncenați vînători de legionari nu mai pomenesc azi de episodul abatorului, și asta fiindcă se știe că a fost o înscenare a SSI-ului condus de Eugen Cristescu" (vezi rev. *Tribuna*, nr. 132/2008).

Stăm și ne întrebăm: cite academii naționale ale statelor membre în Uniunea Europeană s-au grăbit, în ziua de azi, să-i onoreze pe elogiatorii mișcărilor fasciste, pe cei ce se prosternă la poalele criminalilor din trecut? Iată însă că marea Academia Română, finanțată din buzunarul meu, al tău și al dumneavoastră, își permite nonșalanța de a-l premia pe un recuperator al Mișcării legionare, pe un proslăvitor al criminalului Corneliu Zelea Codreanu, pe un negator al culpei gardiste în Pogromul de la București. Să iei subvenții de la statul român, pentru a-i răsplăti cu ele pe cei ce intră în coliziune cu eforturile oficiale de cercetare corectă a istoriei, se vedește pînă la urmă o tristă șmecherie. Probabil că de undeva, de pe lumea cealaltă, Titu Maiorescu îi va bate obrazul academicianului Eugen Simion, pentru ghiuleaua urît mirositoare pe care i-a atîrnat-o, postum, de picioare.

Singurul lucru care ne mai interesează este dacă, la ceremonia de premiere, au participat cumva Gabriel Liiceanu, editorul volumului (bun prieten, nu-i așa?, cu Eugen Simion), precum și "criticul" Dan C. Mihăilescu, fervent partizan al cărții neofasciste (alungat odinioară de Eugen Simion de la un institut al Academiei). E fascinant cum, uneori, intelighenția dimbovițeană reușește performanța de a-l împăca pe I.L. Caragiale ("pupat toți Piața Endependenți") cu François Mauriac ("sărutul dat leprosului"). Marea problemă, în aceste îngrozitoare vremuri cu gripă porcină, e să avem grijă pe cine pupăm. Ca infecția să nu se ia.



Slawomir Grabowy

Autoportret (2005)

religie

teologia socială

Condamnarea comunismului (V)

Radu Preda

Apropierea împlinirii a primelor două decenii de la căderea comunismului a exercitat o presiune asupra celor implicați în dezbaterea legată de natura și modalitatea condamnării ultimului regim totalitar al Europei să marcheze în consecință momentul. Această necesitate s-a convertit într-un act de compensare a mesajului inconsecvent dat până acum de exemplu de Adunarea Parlamentară a Consiliului Europei prin cele două Rezoluții din 1996 și 2006, de Guvernele est-europene, care au tot amânat procesul de deschidere a arhivelor sau de Parlamentele care au negociat politicianist armistiții morale transpartinice privind neaplicarea măsurilor lustrative. Una peste alta, se dorea evitarea pe cât posibil a riscului de a comemora „căldicel”, neconvingător, două decenii de la încheierea celui mai brutal experiment social de durată, cu cea mai mare întindere geografică și cu numărul cel mai mare de victime. Acest *ethos* este caracteristic Declarației de la Praga privind conștiința morală europeană și comunismul (vezi textul la adresa www.teologia-sociala.ro).

Data la 3 iunie 2008, rezumând discuțiile conferinței internaționale pe temă desfășurate la sediul Senatului ceh care s-a bucurat de prezența mai multor foști șefi de stat din Europa de Est, în frunte cu Václav Havel, Declarația de la Praga are un ton ferm și se adresează nemijlocit conștiinței clasei politice europene să țină cont de toate implicațiile avute de comunism, unele dintre acestea amplificate sau cel puțin prelungite de lipsa unei abordări clare a acestuia din partea Europei postcomuniste. Motivele semnatarilor Declarației sunt formulate după toate regulile tehnice ale unui astfel de text și merită să le cităm *in extenso*. Astfel, potrivit inițiatorilor, tema comunismului nu poate fi nici amânată și nici tratată superficial „[...] întrucât societățile care își neglijează trecutul nu au viitor; întrucât Europa nu va fi unită atâta vreme cât nu va fi capabilă să-și reconcilieze istoria, să recunoască nazismul și comunismul ca moștenire comună și să conducă o dezbatere sinceră și amănunțită despre crimele tuturor regimurilor totalitare din secolul trecut; întrucât ideologia comunistă este direct responsabilă de crime împotriva umanității; întrucât o conștiință încărcată de trecutul comunist este o povară grea pentru viitorul Europei și al copiilor noștri; întrucât diferitele moduri de a evalua trecutul comunist pot duce la împărțirea Europei în «Vest» și «Est»; întrucât integrarea europeană a constituit o reacție directă la războaiele și violențele provocate de sistemele totalitare de pe continent; întrucât conștiința crimelor împotriva umanității comise de regimurile comuniste pe întregul continent trebuie să se răsfrângă asupra tuturor minților europene în aceeași măsură în care sunt cunoscute crimele regimurilor naziste; întrucât există similarități substanțiale între nazism și comunism în ceea ce privește caracterul lor abominabil și crimele săvârșite împotriva umanității; întrucât crimele comunismului încă trebuie să fie evaluate din punct de vedere legal, moral, politic și istoric; întrucât acestor crime li s-au găsit justificări spunându-se că au fost comise în numele teoriei luptei de clasă și a principiului dictaturii «prole-

tariatului», folosind teroarea ca metodă de a menține dictatura; întrucât ideologia comunistă a fost folosită ca instrument în mâinile celor care au clădit imperii în Europa și Asia pentru a-și atinge scopurile expansioniste; întrucât mulți dintre cei care au comis crime în numele comunismului nu au fost încă aduși în fața Justiției iar victimele lor nu au fost încă despăgubite; întrucât furnizarea de informații extinse despre trecutul totalitar comunist care să ducă la o mai bună înțelegere și abordare a temei este o condiție necesară pentru o viitoare integrare solidă a tuturor națiunilor europene; întrucât reconcilierea finală a tuturor popoarelor europene nu este posibilă fără eforturi susținute în vederea stabilirii adevărului și a recuperării memoriei; întrucât trecutul comunist al Europei trebuie analizat în amănunțime atât în mediul academic cât și în rândurile publicului larg, iar generațiile viitoare ar trebui să aibă la dispoziție informații despre comunism care să le fie ușor accesibile; întrucât în diferite părți ale globului mai rezistă doar câteva regimuri comuniste, care însă controlează aproape o cincime din populația lumii și, prin accesul la putere, încă săvârșesc crime și aduc prejudicii mari bunăstării popoarelor lor; întrucât multe țări, deși partidele lor comuniste nu sunt la putere, nu s-au distanțat de crimele regimurilor comuniste și nici nu le-au condamnat [...]”.

Citând apoi în sprijinul său actele și normele în vigoare referitoare la moștenirea comunistă, Declarația propune 19 măsuri concrete. Printre acestea, una intens discutată în ultima vreme, cu toate că, așa cum am văzut în Raportul Lindblad din 2005 premergător Rezoluției 1481/2006 a APCE, nu este formulată pentru prima dată, vizează „stabilirea datei de 23 august, ziua semnării Pactului Hitler-Stalin [în 1939, n.n.], cunoscut ca Pactul Molotov-Ribbentrop, ca zi de comemorare a victimelor regimurilor totalitare, atât naziste cât și comuniste, în același mod în care Europa comemorează victimele Holocaustului la data de 27 ianuarie”. Punând degetul pe rană și arătând că deceniile de complicitate intelectuală a stângii comuniste din Vest nu pot fi reduse la o simplă cochetărie ideologică, fără urmări, Declarația de la Praga pledează pentru „acceptarea responsabilității paneuropene la crimele comise de comunism”. Pentru prima dată într-un astfel de document din ultimele două decenii, se tematizează participarea, directă sau indirectă, a întregii Europe la drama comunistă și se spulberă iluzia etică larg răspândită că, fiind dincolo de zidul Berlinului, în partea liberă, această Europă necomunistă a fost/este lipsită de orice responsabilitate pentru ceea ce s-a petrecut de cealaltă parte. Fără a mai zăbovi aici asupra altor aspecte din document, după ce se pronunță pentru realizarea justiției și condamnarea crimelor și ideologiei comuniste, Declarația din 2008 propune „fondarea unui Institut al Memoriei și Conștiinței Europene care să fie

A) institut european de cercetare pentru studierea totalitarismului, dezvoltând proiecte științifice și educaționale și oferind suport rețelei de institute naționale de cercetare care se specializează

pe tema experienței totalitare, B) și un muzeu/centru comemorativ paneuropean al victimelor tuturor regimurilor totalitare, cu scopul comemorării victimelor acestor regimuri și a conștientizării crimelor comise de acestea”.

Punerea de către Declarația de la Praga pe același plan a totalitarismului comunist cu cel nazist a reaprins polemica în jurul unicității Holocaustului. Criticii acestei omologării aduc în sprijinul lor faptul că țările baltice, la insistențele cărora s-a făcut această precizare, încearcă în acest fel să relativizeze propria lor responsabilitate de a fi colaborat cu regimul nazist. Oricare ar fi însă adevărul istoric și intenția, reală sau presupusă, demersul de „unificare” a conștiinței europene prin integrarea în memoria vie a continentului și a perioadei comuniste nu poate fi decât de bun augur. În plus, în ceea ce privește situația Europei de Est, punerea pe același plan a celor două forme de totalitarism care au marcat acest „scurt secol XX” (Eric Hobsbawm) ajută la înțelegerea mai bine a tragediei prin care a trecut Europa de Vest pe durata regimului național-socialist. Altfel spus, comemorarea victimelor comunismului este un foarte binevenit *aide mémoire* pentru comemorarea victimelor nazismului și reciproc.

Declarația de la Praga a fost un puternic gest simbolic însă cvasi-privat, în ciuda semnăturii unor titulari de funcții publice, motiv pentru care în lunile următoare publicării ei s-a dus o intensă activitate de lămurire pentru oficializarea mesajului ei la nivelul Parlamentului European (PE). În acest efort se înscrie dezbaterile din 25 martie 2009 de la sediul PE din Strasbourg. Promovată de Președinția cehă a Uniunii Europene din prima jumătate a lui 2009, dezbaterea a scos în evidență dificultățile încă existente în găsirea unui limbaj politic comun. Chiar dacă fronturile nu mai sunt atât de adânci precum în urmă cu un deceniu și mai bine, diferențele de viziune sunt nu mai puțin vizibile. Sintetizând, în timp ce europarlamentarii de dreapta se pronunțau în favoarea unui act de condamnare fără echivoc a totalitarismului comunist, cei de stânga pledau pentru lăsarea pe seama istoricilor a acestei sarcini și, pe ansamblu, exprimau dubii dacă întreaga complexitate a fenomenului istoric ar putea fi cuprinsă în textul unei Rezoluții. Tot din partea stângii va veni și rezerva față de alegerea datei de 23 august, Pactul Molotov-Ribbentrop neputând fi în această optică făcut responsabil pentru toate injustițiile petrecute de-a lungul secolului trecut. Nici alte grupuri parlamentare, precum cel liberal sau ecologist, nu se vor arăta prea entuziaste, acuzând chiar pe inițiatorii dezbaterii de oportunism și populism. Pentru a complica și mai mult lucrurile sau pentru a reduce la absurd ideea condamnării totalitarismului comunist prin invocarea altor totalitarisme care ar trebui la rândul lor sancționate de către PE, un reprezentant al grupului independent propunea punerea pe agendă a radicalismului islamic. Una peste alta, dezbaterile din martie 2009 a arătat nu doar lipsa, previzibilă, a consensului politic legat de *modul* abordării totalitarismului comunist. Mult mai gravă este aici absența unui minim consens legat de *necesitatea* condamnării ideologiei comuniste și a faptelor provocate de aceasta.

Rezultatul concret al Declarației de la Praga și al dezbaterilor controversate ulterioare, la nivel oficial sau în presa de idei, a fost adoptarea (533 voturi pentru, 44 împotriva și 33 abțineri) de către Parlamentul European, la 2 aprilie 2009, a

unei Rezoluții care preia fondul celor afirmate în documentul formulat în 2008 în capitala cehă. Astfel, este lansată chemarea în vederea articulării unei Platforme a memoriei și conștiinței europene care să pună în legătură unele cu altele centrele și institutele de cercetare și să constituie baza unui viitor Muzeu/Centru de documentare/Memorial al victimelor comunismului european. Data de 23 august este propusă ca zi de comemorare „cu demnitate și imparțialitate” a „victimelor tuturor regimurilor totalitare și autoritare”. Sugestiv pentru lipsa consensului politic despre care am amintit este faptul că în ciuda condamnării unanime a încălcărilor drepturilor omului de către regimurile totalitariste și autoritare, Rezoluția PE evită cu grijă să condamne nemijlocit, pe nume, comunismul. Iarși, pentru a căta oară, condamnarea crimelor comunismului nu face pasul esențial către condamnarea ideologiei care le-a făcut posibile.

În fine, cel mai recent document oficial care se ocupă cu problematica regimului comunist este Declarația de la Vilnius a Adunării Parlamentare a Organizației pentru Securitate și Cooperare în Europa (OSCE). Adoptată în cadrul celei de XVIII-a întruniri care a avut loc între 29 iunie-3 iulie 2009 în capitala Lituaniei, Declarația cuprinde o Rezoluție referitoare la reunificarea Europei divizate. Atenția este îndreptată către respectarea drepturilor omului și a libertăților civile, regimurile totalitare fiind respinse ca atare, indiferent de baza lor ideologică. Textul amintește de faptul că „(...) în secolul XX țările europene au cunoscut două mari regimuri totalitare, anume nazismul și stalinismul, care au cauzat genociduri, violări ale drepturilor omului și a libertăților fundamentale, crime de război și crime împotriva umanității.” Imediat după aceea, recunoscând specificitatea Holocaustului, documentul amintește importanța aplicării măsurilor de prevenire a acțiunilor antisemite și readuce aminte statelor membre de angajamentul luat de acestea, în Declarația din 1990 de la Copenhaga, „de a condamna clar și fără echivoc totalitarismul”. Este subliniat apoi rolul pe care îl are asumarea istoriei și a memoriei în procesul de trecere de la dictatura comunistă la democrație. Declarația amintește și de recenta Rezoluție a PE de declarare a zilei de 23 august ca moment de comemorare a victimelor totalitarismelor. Încurajând statele membre să mijloacească în rândul tinerilor, prin intermediul școlii și al organizațiilor non-guvernamentale, o viziune completă asupra istoriei recente, documentul atrage atenția și asupra continuării deconspirării crimelor totalitarismului, etapă esențială către consolidarea instituțiilor statului de drept și garanție că astfel de fapte nu se vor mai repeta. Același text își exprimă îngrijorarea față de tendința de glorificare a nazismului și a stalinismului de către grupările anarhice. Fără să ofere nimic nou în comparație cu documentele anterioare, Declarația de la Vilnius reiterează și fixează cadrele în care, retoric și politic, se poate la ora actuală discuta despre comunism. Cum afirmam deja, este probabil prea puțin pentru unii, prea mult pentru alții, dar în niciun caz prea târziu.

Biserica și teologia sa au nevoie de cultură

Cristian Barta

Biserica are menirea de a lucra pentru binele spiritual al credincioșilor și al întregii societăți, slujindu-L pe Dumnezeu întrupat și ajutând persoana umană să-și împlinească vocația la fericirea veșnică. Toată această lucrare a Bisericii se adresează așadar omului concret, care trăiește într-un determinat context social, cultural și politic. Teologia, privită sub aspectul aprofundării și sistematizării adevărilor de credință, își are fundamentul în revelația dumnezeiască și constă în străduința de auto-înțelegere a Bisericii. Norma și criteriul său se identifică cu fides, dar aceasta este în armonie cu intellectus, pe care îl înalță și îl susține. Această armonie pretinde în mod firesc colaborarea sistematică și riguroasă pe care Papa Ioan Paul al II-lea a evocat-o atât de sugestiv: „Credința și rațiunea sunt ca două aripi cu care spiritul uman se înalță spre contemplarea adevărului. Dumnezeu este Cel care a pus în inima omului dorința de a cunoaște adevărul și, în definitiv, de a-l cunoaște pe el pentru ca, cunoscându-l și iubindu-l, să poată ajunge la adevărul întreg despre sine însuși”.ⁱ Plecând de la această reflecție, înțelegem că rațiunea și credința, teologia și cultura, Biserica și societatea sunt realități strâns legate, complementare și, într-un anumit sens, interdependente.

În mod limpede, Biserica, atât prin teologia sa cât și prin alte manifestări ale sale, are nevoie de resursele oferite de cultură pentru a vesti, explica, aprofunda și exprima în mod actual *Evangelia* lui Hristos. Biserica Catolică, mereu atentă în a rămâne fidelă credinței, este chemată să intre în dialog cu culturile numeroaselor popoare, îmbogățindu-le prin valorile creștine. În același timp, dialogul comportă și o îmbogățire a Bisericii prin activitatea teologului, care trebuie să evalueze și să-și însușească tot ceea ce cultura are mai valoros sub aspect conceptual, filosofic, științifico-experimental.

Distincția dintre *Evangelie* și cultură este certă, dar modul în care s-a articulat relația lor de-a lungul istoriei a îmbrăcat diferite forme. Încă din perioada patristică s-au înregistrat două modele: primul, caracterizat prin refuz și suspiciune; al doilea, care s-a bucurat de o amplă susținere și va deveni programatic pentru teologie, se definește prin dialog critic cu cultura timpului. Efectele pozitive ale acestui dialog cu filosofia platoniană, stoică sau neoplatonică este o chestiune demult lămurită atât în sfera teologiei, cât și în cea a culturii. Ulterior, marea sinteză medievală, bazată pe armonia dintre *Evangelie* și cultură, a oferit o mărturie convingătoare în privința întrupării depline a valorilor creștine în viața personală și socială. Modernitatea se va distanța însă de acest model, pe care îl va înlocui cu drama separării radicale dintre *Evangelie* și cultură. În pofida suspiciunilor reciproce, nu au lipsit totuși teologi, filosofi, istorici sau alți oameni de știință care au încercat să recompună ruptura apărută. Teologia Școlii Ardelene, scrisă în plină epocă iluministă, exprimă limpede dificultățile acestei străduințe, dar roadele ei au făcut istorie. Teologia catolică contemporană, apoi, nu ar fi astăzi atât de racordată la provocările culturale, fără opera unor mari teologi, dintre care îi amintim aici doar pe Jacques Maritain, Henri de Lubac, Hans Urs von Balthasar, Karl Rahner și Joseph Ratzinger, care au abordat problemele majore ale contemporaneității.

În pofida secularizării radicale a societății și a culturii românești de astăzi, necesitatea ca teologia să dialogueze cu cultura este tot mai presantă. Înainte de toate, pentru faptul că în conștiința Magisteriului Bisericii este dincolo de îndoială faptul că persoana umană se poate dezvolta și realiza în mod deplin

numai prin cultură, adică prin cultivarea luminată a tuturor capacităților sale spirituale și fizice. Or, întruparea Logosului pretinde înveșmântarea sa culturală continuă sau, altfel spus, înculturarea *Evangeliei* în culturile popoarelor. Această prețuire a culturii, dar și înțelegerea problemelor sale, se regăsește în importante documente ale Bisericii Catolice: în Constituția *Gaudium et spes* a Conciliului Vatican II, în Enciclica *Fides et ratio* sau în documentul *Pentru o pastorală a culturii*, promulgat în 1999 de Consiliul Pontifical pentru Cultură.

În al doilea rând, deoarece în lumea universitară europeană și românească întâlnim semne clare ale depășirii rupturii dintre *Evangelie* și cultură. Chiar dacă cultura românească din perioada comunistă a înregistrat și ea „dogma incompatibilității dintre universități și religie”, revenirea Facultăților de Teologie în Universitate după 1990 constituie deja o experiență reușităⁱⁱ. Spațiul universitar, locul privilegiat al cercetării, al formării noilor generații și al elaborării culturale, a înregistrat autonomia teologiei și a științelor, a *Evangeliei* și a culturii. Desigur, autonomia despre care discutăm nu are nicidecum sensul lipsei de interes reciproc, ci se afirmă pe vastul plan al complementarității și al diferențelor metodologice specifice fiecărui sector al cunoașterii.

Un alt motiv, nu mai puțin important, pentru care teologia trebuie să folosească cultura este tendința de universalizare a acesteia din urmă. Există acum noi căi de perfecționare și răspândire mai largă a culturii, facilitate mai ales de progresul și mai buna organizare a mijloacelor de comunicare socială. Toate aceste mijloace și structuri pot fi utilizate în evanghelizare deoarece facilitează circulația și deci cultivarea valorilor creștine.

Nu în ultimul rând, revenirea oficială a Bisericii Greco-Catolice și a Facultăților sale de teologie în viața publică aduce cu sine și această mare responsabilitate pentru ierarhi, teologi și credincioși. Au apărut, desigur, importante lucrări de teologie, au fost editate reviste de specialitate, au fost organizate pe plan eclezial asociații și evenimente dedicate întâlnirii Bisericii cu cultura, însă nu putem să nu exprimăm dorința ca viitorul apropiat să pună Biserica într-un dialog sistematic, critic și creator cu cultura. Vocația sa culturală, dovedită cu prisosință în trecut, poate rodi și astăzi cu condiția ca pastorația culturii să fie asumată ca o prioritate.

Suntem conștienți de dificultățile pe care acum le ridică dialogul teologiei cu cultura, atât din perspectiva tinerelor noastre Facultăți de Teologie, cât și a complexității problemelor generate de schimbările paradigmelor culturale. Totuși, urgența abordării lor cu competență este o certitudine ce se impune de la sine. Tocmai de aceea, cuvintele adresate de Papa Ioan Paul al II-lea forumului UNESCO de la Paris, la 2 iunie 1980, își păstrează actualitatea: „dialogul Bisericii cu culturile timpului nostru este domeniul vital a cărui miză este destinul Bisericii și al lumii la acest sfârșit de secol XX”ⁱⁱⁱ. Începutul secolului XXI ne aparține și ne interpelează pe toți, teologi și oameni de cultură.

i Papa Ioan Paul al II-lea, *Enciclica Fides et ratio*, 1998, p. 1.

ii Andrei Marga, *Filozofie și teologie astăzi*, Ed. Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 2005, p. 76.

iii Apud Poupard Paul, *Conciliul Vatican II*, trad. Aurelian Băcilă, editor Silviu Hodiș, Ed. Galaxia Gutenberg, Târgu Lăpuș, 2008, p. 100.

remarci filosofice

Ce este toleranța? (I)

Jean-Loup d'Autrecourt

1° Anecdote istorice

Este vorba despre o conferință făcută în februarie 2009, în Franța. Subiectul mi-a fost comandat, dar l-am acceptat, căci filosoful se poartă uneori ca artistul, care poate primi și execuția comenzi, din când în când. Pe de altă parte, acest demers face parte din activitatea mea de educație populară a francezilor; este o activitate complementară celei universitare, cam în stilul lui Titu Maiorescu. Bineînțeles că nu-i uit nici pe români, dovadă: chiar aceste articole din revista clujeană *Tribuna*. Este adevărat că am publicat doar unul sau două texte pe anul 2009; este cam puțin față de cele patruzeci de articole publicate în anii precedenți. Însă am fost foarte solicitat „peste hotare”. Totuși iată-mă din nou cu intenția precisă de a contribui și la prestigiul acestei publicații transilvane. Am și motive serioase.

Toleranța este o noțiune care a intrigat efectiv filosofii prin chiar lipsa ei de interes teoretic. De unde și uimirea mea atunci când mi-a fost propus subiectul din partea unei biblioteci comunale. Este adevărat că o mică comună suburbană, care organizează o conferință de filosofie, nu-i totuna cu universitatea de la Sorbona, care organizează seminarii internaționale marxiste. Nu este totuna, pentru că la Paris nu se întâmplă nimic altceva în filosofie, decât ce se întâmpla pe vremea lui tătucu Stalin în Siberia, pe când în provincie se mai poate face un pic de gândire metafizică. Iată dovada, chiar și în cazul unei noțiuni destul de absente din discursurile filosofice.

Într-adevăr, *toleranța* este rar dezbătută, iar literatura de specialitate care-i este consacrată este neesențială, ca să nu spun inexistentă. Abia dacă aș putea să prezint trei texte importante în ultimele cinci secole, și aceasta după căutări îndelungate. În plus subiectul este delicat, ba chiar riscant. Căci pentru opinia comună, pentru intelectualul de dugheană, *toleranța* apare ca o virtute! Din start, ca să busculez un pic cititorul cultivat, trebuie știut că nu am de gând să-i fac aici elogiul; ci doar critica. De ce? Mai întâi pentru că meseria mea de filosof mă constrânge să nu abordez nimic fără simț critic; apoi, pentru că *toleranța este perce-*

pută de filosofi ca o noțiune negativă.

Marchizul de Sade spunea că aceasta „este morala slabilor”. Iar mai târziu Nietzsche avea să fie și mai virulent. Aș dori să completez aceste vorbe, notând că „ea este deasemenea morala celor puternici”. Pe de altă parte, *intoleranța* este ceva insuportabil, deoarece apare asociată cu fanatismul, delirul, exaltarea, extremismul, febra, anarhismul, terorismul, revoluția, fundamentalismul, războarea etc. Problema pare deci acablantă: căci aparent nu am putea să fim toleranți, dar nici intoleranți. Însă filosoful este un om curajos; deci fără să-mi pierd speranța, am continuat cercetările asidue despre *toleranță*! Ce bucurie imensă am avut, când am descoperit,

într-o lume caracterizată de violență, intoleranță, războaie, atentate, crize, foamete, injustiție, teroare, trădări, bănuieli, intrigi, minciuni, că există totuși locuri în care se practică efectiv *toleranța*: „casele de *toleranță*” (fr. *les maisons de tolérance*); expresie folosită ca atare pentru prima oară în Franța, de prefectura de poliție de la Paris, în 1840.

Entuziasmul mi-a fost atât de mare, că atunci când am aflat, am vrut să merg imediat, să mă adăpostesc, să mă instruiesc, să mă documentez, îndemnat fiind și de faimoasa expresie a lui Paul Claudel: „La *tolérance*? Il y a des maisons pour ça!” (*Toleranța? Există case pentru asta*). Da există, dar sunt greu de găsit, greu accesibile și ziua sunt închise (fr. *maisons closes*). Nu prea sunt admiși filosofii în bordel și cu atât mai puțin filosofii moralști.

Atunci a trebuit să mă mulțumesc cu o reflecție pur speculativă, livrescă, în bibliotecă.

Ce-ar trebui deci să tolerăm? Să acceptăm greșelile și erorile, să consimțim aproximația, să suportăm autoritatea, să trecem cu vederea crimele, să îndurăm puterea, să suferim ignoranța, să răbdăm injustiția, să ignorăm inechitatea? Trebuie să fim condescendenți, laxiști, indiferenți, lași, ipocriți, indulgenți, răbdători față de ce se întâmplă în lume, cu copiii, în educația elevilor și a studenților, față de ceilalți, confrunțați cu bolile și cu mizeria? Tendința majorității ar fi către răspunsul „nu”; și totuși semnificația noțiunii de *toleranță* este cuprinsă în răs-

punsul afirmativ la seria întrebărilor precedente, care enumeră tot atâtea sinonime ale *toleranței*. De unde vine deci problema? Trebuie să fie vreo confuzie pe undeva.

Într-adevăr „a nu tolera” nu este sinonim cu *intoleranță*. Aceasta este confuzia verbală care se ascunde în spatele expresiei „a fi intolerant”, care produce pe bună dreptate teamă. Avem tendința de a crede că dacă nu se tolerează cutare lucru, prin urmare este vorba de *intoleranță*; ceea ce este fals! Este o subtilitate de negație aici; nu trebuie confundată negația strict logică cu cea pragmatică. Deci ce se poate tolera? Opinia celorlalți, credințele lor, ideile lor...? Iar pe-ale mele, cine le tolerează? Ce-i și cu noțiunea aceasta bizară, ambiguă, care are aerul unei valori morale pe gustul simțului comun, al vulgului?

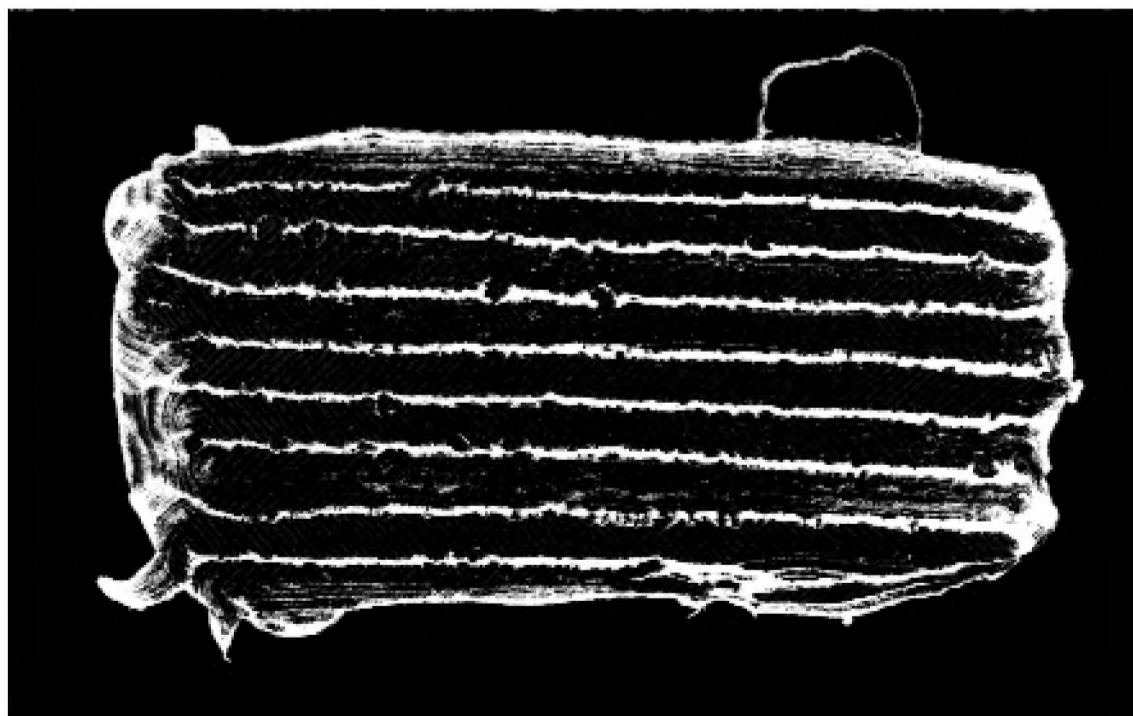
Pentru a înțelege mai bine această dificultate, am organizat textul astfel: mai întâi voi explicita diferitele ocurențe ale noțiunii de *toleranță*, cu concepțiile pe care le presupune; după aceea voi discuta aspectul istoric, contextul în care a apărut (*Edictul de la Nantes* al lui Henri al IV-lea, *Scrisoarea despre toleranță* a lui Locke și *Tratatul despre toleranță* al lui Voltaire); în fine, voi arăta limita ideologiilor contemporane, care revendică *toleranța* ca pe o valoare morală, și pe care aș fi putut să le ignor (H. Marcuse și J. Rawls); dar săracia referințelor bibliografice, m-a obligat să țin cont chiar și de ei.

2° Câteva semnificații ale „toleranței”

Etimologic, a *tolera* vine din latinul *tolerare*, „a purta, a suporta” o greutate, o povară care poate fi materială sau morală. Termenul a intrat în franceză în 1393 (secolul al XIV-lea) cu același sens: „a suporta suferind un chin, o pedeapsă”; pe urmă, ideea de suferință a fost substituită cu cea de răbdare (fr. *patience*). Astfel în secolul al XV-lea (1469), cuvântul însemna „a suporta cu indulgență, ceea ce nu se aprobă la cineva”; iar în secolul al XVII-lea (1690) „a suporta cu răbdare ceea ce este injust, dezagreabil”. Însă am găsit și niște conotații pozitive deasemenea: la sfârșitul secolului al XV-lea, cu sensul de „a aproba baterea unei monede”, *toleranță* tehnică a greutăților și a măsurilor; în secolul al XVI-lea, sensul este de „a rezista la o încercare fizică”.

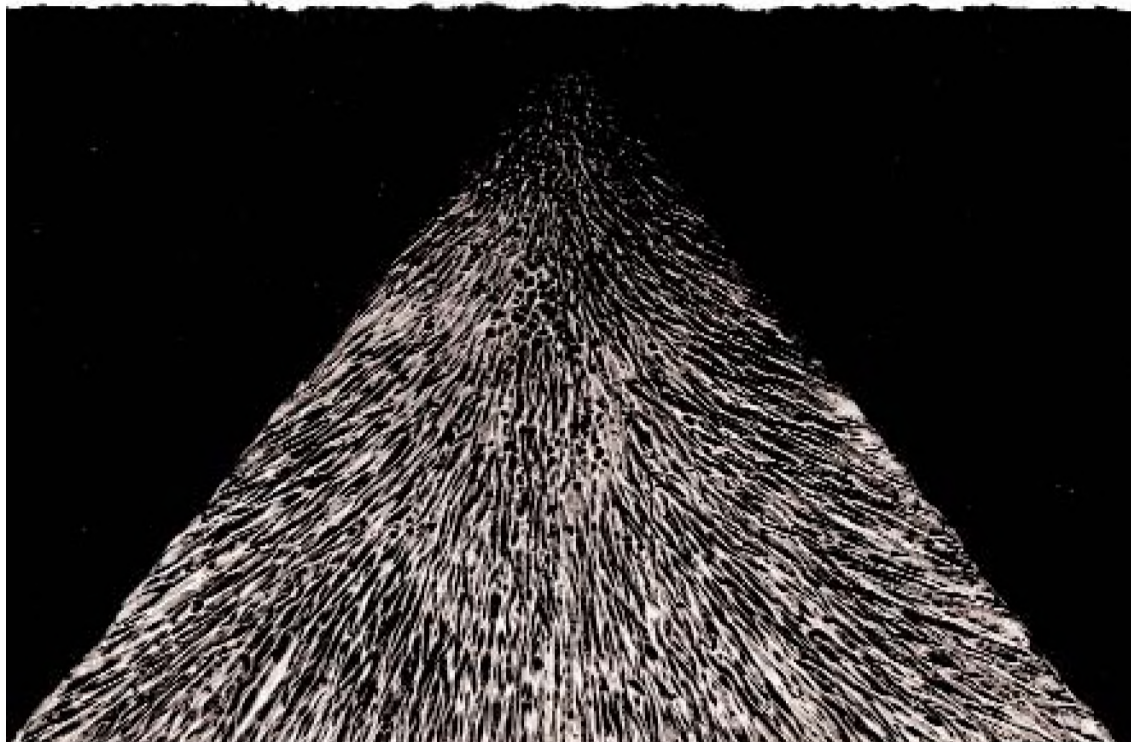
Perioada istorică, în care a apărut termenul, este aceea a confruntărilor și războaielor religioase dintre catolici și protestanți. Cum spunea Balzac, apariția protestantismului a fost unul dintre cele patru șocuri, care au zguduit Franța, în istoria ei; de atunci au mai apărut și altele, dar Balzac nu putea să le prevadă. Deci miza este importantă: religioasă, politică, ideologică, socială, iar dintr-o perspectivă colaterală, secundară, există și o anumită miză morală, deoarece se au în vedere comportamentele, moravurile umane.

Însă din punct de vedere filosofic, noțiunea nu prezintă prea mult interes. Nu întâmplător există foarte puține texte filosofice pe această temă, ceea ce este uimitor, știind că filosofii au obiceiul să discute despre tot și despre toate. De ce? O să vedem mai întâi cu ajutorul principalelor semnificații contemporane ale noțiunii, că se ajunge la niște teze filosofice problematice. Dar țin să precizez, cu riscul de a mă repeta, că cercetările pe care le-am făcut țin de o adevărată performanță. Care este problema pe care vreau să o semnaliez? Foarte simplu, atunci când subiectul nu este ceea ce pretinde că ar fi (în acest caz o chestiune filosofică), și că în același timp acesta este foarte popular, înseamnă că riscă să țină mai degrabă de o ideologie decât



Anna Trojanowska

Fără titlu (2005)



Jozef Knopek

Podul aducerii aminte (2005)

de o concepție filosofică.

Aș dori să semnalez trei *ocurențe* contemporane pe care am să le explic rapid (cf. Lalande, Robert, Littré, enciclopediile filosofice, dicționarul lui Voltaire etc.). Prima *ocurență* trimite, citez „la maniera de a se comporta a unei persoane care suportă fără să protesteze un prejudiciu constant asupra drepturilor sale stricte, cu toate că aceasta ar putea să-l reprimeze”. Aceeași *ocurență* dar cu o conotație adiacentă, se referă „la maniera de a se comporta a unei autorități care acceptă pe față, în virtutea unui obicei, cutare sau cutare abatere de la legi sau regulamente, pe care aceasta este însărcinată să le aplice”. Însă, în Codul civil francez, la paragraful 2232, este înscris: „Actele... de simplă toleranță nu pot fonda nici prescripție, nici posesie”.

A doua *ocurență* a cuvântului ține de tehnică, dar și de medicină: este vorba despre o marjă permisă dinainte de lege (de norme) sau stabilită prin utilizare și prin experiență, față de măsurile numerice (greutăți, dimensiuni) ale monezilor, pieselor, uneltelor, instrumentelor etc.; dar și de toleranța organismului față de cinci virus, bacterie, obiect, substanță sau medicament! Organismul viu posedă un sistem imunitar foarte intolerant față de tot ceea ce-i amenință echilibrul interior, armonia, sănătatea, pe scurt, tot ceea ce-i pune în pericol supraviețuirea.

În fine, a treia *ocurență* și probabil cea mai importantă din punctul de vedere al ideologiilor care o apără, trimite la „o atitudine spirituală sau o regulă de comportament, consistând în a lăsa fiecăruia libertatea de a-și exprima propriile opinii, chiar dacă nu le împărtășim”. Această ultimă semnificație pretinde „că nu trebuie să renunțăm la propriile convingeri, nici să ne abținem să le exprimăm și să le apărăm sau să le difuzăm, dar să ne interzicem orice mijloc violent, injurios sau dureros; pe scurt, să propunem fără să impunem” (cf. Lalande, p. 1134-1135). Însă întrebarea dilematică este următoarea: mai corespunde această definiție toleranței?

Să explicităm *teza* filosofică, care reiese din aceste *ocurențe* diferite și din contextul istoric semnalat mai sus: trebuie să fim cel puțin (minimum) toleranți, atunci când nu putem proceda altfel! Mai precis, trebuie să dăm dovadă de un fel de *minimalism moral*, dar deasemenea de un *minimalism* (compromis) politic și social. De ce? Foarte simplu, pentru a evita violența. Care este *presupoziția* filosofică? *Relativismul*, ba chiar *nihilismul*! Este vorba de a accepta atitudini, poziții diferite într-o aceeași societate, fără respectul unor norme comune, legi,

reguli etc. Deci față de această *teză* „trebuie să fii tolerant...” apar o mulțime de probleme, printre care semnalez una singură deocamdată: este toleranța o relație *simetrică* între persoane, grupuri de persoane, instituții, comunități, asociații? Există relații simetrice într-o societate? Adică, practicarea toleranței față de cineva are drept consecință imediată toleranța acestuia față de cel care o inițiază? Din punct de vedere logic, toleranța nu este o relație simetrică.

Obiectivele vizate de toleranță sunt *eterogene*: credințele religioase, opiniile politice, diferențele culturale și etnologice. În acest caz, care sunt clasele de valori în care am putea integra toleranța? Justiția și dreptul; știința și tehnica; cultura și religia; societatea și politica; morala și filosofia? Aparent însă, în niciunul din aceste domenii, toleranța n-ar avea drept de cetate. Ea ar fi o „virtute morală” cu două dimensiuni: una orizontală – relațiile între indivizi; cealaltă verticală – raportul între stat și indivizi. Ne putem deci baza pe două instanțe suverane: conștiința individuală și rațiunea de stat. Ambele perspective (orizontală și verticală) corespund principalelor *ocurențe* al noțiunii de toleranță. Să vedem cum se manifestă aceste două planuri în contextul războaielor religioase, dintre catolici și protestanți, care le-a dat naștere.

3° Contextul istoric – războaiele religioase

Contextul istoric, care a dat efectiv naștere acestei noțiuni, este cel al confruntărilor religioase dintre catolici și protestanți. Faptul se remarcă deja la nivel lingvistic. *Toleranța* apare în special în secolul al XVI-lea atunci când se vorbește despre religie (în *Memoriile* lui Condé, 1567) și intră în expresia (fapt crucial) *edictul de toleranță* (1562), edict prin care catolicii acordau protestanților exercițiul liber al cultului lor. Iar edictul care avea să acorde în mod real drept de exercițiu celorlalte culte religioase (nu doar protestante), a fost cel de la Versailles, dat de regele Ludovic al XVI-lea (1786), după exemplul lui Frederic al II-lea în Austria, care ar fi făcut dovada unui și mai mare liberalism.

În 1640 apare astfel în limba franceză un nou sens activ al noțiunii de toleranță, „a face dovadă de deschidere în materie religioasă”; la Boussuet cuvântul apare ca adjectiv (1691), *tolerant*, care a fost mai întâi aplicat protestanților, cu sensul de „care respectă libertatea religioasă, ideologică a celorlalți”.

Dar actul care a marcat istoria a fost *Edictul de*

la Nantes, cunoscut ca fiind edictul de toleranță. La el se face referință în mod implicit, atunci când se vorbește de toleranță. În realitate, pentru cei care au avut curiozitatea să-l consulte, este vorba de edictul de pace sau de pacificare, redactat de regele Franței Henri al IV-lea, la 30 aprilie 1598, la Nantes, într-o primă versiune (de fapt a fost elaborat de parlamentul de la Nantes); iar într-o versiune ulterioară, actul a fost corectat de Parlamentul de la Paris, pe 25 februarie 1599, la care s-au adăugat și niște articole secrete. Am consultat ambele versiuni, știind că acestea sunt niște copii, făcute de un notar, căci originalul nu mai există de când a fost ars de revoluționari, la Revoluția franceză (1789).

Ceea ce este important de precizat și de reținut, este faptul că era vorba de un *edict de pacificare religioasă*! Prin acest act regal, celor care erau desemnați de catolici ca aparținând „pretinsei religii reformate” sau „așa zisei religii”, li se recunoștea în regat statutul de protestanți. Există de asemenea o recunoaștere civilă, deoarece protestanții au drept de așezământ, pot participa la funcții și posturi administrative. Expresie a puterii monarhice, edictul exprimă efectiv voința regelui, așa cum reiese din discursul ținut în fața parlamentului din Paris, pe 7 ianuarie 1599 (*op. cit.*, p. 25).

Acest act cunoscut ca fiind „edictul de toleranță” este mai degrabă *edictul compromisului* între două religii care aveau dificultăți în a se tolera. Dar el reprezintă un mare succes diplomatic în același timp, pentru că regele

Henri IV reușește prin talentul său politic extraordinar să creeze stabilitatea în regat aproape pentru un secol. Această stabilitate, dacă s-a dovedit mai târziu fragilă și limitată (Ludovic al XIV-lea l-a suprimat), a fost chiar din cauza ideii de toleranță. Problemele au persistat, pentru că relația de toleranță nu părea să satisfacă principiile de *cooperare* și de *coexistență* pe care le căutau și unii și ceilalți.

Pe de o parte, statul rămâne catolic roman, deoarece regele trebuie să-i aparțină; pe de altă parte, libertatea cultelor este stabilită, cu anumite restricții (protestanții din Paris nu puteau celebra și oficia decât la Charentonne, de exemplu). Însă protestanții dispuneau cam de o sută de locuri fortificate și nu puteau fi judecați decât de tribunale mixte. Să reținem din aceste remarci rapide că ideea de toleranță (*compromis* religios, ideologic, politic, diplomatic) este perfect exprimată prin acest Edict de la Nantes, dar că noțiunea de toleranță ca atare nu este explicită în acest act. Numai retrospectiv actul a fost numit „edict de toleranță”. El corespunde primei *ocurențe* a noțiunii de toleranță: autoritatea *permite* ceva anume față de societatea civilă, chiar dacă nu este de acord cu ce se întâmplă, doar pentru a prezerva ordinea, pacea internă. De ce insist pe acest aspect? Pentru că, din punct de vedere filosofic și deci conceptual, termenul de „toleranță” a fost explicat și clarificat mult mai târziu, într-un text anonim. Abia cu această ocazie se mai clarifică un pic.

Vif, februarie-decembrie 2009

opinii

Falacios și peren

Intruziunea fenomenului minciună în politică

Oana Albescu

*„Minciunile au fost întotdeauna considerate unelte necesare nu numai de către politicieni sau demagogi, ci și de către oameni de stat”
Hannah Arendt, „Adevărul și politica”.*

Articolul de față are țelul unei introspecții asupra unei dezbateri litigioase din contemporaneitate. De ce este politica viciată? De ce se leapădă politica de veșmântul religios și încorporează elemente caustice care îngreunează realizarea a ceea ce Aristotel denumea „scopul suprem al politicii – Binele”? Să ne îndreptăm atenția asupra literaturii de specialitate, care a tratat și descris exhaustiv sorgin-tea, semnificațiile și consecințele unui fapt repudiat, dar din ce în ce mai frecvent – minciuna în politică.

A. Barnes argumentează în lucrarea sa „Sociologia minciunii” că proiecția minciunii și toleranța față de aceasta își găsește manifestare în arena politică și în principal în domeniul militar și reiterează o serie de definiții ale minciunii. Voi aminti aici perspectivele care caracterizează cel mai bine matricea minciunii și actualitatea fenomenului. În acest sens, politica este percepută ca o artă de a conduce oamenii ducându-i de nas, după cum opinează Isaac D’Israeli, și natura politicii în minciună reprezintă arta de a convinge oamenii să creadă în falsități binefăcătoare în scopul unui rezultat pozitiv. Având în vedere acest aspect, John Arbuthnot identifică ca un locus al dilemei minciunii tocmai sfera politică, amintind societățile în care nu se distinge între „popor” și elita care răspândește „falsitățile binefăcătoare”. Autorul amintește că niciun om nu minte cu mai multă grație decât care crede în minciuna sa și îi avertizează pe conducătorii partidelor de pericolul de a crede în propriile minciuni.

Este foarte interesantă perspectiva care tratează minciuna și ca „fraudă lingvistică”, omul mișcând folosindu-se de „ambiguitatea limbii”. Astfel că Emil Cioran afirmă că „poporul român nu e la nivelul limbii pe care o vorbește”. G. Liiceanu încearcă să ridice problema instrumentalizării minciunii, mai precis încercarea de a deturna minciuna de la scopul natural de a vătăma. Merită să atragem atenția asupra distincției între „morala de primă instanță” și „morala de a doua instanță”, care se pot întruchipa, după părerea mea, în diferențele dintre paradigmele etico-politice. Așadar, în viziunea lui Platon și Aristotel regăsim ideea subordonării moralei față de politică în virtutea scopului superior al acesteia. Hegel remarcă inițial asemănarea dintre Platon și Aristotel în ce privește rolul conferit politicului și modului de rezolvare a relației acestuia cu morala și spune că „politicul la Aristotel este, întocmai ca la Platon, prius.”

Antagonic, paradigma lui Machiavelli stipulează politica ca un domeniu autonom, separat de religie și de morala în sensul ei tradițional. Similar, Hans Morgenthau susținea necesitatea separării absolute dintre ceea ce este moral dezirabil și ceea ce este politic real. Astfel că nu putem aplica în domeniul politicii concepte morale abstracte. Natura umană este la Morgenthau, similară cu a lui Edward Carr și Hobbes, viciată, egoistă, neschimbătoare, îndreptată către lupta de putere.

Hegel, așa cum afirmă R. Polin, este cel care afirmă și demonstrează prin paradigma sa, în filozofia modernă, unitatea moralei și a politicii. El aduce în discuție o doctrină profund nouă, privind raporturile dintre morala și politică, care depășește antinomia. Polin consideră că în acest fel Hegel reușește să surmonteze toate atitudinile anterioare: etic fără politic, politic fără etic, politicul înglobând eticul și eticul

înglobând politicul. Rousseau ne avertizează în schimb că cei care vor să trateze politica și morala separat nu vor înțelege nimic niciodată despre niciuna dintre ele. Rousseau a crezut în posibilitatea factorilor politici de a edifica o societate bună, dar a gândit acțiunea politică sub semnul unor idealuri și valori morale. Axiologic, ca și la Platon sau Aristotel, valoarea supremă a oricărei ordini social politice și morale rămâne omul. În întreaga sa operă, Rousseau se înfățișează ca un spirit dominat de pasiunea adevărului. Să privim atent la fragmentul autorului din „Confesiunile”, cartea 1: „Iată singurul portret de om, zugrăvit întru – totul după natură și în întregul său adevăr care există și care probabil va exista vreodată [...] vreau să înfățișez semenilor mei un om în tot adevărul firii lui, și omul aceasta voi fi eu”. Rousseau refuză compromisul și spune în „Scrisoarea către Cristophe de Beaumont”: „am căutat în cărți adevărul; n-am găsit decât minciună și eroare... întreaga instrucțiune publică se va afla neconținut în minciună, atâta vreme cât cei care o dirijează vor avea interes să mintă, și numai ei au nevoie ca adevărul să nu fie spus. De ce m-aș face complicele acestor oameni?” Rousseau sesizează tendința puterii spre corupție și degradare. În „Contractul social”, autorul afirmă că toate guvernămintele din lume, odată investite cu forță publică, uzurpă, mai curând sau mai târziu, autoritatea suverană și „nu s-a văzut niciodată un popor odată corupt revenind la virtute”.

Kant își elaborează doctrina etico-politică prin subordonarea politicii moralei și dreptului și opinează că „politica adevărată nu poate face niciun pas fără ca mai întâi să-și fi adus omagiul moralei, și deși politica în sine este o artă grea, totuși împreunarea ei cu morala nu e nicio artă, căci morala despice nodul pe care politica nu-l poate dezlega de îndată ce amândouă intră în conflict. Orice politică trebuie să plece genunchii în fața dreptului”. Se remarcă din concepția autorului ideea unei perenități a valorilor morale fundamentale și din Legea morală deducem imposibilitatea relativizării acestor valori. În „Filosofia și condiția morală a cetății” se spune că adevărul este unul singur, iar acțiunea conformă adevărului nu poate fi confundată moral și valoric cu acțiunea contrară acestuia, că politica privește omul ca mijloc, însă morala, dimpotrivă, vede în fiecare om un scop și o valoare. Legea morală afirmă „acționează astfel ca să folosești umanitatea atât în persoana ta, cât și în persoana oricui altcuiva totdeauna în același timp ca scop, iar niciodată numai ca mijloc”.

De remarcat este exemplificarea „moralei de primă instanță” și „moralei de a doua instanță”, pornind de la personajele homerice – Ahile și Odiseu. Ahile reprezintă morala clasică din „Etica Nicomahică”, Aristotel. „Ecuția lui Odiseu” se fundamentează pe credința că „minciuna aduce cu ea salvarea”. Paradigma lui Machiavelli se pliază pe „morala de a doua instanță”, pentru că Machiavelli postulează „remediul răului prin rău”, pornind de la premisa că oamenii sunt răi, dominați de pasiuni și construiește o etică a puterii, pe care Kant o repudiază, fiind antagonică principiilor sale menționate anterior. Machiavelli spune că în arta guvernării e important să știi să te folosești de exemplul vulpii și al leului și că un principe adevărat „este necesar să pară milos, credincios cuvântului dat, omenos, integru și religios, și chiar să fie; dar în același timp să fie pregătit ca, atunci când nu este nevoie de asemenea comportare să poată să se comporte tocmai dimpotrivă”, astfel că aparențele primează, mai mult decât valorile. Hannah Arendt opinează că politica este

locul privilegiat al minciunii instituționalizate, că există o ascensiune istorică a minciunii „politice” și că societatea contemporană este pe cale de a realiza Minciuna Absolută – cealaltă față a Cunoașterii Absolute. De asemenea, autoarea argumentează că istoria minciunii ne arată că minciuna este un instinct primar al oricărui regim politic.

O altă perspectivă interesantă pe care aș vrea să o aduc în discuție este cea a lui Leo Strauss despre „minciunile nobile”, mai exact minciuna nu este văzută ca un fenomen negativ, atât timp cât este folosită pentru o cauză nobilă. În „Cetatea și omul”, Strauss discută miturile lui Platon din „Republica” și spune că miturile politice sunt absolut necesare pentru o bună funcționare a unui stat. Heidegger, comentând mitul peșterii din Republica, spune că polisul conține în mod potențial adevărul suprem, astfel că „formarea” înfăptuită între zidurile cetății îi poate revela adevărul absolut – această idee se regăsește și în „Politica”, unde Aristotel spune că un rol aparte în conservarea și asigurarea stabilității polisului revine educației morale. În opinia mea, itinerariul minciunii nu este complet fără reiterarea reflecțiilor lui H. Arendt și ale lui Jacques Derrida referitoare la emergența minciunii în politică. Derrida, situează reflecțiile lui Arendt în tradiția pe care o denumește „pseudologie” și de asemenea autorul se delimitează intenționat de conceptul de „eroare” postulat de Nietzsche. Derrida spune că pe când erorile sunt greșeli despre adevărul a ceea ce deja există, minciunile sunt deliberate și au o dimensiune etică ireductibilă. Minciuna este, în viziunea autorului, un act intențional cu implicații etice. Astfel că încercarea lui Nietzsche de a privi adevărul și minciuna într-un sens extramoral reprezintă o abordare antinomică. H. Arendt stabilește o legătură perenă, intimă între politică și minciună și relaționează minciuna cu un moment originar, istoric și cu un moment exterior istoriei. Datoria de a evita minciuna, în concordanță cu

Sf. Augustin și Kant, este un imperativ sacru. În scopul elaborării unei istorii a minciunii, Derrida extrage următoarele implicații pozitive din lucrările autoarei. În primul rând, H. Arendt, precum Nietzsche, încercă să distanțeze rolul minciunii în politică de judecățile morale; de asemenea este recunoscută expectativa autoarei de a delimita granițele politicii – tărâm al pluralității. Consecutiv, se remarcă funcția interpretativă și conexiunea cu acțiunea imaginativă de a schimba lumea: „între minciună și acțiune, acțiune în politică, manifestarea propriei libertăți prin acțiune, transformarea faptelor, anticiparea viitorului – există o afinitate esențială”. Minciuna în politică, așa cum accentuează Derrida și Arendt, nu implică întotdeauna o falsă evidență despre trecut, dar și o accedere înspre viitor. H. Arendt a apărut gloria acțiunii politicii și a argumentat că în ciuda caracterului de falsitate, în politică regăsim și grandoarea și demnitatea.

De ce politica nu-i convertește pe cei care o practică și o slujesc în niște luptători ai Binelui în Cetatea imaginată de Aristotel? Cred - și credința aceasta va fi de neclintit - că aserțiunile lui Max Weber, și anume „calitățile importante pentru un politician sunt pasiunea, simțul responsabilității și intuiția” și „politica este o vocație”, sunt de fapt sfaturi demne de luat în considerare pentru a eluda orice intruziuni care pervertesc ceea ce reprezintă până la urmă „știința, arta și practica guvernării societăților umane” - politica.

*„Mi-e prieten Platon, dar mai prieten adevărul”.
(Aristotel)*

flash-meridian

Scandal în sfere literare înalte

Ing. Licu Stavri

■ În 2007, Camille Laurens a acuzat-o pe Marie Darrieussecq că ar fi plagiat-o în romanul ei *Tom est mort*, povestea accidentării mortale a unui copil de patru ani, narată de mama sa la zece ani de la deces. Laurens petindea că romanul lui Darrieussecq ar conține ecouri din propria ei carte de memorii, *Phillippe*, în care o parte substanțială narează decesul fiului ei. „Citindu-l, am avut impresia”, scria Laurens atunci, „că *Tom est mort* fusese scris la mine în birou, cu fundul autoarei așezat pe scaunul meu sau tolănit pe patul meu de suferință”. Consecința învinuirii: editorul care le publica pe amândouă, Paul Otchakovsky-Laurens, a renunțat să mai tipărească texte de Laurens. Pentru Darrieussecq aceasta a însemnat, în termeni psihanalitici, „a fi preferata tatălui”.

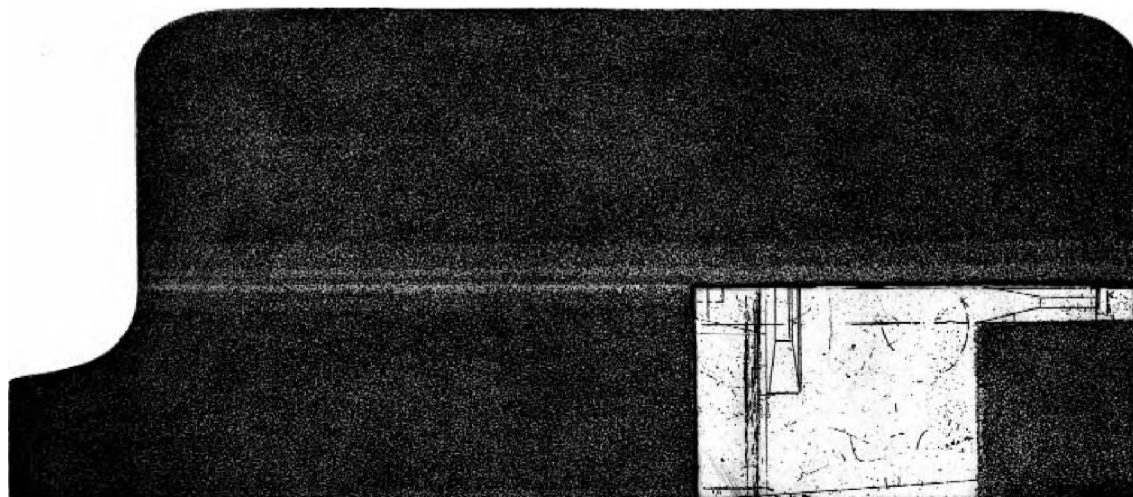
■ Recent, Darrieussecq a reaprins scandalul, publicând o listă a scriitorilor acuzați de plagiat și explicând, furioasă, cât de mult o îndurerase acuzația lui Laurens, o tentativă, consideră ea, de „asasinat simbolic”. „Vine momentul când trebuie să te înfurii ca să supraviețuiești”, s-a justificat ea. „Am scris cartea aceasta ca un fel de terapie și ca să-i ajut pe scriitorii care vor fi acuzați în viitor”, a declarat Darrieussecq săptămânalului *L'Express*. Cartea, *Rapport de police: Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, are ca subiect „oameni care se sinucid din cauza unor astfel de acuzații”, a explicat autoarea revistei *Le Nouvel Observateur*. „Din fericire, nervii mei sunt tari”. Darrieussecq afirmă că a găsit în istoria literaturii nenumărate cazuri de scriitori care au constituit ținta unor atacuri asemănătoare. „Văd roșu de mânie și am sentimentul că onoarea mea de scriitor a fost terfelită”, s-a plâns ea revistei *L'Express*. „E pentru prima oară în viață că am scris o carte fără nici un pic de plăcere”. Ea s-a simțit obligată să publice „*Raportul ...*”, deoarece a fost acuzată de plagiat de două ori. Prima oară în 1998, când a publicat *Naissance des fantômes*. Câștigătoarea Premiului Goncourt pe 2009, Marie NDiaye, a învinuit-o atunci că s-ar fi inspirat din două cărți ale sale, *Un temps de saison* (1994) și *La Sorcière* (1996). „Am descoperit că lumea literelor este un ținut foarte neprietenos”, a spus ea revistei *Le Nouvel Observateur*. „Problema, însă, este alta”, crede Darrieussecq în interviul acordat în *L'Express* lui Marianne Payot: „Acuzațiile de

acest fel sunt exacerbate în lumea literelor din pricina solitudinii în care creează scriitorul și a narcisismului său. Fiecare ar vrea să fie unicul scriitor! Atunci, arma cu care se poate debarasa de alții este cea pe care o numesc ‚plagionomie’, acuza calomnioasă de plagiat.” „Vă regăsiți lângă acuzații celebri, precum Mandelstam sau Zola”, o stimulează Marianne Payot. „Da, sunt într-o companie selectă. La începutul cercetărilor mele [pentru *Rapport ...* n. n.] am dat peste o cărțuie, *Ce qui alarme Paul Celan* de Yves Bonnefoy, care mi-a făcut mult bine. Dacă până și el, un poet atât de mare, fusese acuzat de plagiat, înseamnă că oricine poate deveni victimă. și, într-adevăr, am descoperit că un mare număr de mari literaturii ai secolului XX au fost atacați în felul ăsta: Mandelstam, Celan, Daphne du Maurier, Zola. „Vă simțiți foarte aproape de Danilo Kis, acuzat și el de furt spiritual și de omiterea ghilimelelor?” „El s-a priceput să lege foarte bine aceste acuzații de tot ce deranja naționalismul sârb al anilor 1970. Când eu am abordat subiectul fantomelor, într-o țară în care nu există mulți adepți ai ceea ce am putea numi realismul fantastic, Marie NDiaye și-a simțit amenințat teritoriul pe care îl considera proprietatea ei privată. Ca și Camille Laurens, ea reia în scop propriu vocabularul denunțărilor, à la Leon Bloy.” „Vă identificați cumva cu Daphne de Maurier, care a fost acuzată tot de două femei?” „Într-adevăr. Scriitoarele astea fac un mare serviciu literaturii scrise de femei. Cum zicea du Maurier despre acuzatoarele ei din Statele Unite: „Oare damele astea se pot hotărî pe care dintre ele am plagiat-o?” „Unii învinuiți, vă amintiți, ca Celan sau Maiakovski, s-au sinucis...” „În cazul lui Maiakovski a fost vorba de epuizare nervoasă. Cum Stalin îl antipatiza, KGB-ul i-a înscenat un proces de plagiat, ca să-l desființeze. Mandelstam, pe de altă parte, a reacționat atacând frontal.” „Ați citit ultimul roman al lui Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, Premiul Goncourt 2009?” „L-am început, dar nu l-am terminat. Numi face nici o plăcere. Masochismul meu are, totuși, limite. Mă liniștesc gândindu-mă că nici ea nu-mi citește cărțile.” „Vă temeți că ați putea fi plagiați la rândul dumneavoastră?” „Nu. Cel mai bun lucru care i se poate întâmpla unui scriitor este să aibă o posteritate. Temerea mea este să nu mă auto-plagiez.”

■ Timp de un an după conflictul cu Darrieussecq și după despărțirea de editorul ei, Camille Laurens n-a fost capabilă să scrie un rând. Acum, însă, este prezentă în librării cu *Romance nerveuse*, o carte în care, abia deghizate sub identități transparente, se regăsesc protagonistele scandalului literar din 2007. În centrul poveștii, Laurence R., scriitoare, își exprimă furia provocată de faptul că la editura condusă de Georges L., urmează să apară romanul *Dolorosa*, aparținând unei surate, în care naratoarea „sub forma unei lamentări intime deplânge moartea fiului ei, moartea lui de hârtie” și care reia aproape cuvânt de cuvânt anumite fraze din propria ei operă, *Phillippe*, așternută pe hârtie dintr-o suflare după pieirea fiului ei în 1994. Întrebată ce crede despre acest roman, Marie Darrieussecq răspunde: „Ce înfumurare, să-și imagineze că ea se află în centrul romanului meu, că, scriindu-l, m-am gândit la ea și nu la mama mea. Sunt tare supărată. Nu ne vom împăca niciodată.”

■ Tot de plagiat a fost acuzat și regizorul James Cameron, realizatorul celui mai vizionat film din istoria cinematografului, *Avatar* – o peliculă care a făcut o rețetă mondială de 1,3 miliarde de dolari, adjudecându-și premiul Globul de Aur pentru cel mai bun film al anului 2009 și a lansat o nouă generație de *fani*, care-și vopsesc în albastru fețele, precum silfidicii locuitori ai planetei Pandora. Învinuirea ce i se aduce lui Cameron este că ar fi împrumutat idei aparținând Science-Fiction-ului sovietic, mai precis fraților Arkadi și Boris Strugațki. Cinefilii din Rusia au arătat imediat, scrie *The Guardian*, că filmul *Avatar* are multe elemente comune cu seria de romane *Lumea lui Noon*, publicată de frații Strugațki în anii 1960. A. și B. Strugațki și-au imaginat pentru prima oară caracteristicile paradisiace ale planetei Pandora, ei au și botezat-o așa. Aventurile din *Lumea lui Noon* se petrec în secolul 22, la fel ca cele din *Avatar*. Dacă există suficiente deosebiri între cele două planete Pandora, ambele sunt populate de humanoizi cu nume asemănătoare: *Na'vi* la Cameron, *Nave* la Strugațki. Arkadi Strugațki a decedat în 1991. Fratele supraviețuitor, Boris, acum în vârstă de 76 de ani, nu a văzut încă filmul lui Cameron și a negat că l-ar fi acuzat pe regizorul de plagiat. Dar ziarul *Komsomolskaia Pravda* a publicat o întreagă pagină în care enumără asemănările dintre *Avatar* și *Lumea lui Noon*. De asemenea, scriitorul și jurnalistul Dimitri Bâkov a evidențiat prea numeroasele paralele în ziarul de orientare liberală *Novaya gazeta*, susținând că scenariul filmului *Avatar* este un derivat al SF-ului sovietic. Cameron se apără, insistând că scenariul este original și că el a scris prima versiune încă din 1994. Criticul de film Iuri Gladilșikov este de părere că *Avatar* reprezintă o revoluție tehnologică în a șaptea artă, fiind un film multi-stratificat, inteligent și foarte relevant din punct de vedere politic. El ilustrează soarta unor populații băștinașe din țări bogate, dar mici, precum Peru sau Venezuela, conținând și inspirate aluzii la războiul din Vietnam. Există, desigur, asemănări între Cameron și frații Strugațki, dar ele sunt marginale, socotește criticul.

■ Proza SF a fraților Strugațki a inspirat mai multe filme, dintre care se detașează capodopera lui Andrei Tarkovski, *Stalker* (Călăuza), ecranizare a romanului *Ficnic la marginea drumului*.



Cezary Klimaszewski

Pavilion in formă de grajd I (2005)

Știință și violoncel

Modelul în retortă

Mircea Oprîță

O arzătoare pasiune a biochimistilor este să explice apariția vieții pe Pământ. Prin asta ei fac concurență, fiecare pe cont propriu, cosmogoniilor mitologice, *Bibliei* în principal, unde capitoul Genezei spune limpede și frumos ce trebuie să știe creștinul despre nașterea lumii și a tot ce mișcă și suflă în cuprinsul acesteia. Despre o verificare experimentală, evident, nici nu poate fi vorba acolo, din moment ce imperativul „crede și nu cerceta” funcționează încă destul de bine în raport cu creaționismul și cu ordinea stabilită în Univers prin poruncă divină. Biochimistii sunt, însă, persoane cu totul prinse de regulile profesiei, pe care o practică suficient de devotat încât să-și dorească experimentarea. Chiar și atunci când meditația lor se apropie de problemele fundamentale ale existenței, precum cea pe care am enunțat-o mai sus.

Între mai multe teorii științifice, o remarcabilă cursă lungă i-a fost rezervată modelului imaginat în 1924 de viitorul academician sovietic Aleksandr Oparin. Nemulțumit de ipoteza panspermiei, care vede germeni de viață presărați peste tot, pe planetele întâlnite de migratorii aceștia cosmici în calea lor multimilenară, Oparin ne-a propus o teorie conform căreia viața apare în propria noastră „bucătărie”. Mai precis, în „supa primordială” ce va fi existat pe Terra la începuturile Paleozoicului, ca urmare a evoluțiilor chimice lente și treptate suferite de moleculele bazate pe carbon. Dacă de regulă evoluția se studiază

în lăuntru lumii vii (dovadă fundamentală lucrare *Originea speciilor*), savantul moscovit, ca un bun materialist ce era, extinde conceptul evoluției asupra întregii materii. El afirmă că, din punct de vedere biochimic, nu există diferențe fundamentale între organisme vii și materia lipsită de viață. Deosebirile ar ține doar de complexitatea combinațiilor atomico-moleculare și de proprietățile fenomenelor manifestate pe ambele secvențe, vie și nevie, ale evoluției materiei.

Modelul de atmosferă imaginat de Oparin pentru „copilăria” planetei noastre include câteva gaze fundamentale: metan, amoniac, hidrogen, precum și vapori de apă. Compoziția aceasta se regăsește în atmosfera planetelor mari din sistemul solar. Văzute ca niște materiale elementare pe seama cărora viața putea să se nască și să evolueze, ele puteau intra, teoretic, în interacțiuni subtile. Rezultatul ar fi fost producerea unor soluții bănuite de substanțe organice simple, cu structură moleculară. Proprietățile acestora urmau să devină din ce în ce mai complexe, pe măsură ce moleculele însele își sporeau dimensiunile și intrau în aranjamente spațiale conduse de un fel de „inter-relaționare mutuală”, câștigându-și astfel accesul la o „nouă ordine coloidal-chimică”. De aici înainte, organizarea biologică ar fi aptă să suporte regulile fundamentale ale evoluției din lumea vie: creșterea accelerată, competiția, lupta pentru existență și selecția naturală. Poftim în scenă, domnule Darwin!

Pentru ideile sale științifice, Aleksandr Oparin a avut parte, mai spre bătrânețe, de importante recunoașteri publice acordate de regimul sovietic: titlul de Erou al Muncii Socialiste, Medalia de Aur Lomonosov, Premiul Lenin și, bineînțeles, Ordinul Lenin, acesta din urmă luat de cinci ori. Din păcate, unele dintre aceste înalte distincții i s-au dat și pentru faptul că s-a oferit să proptească oportun cu umărul, cu autoritatea sa, teoriile academicianului Lisenko și ale Olgăi Lepeșinskaia, remarcabili pseudo-savanți de partid, care, între altele, vedeau celulele vii născute direct din materia necelulară moartă. Ca într-un hocus-pocus unde arunci în joben pietricele și pe loc scoți iepurașul! Modelul Oparin e, totuși, mai subtil. Și, chiar dacă autorul său n-a reușit să-l demonstreze el însuși la modul experimental, a avut parte de confirmările altora.

Stanley Miller, bunăoară, împreună cu Harold Urey, ambii din Chicago, ne-au oferit în 1952-53 experimentul clasic privitor la originea vieții, arătând că, într-adevăr, în retorta cu gazele pomenite mai sus, scânteile electrice care aveau rolul de a simula fulgerele din atmosfera unui Pământ primitiv produceau aminoacizi: cinci la o primă numărare, 22 la o reluare a experienței în anul 2008, de către alți oameni de știință americani, dar cu același tip de aparat și cu aceleași materiale de sinteză. S-a dovedit astfel că, nu chiar din piatră seacă, însă din substanțele care se vâzolesc prin atmosfera groasă a unor mici stele avortate, cum sunt Jupiter și Saturn, pot ieși, prin electroșocuri repetate, niște produși de sinteză de o mai mare complexitate decât moleculele cu care s-a început experimentul.

Și asta nu e totul: „distracția” experimentală continuă, din ce în ce mai interesantă și mai plină de neprevăzut. ■

Comarnescu, un neliniștit în secolul său de Monica Grosu și *Literatura română pentru copii până în 1940* de Olga Morar.

Cultur'all își propune să promoveze, într-o formulă extrem de accesibilă, informații culturale pentru toată lumea și să facă în așa fel ca aceste informații să circule, să ajungă în cel mai scurt timp la destinatar, dovedindu-și eficiența.

A doua revistă „deținută de către Cormoș Grațian Ionuț ca persoană fizică autorizată” este *The Scientific Journal of Humanistic Studies*. Dacă prima, *Cultur'all* număra 12 pagini, existând riscul nemeritat de a fi confundată cu o fițuică, cea de a doua are ținuta unei serioase reviste universitare cu 96 de pagini de studii din diferite domenii ale culturii și științei. Este o revistă internațională, cu materiale scrise în limbile franceză, engleză, germană, spaniolă, portugheză, italiană. Conținutul textelor publicate este axat pe următoarele domenii umaniste: antropologie, critică literară, lingvistică, istorie și științe politice. Din secțiunea *Antropology* menționez excelentul eseu, documentat și suplu în interpretare, despre simbolul românesc al lupului scris de Maria Vaida, din secțiunea rezervată literaturii comparate amintesc cel despre Virginia Woolf și camera de scris, datorat Elenei Filimon, din secțiunea consacrată istoriei și științelor politice remarc *Women Humiliated in the Romanian Communist Prisons* scris de Grațian Cormoș însuși, din secțiunea *Linguistics* trebuie remarcat studiul Clădiei Leah *Functional representations of IT from different linguistic perspectives*. Revista este deschisă contribuțiilor doctoranzilor, cercetătorilor și cadrelor universitare din întreaga lume având colaborări din SUA, India, Spania, Portugalia, Italia, România.

Rămâne să urmărim evoluția acestor publicații, aflate deocamdată la început de drum, în anul care abia a început și în următorii ani. ■

zapp-media

Dintre mii de publicații

Adrian Țion

Cine stă să le numere? Om fi țara cu 1001 de ziare în loc de 1001 de nopți minunate, de povești incredibile? Ori poveștile orientale s-au umplut de praf și s-au prefăcut în *povești* publicistice, telenovelistice? Fiecare proprietar de ziar are știrea pieptănată după bunul său chef, are povestea depănată după pofța inimii, după orientarea și interesele lui politice? Tânărul jurnalist Grațian Cormoș pare rupt, total dezinteresat de aceste practici. El zice că trăim în *Țara celor 10000 de ziare*, sau cel puțin așa insinuează repozit în editorialul primului număr din *Cultur'all*, publicație scoasă în regie proprie, din care anul trecut au apărut primele numere. În fond, nu numărul publicațiilor contează și din acest punct de vedere îi dau dreptate, deși situația în sine poate descumpăni sau inhiba de-a dreptul. Fapt e că tânărul jurnalist, doctorand în Științe Filologice, se încumetă să publice nu o revistă, ba chiar două, fără să aibă inhibiții de niciun fel în fața evidenței conform căreia piața românească e plină până la refuz de ziare și reviste de tot felul. Dimpotrivă, pasiunea demersului său îi stimulează optimismul. Se pare că el știe secretul și nu-și face griji pentru cele două reviste pe care le coordonează.

Statutul de jurnalist-producător al lui Grațian Cormoș e vizibil privilegiat. Fiind vorba despre două publicații din arealul cultural, s-ar putea discuta despre oportunitatea lor în conjunctura actuală, despre rolul lor formativ în rândul tinerilor, despre atingerea obiectivelor propuse și nu despre o impunere pe piața presei libere. Sunt publicații ce se difuzează gratuit în instituții culturale din țară și de peste hotare.

Tipărită pe hârtie de ziar de format A4,

Cultur'all este o foaie ușor de manevrat și de citit, cu articole scurte, dar consistente ca scriitură, beneficiind de sugestive imagini color ce însoțesc textele. *Cultur'all* oferă „o soluție alternativă pentru exprimarea intereselor socio-culturale ale intelectualității din Transilvania”, propunând informație diversificată și dezbateri pe diferite teme ale actualității noastre culturale, dintre care spicuim câteva. Autorul de literatură horror Răzvan Țuculescu nu se dezmințe de suflul genului practicat nici când coboară în realismul cenușiu. El atacă direct și impulsiv, colorat și revoltat, în rândurile sarcastic intitulate *Haznaua cu scribi*, condiția ingrătă a scriitorului „prădat” de editor, acest „tartor atotstăpânitor”. Desigur, în aceste condiții de „anonimat haotic”, apariția agentului literar ar putea soluționa o parte a problemelor actuale. Traian Vedinaș scrie despre dislocările aduse de regimul comunist în spiritul Banatului, analiză prilejuită de decernarea ultimului Nobel pentru literatură Hertei Müller. Un grupaj onorat de câțiva bibliotecari din județ propune o reflecție asupra meseriei de bibliotecar azi. Intervenția Danei Deac situează rolul bibliotecarului „între adaptare și tradiție”. Studiul *Europenizarea României între mit și realitate* de Crina Pintează pune în ecuație posibilitățile României de reformare sau grupare a forțelor economice, instituționale și conceptuale într-o modificare și modelarea politicilor regionale de dezvoltare și integrare. Rezultă că europenizarea este globalizarea cu caracter regional. Se face prezentarea cărții lui Petre Din *Românii transilvăneni și monarhia habsburgică în secolele XVIII-XIX*. La rubrica *Valuri de litere*, Sorana Ionășanu recenzează cărțile *Gheorghe Fituț sau Ochiul și Noaptea* de Maria Vaida, *Petru*

sport & cultură

Societatea Medicală Română de Educație Fizică și Sport (1930-2010)

Demostene Șofron

Se impune de la bun început, un scurt istoric. Unul care readuce în prim planul abordării tematice, Clujul anului 1930. An în care, grație prof. dr. Iuliu Hațieganu, se pun bazele Societății Medicale de Educație Fizică și Sport, Secția Cluj, societate organizată în Clinica Medicală I. Ca obiective urmărite, reținem "goana după sportivi buni, atleți și jucători de foot-ball în special", crearea unei adevărate baze științifice a educației fizice a tineretului, organizarea întregii vieți sportive din Cluj, prezența activă a medicului în viața sportivă. Cu alte cuvinte, citindu-l pe prof. Florea Marin, "s-a văzut că scopul acestei societăți trebuie să fie dublu; de o parte trebuie să corespundă cât mai complet lipsurilor educației medicale din acest domeniu, iar de altă parte să aducă un ajutor eficace vieții sportive din Cluj, prin înființarea consultațiilor medico - sportive (...). Ea nu numai că n-a avut o existență pur statutară, dar activitatea ei era dirijată spre cucerirea treptată și în ordinea logică a realităților, a tuturor treptelor de activitate medico - sportivă". Consemnăm o societate extrem, extrem de activă, vorbind despre ședințe publice, publicații, cursuri periodice, consultații medico - sportive permanente, rapoarte asupra stării de sănătate a sportivilor, colaborarea cu societăți similare de peste hotare. Am amintit cursurile și atunci trebuie spuse câteva cuvinte despre organizarea primului curs de medicină aplicată la educația fizică și sport, curs organizat pe două paliere, cel teoretic, respectiv practic. Dacă vorbim despre cursurile teoretice, atunci reținem atenția sportul și circulația

sanguină, sportul și respirația, bolile sportive mai frecvente, tehnica ridicării terenurilor sportive, primul ajutor în sport, aviația și medicina, legea și organizarea educației fizice la noi și în alte țări,... Cursurile practice au privit sistemele de gimnastică, atletica ușoară, jocurile cu mingea, tenisul, boxul, jiu - jitz-ul, sporturile de apă, ciclismul, automobilismul, luptele, scrima... Acesta a fost începutul, alături de prof. dr. Iuliu Hațieganu aflându-se Grigore Benetato, Emil Viciu, Liviu Telia, Leon Daniello,... vîrfuri ale școlii medicale clujene și nu numai.

Facem un salt în timp, necesar și obligatoriu. Ajungem la Societatea Medicală Română de Educației Fizică și Sport, constituită ca persoană juridică română de drept privat, autonomă, societate profesională cu caracter științific și educațional, societate în cadrul U. M. F. "Iuliu Hațieganu" din Cluj - Napoca. Societate care și-a intrat în drepturile ei firești în acest început de an 2010.

Membrii fondatori ai societății sînt prof. dr. Marius Bojiță, prof. dr. Petru Adrian Mircea, prof. dr. Victor Vasile Cristea, dr. docent Petru Derevenco, prof. dr. Traian Bocu, profesor universitar Dorin Almășan, prof. dr. Adriana Viorica Mureșan, prof. dr. Ioan Orășan, prof. dr. Simona Tache, prof. dr. Grigore Băciuț, prof. Octavian Vidu, prof. Demostene Șofron, prof. dr. Vladimîr Pop, conf. dr. Vasile Negrean, prof. Ioan Mureșan, conf. dr. Cristian Bârsu, dr. Manuela Mazilu, regretata prof. dr. Flavia Rusu. Reuniți în ideea generoasă de a crea un "cadru organizatoric adecvat pentru toți

specialiștii din domeniul medical și de educație fizică și sport, în vederea ridicării nivelului profesional și științific al școlii românești de medicină și în domeniul educației fizice și sportului". Ca obiective propuse sînt organizarea de evenimente și manifestări de educație fizică și sport (susținerea financiară a publicației *Palestrica Mileniului III - Civilizație și sport*, organizarea de congrese naționale și internaționale, organizarea de simpozioane, mese rotunde, seminarii și conferințe, organizarea de cursuri și training-uri, organizarea de spectacole, expoziții de aparatură medicală și echipamente sportive), desfășurarea de activități de educație fizică și sport (acordarea de burse de studii în domeniul educației fizice și sportului, reabilitarea unor obiective de arhitectură și artistice din domeniul sportiv și artistic, organizarea de expoziții tematice...), desfășurarea de activități profesionale (dezvoltarea parteneriatului cu organismele publice, asigurarea accesului la informația de calitate și difuzarea informațiilor utile domeniului, participarea la elaborarea unor programe naționale de cercetare, participarea la soluționarea problemelor de etică și deontologie medicală în colaborare cu Colegiul Medicilor din România...).

Consiliul Director are componența următoare: președinte - prof. dr. Marius Bojiță; vicepreședinti prof. dr. Traian Bocu și prof. dr. Simona Tache.

Societatea Medicală Română de Educație Fizică și Sport și-a intrat, repet, în drepturile firești. Au fost organizate deja un număr de șase conferințe tematice, cu titluri interesante precum "Tutunul, alcoolul și sportul - Nu viciului, da sportului!" (lector Sebastian Marcu), "Rolul informației în performanța sportivă" (lector prof. dr. Pierre de Hillerin), "Dopajul clasic și dopajul genetic în sportul de performanță" (lectori dr. Gabriela Andreiașu, psiholog Claudia Berbecaru), "Nutriția și efortul fizic" (lector conf. dr. Valeria Laza), "Activitățile sportive și reinserția socială a persoanelor cu dizabilități" (lectori dr. Nicoleta Molnar, psiholog Laura Săplăcan, Sally Wood Lamont).

portrete ritmate

Micul Wolfgang...

Radu Țuculescu

...dar nu Amadeus... ci Wolfgang Klein, sas din Sibiu, cetățean român stabilit în Germania. De fapt, prozator și dramaturg, iubitor de jazz și de... artă culinară, o apariție impunătoare, aproape pantagruelică, cu un chip bărbos constant năpădit de zîmbete... Dar, să o iau pe rînd. Născut la Sibiu, în 1956, Wolfi Klein a trăit tumultuos, indiferent la pericolele la care se expunea, iubitor de prieteni și excursii și baruri și cafelele și de jazz, normal pentru o fire ca a lui, implicîndu-se chiar în organizarea binecunoscutului Festival de jazz din viitoarea capitală europeană (cine-ar fi bănuțit asta, în timpurile respective...?), pînă cînd a hotărît, brusc, să emigreze. Ceva începu-se să-l neliniștească, chiar dacă era o fire veselă, optimistă, miserupistă. Lanțul nevăzut începea să se strîngă și atunci Wolfi a emigrat în Germania în anul 1980 unde, ce a făcut, vă veți întreba? Păi, a studiat Turism la Worms dar și Jurnalistică la Hamburg căci microbul scrisului i se cuibărise, temeinic, în suflet și-n...buricul degetelor. Devine redactor șef al revistei *Quartier Express*, intră și în alte colective redacționale și publică, constant, articole și povestiri pînă ce, iată, i se adună de cinci volume de proză scurtă tipărite în limba germană, desigur, iar prietenii și cititorii ocazionali îl citesc amuzîndu-se fără rețineri. La sfîrșitul anului trecut, a publicat un volum de proză

scurtă și în limba română intitulat *Izvorul fericirii*, (*Editura Dellart, 2009*). Texte savuroase, alerte, scrise de un bun observator al vieții cotidiene, discret psiholog dar, mai ales, minunat umorist, rari scriitorii care reușesc să transforme această calitate în literatură. Grotescul și absurdul se împletesc, hazos, cu cea mai frustă realitate de tipul însemnărilor de jurnal zilnic... Despre prostie, despre sex, despre căsnicie, despre prietenie, despre invidii, despre băut, despre străzi și localuri, despre concedii și amante, despre aniversări și cabinete medicale... Bisturiul autorului operează hohotind la fiecare tăietură, mustind de ironie.

N-am întîlnit încă pe cineva care să-și disece propria persoană cu o așa lipsă de menajamente, atît din punct de vedere fizic cît și... psihic. Wolfi Klein se expune cititorului, dezvăluindu-i cele mai intime secrete ale sale. Consideră că în Germania unită viața e plictisitoare, oamenii închiși și lipsiți de fantezie și-i vine să se mute-ntr-altă țară ori... să-și ia un cîine dar (deh...) nu mai poate, după 30 de ani de civilizație vestică. De fapt, pe coperta volumului este desenat un Izvor al fericirii de robinetul căruia atîrnă o plăcuță pe care scrie Defect... Și nu se știe în care țară a văzut Wolfi izvorul ăsta, eu cred că-n toate prin care-a bîntuit... Pentru a ilustra măiestria lui

Wolfgang Klein de a jongla cu cuvintele și cu umorul, închei cu un fragment din proza *Și Radu nu mai vine...*:

"...Am desfundat prima sticlă și am deșertat conținutul în chiuvetă, cu excepția unui pahar, pe care l-am golit dintr-un suflet. Fusese un pahar mare. Apoi am scos dopul de la cea de a doua sticlă, am vărsat conținutul în chiuvetă, cu excepția unui pahar pe care l-am băut. Era un pahar încăpător. Apoi am desfundat a treia sticlă, am golit cam un pahar în chiuvetă, dîndu-l pe gît. A fost un pahar mare. Apoi am scos dopul din cea de a patra sticlă, pe care am băut-o, cu excepția unui pahar. Pe acesta l-am turnat în chiuvetă și am golit-o, cu excepția celei de a cincea sticlă. Apoi am scos chiuveta din sticlă și am băut un pahar. Era un pahar mare. Cea de a șasea sticlă am aruncat-o în pahar și am băut din chiuvetă, cu excepția dopului. Era un dop mare. Apoi m-am scos din chiuvetă, am ridicat poșta sosită de la Institut, am cărat în beci douăzeci de butoiașe de bere Jever, am sticlă băutura din cel de al șaptelea pahar la care am pus dop. Era un sticlo mare. Apoi am aruncat următoarele chiuvete pe geam, am mîncat șapte dopuri, cu excepția unei sticle pe care am băut-o. Era o chiuvetă mare. Apoi mi-am turnat două pahare în chiuvetă și am numărat treizecișuina de sticle goale. Apoi am băut unsprezece pahare și m-am deșertat în chiuvetă. Era un prosop mare. Apoi am pătărit toate dopurile și am chiuvetat treizecișuina de sticle, cu excepția unui rachiu Averno... și am lins chiuveta..."

structuri în mișcare

Idei pentru *Furtuna*

I. Mediterana și spiritul

Ion Bogdan Lefter

Două *Furtuni* se joacă de la începutul lui 2009 în două teatre din țară: la bucu-reșteanul Mic (premiera: ianuarie 2009) și la ploieșteanul „Toma Caragiu” (premiera: martie 2009). Reputata Cătălina Buzoianu și mai-tînărul Cristi Juncu propun idei interesante de punere în scenă, de relectură inovatoare a capodoperei shakespeareiene, considerate o sinteză tîrzie a viziunii autorului, o „profesiune de credință”.

Pe scena Teatrului Mic, Cătălina Buzoianu adaugă *Furtunii* (într-o nouă traducere, realizată de Ioana Ieronim) două suprateme personale. Fiecare – în completarea celor două semnificații principale ale textului explorate în majoritatea montărilor de pe toate meridianele, conform căror Prospero, stăpînul insulei, e fie un magician, fie un dictator. În prima ipostază, personajul e privit de exegeți și de regizori în primul rînd ca un intelectual cu puteri ieșite din comun, aparent supra-naturale, de fapt rezultate din lecturi și din cercetări proprii, din acumulări științifice și ocultiste, începute în regatul Milanului, a cărui conducere efectivă o delegase către propriu-i frate tocmai pentru a se putea consacra pasiunilor sale erudite și metafizice. În ipostaza a doua, el apare mai degrabă ca un spirit dominator, „zeu” dar și „despot” al insulei ori al lumii (dacă una e o parabolă a celeilalte).

Cătălina Buzoianu caută calea jumătate. Protagonistul apare într-o manta cu epoleți, cu aer de sfîrșit de secol XIX sau de primă parte a secolului XX, purtînd pe cap o șapcă ofițerească. Aer marțial, mussolinian; sau – mai... general (sic!) – de dictator militar de oriunde. E – cum altfel?! – autoritar cu lumea pe care o stăpînește. Pe Ariel, interpretat într-un contre-emploi foarte expresiv de Rodica Negrea, îl ține – la propriu – în lanțuri, cînd nu-l eliberează pentru îndeplinirea misiunilor știute. Dar duritatea de stăpîn absolut al insulei se topește în bună măsură într-un paternalism înțelegător. Tratîndu-i pe toți cu o jovialitate ironică, Mihai Dinvala amestecă inteligent ipostazele în rol, relativizînd costumația.

Primă supratemă adăugată *Furtunii* vine dinspre obsesiile mediteraneene ale regizoarei: deși localizarea geografică e menționată în piesă, nu i se dă de obicei o atenție specială; or, în prelungirea altor experiențe teatrale personale și mai ales a *Odiseii 2001*, montate pentru un turneu pe marea levantină, cu un șir de reprezentații în orașe-porturi, Cătălina Buzoianu reconstituie spațiul Mediteranei ca interferență euro-arabă. Va nota în caietul-program: „Geografia spectacolului (pentru mine, deși mai există și alte interpretări, sugerate de unele indicații ale autorului, Bermudele de exemplu): Marea Mediterană și drumul între Italia (Milano, Neapole) și Tunis, unde este măritată Claribel, fiica regelui din Neapole, cu regele din Tunis. Insula lui Prospero – una dintre insulele Eoliene, zguduită de erupții vulcanice și furtuni – cel mai probabil insula Stromboli, al cărei vulcan, încă activ, este vecin cu Etna din Sicilia și cu Vezuviul de lângă Neapole. Prospero este nevoit s-o părăsească, se anunță erupția, «apocalipsa este iminentă»”. Tot despre localizare, în frazări similare, într-un interviu: „Prima dată

m-am decis să montez *Furtuna* pe cînd traversam Mediterana jucînd în fiecare port *Odiseea*. Am avut atunci o revelație între Neapole și Tunis, trecînd pe lângă Stromboli și pe lângă celelalte Insule Eoliene, insulele vînturilor și ale furtunilor, gîndindu-mă că acelea sînt poate chiar locurile unde își plasează Shakespeare acțiunea” („*Furtuna* nu poate fi înțeleasă decît la bătrînețe”, interviu de Gabriela Lupu, în *Cotidianul*, 23 ianuarie 2009).

Consecințe importante pentru spectacol. Cea dintîi: transformarea mării într-un soi de personaj omniprezent. De obicei, regizorii și scenograful *Furtunii* o figurează vag, eventual ca limită „insulară” a scenei sau fotografiată/pictată în fundal sau doar invocată în text, fără a mai fi reprezentată ca atare. Cătălina Buzoianu și scenograful Dragoș Buhagiar elimină orice alt decor și lasă la vedere doar o enormă instalație video, ansamblu de ecrane plasate pe cele trei laturi ale scenei (minus cea dinspre sală) pe care rulează continuu imagini ale mării nesfîrșite, vâlurite, înpumate, astfel încît publicul să se simtă el însuși înconjurat de ape, izolat în lumea poveștii, inclus în ea – și, într-adevăr, actorii vor coborî în sală, pe laterale, dar și străbătînd o punte subțire, șerpuitoare, instalată pe centru, pe deasupra fotoliilor din stal, dinspre scenă și pînă la peretele din spate, unde e plasat un jilț. De mare forță vizuală, completată de o coloană sonoră naturist-electronică, imaginea *high-tech* a mării suverane are și poezie, dă și sugestii terifiante. (Muzica și filmările video: Tom Brînduș.)

Consecință derivată: „mediteranizarea” *Furtunii* o conduce pe Cătălina Buzoianu la ipostazierea... arăbească a lui Caliban și a mamei lui, vrăjitoarea Sycorax, despre care în text se spune că a fost expulzată pe insulă din „Argier”/Algeria. Va apărea pe scenă cu văl islamic, în timp ce monstruosul fiu e făcut să semene cu... Osama bin Laden!!! Tezismul politic și chiar implicita echivalare a islamismului cu subdezvoltarea (monstrul prostovan, murdar ș.a.m.d.) și cu terorismul sînt cel puțin deranjante. „Mediterranismul” *Furtunii* rămîne – însă – o idee de reținut.

A doua supratemă completează cealaltă interpretare curentă a piesei: Prospero-magicianul. Shakespeareologia a văzut aici transpunerea autorului într-un *alter ego* îndeajuns de străveziu. Montări diverse au făcut și pasul următor, previzibil: ca „dirijor” al poveștii, Prospero îi este – practic – „regizor”, ceea ce le-a permis directorilor de scenă să proiecteze asupra lui și a spectacolului propriile lor „profesiuni de credință”. Cătălina Buzoianu are în atare privință o idee minunată, minunat concretizată: regizoare fiind, autoare a unui lung șir de extraordinare opere și capodopere scenice în care figura cea mai pregnantă, de decenii încoace, inclusiv în bună parte dintre cele mai recente spectacole ale sale, a fost și este Valeria Seciu, va adăuga poveștii din *Furtuna* ideea de spirit tutelar feminin, distribuind-o pe aceeași mare actriță într-un rol „inventat”, adăugat piesei. Autorul pomenește – de fapt – personajul respectiv, deci îl implică în narațiune: e soția moartă a lui Prospero și mamă a Mirandei. Săvîrșită din viață cu ani în urmă, înaintea naufragiului care i-a adus pe magician și pe fiica lor pe



insulă, ea e evocată într-una dintre secvențele de început: părintele îi dezvăluie adolescenței întreaga istorie și-i vorbește despre minunata-i mamă (în textul shakespeareian: „Thy mother was a piece of virtue” etc.). Spiritul ei, sub chipul Valeriei Seciu, intră atunci în scenă. E – dacă vrem – un pandant serafic la fantoma lui Hamlet-tatăl. Miranda, Prospero, ceilalți n-o pot vedea, însă noi, spectatorii, îi urmărim silueta evanescentă și-i auzim vocea preluînd pasajele atribuite ei în povestea din trecut. Sub ochii noștri, va veghea astfel, de pe margine, cu blîndețe, asupra destinului celor dragi, lăsîndu-ne pînă la urmă să înțelegem că ea, perechea lui Prospero, „jumătatea” lui și „icoană” în care el continuă să creadă, e adevărata magiciană a acestui univers în miniatură, a teatrului, a lumii, adică... „regizoarea” lor, nu-i așa?! În caietul-program, Cătălina Buzoianu numește Spiritul mamei „spectatoarea cea mai importantă”, iar pe Valeria Seciu – „actrița-lemnă a trecerii mele prin teatru”. Mai spune acolo că montarea *Furtunii* i-o dedică amintirii Ginei Patrichi, cealaltă mare interpretă cu care a lucrat, ipostaziindu-se – firește – și în ea...*

* În distribuție mai apar, cu vizibilă plăcere a jocului, Ștefan Lupu/Filip Ristovski (Ferdinand), Irina Rădulescu (Miranda), Toma Cuzin (Caliban), Liliana Pană (Sycorax), Dorin Andone (Alonso), Papil Panduru (Gonzalo), Ion Lupu (Antonio), Petre Moraru (Sebastian), Alin Mihalache (Trinculo), Alexandru Gâtstrâmb (Stephano), Julieta Ghiga Szönyi (Iris), Domnița Constantiniu (Ceres), Valentina Popa (Junona), Iolanda Covaci, Claudia Prec, Sandra Mavhima, Violeta Cojanu (Spiritele lui Ariel).

teatru

Șoaptele fericirii, strigătul singurătății

Claudiu Groza

Un spectacol de profundă și tristă poezie, dar deloc edulcorat, de tulburătoare sensibilitate, dar deloc melodramatic, de crud cinism, dar deloc dezabuzat, cu fin halou ludic, dar deloc strident, un *remake* scenic, dar și un *making of* creat peste ani și ani este *Strigăte și șoapte*, montat de Andrei Șerban la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj (cu premiera în 24 ianuarie), după filmul omonim al lui Ingmar Bergman.

Propunerea lui Șerban nu este însă o simplă „punere în scenă” a peliculei bergmaniene, ci o subtilă reconfigurare a articulațiilor semantice și meta-textuale ale acesteia, o revalorizare a poeziei regizorului suedez, explicată de altfel în ghidul interviu imaginar al lui Andrei Șerban cu Woody Allen, și acela un admirator al lui Bergman: preocuparea pentru suflet, pentru „omul interior”.

„Povestea” propriu-zisă, a patru femei, trei surori și slujnica uneia din ele, apropierea și depărtările lor, înstrăinarea fiecăreia, traumele ascunse, masca, singurătatea și nevoia de fericire, de „împreună-tate” (*togetherness*, cuvântul englez, e mai expresiv aici), agonia și moartea, fie ea efectivă ori exersată într-o viață neîmplinită, această întregă țesătură orizontală a dramei bergmaniene este încadrată de Andrei Șerban în două „rame”: obsesia lui Bergman pentru acest film, evocată în *incipitul* spectacolului, cu toată gama de detalii semnificative ce-l alcătuiesc, de la culoarea roșie a pereților la tipologia eroinelor, apoi în „spectacolul” turnării filmului, în care actorii „ies” din platou pentru a deveni „civili”, rămânând însă actori pentru noi, cei care privim „pe gaura cheii” în bucătăria creației bergmaniene. Marele regizor suedez e un histrion, în sensul superior-pătimaș al termenului, chiar în ipostaza sa umană. Ca și actorii săi, el se poate într-o clipă extrage din magia filmului pentru a face cozerie ușurică, revenind în starea de grație imediat ce se strigă „Motor!”.

Această ipostază a lui Ingmar Bergman este surprinsă de Andrei Șerban prin transformarea regizorului în interpret al personajelor masculine epico-dice din film - Medicul ori soții a două din surori, Joakim și Fredrik. Astfel, dimensiunea histrionică e exhibată pentru a configura o altă fațetă a lui Bergman, alături de cea de confidant al actrițelor sale ori de creator marcat de obsesiei artistice.

Acțiunea se întrerupe brusc, trecerile de la secvențele de „film” la pauze ori momente în care regizorul explică diverse situații sau stări sunt bruște, marcate de eclerajul care, din difuz, obscur, tipic tenebroasei case în care agonizează Agnes, devine puternic, supărător chiar, prin aprinderea așa-numitelor „lumini de serviciu”. Adesea, replicile personajelor sunt spuse sub fascicolul unui reflector de urmărire, care creează în penumbră un halou luminos în jurul umbrei capului acestora. Efectul e unul de punere în valoare a expresiei interpretului, dar conotează și o semnificație simbolică.

Scena e imaginată ca o încăpere, cu tapet de un roșu amplu, mobilier stil, opulent și elegant, cu multe oglinzi, ceasornice și pendule, cu trandafiri albi, cum albe sunt așternuturile și o parte din costumele protagonistelor. Vizual, acest contrast de o fascinantă picturalitate, mai marcat în spectacol decât în film, suplinește ceva din frumusețea frisonantă a cadrelor de exterior din peliculă, evident imposibil de configurat scenic. De altfel, multe din

momentele dramatice au o compoziție picturală, prin jocul de umbre și lumini. Andrei Șerban a „zidit” cutia italiană, aș spune, spațiul de joc fiind rectangular, cu spectatorii practic în scenă. Se creează astfel o *intimitate a participării* care potențează efectul semantic al intrigii. De remarcat că, deși spațiile de joc folosite de regizor în montările sale recente sunt de factură similară, această *integrare* a publicului în ele nu este atât de evidentă precum în *Strigăte și șoapte*.

Andrei Șerban a optat în montarea sa nu doar pentru o reproducere fidelă a elementelor-cheie din filmul lui Bergman, ci și pe un *casting* apropiat de fizionomiile actrițelor din film (între ele una din interpretele-fetiș ale cineastului, Harriet Andersson, și vedeta mondială Liv Ullmann). Caracteristicile celor patru protagoniste au fost redată perfect de actrițele din Cluj. Kezdi Imola a fost copilăroasa Maria, superficială, refugiindu-se în uitare ori răsfaț pentru a evita traumele vieții, dar și femeie fatală flirtând cu doctorul sau pisicindu-se pe lângă preot. Maria își maschează astfel teama de moarte, spaima inexplicabilă pe care o simte în prezența surorii ei în agonie. Imola și-a demonstrat din nou capacitatea de a reda cu o finețe plină de firesc această schizofrenică personalitate a personajului său. Ea devine uneori detestabilă, prin răceala cu care se ferește de durerea din jur, imediat însă trezește instincte protectoare, prin vulnerabilitatea pe care o arată. Impecabilă a fost actrița clujeană și în acest rol.

Glacială, dură, puternică, disimulându-și abil rănila este Karin, remarcabil jucată de Kato Eموke. Karin poartă un permanent război cu soțul ei, cinișul Fredrik, o bătălie conjugală plină de ură, care a exclus din viața ei orice urmă de afecțiune. Ca și dezarmata Maria, Karin e singură în viață, bătuită nu o dată de gândul sinuciderii, privindu-și trupul încă frumos cu deznădejdea presimțitei ofiliri (momentul de nuditate nu este, cum au crezut unii, un truc regizoral gratuit, nadă pentru spectatori naivi, ci un element semantic important, ca și alt moment de nuditate, al spălării lui Agnes, echivalent unei deznudări ce se livrează afecțiunii celorlalți. Este o abluțiune care reface acea „împreună-tate”). Kato Eموke și-a interpretat personajul cu o rigoare grațioasă, cu o durere sculptural-expresivă, cu o forță de interiorizare notabilă.

Nu mai puțin, Varga Csilla a fost, în Anna, servitoarea lui Agnes, catalizatorul reunirii celor trei surori. Marcată de pierderea fiicei sale, Anna a rămas să o îngrijească pe Agnes, asupra căreia își revarsă resursele afective. Dârzenia sa, capacitatea de a rezista la umilințele lui Fredrik sau la toanele Mariei, la răceala abstrasă a lui Karin, tenacitatea cu care prelungește viața lui Agnes, dându-i mereu afecțiune, va reface relația femeilor înstrăinate. Varga Csilla și-a asumat și a redat pregnant aceste trăsături ale personajului său.

Un rol cu totul aparte, întrucât e primul de acest gen din cariera sa, face în *Strigăte și șoapte* Petho Aniko (Agnes). E un rol care marchează limpede maturitatea artistică a unei actrițe abia ieșite din „adolescența” profesională, de o expresivitate care o va propulsa rapid în prim-planul teatrului românesc. Partitura lui Agnes, muribunda introspectivă, „flămânda” de iubire, pentru care „cel mai frumos cadou: a fi împreună” este, o partitură care combină durerea extremă și puterea de a zâmbi, strigătul agonice și șoapta afectuoasă, a fost redată cu o sensibilitate specială de Petho Aniko. E un rol greu de descris, întrucât e chiar pivotul „poveștii”. Agnes se agață de viață până când simte că a reușit din nou să-și iubească surorile și să primească ceva din dragostea lor. Impresionant a conturat tânăra actriță dorința de dragoste a eroinei, încăpățănarea cu care și-a provocat surorile să se regăsească.

În rolul lui Bergman (și celelalte, episodice), Bogdan Zsolt a fost ghidul, histrion, visător, traumatizat, *causeur*, creator, actor, om, pur și simplu, aducându-l pe necunoscutul regizor suedez în proximitatea noastră, fără poleiala miturilor cinematografice. Natural, cald, relaxat, dar exact ca un mecanic elvețian a fost și de această dată Bogdan, un actor care-și trăiește rolurile, dar nu le lasă ca ele să-l trăiască. El a fost secondat de Csilla Albert, în postura de asistentă bergmaniană, cea care a punctat cadrele, interludiile, reluările.

De notat că scenografia a fost realizată de Carmencita Brojboiu, iar light-designul de Maier Sandor și Andrei Șerban. Coloana sonoră e cea din film, cu bucăți de Bach, Chopin și Beethoven.

Strigăte și șoapte nu e, îndrăznesc să spun, un spectacol-omagiu. E mult mai mult decât atât, e o profesiune de credință pe care Andrei Șerban o poartă, ca o ștafetă, poate, dinspre anii trecuți ai lui Bergman spre anii viitori ai elevilor săi. Un spectacol de copleșitoare poezie despre noi, cei singuri, care râvnim să fim împreună. Să nu exersăm încă din viață, așadar, acea „solitudine supremă” care este moartea, cum zice Agnes în jurnalul său.



foto: Biro Istvan

Correspondență din Lisabona

Scânteieri din a doua stagiune muzicală română în Portugalia (II)

Virgil Mihaiu



Stagiunea Muzicală Română în Portugalia, ediția a doua, a fost finalizată prin patru concerte anticipând Crăciunul 2009, susținute de Corul Facultății de Teologie Ortodoxă din Sibiu, condus de părintele Sorin Dobre. În decembrie 2006, chiar cu trei luni înainte de inaugurarea oficială a instituției noastre, reușisem să organizăm primul concert axat pe un repertoriu românesc de filiație bizantină, în ambianța de o solemnă încărcătură spiritual-estică a Bazilicii Estrela (locul unde cu zece ani în urmă se desfășuraseră funeraliile reginei fadoului, Amália Rodrigues). O asemenea conlucrare ecumenică nu e facil de pus în practică, dar grație bunei credințe, energiei și eficienței infatigabilului părinte Marius Pop, păstorul Bisericii Ortodoxe Române din Portugalia, precum și exemplare deschideri culturale manifestate de părintele Miguel Ponces de Carvalho, paroh la Basílica da Estrela, în acest spațiu sacru prezențele corale românești s'au succedat cu regularitate la cele mai importante sărbători creștine: Crăciunul și Paștile. Între timp, fructuoasa colaborare româno-portugheză s'a extins și spre alte lăcașuri eclesiastice de referință, cum ar fi istoricele Sé Patriarcal din Lisabona, Igreja da Lapa din Porto, Igreja Matriz din Oeiras. De astă dată „turneul” a durat cinci zile și a atras un numeros public, în majoritate portughez, doritor să cunoască un domeniu încă prea puțin familiar ascultătorilor occidentali: modul cum celebrează românii, prin cânt, nașterea Redemptorului.

Indubitabil, artizanul succeselor înregistrate de acești tineri cântăreți pe diverse meridiane este însuși dirijorul corului. Ca profesor de muzică la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Sibiu, părintele Sorin Dobre îmbină vocația teologică cu aceea muzicală: începând de la selecția interpreților (doar 12 la număr, dar capabili să răspundă unei multitudini de exigențe - în primul rând aceea de a suplini carența masivității prin omogenitate amonică și notabila maleabilitate a vocilor); continuând cu alegerea unui repertoriu într'adevăr reprezentativ și a unor aranjamente pe cât de concise, pe atât de impactante; în fine, valorizându-și în câteva momente de vârf propriul potențial solistic, cizelat de-a lungul anilor de studiu la Secția Canto a Academiei de Muzică din Cluj. Programul, în quasi-integralitatea sa, mi s'a părut a fi o demonstrație a forței creatoare a școlii compunistice românești, într'un domeniu unde primatul tematic tinde să șteargă din memoria colectivă individualitatea auctorială. Probabil că, pentru cei mai mulți dintre români, colinde precum *O, ce veste minunată*, *Moș Crăciun cu plete dalbe*, *Gazde mari nu mai dormiți*, *Bună dimineața la Moș Ajun*, *La Vifleem colo'n jos*, *Astăzi s'a născut Hristos*, *Închinarea păstorilor* și multe altele par a fi un dat sempitern, un fel de ... dar ceresc. Ca atare, puțini vor fi fiind cei conștienți de travaliul componistic și muzicologic investit în asemenea podoabe sonore de către (în ordinea titlurilor enumerate mai sus) George Dima,

D.G. Kiriac, Tiberiu Brediceanu, Ion Costescu, Nicolae Lungu, Timotei Popovici, Vasile Popovici.

Sensibilitatea interpretării a fost o încântare pentru sutele de spectatori prezenți la concerte. Piese, intonate cu acuratețe și smerenie, dar totodată cu real simț artistic, acopereau un vast spectru emoțional - de la hieratismul imnelor lui George Dima (*Lăudați pe Domnul și Axion Estin*) și de la tulburătoarele isonuri savant împletite cu arabescurile melodice de către Nicolae Lungu, până la inocența copilărească a cântecului *Pomuț răzmuratu* de Iosif Fiț, sau disonanțele bine temperate și infuzia de humor din *La casa di peste drum* de Tudor Jarda. Însă, pe lângă punerea în valoare a fondului religios, afectiv și muzical, lucrarea dirijorului Sorin Dobre și a discipolilor săi revelează, repet, existența unei certe vocații a compozitorilor români pentru sfera muzicii religioase, cu fascinantele rădăcini bizantine. Aș detecta aici și preocuparea pentru configurarea unui anume pendant muzical al stilului arhitectural național, inițiat de un Ion Mincu la îngemănarea secolelor XIX-XX. Compozitorilor deja amintiți li s'au adăugat, spre delectarea ascultătorilor, alți autori inspirați de harul divin: Gheorghe Șoima, Gheorghe Cucu, Nicolae Ursu, Achim Stoia, Nicu Moldoveanu, Gabriel Popescu, Maxim Vasiliu, Ioan Brie, Emil Monția, Iulian Cârstoiu.

La impozanta catedrală Sé Patriarcal - situată în Alfama, cel mai vechi cartier al Lisabonei - coriștii români au beneficiat de ospitalitatea altui preot-paroh de înaltă ținută intelectuală, părintele Luís Manuel Pereira da Silva. De remarcat și implicarea organizatorică a Parohiei Române din Setúbal, prin inimoasa familie preoțească Laura și Florentin Dobrescu: într'o primă colaborare cu ICRL s'a reușit organizarea a încă unui recital al corului din Sibiu, în cadrul bisericii São Sebastião din urbea ce dă numele peninsulei din Sudul Lisabonei. În fine, duminică 13 decembrie 2009, corul părintelui Dobre a cântat pentru enoriașii bisericii ortodoxe române din Lisabona. Pe toată durata deplasării în Portugalia, tinerii teologi-cântăreți au fost însoțiți de înaltul reprezentant al Mitropoliei Transilvaniei și Arhiepiscopiei Sibiului, Episcopul Vicar Andrei Făgărășanul, care a rostit mișcătoare alocuțiuni despre semnificația Crăciunului. Deși pentru mulți spectatori muzica venită din cealaltă extremitate a latinității europene reprezenta o noutate absolută, ei au primit-o cu multă comprehensiune, la început într'o atmosferă de reculegere, pentru ca finalul fiecărui concert să fie marcat de entuziaste aplauze. M'a frapat, încă o dată, nu doar prezența masivă a publicului, ci și enorma-i diversitate - generațională, socială, culturală, profesională. Și m'a bucurat că, la capătul unui an atât de tracasant, am reușit totuși să creăm un eveniment artistic înălțător, ca o rugă pentru timpuri mai bune.

film

Între Irina și Sherlock Holmes

Lucian Maier & Mihaela Mureșan

Ultima premieră românească din 2009 a fost *Cealaltă Irina* (România, 2009; sc.: Ileana Muntean, Andrei Gruzniczki, Mircea Stăiculescu; r.: Andrei Gruzniczki; cu: Andi Vasluiianu, Simona Popescu, Doru Ana, Dana Dogaru, Dan Aștilean, Vlad Ivanov, Gabriel Spahiu), lansat pe ecranele bucureștene la mijlocul lui decembrie, ajungând în provincie abia în ianuarie. Andrei Gruzniczki este absolvent al Institutului Politehnic din București (1987) și al Academiei de Teatru și Film „I.L. Caragiale” din București (1994). A lucrat în televiziune și a fost regizor secund la filmele lui Lucian Pintilie *Terminus Paradis* (1997) și *Niki Ardelean, colonel în rezevă* (2002). Nu este vorba așadar despre un „tânăr debutant”, ci despre un autor matur; din fericire matur nu doar biologic, ci și profesional.

Cealaltă Irina este un film despre dragoste și încredere. Nu de dragoste, ci despre dragoste. Irina și Aurel sunt un cuplu din *middle class*. Bucureșteni prin „adopție”, locuiesc într-o garsonieră decentă; el lucrează în serviciul de pază al unui mall, ea la o firmă obscură, cu capital egiptean. Drept care și pleacă să lucreze pentru trei luni la Cairo, în ciuda împotrivrării bărbatului. După un scurt interludiu în țară, Irina pleacă din nou pentru a reveni... în sicriu. Moartea Irinei are asupra soțului efectul unei nefaste reacții în lanț. Încercând să lămurească circumstanțele echivoce ale decesului, Aurel descoperă o cu totul altă Irină decât cea pe care o știa ca fiind soția lui: o femeie calculată, pragmatică, cu o viață personală ascunsă, pregătită să-l părăsească și să-și refacă biografia. Întregul univers al bărbatului, atât de curat în simplitatea lui, se prăbușește. Aurel se agață cu disperare de dragostea sa, refuzând să accepte evidența. Încăpățănarea de a nu accepta că încrederea i-a fost trădată îl face să-și depășească limitele. Dar, pentru ceilalți, viața merge înainte. Atâta doar că totul este infimezimal mai trist și mai impur...

Cealaltă Irina, cel mai bun film românesc al anului 2009, ne pune în fața unui regizor care stăpânește mijloacele de expresie specific cinematografice: capacitate de a povesti în imagini, evitarea lungimilor, a „burților” narative, dialog pertinent și rigoare discursivă, reluarea discretă a unor motive fără a fi însă redundant. Nicio ezitare nu marchează acest debut în lungmetraj: de la sobrietatea scenariului (epurat de patetic și pitoresc, fără o replică în plus), la tăietura de montaj (întotdeauna la momentul oportun, lansând spectatorului sugestii și obligându-l oarecum să le pătrundă ba chiar să le amplifice sensul); de la discreția abordării regizorale (Gruzniczki nu are orgoliul adolescentin de a-și etala „mușchii” în fața publicului prin unghiuri spectaculoase de filmare, ori prin citate din sau trimiteri „inteligente” la, să zicem, Tarantino), la amănuntul relevant (vezi, de pildă, lampa care filează în holul garsonierei); de la perfectă coordonare a jocului actorilor, la mizanscena de o simplitate firească - „săracă” spectacular dar plină de sens, contribuind la definirea caracterului personajelor (a se vedea casa de la țară a socrilor lui Aurel, birtul satului sau garsoniera din București).

Întreaga distribuție este bine aleasă, iar actorii își fac datoria cu asupra de măsură. De remarcat în special Andi Vasluiianu, aflat la primul rol principal: este desăvârșit în simplitatea și curățenia

morală pe care i-o „impune” personajului, dar și în dezvăluirea gradată a forței interioare și a unei voințe telurice care frizează pe alocuri absurdul.

La mai puțin de un an de la premiera festivalieră (TIFF 2009), *Cealaltă Irina* are un palmares mai mult decât onorabil: Premiul Zilelor Filmului Românesc la TIFF 2009, Trofeul Anonimul 2009 (acordat, ca toate premiile Festivalului Internațional de Film Anonimul de anul trecut, prin votul publicului), Marele Premiu și Premiul FIPRESCI la Festivalul Internațional de Film CinePécs Moveast (Ungaria, 2009), Premiul Atlas d'Argent pentru regie la Festivalul Internațional de Film de la Arras (Franța, 2009). și chiar dacă premiile nu au întotdeauna relevanță, în cazul de față sunt neîndoios îndreptățite.

Nu credeam vreodată că butada Asociația Presei Străine de Film (în loc de Asociația Presei de Film Străine, deși în limba română și acest al doilea caz poate fi luat în zeflema) să devină realitate într-un mod chiar atât de flagrant precum la ediția din acest an a Globurilor de Aur. Asociația Presei Străine de la Hollywood chiar s-a dovedit a fi complet străină de film. În cel mai fericit caz, *Avatarul* lui James Cameron avea ceva șanse, nu depline, de a fi desemnat drept cel mai bun film doar dacă ar fi concurat singur - și poate nici atunci. La fel de flagrant este Globul acordat lui Robert Downey Jr. pentru prestația din *Sherlock Holmes* (Anglia / Australia / SUA, 2009; sc.: Michael Robert Johnson, Anthony Peckham, Simon Kinberg, Lionel Wigram; r. Guy Ritchie; cu: Robert Downey Jr., Jude Law, Rachel McAdams, James Fox).

Inspirat de personajul creat de Arthur Conan Doyle, filmul lui Ritchie nu are decât o vagă legătură cu proza de la care pornește. Și asta nu doar pentru că sumedenie de scenariști (v. mai sus) au imitat nefericit stilul lui Conan Doyle scremându-se să compună o poveste inedită, ci și grație faptului că regizorul nu are nicio afinitate cu stilul reflexiv al insularului său predecesor. Combinația pomenită a avut un efect dezastruos asupra celor doi protagoniști: Robert Downey Jr. și Jude Law, în general pe lângă rol sau, mai corect spus, în cu-



totul alte roluri decât în cel al lui Sherlock Holmes, respectiv Dr. Watson.

Filmul o ține din lungime în lungime, monotonia fiind întreruptă doar de didactice și ritos-convenționale momente în care Holmes ne expune deducțiile sale impecabil logice dar care par a veni din cu totul alt film. În rest, cei doi eroi se bat, trag cu pistolul, se tachinează destul de simplu, sunt grosolani, au reacții meschine - totul de o asemenea manieră încât, uneori, IQ-ul lor, mai ales al lui Holmes (?!), este pus serios sub semnul întrebării. Celebrul detectiv al cărui punct forte este rațiunea a fost transformat în pelicula lui Guy Ritchie într-un fel de clonă macho, care se bate cu pumnii în bălciuri, zace în prostrație când nu are niciun caz de rezolvat și, mai ales, este un tip extrem de murdar: se insistă pe degetele cu unghii îndoliate, iar când asta nu pare a fi de ajuns, Watson (ne-)o declamă clar, fără echivoc. În plus, mai apare și o femeie care îl pune pe (fostul iubit) Holmes în posturi atât de ridicole încât cred că Sir Arthur Conan Doyle se răsucește în mormânt de rușine. Lăsând la o parte că e un actor mediocru, Robert Downey Jr. nu empatizează defel cu personajul, singura legătură dintre el și Sherlock Holmes fiind, în cel mai fericit caz, faptul că ambii se droghează (sau, mă rog, s-au drogat - stare în care erau, probabil, și jurnaliștii de Hollywood când au votat).

Trebuie să recunosc că, totuși, pe alocuri filmul te prinde, iar dacă s-ar tăia 30 de minute - nu mai puțin! - e posibil să devină chiar interesant. Cu o singură condiție: să nu se pretindă inspirat de Doyle-Holmes. E de presupus însă că în acest din urmă caz numărul spectatorilor ar fi fost mult mai mic. Așa cum e acum, nu e altceva decât o trivializare a celebrului erou și o insultă la adresa lui Conan Doyle.

Păcat, mai ales pentru Guy Ritchie, ale cărui prime două filme - *Jocuri, poturi și focuri de armă* (Lock, Stock & Two Smoking Barrels, 1998) și *Unde dai și unde crapă* (Snatch, 2000) - sunt atât de ingenios construite încât e o adevărată plăcere să le (re)vezi. *Naufrași* (Swept Away, 2002) a fost un tribut nefericit plătit fostei sale soții: Madonna. *Revolver* (2005) și *RocknRolla* (2008) nu le-am văzut, dar mă îndoiesc că pot fi mai proaste decât *Sherlock Holmes*.

Forspan

Ioan-Pavel Azap

Cutia (The Box; SUA, 2009; sc.: Richard Kelly, Richard Matheson; r. Richard Kelly; cu: Cameron Diaz, James Marsden, Frank Langella) începe bine, ca un onest film de acțiune. Într-o dimineață, cineva lasă un pachet la ușa familiei Norma și Arthur Lewis. Cutia, de mici dimensiuni, conține un dispozitiv asemănător unui ceas de birou. Un personaj misterios îi informează pe cei doi soți că, dacă apasă butonul cutiei, undeva în lume, cineva, pe care ei nu-l cunosc, va muri. În schimb, grijile lor financiare, de care nu duc lipsă, vor lua sfârșit. Termen limită: 24 de ore, după care cutia le va fi luată și data altcuiva. Ispita este prea mare pentru a-i rezista. Butonul este apăsat și... Ei, dacă până aici, și câteva minute după, filmul promite, taman când te-ai instalat mai bine în fotoliu, și-ai verificat porția de floricele de porumb și recipientul de suc, filmul o ia razna. Adică: nici suspans, nici thriller (psihologic au ba), nici SF cinstit. Sau mai bine zis o combinație neinspirată din toate acestea. Filmul pedalează când strict pe suspans - până în momentul în care Norma și James încep să realizeze că ceva nu e în regulă în jurul lor; când pe criza morală a celor doi; când, diletant, pe latura SF: extraterestrii răi ne-au invadat și cuceresc Pământul om cu om. Dar, fiind niște ființe superioare (orișicături!), oferă șansa liberului arbitru, adică țin cu tot dinadinsul să demonstreze (cui? sieși? pentru ce?) că majoritatea oamenilor sunt păcătoși și își merită soarta. *Cutia* lanțează două treimi, iar ce mai rămâne este o vașă promisiune. Ori, un film care nu-și onorează promisiu-

nile e mai prost decât unul care nu promite nimic.

Nu cu mult mai răsărit este *Păcatele unui polițist - Ultimul apel: New Orleans* (The Bad Lieutenant: Port of Call - New Orleans; SUA, 2009; sc. William M. Finkelstein; r. Werner Herzog; cu: Nicolas Cage, Eva Mendes, Val Kilmer), remake după *Bad Lieutenant* de Abel Ferrara (1992). Bine, înțeleg că americanii fac remake-uri după filmele europene pentru a putea fi mai ușor îngurgitate cu pop-corn și cola (pepsi sau coca), dar să reiei propriile producții, la intervale tot mai scurte, mi se pare absurd. Ori poate memoria spectatorului de astăzi este atât de scurtă încât un film de acum 17 ani este complet uitat? Lăsând la o parte titlul stupid, *Păcatele unui polițist...* exploatează, prost dar cu pretenții, clișee ale genului: un polițist curajos, decorat pentru fapte de vitejie (Cage, ați ghicit!), ajunge dependent de droguri (din cauze profesionale, nu din viciu!), apoi se îndrăgostește de o prostituată (ați ghicit iarăși: Eva Mendes!), pe care o frecvența inițial din simple necesități fiziologice; dar în forul său interior dominant este simțul datoriei, așa că pornește de unul singur - în ciuda oricăror vicisitudini, bețe-n roate, înscenări și mici șantaje - să-l de-a în gât pe un traficant de droguri care mai e și asasin. În cele din urmă reușește, abordând chestiunea într-un stil personal și mai puțin ortodox. Și dacă tot scapă teafăr din toată tevatura, se căsătorește cu (de-acum) fosta prostituată, face un copil și continuă să se drogheze.

Deși inspirat de proza lui Edgar Allan Poe, *Poveste fatală* (Tell-Tale; Marea Britanie / SUA, 2009; sc. Dave Callahan; r. Michael Cuesta; cu: Josh Lucas, Lena Headey, Brian Cox) este un film destul de fad. Terry este tatăl, într-o familie monoparentală, al unei fetițe de vrei opt anișori, care suferă de o boală rară și cumplită: calcifierea progresivă a oaselor până la imobilizarea totală. Cum asta nu pare a fi îndeajuns, nici inima lui Terry nu se simte prea bine. De fapt, omul are nevoie de un transplant. După ce i se face transplantul, el începe să ducă o viață dublă, în sensul că preia ceva și din problemele donatorului anonim. Cum donatorul și soția sa au fost uciși bestial iar autorii nu au fost descoperiți, Terry se va transforma într-un fel de înger răzbunător-exterminator: cum ajunge în preajma unuia dintre asasini, intră în rezonanță și una, două îl ucide. și uite-așa de patru ori. Între două crime, are timp și să se îndrăgostească de medicul curant (care e femeie! - N.B.) al fetiței. De fapt, el descoperă fără să știe o rețea de traficanți de organe umane care au pus pe roate o mică industrie. Cum lucrează în domeniul medical, au acces la informații; așa că pot afla și identitatea celor care, aflați pe ultima sută de metri din cauza unor boli incurabile, acceptă să-și doneze organele după moarte. Întreprinzătorii nu fac decât să grăbească procesul înscenând crime motivate de jaf. Mă rog, povestea cu traficanții de organe umane asasini o fi ea ofertantă, dar e prost tratată. Story-ul e cam debil, fiind mai degrabă un simplu pretext pentru crimele în serie ale protagonistului.

colaționări

Fetisișismul lui Polanski

Alexandru Jurcan

Anul 2009 a însemnat „răstignirea” lui Polanski, arestarea malițioasă și vindicativă, tapajul anonimului agresiv în preajma genilor incomode. Nu mai contau filmele sale - *Fianistul*, *Luni de fiere*, *Tess*, *Chinatown*, *A noua poartă* etc., ci ideea obstinată de tip Javert că nimeni nu e mai presus de lege. Când nu mai ești util, poți fi înlăturat. Da, oamenii mari au și defecte mari, iar vulgul invidios abia așteaptă momentul decapitării, nivelării, denigrării...

Acum să ne oprim la al său *Oliver Twist* din 2005, ecranizare după romanul lui Charles Dickens. În distribuție: Barney Clark (Oliver), Ben Kingsley (Fagin), Jamie Foreman (Bill), Leanne Rowe (Nancy). Undeva, într-o prezentare sincopată și jalnică, se formula o întrebare penibilă: ce interes mai poate stârni azi un film după *Oliver Twist*? Atunci ce rost mai au basmele, povestea, suspensul, maniheișmul? Oare *Avatar* nu are destule elemente de basm? Mereu voi fi în alertă când Oliver e înșfăcat de Bill, atunci în final, înainte de lătratul salvator al câinelui. Într-o lume dură, Oliver devine o victimă sigură, păstrându-și inocența și demnitatea. După calvarul orfelinatului, el ajunge la Londra în banda copiilor tâlhari ai bătrânului Fagin, iar mai apoi cunoaște violența asasinului Bill. Ca în orice basm, finalul alege un catharsis tonic, drept recompensă pentru crisparea epicului. Dickens își ghidează cititorul cu un respect sacru: „Se înfățișează cititorului inteligent câteva cunoștințe noi, despre care se povestesc felurite întâmplări nostime în legătură cu

istorisirea noastră” (am folosit o traducere de Teodora și Profira Sadoveanu, apărută la editura Garamond).

David Lean a ecranizat cartea în 1948, oferindu-i tânărului Alec Guinness rolul lui Fagin, dând astfel naștere unei cariere actricești de excepție. Regizorul a condensat cartea, păstrând vie complexitatea personajelor. În 1968 apare musicalul *Oliver* de Carol Reed, avându-i în distribuție pe Mark Lester, Oliver Reed, Ron Moody etc. Polanski nu vrea să polemizeze cu ecranizările anterioare extrem de reușite, ci simte nevoia, probabil, să traseze o inițiere în jocosniciile sufletului uman, gândindu-se și la copilăria sa strivită de arma nazistă, ori încearcă o premoniție a hăituielii prezente, într-o narație îngrijită și o reconstituire impecabilă. Ben Kingsley este un Fagin complex, colorat, între diabolic și perfid, prudent Harpagon cu infuzii de generozitate calculată. Străzile Londrei sunt reconstituite în profunzime, cu detalii veridice. Îngustimea lor subliniază, oare, lipsa libertății? Razele soarelui luminează deopotrivă „vitrării bogat colorate, gemuri sărăcăcioase de mansarde, turlă de catedrale și cocioabe dărăpănate”. Polanski construiește prim-planuri, lăsând personajele în imperiul lui Dickens. Decorurile și costumele au o precizie fără ostentație, eliminând orice briză de academism gratuit. Iată podul Londrei la miez de noapte, ceața misterioasă, cerșetorii, șobolanii, căruțele, bătăile, pietele, în timp ce, undeva într-un ungher, Fagin veghea înaintea vetrei reci, ”înfașurat într-o cuvertură veche și



ruptă, cu fața întoarsă spre lumânarea ce abia mai pâlpâia pe masă”. Regizorul realizează un montaj genial, cu treceri inspirate de la culori accentuate la un cenușiu ce amintește de gravurile bibliofile de marcă. Ușa e deschisă brusc și sângele se prelinge dureros, apa se revarsă zgomotos pe scări, apoi - deodată - e copacul uscat și cioara stranie pe o ramură apocaliptică... Polanski a fost „acuzat” de un fetișism... feroce, referitor la adaptarea romanului lui Dickens. Nicio problemă, din moment ce filmul său stă netulburat la aceeași masă cu cartea magică a oricărui copilării bântuite.

115. Trilogia grației divine (I)

Marius Șopterean

Un condamnat la moarte a evadat, realizat în 1956, este cel de-al doilea film din trilogia grației, lucrare cinematografică de o complexitate aparte, atât în ceea ce privește conținutul cât și structura vizuală. Vorbim de acea structură regizorală pe care Robert Bresson o găndește în termenii pe care reputatul critic Adou Kyrou îi sintetizează prin formula anti-cinema, tip de narațiune vizuală caracterizată printr-o "lipsă dezarmantă a decupajului în interiorul mizanscenei"¹.

Desigur, expresia și expresivitatea observațiilor criticului citat trebuie să le gândim ca o plasă care acoperă nu numai cele trei filme de care ne ocupăm acum (*Jurnalul unui preot de țară*, *Un condamnat la moarte a evadat* și *Pickpocket*), dar chiar întreaga creație a lui Bresson, de la *Îngeri cu păcate* până la ultimul film, *Banii*. Filmul realizat în 1943, *Îngeri cu păcate* (povestea reeducării unor tinere delicvente în interiorul unei mănăstiri dominicane), dovedea o viziune asupra vieții, dar și un mod de a povesti mai degrabă auster (puține exterioare - și acelea filmate noaptea; multe interioare aparținând aceluiași spațiu - spațiu clausturant, dedicat înfrânării și meditației interioare), stilistică identificată la un René Clair sau Jean Renoir (cel din *Iluzia cea mare* - 1937 -, film care impune noi standarde ale simplității narațiunii cinematografice dar mai ales gândește realitatea observată în termenii aceluiași firesc interpretativ prin care "spectatorul nu trebuia să simtă tehnica sau regizorul din spatele camerei, ci doar realitatea surprinsă"²).

Între anul 1943 și anul realizării filmului *Jurnalul unui preot de țară* (1951), Robert Bresson regizează, imediat după sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, pelicula *Doamnele din Bois du Boulougne*³ (1945), film - așa cum spunea istoricul și criticul de film Pierre Leprohon - al "aparențelor sensibile"⁴; iar André Bazin credea că este "un film de intimitate tragică, neobișnuit în cinematograful, un film de chipuri"⁵. Peste alți șase ani Robert Bresson va realiza primul film al trilogiei salvării și a grației divine, *Jurnalul unui preot de țară* (1951), una dintre cele mai apreciate și mai personale opere cinematografice din toate timpurile. O succintă dar specială prezentare a Jurnalului... o face criticul german Andrea Gronemeyer (ea însăși o apreciată regizoare a valului de tineri cineaști ai cinematografului german contemporan): "Robert Bresson gândește filmul ca un mixaj între pictură și muzică, mai mult decât teatru și fotografie, gândind în termenii lui Astruc cu a sa teorie numită «camera stilou». [...] filmele sale sunt bazate pe cărți de succes dar «traduse» într-un limbaj cinematografic particular, bazat pe esențial, realist și simplitate picturală la care se adaugă muzica și emoția actoricească."⁶. Povestea filmului (ecranizare a unui roman de Georges Bernanos⁷), care a avut premiera pe data de 7 februarie 1951, este simplă, ca toate poveștile de care Robert Bresson s-a servit pentru a-și clădi exemplara operă cinematografică. Un tânăr preot aparținând parohiei din Ambricourt, o mică și pauperă localitate aflată undeva în nordul Franței, încearcă, pe de o parte să se facă folositor comunității locale; pe de altă parte crede că printr-o severă abținere alimentară, rod al unui ascetic mod de viață, poate să-l servească mai bine pe Dumnezeu. Pe măsură ce implicarea sa -

prin diferite ajutoare, mai ales de natură spirituală, pe care crede că le poate oferi credincioșilor parohiei - devine mai evidentă, o cruntă boală de stomac îi oferă credința, tot mai accentuată, asupra naturii trecătoare a omului. Odată cu trecerea timpului, comunitatea din Ambricourt îi respinge nu numai demersurile, ci însăși prezența acestuia acolo; boala se agravează, va fi diagnosticat cu cancer la stomac și în cele din urmă tânărul preot va muri departe de parohia din Ambricourt.

Lipsa aproape totală a poveștii îi permite lui Robert Bresson să aplice asupra construcțiilor vizuale acea particulară și neobișnuită viziune de care vorbea André Bazin. Practic acțiunea este supusă unei severe dezgoliri de propriul conținut și de aceea secvențele nu se nasc în plinătatea lor - așa cum suntem obișnuiți în cinematograful clasic -, ci sunt reduse practic la stări-cadru. Aceste unități filmice se sprijină pe prezența obsesivă a chipului și a făpturii fragilului preot din Ambricourt, rol în care Claude Laydu dă dovadă de un remarcabil talent actoricesc⁸. Maniera eliptică de a filma detaliile - a se vedea mâna și creionul preotului cu care acesta își notează gândurile în jurnal - sau punctarea unei stări printr-o mișcare scurtă a camerei⁹ către chipul livid al preotului transformă întreg filmul într-o construcție de cadre sparte (nu cadre-secvențe, nici măcar secvențe) care mai mult ascund povestea decât o lasă să se întrevadă. Dar ascunzând, Bresson ne dezvăluie de fapt lucruri care până la el puteau fi spuse doar prin literatură: intimitatea și interioritatea umană.¹⁰

Note:

¹ *Chronique du Cinema*, France Loisirs, Paris, 1997, p. 446.

² Șopterean, Marius, *Memorie și film*, vol.1, Ed. Clusium, Cluj-Napoca, 2008, p. 172.

³ *Doamnele din Bois du Boulougne*, scris de Robert Bresson împreună cu Jean Cocteau, este o ecranizare liberă și modernă a textului scris în 1796 de Denis Diderot, *Jacques fatalistul*. Filmul este realizat în cadrul companiei Continental Film (societate de producție cinematografică cu capital german, fondată în 3 octombrie 1940). Pe lângă Robert Bresson în cadrul acestei companii vor mai lucra și alți cineaști francezi: Christiane Jacques, Henri Decoin sau Henry-Georges Clouzot (cu a sa capodoperă noir *Corbul* - 1943). Să mai mai spunem că în vara lui 1949 se formează cineclubul *Objectif 49* având ca directori pe Robert Bresson și Jean Cocteau. În același an *Objectif 49* organizează în sudul Franței, la Biaritz, primul festival al *filmelor damnate*. Printre ele se numără: *Atalanta* (Jean Vigo, 1934), *Obsesie* (Luchino Visconti, 1943) și *Doamnele din Bois du Boulougne*.

⁴ Corciovescu, Cristina / T. Rîpeanu, Bujor, *Cinema... un secol și ceva*, Ed. Curtea Veche, București, 2002, p. 164.

⁵ Bazin, André, *De la politique des auteurs*, Cahiers du Cinema, nr. 70, aprilie 1957, p. 28.

⁶ Gronemeyer, Andrea, *Film. A concise history*, Laurence King, London, 1999, pp. 119-120.

⁷ Romanul a apărut în 1937 și s-a bucurat de un neobișnuit succes, Georges Bernanos primind Marele Premiu al Academiei Franceze.

⁸ De notat apetența lui Robert Bresson fie pentru actorii neprofesioniști, fie pentru *fețele noi*. Multe din descoperirile făcute de Bresson în procesul de casting au ajuns actorii de primă mână în cinematografia fran-



ceză și nu numai. Este și cazul actorului de origine belgiană Claude Laydu descoperit de Bresson în teatru. Chipul acestuia dar, mai ales fragilitatea corporală i-a atras atenția atunci când l-a distribuit în rolul principal din *Jurnalul unui preot de țară*. Și în celelalte filme ale sale Bresson va căuta acele chipuri a căror expresivitate - mai ales a ochilor, a privirilor - s-o completeze pe cea a stilului marca Bresson. Astfel v-a lucra cu actorii neprofesioniști sau actori deloc văzuți până la el în cinema: François Leterrier (*Un condamnat la moarte a evadat*), Martin LaSalle (personajul Michel din *Pickpocket*), la care mai adăugăm pe scriitorul și profesorul de literatură franceză Jean Pelegri (rolul inspectorului din același film), Florence Delay (actriță care își începe cariera actoricească sub bagheta lui Bresson odată cu filmul *Procesul Ioanei d'Arc*), prințesa Anne Wiazemsky (în *La întâmplare*, *Balthazar*, distribuită mai apoi în mai multe filme ale lui Jean-Luc Godard), Dominique Sanda (debutează în *Une femme douce*, colaborând ulterior cu mari personalități: Vittorio de Sica, Bernardo Bertolucci sau Liliana Cavani).

⁹ Există la Robert Bresson o anumită austeritate în folosirea mișcărilor de aparat. Într-un contrast vădit cu un Orson Welles sau cu ai săi contemporani din cinematografia franceză (François Truffaut, Jean-Luc Godard dar mai ales Alain Resnais), Bresson gândește mișcarea camerei - de obicei mișcări de înaintare și apropiere, niciodată de retragere - ca un substitut al prezenței sentimentelor umane. De notat că pe măsură ce își crea opera cinematografică, Bresson devine din ce în ce mai zgârcit cu aceste mișcări. Astfel în ultimul său film, *Banii*, realizat în 1978, exclude complet din construcția filmului orice urmă de mișcare a camerei de filmat. Filmând doar în cadre statice, fixe, va reuși să creeze o anumită cursivitate vizuală datorită concepției filmului printr-o grilă de cadre ce sugerează condiția umană de a trăi în contemporaneitate ca într-o veșnică și cruntă detenție.

¹⁰ André Bazin crede că prin acest film „începe o nouă epocă în adaptarea literaturii pentru cinematograful. Până acum, filmul tindea să se substituie romanului, ca o traducere estetică într-un alt limbaj. Aici, în *Jurnalul unui preot de țară* dialectica fidelității ajunge, în ultimă analiză, la o dialectică între cinematograful și literatură. Nu mai este vorba de a traduce, ci de a construi pe un roman o operă - cea filmică - de sine stătătoare”. (Bazin, André, *Le cinéma de la cruauté*, Ed. Flammarion, Paris, 1974, p. 81)

sumar

culturale		
Letiția Ilea		
Bilanțuri...după douăzeci de ani		2
editorial		
Ioan-Pavel Azap		
CineMAiubit - un festival necesar		3
cărți în actualitate		
Florin Caragiu	Stai, trenule!	
Confesiunile dogmatistei, "între sfințenie și damnar"		4
Raul Huluban		
România. 20 de cânturi funerare		5
comentarii		
Irina Petraș		
Ioana Părvulescu și întoarcerile sale		6
Octavian Soviany		
Camera obscură a arlechinului		8
Mihai Dragolea		
Jarul din zăpadă		8
cartea străină		
Ion Vlad	Milan Kundera, un cititor incomod și un spirit reflexiv	9
istorie literară		
Ion Pop		
Un "misionar al artei noi": Marcel Iancu (II)		10
incidențe		
Horia Lazăr	Democrația fără popor	12
proza		
Vianu Mureșan	Nebunul lui Dumnezeu	14
poezia		
Mihai Vieru		16
emoticon		
Șerban Foarță	Misivă Laurei Albulescu	16
interviu		
de vorbă cu Ion Vartic directorul Teatrului Național Cluj		
"Publicul se elibera la teatru de ceea ce nu putea spune în stradă, în gura mare"		
		17
excelsior		
Jacques Derrida	Dreptatea celui mai puternic	19
răstălmăciri		
Mihaela Mudure	Picaresc	20
puncte de vedere		
Laszlo Alexandru	Vivat Academia!	21
religie		
teologia socială		
Radu Preda		
Condamnarea comunismului (V)		22
Cristian Barta		
Biserica și teologia sa au nevoie de cultură		23
remarci filosofice		
Jean-Loup d'Autrecourt		
Ce este toleranța? (I)		24
opinii		
Oana Albescu	Falacios și peren.	
Intruziunea fenomenului minciună în politică		26
flash-meridian		
Ing. Licu Stavri	Scandal în sfere literare înalte	27
știință și violoncel		
Mircea Opiță	Modelul în retortă	28
zapp-media		
Adrian Țion	Dintre mii de publicații	28
sport & cultură		
Demostene Șofron	Societatea Medicală Română de Educație Fizică și Sport (1930-2010)	29
portrete ritmate		
Radu Țuculescu	Micul Wolfgang...	29
structuri în mișcare		
Ion Bogdan Lefter	Idei pentru Furtuna	30
teatru		
Claudiu Groza		
Șoaptele fericirii, strigătul singurătății		30
muzica		
Vigil Mihaiu	Scânteieri din a doua stagiune muzicală română în Portugalia (II)	32
film		
Lucian Maier & Mihaela Mureșan		
Între Irina și Sherlock Holmes		33
Ioan-Pavel Azap	Forșpan	34
colaționări		
Alexandru Jurcan	Fetișismul lui Polanski	34
1001 de filme și nopți		
Marius Șoptorean	115. Trilogia grației divine (I)	35
plastica		
Ovidiu Petca	Witold Skulicz (1926-2009)	36

plastica

Witold Skulicz (1926-2009)

Ovidiu Petca

Între Crăciun și Anul Nou lumea artistică a fost zguduită de moartea graficianului Witold Skulicz. Moartea sa este o grea pierdere pentru grafica poloneză. Dispariția sa este resimțită de întreaga comunitate de graficieni, pentru că Witold Skulicz a fost inițiatorul *Trienalei de Grafică* din Cracovia.

Witold Skulicz s-a născut în 1926 la Cracovia. A absolvit *Academia de Arte Frumoase* din orașul său natal, fiind licențiat în arta gravurii, în pictură și design. Devine profesor, apoi decanul acestei instituții, îndrumând numeroase generații de studenți.

Paralel cu activitatea didactică, inițiază, în 1966, *Bienala Internațională de Grafică* (din 1990 trienală) și o serie de manifestări adiacente cum ar fi: *Integrația* de la Katowice și *Eurografik*, o primă încercare integratoare, punte ce s-a realizat într-o Europă încă divizată. După 1990, devine președintele trienalei, consolidând această construcție, extinzând-o prin intermediul unor expoziții paralele în Germania, Austria, Coreea de Sud, dar și în mari centre culturale poloneze.

Odată cu dezvoltarea internetului, a realizat un centru de informare pentru manifestările de gen din întreaga lume, de care a beneficiat și *Bienala de Grafică Mică* din Cluj în cei zece ani de existență.

Icondana este o altă realizare ingenioasă a sa. Este vorba de un fond documentar digital destinat miilor de artiști participanți la Trienală, reînnoit la fiecare ediție. Aici se pot găsi date esențiale despre graficieni din lumea întreagă, cu numeroase lucrări postate. Acest fond este dublat de o bogată colecție de lucrări originale, majoritatea cumpărate, prin crearea unui fond de achiziții.

După 1990, când bienalele din estul Europei au sucombat una câte una, Cracovia a continuat să promoveze valorile din fostele țări comuniste, alături de grafica poloneză care a rămas în continuare un stindard al acestor valori. În timp ce Europa de Vest se lăsa sedusă de tehnicile vechi și de dimensiuni standard, impuse mai degrabă de

mapa de colecționar, Trienala din Cracovia a agreat serigrafia, apoi arta digitală, și compozițiile ce se desfășurau pe suprafețe imense. Acest spirit înnoitor a fost îmbrățișat mai ales de Orient, unde sunt active la ora actuală manifestări similare puternic conturate.

Pentru graficianul din România, în special în anii dictaturii, expozițiile de la Cracovia reprezentau o supapă, singura cale către o afirmare internațională, și o confruntare reală cu noile tendințe. În lumea sinistă și apăsătoare a dictaturii ceaușiste, abonamentele la revistele *Project și Sztuka* reprezentau singura conexiune cu arta contemporană, prin intermediul artei poloneze, desprinsă de câteva decenii de grafica de propagandă, mult peste standardul occidental. Textele teoretice ale acestor publicații, atitudinea contestatară influențată de mișcările sindicale, sub protecție papală, au generat o emulație fără precedent a generației noastre la această mișcare, pătrunsă de mândrie și speranță. Autoeducată subteran prin intermediul acestor publicații a reușit să se afirme, pe cale individuală, în afara instituțiilor rigide din țara noastră, o întreagă generație de artiști români. Chiar dacă aceste ieșiri, uneori cu succes nu erau privite cu ochi buni din interior, sistemul vama, sau invidia unor profesori cenzurând majoritatea trimiterilor, pentru cei care perseverau puteau fi o reușită.

Cortina de fier odată ridicată, s-au eliberat aceste contacte, ele devenind firești, adesea personale, singura piedică fiind taxa de participare, uneori mai diabolică decât vameșul de odinioară.

Iată că pierderea lui Witold Skulicz este resimțită mult peste granițele Poloniei, toată lumea privind cu interes, speranță, dar mai ales cu îngrijorare, la noua echipă care va prelua dificila misiune de a continua o operă măreață, într-o situație financiară nefastă.



ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19397 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU 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 POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. RO35TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

