

# TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul VIII • 1-15 septembrie 2009

168



Judetul Cluj

3 lei

www.revistatribuna.ro



Premise medievale ale construcției europene

Florian Dumitru Soporan

Florentina Răcățianu  
**Basarab Nicolescu.**  
**Știință și religie**  
De la monolog la dialog

Radu Țuculescu  
**Cu Mara prin Grecia...**

Ilustrația numărului: Horea Cucerzan

## TRIBUNA

Director fondator:  
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA  
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției 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



revista presei culturale

# Despre elite în era dinozaurilor

Claudiu Groza

Revista *Cronica* a început de curând publicarea unei serii de scrisori ale faimosului și longevivului sculptor Ion Irimescu, adresate unor colegi de breaslă, prieteni sau contemporani pur și simplu. Grupajul e realizat și adnotat de Gh. Macarie, iar numărul 7/2009 al *Cronicii* găzduiește cinci epistole ale căror destinatar e Iftimie Bârleanu (apărut greșit în titlu drept Ioan – sic!), și el sculptor, fost elev și prieten de familie al lui Irimescu. Scrisorile datează din anii 60-70 ai veacului trecut, pe când Ion Irimescu avea spre 70 de ani, iar pentru cei care l-au cunoscut pe artist abia la senectutea sa patriarhală – a trăit 102 ani –, spiritul acid de aici poate fi o surpriză. În 1968, de pildă, Irimescu ironizează spaima generală față de impactul asteroidului Ikarus cu Pământul, care ar fi provocat o catastrofă mondială. Victimă ironiei cade și criticul de artă Petru Comarnescu, *persona non grata* pentru sculptor. Mare parte din conținutul scrisorilor se referă la chestiuni profesionale, dezvăluind o întreagă țesătură de intrigi și jocuri de influență ale plasticienilor epocii pentru obținerea unor „comenzi de stat”. Purtând amprenta momentului istoric și a spiritului viu al marelui Irimescu, epistolele sunt un document cultural savuros și remarcabil. Așteptăm cu interes continuarea serialului.

„Procesul început la Bologna mi se pare că va ataca în mod grav spiritul umanist al culturii europene”, conchide Viorica Patea, profesor de literatură la Universitatea din Salamanca, în *Arca*, nr. 4-5-6/2009. În interviul acordat Ilincăi Ilian și lui Ciprian Vălcan, doamna Patea vorbește despre traducerea sa în spaniolă din Steinhart și Ana Blandiana, dar atrage atenția, într-un scurt paragraf încărcat de subtext, asupra „reformei” adoptate cu entuziasm și fără rezerve de sistemul universitar românesc, care suferă deja de pe urma acestei decizii pripite. „Cred că reforma de la Bologna va provoca o criză a studiilor umaniste care nu se pot măsura prin criterii de consum și de marketing” (s.m), atrage atenția Viorica Patea, cu experiența universitarului confruntat de câteva decenii cu „reforme”. De notat că, într-un interviu din *Les Echos* citat în 24 august de agenția NewsIn, celebrul filosof Michel Serres face o radiografie a crizei mondiale în care sesizează că „Murim de-atâta creștere” economică, în timp ce educația e din ce în ce mai precară, iar universitatea, sistemul sanitar, științele se află într-o profundă criză de peste 25 de ani. Serres deplânge lipsa accesului tinerelor generații la învățământul general de tip umanist, în consonanță, iată, cu opinia Vioricăi Patea. Privită astfel, din dublă perspectivă, tema pare și mai demnă de aprofundat.

Tot din *Arca* vă recomand grupajul dedicat scriitorilor slovaci din România, studiul lui Dan Demșea despre activitatea cultural-politică arădeană a foarte tânărului Slavici, în anii 1882-1883, și unul din aforismele lui Ciprian Vălcan: „Singura meserie potrivită pentru filosofii

viitorului va fi aceea de culegători de vanilie. Teologii secolului al XXV-lea vor fi ingineri la Ferrari”.

Câteva fragmente inedite din jurnalul lui George Pruteanu, dintr-un volum ce se pregătește, aflăm, publică *România literară* în nr. 33 din 21 august 2009. Însemnările sunt precedate de o notă a Ninei Pruteanu, care a făcut și selecția, readucându-ne în memorie figura energică, pătimașă și sclipitoare a regretatului om de cultură. Aceste prime însemnări diaristice scoase la iveală din arhiva lui George Pruteanu par mai degrabă o *ars poetica* ce justifică miile de pagini de jurnal scrise de-a lungul vieții. Abia însemnarea de final se sustrage spiritului livresc și ușor calofil al celorlalte, pentru a infuza ceva din realitatea înfrigurată a anilor '80, de când datează fragmentele publicate. Cu siguranță, un volum din jurnalul lui George Pruteanu va suscita interesul general, datorită enormei simpatii publice de care s-a bucurat acesta în timpul vieții.

Dacă tot scriam mai sus despre criza culturii umaniste, sensibil așadar la subiect, descopăr în *Acolada*, nr. 7-8/2009, un text al Anei Blandiana ce pune în oglindă exact două atitudini care dau măsura *antagonismului* social dintre două maniere de existență culturală. Prima ar fi cea a informației *utilitare*, lesne de găsit pe motoare de căutare internetică și astfel ignorată, câtă vreme nu trebuie memorată – exemplele Anei Blandiana sunt o grupă de studenți care nu cunosc secolul domniei lui Ștefan cel Mare ori al unui câștigător de concurs „Arhimede” care nu știa cine a fost patronul premiului său. A doua manieră evocată de Ana Blandiana e una pe care aș numi-o *fundamentală*, a adolescenților participanți la școala de Vară de la Sighet, *Școala memoriei*. Tinerii din a doua categorie sunt o elită, cei din prima sunt *grundul* superficial al generațiilor pământești. Nu cred, spre deosebire de Ana Blandiana, că vina ignoranței o poartă *educatorii*, ci doar că ne confruntăm acum cu o realitate în care elitele României nu mai au aparența de clasă majoritară, cum credeam deunăzi. Iar dac-ar fi să identificăm un vinovat, acesta este *pragmatismul* postindustrialist evocat în alți termeni de Michel Serres. Provocarea civilizației ar fi acum, cred, supraviețuirea elitelor, într-o lume de dinozauri consumeriști ce-și exagerează primejdios proporțiile, cum puncta tot filosoful francez.



## editorial

## Un coșmar

Alexandru Vlad

Să zicem că vine Uniunea Europeană și interzice corupția în România: de mâine. Sau mai rău - de astăzi. Ce s-ar întâmpla dacă un asemenea lucru ar fi posibil prin apăsarea unui buton, butonul albastru? N-o să-i simțim noi oare lipsa? Să zicem că Uniunea are inspectori incoruptibili, camere de luat vederi, agenți sub acoperire, adică tot arsenalul pentru a curăța aceste imense grajduri ale lui Augias care au devenit România de astăzi. Primul care ar avea un șoc ar fi omul de rând. Ar continua luni de zile să meargă cu banii la ciorap sau cu un plic pitit în buzunar pe la toate spitalele. Medicul, știindu-se supravegheat, refuză, ba mai mult - amenință pacientul că-l scoate afară din cabinet, că nu-l internează, că anunță paza de la ușă, că închide totul și se duce acasă, suspicios că-i provocat și jignit de moarte. Omul ar rămâne nedumerit și cu îndoiala în suflet. O suferință în plus, s-ar putea spune. Ce înseamnă acest ritos refuz? Va fi el tratat cum se cuvine? A primit el rețeta cea mai eficientă, a fost el pe îndelete investigat, se poate baza pe diagnostic, pe bisturiu, pe radiațiile cu cobalt, pe evoluția sigură spre recuperare, pe concediile medicale, pe acea pensionare anticipată care a fost până mai ieri o soluție întotdeauna la îndemână? Ce va zice familia când va ajunge acasă cu banii în pumn: ai scrântit-o nenorocitul?!

Și medicul la rândul lui? Ajuns acasă nu mai scoate ca de obicei plicurile pe care să le vâre discret în dulap. Bugetul de familie trebuie redimensionat. Mașina aceea din garaj nu mai vede săptămânal rezervorul plin. Reparațiile la casa de vacanță trebuie amânate până la calendele grecești. Dacă se interzice mita, trebuie în compensație să se dubleze salariul. Cât o să țină toată porcăria aceasta, toată această incertitudine, tot acest provizorat? Nu mai poți fi sigur pe nimic, nu mai există nici o diferență între cel care are bani și cel care n-are. Trebuie să fie la fel de corecți amândoi. Dar ce te faci când ajungi la poliție, la tribunal, la primărie? Omul care n-a dat mită merge de la primărie ca de la o casă pustie. N-ai cumva frustranta impresie că ți s-a luat cu japca ceva din specificul național? Și pe urmă cu reflexele ce te faci? N-ar trebui cumva să te duci la psihiatru? Te pomenești că nici acesta nu ia mită! Ori poate avem un nerv care trebuie extirpat, ca acela pe care-l scoate dentistul înfășurat ca o ață pe vârful instrumentului? Și putem oare avea încredere că vecinul nu e cumva mai isteț ca noi? Poate el a reușit să plaseze mita, ca mai ieri, așa că poate spera la servicii mai bune, la aprobări, la promovări. Ce folos să ai relații, să ai verișori acolo unde trebuie, dacă aceștia nu pot mișca un deget?

Cei care dăm - și cei care primim. Va dispărea

un liant care ne leagă de multă vreme laolaltă. Nu va fi oare o catastrofă? Iar faptul că nu ne putem șantaja reciproc nu va diminua aceasta coeziunea din colectivul ministerelor? Și dacă dispăre șpaga, dispăre și comisionul? Cum adică nu neapărat? Comisionul e legal și se practică și în Uniune? Ia te uită: cei mici și slabi să nu mai practice, dar cei puternici au parte de mălai doar pentru simplul motiv că l-au botezat comision? Păi atunci să generalizăm comisionul așa încât să-l putem practica și la primărie sau la spital. Inspectorii să ia comision un 10% din valoarea autorizației de construcție, ca să putem construi liniștiți. Să punem cărămidă pe cărămidă și să nu ne trezim cu tot felul de inspecții pe cap, care să ne verifice la amănunt și să ne pună bețe în roate. Și dacă nu mai plătim posturile din ministere și funcțiile din parlament, oare nu scade automat valoarea leului? A calculat cineva toate aceste efecte colaterale? Care va fi dinamica derulării contractelor? Pe ce bază se vor mai returna sumele plătite ca TVA? Sau nu se vor mai returna, vor fi pur și simplu înghițite de sistemul cel nesățios? N-a fost mita până acum enzima care a facilitat viața noastră economică, ritmul de creștere? Să renunți la asta s-ar putea să fie mai rău decât să te lași de fumat. și tot atât de greu! Mai bine ar fi poate s-o luăm ceva mai ușor: o zi fără mită. Și cel mai bine ar fi ca aceasta să cadă într-o duminică, sau în careva din sărbătorile legale. O trecem în calendar și ne felicităm reciproc.

## Poate stîrni uragane o picătură-n oceanul de pixeli?

Ștefan Manasia

contraeditorial

Nu mă omor după bloguri. De multe ori nu le pot citi nici pe cele recomandate de prieteni inteligenți. Pe de altă parte, nici nu le consider atât de nocive pe cât le-nfierează Cassandrele culturii-române-de-hîrtie. (Portret robot: intelectual, părul coliliu, aerian în internautică, dornic de o tectonică înghețată și-n timp suspendată...)

Mă feresc de blogurile sportive: Cosașu nu mai e ce-a fost, CTP-ul mușcă din ramele rachetelor de tenis iar TRU bate cîmpii cînd te-astepti mai puțin. M-am lepădat și de blogurile iubitorilor de cărți: conformiști, comozi și superficiali, nu o dată gracili ca o familie de Cro Magnoni, deși au ales mediul ăsta - nu-i așa? - tocmai pentru a fi (sau măcar a părea) altfel.

Știu, mi-ați putea spune, în zilele noastre merge și-așa.

Prea multe costume cu textură și culori rigide ne-au înspăimîntat copilăria.

Prea multe discursuri periate, lemnoase, pedagogice ne-au scîrbit pînă și de ceea ce-ar fi trebuit să ne placă.

Pe hîrtie, totul devine lesne controlabil și imputabil. Static. Condamnat la acarieni și mucegai - asta în cazul fericit că un bunic bibliofil sau o instituție ce nu și-a pierdut de tot apetitul adaugă, încă, raft după raft. Ecranul (sau ce-o mai urma) oferă, la schimb, mobilitate

și ingenuitate. În curînd, parfum. De fapt, mobilitatea și ingenuitatea astea, spontaneitatea și libertatea sînt tot atât de iluzorii și controlate de propriul lor mecanism, de propria lor cauză. Încurajază gregarismul și stupiditatea (Aici s-ar cuveni, poate, să amintesc și secta scîrboasă a *postumanilor*, a celor cărora un petic de grădină le pute, pe cînd ecranul, ei bine, ecranul...)

Unii poartă tricouri negre mulate, imprimate cu dragoni auri pe piept. Alții, blogomanii, și ilustrează postările cu o imagerie dark, nekro, suprarealistă, roz, kinky ș.a.m.d.

Bloguri despre secretele bucătăriei și creșterea peștilor disc.

Bloguri arțăgoase și bloguri emo.

Ale analiștilor și analistelor.

Bloguri de life-style vs bloguri ale fanaticilor lui Philip K. Dick (printre puținele pe care le iert, le tolerez și le recomand).

Și, da, ine-fuckin'-vitabil, blogurile slinoase ale politicianilor cu zîmbet de porțelan - domenii pe ogorul cărora-și bulesc neuronii escadroane de specialiști în IT.

Bloguri ale răniiților în dragoste: toți caută intelectuale serioase, pînă-n 40 de ani, admis și văduve, 90-60-90.

Bloguri ale tăticilor entuziaști (pe tema asta, prietenul meu Radu Vancu, minunat critic literar, ar mai putea susține un doctorat).

Bloguri pornografice vs blogurile paranormalilor.

Al unui poet postsuprarealist și pisicofil ce



pare - totdeauna - să poarte măștile și perucile inspectorului Clouseau.

Pe toată viermuiala asta, ieșită din cornul abundenței al vreunui berbec dement, redacția mă somează să lipesc și blogul meu. O picătură - deocamdată inodoră, incoloră și insipidă - în oceanul de pixeli. Voi ce ziceți, pas?

## cărți în actualitate

## „...câte n-au fost prea devreme în viața mea”

Octavian Soviany

Constantin Virgil Bănescu  
*același cer ce nu e*  
București, Editura Vinea, 2006

De la bun început, poezia lui Constantin Virgil Bănescu se singulariza prin aerul ei oarecum atemporal, ca și cum, întorcând spatele nu numai inovațiilor poetice de ultimă sau penultimă oră, ci și „realului” contemporan, care îi preocupă până la obsesiv pe autenticiștii promoției, poetul ar fi încercat să se fixeze într-o zonă a arhetipurilor, căutând un fel de limbă primordială a poeziei, care să aibă rigoarea gramaticilor sanscrite. Ceea ce a făcut, din el și din textele sale, niște apariții surprinzătoare în tabloul de grup al liricii 2000, căci așa cum omul se diferențiază prin gestică, prin vestimentație, prin lecturi, dar mai ales printr-o gravitate precoce, prin felul său de a-și lua în serios textele și de a se lua în serios pe el însuși, de toți colegii de generație, poezia lui ocolește drumurile comune, delimitându-și un teritoriu de unde toate semnalele actualității au fost îndepărtate cu grijă și unde domnește arhetipalul. Dacă în volumul lui de debut, *câinele, femeia și ocheada* (editura Timpul, 2000) predominau poemele „de viziune” cu îndepărtată rădăcină rimbaldiană, ultima sa carte de poezie, *același cer ce nu e* (Editura Vinea, 2006) aduce un plus de lirism, un discurs mai interiorizat, deschizându-se cu poeme de dragoste, care încearcă să configureze stări de extaz, trăiri aurorale, pe al căror parcurs femeia devine o epifanie a elementului luminos: „mă trezesc și vreau să mă întorc în somn/așa cum vreau să mă întorc în tine//afară e frig//covorul din bucătărie se ridică puțin//ai cele mai frumoase orgasme/și mă faci cel mai frumos cu orgasmele tale//orgasmele tale sunt niște păsări tinere//ce dau din aripi în creol deasupra patului nostru//mă trezesc și mă luminez mai mult decât ziua//mă luminez tot timpul/și timpul e tot al luminii tale” (*Zia. Mă luminez*). Acum Constantin Virgil Bănescu imaginează ritualuri amoroase pline de solemnitate, care fac din femeie obiectul unei adorații cvasi-religioase, erotica tinzând, în felul acesta, să se convertească în mistică: „umbra mănâncă soare și aici//e vânt cald//mă gândesc că mă aștepti/că facem cu rândul la venirea unuia către celălalt//Azi vin eu la tine//m-ai îngenucheat în așa fel încât să mă pot ridica singur/și m-ai îngenucheat din nou/și nu m-ai mai lăsat să mă pot ridica fără tine//vântul suflă cald//gura ta e o rodie mușcată de mine până s-a făcut gură/singura gură din care mi mai trag sufletul” (*Zia. De peste jumătate de zi*). Căci erosul are în aceste poeme aspectul unui „motor divin”, este, ca la Platon, forța ce alimentează toate elanurile ascensionale, identificându-se cu dorința de a intra în comuniune cu aspectele suave ale materiei, cu fascinația pentru tot ce e pur, diafan sau scapă, pur și simplu, de sub acțiunea energiilor gravitaționale: „îmi amintesc visul acela/de la cinci ani/când mă trezeam/în camera copilăriei mele/(cameră pe colț friguroasă fără pereți dubli/la etajul al treilea)/și căutam aerul/aerul de-afară/de-afară de tot//mă

ridicam din pat/(pat dublu triplu cvadruplu înmuit de la o vreme)/ieșeam din apartament/și începeam să cobor/spre aer/aerul de-afară/de-afară de tot//deodată/îmi dădeam seama/că aș ajunge mult mai ușor/la aer/aerul de-afară/de-afară de tot/dacă m-aș întoarce în cameră/și aș sări de la fereastră/în iarba luminoasă din fața blocului//așa că mă întorceam în cameră/și săream de la fereastră/în iarba luminoasă din fața blocului” (*camera copilăriei mele*). La capătul unor asemenea reverii, moartea însăși e exorcizată, goliță de încărcătura ei de morbid, transformându-se într-un triumf al luminii, în timp ce drumul ființei spre moarte devine o fugă spre alb, aducând revelația albeții superlative: „trăiesc/și continui să trăiesc/și mă voi ridica deasupra sertarelor pline/și de acolo voi privi toamna//numai cu tine Zia//numai cu tine voi fi/printre razele soarelui portocaliu ca inima ta//numai cu tine Zia//voi mai privi toamna//numai cu tine mă voi întoarce numai acasă//numai cu tine voi vedea albeața deplină/ a ultimei zile//și atunci dintr-un pahar cu vin/va ieși un nou pahar cu vin” (*Zia. numai cu tine*). Acum femeia sanctificată, este o prezență spiritualizată, care posedă, ca în lirica trubadurilor, numai zâmbet și numai privire, constituind o sursă perpetuă de lumină: „mă bucur de surâs/surâd și eu//mă întreb/de ce nu e nimic mincinos/în grădina ochilor ei/în grădina ochilor ei//nu-mi răspund//mă bucur de surâs/surâd și eu//mă apropii de ea/ii ating aerul dimprejurul feței//mă bucur de surâs/surâd și eu/surâde și surâsul” (*surâsul*).

Nu li se poate contesta desigur unor asemenea texte candorea de pictură prerafaelită, chiar dacă uneori ele sunt pândite de primejdia alunecării în manieră și pot deveni suspecte de angelism; dar cu adevărat interesantă și convingătoare e poezia lui Constantin Virgil Bănescu atunci când din spatele trubadurului care are voluptatea prosternărilor amoroase se face vizibil un dublu tenebros, sceptic, de o paroxistică luciditate, care descoperă, în profunzimea plămadelor sufletești, lucrarea pulsionii de moarte și percepe chemarea insinuantă a golului: „s-a întors în mine/golul intrat prima oară în mine/într-unul din microbuzele/Târgoviște-București-Târgoviște//m-am întors în el/s-a întors în mine/la fel cum l-am cunoscut/liniștit și imens//liniștit și imens m-am întors în el//plutesc liniștit în el/și știu că el rămâne lumea//sunt în camera lui Feg/și plutesc liniștit în golul meu/și știu că nimeni nu mă poate atinge/dacă nu mă atinge cu toată pielea” (*în camera lui Feg*). Din acest moment, stările de jubilație sunt înlocuite de colapsul energiilor vitale, de sentimentul acut al trecerii timpului și de o accentuată oboseală existențială: „la 23 de ani de viață/nu mai am ce să scriu până mor//și e viață azi//e gura mea deschisă în fața morții gurii mele/e soare peste foc//e tot ce-aș mai scrie/dacă aș mai avea ce să scriu până mor//e pielea cea mai întinsă a zilei//e ziua în care mor//ziua în care mor e încă o zi de viață” (*ziua în care mor*). La rândul său, discursul amoros se involburează (câștigând în substanță), iar lipsa de comunicare se insinuează



între cei doi parteneri, fiecare cu alt destin cosmic, care și-au pierdut disponibilitatea pentru cuvânt: „văd mațe goale mațe pline/și e totuna//văd mațele iubirii noastre în noi și pe podea/și e totuna//cu o tăcere înverșunată rămâi lângă mine//nu răstorni nimic/nu spui nimic//te uiți peste zi ca peste o mocirlă în flăcări/și înverșunată aștepti să-mi ucizi blândețea//blândețea mea va fi cu tine/și dacă o vei ucide” (*blândețea mea*). În felul acesta, poezia lui Constantin Virgil Bănescu își pierde în totalitate candorile paradisiace (de le va fi avut cu adevărat), viața e „de pe o clipă pe alta”, iar moartea amânată de la o clipă la alta de o ființă agonică, bântuită de reverii thanatice, implorând parcă nașterea într-o neînțelegere: „nu mai știu din ce e făcută viața//nu mai știu din ce e făcută viața mea//azi-noapte m-am visat din nou/cu mama și tata/ în pădurea de primăvară cu mulți copaci căzuți//mama era supărată/ca întotdeauna/pe ea pe tot ce era împrejurul ei/și pe tot ce ieșea din ea împrejurul ei//tata scotea iarba din pământ/și o întorcea cu fața în jos”.

Prins astfel între chemarea paradisului și cea a infernului, poetul balansează undeva între viață și moarte, bine și rău, damnare și mântuire, iar efortul de a rezista pulsionilor tenebroase pare parcă tot mai anevoie de susținut, așa că, în cele din urmă, totul s-a isprăvit cum s-a isprăvit. Când mi-a fost prezentat, în urmă cu ceva timp, de Cezar Ivănescu, încă nu ieșise bine din adolescență, dar avea expresia unui bărbat de cincizeci de ani. Odată cu Constantin Virgil Bănescu dispărea dintre noi unul din sufletele frumoase ale poeziei. S-a dovedit la fel de precoce în moarte ca și în viață, ca și în literatură. Singur a spus-o: „e prea devreme/dar câte n-au fost prea devreme în viața mea.”



# O lume nu prea confortabilă

## Anca Ursa

Ioan Mușlea  
*În către pierdere*  
 Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2009

Ioan Mușlea e unul dintre personajele ușor recunosibile ale mediului cultural clujean. Figură patriarhală, implicat într-o multitudine de evenimente, jurnalist, poet, cinefil, autor de interviuri și documentare, se dovedește o omniprezență generoasă și agreabilă. Formația tehnică de inginer sau responsabilitățile administrative de pe traseul biografic par mai degrabă surse de documentare decât vocații autentice.

Volumul *În către pierdere* nu e o doar o plachetă, ci adună mai bine de 100 de poeme, unele publicate deja în revistele culturale, altele inedite. Din această alăturare se desprinde o viziune coerentă asupra lumii, cu linii de forță precise. Nu vă așteptați ca universul liric al lui Ioan Mușlea să fie unul idilic, senin, de împăcare cu lumea și cu ceilalți. Dimpotrivă, majoritatea textelor configurează o bolgie la limita dintre percepție și proiecție, angoasantă și fascinantă deopotrivă.

Firul roșu al volumului e constituit din câteva teme recurente: Realul, Umbra, Ambra, Dumnezeu, moartea, carnavalul, textul. Un poem-confesiune, cum e *Blues* vă poate introduce într-un inventar programatic relevant și vă ajută să vă ajustați așteptările de atmosferă: „Poate că astăzi ar fi trebuit să încep/ un al treilea imn despre Ambră,/ un al patrulea text despre Umbră, cum și/ al cineaștie câtevale poem infestat de Real/ ori să reiau obsesia mai veche, cea cu vânzarea/ sau - mai știi? - povestea iscoadelor...” Să le luăm pe rând.

Cel mai des întâlnit topos e acela al Realului, în funcție de care se structurează majoritatea axelor semantice. Dorit, urmărit, ghicit, Realul e un fel de Fata Morgana niciodată atinsă. Teritoriul al autenticului, el pare să solicite eforturi de căutare uriașe, dar eșuate constant. Ca într-o inițiere pe dos, ținta se îndepărtează sau interpune între ea și privitor ceață, ferestre murdare, clisă, întuneric, adică bariere ontologice de netrecut. Atâta timp cât omul rămâne în afara granițelor realului, substanța lui e derizorie și identitatea doar schițată: palmele fără linii „frământă/ bezmetice, doar clisa, noroaiile dintru Real/ și băjbăie, îl caută'n van, orbecăind (...)/ fără să poți/ pricepe în ce fel,/ prea multe se pierd/ de-a binelea'n ceață/ de-a pururi” (*Mâzgă și ceață*). Atunci când inaccesibilitatea devine insuportabilă, „spectatorul” se străduiește să-și justifice existența inventând Realul după propria măsură: „il încropim din ape stinse, stătute/ din jocuri defuncte și vise,/ coșmare, crâmpie schiloade,/ dând iarăși în somn.../ deopotrivă, toate, sterpe alcătuirii,/ parșiv încălțate,/ răsfrângerii al memoriei” (*Atelier*). Durata se prăbușește pentru că nu-și găsește rostul într-un univers al stagnării băltoase, al nedevenirii. Două simboluri susțin dinamica spațiilor descrise: *Umbra*, etichetă a lumii de la marginea Realului și *Ambra*, centru ideal al lumii visate, neatinsă, dar ghicite prin text.

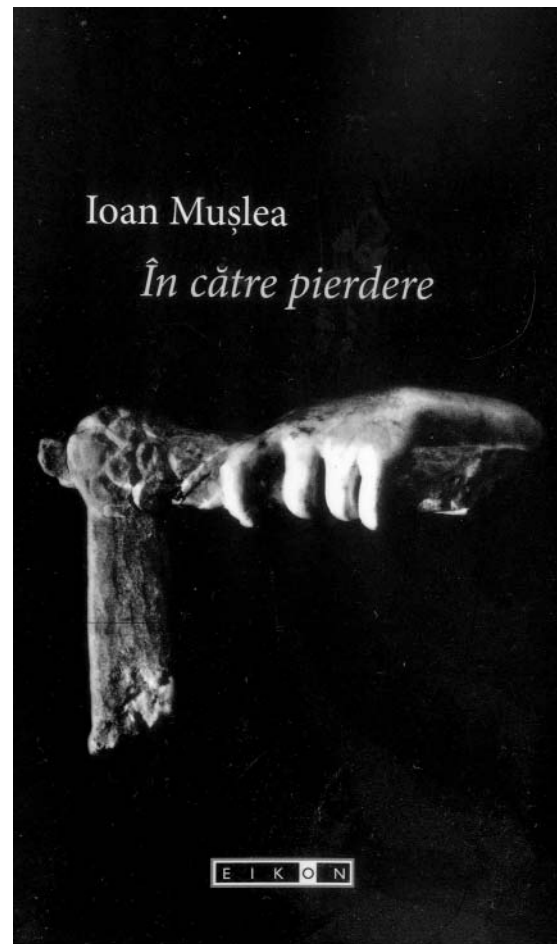
Golită de sens, lipsită de repere ale Realului, existența cotidiană intră sub incidența unui carnaval coșmarec. Personajele reprezentative sunt irozii unui colindat invers: sensul sacru al

punerii în scenă e compromis și rămâne doar ideea de interpretare a unui rol, într-o piesă de teatru în care toți suntem marionete zgomotoase și opace: „irozii molfăie aiurea parabile/ gângave, sărace, rostiri încălțate,/ oraculare, caprele clămpăne,/ schiaun' și latră. (...)/ uriașe fotografii mișcate, mult subexpuse, trucate într-o doară, lipite/ cumva la rezezeală și pare că voit stângaci,/ pătate cel mai adesea și vălurite aiurea” (*A început chiolhanul*). Cum se vede, elementele auditive sunt traduse în imagini vizuale, dar rămân în același registru al lipsei de comunicare și al dizgrațiosului. Când irozii trec din imaginarul mai amplu al condiției umane în acela mai concret al imediatului socio-politic, infernul conturat este și mai angoasant: „ai să pricepi în ce fel/ s'a'nstăpănit un soi de foșgăială,/ lăsând-o să urce duhoarea,/ țipătul,/ din care - odată sparte - se desprind,/ te podidesc/ strigările, harța și cearta, strident preamărind/ și cu detalii, cu amănunte (*croustillantes...*)/ lansarea promoțională'n talcioc, la tarabă a mega/ vânzării/ de frate, de sine...” (*Che te dice la patria*). Virulența peisajului național amintește de satira aspră din *Scrisorile eminesciene* în poezii ca *Antichități*, *Surparea duratei*, *Lamento*, *Fațade găunoase*.

Dacă duritatea limbajului din poeziile citate mai sus conotează intertextual și *Blestemele* argheziene, mai există un motiv de invocare a autorului *Florilor de mucigai*: raportul zbuciumat cu divinitatea, materializat - deloc surprinzător - într-o suită de psalmi. Invocațiile evoluează de la revolta modernistă împotriva cerurilor goale până la rugăciunea tandră pentru salvarea a ce mai poate fi salvat. Poate cel mai dur tablou al credinței este în *...ultreia* unde pictura bisericească, schimonosită, pare o metaforă a golului din centrul creștinismului, și anume Învierea ratată. În *Geamătul* fântânile sunt ferecate din cauza jefelor interminabile aduse zeilor vicleni. Miturile biblice sunt reinterpretate în aceeași gamă a ororii condiției umane, total abandonate urâtului. De exemplu în poezia *Ceva ca un ghem* omul arhetipal mușcă din mărul adamic, dar dă de ghemul de viermi „al vânzării de frate”. Îngerii din *Magnificat/fallen angels* apar într-o viziune scabroasă, opintiți, neputincioși, clovi, asistând impasibili la omorârea pruncilor de către Irod. În contrast cu „harța” invocată mai sus, uneori încrederea în divinitate ca singură soluție salvatoare emoționează: „și câtă mai e, lumina, ca s'o alegi/răstoarnă-o și de la capăt, o ia de la început” (*Psalm 4*) sau „Ajută-mă, Doamne,/ căci nu mai pricep mare lucru/ și'ncep să mă tem” (*Psalm 5*).

Între golul conturat de versurile citate mai sus și „golul textului”, poetul se trezește meșteșugar - din nou arghezian! - al cuvintelor care ar trebui să facă o punte între Realul visat și eul dezabuzat. În *Coșmare*, sunt băjbăite, adulmecate, pipăite, încercate ca să releve adevărul și vechimea autentică. Drama existențială e dublată de drama textuală, atunci când cuvintele ascund la rândul lor un hău angoasant: „Cuvintele-s calpe și mint; și iarăși se tulbură,/ se-amestecă totul, doar golul rămâne,/ hăul din text.” (*Anamorfoza*). În sfârșit, atunci când hăul pare uitat, suprafața aduce prompt o oglindă a hăului: „poemul cară cu el anevoie/ trudnic buluc/ de lovituri, gunoaiie ori soapte/frânturi de texte străine” (*Psalm 3*).

Dincolo de influențele amintite, e evident că



Ion Mușlea are o voce personală bine conturată, cu o lume originală. Și raportat la expresie se poate decela o individualitate clară. La nivelul cel mai de suprafață, se vede întoarcerea programatică spre o zonă veche a limbii, prin folosirea constantă a apostrofului, a arhaismelor de tipul „am purces”, „mânuri” sau a formelor verbale inverse - „ghicit-am”, „tăcerea siluit-o-am”. Explicarea ușor retrogradă are justificare în semantica textelor, e încă o încercare de întoarcere spre o perioadă revolută a lumii cu sens, a Realului palpabil. Altă marcă a poemelor o reprezintă aspectul de bruion, de text postmodern încă nedefinit, pe cale de a se face. De multe ori poemele dau variante alternative de sens (ex: „mă/ne pătrundă”, „ca să mă sperie/tem”), ca și cum cititorul ar participa activ la un text încă nedzlipit total de masa lingvistică informă. În aceeași *neterminare* intră și comentariile mucalite sau dezamăgite, uneori intertextuale, puse în paranteze. În sfârșit, trebuie subliniat rolul grav și greu acordat prepoziției în poeme. Acolo unde orice realitate este ocultată sau hidoasă, prepozițiilor li se dă o încărcătură ontologică de poduri între lumi, devenind ele însele - și implicat procesul de trecere - până la urmă singura realitate accesibilă. Titlu e relevant: *În către pierdere* nu este până la urmă nici lumea imediată, nici pierderea iremediabilă. Dar e un sens descendent care lasă receptorului o tristețe nedefinită.

Până la urmă nu există o lege că trăirea artistică trebuie să fie una pozitivă. Atâta timp cât textul te trage în el, te pune pe gânduri și te face să trăiești intens o stare, fie ea neliniște și tulburare, înseamnă că și-a făcut datoria pe deplin.

## cartea străină

# Jakob Taubes și literatura apocaliptică

Vianu Mureșan

Nu-i de mirare că numele lui Taubes n-a trecut prea des prin urechile noastre, măcar a celor care stăm tot timpul cu ele căscate în cele patru zări ascultând murmurele vânturătorilor de idei. Nu-i de mirare, spun, pentru că nu prea are scrieri, iar referința la texte mă obligă să mă corectez, numele lui n-a trecut prea des pe sub ochii noștri și, spre consolarea ignoranței noastre, înainte să ne fi pomenit cu o carte de-a lui în față nici măcar nu i-am simțit lipsa. Iată un adevăr amar, orice ar scrie cineva, orice idei sau mesaje ar încerca să împărtășească lumii, este posibil ca lumea să-și continue mersul împletit printre iluzii și certitudini fără să sufere, în neștiința ei, că nu i-au parvenit acele noutăți. De fapt, în orice moment, oriunde am trăi ne compunem viziunea culturală din fragmente, clișee și locuri comune, din ierarhii arbitrare și valori de conivență scăpând din vedere cele mai multe idei, cele mai multe opinii, pe cei mai mulți operatori intelectuali existenți în lunga și complexa tradiție culturală umană.

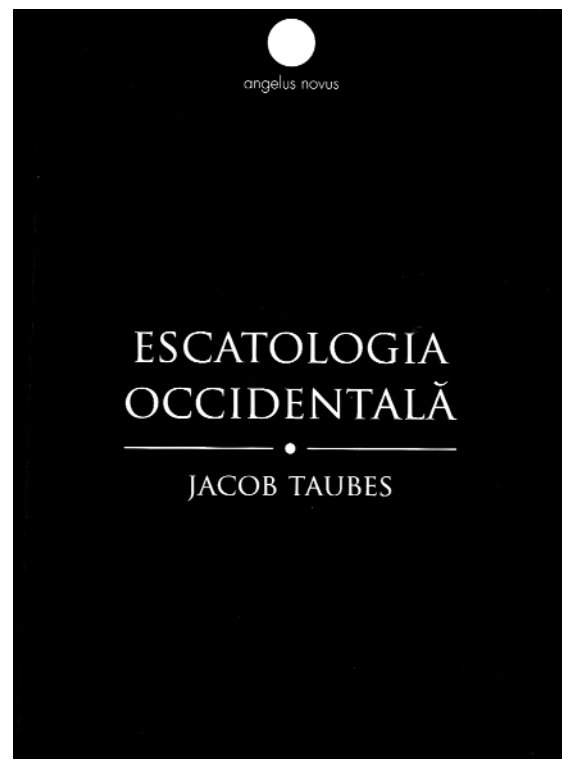
Așa se face că, de pildă, un autor cunoscut, chiar canonizat într-un spațiu cultural nouă să ne fie complet străin, să ne rămână străin pentru totdeauna ori să-l descoperim într-un moment când anacronismul ni-l face ininteligibil ori inutilizabil. În baza acestei alegații s-ar putea considera că orice autor nou este în plus, vine pe un teren deja ocupat de alții, buni, răi cum or fi, dar deja stăpâni peste pivnițele culturale, pe care le păzesc cu vigilența geloasă a unor chelari, nedoritori să-mpartă cu neaveniții prețioasele vinuri. Așa și este, un autor nou e în plus și nedorit, ca și copiii din flori, însă asta e valabil numai din perspectiva contemporaneității stricte. Venirea lui, neașteptată, nedorită, s-ar putea să schimbe totuși mai mult sau mai puțin, uneori neglijabil, alteori radical relația de stăpânire a autorilor în raport cu bunul cultural, adică să disloce vechii stăpâni, să se impună, să schimbe înseși criteriile de autoritate. Dar să decidă asta este numai privilegiul posterității, a cărei sarcină majoră este mereu revizuirea critică a întregii moșteniri culturale, repopularea panteonului marilor creatori pe care uitarea îl golește de busturi, ajustarea diagramei ideilor-pivot.

Nu este cazul lui Taubes, adică să fi constituit un nume de neocolit într-un domeniu sau într-o perioadă, însă nici nu s-ar putea spune că e unul total neinteresant. Să ne referim la el prin perspectiva cărții, unei cărți scrise și publicate antum, care a fost inițial o disertație, susținută în 1947 la Zürich, tradusă în română de Maria Magdalena Anghelescu și publicată de editura clujeană Tact, carte ce se numește *Escatologia occidentală* (apărută în 2008). Vizavi de aceasta mă întreb, apariția în limba română la peste șaiszeci de ani distanță este relevantă pentru ceea ce conține sau doar pentru evaluarea profilului unui autor? Adică, este o carte din care aflăm ceva ce nu am fi putut afla de nicăieri din literatura existentă la acest moment, ori este numai o dovadă a bunei asimilări de către cineva a unei teme importante în cadrul morfologiei culturale occidentale, cum e tema apocalipsei, respectiv escatologiei? Chiar dacă nu e într-un totuși lămuritor, autorul postfeței, Martin Tremel, identificând sursele și influențele trage o concluzie vrednică de ținut minte, pentru ajustarea

așteptărilor noastre la conținutul propriu-zis al cărții: „Escatologia occidentală poate fi calificată nu atât ca un plagiat, cât mai degrabă ca rodul unei lecturi de-a dreptul fără măsură, dacă aruncăm doar o privire asupra cheii care descifrează notele în final, în care sunt citate marile opere occidentale de teologie, filologie și de istoria religiilor, sub a căror acțiune – evident magică – a fost compusă această operă: lectura ca tehnică extatică, transa ca mod de reflecție. Iată, poate, din ce motiv Taubes nu a mai putut compune în viața lui nicio altă carte. Cel puțin la fel de important pentru Escatologia occidentală ca Jonas (și Löwith, și Balthasar), este Ernst Bloch, iar în raport cu acesta putem încerca să depistăm un nou element comun al lui Taubes și al surselor sale, altul decât frecvența comuniune textuală. Acest element este accentul.” (p. 274) Reformulând, cartea este o bună lucrare de disertație, care rămâne însă tributară ca idee și stil (accent) unor teologi și filosofi ai culturii, foarte influenți în interbelic.

Așa stând lucrurile, cartea e mai importantă prin referința ei la autor decât la tema tratată, exprimând înainte de toate nivelul de asimilare și redare a motivului apocaliptic în mitologiile păgâne, iudaism, creștinism, gnosticism și filosofia tradițională europeană la care a ajuns Taubes, o performanță școlărească, iar nu o inovație interpretativă, sinteza unor analize deja elaborate de precursori foarte avizați și competenți, cum sunt cei pomeniți de Tremel, la care s-ar adăuga obligatoriu O. Spengler. O atare întreprindere își are oricum locul și importanța ei, câtă vreme nu mai poți citi toate sursele unei teme mari, nu poți urmări toate filioanele culturale ale unei posibile sinteze. Oriunde ne-am găsi cu studiul, în orice domeniu al culturii este nevoie de sinteze, elaborări anterioare și idei oarecum prefabricate. Cu astfel de preluări ne putem angaja într-un studiu personal, cu condiția să depistăm texte sau idei neintroduse în circuitul cultural în speranța că vom avea ceva de spus. Cartea lui Taubes nu poate fi ocolită de către cei ce n-au avut acces la sursele lui ori n-au răgazul unei explorări mai curajoase a domeniului, care în ultima jumătate de secol a adus cercetări academice dintre cele mai valoroase, dacă ne-am gândi numai la Stephan Hoeller, Justo González, Karen King, Hans-Joachim Klimkeit, Bentley Layton, Christoph Markschies, Elaine Pagels, Simone Petrement, Jeremy Puma, Kurt Rudolph, Kenneth Wapnick, Williams Michael, U. Bianchi, I. P. Culianu. Este un semipreparat foarte bun pentru începători, dar nu mai mult.

Acum să vedem, totuși, care sunt pilonii de susținere, care e arhitectura și către ce orizont tinde cartea. Consider că asumția fundamentală a lui Taubes este extrasă din gnozele și filosofii care predică declinul cosmologic și antropologic al lumii (mandeism, iudaism, creștinism, maniheism, platonism și neoplatonism, augustinism, ioachimism, lutheranism etc.), menținând în antiteză ideea perfecțiunii ordinii divine. În toate aceste doctrine, unde mitul, speculația teosofică și filosofică, morala sunt amestecate găsim schema dualist antinomică în care imperfecțiunea și corupția lumii – cauzate fie de-o proastă întocmire originară (miturile Demiurgului rău), fie de un eveniment nefericit echivalent căderii în păcat – califică un tip



de spațio-temporalitate căreia i se opune perfecțiunea și incoruptibilitatea ordinii divine, care are și sarcina de-a interveni într-un moment istoric oarecare, *kairos*, pentru a salva omenirea. Apocalipsa ca gen literar este tocmai semnalarea corupției mundane, adică o formă de diagnoză, profeția sfârșitului lumii odată cu care Răul își pierde suportul substanțial, precum și indicarea unei posibile salvări într-o „*Lume Nouă*”, „*cer Nou și pământ Nou*”. În situația coruptă, destructibilă a lumii, omul creat de Dumnezeu, în integralitatea lui sau măcar spiritul acestuia este un damnat, un străin, cineva care nu se află la locul lui. Acest sentiment al străinătății omului în lume, sufletului în trup, vieții în timp, adevărului în cuvinte domină toate literaturile apocaliptice: „*În mediul apocaliptic răsună pentru prima dată tema înstrăinării de sine. Străinătatea este primul mare cuvânt fundamental al apocalipticului și este cu totul nou în istoria discursului omenesc în general. Cuvântul fundamental al străinătății și tema înstrăinării de sine străbat întreaga literatură apocaliptic-gnostică. «Omului străin» mandeist îi corespunde «Dumnezeul străin» al lui Marcion și «Dumnezeul necunoscut» al gnozei, «Cel ascuns» din apocalipse și, în fine, acel panton epekeina, cel de «dincolo de toate» din filosofia neoplatonică. O cheie a caracterului apocaliptic-gnostic poate fi formula: Dumnezeu mandeiștilor, al lui Marcion și Plotin este unul. Temeiul comun este înstrăinarea dintre Dumnezeu și lume și, odată cu ea, înstrăinarea de sine a omului.*” (p. 34-35).

Acest antinomism al înstrăinării, sentimentul dezamăgirii cosmice, deprimarea metafizică, precum și convingerea că omul e aruncat în timp sunt motive atât de răspândite în sistemele dualiste, încât e foarte dificil de stabilit o origine absolută într-un spațiu sau o cultură, ele regăsindu-se cu aceeași acuitate expresivă în doctrinele vechi persane, în iudaism, în mitosofia orfico-pitagoreică, în platonism și neoplatonism, în toate gnozele de extracție creștină sau sincretice. În lipsa controlului istoric asupra motivelor amintite, Taubes este convins că ele țin de structura mentală, derivă din matricea culturală a unor comunități umane care s-au desprins de modelul mitologic al veșnicei reînnoiri. Aceasta e marea noutate în plan cultural și religios, trecerea de la existența naturală la cea istorică, de la veșnica reînnoire la unicitatea orientată a vieții ce se configurează ca arc în timp, drum ireversibil și neiterativ dinspre momentul



creației înspre apocalipsă și salvare. În această schemă nouă, istorică, sentimentul dominant este libertatea, ce înlocuiește fatalitatea apartenenței la destinul naturii, specifică viziunii mitologice, iar metoda acțiunii în raport cu timpul este cea dialectică. Desigur, sensul libertății nu poate fi decât unul foarte restrâns într-o lume în care sentimentul cel mai acut este înstrăinarea, starea de „aruncat”, „exilat”, anume libertatea de-a alege a fi conform cu Legea revelată și planul izbăvirii, sau a fi indolent, sceptic ori rebel, ceea ce implică, în acel sistem, riscul pierderii definitive.

Ioachim da Fiore, cel mai important teolog creștin după Origene, în opinia lui Taubes, Hegel și Marx compun sisteme explicative ale evoluției lumii integrând viziunea dialectică, chiar dacă elementele metodei diferă de la unul la altul. *Fenomenologia Spiritului* hegeliană reface în limbaj și prin concepte diferite traseul parcurs de Sfânta Treime în timp în viziunea lui Ioachim, impus ca etape ale Tatălui (Vechiul Testament), Fiului (Noul Testament) și Spiritului Sfânt (după înălțarea la cer a lui Isus). Hegel își valorifică escatologic propria filosofie, din care face împlinirea și sfârșitul evoluției Spiritului universal în istorie, așezându-se astfel la capătul revelației biblice, pe care o și desăvârșește: „*La fel ca Persoanele Treimii, epocile universale se află și ele una față de alta într-o relație graduală. Din viziunea trinitară a istoriei pe care o schițează Ioachim rezultă esența dialecticii. Ritmul hegelian în trei timpi, teză – antiteză – sinteză, poate fi înțeles numai din perspectiva ritmului ioachimite al epocilor Tatălui, Fiului și Duhului Sfânt (...) În propoziții pur ioachimite, Hegel își enunță esența filosofiei istoriei. Esența și cursul istoriei sunt fundamentate în esența trinitară a lui Dumnezeu.*” (p. 112-113). Elev al lui Hegel, evacuându-l pe Dumnezeu din viziunea sa, Marx păstrează totuși mecanismul dialectic, unde rolul Spiritului este preluat de Natură, iar omul-masă ca agent al istoriei ce-și pune munca la temelie evoluției, alienat prin relațiile economice capitaliste și proprietatea privată, își redobândește autenticitatea prin instaurarea ordinii comuniste, echivalentă umanismului desăvârșit. În viziunea lui Marx această rezolvare a contradicțiilor sociale, a luptei claselor care are drept susținere lupta proprietăților, conduce diagrama evoluției istorice înspre un sfârșit al istoriei, un fals Escaton, după cum a dovedit istoria propriu-zisă a comunismelor, unul care a adus în locul domniei Binelui și Dreptății absolute birocrățiile totalitare, în care, așa cum foarte bine citea Boris Groys, locul suprem îl ocupa un echivalent al Arhontelui samavolnic din miturile gnostice, un dictator (într-o magnifică redare literară, cea mai expresivă din câte cunosc eu, în *Toamna patriarhului* a lui Marquez).

Aplicațiile lui Taubes la modelul cultural apocaliptic sunt mult mai diverse decât am putea arăta într-o simplă cronică de carte. Cei interesați le vor afla lecturând-o. Ceilalți pot reține doar ideea cărții, că Occidentul cultural prin marii lui teologi și filosofi, vizionari sistematici, își clădește istoria pe un model escatologic, adică valorifică timpul ca drum ce duce către salvare, ceea ce echivalează ieșirii din lume. Izbăvirea nu e în lumea aceasta pentru că însăși lumea va fi distrusă la final, lume în esența ei rea. Așa stând lucrurile, este limpede că verdictul „*morții lui Dumnezeu*” nu poate funcționa în același sistem cu escatologia, că nihilismul și ateismul nu pot fi decât devieri sau conjecturi, nicicum forme definitive modelului nostru cultural. Idealul salvării reclamă un Salvator, ceea ce pare să fie figura culturală dominantă a Occidentului.

## teoria

# Monsters Inc.

## Nomadism și teorie literară (I)

Horea Poenar

Dețășarea teoreticianului, deziderat necesar pentru istoria interpretării pînă tîrziu în modernism, l-a apropiat, pe urma unei dorințe mai mult sau mai puțin secrete, de figura omului de știință. În felul acesta, lectura, judecata critică și constituirea unui set de valori și a unui canon identitar puteau primi aparența unei legitimări solide și a unei funcționalități păzite de relativism. Teoria literară se reduce, într-o asemenea viziune, la un set de concepte aranjate precum tacîmurile

într-un restaurant de lux sau instrumentele de tortură ale unui inchișitor: bine reglate, clasificate dincolo de orice ambiguitate și, mai ales, limpezi în rolul pe care îl pot juca, sigure în *mărturisirea* pe care o pot obține. Actul lecturii (implicînd pasul decizional, judiciar) seamănă astfel cu obținerea unei mărturisiri, cu exercițiul - deseori complex, cerînd o anumită pregătire și un anumit curaj - de a face textul să vorbească dincolo de ceea ce acesta pare să spună. Teoria ca set de instrumente și ca metodă ce permite intrarea în text, deschiderea sa, eliberarea vorbirii sale ascunse, în conformitate cu vechile mituri ale misterului (de la imaginea peșterii din Platon care susține că adevărul e dincolo de ceea ce se vede și face necesar un anume travaliu pentru a-l scoate la lumină pînă la fascinația renașcentistă pentru invizibil). Structuralismul devenit metodă critică păstrează pînă în anii '60 o mișcare asemănătoare. Criticul e medicul ce lucrează asupra cadavrului (pentru că e vorba de un cadavru, eviscerat, deschis, păstrînd secretul dublu al vieții și al morții, urmele și atingerile lor reciproce), iar teoreticianul e doar creatorul instrumentelor, cel care le îmbunătățește, rafinează, pentru a permite o inserție mai bună, o tăietură mai fină, o despărțire mai clară. Singura explorare e cea controlată, păzită de orice monstruoșitate. Pe cît posibil (chiar dacă un risc de greșală, de surpriză există) cadavrul nu va răspunde, monstrul - care ține mai degrabă, în acest imaginar critic, de viața textului, decît de moartea sa - e împlînzit, redus la un reflex tîrziu al mușchilor, o ultimă nesupunere a singelui, un miros - și el controlabil - prea puțin estetic.

Cu toate acestea, în numeroase cazuri (pe care le voi trece în revistă într-un alt loc, cu o altă ocazie) din istoria interpretării, mai ales din secolul XX, dețășarea teoreticianului - și pe urma sa a criticului - e subminată, pusă sub semnul întrebării și mai ales înlocuită de o percepție a sa ca *explorator*. Explorare diferită de cea care are loc în spațiul dezinfectat al camerei de morgă, în care acum folosirea instrumentelor devine bricolaj, testare, ascultare mai degrabă decît smulgere. Într-un vechi eseu despre lectură al Virginiei Woolf, aceasta sublinia necesara ascultare a textului, adaptarea la vocea/vocile acestuia și judecarea critică a acestuia *numai* din perspectiva și în continuarea mișcărilor, reflexelor pe care le permite. Limbajul critic ar trebui astfel să fie limbajul extins al textului, deschiderile și închiderile sale, presupunerile, valorile și legile pe care le face posibile. Instrumentele nu mai pre-există, conceptele trebuie create pe măsura, în inima lecturii.

Două figuri ale teoreticianului devin astfel posibile, ieșind din imaginarul modernist al criticii și acceptînd teza explorării, ambele însă, în feluri

diferite, monstruoase: călător și nomad. Diferitele fețe ale călătorului ar putea fi, în continuare, cele zece observate de Tzvetan Todorov. O tipologie cu iz structuralist, descriind mai degrabă felul variat în care pot reacționa identități diferite în cazul unei întîlniri sau reacțiile și transformările suferite de un subiect în contact cu un context, cu o lume nouă. *Nous et les Autres* - nepunînd la îndoială pre-existența celor două identități, căutînd doar jocul întîlnirii lor, după un întreg imaginar al violenței, al dialecticii. Între acești călători, asimilatorul e în continuare teoreticianul ideolog, purtat de utopia raționalistă a integrării, a unei geografii deja pregătite pentru tot ce ar putea fi nou. Profitatorul nu e departe de teoreticianul academic, erudit, pentru care *diferența* e doar o altă notă de subsol sau o zonă suplimentară a bibliografiei, controlabilă și lipsită de pericol. Turistul e teoreticianul conștient de convenții, educat într-o toleranță ce face posibilă insinuarea unui comparatism global, dar, așa cum ar observa Spivak sau Said, acceptînd diferitul doar în măsura în care acesta respectă regulile jocului toleranței instituite de turist. La fel cu democratul neoliberal pentru care se poate dialoga cu un alt sistem politic doar după ce acesta din urmă devine practic o democrație neoliberală. Teoreticianul impresionist e lipsit de prezumțiile radicale ale turistului, e atras de diferență pînă acolo unde, neputînd-o judeca pe baza unor fundamente nepuse la îndoială, devine aproape artist, fluid, pentru unii prea subiectiv, cînd de fapt ceea ce îi lipsește, din fericire, e doar tentația universalizării. Asimilatul e un călător pentru care numele de teoretician, ca pentru atîtea alte cazuri, e o pretenție nejustificată. E atras de dogme, de convertire, are atitudinea imigrantului, a criticului care își schimbă metoda după convențiile epocii. Dezabuzatul, în schimb, e un teoretician ce nu face decît să verifice continuu propria superioritate, un teolog cu răspunsurile deja pregătite, pentru care noul e doar o probă suplimentară la dosarul ce susține propria reputație. Filosoful e un teoretician ce caută în spatele diferențelor fundalul lor universal, pentru care, cum ar spune Deleuze, obsesia ramificațiilor, tentația originii și a esenței îl fac incapabil să observe alteritatea ca atare (așa cum Husserl nu o putea percepe decît prin analogie cu propria identitate). Rămîn încă trei tipologii: alegoristul, un teoretician în raport critic cu sine, dar în felul acesta și prizonierul propriei centralități, al unei obsedante perspective; exilatul, descentrat, pentru care teoria e o creație necesară, o voce a locului fără loc, teoria-meditație, neinstrumentalizabilă, incapabilă de angajare, protejîndu-se de violența vocilor din jur, a discursurilor și formelor de putere; exotul, teoreticianul atras de exotism, de irupția alterității, percepută nu ca o diferență, ci drept ceva mult mai radical, care poate deconstrui propria identitate, chiar sistemul de cunoaștere în care aceasta e construită.

Istoria teoriei are însă destule exemple de călători ce ies din nomenclatură. Charles Péguy vorbea deja în 1913 de un stil francez de a pretinde iluminare și o capacitate superioară de diagnosticare a propriei culturi după o călătorie într-un spațiu îndepărtat. La data respectivă era vorba de Charles Lanson, revenit din America. I se întîmplase deja lui





Alexis de Tocqueville. Mai târziu lui Kojève, după o călătorie în Japonia. Dacă însă acești călători pot fi până la urmă prinși în categoria exotului, ceva mai târziu, poststructuralismul produce, în teorie, o ruptură și la acest nivel. Călătoria lui Barthes în Japonia sau a lui Baudrillard în America nu mai pot fi prinse în tipologiile lui Todorov, nu mai păstrează prezumțiile culturale și identitare valabile încă în cazurile mai vechi. În afara culturii franceze și în spațiul mai puțin prezumțios al cinematografului, i se întâmpla deja lui Eisenstein în Mexic, într-un film (și deja aici limbajul obligă la compromisuri) ce nu va putea fi încheiat niciodată. Lui Rossellini în India. Revenind în Franța, e cazul lui Jean Rouch în Africa sau al lui Godard în America

într-un film (iarăși, același compromis) abandonat, făcut public mai apoi sub o altă semnătură.

La limită, călătorul rămâne călător, reinventându-și și explorând continuu propria straniețate; revenind în limba proprie, îmbogățind-o, împlinzindu-i rigiditățile; aflînd, hegelian aproape, despre sine lucruri în contact cu alteritatea, cu nonsinele. Însă pentru Barthes și Baudrillard, precum și în cazul celorlalți, problema nu mai e a sinelui și călătoria nu mai e o iluminare, o testare a propriei culturi. Monstruoșitatea, pentru călător, e exterioară, ține de diferență, e reprezentarea unei vechi angoase a fragilității propriei securități, a identității și a fundamentelor cunoașterii. De aici tentația de a reduce teoria la metodă, de a o instrumentaliza pentru o finalitate oarecare, obiectivă; în felul acesta, prin repetare, prin mimica formulei matematice ea poate convinge de adevărul sistemului de ramificații în care trăim (arboarele cunoașterii, genealogia identității, a ființei etc.), care are la bază o origine și pentru care orice multiplicitate poate fi clasificată, prinsă, tolerată în măsura în care are o istorie, un context, o cauză pe care le putem înțelege. Teoria literară devenind știință a literaturii.

Putem accepta alteritatea, monstruoșitatea Mexicului (luînd din nou exemplul proiectului lui Eisenstein), dacă acesta e prins într-un film (sau documentar) după regulile acceptate (sau acceptabile) ale filmului, după regularitățile teoriei pe care le putem înțelege, care păstrează vechiul ei deziderat filosofic: protejarea de monstruos. Dar un proiect de acest tip (al călătorului) eșuează. E posibil într-adevăr ca teoria să se fi născut dintr-o dorință de a face lumea inteligibilă, un loc în care se poate călători, în care multiplicitatea își are poziția sa legitimabilă. Temeiul ei a fost de la început unul violent, dar și social: a tempera și eventual a folosi *monstrul*. E linia istorică ce duce la invazia în Irak, la controlul imigranților, la susținerea/ supunerea economică a Lumii a Treia, dar și la sistemul actual de control al educației, la formulele academice de discurs și la ierarhizarea gândirii. Călătorul și teoreticianul prins în această tipologie (chiar dacă din multe motive n-ar mai trebui să primească acest nume) e un element acceptabil, ba chiar important al capitalismului, al globalizării, al culturii contemporane.

Până aici, *tout va bien*. Prejudcățile rasiale, sexuale, teologice etc. par să fie împinse în margine, iar monștrii pe care i-au întreținut nu mai au putere, nu mai reprezintă angoase ale prezentului. Mexicul, Japonia, America etc. nu (mai) reprezintă monstrul.

În spațiul teoriei însă – și asupra acestor aspecte vom reveni – Eisenstein, Barthes, Baudrillard sunt, într-un anume fel și fără puțință de a-i împlînzii după tipologia călătorului, *monștri*.

## incidențe

# Cenzura și viața intimă

Horia Lazăr

Cenzurarea vieții intime, cu referiri insistente la sexualitate, e forma originară a cenzurii morale. Cultivată cu predilecție de autori creștini, a ajuns la apogeu în epoca contemporană, marcată de triumful laicității și de „eliberarea” moravurilor – emancipare împlinită sub ochiul treaz al statului, omniprezent în viața privată a cetățeanului. Intruziunea statului în viața intimă a persoanelor, corelată cu erotizarea și desexualizarea maximă a spațiului public, sînt bine studiate în cărțile Marcei Iacub (1). Postfeministă radicală și libertară, această juristă vede în „uterocentrismul” generat de eliberarea sexuală (dreptul exclusiv al femeilor fertile de a controla nașterea copiilor) o simplă trecere de la un model matrimonial (căsătoria) la un altul (concubinajul), – ambele axate pe funcția reproductivă a femeii -, și o întărire a cenzurii exercitată de stat asupra sexualității, deplîngînd absența unui contractualism suplă, singurul în măsură să scoată viața cuplului din dependența nașterii și a maternității.

Făcînd din sexualitate o problemă de „gramatică a spațiului” (2), M. Iacub descrie modalitățile în care spațiul privat e traversat, controlat și ocupat de privirea legii: un proces în care „ofensa publică la adresa pudorii” instituită de Codul napoleonian se va transforma, în zilele noastre, în delictul de „exhibare sexuală”. Penalizat fără severitate însă urmărit cu maximă vigilență în virtutea unei istorii încărcată emoțional și juridic, acesta e rezultatul unei reelaborări a spațiului social al sexului în care domeniul privat, obiect al unei tratări politice prin instituția căsătoriei – loc al dominației masculine – se politizează prin afirmarea lui ca teren al consensului sexual al partenerilor (al „consimțămîntului”). Sloganul libertar al anilor 1970 („ce e privat e politic”) se răstoarnă într-unul postcontestatar („ce e politic e privat”).

Text fondator, articolul 330 al Codului penal din 1810 pedepsește ofensa publică la adresa pudorii într-o frază laconică: „Orice persoană care jignește public pudoarea va fi pedepsită cu închisoare de la trei luni la un an și cu amendă de la 16 la 100 de franci”. Despărțind dreptul penal de religie, Codul face din căsătorie piatra unghiulară a politicii spațiului privat. În termenii legislației napoleoniene, căsătoria nu are nimic de-a face cu sexualitatea procreativă. Neputința sau sterilitatea nu o pot anula; copiii născuți în timpul căsătoriei sînt socotiți ai tatălui, oricare ar fi genitorul – nu există căutare a paternității; copiii născuți de o altă femeie decît mama și declarați de aceasta ca fiind ai ei sînt înregistrați ca legitimi. Privite ca un serviciu exclusiv pe care soții și-l datorează unul altuia (o „datorie”), raporturile intime puteau avea loc prin constringerea partenerului recalcitrant (în primul rînd a femeii. Bărbatul care își părăsea domiciliul, neglijîndu-și astfel obligațiile de soț, putea fi însă și el obligat de lege să revină acasă). În interiorul cuplului, violul nu exista decît în condiții excepționale (de exemplu prin intervenția unei terțe persoane în vederea imobilizării soției indocile, persoană care era, simultan, martor și complice la viol, 3) iar raporturile sexuale „în afara naturii” erau legale dacă erau consimțite de fiecare dată de soți. Proscrise de dreptul civil,

legăturile extraconjugale erau tolerate de legea penală dacă erau consimțite. Cît despre relațiile incestuoase cu minori, denunțate sub Vechiul Regim, ele erau calificate ca abuz de autoritate (4).

Avînd ca origine o lege polițienească din iulie 1791 îndreptată împotriva pornografiei și violenței exercitate asupra femeilor, legislația ofensării publice a pudorii atribuie o valoare identică *oricărui* act de natură sexuală (de exemplu faptul de a urina în public!) creînd un spațiu omogen de publicitate cu geometrie variabilă, în care prezența victimei *nu* e indispensabilă (5). Prin lărgiri și intimidări succesive, spațiul pudorii ofensată public va suferi noi reamenajări. După străzi, parcuri, gări, drumuri comunale, coridoare în imobile colective – locuri deschise tuturor – spațiile publice vor fi consacrate ca atare prin prezența martorilor, ce introduce publicitatea în locurile private, chiar dacă acestea nu sînt direct vizibile sau accesibile. Prin încadrarea într-un cîmp vizual, casele a căror ușă sau fereastră e întredeschisă ca un șliț neîncheiat de pantalon sau ale căror geamuri nu sînt bine acoperite de perdele, și de asemenea camerele încuiate în care are loc o scenă sexuală ce poate fi privită prin gaura cheii, devin prin „publicitate interioară” spații publice (6). Indispensabilă în spațiile publice pentru definirea delictului, prezența martorilor (a treia persoană) va sfîrși prin a fi facultativă, virtuală în spațiile propriu-zis publice, în care actul incriminant va fi pus în legătură doar cu natura spațiului, nu cu surprinderea lui de o privire străină. Constituirea infracțiunii prin neglijență sau nepăsare în locuri private e astfel simetrică cu practicarea grăbită sau imprudentă a actelor sexuale, în spații publice goale sau în vremea nopții, în condițiile în care victima, martor involuntar, poate apărea în acele locuri din întîmplare, într-un cîmp de publicitate virtuală (7). În această situație, singura limită a vizibilității spațiilor private e cea impusă de configurația lor fizică. În 1858, un tribunal din Pointe-à-Pitre a condamnat un grup de tineri, fete și băieți, participanți la scene sexuale pe care niște martori le văzuseră pe gaura cheii și printre jaluzelele ferestrelor. Curtea de apel din Martinica i-a achitat totuși, deoarece s-a dovedit că martorii scosese din gaura cheii un dop de hîrtie ce împiedica vederea și că îndepărtaseră ei înșiși jaluzelele care ascundeau intimitatea actului. Fiind acuzați că au modificat configurația materială a spațiului care proteja ermetic scenele incriminate, mărturia lor a fost respinsă (8). Într-un caz asemănător, în 1881 un funcționar ce avusese raporturi intime observate de un martor indiscret care-și lipise fața de fereastra foarte murdară ce masca doar parțial scena, a fost mai puțin norocos: justiția l-a condamnat fără ezitare deoarece martorul nu intervenise în structura fizică a teatrului infracțiunii (9).

Zidul mișcător al pudorii angajează trupul actorilor în vreme ce încălcarea moravurilor se referă la semne, imagini, desene, scene scrise sau gravate pe diferite suporturi. În acest sens, spectacolele artistice cu conținut erotic prezentate în fața unui public informat în legătură cu conținutul lor, *la care consimte*, vor fi calificate drept manifestări private, neconstituind așadar



ofense aduse pudorii. La fel, prin perceperea diferențiată a organelor corpului, inclusiv a celor sexuale, teoria „nudului cast” a permis utilizarea nudului feminin ca model artistic.

„Degenitalizat”, nudul expus în fața pictorului e asimilat unui peisaj sau unei naturi moarte.

Legislația contemporană a renunțat la termenii precum „bune moravuri” sau „pudoare”, introducând delictul de exhibare sexuală clădit pe teoria minuțios organizată juridic a consimțământului la act. La fel de fluidă ca și zidul clasic al pudorii, această noțiune înrădăcinează practica actuală a sexului în dispozitivul bine cunoscut al introducerii privirii publice în viața privată, de data aceasta prin autocenzurare reciprocă a actorilor.

Cheie de boltă a jurisdicției actuale a vieții private, sexul apare nu ca o forță sau ca o energie eliberată ci ca o *slăbiciune ce se cere ocrotită*. Opunînd „integritatea sexuală” protejată de un fel de „piele invizibilă” (10) libertății personale, devenită secundară, legislația instituie consimțământul punctual al partenerilor ca pe un principiu fundamental al vieții în comun. „Nu contează ce facem, ci faptul că sîntem de acord cu ce vom face. Esențial nu e ce vom face ci în ce condiții de autonomie ne decidem să întretinem o relație sexuală” (11). Dacă prin „denormativizare” toate conduitele erotice sînt echivalente iar trupul, unitate a unor plăceri diferite, face obiectul unor manipulări diverse, consimțământul partenerilor e doar „prezumativ”, validat *retroactiv de lege*. Faptele licite fiind doar cele consimțite, cuplul e expus unei „umiliri simbolice” permanente - controlul statului. Raporturile intime la care unul dintre parteneri nu consimte vor fi calificate drept viol, iar dacă au loc în cadrul căsătoriei faptul agravează penalizarea (12). Cei mai primejdioși violatori sînt soții, unul sau celălalt! Departe de a asigura libertatea sexuală în spațiu privat, redefinit ca spațiu al consimțământului, căsătoria apare ca amenințată din interior, devenind un teren de înfruntare a consimțământelor.

Legea decriminalizează perversiunile însă le imprimă pecetea răului moral, a bolii mentale. Ipoteza *politică* a sexului fragil, asaltat fără încetare („sexul psihic”, a cărui agresare e desemnată ca o tentativă de „distrugere” a personalității victimei), generalizează perversiunea (opusă vechiului desfrîu) vehiculată de pornografie ca pe un pericol ce vizează ansamblul societății și care solicită o mobilizare neconținută. Arhaica istorie a nebuniei reconstituită de Foucault așteaptă să fie rescrisă ca istorie a perversiunilor.

În redistribuirea spațiului sexual în funcție de consimțământ, ficțiunea victimei ca persoană lezată în demnitatea ei nu face decît să justifice intervenția punitivă a statului, a cărui cenzură se exercită tocmai prin ea. În 1999, o secretară juristă, victimă a unei exhibări neașteptate din partea unui client în sala de așteptare a unui avocat, a obținut condamnarea clientului. Justiția a stabilit că, în calitatea de martor al exhibării devenit victimă involuntară, femeia a schimbat statutul spațiului biroului din privat în public deoarece în el putea pătrunde nestingherit oricine, expunîndu-se aceleiași scene (13). Publicitatea minimă într-un spațiu privat devenit public prin existența martorului-victimă e astfel elementul constitutiv al infracțiunii. Un birou izolat într-un imobil poate dobîndi statutul spațial al unei străzi iar publicul - trecătorii sau clienții - nu mai apare ca o *frontieră* ce blochează transmiterea imaginii pornografice ci ca un *destinatar* ales expres al actului de exhibare (14). Transformînd exhibarea în delict, martorul e agentul legal al statului,



beneficiind ca atare de un drept exorbitant: cel de a decide „ce trebuie ascuns privirii publicului” (15) prin simpla afirmare a faptului că imaginea obscenă i-a fost impusă.

Privire a celui alt (soț, concubin, partener sexual, o singură persoană sau mai multe), legea își dă ca scop împiedicarea transgresiunii - transformarea unei limite (incapacitatea omului de a se opune prevederilor ei) în plăcere. Putere delegată a legii, privirea panoptică a publicului, surprinsă de o scenă ce i se impune, face din „expedientul terțului lezat” justificarea intervenției justiției. „Nu statul [e] cenzorul exhibării sexuale [ci] indivizii ce se plîng de faptul că o scenă le-a fost impusă. Statul apare doar ca un cenzor terț” (16). Într-un spațiu public fabricat de lege în care vătămarea *privirii* e echivalentă cu distrugerea *persoanei* e interzis să ne bucurăm de privirea legii făcînd din ea obiectul propriei noastre plăceri. Pedepsiți din cauza afișării intenționate a sexualității în fața unor martori ce nu consimt la fapt, exhibiționistii, vehicul de „periculozitate” socială, au fost plasați, prin reforma legislativă din 1992, în vecinătatea celor atinși de tulburări psihice, cu care justiția e tot mai aspră. Mai recent, prevederile securitare ale unei legi promulgată în Franța în 1998 îi asimilează pe delincvenții sexuali recidiviștilor, instituind lungi perioade de observare socio-judiciară (zece ani în caz de delict și douăzeci în caz de crimă). Răspunzînd spaimelor populare amplificate de mass media, legislația actuală prelungeste penalizarea judiciară cu o îndelungată cenzură care face din fostul infractor prizonierul propriului său trecut. Însușindu-și monopolul neliniștii publice, statul zilelor noastre, slăbit și contestat de părți tot mai largi ale populației, încearcă să-și mențină dominația protejînd nu persoanele ci ansamblul corpului social, desemnat ca fragil, vulnerabil, expus tuturor pericolelor: manifestare a unui totalitarism blînd dar insistent, care printr-o retorică a culpabilizării colective (toți sîntem răspunzători de răul social, așadar toți vinovați; prin urmare, fiecare dintre noi trebuie înarmat împotriva propriei lui libertăți) deplasează clasicele tehnici de cenzură în spațiul privat, de acum deschis autocenzurării nedefinite.

#### Note:

(1) *Le crime était presque sexuel et autres essais de casuistique juridique*, [2002], Paris, Flammarion, col. „Champs”, 2003; *L'empire du ventre. Pour une autre histoire de la maternité*, Paris, Fayard, 2004; *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique (XIXe-*

*XXe siècle)*, Paris, Fayard, 2008. Liberalizarea erotismului prin vizualizare, în publicitate și în pornografie, e însoțită de penalizarea atentă a sexualității. „Niciodată sistemul penal nu a pronunțat așa de multe sentințe împotriva crimelor și delictelor sexuale și niciodată spațiul public nu a fost atît de erotizat” (*Par le trou de la serrure [...]*, p. 20).

(2) *Par le trou de la serrure [...]*, op. cit., p. 16.

(3) *Ibid.*, p. 36.

(4) *Ibid.*, p. 40.

(5) În acest spațiu, prostituția, calificată drept „impudicitate”, apare doar ca o „jignire a moravurilor” cu caracter privat. Nereprezentînd un pericol public e tratată distinct, cu relativă indulgență. La rîndul lor, începînd cu 1819 publicațiile obscene vor face obiectul legilor presei (*ibid.*, p. 49).

(6) Criteriul publicității nu e natura locului ci împrejurările în care sînt recrutați cei ce privesc scena. Publicul e constituit *de imaginea* pe care o vede, nu prin voința de a o vedea. Simpla vizibilitate a unui loc privat dintr-un alt loc privat face din primul, în anumite circumstanțe, un loc deschis. Supusă asalturilor curioșilor sau etalată neintenționat în fața altora, viața privată devine publică. Un comentator subtil al verdictelor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea arată în acest sens că termenii „privat” și „public” se referă la realități diferite în limbajul comun și în ordinea sexuală. În primul caz, domeniul privat e familia în ansamblul ei, ale cărei secrete sînt comune („spălarea rufelor în familie”). În al doilea, locul privat e alcovul, față de care întreaga familie, cu excepția soților, are statutul unor străini (*ibid.*, p. 98 n. 1). Protejat de ficțiunea absenței martorilor, acesta devine public prin apariția lor intenționată sau întîmplătoare. Vizibilitatea scenelor intime segmentează spațiul domestic cu intermitențe, fapt care va duce la noi amenajări locative interioare (instalarea dormitoarelor în locuri discrete). Privată de un spațiu natural, sexualitatea va trebui să-și instituie noi locuri de exprimare.

(7) În 1813, un cuplu ce întreținea raporturi intime în stradă, noaptea, la adăpostul întinericului, ascunzîndu-se de vederea eventualilor trecători, a fost surprins de un agent al poliției. Achitat de tribunalul corecțional sub motivul că femeia își dăduse consimțământul (lucru prin care articolul 330 nu-i depenalizează însă pe infractori) și mai ales din cauză că, desfășurîndu-se în întineric, actul nu putea aduce jignire nimănui, cuplul va fi totuși condamnat de curtea de casație, care a reamintit ritos principiul transparenței vizuale totale a spațiului public („împrejurarea că acest act licențios lipsit de rușine s-a desfășurat noaptea nu îi distruge publicitatea, *deoarece trecerea și circulația pe străzi e dreptul oricui, avînd loc toată ziua și uneori și noaptea*”, citat de M. Iacub, p. 70).

(8) *Ibid.*, p. 83.

(9) *Ibid.*, p. 84.

(10) *Ibid.*, p. 244.

(11) *Ibid.*, p. 260.

(12) *Ibid.*, p. 258.

(13) *Ibid.*, p. 292-293. Curtea de casație a respins invocarea de către apărare a confidențialității birourilor de experți pentru a-l disculpa pe acuzat, arătînd că acest principiu se referă la informațiile schimbate între avocați și clienții lor, nu la accesibilitatea locurilor în cauză. Secretul informațiilor poate fi păstrat în spații publice frecventate intens (coridoare și săli de tribunale), dar nu privește raporturile și contactele fizic-vizuale dintre experți și clienți.

(14) *Ibid.*, p. 301.

(15) *Ibid.*, p. 284.

(16) *Ibid.*, p. 286.

istorie literară

Moldov - scrisori către Geo Bogza (II)

Ion Pop

XIII.

E surprinzător cât de mult m-am gândit în ultimul [timp] la tine, la mine, la Sașa. Am început să mă imbecilizez în hora afacerilor. Nu observi că-ți scriu cu o cerneală strict birocratică?

Am așteptat nerăbdător răspunsul tău la c[artea] p[oștală] ce ți-am trimis. E atât de mult timp de când sufletele noastre nu și-au strâns aripile și mă doare și mă spintecă depărtarea ta și tăcerea. Această tăcere de întemnițat și răzvrătit.

Atât. Cu drag, Moldov  
Iași, 23 I. 1931

XIV.

Iubite Geo, nu știu dacă mă vei ierta pentru că nu ți-am scris de atâta timp. Obligații noi și o muncă de matroz mă țin în lăntuit 18 ceasuri din 24. Deocamdată sunt mulțumit și cu asta. Unde era să mă duc să caut un sprijin trupului și bolovani stomacului?

Ți-am scris că Iașul e în decrepitudine. Bordelurile n-au nici un farmec specific, iar pe tro-tuare - individe fără culoare. Acestea mă fac să cred în ceea ce am mai spus o dată, confirmând cu belșug, că orașele se cunosc după bordele și vitrinele fotografilor.

Sașa a fost pe aici, aducându-mi puțină învi-orare. Am stat o noapte împreună cu Păușești într-o berărie cu muzică, dans și W.C.

M-ar bucura mult dacă mi-ai scrie mai des, indiferent de punctele cardinale.

13 III.931  
Prosit, Moldov

XV.

Iubite Geo,

Te chem, pentru că te știu aproape, la 155 km., în târgul ce mi-a pus o parafă cu tragedii petrecute în tăcere, cu sfâșieri fără ecouri, cu ecouri izbînd adânc înăuntru strigătul nedescătușat din sânge și nervi.

Mi-e dor (fără melodie) de tine și figura ta în spațiu, cu urechile între unde și cu inima aproape de cap. Căci inima ta e între omoplați sau, chiar, îți atârna ca un cioc de creieri.

După doi ani, te chem alături de mine, pentru o zi, sau pentru o noapte.

Vom intra în subteranele tuturor bordelurilor, unde îngerii strau înșirați ca mărgelile pe frînghia sexului, vom strânge între mâini străzile și trotuarele, tramvaiele și prostituatele, cârciumile și vitrinele.

Te aștept. Vino.

Moldov

Pentru Florin (☺), un gând bun și o mână voinică.  
M.

XVI.

Iubite Geo,

Am întârziat răspunsul la c[artea] p[oștală] [a] ta, neștiind unde te vor găsi rândurile mele. Te cred din nou la Buștenari, între sonde ce șomează și lenevia ta disprețuitoare.

După... atlantizarea ta, am rămas cu o tristețe care m-a durut. M-a durut pentru întemnițarea mea între indivizi cu o claviatură sufletească sub nivel, printre cari trebuie să-mi trec revolta mută, și dimensiuni[n]le naturale ale scuipatului ce nu poate fi aruncat dintre gingii.

Te pupă, Moldov

Iași, 5/7/931

XVII.

Iubite Geo,

C[artea] p[oștală] [a] ta m-a bucurat mult și pentru că-ți sunt simpatic și pentru că te-ai gândit la mine, imediat ce te-ai regăsit la Buștenari.

Eu, revenit între pereții magazinului, am avut - poate pentru întâia oară - regretul de a nu fi liber, liber de obligații către mine chiar, despovărat de griji și greutate.

Nu voi [uita?] atât de curând ziua trecută între inimile noastre, ca două inele ce se-nchid una de alta.

Tu ce faci acum?

Scrie-mi mai mult, atât de mult cât e de formidabil sărutul ce-ți trimit.

8 VIII. 931

Moldov

(Pe recto-ul cărții poștale): Individă cu bogze (?)  
îți timite "complimente". Am primit de la însurăței o "ilustrată" din Viena.

XIX.

Iubite Geo,

Nu ți-am scris de o veșnicie. Și eu sunt vinovatul. O!... Dar nu te-am uitat! Te port ca un medalion împrejurul inimei.

Acum câteva săptămâni a fost Sașa pe-aici și mi-a povestit diversele chestii și frecături din București. Condamn și eu o atitudine cu prezervativ. Ai citit și tu articolul din "Facla", unde te gădila la tălpi Horia Groza?

Tu ce faci, lopolopule?

Eu, cu chestiile mele. Am trimis un manuscris lui Sașa. A fost scris cu gândul la dojana ta că nu mai scriu.

Te rog scrie-mi cu "întoarcerea curierului".

Te sărută, Moldov

26 XI.931

XX.

Iubite Geo,

5/I./932

Iată primul mesaj din acest an, pornind din partea mea. Am auzit de "odiosul" atentat săvârșit asupra ta, în condițiuni atât de brutale. Te rog să primești toată prietenia mea pentru tine, ca o odihnă a ceasurilor tale de neliniște.

Eu am chestiile mele, cari mă țin departe de visul trecut prin incandescența luminei din fiece zi.

Dacă ai mai mult timp, scrie-mi.

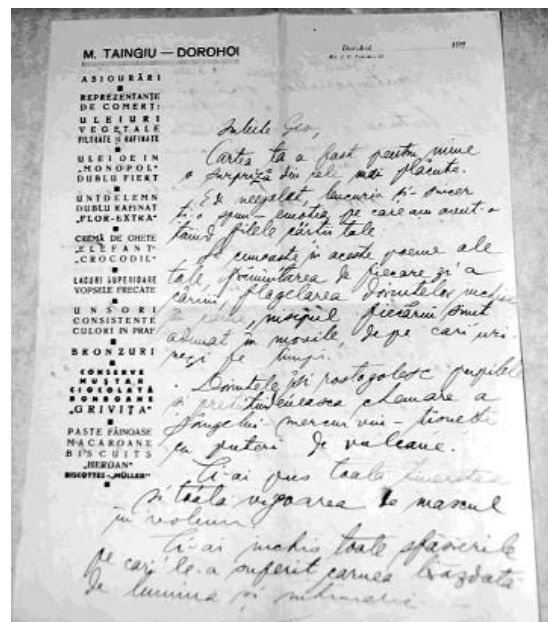
Te sărută,  
Moldov

XXI.

Iubite Geo,

Îți mulțumesc pentru rândurile întârziate pe cari mi le-ai trimis. Chiar înainte de a porni c[artea] p[oștală] [a] ta, voi am să-ți scriu din nou. Dar n-am făcut-o, pentru că am fost ocupat cu micile mele mizerii.

Îți scriu acum. Sunt nedumirit asupra inactivității tale la "Unu". Vor fi poate unele resentimente în privința "cazului Voronca". Eu continui să-l iubesc tot atât de mult, întâmplarea din urmă fiind o consecință al (sic!) unor "tulburări interne". Tu n-ai scris la "Unu", pentru că erai alături pe afiș cu Edy. Ai scris dintr-o necesitate firească și organică. Lipsa ta de la revistă ar putea însemna pentru alții, o urmare a diferendului din



sânul grupului, deci o reprobare a procedurii lui Sașa, care a vrut să rămâie un arbitru impasibil între două sincerități. Eu nu cred în alăturarea ta cu o atitudine nesinceră. Aș dori scrisul tău frământat cât mai repede încolonat în "Unu", pentru toată dragostea imensă ce-o port pentru tine și scrisul tău. Te sărută. Moldov

13/2/932

XXII.

IUBITE GEO, IUBITE GEO, GEO, GEO, GEO,  
Sunt împreună cu Magdalena, într-o zi verde și plină de soare.

Mă gândesc la tine și te iubesc. Nu mi-ai scris de multă vreme, dar gândul a voiajat pe distanța Iași-Buștenari. Te sărut și te iubesc,  
9 V. 932

Moldov

Urmează un răspuns detaliat la scrisoarea ta ultimă, primită la Dorohoi. După dorința ta, răspunsul e numai prezentul carton; plec mâine spre Metropola. Magdalena.





## imprimatur

# Metempsihoză, arhetipal și istorie în *Adam și Eva* lui Liviu Rebreanu

Ovidiu Pecican

În impozanta operă de romancier a lui Liviu Rebreanu, *Adam și Eva* a survenit ca un contrapunct neașteptat, derutându-i atât pe cititorii ingenui, cât și pe cei profesionalizați. Autorul nășăudean debutase cu texte nu doar în limba, ci și în tradiția maghiară (ciclul *Scara măgarilor*), de fapt central-europeană, populată de cazarme și uniforme ca la Joseph Roth ori Stefan Zweig, continuând ulterior cu nuvele localizate în lumea satului transilvan. Mai pe urmă, romanele *Ion și Pădurea spânzuraților* – cele care i-au adus renumele – l-au plasat în prim-planul scenei literare românești, făcând din el autorul primei fresce excepționale din viața satului ardelenesc și evocatorul tragicei dileme identitare a ostașului român din Ardeal prins în cea dintâi conflagrație mondială.

Asemenea uverturi majore păreau să indice clar în ce direcție se îndreaptă talentul tenace al autorului, recomandându-l – așa cum l-a și nemurit tradiția critică autohtonă – drept un prozator realist de primă mărime, dacă nu cumva chiar realistul român prin excelență. Deodată însă, în 1925, Liviu Rebreanu publică *Adam și Eva*, o construcție epică total atipică atât pentru contextul beletristic în care se năștea, cât și pentru parcursul rebrenian previzibil. Practic, acest roman scurt și delicat, deși flexibil și robust, în tradiția flaubertianului *Salammbô*, dinamitează eficace habitudinile de lectură, obligând inclusiv la revizuirea taxonomiei anterioare aplicate operei prozatorului. După citirea celor șapte povești de iubire reconstituite cu acribie și acuratețe de istoric pozitivist și puse în montura eternului mit al iubirii care învinge moartea, timpul și spațiul, nu mai ești deloc sigur că *Ion* este doar evocarea tradiționalistă a lumii satului românesc și nici că în *Pădurea spânzuraților* chestiunea în dezbatere este tensiunea dintre datoria militară și cea patriotică<sup>1</sup>. Mai degrabă îți vine să crezi că atât în primul roman cât și în celălalt, întregul context social-politic și etnocultural slujește doar ca necesară contextualizare pentru ambientarea aceluiași scenariu: dragostea nu poate fi învinsă, ea nu cedează în fața altor patimi și ritualuri, după cum nici nu se sperie de proximitatea thanatică.

O continuitate ideatică, așadar, un scenariu arhetipal cu strămoși iluștri în domeniul romanului – de la *Dafnis și Chloe* la *Tristan și Isolda* ori la *Romeo și Julieta* –, dar un salt de nivel care, atunci când se produce, odată cu *Adam și Eva*, îl poartă pe Rebreanu pe un alt nivel discursiv, la o altă altitudine prozastică, insolitându-l în raport cu propriile antecedente artistice. Înainte de a trece mai departe, să îmi fie îngăduit să observ că, prin selectarea subiectului – filosofic și, în același timp, de lungă tradiție literară: supraviețuirea și continuitatea prin dragoste a ființei umane –, Rebreanu intra, odată cu *Adam și Eva*, în dialog cu marea literatură și cultură europeană, reactivând un filon de mare prestigiu al acesteia. Totodată, el făcea saltul de la abordarea așa-zicând „monografic etnologică” din *Ion* sau din nuvele, către viziunea filosofică și

poetică, într-o ruptură radicală față de scrisul lui dinainte, inspirat de realitățile românești, și deci realist, dar și fundamental epic, nicidecum liric. Nu în ultimul rând, noul areal prozastic abordat mărturisește o sensibilitate citadină și modernă, nu una tradiționalistă și legată de universul patriarhalist-arhaic al satului, salt care, încercat mai târziu și de Marin Preda, nu a putut fi reprodus la aceeași anvergură nici măcar în încheștarea creatoare finală a operei autorului *Moromeților*, în *Cel mai iubit dintre pământeni*.

În ce îl privește pe Rebreanu, ajuns pe o culme a conștiinței lui creatoare, în vremea gestării și conceperii noii lui proze, artistul a devenit altul. El continuă acum un filon pentru care, deplin înzestrat sub raportul forțelor și instinctelor sale creatoare, nu este deloc sigur că era pregătit de asumare și la nivelul conștiinței sale profesionale. Altfel spus, în pofida interviurilor și a destăinuirilor legate de acest roman, lovindu-se de opacitatea mediului receptor românesc al vremii, Liviu Rebreanu nu a fost până la urmă capabil să îl impună ca mărturie convingătoare a unei mutații. Astfel, romanul *Adam și Eva* a rămas, vreme de decenii, să fie considerat un accident artistic iscat de un accident biografic.

Ceva de o factură similară atinsese doar Eminescu în *Cezara*, text polimorf din care și-a tras sevele și o parte din eseistica tânărului Mircea Eliade (*Insula lui Euthanasius*). Mitul iubirii scăldate într-o lumină paradisiacă, punerea între paranteze a oricărui alt interes, tentativa de a capta cu instrumente epice un sentiment pur și de mare intensitate, predestinat unui tratament liric, dimensiunea onirică a fabulei – toate acestea sunt trăsături comune lui Eminescu cel din *Cezara* și lui Rebreanu din *Adam și Eva*. Aparent, ele s-ar putea regăsi și în alte părți, la alți autori mai puțin prestigioși (Bolintineanu prozatorul, de exemplu; Alecsandri prozatorul ș.a.). Dar impresia nu se verifică, întrucât, deși comune, mai mult sau mai puțin, celor două proze amintite și atâtor altor texte de un gust mai puțin rafinat, melodramatice, elementele pomenite sunt ilustrate, la Eminescu și Rebreanu, cu o strălucire fosforescentă, devenind prilej de jubilație și mediind o trăire autentică, nu simpla recunoaștere a unor *topoi* uzați, transformați în clișee. Desigur, fiecare dintre clasicii menționați obține acest efect cu mijloace proprii, convenabile profilului psihologic și artistic personal. Eminescu – prin tratarea romantic-exaltată, ca proiecție paradisiacă, desprinsă de orice reflex sau preocupare realistă, și cuplată la o geografie și o scenografie simbolic-arhetipală fără rest. Rebreanu – mai aproape, cum spuneam, de tratamentul pe care îl oferea Flaubert prozei –, prin strădania reușită de a crea un efect de plauzibilitate cu ajutorul amplasării sistematice în istorie, într-o curgere a frazelor transparentă, clară, echilibrată și mereu îngrijită, dintr-o obsesie a stilului economic menit să facă vizibil obiectul, nu și filtrul prin care acesta e contemplat.



Ambientarea istorică riguroasă – procedeu revine ulterior în creația rebreniană, odată cu ambiția de a evoca în *Crăișorul* revolta țărănească a lui Horia, din 1784<sup>2</sup> – era fără precedent în literatura noastră. Rebreanu scrie în *Adam și Eva* șapte povești de dragoste situate în șapte epoci istorice și în spații geografice diferite. India antică (*Navamalika*), Egiptul faraonilor (*Isit*), Mesopotamia (*Hamma*), Imperiul Roman (*Servilia*), Germania anului O Mie (*Maria*) și Franța revoluției burgheze (*Yvonne*) sunt prezentate astfel cu un remarcabil simț al situației istorice, chiar dacă fără mari reliefuri de culoare locală, dar ele rămân cu atât mai apte să sublinieze universalitatea situației (pariul stilistic al autorului nu se pune în termenii arhaizării și exotizării). Al șaptelea text, cel care încadrează ansamblul, este localizat în România contemporană scriitorului (*Ileana*), dar, datorită alăturării de celelalte șase – toate trimitând la trecuturi recognoscibile –, însăși contemporaneitatea strictă și imediată capătă un aer de istoricitate, devine o altă versiune de trecut, ca printr-o privire desprinsă dintr-o posteritate sui generis.

Montura romanului este circulară, dar nucleele narrative sunt moduli cu deplină autonomie și pot fi citiți și ca o serie de șapte nuvele consonante, deși separate. La drept vorbind însă, această formulă de structurare a materialului nu este obligatorie, un principiu intern de organizare a substanței relatării – deși, ce e drept, de natură internă (deci chiar mai important decât acela formal, perceput inițial) – părând să fie mai degrabă acela al atracției și complementarității dintre principiul feminin și cel masculin (*yin* și *yang*). Suntem astfel în plină reflecție metafizică, pentru care sugestiile vin dinspre gândirea chineză, prin evocarea cuplului dialectic feminin – masculin, dinspre platonism (mitul androginului primordial din *Banchetul*), dinspre neoplatonismul plotinian (sufletul lumii și avatarii lui), dinspre metempsihoza indiană (reîncarnările în virtutea legii kharmeri) și spiritism (supraviețuirea sufletului după moarte). Desigur, lumea romanului *Adam și Eva* nu se substituie tezig uneia dintre aceste concepții, preferând să urmeze intuitiv selecția dictată de afinități conștiente sau nu ale autorului cu elemente recurente, cu interferențe de gândire recrutate din sfera mai





multor doctrine, în versiunea lor simplificată, circulantă, intrată oarecum în folclorul intelectual al vremii. De aici și absența eclectismului, senzația că fiecare piesă argumentativă, bine disimulată îndărătul textului, funcționează ca o rotiță bine unsă în angrenajul simplu, dar totuși complex, al întregului.

Dincolo de toate acestea, se cuvine remarcat și faptul că *Adam și Eva* rămâne, fundamental, un roman inspirat de realități arhetipale biblice. Dincolo de biografii, ceea ce surprinde autorul este cuplul etern, dinainte și de după istorie, umanitatea aurorală și finală în raport cu istoria, transferul ei simbolic într-un dincolo sugerat, nu evocat explicit. Printre sursele, oricât de indirecte, dar tutelare, ale acestei proze se numără, așadar, gândirea lui Moise așa cum apare ea în cartea Genezei sau, și mai exact, revelația divină transferată într-o parabolă căreia i s-a dat și o lectură istorică, anume povestea cuplului primordial. În cheia aceasta de lectură, centralitatea scenariului mitic activat de Rebreanu – cu o pană care l-ar fi făcut fericit pe mai tânărul lui contemporan, Mircea Eliade, imposibil ca formulă de prozator fantast și metafizic român (în *Noaptea de Sânziene*, de exemplu, mult mai modest realizată decât romanul predecesorului lui ardelean) survine din aceea că el reciclează cu har un mit ce ascunde în sine ceea ce poetul maghiar Madach Imre numea „tragedia omului”. Fragmentele istorice și cele anistorice care intră în componența romanului *Adam și Eva* conturează istoria omului după păcatul primordial, odată cu azvârlirea lui în lume, iar zbuciumul eternei căutări – ca și obstinația eternei reîntoarceri – nu poate lăsa indiferent.

Încă nu putem ști cu adevărat cât de realizat artistic este acest roman rebrenian. Se întâmplă astfel pentru bunul motiv că nu putem măsura încă, în virtutea unor criterii sigure și cu instrumente suficiente de adecvate, anvergura artistică și de viziune atinsă de prozator în *Adam și Eva*. Acest fapt nu are însă de ce inhiba. Dimpotrivă, el ar trebui să relanseze discuțiile în jurul universului insolit, profund, pasional și întunecat, intens în aspirația sa eliberatoare și evocator în forță al puterii mistuitoare a instinctului erotic înțeles ca forță vitală majoră, din creația respectivă. Rejudecarea lui Liviu Rebreanu în contextul modernității europene se impune, din această angulație, pentru că ea pare un dezirabil act de înlăturare a miopiei critice tradiționale. Aici, acum, spun doar atât: *Adam și Eva* este o altă capodoperă scrisă de marele prozator, încă una din șirul bunurilor de preț ale literaturii române și europene.

#### Note:

<sup>1</sup> La Camil Petrescu – alt corifeu al marelui roman românesc clasic, congener cu Rebreanu –, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* contrastul aflat în centrul dezbaterii este cel dintre dragoste, pe de o parte, și patriotism, pe de alta. În aceeași descendență poate fi înregistrat și Petru Popescu cu *Dulce ca mierea e glonțul patriei*.

<sup>2</sup> Romanul este „răspunsul” sau corespondentul memorabilei monografii dedicate aceluiași personaj de Nicolae Densusianu. El constituie, de altfel, începutul unui șir de narțiuni beletristice pe aceeași temă, datorate lui Titus Popovici (*Jertfa*), Eugen Uricariu (1784. *Vreme în schimbare*) și altor autori, mai puțin cunoscuți (Gheorghe Vornicu, *Umbra lui Horia*).

## lecturi

# O personalitate complexă

Laszlo Alexandru

(Urmare din numărul trecut)

Este evidentă valoarea de sinteză pe care cartea *Dante viu* poate s-o dobândească. Întreaga lucrare e structurată pe cinci capitole dar, lăsând la o parte inevitabila introducere (*Prolegomene*) și obligatoriile concluzii (*Destinul*), vedem că tot cu o structură clasică avem de-a face, prin cele două compartimente cunoscute, de tipul „Viața și Opera”. În acest caz, biografia dantescă ocupă chiar partea cea mai întinsă a discuției, pe două secțiuni ample, căci pe autor îl interesează în primul rând să ofere o imagine „din interior” a Marelui Florentin, un portret asumat în mod partizan. După cum au remarcat-o deja comentatorii, „omului Dante cu mizeriile și scăderile lui, Papini îi consacra 300 de pagini pentru a rezerva abia 100 opere, cu toate că în fond aceasta mai poate interesa. Faptul este desigur semnificativ pentru Papini, care a vrut totdeauna să aibă mai mult de-a face cu oamenii, decât cu realizările lor; mai ales când sînt de grandoaara *Divinei Comedii* și pot trezi invidie în cei mai umili adoratori”<sup>1</sup>. Trebuie puse în lumină multiplele mize pe care își propune să le atingă Giovanni Papini în investigația sa: aceea **explicativă**, de prezentare minuțioasă a specificului gândirii dantești, în fața publicului larg; aceea **speculativă**, de identificare, în striatiile biografice și literare, a unor noi ipoteze, de multe ori cu totul surprinzătoare, despre tema cercetată; aceea **sumativă**, de edificare a unei sinteze originale, rezultată din juxtapunerea eseurilor autonome, ce aprofundează detalii punctuale, într-un discurs cu valoare globalizantă. Pe parcursul analizelor singulare, nu se pierde totuși din vedere echilibrul de ansamblu, fapt ce rezultă și din numărul rotund al capitolelor (cincizeci). Să mai adăugăm că, prin numeroasele versuri citate, excelent alese, cu scopul de a-și ilustra demonstrațiile, Papini construiește – poate involuntar – și o antologie a celor mai semnificative pasaje aparținând lui Dante Alighieri.

Autorul își propune, încă din premise, să contureze o imagine „umanizată” a poetului medieval, pe baza trăirilor lui cotidiene (eșecuri personale, iubiri neîmpărtășite), în locul obișnuitei statui încruntate a artistului luptător: „Trebuie să facem pentru Dante, la urma urmelor, ceea ce-a făcut Socrate pentru filosofie: să-l coborîm din cer pe pămînt. Am înălțat, cu cele mai bune intenții, o statuie mai înaltă decât în realitate: ar fi timpul să readucem la viață omul adevărat, omul viu. Nu pentru a-l diminua – căci ceea ce e în mod etern mare în el rezistă la orice tentativă a mărunților de noi –, ci pentru a-l înțelege mai bine. Un gigant cum e Dante nu are nevoie de tocure false, catalige sau farduri”. Dacă ținem seama că datele incontestabile despre biografia dantescă sînt totuși rare, că ele sînt mereu concurate neloial de o avalanșă de picanterii, legende și întâmplări apocrife, e ușor să ne închipuim nemulțumirea specialiștilor vremii, care se vedeau confrunțați cu un „scandalagi” decis să insiste pe „**acest alt Dante, un Dante neistoric**, [care] nu era o persoană bine crescută și nu ezita să se poarte urît cu cel care nu-l respecta, să-l ocărăscă pe cel ce nu-i răspundea la întrebare, îl plictisea sau îl jignea. Era supărăcios, dar își permitea să-i și

batjocorească pe ceilalți. Iar pînă aici sîntem pe un teren verosimil, dacă nu chiar sigur. Dar există lucruri și mai rele: nu se dădea în lături să tragă cu urechea; uneori era cleptoman; nu se rușina să-l concureze în sminteală pe bufonul Gonnella; să complimenteze fetele pe stradă; să frecventeze prostituatele; să se complacă în jocuri de cuvinte sau să fie hulpav la mîncărurile mai bune”. Imaginea umană, prea umană, a creatorului sublim al Lumii de Dincolo avea puține șanse să convingă lumea amfiteatrelor.

Însă Giovanni Papini nici nu se adresează, cu preponderență, unui cerc restrîns de cunoscători. El caută, de fapt, consensul și simpatia publicului larg. În această direcție, pariul său a fost câștigător<sup>2</sup>. Iar pentru a-și atinge scopul, se folosește uneori de recuzita demonstrației retorice, construind mari contraste, cu efecte artistice remarcabile – a se vedea, de pildă, memorabilul capitol *În fața Papei*: „Amîndoi influenți și măreți: Bonifaciu prin poziția sa atotputernică, datorită aurului în care se lăfăie și a ajutorului principilor (...). Dante nu dispune aparent de nici o putere, pentru că reprezintă un partid în pragul desființării și se află deja în mîinile Papei. Dar întreaga sa forță se află, ascunsă, în sufletul și în mintea sa, în puterea artei și a cuvîntului. Lui îi aparține, mai mult decât lui Bonifaciu, viitorul. / În toate erau opuși, acești frați întru orgoliu: însă erau demni de-a sta față în față, de-a se măsura și de-a se judeca. Doi coloși: urmașul lui Petru și moștenitorul lui Virgiliu; cel care pregătea deja bula *Unam Sanctam* și cel care va scrie *Monarhia*; cel care voia să le poruncească regilor și împăraților și cel care îi va judeca de sus, cu duritate, nu doar pe regi și pe împărați, ci și pe papi. Sînt amîndoi niște utopici, dar cuprinși de utopii contrare: utopii aflate la apus, dar care în sufletul lor, mai mult decât în oricare alt om, erau înflăcărate” etc.

La rezultate spectaculoase ajunge Papini nu doar atunci cînd își asumă dorința de a sfida, ci ori de cîte ori înaintează cu pași mari pe teritoriul astfel cucerit, după ce-a depășit pragul conveniențelor sfioase. Capitolul *Dante păcătos* ne oferă un bun exemplu. Deja ideea de a-l pune într-o lumină nefavorabilă pe marele poet le-ar fi apărut scandaloașă unor spirite filistine. Însă eseistul își consolidează provocarea, folosind schele solide în construcție. El trece în revistă cele șapte păcate capitale ale doctrinei creștine și verifică adecvarea lor la situația concretă a lui Alighieri. Astfel, Papini constată o stranie incompatibilitate reciprocă a anumitor păcate, de unde surprinzătoarele concluzii despre natura umană în general: „pare aproape incredibil ca Dante să fi fost în stare, fie și în foarte rare ocazii, de invidie. Era prea orgolios pentru a fi invidios. Să nu ne mirăm văzînd în opoziție orgoliul și invidia: omul cu adevărat orgolios e atît de sigur de propria valoare, încît nu se poate înjosi să-i invidieze pe cei care îi sînt, prin definiție, inferiori. Iar acesta nu e singurul caz în care un păcat ne mîntuiește de existența altuia (uneori mai grav). Desfrîul și lăcomia exclud, de obicei, zgîrcenia; tot așa cum, adesea, zgîrcenia este un obstacol în calea lăcomiei, a lenei și a desfrîului. Iar orgoliul nu e doar adversarul invidiei ci, aproape totdeauna, o armă împotriva lenei. Omul trufaș rîvnește la



glorie și însuși Dante, în celebrele versuri, ne avertizează că nu dobândești faimă dacă stai să zaci sub pătură. Tocmai pentru această reciprocă incompatibilitate a unor păcate, nu putem găsi vreun om, oricât de abject, care să se facă vinovat de toate cele șapte”. Acuitatea analizei e științifice.

Comentariul lui Giovanni Papini se dovedește de o mare mobilitate în progresia gândirii. De la disecarea mărunță a detaliilor, el are puterea de a se înălța la judecata de ansamblu. E convingătoare imaginea globală, “de sus”, pe care o oferă despre poetul medieval lipsit de o apartenență politică precisă: după ce fusese, în anii de glorie florentină, un “guelf alb” și după ce se transformase într-un “ghibelin fugar”, “Dante depășește ambele teorii, ațintindu-și privirea spre binele acelei omeniri pe care atât o putere cât și cealaltă trebuie, la urma urmelor, s-o slujească” (vezi cap. *Cei doi sori*). De altminteri, Papini își alternează fără zăbavă perspectivele de analiză, face aprofundate excursuri de istorie medievală, teologie, filosofie, expresie artistică (rima, figurile stilistice, terținele, comparațiile), ezoterism, simbolistică ascunsă, coerență internă a universului fictiv etc. etc. Sinteza lui rezultă din juxtapunerea mărgelilor diversificate, într-un colier construit prin însumare.

Iar scriitorul, pe cât de aspru în rezerve și critici, devine debordant în entuziasme: “Poemul lui Dante rămîne pînă în ziua de azi, cel puțin prin caracterul universal al materiei sale, cea mai vastă operă concepută și creată vreodată de geniul uman. Există opere care încearcă să reprezinte, prin aventuri legendare sau realiste, aproape toată viața oamenilor. Dar *Orlando furios*, *Don Quijote*, teatrul lui Shakespeare, *Candide* sau *Comedia umană* sînt opere pe deplin pămîntești, care au ca fundal și decor cîmpiile și orașele pămîntului, iar ca personaje nu altceva decît ființele vii. În *Divina Comedie*, însă, avem toată viața cunoscută și, în plus, toată viața de pe lumea cealaltă: există oameni de toate condițiile sociale, dar mai sînt, totodată, umbrele, demonii, îngerii, Treimea divină. Nici o carte omenească, pînă în prezent, n-a depășit, prin imensitatea temei tratate, *Divina Comedie*: doar cele Două Testamente, datorate înaltei inspirații a lui Dumnezeu, o întrec și o înving”; “Dante nu e doar un scriitor, un filosof, un moralist – ci un demiurg, aproape un rival al lui Dumnezeu. A înțeles să ofere o completare a Bibliei, să scrie o urmare a Apocalipsei”.

Numeroase sînt pasajele de interpretări papiniene ce-l pot umple de admirație pe cititorul operei dantești. Se remarcă, prin originalitatea abordării, eseu *Beatrice n-a răspuns*. De unde toți comentatorii își focalizau atenția asupra sentimentelor și meditațiilor lui Dante însuși, Papini răstoarnă, surprinzător, perspectiva. El își asumă ipoteza deplinei coerențe a universului fictiv și creditează personajele cu autonomie de gândire și simțire, în virtutea unei intuiții uluitoare prin simplitatea ei: “care au fost sentimentele Beatricei pentru Dante? La compătimit ori nu l-a înțeles?”. Această întrebare directă, obținută prin inversarea raporturilor dintre subiect și obiect, duce la concluzii dintre cele mai neașteptate, construind o nouă înfățișare a sărmanului tînăr, îndrăgostit nebunește de Beatrice, căci ea “il lua în deridare chiar știind în ce condiție se află Dante. O femeie, dacă are măcar o brumă de afecțiune pentru un bărbat, nu acceptă să ridă de el, să glumească pe seama lui, să-l ia peste picior, adică să-și bată joc de acel bărbat, de față cu el și împreună cu ceilalți. Nu ar face-o nici dacă ar avea pentru el măcar un strop de milă. Poate, din



timiditate, să tacă în fața batjocurii altora, dar nu să ia parte la ea, așa cum a făcut plină de cruzime Beatrice în acea zi. / Dar cum și de ce ar fi trebuit să-l iubească ea pe Dante? Acel tînăr piper-nicit, subțiat de studiu și de sensibilitatea înnăscută, dintr-o familie nici ilustră, nici înstărită, încă nedevenit celebru prin operele sale, foarte îndrăzneț cînd scria, dar rușinos și tăcut cînd era prezent, nu era în măsură să pună pe jar inima unei neveste prea tinere și nu destul de cultivate pentru a pricepe divinitatea artei și pentru a ghici viitoarea măreție și glorie a elogiatorului ei. Uneori va fi resimțit oarece mulțumire pentru sonetele și baladele sale de adorație; și adeseori, mă tem, va fi zîmbit în fața naivității lui, va fi glumit cu prietenele-i nobile, pe la spatele bietului poet”. O dată mai mult, pornind de la datele concrete oferite de opera literară și de viața reală, Papini conduce demonstrația către o meditație generală asupra sentimentelor (iubirea sinceră exclude gesturile de deriziune), iar pe urmă o răsucește înapoi către situația de pornire, pentru a-și extrage concluziile surprinzătoare (tînărul Dante a fost, din păcate, un *mal aimé*).

În alte situații, îndrăznelile speculative îl conduc pe Giovanni Papini spre rezultate nesigure și abracadabrante (vezi eseurile *Poetul luptător*, *Cruzimea lui Dante* ș.a.). A “deduce”, din mila artistică resimțită de protagonistul călător, în *Purgatoriu*, la vederea personajului Buonconte da Montefeltro, eventuala... ucidere a aceluiași Buonconte da Montefeltro de către poetul-soldat Dante, în viața reală, pe cîmpul de luptă, depășește limitele unei explicații logice și convingătoare. A “presupune”, din oroarea și furia resimțite de protagonistul explorator, în *Infern*, la confruntarea cu unii dintre cei mai josnici păcătoși, lipsa... simțului creștin milostiv ori a spiritului de justiție ale poetului, constituie doar tentative papiniene de a lansa sfidări cu orice preț<sup>3</sup>.

Tot neconvingător e și capitolul cel mai extins al monografiei (*Ogarul*), care atacă un nivel profund al *Divinei Comedii*. După cum subliniază însuși Papini, identitatea Ogarului – despre care se profețește, în cîntul I al poemului, că va veni și

va izgoni din lume Lupoica – e extrem de disputată în biblioteca dantologică, fiindu-i atribuită unui șir întreg de personalități istorice: “Henric al VII-lea, ducele Ludwig de Bavaria, Hanul Tătarilor, Can Grande della Scala, Ugucione della Faggiola, Guido Bonacolsi da Mantova, Wilhelm împăratul Germaniei, Cino da Pistoia, Castruccio Castracani, Papa Benedict al XI-lea, Garibaldi, Vittorio Emanuele al II-lea, un căpitan ghibelin nedeterminat, un împărat nedeterminat, un papă angelic nedeterminat, ba chiar Dante însuși sau Cristos care va veni”. Dificultatea rezidă în faptul că Dante Alighieri, creînd imaginea Ogarului (dar și pe aceea a Leopardului, a Leului sau a Lupoicei), lucrează la mai multe posibile niveluri, deschizînd calea trimiterilor fie de natură istorică, fie de natură morală, fie de natură alegorică, fie de natură teologică ș.a.m.d. Efortul de decriptare al lui Papini, prin suprapunerea Ogarului peste identitatea Spiritului Sfînt, sârăcește de fapt polisemia ascunsă “*sotto il velame*”, prin restrîngerea opțiunilor de semnificație. Rămîne să ne impresioneze, pînă la urmă, exercițiul de virtuozitate enciclopedică al comentatorului, atunci cînd esența speculației sale totuși nu ne convinge.

(va urma)

Note:

<sup>1</sup> Alexandru Marcu, *Ultima carte a lui Papini* [recenzie la *Dante vivo*], în *România literară*, nr. 68/3 iunie 1933, p. I-II.

<sup>2</sup> “Ajută la popularitatea operei faima autorului, bine înrădăcinată în burghezia de mijloc, atît înainte cît și după al Doilea Război Mondial (de pildă: avocați, proprietari agricoli, profesori din învățămîntul secundar, studenți și ziariști, funcționari)”, vezi A. Vallone, art. cit., p. 103.

<sup>3</sup> Pentru alte detalii, vezi Laszlo Alexandru, *Trei nedreptăți ale lui Giovanni Papini*, în vol. *Toate pinzele sus!*, polemici, Cluj, Ed. Grinta, 2005, p. 73-79; de asemeni pe internet, în rev. *E-Leonardo*, nr. 3/2004.



## Dușan Petrovici

### Căruia-i spuneam și spun Dușanski!

Dușan e sârb, cam pe trei sferturi; în rest, e *Mitteleuropeer*.

De 28 de ani, s-a acuiat în Düsseldorf. Tot ce mă lega de-acest oraș (chit că, pe sfert, germanul, prin mamă, eu eram) era numai distihul lui Ion Barbu (referitor la Heinrich Heine): „La Düsseldorf, o cadră-n Bolkenstraße.../ În jilț adânc, Evreul Botezat.”

Noi doi, fără a fi evrei, eram pe sfert, de ni se-ngăduie aceasta, grație distihului (un altul) al Țvetaevei (dacă țin bine minte): „În lumea asta preacreștină/ Poetul este un evreu!”

Văzându-ne, adesea zilnic, ani de zile, la cafenea, prin baruri, acasă sau la ștrand, aveam un „cifru” personal, netrebuind să (ne) dăm multe explicații. În '83, când a murit Nichita, mi-a scris, cvasi-telegramatic, din Germania: „Cântecul Larei nu mai este!” Se referea la o poemă nichitiană: „Una mai am, dar nu spun care-i...”, în care „care-i” era rima Larei (cea din *Doktor Jivago*, desigur) și-n care, instinctiv, Nichita refăcea *topos*-ul trubaduresc (sau mussetian: „Et je veux mourir pour ma mie/ Sans la nommer”), al tănuirii numelui iubitei.

Dușan era (și, când îl văd, mai este) unul din rarii (mult prea rarii) inși cu care poți vorbi despre femeii fără să luneci în trivialități.

Cu ochi de un albastru cald și cu un *sex-appeal* exotic, Dușan suferă, adesea, din amor, și repetă vorba unui rus (colocator al lui, pe vremuri, într-o baracă din Onești, - ce o cita, la rându-i, dintr-un film): „Liubòv, etă traghèdia!”

Pentru că omul se cunoaște nu doar după ce face el, dar și din ceea ce reține și relatează (cu umor sau empatie) că fac alții, închei acest sumar „portret” printr-o istorie auzită de Dușan, în copilărie, de la un sârb ce emigrase-n America, prin '910.

Întâmpinat, în port, de-un compatriot, vede, pe chei, un bătrân falnic (ca, adăugam noi, Walt sau Ezra), într-o șazublă albă (fără glugă) și cu un mare papagal pe umăr. Surprins de insolita apariție, emigrantu-i cere emigrantului mai vechi să-l abordeze pe bătrânul ce aducea a... Dumnezeu și să-l întrebe cum e America, de fapt. Răspunsul bătrânului: „I'm America!”

Dușane, zdravo!  
Șerban Foarță

## Însemnări atroce

1.

eu voi muri în orașul acesta în care  
poetul heine a refuzat să moară  
nu departe de rhin și nici de casa lui  
unde oamenii vin și se închină  
dar taina poezilor este pecetluită  
în pas deomidă anii mei au ajuns  
la un punct fix iar punctul  
nu mai e o linie în mișcare  
păianjenul din colț e un daimon în zdrențe  
brazilia pe care o visez noaptea  
va lipsi de pe hartă  
iar inima mea va face pe tabla

marelui spărgător un zero perfect  
două degete lungi se vor întâlni în noapte  
unul va fi degetul meu celălalt

2.

nu de tine am nevoie ci de oxigen  
un gaz incolor inodor insipid  
pe care mi l-au luat cei ce pretind  
că descoperă enigma vieții  
ei vor primi premiul nobel  
pentru o mare minciună  
iar eu voi muri asfixiat

3.

muzica sferelor a fost bine descrisă  
(de unii și alții numai de mine nu)  
de la a la z ne tragem pe noi nădragii de văcar  
și vopsim gardul cu leoparzi pătați  
iar țipetele ni se prefac în oglinzi otrăvite  
și peștii cei blonzi din acvarii  
ne sar speriați în buzunarele goale

4.

păstrează ceva de la mine: un cuvânt urât  
pe care ți l-am șoptit odată la ureche  
dar într-o altă limbă)  
ceva de care să te rușinezi și tulburi  
dorindu-mi moartea  
numai cuvintele urâte mi-au mai rămas  
păstrează măcar unul  
cel mai urât dacă se poate  
până îmi vine mie lebăda din mănăstire  
cu unu cu doi sau trei troglodiți

5.

străbat numai distanțe igienice  
cu vaporul de la koblenz la köln  
sau cu trenul de la gotha la weimar  
nu mai departe de amsterdam  
acest port al nostalgiilor lascive  
unde un bătrân matelot ca un caron  
te va plimba cu barca pe canale  
negresa agatha o să mă urce în tren  
ca pe un școlar care pleacă  
într-o vacanță mai lungă  
și cât mai departe  
cât mai departe  
cât mai departe  
de țara mea de antracit

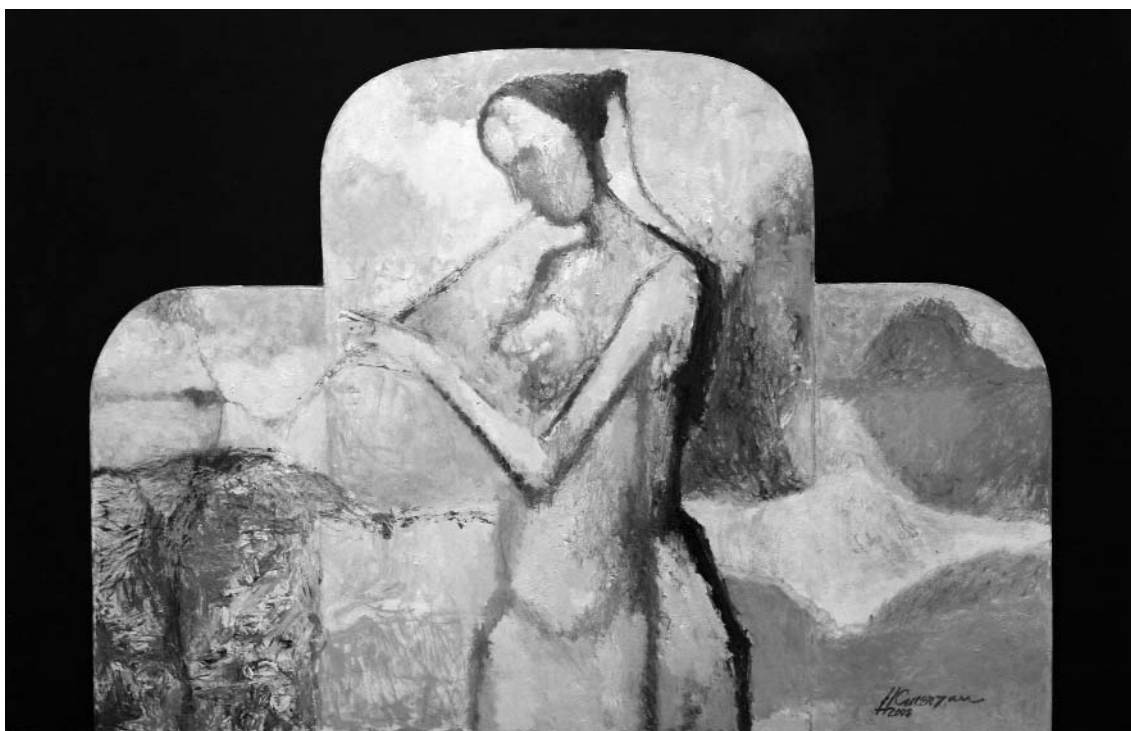
6.

prea multă minciună la naștere  
bucuria programată a proștilor  
apoi vârstele bătute în cuie cicălitoare  
prin lungul buric al dorințelor  
urâtul marțial și catastrofa erotică a lui iisus  
iartă-mă doamne pentru blasfemie  
cu jakob böhme aș sta acum de vorbă  
„pentru cine timpu-i veșnicie  
dar și veșnicia timp acela scapă”  
poate scapă

7.

lui Șerban foarță

târziu și totuși prea devreme  
încep călătoriile în cârje  
mai mult o fugă de ceva  
de care ne aducem cu greu aminte  
a fost ploaia cea care bătea atunci în geamuri  
sau catiușa morții zgłobie?  
o țarancă înfuriată pe lume?  
cine a spus că femeia trebuie doar să-și ridice  
coada  
bunicul sau fratele lui care o făcea pe filozoful?  
și ce mister purta armăsarul în scula lui  
zdravănă?  
lumea e o crupă frumoasă de iapă  
în care încap un asemenea mister?  
pomii sunt verzi dacă vrea soarta  
dacă nu prețul iubirii va crește





8.

ochiul ce vede vede bine:  
un porumbel își pierde în zbor agrafa  
și nu se mai întoarce s-o caute  
iar eu n-o să-l mai văd niciodată  
anii mei: fiecare o închisoare mascată  
înghesuiți ca pacienții într-un mic spital  
ei cer de mâncare un tubercul de stea  
(dar așa ceva nu există)  
cineva îmi depune osul la o poștă falită  
totuși tresar: piramida e un orologiu prea zgomo-  
tos  
pentru nervii mei  
iar voi vă ascundeți  
și nu mă iubiți  
vă ascundeți

9.

întorc spatele naturii tale umede  
hygra physis cum ar spune plutarh  
meduza troglodită cu care numai  
soldatul cel prost se va întâlni pe câmpul de  
bătaie  
(și o să-i facă ceva urât)  
iată apollo își plânge singur de milă  
iar pachidermul strivește o notă muzicală sub  
picior  
numai vedenia mea se urcă pe crucea toamnei  
unde merele și-au scos viermii ca pe niște degete  
inelate  
și vinul în cascadă  
o să-mi spele de trei ori trupul  
pentru atât de sofisticatul neant



10.

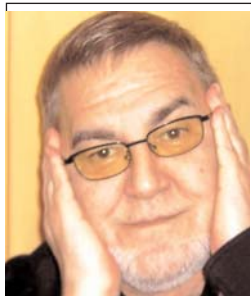
el a făcut totul  
acizii grași și proteinele  
țesuturi de cenușă lîntolii de apă și sare  
cuvintele el le-a timbrat cu laser  
muncile lui hercule au fost pentru el o joacă  
transhumațele sunt mâna lui  
nouă nu ne-a lăsat nimic  
nici măcar o umilă turbincă  
eu arunc o bucată de zahăr în fluviu  
și strig a deznădejde: rien!

11.

luați aminte: noi suntem niște morți  
care se joacă de-a poezia

când poezia-i neputință și durere  
mușchiul de oțel al morții  
un jurnal atroce ținut pe cruce de iisus  
o lampă de petrol luminând în grajd nevroza ani-  
malelor  
și iarăși neputință și durere  
cuțit înfipt în pieptul bibliiei ca într-o pâine  
noi suntem niște morți și asta e poezie  
ophelia plutind pe apă în rochia-i de mireasă  
cutia cu cremă de ghetete pentru cizmele lui cronos  
lacrima melcului ce-și plânge consoarta  
poezie: un bărbat mort lângă femeia-i moartă

Düsseldorf, iulie-august 2009



emoticon

## Subrisio saltat (misivă către Ștefan Manasia)

Șerban Foarță

**D**ragă Ștefan, frumoasa de alături n-a fost născută iubita mea, - după cum, bineînțeles, nu-s eu acela, din păcate, pe ai cărui umeri bătrânești, dar fermi, își sprijină tandru antebrațele-i de față și, mai la vale, delicatele-i falange. Bătrânul, încă verde, e Paul Fort (de-al cărui nume mă despart un a, un ă și o sedilă). Foarte longeviv și plin de sevă, poetul este, astăzi, dat uitării, de către mai toți: poeți și critici. Dincolo de multele-i volume (prefațate, începând cu Pierre Louÿs și terminând cu - incredibil! - Georges Simenon, de mai toată floarea cea vestită a literelor franțuzești), a fost un stâlp, de-a lungul vremii, al cafenelei Closerie des Lilas, decor al unui film de prin '50, cu, între alții, Georges Brassens, care-i și dizează o poemă, *Complainte du petit cheval blanc*, - pe care, n-ai tălmăci propriu, iat-o: „Micul cal pe timp avan, /cât de brav putea să fie! /Cal cuminte și bălan: /toți 'napoi, el în prim-plan.// Soare, n-nicio zi din an, / în cea strâmbă geografie, / pe al cerului tavan, /nici în zări, nici în prim-plan.// Ci el, fără vreun alean, / cu copiii la cutie, /prin ploii lungi, pe-un bărgan:/ toți 'napoi, el în prim-plan.// Ce îndemn și ce elan, / după coada-i colilie, / - dacă, n droșcă, toți eram:/ noi 'napoi, el în prim-plan.// Ci-ntr-o seară, într-un an, / - altfel cum putea să fie! - / l-a lovit un trăsnet van:/

toți 'napoi, el în prim-plan.// A murit sperând, în van, / soarele să reînvie / pe al cerului tavan, / - fie-n zări, fie-n prim-plan.” Ar fi de precizat numaidecât că, tălmăcindu-l, nu vream să-l flatez pe bunicul, pe cât cred, al fetei, pentru ca el să-mi înlesnească idila cu nepoata lui... A daug că fotografia, datând din 1958, când eu eram în vârstă de 16 ani, iar ea, de-aceiași, pasămite, nu se mai poate face absolut nimic pentru întinerirea noastră cu o jumătate, vai, de secol! Îmi rămâne s-o ador „postum” și s-o regret ca pe o dragoste (fictivă), care n-a fost (nici n-avea cum) să fie. Trebuie spus că eu, fotografia, am văzut-o doar prin '66, într-o minimonografie *Paul Fort*, de Pierre Béarn, apărută, înainte cu un an, în colecția *Poètes d'Aujourd'hui* a editurii Pierre Seghers... Să las, însă, pedanteriile de-o parte și să revin la fata pe care mult aș fi iubit-o și pe care o iubesc, de fapt, și ca imagine, ca umbră, ca vedenie. Ceea ce-mi place, mai ales, la ea, e, mai întâi, cordialitatea. Apoi, sunt ochii, ochii luminoși, și, în sfârșit, surăsu-i spontan și fără schimă, al celei ce-și ignoră puterea de seducție. Trebuie să-ți spun, dragă Ștefan, că, altminteri decât alți „băieți” (fie și... scribăieți, aceștia), ceea ce remarc, în primul rând, la o domnișoară, la o doamnă, sunt, chiar și la ștrand, nu clasicele forme de relief, ci ochii, dacă i se văd prin sticle, și, din



capul locului, surăsul. Când nu e strict profesional sau afectat (și, deci, tot fals), surăsul e o invitație să treci pragul, asemeni unei porți întredeschise, - nici ferecată ca aceea a unei fețe împietrite, nici larg căscată ca aceea pe care o implică răsul; față de care el, surăsul, e un *subrisio*, un „sub-răs”. Există râsete (sau râsuri?) indecente, după cum altele, din contră, deschid un sipet de mărgăritare (cu un, pesemne, loc comun, dar *very true*, - precum orice truism!). Există zâmbete care aduc a zâmbre, - drept care-i și prefer acestui termen cvasi-sinonimul său, *surăsul*... Surăsul celeia de care Paul Fort e mândru, ca bunic (sau ca, baremi, vârstnic companion), iar eu mereu îndrăgostit. *La belle souriante*, căreia-i sunt un supirant inconsolabil...

# Beckett sau inocența teatrului absurd

Monica Danci

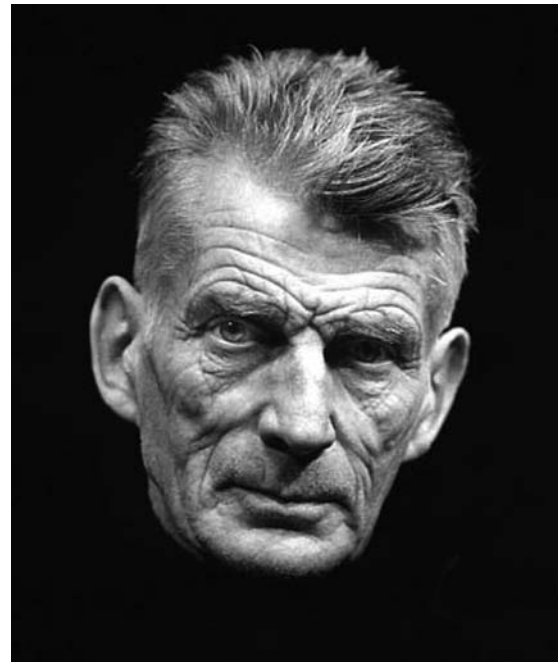
Despre dramaturgul Beckett, Harold Pinter ne vorbește astfel: „Este scriitorul cel mai curajos, cel mai nemilos care există, și cu cât îmi bagă nasul mai tare în mizerie, cu atât îi sunt mai recunoscător. [...] Nu îmi vinde nimic din ce nu vreau să cumpăr și de altfel nu-i pasă deloc dacă sunt sau nu cumpărător. [...] Dar cumpăr tot, cârlig, undiță și plumb, pentru că scotocește prin toate colțurile și nu neglijează nici cel mai mic vierme. El creează frumusețe. Opera lui e frumoasă”. Pe omul Beckett, Avigdor Arikha îl descrie în felul următor: „Simțea deznădejdea lumii. Înduioșat de un copil ori de o pasăre care își făcuse cuibul în cutia sa poștală din Ussy, [...] sau de necunoscutul student american [...] care l-a acostat pe stradă și căruia Beckett i-a dat în aceeași seară două mii cinci sute de franci, era atent la fiecare ființă, la fiecare lucru, pictură sau sculptură, fără să spună nimic nepotrivit sau fără convingere, ci analizând totul îndelung, cu gravitate. Sau umor. În funcție de circumstanțe”. Martin Esslin povestește că, atunci când a fost înjunghiat pe o stradă din Paris de un răufăcător și a fost transportat la spital cu un plămân perforat, Beckett s-a dus să-și viziteze agresorul în închisoare. Întrebându-l care fusese motivul atacului, omul i-a răspuns: „Nu știu, domnule”.

Prin ceea ce scrie, Beckett caută tocmai răspunsul la întrebări fundamentale cum ar fi „Cine sunt?” sau „Atunci când spun „eu”, asta ce înseamnă?” și aici e paradoxul. El redă neputința noastră de a ne reprezenta. Imposibilitatea e dublă: obiectul nu poate fi reprezentat deoarece „este ceea ce este” în timp ce eu „sunt cine sunt”. Misterul se joacă la nivelul la care cuvântul prinde în capcană imaginea, captează mima, agată gândirea. Beckett nu disociază niciodată cuvântul de spațiu, de gest, de mișcare, de lumină, de loc, de poziția fizică. Forța dramatică a poeziei concrete a teatrului său constă în faptul că ea se adresează mai mult simțurilor și nervilor decât comprehensiunii discursive. Prioritatea acordată vizualului și chiar pregnanța unei singure imagini din piesele cele mai recente retrasează sciziunea unei geneze: pe de o parte monologul interior, vocea, și pe de alta construirea de imagini esențialmente vizuale care se dezvoltă ocupând întregul spațiu. Există momente în care prezența liniștii e atât de pregnantă în piese, încât aceasta devine ea însăși protagonistă.

Beckett contestă resorturile teatrului și prin distanța care separă actorii de public, care se simte „destabilizat” de apostrofări ironice sau chiar injurioase. Personajele își pun întrebări asupra rolului pe care îl au, asupra replicilor și al sensului piesei, ele joacă în silă „această comedie de zi cu zi” căreia îi dau în vileag artificii, deconspirându-i convențiile înăbușitoare. De altfel, scena și lumea se confundă. Viața însăși devine o iluzie, un divertisment pe care îl prezentăm celorlalți pentru a simți că existăm.

Teatrul devine astfel o căutare a sinelui, a realității care se ascunde în spatele conceptelor, o încercare de a depăși stadiul gândirii conceptuale așa cum pictura abstractă trece dincolo de granițele obiectului identificabil. „Iată pagini și pagini de expresie directă. Și dacă nu le înțelegeți,

doamnelor și domnilor, e pentru că sunteți prea decăzuți pentru a le putea admite. Nu sunteți satisfăcuți decât dacă între formă și fond există o tăietură suficient de clară pentru a putea surprinde primul element, ținând prea puțin cont de al doilea.” Beckett scrie în franceză pentru că în această limbă „e mai ușor să scrii fără stil”. El caută claritatea maximă și economia de expresie. La el totul e indispensabil, necesar, și acest enorm travaliu al căutării preciziei, al eliminării superflului, explică această extraordinară claritate a scriiturii, „această evidență” (E. Fournier). Și în voința lui există o asemenea minuțiozitate, „conștiință înnebunitoare” (Artaud), că aceasta repune radical în discuție, atât pentru autor cât și pentru regizor, „eul” care se etalează și încearcă să se pună în valoare, „această ușuratică persoană întâi”. Beckett se simte „o păpușă de ventriloc”. El trebuie să recurgă la șiretlicuri pentru a nu spune ceea ce cuvintele îl fac să transmită fără voia sa, să exprime tocmai incertitudinea, contradictoriul, incredibilul. Trebuie să supui cuvântul în loc să-l suporti. O importanță capitală o dețin silabele, căci, așa cum spune Pierre Chabert, Beckett „e responsabil pentru sunetele fundamentale și nimic altceva”. Nu întâmplător muzica, arta cea mai apropiată de suflet dar și de matematică, cea care semnifică cel mai puțin, este luată ca referință, ca model pentru scriitura sau punere în scenă, „muzicalitatea” limbajului acompaniind deseori eșecul acestuia: „Nu suntem pe punctul de... de... a semnifica ceva? Clov râde scurt. „Să semnificăm? Noi, să semnificăm!” („Sfârșit de partidă”). Întrebările devin afirmații care nu așteaptă de fapt un răspuns, deoarece capacitatea însăși a limbajului de a reda realitatea e pusă la îndoială: „Spunând dragoste înțelegem oare dragostea?” (După un timp) Sufletul spunând suflet?” („Comedie”) Monologurile, stilul telegrafic, abandonul semnelor de punctuație indică neputința comunicării. Dar mai importantă chiar decât orice semn de dezintegrare a limbajului și a semnificației este natura însăși a dialogului, care este întrerupt în fiecare moment fie pentru că nu există un schimb real de gânduri (mesagerul din „Godot”, atunci când este întrebat dacă este nefericit, răspunde „Nu știu, domnule”), fie deoarece cuvintele și-au pierdut între timp sensul, fie din cauza imposibilității personajelor de a-și aminti ceea ce s-a spus: „Eu așa sunt. Ori uit imediat, ori nu uit niciodată.” („Așteptându-l pe Godot”). Fiecare rând anulează ceea ce conține cel precedent. De altfel, în teza sa despre Beckett, „Insuficiența limbajului”, Nicklauss Gessner face o lungă listă a pasajelor din „Așteptându-l pe Godot” unde afirmațiile făcute de personaje sunt rând pe rând modificate, atenuate, înconjurate de rezervă și apoi respinse complet pentru ca orice înțelegere să devină în final imposibilă. Într-o lume fără scop care și-a pierdut obiectivele, dialogul, ca orice acțiune, devine un simplu joc, un mijloc de trecere a timpului. Și totuși, această înlănțuire mecanică luptă împotriva solitudinii care amenință ființa cu anihilarea. Aceste conversații ilogice și ezitante lansează un apel către celălalt. Ele exprimă nevoia disperată de a



stabili un contact, oricât de derizoriu ar fi acesta, împotriva sfârșitului iminent.

Antieroiul lui Beckett „evoluează” pe scenă ca niște paiețe grotești. Degrađați, fără vreun trecut sau profesie, identitatea lor clovnescă provoacă râsul. Îi auzim și îi vedem conversând, solicitându-se reciproc, contrazicându-se, îmbrățișându-se, căutându-se și refuzându-se constant, simboluri concomitente ale voinței de a fi, ale dependenței și ale prăpastiei ineluctabile care desparte oamenii. Dorința a dispărut. Fratele este aici, nu este nevoie de el, nu miroase frumos, jenează, e respins și apoi rechemat. El este dublul în carne și oase, în vorbire, demers și prezență. Structura fundamentală este „Eu plus Celălalt”, acesta din urmă având rolul de interlocutor pentru a produce iluzia unui dialog, de a permite „eului” să se exprime: „Clov: - Eu la ce servesc?/ Hamm: - Ca să-mi dai replica.” Insolitul personajelor beckettiene constă în aceea că par să se găsească pe scenă fără a avea un rol. Nu au nimic de zis și pot zice orice, nimic de făcut și pot face orice, în afară de a pleca, de a înceta să „fie” acolo. Epuizându-și ultimele cuvinte și ultimele grimase în rolul muribundului, mimându-și moartea din cauza neputinței de a o putea „spune”, evocând iminența închisorii, a spitalului, a azilului, personajul nu este încă prizonier, nici nebun. Dar e agonice, pe punctul de a dispărea, extenuat de prezență, redus la anonim și la starea de larvă. Beckett e campionul regresului și al abandonării. Orbi, surzi, infirmi, oameni aflați în imposibilitatea de a se mișca sunt reprezentanții unei subumanități asupra căreia el se concentrează cu o înrâncenare morbidă, căci „eroii” nu încetează să „progreseze” de la o piesă la alta spre și mai multă degradare și imobilitate: Krapp e miop și surd, Estragon și Pozzo șchiopătează, Hamm e infirm, Maunu are fața în noroi, A și B se reîntorc de-a bușilea în sac, Winnie e îngropată până deasupra taliei în primul act, până la gât în al doilea, fără să mai poată întoarce capul, cele trei fețe fără vârstă din „Comedie” au gâtul înțepenit în borcane, în timp ce personajele din „Du-te, vino”, care se diferențiază doar prin culoare, denunță distrugerea principiului identității.

Beckett lucrează asupra corpului așa cum face un sculptor cu piatra, fragmentându-l în vizibilitatea sa însăși, violentându-l, provocând astfel o dramatizare inedită. De altfel, el scrie uneori fie pentru „vocea” pură, fie doar pentru imagine, fondându-și o parte din teatru pe această



sciziune dintre cuvânt și corp, ca în confruntarea dramatică din „Ultima bandă” sau ca în „Nu eu”, unde acesta din urmă este absent. Fața extrem de expresivă din „Zile frumoase” contrazice inerția forțată a celeilalte părți moarte a corpului, în timp ce figura gravă, fără nicio caracteristică din „De data asta” e specifică pentru ultimele sale piese, care redau inerția, inactivitatea, lipsa productivității.

Lumea lui Beckett e goală, sau, mai bine-zis, se golește progresiv (de obiecte, de hrană, de ființe vii, de natură), ceea ce conferă un plus de eficacitate celor câteva accesorii păstrate de dramaturg. Obiectul beckettian are rolul unui suport de joc. Scaunul rulant al lui Hamm, pubelele lui Nagg și Nell, movilița lui Winnie, carafa la care personajul încearcă în van să ajungă, cele trei cuburi etc. contribuie la subjugarea personajului, deși pot constitui în același timp și o stavilă împotriva neantului. (De altfel, din ultimele piese reiese că ceea ce limitează cuvântul prin greutatea prezenței este însuși corpul.) Coarda care îl leagă pe Lucky de Pozzo, cu încărcătura emotivă pe care o dă realitatea reprezentării sale, este o altă formă a legăturii prin cuvinte și gesturi dintre Vladimir și Estragon sau a lanțului invizibil dintre Godot și celelalte personaje. Fie că atașamentul este fizic, sentimental sau spiritual, ea este în același timp simbol al unui perimetru carceral și liant care „asigură” personajele.

Piesele lui Beckett abundă în „lucruri vechi”, așa cum sunt cele conținute în sacul lui Winnie ce ascunde în el emblematicele „motive de evaziune”, mijloacele de a scăpa de conștiința de sine, de a învinge solitudinea și liniștea, de a se pierde în lumea tranchilizantă a obiectelor cotidiene. Omul lui Beckett nu opune destinului lucrurile mărețe, ci pe cele mărunte, din care e formată persistența cotidiană, dincolo de angoasă și de vid, cultură a ultimilor supraviețuitori: Winnie se sprijină pe amintirea citatelor din Shakespeare, a unui livret de Verdi, Willie este legat de micile anunțuri economice din ziare, la fel cum pentru Didi și Gogo pantofii și pălăriile sunt o modalitate de a-și umple timpul: „Estragon: - Găsim întotdeauna ceva, nu-i așa, Didi, pentru a ne da impresia că existăm?” Vladimir (cu nerăbdare): „Dar, dar desigur, suntem magicieni! Dar să nu ne lăsăm distrași de la ceea ce am hotărât. (Ridică un pantof)”. Madeleine Renaud, care „se lasă pătrunsă” de Winnie, mărturisește: „Cu Beckett, am luat fiecare obiect în parte: lupa, oglinjoara, pila de unghii, revolverul, toate aceste lucruri care cred că servesc la punctarea ritmului frazei și care vin de asemenea o dată cu gestul pe care-l face Winnie - după ce se retrage și își spune rugăciunea - de a cotrobăi în geantă și de a scoate periuța și tubul cu pastă de dinți. Există o semnificație atât de profundă în aceste obiecte pe care le scoate din poșetă și le așează treptat pe pământul din fața ei! La căderea serii, ea le pune încetul cu încetul, cu gesturi mașinale, înapoi în geantă. E sfârșitul zilei, finalul evocării trecutului ei”.

Spațiul scenic e creat de corpul actorului atunci când acesta îl explorează, îl ocupă încarnându-l sau îl animă simbolizându-l. Devenit categorie mentală, el devine emanație-revelație a personajului, ținut pe cei câțiva metri pătrați ai microcosmosului scenic. Stările de conștiință sunt concretizate, vizualizate, spațializate, locurile fiind create dinamic în timpul piesei chiar de personaje, în ultimele piese spaima și epuizarea în fața vidului fiind atât de mari, încât teatrul vine ca o ușurare, ca o localizare. Abcesul fiind fixat, mișcarea încetează.

Lumina are, la rândul ei, diferite valențe: „Noul iluminat de deasupra mesei e o mare îmbunătățire. Cu toată obscuritatea asta din jurul meu, mă simt mai puțin singur”, spune Krapp. Întunecimea poate însemna teamă de neființă, ca în „Comedie”, și în același timp privire de sentiment, pace, preluând uneori rolul luminii, atunci când aceasta devine rece, crudă în „Ultima bandă”, sau orbitoare, infernală în „Frumoasele zile”. Corespondența dintre sunet și lumină apare des: vocea din „Nu eu” se înalță în același timp în care lumina scade, pe când în „De data asta” sau „Catastrofă” așternerea liniștii corespunde cu lăsarea întunericului. Tot Winnie e cea care percepe lumina în cealaltă ipostază a sa, cea de sfântă, de salvatoare, în timp ce Henry îi spune tatălui său în „Cenușă”: „Ascultă lumina, scumpa ta lumină”.

O operă dramatică ce exprimă o intuiție profundă ar trebui, la modul ideal, să se deruleze într-o singură clipă, prin urmare structura unei astfel de piese exprimă totalitatea unei imagini poetice complexe divizate într-o suită de elemente interdependente ce produc spectatorului impresia unei situații fundamentale statice. Corespondența dintre voce, zgomote, lumină, muzică e cea care dă ritmul acestei creații extrem de expresive, în timp ce acțiunea este fără încetare descentrată, în continuumul relativ al spațiului scenic inserându-se istorii, povestiri ce constituie tot atâtea intervenții canceroase ale trecutului în prezent, ale lui „acolo” în „aici”, ale narativului în dramatic, ca în „Cenușă”, „Frumoasele zile” și, mai ales, „Sfârșit de partidă”. Conținut și formă se confundă. Nu există acțiune, ci figuri de tensiune. Sciziunea lui Krapp între trecut și prezent, între vocea care se face auzită și cea înregistrată din piesa pentru un singur personaj și un magnetofon „Ultima bandă”, așteptarea niciodată satisfăcută a lui Vladimir și a lui Estragon presupun o dinamică ce nu mai are nevoie de cărjele intrigii pentru a se face remarcată. Punerea în discuție a teatralității nu mai încearcă să sublinieze nici convențiile teatrului, nici artificii lui, nici procedurile sale de a funcționa, ci inexistența acestuia. Beckett nu încetează să ne demonstreze că teatrul nu înseamnă de fapt nimic, că în măsura în care acesta încearcă să afirme ceva, prin vorbele rostite, prin obiectele arătate, prin personajele care se agită neîncetat, el revelează de fapt sfârșitul iluziilor vitale care nu sunt decât niște iluzii scenice. Cu cât personajul semnifică mai puțin, cu atât prezența lui se face simțită mai acut. Nimic nu este mai concret decât jocul cu lucrurile, mai animat decât agitația neîntreruptă care îi mobilizează pe impotenții Hamm și Clov, contradicție fecundă rezumată în cuvintele primului dintre ei: „Nu am fost niciodată acolo (... ) Întotdeauna absent. Totul s-a făcut fără mine. Nu știu ce s-a întâmplat”. La Beckett trecutul apare ca un „odată” inaccesibil, imemorial sau pierdut în imprecizie, în timp ce prezentul se dilată, nelimitat, căci e momentul repetării acelorași gesturi sau cuvinte, cum e ironicul „avansăm” din „Sfârșit de partidă”. Scurgerea timpului, în forma sa cea mai pură și mai evidentă, e resimțită cel mai puternic în așteptare, care presupune o modificare a situației existente. Dar, cum nu se schimbă niciodată nimic la modul real, schimbarea însăși e o iluzie ce nu poate totuși ascunde teribila stabilitate a lumii: „Lacrimile lumii sunt imuabile. Pentru fiecare persoană care începe să plângă, undeva cineva se oprește”, citim în „Așteptându-l pe Godot”, în timp ce în „Cenușă” Ada îi spune lui Henry: „Vei rămâne singur pe lume cu vocea ta, nu va mai exista nicio altă voce pe lume decât a



ta.” Noul tragism constă în faptul că „eroul” nu mai poate muri.

Și totuși, „nimic nu este mai caraghios decât nefericirea”, afirmă Nell în „Sfârșit de partidă”. Beckett se străduiește să îndepărteze cu ironie orice semnificație imediată, orice teză simplificatoare care i-ar expune clar concepția, suprapunând adesea comicul peste tragic sau alternându-le neregulat. Umorul, ilogismul și deriziunea vin să înlăture emoția ori de câte ori aceasta pare să se nască odată cu imaginea unei condiții umane desperate. Comicul paralizază orice identificare sau compasiune pentru clownii de pe scenă. Personajele par să fi luat naștere din cuplurile de comici specifice music-hall-ului și circuitului, dialogul fiind adesea în total dezacord cu acțiunea sau dând impresia că se derulează între surzi: „Nu sunteți de aici. - constată Pozzo - Cel puțin sunteți din acest secol?”

Dacă există un cuvânt care să definească mijloacele de expresie ale teatrului lui Beckett, acesta este „literalitate”. Disjuncția dialogurilor semnaleză fisura raporturilor interumane, circularitatea și monotonia acțiunii ne arată cum umanitatea se învârtă în cerc sau bate pasul pe loc, corpul mutilat sau degradat progresiv revelează, înaintea cuvântului sau chiar în opoziție cu acesta, eșecul personajului. Absurdul vine dintr-un abandon deliberat al regulilor, o depreciere a limbajului care nu mai e decât un element subordonat unei imagini poetice cu dimensiuni multiple care înglobează, de asemenea, simultan, elemente vizuale, mișcare și lumină, fuziune a materiei și formei, poezie care survine din imagini scenice concrete și directe, statutul de non-realitate al vizibilului corespunzând celui de realitate al invizibilului. Literalitatea arată în loc să spună.

În acest sens, teatrul se revelează drept ceea ce este: un spațiu închis, actori care se prefac că joacă un rol, gesturi și cuvinte lipsite de motivație care mobilează timpul reprezentației, atingându-și astfel scopul, care este acela de a arunca o umbră de îndoială asupra posibilității de reprezentare a lumii.

Beckett nu răspunde niciodată criticilor săi, din convingerea că pentru un artist „singura dezvoltare spirituală posibilă e în sensul profunzimii”. Chiar dacă obține premiul Nobel în 1969, el rămâne totuși un exilat, bântuit de mizeria existenței.

# Știință și religie

## De la monolog la dialog

Florentina Răcățianu

*Contraria non contradictoria, sed  
complementaria sunt.*  
(Niels Bohr)

În anul 1851 Léon Foucault construia pendulul - devenit celebru ulterior - destinat a demonstra rotirea Pământului în jurul axei sale. Surpriza avea să apară în momentul în care Foucault observă că planul de referință pentru oscilația pendulului său nu este Pământul, nici Soarele, nici galaxia proximală. Ignorând prezența micii noastre planete, pendulul își alinia mișcarea, nici mai mult, nici mai puțin, decât la ritmurile celei mai îndepărtate galaxii observabile, situate la mai multe miliarde de ani lumină. Pendulul lui Foucault dă astfel mărturie de alinierea lumii noastre la ordinea cosmică, universală.

După cinci secole de la mutația ontologică produsă de Copernic și Galilei, *principiul antropocentric* adoptat de o parte a lumii științifice reazăază omul în centrul lumii. Universul, au descoperit astrofizicienii, pare a fi fost atât de fin reglat, încât să permită apariția și existența unui observator inteligent capabil să-i aprecieze organizarea și armonia.

Teoria superstring-urilor sau a corzilor, menită a unifica cele două teorii parțiale care descriu (contradictoriu, ce-i drept) universul, (teoria relativității generalizate - pentru universul la scara mare- și mecanica cuantică - pentru universul la scara extrem de mică -) readuce în discuție muzica sferelor și ne plasează în centrul unei simfonii perpetuu-creatoare.

Tot mai multe descoperiri din domeniul științei demonstrează că nivelul nostru de realitate, spațio-temporal, materie și energie, nu este ontologic auto-suficient. Convergența celor două domenii legitime ale cunoașterii - știința și religia, pare a fi tot mai accentuată.

Jean Staune vorbea despre trei modele ale relației știință-religie: *Scientism* (știința este singura deținătoare a cunoașterii); *Separare* - Non Overlapping Magesteria (NOMA) (știința vizează fapte iar religia, valori; nu există legătură între cele două); *Dialog* (suspendă monologalul în favoarea interacțiunii). Dacă modernitatea, era dislocării energiei din materie, „creatoare” a spiritului modern, axat pe cultul forței (Florin Caragiu) a produs o mentalitate caracterizată de o sensibilitate dezbinată, cu separații artificiale (Adrian Lemeni), postmodernitatea pare a provoca o mutație de paradigmă fundamentală, un nou *Achsenzeit*, în termenii lui Karl Jaspers, în căutarea unui metadiscurs integrator despre spiritul uman. Asistăm la conturarea unei noi sinteze a spiritului uman, în care religia (recuperându-și tot mai mult funcția inițială de *re-ligo*, re-unire) se întâlnește cu o *reliscentia*, un nou tip de știință care reconectează toate nivelurile realității, cu ajutorul coordonatelor fundamentale: fizica, chimie, matematică. Pe acest tărâm unificat, tot ceea ce ține de spiritual se convertește în funcții matematice, forțe energetice, particule cuantice și tot ceea ce ține de știință se deschide spre zona mai înaltă a spiritualului.

Despre acest tip de dialog vorbesc - și astfel de căutări transdisciplinare într-o unificare a cunoașterii propun, - cărțile ce continuă să apară

în colecția „știință și religie” inițiată, cu sprijinul Fundației John Templeton de Editura *Curtea veche*, colecție coordonată, alături de Magda Stavinschi, de reputatul fizician și filosof Basarab Nicolescu. Depășind problema auto-referențialității limbajelor, a autarhiei lor, autorii acestor cărți, veniți din toate domeniile cunoașterii, de la matematică, astrofizică, fizică teoretică, biologie moleculară, la filosofie, informatică, teologie (ortodoxă, catolică sau de altă orientare), oferă spectacolul unei spectaculoase investigații a spiritului.

Pentru o țară majoritar ortodoxă, cum este România, miza dialogului este imensă. Teologia ortodoxă, fidelă învățaturii scripturistice și patristice se vede contrazisă de perspectiva unei teologii interdisciplinare care a inițiat soluții de *aggiornamento*, de „actualizare” sau de aliniere la teoriile științei canonice contemporane, dizolvând incompatibilitățile dogmatice cu evoluționismul, Big Bangul și alte teorii științifice, într-o nouă paradigmă a cunoașterii. Să asistăm oare la apariția triumfătoare a unei noi gnoze?

Aflat în fața infinitului mare și a infinitului mic, (cum spunea Pascal), sau suspendat între lumea dogmelor și cea a normelor (cum replica Petre Țuțea), omul continuă să-și interogheze, mirabilis, ființa. Între apofatic și catafatic, între prezență și absență, între vizibil și invizibil pendulul lui Foucault continuă să-i ritmeze, imperturbabil, căutările.

Între 22 și 26 octombrie 2005 a avut loc în România Congresul internațional „Science and Orthodoxy - a necessary dialogue”, organizat de Fundația John Templeton în colaborare cu Academia Română, Patriarhia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Centrul Internațional de Cercetări și Studii Transdisciplinare și Universitatea Interdisciplinară din Paris. Momentul a marcat primul demers de o asemenea amploare din lumea ortodoxă și a avut drept scop stabilirea unor convergențe între cele două coordonate majore ale cunoașterii umane, știința și religia, în dimensiunea ei ortodoxă. Volumul *Science and Orthodoxy, a Necessary Dialogue*, coordonat de Basarab Nicolescu și Magda Stavinschi, apărut un an mai târziu, la Editura Curtea veche, conține o selecție din materialele prezentate (în limbile engleză și franceză) la acest congres. Numele participanților sunt marcante, iar domeniile de competență, la fel de impresionante, includ astrofizica, fizica nucleară, chimia, biologia, matematica, filosofia științei, teologia, informatica, orientalistica, filosofia, filologia etc.

Ideea guvernantă a discuțiilor este, în esență, aspirația către unitatea cunoașterii și, subiacent, căutarea unei metodologii și a unui limbaj/cod adecvat noii paradigme, pentru că, așa cum observă Răzvan Andrei Ionescu în *Methodological Comparison between Contemporary Science and Orthodox Theology*, „răspunsul lumii la întrebările noastre este determinat de modul în care noi întrebăm”.

Pentru Eugen Simion, știința și religia trebuie să se întâlnească la nivelul eticului. Aducând în discuție analiza pe care Paul Valéry o face



Basarab Nicolescu

maladiilor omului modern, instalat într-un intermuniu suspendat, de criză permanentizată, generatoare de anxietate permanentizată, stare determinată de prevalența tot mai accentuată a lui *savoir* și *faire* asupra lui *être*, criticul susține necesitatea inseparabilității celor trei dimensiuni structurante ale omului.

În încercarea de a concilia faptul că știința este catafatică, în vreme ce religia este apofatică, Basarab Nicolescu depășește modelul binar și contradictoriu aplicând teoria transdisciplinară a structurii ternare a realității (Subiect, Obiect, Terțul inclus), model capabil să le înglobeze pe cele două într-o unitate nouă, fertilă, non-contradictorie. Cadrul dinamic, transdisciplinar, creionat de Basarab Nicolescu, bazat pe logica ternară (ceea ce pare contradictoriu la un nivel de realitate, este unificat la alt nivel, prin prezența terțiului inclus care dizolvă logica binară) oferă un alt tip de coordonate pentru posibilitatea acestui dialog. Spațiul dintre discipline, afirmă B. Nicolescu, este plin, la fel cum vidul cuantic este plin de toate potențialitățile, de la particula cuantică la galaxii, de la quarc la elementele grele ce condiționează apariția vieții în Univers. Noua spiritualitate care se tatonează în prezent, prin concilierea celor două domenii ale cunoașterii nu se poate naște, afirmă cercetătorul, decât dintr-un astfel de dialog, *cata-apofatic*, între știință și religie. Deși metodele celor două sunt diferite, legătura subtilă care unifică gândirea tradițională cu cea științifică, în opinia lui Basarab Nicolescu, rămâne, până la urmă, credința în raționalitatea structurală a lumii.

Interesante sunt și apropierea dintre budism și fizica cuantică, făcute de astrofizicianul Trinh Xuan Thuan. Principiului budist al *interdependenței* fenomenelor îi corespunde conceptul științific de *non-separabilitate* (demonstrat la nivel microscopic de experimentul din 1935 - Einstein, Podolsky și Rosen - EPR și la nivel macroscopic de pendulul lui Foucault), iar vacuității budiste (care nu desemnează nimic, ci absența existenței inerente) i se asociază în fizica cuantică revelația dimensiunii potențiale a realității (ceea ce Heisenberg și Bohr numeau *indeterminare* și *complementaritate*: ineputabila versatilitate a materiei - particula devine undă, atunci când nu e observată). În ceea ce privește existența unui principiu antropocentric al universului,



spre postularea căruia tind să încline, în prezent, oamenii de știință și care atestă că finalitatea ultimă a finei orchestrații cosmogonice ar fi existența omului, budismul neagă existența unui creator și ideea de devenire, înscriindu-se într-o perspectivă ciclică asupra existenței.

Dacă Northrop Frye, în *Anatomia criticii*, echivala, cu o intuiție subtilă, ecuațiile cu metaforele, și prepozițiile cu numerele iraționale, fascinantă este analogia pe care Solomon Marcus o construiește de data aceasta între matematică și poezie, ambelor atribuindu-le drept origine comună, mitul. Lista funcțiilor semiotice comune este generoasă: de la lumile ficționale pe care le propun, ca interfață pentru cea reală, lumi caracterizate de utilizarea proiecției simbolice, a logicii non-uzuale, a paradoxului la diferite niveluri (sintactic, semantic, pragmatic), până la principiul densității semiotice și cel holografic, la prezența impreciziei, în grade diferite, de la aproximare, aleatoriu, neglijare și confuzie până la inefabil, mister, fantomatic etc.

Argyris Nicolaidis identifică izomorfisme ale paradigmei peircene cu algebra teoriei corzilor și teologia ortodoxă, descriind apropierea dintre știință și religie în temeiul unei ontologii relaționale.

În contextul unei reticențe istorice a ortodoxiei față de metoda teologică occidentală a gândirii discursive (care subordonează realitatea divinului, filosofiei raționale), Alexei V. Nesteruk pledează pentru o sinteză neo-patristică dintre teologie și ortodoxie, prin știință, omul contribuind la îndumnezeirea (*theosis*-ul) Universului, provocând trezirea materiei și revelarea spiritului divin.

Lazar Puhalo demonstrează că toate aparentele conflicte dintre știință și credință apar din modele ale realității, nu din realitatea însăși. În acest sens, Niels Bohr afirma, pe bună dreptate, că scopul științei nu este să cunoască esența naturii, ci să descopere ceea ce putem cunoaște despre natură. Istoria modelelor de realitate depășite succesiv (antropocentrismul, modelul copernican, galilean etc.) ne amintește permanent că știința este o metodă de explorare, nu arbitru final al faptelor și al înțelegerii.

În studiul *A believer in front of the Evolution of the Universe*, Jean Kovalevsky identifică în dimensiunile paradigmei științifice puncte de convergență cu viziunea creștină asupra realității, stabilind un dialog între cele două, dintr-o perspectivă asumată personal.

Jean Staune abordează relația între cele două domenii de cunoaștere prin criteriul comun al dimensiunii apofatice. Apofatismul științei contemporane (care ar putea definit astfel: „înțelegem foarte bine de ce nu vom cunoaște niciodată totul”) poate fi considerat un șoc epistemologic pentru apărătorii științei clasice, al cărei proiect, începând cu Iluminismul a fost să explice întreaga realitate. Distribuind teoriile științifice actuale pe o scară marcată de gradul de apofatism pe care îl conțin, Jean Staune clasează în categoria *apofatismului științific* principiul incertitudinii lui Heisenberg, teoria lui Gödel (niciun sistem logic bazat pe aritmetică, nu poate fi în același timp complet și coerent), teoria haosului (care arată că sistemele non-lineare sunt imprevizibile, chiar dacă sunt determinate – de ex. *efectul fluturelui*). În categoria *apofatismului științific probabil* introduce teoria relativității generalizate, „zidul lui Planck”, paradoxul Einstein-Podolsky-Rosen (pentru non-localitatea sau inseparabilitatea realității); iar în categoria *apofatismului științific posibil* se pot înscrie experimentul lui Benjamin Libet legat de „delay-ul” temporal (care demonstrează că timpul

neural și cel mental nu sunt identice, mintea părând, astfel, a fi capabilă să evadeze din timp) și evidența faptului că forțele care guvernează evoluția nu pot fi devoalate total (evoluția nu e determinată doar de hazard și de selecție naturală, ci și de forțe ascunse – conceptul de repetabilitate în evoluție).

Compendiu al teoriilor transdisciplinare caracteristice noii paradigme epistemologice, cartea facilitează, deopotrivă, accesul revelatoriu al „profanilor” într-un intermuniu fascinant, în care începe să ia formă, odată cu un nou tip de înțelegere, un cu totul alt tip de lume. În acest grăbit tur al galeriei, menționarea altor titluri, precum *Autour de l'Un: Science moderne et apophase*, Michel Cazenave, *Qualia - Possible Turning Point between Transdisciplinary Research, Integrative Science Prospect and Theology, Poetry and Spiritual Ecology*, Magda Cârneli, *Emergence, Discovery and a Platonic Perspective on Complex Systems*, Pranab Das, *Une reprise de questionnement de Blaise Pascal sur l'homme, entre physique moderne et Bible*, Therry Magnin etc. etc., ar putea constitui un imbold suplimentar pentru o insistență invitație la lectură.

Dacă în cartea *Jurnalism de știință*, a lui Cătălin Mosoia, posibilitatea și oportunitatea unui dialog dintre știință și religie figurează între alte, numeroase, interogații marcate de semnul unei eterogenități ofertante (*De ce leii nu sunt atât de mari ca elefanții? Poate fulgerul să dea naștere vieții? Să ne încredem sau nu în prieteni? Cum arăta Iisus? Chiar avem nevoie de matematică? Ce este un continent? Dar vitamina? Este Pluto o planetă sau nu? Razele ultraviolete atacă peștii?* etc.), într-o altă carte, *În dialog cu: G. Memelis, Șt. Trăușan Matu, P. Clayton, B. Nicolescu, J. Staune, I. Chirilă, M. I. Stavinschi, I. Macri, A. Mosoia, S.A.Mihalache, G. Călina, W. Dancă, R. Poli, C.V. Negoită, G. F. R. Ellis, J. McGrath, M. Sunjic, R. J. Russell, J.-A. de Clermont, D. Alexander, W. Drees, E. Weislogel, R. Cole-Turner, T. Magnin, A. Jackelen, E. Marcus, J. van Breda, E. Solunca despre știință și religie*, apărută în același an, 2007, în Colecția „știință și religie”, la Editura Curtea veche, această întrebare constituie subiectul în jurul căruia gravitează răspunsurile celor care intră în dialog cu autorul. De formație academică matematician și fizician, Cătălin Mosoia este însă și jurnalist de știință, și această a doua natură, dobândită, este vizibilă în maniera de abordare a subiectului (investigație via e-mail pornind de la un set standard de zece întrebări, vizând motivarea afinității pentru știință sau teologie, condițiile, riscurile, avantajele și efectele dialogului dintre cele două domenii, conturarea unui limbaj comun), în plaja omogenă a intervievaților (reprezentanți avizați ai celor două domenii ale cunoașterii, proveniți din România, Italia, Austria, Franța, SUA., Marea Britanie, Olanda, Africa de Sud) și în formula democratică de a lăsa ca adevăratul dialog să fie, de fapt, cel reconfigurat de interesul și opțiunile cititorilor după lectura paginilor.

Pentru Gabriel Memelis, principalul aspect care legitimează dialogul este adevărata revoluție care se petrece de circa un secol încoace în știință și care a redefinit radical obiectivul lor, așa cum fusese formulat la nașterea modernității. Depășind idealul cartezian al denudării lumii până la simplu și elementar, știința redescoperă potențialul de mister ireductibil în profunzimile realității. Deși, în concepția autorului, cele două mistere - al științei și al religiei - nu se identifică, ele pot

totuși coabita necontradictoriu, atâta timp cât fiecare își păstrează deopotrivă autonomia mijloacelor și a metodelor de pătrundere a misterului. Riscul major al dialogului îl reprezintă posibilele derapaje scientoide și misticoide: „Cred că dialogul la această interfață delicată trebuie condus fără să cădem nici în seducția argumentului rațional pentru a infera prezența Divinului, nici în eroarea, tipică New Age-ului, de a deriva o nouă teologie din rezultatele științei actuale.”

Sorin Adrian Mihalache argumentează cu pasiune în favoarea unei perspective teologice, transfiguratoare, asupra lumii, văzută ca *opera magna* a unei taine imense. „Știința descoperă faptul că în Univers, în structura spațiu-timpului, în corpul uman și în rețelele neuronale ale scoarței cerebrale există structuri sau mecanisme care determină lumea să fie așa cum este. Ea ne spune astăzi că o celulă depășește în complexitate o metropolă, că raportul dintre interacțiunile fundamentale, stabilit încă din primele fracțiuni infime de la Big Bang, au determinat întreaga configurație a lumii în care trăim. Ea ne arată modul complex de comunicare între celule, circuitul complicat al apei în natură, felul în care ceea ce gândim influențează modul în care trăim.” Există însă limite pe care știința nu reușește să le depășească, lumea fiind redescoperită de știință ca revelându-și, la rândul-i, o structură apofatică, incognoscibilă. „Orice coborâre la dimensiuni mici, în abis, spre suportul ultim al acestei lumi, se sfârșește tragic pentru fizicieni: o coliziune cu zidul lui Planck, care nu cedează trecerea dincolo în niciun fel. Urcușul cugetării filosofice rămâne de asemenea suspendat, asemenea urcușului unui alpinist, care și-a epuizat pilonii.” În esență, orice intenție de cuprindere și de epuizare a realului, de stăpânire, de fixare definitivă în limbaj se lovește de o inevitabilă limită. Dar, în opinia lui S. A. Mihalache, tocmai această experiență a limitelor ar putea fi începutul dialogului, pentru că doar conștiința limitelor ne poate deschide spre ceea ce ne depășește. În contextul acestor fărăme identitare ale lumii, dialogul științei cu religia este esențial, conchide Mihalache, pentru că este orientat tocmai spre experiența integratoare, care nu lasă în afară nici omul, nici lumea, nici dimensiunea spirituală a vieții.

Constantin Virgil Negoită rememorează un dialog personal pe care l-a purtat în marginea celor două domenii ale cunoașterii, când, interesat de logica vagului, și-a reamintit de crezul de la Niceea, în care se afirmă că, la nivelul infinitului, partea ar fi egală cu întregul, așa cum va descoperi Cantor, cu cincisprezece secole mai târziu. Dialogul este posibil în momentul în care se va recunoaște că fiecare nivel de realitate își are logica lui. Cum religia se ocupă de infinit, dialogul nu se poate purta numai cu logica finitului, afirmă cercetătorul. Principalul impediment pentru omul de știință este cel al metodei, căci, „când te-ai antrenat toată viața cu metode proprii finitului, avansezi greu în cunoașterea infinitului.”

De vreme ce știința modernă a luat naștere dintr-o matrice teologică (Denis Alexander), sacral poate constitui sursa unificatoare a conștiinței noastre (John van Breda). În contextul dialogal al prezentului, afirmația lui Einstein „știința fără religie este neputincioasă iar religia fără știință este oarbă” este repusă în discuție, cu mize mereu mărite, cadrul care le definește rămânând, până la urmă, cel ontologic.

(Continuare în numărul viitor)

## contacte culturale

## Cu Mara prin Grecia...

Radu Țuculescu

Asociația "Ștefan cel Mare" a românilor din Atena, avându-l ca președinte pe George Tegu, a luat ființă în anul 1992 și numără, la această oră, peste o mie de membri. Activitatea asociației se amplifică, începând cu anul 2007, când începe să organizeze o serie de "seri culturale românești", în cadrul Serbărilor verii, manifestare devenită deja tradițională în Grecia.

Anul acesta, asociația a apelat la câțiva colaboratori din alte orașe, pentru conceperea programului și alcătuirea listei de invitați. Luminița Pavel, din Neapoli (un orașel nou, cu aspect de stațiune, aflat la extremitatea sudică a peninsulei Peloponez, practic la capătul Greciei continentale) purcede la o febrilă "activitate" telefonică și reușește să convingă ansamblul folcloric MARA al Casei de cultură din Sighetu-Marmăției să o pornească la un lung drum (peste 2000km!), pentru a susține un prim spectacol în cadrul serilor românești amintite mai sus. În ideea unui spectacol rotund și incitant, directorul casei de cultură, scriitorul Vasile Muste, cooperează pentru deplasare pe solista vocală Anghelina Timiș, pe instrumentiștii Dumitru Hirb, Ioan Lihet și Mihai Covaci. De asemenea, pe cantautorul clujean Ducu Hotima. Aceeași Luminița Pavel insistă în mod special să fie prezenți și câțiva scriitori, pe lângă Vasile Muste, și anume Radu Țuculescu și Ioan-Pavel Azap, aceștia să care cu ei un număr important de volume din creația proprie, pentru că "aici sînt mulți români dornici să citească ce se mai scrie prin țară în domeniul literaturii... și vom face lansări..." Din motive tehnice, să zic așa, Pavel Azap renunță în ultimul moment să o pornească la lungul drum al artiștilor români către capătul Greciei continentale. Intuiția, uneori, îți poate face favoruri... Promisiunile telefonico-logoreice ale persoanei din Neapoli se adunaseră, timp de câteva săptămîni, ca într-o grămadă de măslin negre și cine naiba ar fi bănuț că, majoritatea dintre ele erau, de fapt, doar simple... căcăreze de capră.

În prima noapte petrecută pe drum (vor fi două!) am oprit, după ce trecuse de miezul nopții, să fi fost cam ora unu, într-un sat de pe malul mării (Marea Egee) pentru a face o baie. Am parcurs străduțele bine luminate, am trecut pe lângă mici grădini-restaurant unde se consuma în liniște, pe lângă vile cochete care te invitau să locuiești în ele la prețuri mai mult decît acceptabile (unii proprietari, auzindu-ne pâlăvrageala, ieșiră chiar și la acea înaintată oră din noapte, zornăindu-ne

cheile de la camerele libere) și ne-am aruncat în apa cotropită de noapte, dar caldă și primitoare. La întoarcere, doi băieți din grup au intrat într-o tavernă să-și cumpere cîte o bere rece. Poate pentru că erau subțirei și... vorbeau românește, patronul le-a oferit, pe gratis, un adevărat morman de chebab plus cartofi prăjiți, de-ajuns pentru a hrăni tot autocarul! Ospitalitatea grecească de la miezul nopții!

Două mii de kilometri (prin călduri năucitoare și șosele adesea binișor denivelate care-ți tasau coloana vertebrală în timp ce-ți clănțăneau dinții în gură de le zbura smalțul), în peste patruzeci de ore au parcurs artiștii români pentru a da primul spectacol la Neapoli, pe malul Mediteranei și pentru a-i bifa, astfel, acțiunea Luminiței Pavel care, brusc, uitase de multe dintre promisiunile telefonice făcute și, în cele din urmă, s-a comportat în tipicul "stil" neoș, de mahala mioritică. Adică: "...acuma, după ce mi-am atins scopul, taman în cot mă doare de voi..." Voi, însemnînd, pe lângă cei care urcaseră pe scenă, și cîteva femei aduse tot din România, evident (doar era seara românească...deh..), ca să gătească prăjituri "ca la mama acasă", oferite spectatorilor gratuit. Norocul nostru fu că am cunoscut-o pe doamna Mara (ce coincidență de nume cu... ansamblul maramureșan!) Buzilă, secretară generală a Asociației "Ștefan cel Mare", venită de la Atena, să asiste la buna desfășurare a manifestărilor. O femeie activă, energică, directă, amabilă totodată, care ne-a însoțit (din proprie inițiativă!) în drumurile noastre prin Grecia.

Ne-am cazat într-un mic hotel aflat pe plajă cu coproprietari români. În holul hotelului am descoperit singurul (!) afiș (cu toate că se expediaseră, din țară, cincizeci de bucăți) al ansamblului Mara care anunța spectacolul de-a doua zi... oare cui?, în hotel fiind doar noi unici "locatari"... Am vrut să facem plajă și baie în mare dar căldura era insuportabilă, pe nisip nu se putea sta sub nicio formă (se puteau, precis, prăji ouă...) așa că am băut băuturi răcoritoare, în briza aerului condiționat. Seara am primit, Mara, Vasile și eu, o invitație într-un local special, aflat dincolo de coama muntelui ce se zărea în spatele orașului, unde să ne întîlnim cu oficialități de diverse... mărimi. Fiind "uitați" pe șosea de către organizatoarea locală care trebuia să vină cu mașina proprie și să ne conducă la locul cu pricina, am trăit cîteva ore de noapte horror în mașina condusă de Mara, cu o îndrăzneală demnă de laudat. Am pornit-o după



Vasile Muste, Mara Buzila și Radu Țuculescu

niște indicații vagi primite prin telefon. Drumul urca periculos pe muntele Cămila, luminat doar de farurile mașinii. Într-o parte, se adîncea prăpastia, în cealaltă stîncă era tot mai amenințătoare. Curbe dese, bîjbială în beznă. La un moment am dat de niște case care păreau că se prăvălesc în neant. Câțiva greci în vîrstă ne-au privit ca pe niște gînganii venite din altă lume apoi ne-au explicat, zîmbind, să ne întoarcem înapoi la Neapoli și să întrebăm din nou, căci eram pe-un drum greșit. Ne-am întors de unde am plecat și am urcat altă pantă, mai abruptă, mai sălbatică, mai periculoasă. Am ajuns în vîrfurile muntelui apoi am coborît, aproape ne-am prăvălit pînă jos, într-un golfuleț înfiorător de strîmt și ne-am pus la masă după miezul nopții fără niciun chef. La întoarcere, ambreiajul s-a paradiț și era, cît pe ce, să luăm foc. Am adormit spre dimineață...

Spectacolul a fost susținut în fața a peste 500 de spectatori. Minunații dansatori au interpretat dansuri din Maramureș, dar și din Bihor ori de pe Someș. Anghelina Timiș a convins și emoționat cu glasul ei curat, cu ușurința emisiei vocale, cu prezența ei scenică, Ducu Hotima cu o sensibilitate cu totul aparte iar instrumentiștii au fost adevărați virtuozii. A urcat pe scenă și Mariana Raciula Caușteanu, o solistă moldoveancă plină de nerv și de bună dispoziție, stabilită în Grecia. Cu toții, au ridicat adesea spectatori în picioare. În pauze, s-au mîncat prăjituri de-acasă, s-a băut vin românesc și s-au spus bancuri politice... Cînd se terminase spectacolul, pe malul Mediteranei se instalase, în sfîrșit, puțină răcoare...

A doua zi am pornit-o spre Pirgos, 400 km, cu Mara Buzilă în fața autocarului, conducînd mașina prăpădită pe muntele Cămila. La Pirgos (un oraș pitoresc, cu străduțe înguste și piațete cochete) ne-a întîmpinat doamna Aurora Galanopolou, de la care am aflat, cu bucurie că, printre alte acțiuni culturale, întemeiază și o bibliotecă cu cărți în limba română. Coincidență sau nu, la spectacolul din Pirgos au explodat și focuri de artificii de la o nuntă din apropiere.

La Atena l-am cunoscut pe George Tegu, un bărbat distins, calm, aflat de 33 de ani în Grecia, cu care am sporovăit mai multe ore, după ce am dat o raită rapidă pe Acropole. Prea mare canicula pentru plimbări. Am preferat umbra tavernei, cu gheață, bere și tzatzichi...

După ce am scăpat de Bulgaria și ne-am urcat pe bac să traversăm Dunărea, ne-am spus că ne vom întoarce, bucuroși, în Grecia dar nu vom trece dincolo de Pirgos...



Ansamblul "Mara" al Casei de cultura din Sighetu-Marmăției



# Primii europarlamentari aleși ai României

Mihai Alexandrescu

Uniunea Europeană s-a construit pe trei axe fundamentale: reprezentarea popoarelor, reprezentarea statelor și reprezentarea unională. Parlamentul European, Consiliul Uniunii Europene și, respectiv, Comisia Europeană sunt principalele instituții ce corespund axelor menționate. Fiecare stat membru încearcă să-și maximizeze beneficiile proprii prin oportunitatea participării la procesul decizional comunitar. Pentru ca aceasta să fie cu putință este necesară, în primul rând, definirea interesului de țară, apoi stabilirea unei strategii naționale, iar în al treilea rând alegerea reprezentanților în instituțiile de la Bruxelles, Strasbourg și Luxemburg.

În acest număr ne vom preocupa de reprezentarea cetățenilor români în Parlamentul European (PE). Vom lua în analiză perioada 25 noiembrie 2007 - iunie 2009.

## Procedura alegerii

În iunie 2009, s-au împlinit trei decenii de la primele alegeri universale și directe pentru Parlamentul European. Cu toate acestea, la nivelul celor 27 de state membre nu există o uniformitate procedurală în alegerea reprezentanților naționali în legislativul european. Cadrul juridic privind participarea la alegerile pentru Parlamentul European s-a modificat de mai multe ori după 1979. În prezent, este în vigoare Directiva Consiliului nr. 93/109 din 6 decembrie 1993, privind modalitățile de exercitare a dreptului de a alege și de a fi ales la alegerile pentru Parlamentul European pentru cetățenii Uniunii cu reședința într-un stat membru în care ei sunt resortisanți.

Durata mandatului parlamentarilor europeni este de 5 ani, iar calitatea de membru al PE este incompatibilă cu funcțiile ministeriale naționale, precum și cu funcțiile politice sau administrative din cadrul instituțiilor comunitare.

Conform Tratatului de Aderare, România ar fi trebuit să organizeze primele alegeri pentru PE până cel mai târziu în 31 decembrie 2007. De la momentul aderării până la validarea scrutinului pentru desemnarea aleșilor din România, în PE au fost desemnați un număr de 35 de reprezentanți dintre membrii aleși ai Parlamentului României. În mod firesc această situație ar fi trebuit să se finalizeze cât mai curând, pentru ca cele 35 de poziții din legislativul comunitar să fie ocupate de reprezentanți legitimi aleși. O primă tentativă a existat în mai 2007, însă precipitate de alte interese politice naționale determinate de disputele obișnuite dintre putere și opoziție, data alegerilor a fost amânată până în 25 noiembrie 2007. În privința procedurii de organizare și desfășurare a alegerilor s-au confruntat, în principal, două proiecte: unul al Guvernului României și unul al Partidului Social Democrat.

Proiectul propus de Executiv a preluat principiile și logica alegerilor pe liste blocate, iar teritoriul României a devenit circumscricție națională unică, inițiativa social-democraților a încercat o modernizare a actului electoral.

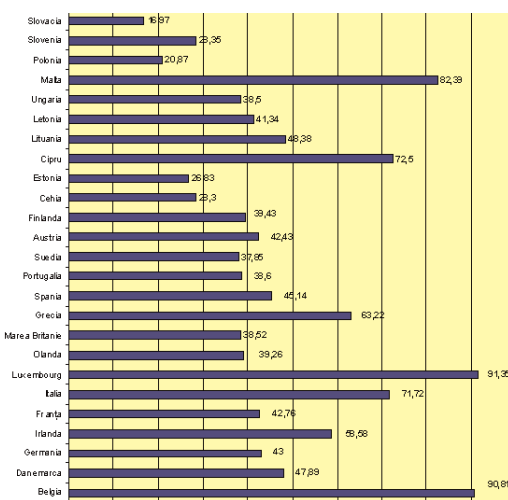
Propunerea social-democrată a fost formulată de deputatul Vasile Pușcaș, care în perioada decembrie 2000-decembrie 2004 a fost șeful Delegației

Naționale de Negociere a Aderării României la Uniunea Europeană. Înțelegând dimensiunea europeană a alegerilor pentru Parlamentul European, fostul negociator șef cu UE și-a asumat inițiativa reformării și modernizării procesului electoral din România. Sistemul propus adopta modalitatea de scrutin din Austria, Belgia, Danemarca, Italia și Olanda. Era vorba despre *reprezentarea proporțională cu vot preferențial*. În această logică, la alegerile pentru PE puteau să participe partidele care dețineau cel puțin un grup în cadrul parlamentului național, asigurându-se astfel o dublă legitimare a aleșilor europeni. Se propunea ca o circumscricție electorală să fie structurată pe baza regiunilor de dezvoltare, dând curs recomandării UE ca statele cu peste 20 de milioane de locuitori să se organizeze în circumscricții multiple. În raport cu numărul de alegători rezidenți, fiecărei circumscricții îi revenea un anumit număr de europarlamentari din cei 35 care trebuiau să fie aleși în PE. În acest sens, se crea, pe lângă o relație mai strânsă între ales și constituență, și avantajul unei promovări reale a intereselor locale la nivel european.

Fără a dezvolta aici istoria acestei inițiative legislative, mă voi rezuma spunând că ea a fost respinsă de legislativul de la București, iar alegerile s-au desfășurat în clasicul scrutin cu listă blocată.

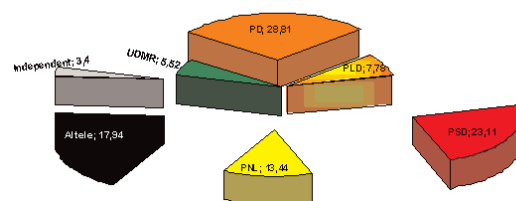
## Primii aleși ai României în Parlamentul European

Alegerile din 25 noiembrie 2007 au înregistrat o participare scăzută la vot (29,47%). Rata participării a fost una redusă chiar și în comparație cu celelalte state membre, care au organizat alegeri în 2004, însă a surclasat anumite state din ultimul val de aderare precum: Slovacia (16,97%), Polonia (20,87%), Estonia (26,83%), Cehia (28,3%).



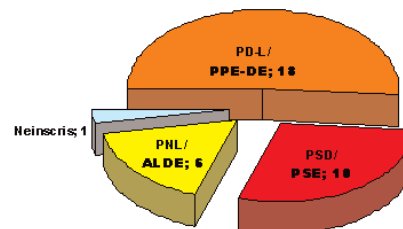
În ceea ce privește rezultatele obținute, situația se prezenta astfel:

REZULTATELE ALEGERILOR PENTRU PE (25 NOIEMBRIE 2007)



Repartizarea numărului de mandate și apartenența la grupurile politice europene au avut următoarea proporție:

REPARTIZAREA MANDATELOR



În urma acestei repartizări a mandatelor în Parlamentul European, delegația națională a României era completă și legitim aleasă. Rămâne anecdotică în analele forului de la Strasbourg momentul inaugural al intrării în legislativul comunitar a primilor europarlamentari aleși din România. Neînțelegerile de la nivel național au fost transpuse la nivel comunitar, astfel încât președintele PE a decis ca niciunul dintre cei 35 de noi deputați să nu țină alocuțiunea de deschidere din partea delegației naționale.

Repartizați în cele 22 de comisii ale PE, noii aleși au intrat în activitatea propriu-zisă. Cu toate acestea, trebuie să subliniem de la început faptul că din cei 35 de deputați europeni din România, 10 au fost anterior euro-observatori (septembrie 2005-decembrie 2006) și deputați europeni (ianuarie-noiembrie 2007), 2 au fost doar euro-observatori, iar 3 au fost doar deputați europeni. Aceasta înseamnă că din cei 35 de deputați aleși în noiembrie 2007, 15 cunoșteau deja mecanismele de funcționare ale Parlamentului European. Ne-am fi așteptat ca măcar acești 15 deputați europeni aleși în circumscricția națională a României să nu aibă o problemă de acomodare și comunicare în cadrul procesului decizional comunitar.

Pentru unii aleși ai României în PE, campania electorală din noiembrie 2007 pare să nu fi fost un exercițiu suficient de comunicare cu electoratul. Așa se explică faptul că la alegerile din iunie 2008, numeroși deputați europeni au decis să candideze, după nici cinci luni, și la alegerile locale. Cel mai instabil, din acest punct de vedere, a fost grupul PD-L (7 deputați), urmat de cel al PSD (2 deputați). Această dinamică poate fi interpretată ca o dovadă a faptului că cei 9 deputați europeni considerau forul comunitar ca o punct de (re)lansare în politica națională.

## Activitatea Europarlamentarilor din România - câteva caracteristici

Unul dintre aspectele cele mai importante în analiza activității celor 35 de europarlamentari îl reprezintă maniera în care aceștia s-au raportat la agenda Parlamentului European și mai ales care au fost căile de comunicare utilizate.

Activitatea unui europarlamentar se împarte între circumscricția din care face parte, sesiunile plenare de la Strasbourg și Bruxelles, comisiile parlamentare și delegații. Esențială rămâne, până la urmă, activitatea din plen și comisii. Pe aceste două nivele se poate decela eficiența activității europarlamentare.

Analizând procesele verbale ale comisiilor, precum și ale sesiunilor plenare, am sesizat faptul că a dominat inactivitatea, iar în unele cazuri chiar absența de la dezbateri. Desigur, am remarcat activitatea Silviei Țicău, a lui Adrian Severin, a



Renatei Weber, Daniel Dăianu, însă am observat și o lipsă de reprezentare în comisii precum: comisia pentru pescuit, comisia pentru afaceri juridice, comisia pentru control bugetar, subcomisia pentru drepturi. Printre cele mai active reprezentări au fost sesizate în: comisia pentru afaceri externe, comisia pentru ocuparea forței de muncă și afaceri sociale, comisia pentru mediu, sănătate publică și siguranță alimentară, comisia pentru industrie, cercetare și energie, comisia pentru transport și turism. Trebuie să precizăm aici faptul că activitatea a fost remarcată mai mult prin numărul de amendamente depuse, iar nu prin numărul de intervenții, pentru că nu puține au fost situațiile în care deputații noștri lipseau tocmai de la reuniunile în care se discutau amendamentele depuse, și de cele mai multe ori acestea erau respinse. În numărul viitor vom prezenta mai multe detalii privind raportarea deputaților europeni din România la agenda PE.

În cadrul sesiunilor plenare (ordinare de la Strasbourg și extraordinare de la Bruxelles) se poate observa o prezență mai activă a reprezentanților din România. Au fost prea numeroase cazurile în care am putut sesiza tendința unor eurodeputați de a folosi tribuna Parlamentului European și subiectele aflate pe agenda sesiunilor plenare pentru a critica activitatea Guvernului de la București. Din perspectiva procesului decizional european, acest gen de discurs utilizat de unii europarlamentari din România este defavorabil noului Stat Membru.

O altă caracteristică a perioadei analizate a fost și aceea că principala activitate parlamentară a putut fi cuantificată cu precădere în intervalul aprilie-iulie 2008, căci din septembrie până în decembrie 2008 am sesizat o descreștere a interesului pentru agenda PE, majoritatea eurodeputaților din România fiind activ implicați în alegerile pentru parlamentul național. După ianuarie 2009 am observat o oarecare lentoare în activitatea de la Bruxelles, fără a remarcă prea multe excepții.

În privința comunicării, aceasta s-a desfășurat destul de anevoios. Recunoaștem faptul că nici mass-media nu s-a implicat să ofere o prezentare corespunzătoare a activității celor 35 de europarlamentari. În acest caz, singurele mijloace de evidențiere a rezultatelor de la Strasbourg și Bruxelles au rămas paginile web ale grupurilor politice reprezentate în PE, site-urile și blogurile individuale. O altă formă de comunicare cu constituența a fost cea a birourilor europarlamentare. În acest caz, am observat o aglomerare în capitală, în vreme ce în teritoriul s-au extins destul de puțin. Au rămas numeroase județe unde nu a existat birou europarlamentar din partea niciunui grup politic. Pe de altă parte, se poate constata și extrema cealaltă, în care unii membri din PE aveau peste 8 birouri (Tökés, Csibi). Ceea ce a frapat în timpul ultimei campanii electorale pentru PE (mai 2009) a fost faptul că majoritatea celor care au candidat pentru un nou mandat în legislativul european au ignorat comunicarea prin blogurile și site-urile personale, neactualizându-le, practic eludând o formă de a comunica rezultatele activității lor în perioada noiembrie 2007-iunie 2009. Oare de ce?

## istoria

# Premisele medievale ale construcției europene

Florian Dumitru Soporan

A bordarea problematicii încorporate de specificul identitar al grupurilor etnice cristalizate pe solul Europei Centrale și de Est poate părea inoportună în contextul intelectual al ultimelor decenii, în care integrarea regiunii într-o Europă multilingvă și multiculturală a fost asumată ca obiectiv prioritar de mediile politice și de oamenii de cultură din regiune. Autorii cehi, maghiari, polonezi sau români au clamat apartenența individuală, dar în egală măsură a comunităților din care fac parte, la ansamblul de valori și la paradigma civilizațională a Occidentului, elaborând în acest scop discursuri de legitimare a aspirațiilor europene ale fiecărei națiuni în parte. Alături de trecutul apropiat al rezistenței la experimentele totalitare ale secolului XX, de prezentul așa-numitei noi Europe, nu neapărat opusă celei vechi, dar încă diferită de aceasta și de viitorul promițător, chiar și în actualele împrejurări ale piețelor emergente, trecutul medieval a fost studiat din perspectiva acelorași imperative. Scrisul istoric a căutat compatibilități, tangențe socio-economice și confesionale, cadre generale, cu neglijarea factologiei și cu tentative de demitizare a trecutului. Dar dacă provocările pe care le întâmpină integrarea europeană demonstrează faptul că afinitățile naționale și interesele de stat sunt departe de a-și fi spus ultimul cuvânt, forța lor de acțiune și sugestie poate fi demonstrată și în etapa genezei micilor națiuni central-europene. Însemnătatea solidarităților etnice în structurarea națiunilor moderne a fost relevată de contribuții de valoare datorate autorilor medievali de expresie franceză și anglo-saxonă, iar analiza structurilor similare din regiunea delimitată de frontierele Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană, lumea rusă, Balcanii și Marea Baltică, ar fi de natură să faciliteze o mai bună cunoaștere a specificului acestui spațiu, relevant și prin diversitatea umanității care îl populează.

Orice reflecție asupra evoluției Europei de Est, așa cum a rămas fixată în terminologia anglo-saxonă, sau a Europei Central-Orientale, concept cu care operează istoriografia mai recentă, pornește de la fixarea unor diferențe în raport cu un Occident privit în ansamblu. Acestea sunt căutate în circumstanțe geopolitice sau economice, sociale sau confesionale, menite să explice evoluția diferită pe care aceste popoare au urmat-o în raport cu proximitatea apuseană. Unii autori au alcătuit adevărate serii de evenimente care au creat falii ce se dovedesc greu de eliminat, alții, precum Samuel Huntington, au ridicat problema incapacității unor națiuni de a parcurge modernizarea conform paradigmei occidentale și au căutat cauzele acesteia în date confesionale. Fără a insista asupra validității unor astfel de interpretări, trebuie să constatăm că sursa primară a acestor diferențe poate fi găsită mai curând în antecedentele medievale ale națiunilor europene și de cristalizare a cadrelor instituționale proprii. Diferența nu a fost însă nici atunci sinonimă cu incompatibilitatea, iar o demonstrație în acest sens este oferită de procesul de creștinare al slavilor și maghiarilor.

Locuitorii antici ai platoului Boemiei, ai Câmpiei Panonice și ai Bazinului Carpatic nu au supraviețuit prin intermediul unei culturi scrise proprii. Puținele informații pe care le deținem sunt furnizate de studiile arheologice și de sursele greco-latine. Zona s-a aflat sub un control politic fragil al Romei, iar autorii clasici au evocat acest spațiu ca pe o sursă de pericole, venite din partea unor seminții războinice și capabile de invazii devastatoare. Este o imagine care va face o strălucită carieră și în Evul de Mijloc, iar prelucrări ale acesteia vor fi integrate în discursul identitar al națiunilor situate în spații-frontieră. Prefacerile pe care le-a cunoscut *orbis romanus* sub efectul migrațiilor au însemnat și transferul centrului de dezvoltare al Europei din zona axelor comerciale mediteraneene în câmpiile fertile de la nord de Alpi. Reconfigurarea instituțională, prin întâlnirea dintre barbarii evoluți și romanii decăzuți de care vorbește Jacques Le Goff, dar mai ales grație acțiunii bisericii creștine, a asigurat apusului franc capacitatea de expansiune către estul Europei, rămas un teren de misiune pentru clerici și cavaleri. Pentru Răsăritul incert și amenințător, primele secole medievale au coincis cu intrarea în istorie a slavilor. Sedentarizarea și întemeierea primelor entități politice ale acestora au pus problema acomodării cu valorile lumii clasice, în sensul convertirii la creștinism și al intrării în ordinea politică oficială. Tentativa de integrare în cadrele creștine prin intermediul liturghiei și al alfabetului alcătuit de Chiril și Metodie, inițiată în ambianța *commonwealth*-ului bizantin și asumată inițial de papalitate, a fost abandonată sub presiunea puternicelor episcopii bavareze. Pentru acestea din urmă și pentru regalitatea Franciei Orientale care le patrona, convertirea slavilor avea drept consecință firească lichidarea autonomiei instituționale a acestora, iar utilizarea limbii proprii în oficierea ritualurilor de cult le-ar fi consolidat conștiința identității proprii. Opțiunea ecumenică pe care papalitatea o va propune constant lumii medievale în perioada de apogeu a puterii sale a trebuit să cedeze în fața unor interese particulare, fapt cu urmări decisive pentru viitorul Europei Centrale și de Est. Avem de-a face de pe acum cu acea ambivalență medievală pe care a remarcat-o Johan Huizinga, a unui discurs inspirat de viziunea despre lume a Sfântului Augustin și de imaginea unei creștinătăți transnaționale suprapusă unei realități profund particulariste, dominată de solidarități și jurisdicții multiple. Forța și capacitatea de solidarizare a centrelor regionale de putere cenzurau constant marile proiecte misionare și inițiativele de integrare politică, fenomene cu reverberații în plină epocă modernă. Din perspectiva slavilor, acest timp rămâne relevant prin apariția primului stat propriu, Moravia Mare, dar mai ales prin elaborarea și legitimarea, în ambianță bizantină de această dată, a liturghiei slave, preluată în bisericile bulgară, sârbă și rusă. Apariția maghiarilor în centrul Europei și stabilirea lor în patria panonică au modificat situația, distrugând atât structura politică a slavilor, cât și fundațiile ecleziastice germane din regiune. Oricât ar părea



de straniu pentru o lume aflată atât de departe de globalizare, evenimentul a fost rezultatul dinamicii proprii a lumii stepelor nord-pontice și a Orientului Apropiat, dar mai ales al rivalității dintre moravi și germani, complicată de disputele dintre bulgari și bizantini. Complicata ecuație politică în care o proiectată alianță moravo-bizantină genera un proiect de parteneriat germano-bulgar producea un joc de sumă nulă și lăsa loc de manifestare pentru forțele celui de-al doilea val al migrațiilor.

Convertirea deplină a cehilor, polonezilor și maghiarilor avea să fie rezultatul elanului pe care *christianitas* l-a cunoscut în contextul depășirii marii spaime generate de apropierea anului 1000 și al stabilizării economice și sociale. Biserica creștină în ansamblul său a jucat un rol esențial în acest proces, grație activității unor prelați de excepție și unei capacități sporite de control asupra societății. Succesul acestei prime treceri de la mica la marea Europă, dacă ar fi să-l parafrazăm pe Pierre Chaunu, nu poate fi explicat exclusiv prin ofensiva imperiului restaurat în favoarea dinastiei saxone sau a Bizanțului, chiar dacă impulsul decisiv a aparținut celor doi poli de putere, generatori de legitimitate politică și confesională. A fost mai curând vorba de finalizarea procesului de acomodare a noilor popoare cu exigențele unei lumi în raport cu care încetaseră să se definească exclusiv ca inamici, cu care întrețineau toată gama de relații presupuse de proximitate. Faptul că, la a doua generație de la convertire, Boemia dădea creștinătății un misionar de talia Sfântului Adalbert de Praga, martirizat în țara prutenilor, iar clerici chei erau în măsură să faciliteze convertirea Poloniei păgâne demonstrează gradul în care popoarele din Est erau pregătite să facă pasul decisiv spre integrare în *christianitas*, chiar dacă procesul a presupus un import spiritual. Evoluții similare au avut loc și la extremitatea estică a Europei, unde același mixt de presiuni militare, predică și negocieri politice a asigurat convertirea bulgarilor, sârbilor și a Rusiei kievene. În aceeași ordine de idei, este cu totul remarcabilă abilitatea cu care conducătorii păgâni ai slavilor și maghiarilor au gestionat instituționalizarea noii religii și implicit consacarea spirituală a puterii lor. Reușita lor se datorează și unei bune cunoașteri a subtilităților politice și juridice ale lumii în care căutau să se integreze și capacității de a utiliza competențele unor clerici și nobili germani sau latini. Acest fragment cronologic a rămas relevant pentru specificul identitar al popoarelor implicate prin personalitățile monarhilor și prelaților, asumați ca sfinți patroni ai bisericilor și ai țărilor pe care le-au condus și le-au lăsat urmașilor, portretizați în cronică secolelor următoare și deveniți obiect al pietății publice și al propagandei patriotice. Este cazul ducelui Vaclav cel Sfânt al Boemiei, al regelui Ștefan cel Sfânt al Ungariei, al ducelui Mieszko al Poloniei și al succesorului său, regele Boleslaw Chrobry. Conduita acestor dinăști și mai ales proiecția ei ideatică au dat substanță principiului Sfintei Coroane, care în Europa Centrală și de Est a asigurat legitimitatea puterii și unității regatelor. Pe de altă parte, merită remarcat faptul că fiecare din acești intercesori ai propriilor națiuni pe calea mântuirii sufletelor au uzat de mijloace extrem de violente pentru a impune noua credință, socotită de mulți dintre supușii lor una străină. Victoria regelui Ștefan asupra contestatarilor săi păgâni a fost apreciată în epocă drept o izbândă a teutonilor împotriva ungarilor, iar răscoala păgână din Ungaria i-a vizat în primul rând pe clericii germani și latini din anturajul regelui Petru I de Orseolo. Extinderea

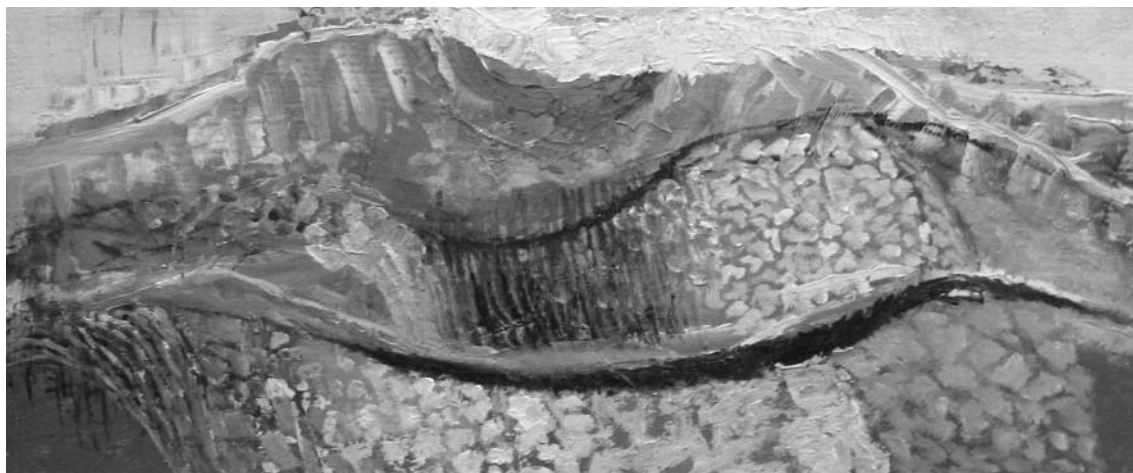
lumii creștine dincolo de fostele limesuri romane a fost jalonată de episoade ale vechii rivalități dintre slavi și germani, situație complicată de prezența maghiară. În plus, neofiții au căutat să-și asigure dialogul direct cu papalitatea, evitând intermedierea împăratului și a arhiepiscopiei de Maența. Poziția lor i-a transformat în interlocutori ideali ai Sfântului Scaun în lupta cu Imperiul, fapt care a generat reacții xenofobe în raport cu germanii și în spațiul italian.

O chestiune care generează încă vii dezbateri între istorici este apartenența confesională a românilor și albanezilor, cele două națiuni care au supraviețuit crepusculului lumii romane și tumultului migrator. Fără a intra în detalii, trebuie precizat faptul că regiunile locuite de aceste popoare au evoluat în relație cu universul de civilizație bizantin, succesorul declarat al *orbis romanus*. Proximitatea statelor slave, a regatului apostolic al Ungariei și a republicilor italiene a însemnat, dincolo de dimensiunea conflictuală inerentă unei lumi pentru care toleranța era departe de a însemna o paradigmă, expresii ale unei spiritualități de sinteză. Este suficient să amintim notațiile Cronicii moldo-ruse de mai târziu, care conecta originea românilor din vechii romani cu păstrarea adevăratei credințe creștine.

Imaginea unui Ev Mediu creștin, în care diferențele între popoare se reduc la aspecte lingvistice sau la certuri ale regilor, trebuie nuanțată prin apelul la înșeși mărturiile unor prelați, implicați într-o formă sau alta în evenimentele vremii. Astfel, percepția asupra maghiarilor nu se îmbunătățise prea mult în mediile ecleziastice germane, devreme ce Otto de Freising nota, la un secol și jumătate de la creștinarea Ungariei, că aceasta este locuită de monștri cu înfățișare omenească. În aceeași notă, cronică maghiară invocă faptele de arme ale ungarilor în luptele cu Imperiul din prima jumătate a secolului al XI-lea. Atitudini similare sunt asumate de autorii primelor cronici cehe și poloneze. Existența unui inamic comun a dus la formarea unor alianțe temporare și la încercări de uniune dinastică, minate însă de forțele centrifuge ale intereselor particulare, care au determinat eșecul tentativelor integraționiste medievale. Este cazul uniunii ceho-polone, inițiată pentru prima oară în anii imediat următori încoronării lui Boleslaw I Chrobry ca rege al Poloniei și reluată sporadic pe parcursul celor patru secole care au urmat. În pofida slăbiciunii aparente a noilor structuri statale, și a diversității lingvistice și de credință acceptate ca atare de contemporani, micile națiuni central și est-europene sau dovedit suficiente de vitale pentru a rezista în fața oricărui încercări de asimilare sau de nivelare prin încadrarea în proiecte politice transnaționale. Apariția unor noi amenințări, cum au fost invazia mongolă din 1241 și reluarea ofensivei Islamului odată cu descinderea turcilor otomani în Europa de Sud-Est, le-a pus în cauză existența distinctă și

apartenența la Europa creștină, fără a avea un impact decisiv din acest punct de vedere. Mai mult decât atât, permanentizarea acestor proximități ostile a generat formularea unui discurs de legitimare cu reverberații în etape cronologice ulterioare. În ambianța primului Conciliu de la Lyon, regele ungar Béla al IV-lea vorbea pentru prima dată despre țara sa ca despre *finis christianitatis* și făcea din apărarea sa o cauză comună a acesteia. La mai puțin de trei secole de la convertirea la creștinism și în condițiile în care în mediile pontificale se mai manifestau temeri cu privire la soliditatea acestor fundații, apărarea credinței și a frontierelor creștine devenea cheia de boltă a discursului despre stat și națiune. Fenomenul și urmările sale sociale și politice au fost examinate în detaliu în lucrările Norei Berend, în relație cu evoluții similare la frontiera apuseană a Europei creștine. Suveranii unguri, polonezi, urmați de cei ai slavilor din sud și de domnii români, și-au definit statele ca porți ale creștinătății, *antemurale christianitatis*, scuturi sau ziduri de apărare ale acesteia, apelând la solidaritatea națiunilor vecine și legitimându-și astfel conduita, chiar în împrejurări discutabile. Tema apărării civilizației europene a supraviețuit la nivelul discursului identitar și al demersului politic al națiunilor central și est-europene, chiar în condițiile în care amenințarea mongolă și islamică a cedat locul autocrației ruse sau pericolului totalitar.

O trecere în revistă a genezei națiunilor și statelor central și est-europene și a mutațiilor survenite la finele primului mileniu relevă amestecul de forță și fragilitate, oscilațiile între integrarea în cadrele europene medievale și recursul la specificul identitar, dar mai ales activarea ambelor dimensiuni în serviciul unor interese de un pragmatism cu sugestii premoderne. În aceeași ordine de idei, avem de-a face cu o remarcabilă dinamizare a ritmului istoriei, cu atât mai interesantă cu cât avea loc tocmai în acel veac întunecat evocat de Harald Zimmermann, într-un timp intrat în conștiința publicului larg ca unul al anarhiei și violenței. Observația lucidă obligă la o interpretare circumspectă a evenimentelor, cu evitarea implicită a tentațiilor protocroniste. Faptul că foștii șefi ai clanurilor conducătoare au fost recunoscuți ca suverani creștini prin primirea botezului nu a însemnat nicidecum acel sfârșit al istoriei despre care s-a vorbit și la finele Războiului Rece. Conflictul dintre regi și reacțiile xenofobe au rămas la fel de active pe durata Evului Mediu și mai târziu, iar disputele din cadrul bisericii creștine au transformat Europa Central-Orientală în principala zonă de impact. Cu toate limitele sale, convertirea la creștinism a popoarelor născute în valurile primei migrații a avut urmări ireversibile, ca și edificările statale care i-au corespuns.



## religia

## teologia socială

## Cele două secularizări

Radu Preda

Relația generică dintre Biserică și stat, dintre autoritatea spirituală și puterea politică, adică dintre Dumnezeu și cezar (cf. Matei 22, 21), reprezintă de la bun început un laitmotiv al prezenței Creștinismului în istorie. Insistența Mântuitorului Hristos pe faptul că Împărăția Sa nu este în și din această lume (cf. Ioan 18, 36), chiar dacă începe, prin Biserică, să se concretizeze deja de aici, introduce în plină cultură religioasă teocratică, specifică Orientului pre-creștin și actual, prima formă de secularizare în sensul strict al termenului. Religie a întrupării lui Dumnezeu în lume, adică în *saeculum*, și anunțând transfigurarea acesteia în regimul unei alte lumi, fundamental distinctă față de cea istorică („pământ nou și cer nou”, Apocalipsa 21, 1), Creștinismul scurtcircuitează viziunile spirituale de până atunci marcate mai curând de dorința de a contopi în timp creația și Creatorul, de a „cobori” cerul pe pământ (inclusiv prin revoluții religioase), și mai puțin de a „urca” pământul la cer. În logica spiritualității creștine, luarea de către Dumnezeu a chipului omului prin Întrupare marchează un moment de maximă alteritate, iar nu unul de confuzie, între Hristos și umanitate continuând, datorită păcatului, să persiste diferența ontologică. Teleologic, scopul Întrupării nu este pur și simplu înomenirea lui Dumnezeu, „coborârea”, adică participarea Acestuia la slăbiciunile creației căzute - întrupându-se, El este solidar, însă nu și complice cu noi! -, ci îndumnezeirea omului, „urcarea”, adică participarea lui la natura restaurată, fapt posibil numai și numai prin depășirea condiției actuale. **ΚΥΐΟΟΟ** nu poate fi înțeleasă fără **εΐϋΟΟΟ**: Hristos întrupat ne îndeamnă convingător, prin propriul Său exemplu, să transfigurăm starea propriei noastre întrupări sau existențe. În lumina acestei experiențe a realizării diferenței prin apropiere, a faptului că „venirea” lui Dumnezeu în trup este începutul „plecării” noastre în duh, că lumea încetează să mai fie ea însăși și pentru sine un scop, motiv pentru care nu are rost să mai căutăm o „țară sfântă”, adevărata și definitivă patrie duhovnicească fiind dincolo de orizontul geografiei fenomenale, trebuie înțeles sensul secularizării creștine de care aminteam mai sus.

Distincția fundamentală operată prin persoana lui Hristos, om și Dumnezeu, între ceresc și pământesc în materie politică va duce la atitudinea aparent paradoxală și detașată a creștinului care se roagă inclusiv pentru formele de stăpânire non-creștine (cf. Romani 13), pe care le plasează însă în planul mai larg al Creatorului față de creație, adică în ceea ce cu o expresie teologică specifică numim iconomia mântuirii. Noutatea absolută a secularizării evanghelice este direct legată de noua poruncă a iubirii aproapelui (cf. Matei 22, 40), pandant la rândul ei al poruncii veterotestamentare, reînnoite, de a iubi înainte de orice pe Dumnezeu. Or, punând iubirea de Dumnezeu pe același plan complementar cu iubirea aproapelui, Evanghelia de contextualizează etnic, cultural și politic pe semen și pe Dumnezeu deopotrivă. Iubirea necondiționată față de semen, adică indiferent de statutul acestuia, de faptul de a fi sau nu liber ori sclav, de același neam sau de altă sorginte, bogat sau sărac, păcătos sau virtuos, creează fundamentul unei noi înțelegeri a umanității în cheie universală și cu ochii ațintiți

spre *eshaton*. Acest *ethos* va permite, în evidentă contradicție cu exclusivismul etnic, conviețuirea creștinilor cu necreștinii, îndeplinirea de către cei dintâi a obligațiilor sociale fără a le condiționa religios. Potrivit secularizării creștine prin distincție, atâta vreme cât cele ale lui Dumnezeu sunt separate fără rest de cele ale cezarului, fiecare primindu-și „partea”, ceea ce exclude teocrația și statocrația deopotrivă, loialitatea spirituală nu are cum intra în conflict cu loialitatea civică. În plus, iubirea joacă rolul unui liant care unifică lumea în ciuda diversității și chiar a contradicțiilor din interiorul ei, prefigurând astfel transfigurarea acesteia.

Consecințele practice ale acestei viziuni sunt nemijlocite. Astfel, conștiința de a nu avea cetate stătătoare (cf. Evrei 13, 14) și de a fi răspunzători spiritual doar Dumnezeului lor personal va permite creștinilor primelor secole asumarea fără complexe a statutului de minoritari și slujirea, spre binele comun, a statului ne-creștin prin înrolarea în armată, plătirea taxelor, însușirea culturii vremii și respectarea în general a legilor. Faptul că primele generații de creștini trăiesc în societăți peșterice, cosmopolite, traversate de felurite curente de gândire sau oferte religioase, nu face altceva decât să le confirme rolul apostolic, mărturisitor. *Epistola către Diognet* sintetizează de minune această stare de lucruri, creștinii din mijlocul societății Antichității târzii fiind pentru lumea lor „ceea ce este sufletul pentru trup”. Altfel spus, departe de a se constitui într-o anti-lume, ceea ce nu înseamnă că nu au existat și astfel de tendințe ghettoizante pe fundalul unei exegeze soteriologice eronate, creștinii primelor decenii și secole se pun pur și simplu în slujba lumii asemeni sufletului în slujba trupului, caută dialogul cu aceasta tocmai pentru a vesti Evanghelia. Dincolo de defectele sau virtuțile epocii, rânduiala socială este pentru ei un dat, un punct de plecare spre convertirea minților și inimilor la Hristos. Este motivul pentru care ei nu se organizează în „celule revoluționare”, nici nu au în vedere răsturnarea raporturilor de putere, nu contestă autoritatea publică și nici nu se consideră din punct de vedere civic altminteri decât ceilalți. Ruptura se va produce în momentul în care statul roman își va impune cu forța propria lui religie civilă și va condiționa loialitatea față de cetate prin loialitatea cultică față de cezarul devenit Dumnezeu. Din stat ne-creștin, Imperiul Roman devine în mod explicit unul anti-creștin, de unde și justificarea politică a valurilor de persecuții la care vor fi supuse comunitățile creștine. După cum se știe prea bine, persecuția din perioada primară va fi încheiată odată cu Edictul de la Milano din 313. Ulterior, prin convertirea lui Constantin cel Mare și ridicarea treptată a Creștinismului la rangul de unică religie a Imperiului Roman, fapt codificat de către Teodosie cel Mare la finele secolului IV, Biserica va trece de la o extremă la alta.

În ciuda secularizării introduse de Evanghelie și menită să elibereze problema mântuirii personale de condiționările politicului (vezi suprapunerea din mentalul iudaic dintre Mesia spiritual și cel politic) și pe acesta din urmă de imixtiunile religioase (procesul politico-religios al Mântuitorului ilustrează cel mai bine o astfel de interferență), secolele următoare vor fi marcate profund de confuzia

dintre planuri, de luptele pentru supremația spiritualului asupra mundanului sau pentru controlarea Bisericii de către puterea profană. În puține cuvinte, putem spune că nici teologia nu a rezistat ispitei de a conduce (papalitatea monarhică este exemplul cel mai grăitor) și nici politica de a se transforma ea însăși într-o ideologie cvasi-religioasă (de la galicanism la ateism, plaja fenomenelor este extrem de largă). Rezultatul este cel pe care îl știm și sub rigorile căruia trăim de cel puțin trei secole încoace: secularizarea prin delimitare, specifică teologiei Evangheliilor, va fi înlocuită de secularizarea prin contestație, specifică proiectului modernității. Mai mult chiar: secularizarea ca formă de combatere sistematică a dimensiunii religioase va reprezenta chintesenta Iluminismului și va duce, în faza cea mai recentă, la valul anti-religios al comunismului.

Pe fundalul istoriei europene a identificării progresului și modernității cu negarea importanței confesiunilor religioase ca actori publici se explică atitudinea paradoxală a Europei în general, în special a celei vestice, față de chestiunea actualității religiei ca ingredient „inevitabil” al societății, incapacitatea clasei politice de a identifica o strategie integratoare durabilă față de diversitatea cultural-religioasă și față de sensibilitățile majorității „autohtone” trăind acut sentimentul unui asediu identitar fără precedent din partea „alogenilor”. Mai departe, tot acestei ambivalențe tipice Europei moderne, care confundă secularizarea cu dezcreștinarea, îi datorăm dubla morală în cazul rolului public al religiei: în timp ce excesele laicizante, ale statului sau ale unor organizații non-guvernamentale, sunt justificate și apărate, dorința vocii religioase de a se face auzită, mai cu seama pe marginea agendei sociale și etice, este taxată prompt drept imixtiune, expresie a fundamentalismului sau a revizionismului cultural. În această logică, religia intră în categoria excesului, prea multă religiozitate, precum în Polonia majoritar catolică sau în România majoritar ortodoxă, fiind motiv de îngrijorare sau chiar de dispreț, credința manifestă fiind pentru mulți apostoli ai secularizării fără rest un indiciu de primitivism. Cu alte cuvinte, din punct de vedere al conștiinței religioase, Europa are în mod evident două motoare. Așa cum s-a putut vedea și în cazul polemicii legate de preambulul a ceea ce ar fi trebuit să fie până la această oră un fel de Constituție a Uniunii Europene, un astfel de dublu standard îngreunează suplimentar apelul la rădăcinile iudeo-creștine ale continentului. Datorită acestei percepții secularizate (în sensul precizat) de sine și a urmărilor ce decurg de aici, clasa diriguitoare europeană occidentală încurajează fără voie, indirect, instrumentalizarea religiei prin „protejarea” ei de către cine nu trebuie. Recenta inflamare a spiritelor în timpul campaniei electorale din Austria pentru alegerile europene prin folosirea demonstrativă a temei religioase în discursul politic al dreptei extreme este un exemplu cât se poate de sugestiv. În fine, parcursul european al secularizării de la distincție la suprimare explică de ce comunismul nu a fost denunțat nici măcar după două decenii de la falimentul său politic drept ceea ce a fost/este: o ideologie criminală a cărei orientare anti-religioasă este definitorie. Datorită manierei secularizate de a citi secularizarea ca atare, faptul istoric al intensei și sângeroasei persecuții anti-religioase, fie și secondată de lașitățile unora dintre liderii religioși, nu este până acum pe agenda europeană a temelor care merită să fie dezbătute până la capăt. ■



## dezbateri &amp; idei

## Evazionismul activ

Sergiu Gherghina

Evazionismul este tendința manifestată în artă de a cultiva evadarea din realitățile sociale, îndepărtarea de cotidian. În urmă cu aproape patru decenii, în *Imposibila întoarcere*, Marin Preda reflecta asupra evaziionismului la nivel literar și social. Cunoscut drept un adept al reflectării fidele a realității în scrieri, îi critica pe cei care în locul abordării problematicilor veritabile preferă utilizarea unor aglomerări de cuvinte și imagini goale de conținut. Abordarea subiectelor banale prin metafore și a esteticului de dragul esteticului este și astăzi prețuită dacă observăm ascensiunea unor adevărați idoli ai mulțimilor ce se mulțumesc cu crearea unor emoții comerciale (un exemplu este Coelho). Evaziionismul literar își găsește originile în cel social, ce caracterizează societatea de astăzi mai mult decât pe cea de la începutul anilor '70 din care Preda relatează. Evaziionismul social este, în forma sa cea mai întâlnită, unul activ. Episodul povestit este surprins la o „coadă” la magazin unde vânzătorul întârziase la program o jumătate de oră. Sosirea nu a coincis însă cu deschiderea magazinului, vânzătorul intrând și lăsând ușa închisă pentru clienți. Acel moment a marcat ieșirea din rând a scriitorului care a început să lovească ușa cu picioarele. Revenirea calmă a vânzătorului a fost însoțită de proteste din partea mulțimii, adresate însă comportamentului său, nu celui al vânzătorului. Era conștientizarea normalității anormalului. Această situație este deseori reprodușă în societatea contemporană românească în care suspiciunile apar în prezența atitudinilor considerate normale în alte părți și unde anormalitatea a devenit model.

Epoca în care a trăit nu îi permitea lui Preda să se refere la evaziionismul din domeniul politic. Însă astăzi, acest din urmă aspect este nu doar vizibil, ci a devenit un *modus vivendi*. Aparent paradoxal, cei aleși/delegați să rezolve problemele fundamentale ale țării se refugiază în realități alternative și aleg modalități convenabile de evitare a realităților și problemelor pe care acestea le implică. Însă, nu ar putea face acest lucru fără susținerea noastră, căci ei sunt reprezentativi, inclusiv la nivel comportamental, pentru cei ce îi votează. Evaziionismul politic își are mereu sursa în social și fără o legitimare și susținere permanentă (de multe ori involuntară) din partea acestuia din urmă nu ar putea fi perpetuat. Ocolirea problemelor fundamentale și ambalarea în cuvinte strălucitoare a incompetenței, lipsei de

idei sau a urmăririi propriului interes au devenit deja un brand de țară. În fond, evaziionistul politic face carieră și este promovat. De fapt, logica pe care este construit întregul arsenal discursiv și comportamental este una simplă: cel ce nu face nimic, nu greșește; iar dacă nu greșește, nu i se poate reproșa nimic. Acest lucru explică nivelul relativ constant de încredere pe care populația îl acordă unor guvernări care după mai mult de jumătate de an nu doar că nu au reușit să producă idei concrete pentru diminuarea efectelor crizei financiare, dar fac zilnic dovada necunoașterii problemelor țării. În contextul sugestiilor venite de la FMI pentru reducerea costurilor, politicienii români filosofează despre importanța locurilor de muncă, încearcă să găsească porțițe prin care să tergiverseze decizia (căci doar este an electoral, au fost alegeri în iunie, vor mai fi în câteva luni) și să elimine posibilitatea unor reforme cu efect benefic pe termen lung (există mulți bugetari a căror prezență nu este justificată).

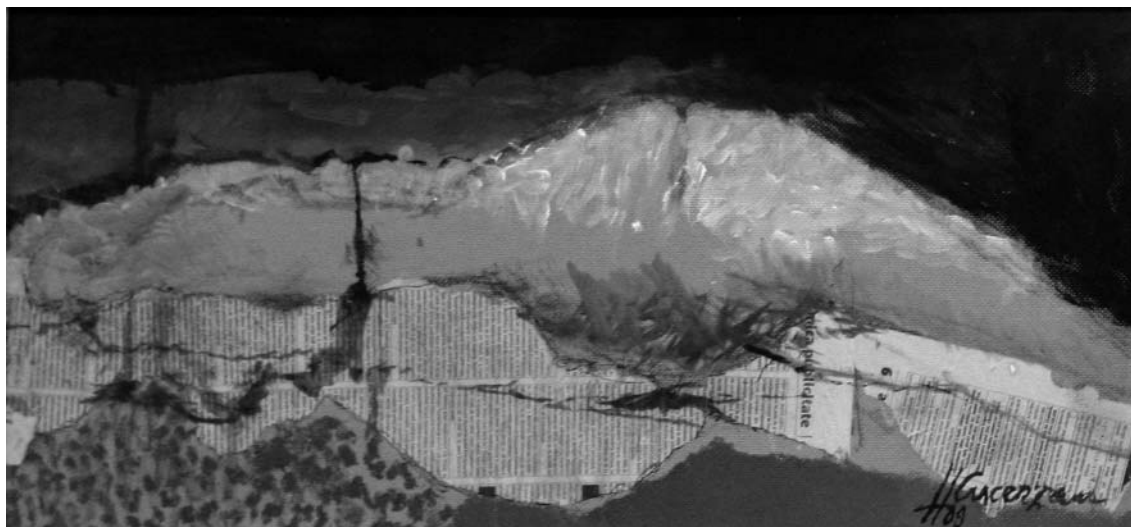
Dramatică este imposibilitatea particularizării evaziionistului politic. Reducerea acestuia la câteva persoane și la exemple este inutilă deoarece există un tipar general care se aplică tuturor celor implicați în ceea ce se numește teoretic „reprezentare politică”. Ori de câte ori lucrurile sunt evidente pentru orice observator al unui fenomen, politicienii vin și ne explică elocvent că nu am înțeles bine și nu privim din unghiul corespunzător. Faptul că Ministerul Turismului are prioritate fără legătură reală cu îmbunătățirea acestor servicii nu este adevărat decât pentru răuvoitori. Ideea inculcată alegătorilor este aceea că imnul (monoton) promovat cu fast este doar începutul unei ample campanii ale cărei acțiuni și efecte nu le vom vedea probabil niciodată. În urmă cu doi ani, în campania referendumului pentru demiterea președintelui României, nu a fost explicat succint și concret cum acesta a încălcat Constituția, accentul a căzut pe o coaliție a răului direcționată împotriva Domniei Sale. Recent, demiterea unui ministru care a cheltuit nejustificat bani publici nu este o problemă în care premierul să ia decizii, există alte organisme care trebuie să decidă, conform spuselor celor direct vizați.

Rezumând, evaziionismul politic este prezent în orice eveniment public, ale cărui implicații sunt explicate de către mass-media. Campaniile

electorale anoste sunt un prim indicator al lipsei de idei ancorate în realitate. La finele anului trecut, două treimi din voturi acordate în alegerile legislative naționale din 2008 aparțin unor partide care nu au propus în campanie nicio idee concretă pentru diminuarea efectelor crizei financiare. În schimb, votaseră cu mult entuziasm o lege a salarizării care nu putea fi promulgată datorită limitelor bugetare și planificau aselenizări pe Lună. Cazurile de corupție indicate de mass-media în cazul unor miniștri sunt mereu tratate distant de către guvernării preocupate să poarte războaie cu „mogulii” trusturilor media. Rămânerea în contact cu realitatea însemna discutarea publică a modalității în care a avut loc promovarea în funcții publice a unor personaje cu un trecut îngrijorător (cazul Dragnea), a cheltuirii nejustificate a banilor publici sau realizarea de publicitate mascată (cazul Ridzi). În schimb, accentul a fost pus de oamenii politici pe elemente ce țineau de protocolul dintre partidele de guvernare sau pe elemente de procedură.

În același registru, eliberarea de către o instituție de învățământ superior a zeci de mii de diplome în condiții de ilegalitate este trecută cu vederea datorită potențialului electoral al studenților ce pot fi afectați de o eventuală decizie corectă a Ministerului Educației. Apar nuanțe de moralitate acolo unde nu este cazul, singura eroare a Ministerului fiind aceea că nu a sesizat mai devreme inadvertențele. Pentru guvernări adevăratul scop nu este acela de a rezolva probleme sau de a efectua reforme, ci de a câștiga următoarele alegeri. Când actualul premier declara că scopul partidului său este acela de a deveni cel mai mare din România, acest lucru nu poate fi realizat prin promovarea unor reforme ce deseori duc la pierderea alegerilor următoare. Realitatea în care astfel de afirmații sunt făcute nu are nimic în comun cu crizele economice, cu pierderea locurilor de muncă sau cu demiterea miniștrilor incompetenți, ci cu mituirea electoratului prin promisiuni absurde și cu menținerea în rândurile partidului a membrilor ce atrag voturi (indiferent de calitățile și competența acestora).

Opțiunile ce ni se prezintă la nivel politic la fiecare alegere nu sunt alternative reale, sunt nuanțe ale aceleiași culori. Nu există diferențe fundamentale între abordările celor ce ne cer votul din ce în ce mai des în ultima perioadă datorită diferențierii între alegerile prezidențiale și legislative și apariției celor europene. Singura metodă pe care o avem la dispoziție pentru a determina o schimbare este să nu mai promovăm în mod activ evaziionismul. Absenteismul este o reacție vizibilă de protest la adresa a ceea ce se petrece pe scena politică. Însă, consecința acestei decizii nu este neapărat un semnal pentru aleși, ci faptul că cei ce își exprimă votul au o influență mai mare în desemnarea următorilor guvernări. Modalitatea constructivă de a reduce evaziionismul este ca ideile ancorate în realitate și posibilitățile prezentate pentru implementarea lor ar trebui preferate discuțiilor abstracte. Încurajarea discursurilor fără fond și a personajelor fără idei politice (vezi alegerile europene din 2009) determină o evadare permanentă din social la nivelul reprezentanților, o amânare continuă a abordării problemelor.



# A descoperi hermeneutica lui Ricoeur: trei dificultăți

Cătălin Bobb

Paul Ricoeur nu a scris nicio lucrare propriu-zis de hermeneutică: indiferent dacă vorbim despre o introducere în hermeneutică, o istorie a hermeneuticii sau, lucrul cel mai important, o teorie hermeneutică<sup>1</sup>. Paradoxul tocmai anunțat nu ar trebui să ne provoace mari neliniști. Nu este vorba despre faptul că Ricoeur nu ar avea o hermeneutică, ci, doar, că, foarte simplu spus, *hermeneutica sa se cere mereu descoperită*. Însă tocmai în acest punct rezidă dificultatea extremă atunci când aducem în discuție hermeneutica lui Ricoeur. Faptul că va trebui să vorbim despre o permanentă descoperire, poate chiar redescoperire, nu se datorează vreunei ascunderi practice implicite în discursul său, dimpotrivă, exigența clarității este unul din principiile fundamentale ale scriiturii sale (cu toate că această claritate devine uneori sufocantă). Este vorba, mai degrabă, despre o permanentă așezare și reșezare a propriilor principii hermeneutice care dau senzația unei mișcări ce nu poate fi niciodată oprită și înțeleasă cu claritate. În momentul în care discutăm despre o permanentă reșezare a modului în care Ricoeur înțelege hermeneutica avem în vedere, desigur, o dispunere cronologică a studiilor care vorbesc despre hermeneutică. Dar acest fapt nu ne oferă posibilitatea de a identifica o legătură internă care îmbină într-un mod evolutiv studiile în cauză ca și cum am putea urmări dezvoltarea din ce în ce mai clară a propriei sale teorii. Dimpotrivă se impune să vorbim despre un efect de sincopă posibil de redat printr-un permanent du-te-vino. Trimiterile de la un text la altul, de la o lucrare la alta creează această permanentă mișcare în recul. Nebulozitatea, dacă putem vorbi despre vreuna, este dată tocmai de această reiterare aproape nesfârșită a propriului demers hermeneutic care nu respectă o dispunere graduală, deci cronologică, ușor de urmărit.

Lucrările care stau la baza întregii sale (posibile) teorii hermeneutice și care sunt utilizate uneori excesiv de literatura de specialitate<sup>2</sup> și care, de fapt, pun în evidență extrema dificultate în a înțelege hermeneutica lui Ricoeur sunt *Conflictul Interpretărilor* (1968) și *De la text la acțiune* (1986). Însă nici măcar aceste lucrări, pe care nimeni nu va ezita să le numească hermeneutice, nu pot fi încadrate în registrele tocmai menționate. Este vorba într-adevăr despre texte care au de-a face, într-un fel sau altul cu hermeneutica, însă ele nu pot fi privite ca lucrări bine încheiate care ar purta de la un capăt la celălalt un singur subiect, pe care am putea să-l numim, în termeni filosofici, problema hermeneutică. Textele ca atare, dinăuntru acestor volume, pot fi, desigur, încadrate (istorice, teoretice, critice etc.) însă nu volumele luate în bloc; de aici de altfel și subtitlul *eseuri* de hermeneutică. Eseurile în cauză nu sunt omogene, nu răspund unei singure probleme, nu au ca scop unic precizarea unei posibile teorii hermeneutice. Dar nu lipsa omogenității (în sensul unui subiect singular discutat pe mai multe planuri) dă seama de dificultatea masivă a înțelegerii coerente a hermeneuticii sale, ci, mai degrabă, faptul că textele ca atare, citite în paralel, derutează. Este important să sesizăm, de la bun început, acest fapt banal întrucât există o permanentă neînțelegere relativă la hermeneutica lui Ricoeur.

Există trei dificultăți care trebuie evitate de la bun început atunci când dorim să aducem în discuție hermeneutica lui Ricoeur.

(1) Prima dificultate pe care volumele în discuție o aduc este aceea că ele cer *grile de lectură diferite*. Va trebui să insistăm de fiecare dată asupra acestei

condiții obligatorii pentru a putea înțelege clar hermeneutica lui Ricoeur. *De la text la acțiune* cere o lectură separată și am produce o gravă eroare dacă am transporta viziunea lui Ricoeur asupra hermeneuticii din acest volum asupra *Conflictului Interpretărilor*. Puține sunt punctele în care putem sesiza un demers continuu care cumva ar lega implicit cele două volume. Există o distanță ușor sesizabilă cel puțin la nivelul metodologiei. Dacă primul volum folosește hermeneutica fără să-i chestioneze presupuzițiile fundamentale al doilea ia în serios tocmai aceste presupuziții. Apoi, în continuitatea directă a acestei dificultăți stă faptul că textele în discuție sunt construite pe baza unor lucrări anterioare. Este suficient să dăm aici câteva exemple edificatoare. Nimeni nu va chestiona faptul că, la nivelul *Conflictului Interpretărilor*, atât studiul *Păcatul originar: studiu de semnificație*, cât și studiul *Hermeneutica simbolurilor I*, respectiv *II* (1961) își trage resursele din *Simbolistica răului* (1960) sau că întreg ansamblu de texte asupra lui Freud trebuie văzute ca texte atât prospective cât și cumulative în raport cu *Despre Interpretare. Eseu asupra lui Freud* (1965). Sau mai departe, la nivelul volumului *De la text la acțiune*, că *Sarcina hermeneuticii* (1975) nu este nimic altceva decât o aplicare mai riguroasă al studiului al șaptelea din *Metafora Viei*<sup>3</sup>. Aceste simple identificări, ușor de făcut și fără pretenții exegetice exagerate, pun însă în evidență un fapt cu totul remarcabil: *Ricoeur nu produce o teorie hermeneutică coerentă și dacă putem vorbi despre o teorie hermeneutică trebuie să-o facem mereu cu gândul descoperirii*.

(2) A spune, implicit, că Ricoeur nu a produs o hermeneutică de sine stătătoare, dincolo de posibila imprudență, înseamnă a încerca să înțelegem propriul său demers hermeneutic raportat la hermeneutica filosofică dezvoltată de Gadamer. Însă tocmai această înțelegere mi se pare a fi dăunătoare. A gândi demersul hermeneutic propriu filosofiei lui Ricoeur în comparație cu hermeneutica filosofică dezvoltată de Gadamer produce o permanentă neînțelegere, întrucât încearcă falacios să suprapună două demersuri complet distincte. Tocmai pericolul încadrării într-o paradigmă bine determinată trebuie evitat întrucât produce o permanentă raportare la o tradiție pentru care „problema hermeneutică” este asumată de la bun început, ceea ce nu se întâmplă în cazul lui Ricoeur. Ceea ce spunem este că ar trebui să fim cel puțin circumspecți atunci când prea rapid, și poate datorită ușurinței pe care o astfel de etichetare o aduce cu sine în demersul exegetic, îl încadrăm pe Ricoeur în tradiția hermeneuticii clasice. Mult mai simplu ar fi dacă am înțelege că demersul hermeneutic în filosofia lui Ricoeur se naște dintr-o necesitate de neocolit ca mai apoi să se transforme într-o teorie de sine stătătoare. Subiectul central care dă naștere hermeneuticii sale nu este, ca în cazul lui Gadamer „problema hermeneutică”, iar acest fapt odată înțeles modifică fundamental întreaga înțelegere a hermeneuticii sale. Însă și în acest punct lucrurile nu sunt atât de clare; dacă *Conflictul interpretărilor* poate și trebuie să fie citit fără Gadamer, *De la text la acțiune* nu poate fi lecturat decât împreună cu Gadamer. Interpretările atât de diverse de care se „bucură” filosofia sa se datorează fără îndoială și acestei permanente neînțelegeri. Astfel ne vedem obligați să afirmăm cu toată tăria că Ricoeur *nu face hermeneutică pentru hermeneutică*. Nu are importanță că mai apoi Ricoeur își modifică propria viziune asupra hermeneuticii, cert este faptul că începutul hermeneuticii lui Ricoeur trebuie căutat

într-un alt loc decât în textele care compun volumele în discuție.

(3) Relațiile atât de speciale pe care Ricoeur le poartă cu tradiția teologiei creștine complică extrem problema. Mulțimea de texte pe care va trebui să le numim *teologice*, împotriva voinței lui Ricoeur, și care pun într-un mod direct problema hermeneutică trebuie de bună seamă luate în considerare. De altfel, singura sistematizare clară a unei posibile teorii hermeneutice aduce în discuție tocmai această problemă: *Sarcina Hermeneuticii, Funcția hermeneutică a distanțării și Hermeneutica filosofică și hermeneutica biblică* (toate scrise în 1975)<sup>4</sup> care fac corp comun și nu pot fi privite separat. Iată cum: dacă *tema distanțării* „îmi dă ocazia să-mi marchez contribuția personală la școala fenomenologico-hermeneutică”<sup>5</sup> va trebui să privim și înspre „hermeneutica teologică (care n.n.) prezintă caracteristici atât de originale încât raportul se inversează treptat, astfel încât ea își subordonează, în cele din urmă, ca pe propriul său *organon*, hermeneutica filosofică”<sup>6</sup>. Această subordonare nu este nimic altceva decât *aplicarea teologică a distanțării* filosofice despre care Ricoeur ne vorbește. Se poate observa cum în acest moment problema hermeneuticii explodează. A subordona hermeneutica filosofică hermeneuticii biblice compromite, pentru a treia oară și poate în modul cel mai grav, orice înțelegere cât de cât clară a hermeneuticii sale. Nu putem insista îndeajuns asupra complicației masive pe care o aduce în discuție transformarea implicită a lui Ricoeur într-un teolog camuflat în filosof. O astfel de precizare blochează de aici înainte orice încercare filosofică asupra operei sale. Nu ne rămâne decât să speculăm implicațiile filosofice pe care o astfel de deschidere teologică ni le aduce în față, punând mereu accentul asupra faptului că avem de a face cu „un filosof ce se reclamă de la curentul de gândire numit hermeneutic”<sup>7</sup>. Or, tocmai acest aspect, al „filosofului ce se reclamă de la curentul de gândire numit hermeneutic” îl punem aici în discuție.

## Note:

1 Nu putem înțelege altfel decizia lui Jean Grondin de a nu-i acorda nici măcar o pagină hermeneuticii lui Ricoeur în excelenta sa *Introduction to philosophical hermeneutics*, Yale University Press, 1994 (ediția principis apărută în Germania data din 1991). Deși Grondin va reveni asupra deciziei sale inițiale, trei ani mai târziu, alocându-i un întreg subcapitol (*L'horizon herméneutique de la pensée contemporain*, J. Vérin, Sorbonne, 1994, *L'herméneutique positive du Paul Ricoeur: du temps au récit*, pp. 179-172) analizele sale vor avea de a face exclusiv cu lucrarea *Timp și Povestire*. Totuși, într-un articol din 2008 poziția sa va primi o nouă modificare (*Turnura fenomenologică a hermeneuticii după Heidegger, Gadamer și Ricoeur*, în *Revista Vox Philosophia*, Volumul I nr 2/2009, pp. 126-144.)

2 Vezi spre exemplu Josef Bleicher, *Hermeneutics as Method, Philosophy and Critique*, Routledge, London, 1990. Autorul englez vorbește despre o teorie a interpretării propriu filosofului francez pornind exclusiv de la două texte: *Ce este un text* (1970) și *Modelul textului: acțiunea care are sens considerată ca text* (1971).

3 Pentru comparație a se vedea *Metafora Viei*, ed.cit., pp.340-341., respectiv *Sarcina Hermeneuticii în De la Text la acțiune*, ed.cit., pp.102-103.

4 A se vedea originea textelor, *De la text la acțiune*, ed. cit., p.385.

5 *De la text la acțiune*, ed. cit., p.6.

6 *Hermeneutica filosofică și hermeneutica biblică*, ed. cit., p.111.

7 Paul Ricoeur, *Cum să înțelegem Biblia*, ed.cit., p. 6.



corespondență din Lisabona

# Teatru-dans plecând de la „Adolescentul miop”

Virgil Mihaiu

În sala de spectacole a Institutului Franco-Portughez (unde funcționează și Institutul Cultural Român din Lisabona) a fost prezentat spectacolul de teatru-dans *A Partir do Adolescente Míope* (Pornind de la Adolescentul miop). Realizatori și interpreți: Romulus Neagu și Graeme Pulleyn, pe suportul muzical interpretat *live* de către Luis Pedro Madeira și *light-design* datorat lui Cristovao Cunha. Așa cum indică și titlul, ideea spectacolului se inspiră din *Romanul adolescentului miop* de Mircea Eliade. Idee atractivă pentru mulți portughezi cultivați, conștienți că scriitorul, filosoful și istoricul religiilor român și-a petrecut o perioadă crucială a vieții (1941-1945) la Lisabona, unde a deținut funcția de atașat de presă al Ambasadei României. În ultimii ani am urmărit cariera profesională a lui Romulus Neagu, care a ajuns în scurt timp cel mai apreciat coreograf-dansator român stabilit în Portugalia. Evoluțiile sale ca membru al Companiei Paulo Ribeiro – actualmente foarte bine cotate pe plan național și internațional – au stârnit de fiecare dată comentarii elogioase. În paralel, Neagu și-a dezvoltat și propriile proiecte, originale și îndrăznețe. Despre spectacolul *Invizibilitatea micilor percepții* am relatat pe larg în cronică publicată de hebdomadarul *România literară*, nr. 46/21 nov. 2008.

Romulus Neagu utilizează un limbaj constituit din impulsuri divergente, în care elemente iconografice și problematice ale culturii populare contemporane coexistă, în modalități aparent haotice, cu mișcări și simboluri arhetipale. Surprinde agreabil echilibrul realizat între factorul coreografic și cel teatral. Deși fiecare protagonist este specializat pe unul dintre domenii (Neagu – coreografie, Pulleyn – teatru, Madeira – muzică), în cadrul acțiunii scenice principiile celor trei arte converg într-o viziune sincretică. Realizatorii își autodefinesc astfel creația: „Spectacolul se construiește în jurul misterioasei

relații dintre ființa umană și carte, actul scrierii, plăcerea cititului, obligația de a studia. Se concentrează însă mai ales asupra necesității fiecăruia dintre noi de a-și găsi propria voce, de a descoperi ce trebuie și cum trebuie să spună. Pentru unii asta s’ar petrece prin intermediul cărților, pentru alții al dansului, teatrului, muzicii, științei sau al sportului.” Teza principală ar fi că descoperirile adolescenței rămân cruciale pentru întreg restul existenței umane.

Firește, reprezentația începe cu lungi citate din Eliade – rostite în portugheză, dar uneori repetate în originalul românesc de către Neagu – cărora li se adaugă pe parcurs altele, semnate de Clarice Lispector, Wilfred Owen și Sylvanus Stall. Dar procedeele intertextuale se îmbină cu dialectica mișcărilor. Între cele două personaje din prim-plan apar, se dezvoltă, intră în conflict și se reconciliază interacțiuni asemănătoare aceluia dintre om și conștiința sa. Mișcărilor sunt arareori armonioase, în sens clasic. Predomină cele spasmodice și tipul de „dans-contact”, cu prize quasi-imposibile amintind luptele greco-romane, impus prin anii 1990 de Joseph Nadj (unul dintre maeștrii cu care a studiat Neagu; lista îi mai include și pe Jeremy Nelson, Christine Bastin, Karine Saporta, Thery Bae, Amanda Miller, Felix Rukert; și, apropo de maeștri, primele învățăminte din domeniul dansului contemporan îi parveniseră de la Sergiu Anghel). Este o formă de dans periferic, dezintegra(n)t, plasat în relații inedite cu alte manifestări ale motricității umane. Toată această polistilistică-generator-de-polisemii oscilează între repere la unison și libertatea improvizatorică. O implicare scenică intensă, cu mare investiție de energii și, din fericire, asezonată cu binevenite doze de humor. Notabilă contribuția muzicianului Luís Pedro Moreira (n. 1970 la Coimbra), cu intervențiile sale mai mult decât funcționale la pian, sintetizator, contrabas și acordeon; o impecabilă „bandă sonoră”



interpretată pe viu, stimulatorie, în consonanță cu inventivitatea tandemului Neagu-Pulleyn. Finalul ne readuce la punctul de plecare al pasionantei aventuri scenice – în mansarda imaginară a adolescentului miop...

Participarea publicului s’a înscris în parametri binecunoscuți ai Portugaliei. Comparativ cu standardele noastre, aici dictonul potrivit ar fi *non multa sed multum*. Sfidând criza economică, există încă un „nucleu dur” de spectatori dispuși să guste experimentele estetice ce exprimă esența timpului nostru. Am discutat cu artiștii la finele spectacolului. Au apreciat adecvarea scenei la intenția lor de a se manifesta intensiv, pe un spațiu intimist, de factură „camerală”, cu o reală apropiere față de public. Mi-au mărturisit că au fost încântați de ambianța propice creativității, datorată eforturilor ICR Lisabona. La rândul meu le-am comunicat că așa s’a întâmplat în majoritatea covârșitoare a evenimentelor pe care le-am organizat începând din februarie 2007 până în prezent. Sunt convins că reușitul spectacol s’ar bucura de succes și în România.

primim la redacție

## Un discurs vexat

În legătură cu articolul *Aventura teatrului nostru* din Tribuna 16-31 iulie 2009 semnat de Ovidiu Pecican în care se ocupă de volumul *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, (Editura Academiei Române, ediția I, 2008 și Editura Tracus Arte, 2009) vă rog să aveți bunătatea de a da publicității următoarele precizări:

Cartea este o istorie analitică a literaturii române de la început până astăzi și nu a spectacolului, nici a atmosferei teatrale de la Junimea, Cercul de la Sibiu sau a prietenilor literare în general. Singura intenție, ușor de sesizat de altfel, a fost analiza textelor dramatice într-o manieră atractivă și valorizatoare.

Lucrarea a fost elaborată în pași mici după cum urmează:

*O panoramă a literaturii dramatice române contemporane. 1944 - 1984*, Ed. Dacia, 1984

*Istoria literaturii dramatice române contemporane (1900 -2000)* Editura Albatros, 2000

*Istoria literaturii române. Dramaturgia*,

Ed Academiei Române , 2008

*Istoria literaturii române. Dramaturgia. Ediția a II-a* . Ed Tracus Arte, 2009

S-ar părea că că lipsește o piesă din mozaicul lui Ovidiu Pecican și anume ediția de la Albatros din 2000

Ultima formă a lucrării are un capitol dedicat literaturii dramatice a mileniului trei, deci glumița legată de faptul că am început cu sfârșitul nu se ține pe picioare. Sfârșitul abia acum a venit.

Nu eu am împrumutat de la Nicolae Manolescu structurarea lucrării în *Monografi, Profiluri și Dicționar* ci, probabil, dimpotrivă, așa cum dovedește ediția apărută la Editura Albatros cu nouă ani înainte de *Istoria* lui Nicolae Manolescu.

Nu am nici o afinitate cu lucrările de compilație ale lui Liviu Malița care a semnat două colecții de procese verbale de la viziunile Comisiei ideologice descoperite prin dulapurile Teatrului Național din Cluj și tipărite în două volume universitare. Dacă s-ar apuca să le adune din toată țara, Malița ar avea în curând o operă

de o sută de volume. Numai să aibă timp să le transcrie. Este un foarte prost exemplu, cel puțin pentru mine. Eu îl prefer pe George Călinescu.

De aici înainte discursul vexat al lui Ovidiu Pecican trece în delir semidoct: de ce nu e prezentă Eta Boieriu care a tradus o antologie de comedie italiană, de ce nu e prezent Doinaș care a tradus *Faust* (aici se înșeală, Doinaș e prezent dar trebuie să-l descoperi), de ce, hodoronc tronc, nu e prezent Alex Ștefănescu care (cacofonia se potrivește) este de asemenea prezent, dar altfel decât îl știe Ovidiu Pecican. Și întrebările puteau continua: de ce nu este Leon Levițchi, Radu Beligan, Alice Georegescu pentru că și ea traduce din fanceză ca și Aurel Ștefănescu bravul actor de la Târgu Mureș care și el traduce din ceva, dar mai ales Ioan Barac autorul primei traduceri din Hamlet ?

Imi cer scuze că am provocat o asemenea stare de disconfort cu această carte dar sunt și remedii: înapoi la Liviu Malița.

Mircea Ghițulescu

## Este identitatea europeană amenințată de musulmani?

Ing. Licu Stavri

Câteva cărți recente trag un semnal de alarmă, anunțând că Europa riscă să fie „colonizată” de musulmani și transformată în „Euarabia”. Pankaj Mishra, eseist și romancier născut în statul Uttar Pradesh, cunoscut pentru studiul sociologic dedicat vieții în micile orașe indiene *Butter Chicken in Ludhiana* (Pui cu unt în Ludhiana) și colaborator frecvent al prestigioasei *New York Review of Books*, se întreabă în *The Guardian* din ce cauză a apărut o astfel de „teorie a conspirației” și cum se face că n-a fost, deocamdată, contestată serios. Un număr de politicieni și jurnaliști de vază, europeni și americani, sunt, pare-se, absolut convinși că populațiile musulmane tinere din sudul și estul Mediteranei sunt pe cale să „cucerească” o Europă debilă, îmbătrânită și degenerată. Mishra se referă direct la cartea lui Christopher Caldwell, deținător de rubrică la *Financial Times*, intitulată *Reflections on the Revolution in Europe: Can Europe Be the Same with Different People in It?* (Reflecții despre revoluția din Europa: poate Europa să rămână ceea ce este cu alți oameni între granițele sale?), caracterizată drept „ireproșabilă din punct de vedere moral” de către *New York Times* și care i-a fascinat atât pe unii formatori de opinie liberali, cât și pe mulți gânditori de extremă dreaptă. Nu contează – susține Caldwell în acel volum – că musulmanii reprezintă doar 3 - 4 % din populația de 493 de milioane a EU. „Bineînțeles că minoritățile pot determina caracterul unei țări. Ele pot cuceri țări. Probabil că în Rusia anulul 1917 erau mai puțini bolșevici decât islamiști în Europa de azi.” Dar nu fanaticii Islamului, ci rata mare a natalității musulmanilor este cel mai periculos agent care ar contibui, după Caldwell, la această transformare. Culturile avansate, susține el, au un trist palmares în această privință: întotdeauna, ele și-au subestimat vulnerabilitatea față de culturile mai primitive. Europa Unită, scria Caldwell și în *The Daily Telegraph*, ignoră, pur și simplu, „bomba demografică” pe care o găzduiește și care, după o vreme, va exploda. Caldwell este convins că toată cultura musulmanilor trăitori în Europa este neobișnuit de plină de aluzii la avantajele practice ale procreerii: chiar dacă musulmanii nu-i urăsc pe europeni așa cum îi urăsc palestinienii pe israelieni, n-a numit Yasser Arafat – se întreabă, retoric, autorul american – pânțele femeilor palestinieni „arma secretă” aflată în slujba cauzei sale? Caldwell se ferește să sugereze măsurile ce ar trebui luate de Europa față de „o minoritate perfidă”. Dar ziaristul canadian Mark Steyn, numit de romancierul Martin Amis „un om care rostește lucruri nemenționabile”, nu se ferește să-și spună părerea într-un alt bestseller, *America Alone: The End of the World as We Know It* (America izolată: sfârșitul lumii pe care o cunoaștem): într-o eră democratică, nu poți influența democrația decât prin război civil. Dacă nu-ți poți spori populația mai repede decât inamicul, atacă-l. Este ușor de imaginat ce furtună de proteste indignate a stârnit formularea pe șleau a acestei idei neo-maltusiene, periculos de asemănătoare cu „Soluția Finală”; totuși, încercări de a o pune în practică s-au făcut, nu doar în statele oarecum arbitrar trasate, pe criteriul tribal,

ale Africii postcoloniale, ci și în Europa, bunăoară în fosta Iugoslavie. Bruce Bawer, a cărui carte *While Europe Slept: How Radical Islam Is Destroying the West from Within* (În timp ce Europa doarme: cum este distrus Occidentul dinăuntru de Islamismul radical) – nominalizată pentru National Books Critics Circle Award – este de asemenea extrem de populară, sugerează că înalții funcționari europeni, a căror poziție le permite să hotărască deportarea a sute de oameni pe zi, ar putea adopta o politică de purificare etnică permanentă și eficace. Unii politicieni par deja dispuși să treacă la astfel de măsuri radicale. Europarlamentarul olandez Geert Wilders propune expulzarea a milioane de musulmani din Europa. Partidele austriece de extremă dreaptă – care anul trecut au obținut un surprinzător procentaj de 29 % din votul popular – militează de câțiva vreme pentru înființarea unui minister special dedicat acestui scop. Mulți comentatori și politicieni se ferec să definească voalul elevelor, așa cum a făcut-o André Glucksman, drept „o operație teroristă”, sau să vadă în polemistul somalo-olandez Ayaan Hirsi Ali, folosit acum de un grup de gânditori neo-conservatori americani, un „Luther al Islamului”. După noua carte a lui Bawer, *Surrender: Appeasing Islam, Sacrificing Freedom* (Capitulare: îmbunarea Islamului, sacrificarea libertății), acești sceptici ar fi „cei trași pe sfoară de Islamo-fasciști” în egală măsură cu apologeții multiculturalismului, care, zice el, „l-ar fi putut inventa ei înșiși pe Osama bin Laden”. La conferințele internaționale, mulți universitari, analiști și jurnaliști americani – dar, curios, mai puțini europeni – îi denunță pe criticii liberali ai lui Hirsi Ali, precum Ian Buruma, Timothy Galton Ash și alții, cu o surprinzătoare vehemență. Musulmanii obișnuiți din Europa, demoralizați de faptul că au devenit persoane permanente suspecte și disprețuite, nu se consideră câtuși de puțin o amenințare potențială, nici măcar o comunitate puternică, darmite „cuceritorii Europei”. Cum de au apărut, atunci, cărți cu titluri atât de isterice precum cele menționate mai sus?, se întreabă Pankaj Mishra. Autorii lor nu s-au distins ca buni cunoscători ai lumii islamice, toți se fac vinovați de ceea ce filosoful Charles Taylor numește „gândirea monolitică”, acea gândire care se străduiește să confere unei realități extrem de diverse un soi de unitate indisolubilă. Ideea existenței unui Islam monolitic în Europa i se pare lui Mishra o „jalnică sperietoare”, dacă ții seama de varietatea etnică, lingvistică și națională, de diferențele culturale sau de practică religioasă dintre musulmani. În plus, mulți dintre aceștia provin din laicizata Turcie, din sincretistele Sind sau Java și ar fi considerați apostatați în Arabia Saudită, pe al cărei Wahhabism fundamentalist se bazează viziunile occidentale despre Islam. Desigur, șomajul, discriminarea, dezorientarea psihologică fac din mulți imigranți musulmani potențiali recruți pentru organizațiile islamice teroriste. Atacurile criminale de la Madrid (2004) sau Londra (2005) trebuie comparate, însă, cu mult mai numeroasele și mai sângeroasele acțiuni violente ale unor organizații teroriste europene, ca IRA sau ETA. Uciderea a sute de mii de musulmani în Irak, Afghanistan,



Liban sau Gaza, prezentată în presa europeană drept „victime colaterale”, dar descrisă drept ceea ce e cu adevărat în ziarele Asiei, volatilizează atmosfera și înfierbântă spiritele. Evenimente aparent neînsemnate, precum scandalul caricaturilor daneze, pot crea instantaneu o stare de tensiune mondială. Firește, paranoia generală prin care musulmanii sunt identificați cu teroriștii este consecința firească a atacurilor din 11.09.2001. Așa-zisa cruciadă împotriva terorismului a administrației Bush și-a avut și ea partea ei de vină, de care nu sunt străini aliații europeni ai președintelui american, Tony Blair, Jose Aznar, Silvio Berlusconi. Pentru prima oară în istorie”, scrie Caldwell, „europenii trăiesc într-o lume nemodelată de ei.” Ceea ce explică și gesturile de mândrie pătimășă, cum a fost, în Franța hiperactivului Nicholas Sarkozy, interzicerea purtării vălului în școli de către elevele musulmane, în numele unei „Franțe imaginare”, seculară, individualistă și omogenă cultural. Întrebându-se de ce America este urâtă atât de intens, Caldwell speculează că europenii, care în cultura recentă i-au imitat literă cu literă pe americani (de exemplu, moda scriitoarelor de origine etnică non-europeană, Monica Ali, Zadie Smith etc. a apărut în SUA cu mult înaintea Marii Britanii) doresc acum o „emancipare de sub tutela americană”. De aceea, majoritatea s-au opus războiului din Irak și mulți cetățeni chiar din țările ce au răspuns pozitiv apelului la luptă al administrației Bush au încurajat anti-americanismul musulmanilor.

În prefața unei cărți din 1937, scriind despre minoritatea cea mai disprețuită din Europa în acel moment, evreii, romancierul Joseph Roth prezicea: „Evreii nu vor dobândi egalitate completă și demnitatea libertății exterioare decât atunci când „națiunile gazdă” își vor fi dobândit propria libertate interioară, precum și demnitatea conferită de înțelegerea situației celuilalt.” Un deziderat ce rămâne actual. ■



știință și violoncel

# Unde mai ești, bătrâne Holmes?

Mircea Oprîță

Sir Arthur Conan Doyle n-a inventat povestirea polițistă, dar a ilustrat-o în mod strălucit. Seria holmesiană cuprinde texte de mare succes în epoca trăsurilor cu cai, lucru ce pare să-l fi surprins întrucâtva și pe autorul lor, care, ca mulți alții, conta pe scrierile sale mai „serioase”, construite după canonul literar al epocii victoriene. Aventurile acelea conduse în stil enigmatic se citesc cu plăcere și astăzi, chiar dacă între timp am intrat în era spațială și navigăm pe oceanul de date botezat Internet. Principala „găselniță” a lui Conan Doyle este personajul: un detectiv cum lumea nu mai cunoscuse până la el, modelat după clișeele și tabieturile englezești, care nu exclud inteligența ascuțită și nici ironia subtilă din miezul unui tratament sentimental. Cu haina lui cadrilată, cu pipa în colțul gurii și lupa mereu pregătită în buzunar, Sherlock Holmes a devenit el însuși un clișeu memorabil. Nici autorul n-a mai putut scăpa de el, fiind notoriu faptul că, atunci când l-a sacrificat (sătul pesemne de corvoada de a-i născoci noi și noi conjuncturi polițiste), a trebuit să-l reinvie la protestele unui public căruia îi intrase morbul în sânge.

Fanii contemporani îl doreau mereu viu - ceea ce li s-a împlinit, de altfel, în chip desăvârșit. Casa de pe Baker Street, în Londra, bineînțeles, este și azi locuința lui Sherlock Holmes, iar o secretară tocmită anume răspunde prompt la telefoanele pe care le primește Maestrul. Cu sollicitudinea, dar și cu scuzele de rigoare: din păcate, Holmes nu vă poate vorbi personal, e pe teren, anchetează un caz pasionant, poate reușiți să-l prindeți cu o altă ocazie, într-un moment relaxat. Ne amintim, Sherlock Holmes ancheta numai cazuri delicate, răpiri, substituirii de persoană, furturi de diamante, societăți secrete, crime bine organizate și aparent imposibil de descâlcit. Intuiția lui funcționa fără greș, dar marele său atu era observația atentă, urmată de deducții făcute din amănunte care altora le scapă. Nu însă și lui: le pune cap la cap, într-o ordine riguros logică, construind veritabile piste ce conduceau negreșit la criminal. În particular mai

săvârșea și el câte o crimă, dar numai în momente de tensiune psihică și de incurabilă singurătate: cânta la vioară sau - cum lasă să se înțeleagă cu jenă doctorul Watson, umbra și martorul său permanent - „le mai avea” cu alcoolul și cu prizele de opiu, deprinse în speluncile sordide pe unde își căuta suspectii, travestit într-unul ca ei (activitate „sub acoperire”) și făcând, profesional, dar pesemne și cu o secretă plăcere, cam ceea ce făcea toată lumea acolo.

Pe vremea lui, nu se cunoșteau încă amprentele și rolul lor demascator în criminalistică, încât cel ce dădea discret lecții de specialitate Scotland Yard-ului era constrâns să se rezume la talentul personal de a deduce dintr-un fir de păr găsit la locul faptei, sau după zgomotele pașilor celui ce urca o scară, lucruri surprinzător de exacte despre aspectul fizic și comportamentul uman. Tehnica analizei amprentelor s-a pus la punct mai târziu, dând destulă bătaie de cap gangsterilor care operau în „Chicago sub teroare”, ca să împrumut titlul unei alte povești de crimă și detecție, în care Holmes n-a mai fost direct implicat. Și nu mai este implicat nici astăzi, când unele cercetări recente fac din această tehnică un instrument aproape infailibil, simplificând afacerea detectivă până în faza de unde cu greu se mai poate țese vreo aventură tensionată pe ea.

Tot un englez, David Russel, profesor la University of East Anglia, trece - prin cercetările sale - mult dincolo de operația curentă de stabilire a identității unei persoane. Ampretele, declară el, sunt capabile să spună diverse lucruri delicate despre un individ, bunăoară dacă e consumator de droguri, sau dacă a folosit recent o armă de foc. Până acum, ca să identifice un astfel de criminal, poliția apela la baza de amprente preexistentă. Acum o poate face rapid cu orice suspect, fie că e client vechi al pușcărilor, fie că nu. Dovezile se află „la purtător”, le are înscrise în piele. Teoretic, e controlabil absolut oricine, fiindcă nu te poți învărti printr-un spațiu oarecare fără să pui mâna pe ceva, fără să lași amprente. Noua tehnică de analiză îți

scoate imediat, din buricul degetului, crima la vedere. Fie că fumezi, fie că te droghezi, viciul nu mai poate fi ținut ascuns: aceleași particule magnetice care până azi serveau doar la revelarea celor mai vagi curbe sau vârtejuri conținute într-o amprentă, anulând astfel orice confuzie de persoană, au de-acum înainte și alte misiuni. Atașate unor anticorpi într-o suspensie lichidă turnată peste o amprentă, particulele de oxid de fier o explorează rapid, iar în prezența anticorpului-tintă, moleculele soluției se „agață” de el, făcându-l luminescent.

Sunt detectate astfel cinci feluri de droguri: marijuana, cocaina, nicotina, metadona și un derivat al acesteia din urmă. Așteaptă la rând drogurile bazate pe opiu, precum heroina și morfina, pentru detectarea cărora anticorpii există deja și doar trebuie puși la treabă, în condiții tehnologice verificate. Aici însuși bătrânul Holmes, dacă i s-ar analiza amprenta, ar fi într-un oarecare impas, ca și la nicotină de altfel, fiindcă toate povestirile ce i se rezervă ni-l prezintă ca pe un îndârjit fumător de pipă. Iar dacă o persoană are proasta inspirație să tragă cu pistolul ori să umble cu substanțe explozibile, noua tehnică de detecție îi va găsi automat în amprenta digitală urmele chimicalelor compromițătoare. Fapt suficient pentru ca procurorul să trimită suspectul în instanță. E adevărat că rezultatele analizei pot fi folosite în egală măsură și de către avocați în sprijinul clientului lor, fiindcă tehnica amintită mai pune în lumină și alte hibe, chiar genetice, ale purtătorului de amprentă, iar dacă suspectul vizat nu le are, e ca și eliberat. Trebuie căutat altul.

Până aici, toate bune și frumoase, vorbim în fond despre criminali, cei căutați odinioară și de Sherlock Holmes cu o tehnică infinit mai puțin pusă la punct și, în consecință, cu o mai spectaculoasă paradă de logică și de intuiție. Tehnica profesorului Russel, concurată îndeaproape de cercetările altor chimiști (Graham Cooks, de pildă, de la Universitatea Purdue), mai pune în evidență din amprente și boli pe care medicina se străduiește la rândul său să le descopere, prin diverse controale proprii: diabetul, cancerul, insuficiența renală, bolile de inimă. Doctorii ar avea motiv de bucurie, criminalii mai puțin, fiindcă informațiile din amprentă pot fi comparate cu observațiile din fișa lor medicală, ceea ce contribuie la dovedirea unei vinovății îndată după clasică identificare a suspectului.

Dar lumea nu e plină doar de criminali și de suspecti de crimă: cei mai mulți dintre cetățenii ei sunt oameni cu respect pentru lege și cu frică de tribunal. Partea rea a problemei începe atunci când nenumăratele informații conținute de o banală amprentă ajung sub ochii unor persoane din afara domeniului criminalistic, patroni de firmă, angajatori, agenți ai societăților de asigurare, chiar șantașiști de rutină. Merită să-l cităm aici pe profesorul Cooks, ca unul direct implicat în cercetările pomenite: „Dacă vin la dumneata și las o amprentă pe birou, o să ai la dispoziție fișa mea bio-medicală. Ai putea apoi încerca să afli cât mai multe despre mine, de la loțiunea pe care o folosesc dimineața, până la medicamentele luate la culcare”. Lucru oarecum neliniștitor, fiindcă avertizează împotriva unei noi și profunde imixtiuni în intimitatea privată. Ne ridică în față, încă o dată, spectrul tuturor manipularilor posibile. Din punct de vedere moral, Sherlock Holmes rămânea, totuși, corect.





# Zodii în cumpănă - vara 2009

Adrian Țion

R eferindu-se la revista culturală pe care mă grăbesc s-o semnalez cititorilor *Tribunei*, nonagenarul Alexandru Frâncu, un român „trăitor de șase decenii la Rio de Janeiro”, afirmă răspicat, cu o admirație nereținută, într-o scrisoare adresată redacției din Oradea: „*Zodii în cumpănă* nu este o revistă. E o enciclopedie!” Cine este acest Alexandru Frâncu? Un succint portret spiritual reușește să-i facă poetul și publicistul Octavian Blaga, redactor responsabil al publicației, la rubrica îndreptată de obicei spre a comenta, intransigent și ironic, diverse derapaje în ridicol ale mânuitorilor condeiului, *Cacoethes scribendi*. Alexandru Frâncu e un necunoscut pentru noi, chiar dacă a editat în exil patru publicații: *România*, *Nouvelles D'Argentine*, *Însemnări* și *Goetheana*. Umblat prin lume, Octavian Blaga își continuă comentariul, angajându-se emoțional, patetic, în stilu-i caracteristic, în analiza dureroasă a fenomenului: „... am avut norocul să întâlnim mai multe personalități ca domnia-sa, români în lumea largă, de o mare calitate intelectuală și morală, de o vastă cultură, la o etate înaintată, împinși de tăvălugul comunist în toate zările, cărora li se refuză prețuirea mai mult decât cuvenită în țară. Unii s-au dus dintre noi într-o lume mai bună, iar amărăciunea cu care i-am lăsat să plece e un păcat care ne atâră în spinare. Oriunde i-a purtat destinul, ei au rămas animați de o adâncă dragoste de neam, dându-se fără preget și fără margini cauzei naționale. Și noi? Ce am făcut și ce facem noi pentru ei? Cum le folosim înțelepciunea și dăruirea? Elitele postromâniste i-au declarat indezirabili, în loc să îngenuncheze în fața lor. Și fiindcă aceștia cunoșteau realitățile locului, Filialele Institutului Cultural Român din întreaga lume ar fi trebuit măcar să se lase consiliate de acești oameni, cum greu o să mai avem.” Să îngenuncheze? Să ceară sfatul unor anonimi? Cine? Ei, niște elite? Unde s-a mai pomenit așa ceva? Poate numai în legendele despre Ștefan cel Mare și Daniil Sihuștriu. Punerea în pagină a problemei ridică mari semne de întrebare pentru diriguitorii culturii de azi. Pentru că veni vorba despre discreditata instituție condusă, după cum scrie același Octavian Blaga, în *system failure* de H.R. Patapievici, să vedem cum stau lucrurile la polul opus, adică în rândul „elitei postromâniste”, care bațjocoresc (în loc să susțină) cultura română în lume: „Milioane de euro din banii românilor sunt în continuare la discreția unui H.R. Patapievici, care nu folosește limba română decât pentru a înjura, dar *brenduiește* România pe mâna lui Benedek Levente, care decorează harta României cu labii, îi pune lui Corneliu Zelea Codreanu un penis în gură...” Comentariile despre această stare jalnică de lucruri sunt de prisos. Nu și cele referitoare la revista unde am găsit atât de energic exprimat acest dezgust pentru cei ce urășesc fața României de azi.

Așadar să ne întoarcem la cuvintele lui Alexandru Frâncu: „*Zodii în cumpănă* nu este o revistă. E o enciclopedie!” Asta nu numai pentru a-mi arăta respectul pentru cei ce prețuiesc de la mari distanțe cultura română, ci și pentru că Alexandru Frâncu are cu adevărat dreptate. Revista *Zodii în cumpănă*, care apare de trei ani într-o serie nouă la Oradea, cu formatul tip ziar stufos, gros, cu 40 de pagini din diverse domenii ale culturii umaniste, are într-adevăr aspectul unei mici enciclopedii. Editată trimestrial de Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii

Tradiționale Bihor, în colaborare cu Societatea cultural-științifică AdSumus și cu sprijinul Consiliului Județean Bihor, *Zodii în cumpănă - vara 2009* a ajuns la numărul 59. E un număr bogat în materiale ce au în vedere în primul rând valorificarea potențialului cultural local: orădean, bihorean. De aceea e firesc să apară articole despre folclorul bihorean la tv și despre un spectacol prezentat de Fundația „Deo Gloria” la Giula, „capitala românilor din Ungaria” (semnate de Nicu Răuciu și Eva Ruja Bányai), pagini de folclor literar din Nimăiești culse de Maria Colțea Cuceu, informații scrise de Lucian Stelea despre Festivalul Teatrului Nescris „Morala satului” revigorat în comuna Sânnicolaul Român, snoave din Bihor cu binecunoscutele personaje Păcală și Tândală sau prezentarea Festivalului de muzică populară „Mândru-i cântecul-n Bihor”. Toate aceste materiale atestă reala preocupare pentru conservarea culturii tradiționale în „lada de zestre a neamului”. Cultura de masă este respectată așa cum se cuvine. Sunt omagiate personalități ca Valeria Peter Predescu, Florica Ungur și Irina Loghin în vaste materiale realizate de Maximilian Menuț, Miron Blaga și George Petrovai.

Dar răsfoind revista constatăm că arealul cultural având epicentrul în Bihor și împrejurimi se extinde asemenea unei spirale spre alte zone. Ajungem pe calea descrisă de cuvinte la Arad, la București și chiar în Republica Moldova. Aflăm, de pildă, de la Lucian Steia, că la Arad s-a deschis un Centru de Studii Argheziene în prezența lui Barăuțiu T. Arghezi și a soției sale Doina, care au donat centrului manuscrise, cărți, documente. Theodor Domocoș publică un interviu luat lui Johnny Răducanu. „Avem un talent deosebit să ne distrugem cultura” spune cu amărăciune în glas popularul artist. Cașin Popescu se ocupă de proiectul „Restaurarea Bisericii Scaune - București”. Profesorul Ion Coja, sub incitantul titlu *Eu, Țuțea și Securitatea*, deapăna amintiri din regimul trecut legate, din păcate, mai mult de persoana sa decât de personajul anunțat triumfal în titlu. Totuși, reținem din evocare ostentația sfidătoare a lui „nea Petrache”: „ - Ați fost legionar, domnule Țuțea? I-am întrebat la prima noastră discuție, pe la începutul anilor '70. - Sunt legionar! a tunat răspunsul. Un răspuns care i-a făcut pe câțiva să se scoale de la masă și să-și caute alt loc unde, în Athenée Palace, să-și vadă în tihnă de cafeaua lor.” Despre realitățile crude din Basarabia de azi scrie cu durere în inimă cunoscutul scriitor din Republica Moldova, Nicolae Dabija. Scârbit de falsificările din mass-media locală aservită, el cere în articolul *Țara Ivanovca*, „să se difuzeze de-a lungul Basarabiei un anunț cu următorul conținut: Atenție, pe teritoriul Republicii Moldova nivelul poluării cu minciuni este astăzi ridicat.” Ca un ecou augmentat liric la această durere, întâlnim la pagina 17 versurile poetului vâlcean Ștefan Dumitrescu, reunite sub titlul *Țipăt pentru Basarabia*. Nu mă pot abține, așa că voi cita câteva versuri emoționante: „Țara Daciei tăiată în două/ Ștefan cel Mare despicaț în două/ Inima lui sfâșiată în două/ Văzduhul nostru despicaț în două/ Cerul românesc despicaț în două/ Neamul daco-românilor sfâșiat în două/ (...) Munții noștri despicați în două/ Limba română despicaț în două”.

Însemnările polemice, virulente, ale lui Ion Murgeanu, poetul care se consideră un „român

prost care plânge la imnul de stat” sunt înscrise sub emblema înveninată *România, un altar profanat*. El pornește de la scandalul „poneiului roz” și al Zilelor culturii românești din Bochum, Germania, avându-l ca personaj derizoriu pe același Patapievici denigrat public în repetate rânduri, dar neclintit din funcție. Preluând parcă tonul invectivelor din articolul alăturat, poetul născut în Petrova Maramureșului, George Petrovai, își fixează atenția pe primatulul interesului la clericii români, întrebându-se „ce te faci când păstorul devine mai lup ca lupii” în *Atotputernicia interesului*. Evocarea unui vis din beciurile Securității prilejuiește memorialistului Barăuțiu T. Arghezi o subtilă schiță de portret mamei sale, de la care autorul crede că a moștenit simțul premoniției. Sumbra evocare *Visul meu din beci* e atenuată de grija părintească transmisă până în arest sub forma unui geamantan cu haine visat și apoi primit în realitate, dar și prin recunoașterea meritelor de excepțională bucătăreasă ale soției sale, cuprinse în vorbele poetului de la Mărtișor: „o supă a Paraschivei face mai mult decât toată literatura mea”. Cașin Popescu se ocupă la rubrica *Recuperări de Paul Sterian: un poet „încă superficial cunoscut”*, iar în pagina următoare se publică *Acatistul* scris de Paul Sterian. Într-o lumină total negativă, nepotrivită aspirațiilor sale de mărire este pus N. Manolescu de George Mirea, pentru care actualul președinte al Uniunii Scriitorilor este egal cu... „sfânta nerușinare”. Autorul lovește în Sorin Alexandrescu, fostul coleg al lui N. Manolescu, omul de cultură care îl pune pe critic alături de Maiorescu, Lovinescu, Călinescu afirmând că „Manolescu salvează decenii de-a rândul, de neghina comunistă, grăul curat”. George Mirea sare oripilat și argumentează solid că „domnul Manolescu a fost un incredibil propagator al ideologiei bolșevice”. Zodiile în cumpănă își schimbă reperele, aflate de cele mai multe ori pe suprafața unor nisipuri mișcătoare. „Prolifica poetă bilingvă” Mariana Zavati Gardner publică proza *Examenul* care se termină cu o poantă subțire: eroina confundă telecomanda de la televizor cu un calculator necesar la examen. Mai întâlnim și un fragment dintr-un scenariu de film semnat de Mircea Jecan. Patru cărți de poezie sunt comentate de Adrian Botez.

O sugestivă descriere în cuvinte a Văii Drăganului face Alexandru Teoran, iar în imagini Augustin Marina. Și pentru că am ajuns la fotografii, numărul e minunat ilustrat cu instantaneele lui Dan Suciul referitoare la viața arhaică de pe aceste ținuturi românești ce trimit nostalgic spre „o lume părăsită”.

Așa arată România de azi, prinsă sub aceste *zodii în cumpănă* prin care trecem. De aceea redactorii publicației au așezat pe frontispiciu îndemnul *respice, adspice, prospice!* Semne de luare-aminte, de meditație, de avertisment... Le-am urmat îndemnul citind materialele care se referă la analiza trecutului, am observat că și examinarea prezentului e bine reprezentată în cuprinsul revistei, răspunzând unor probleme de zgomotoasă actualitate, dar, din marasmul iscat de actuala criză, nu pot privi decât sceptic spre viitor. E drept (și o spun cu mâna pe inimă): de acest scepticism nu revista semnalată se face vinovată. Dimpotrivă, conținutul ei cred că ar putea să ne înviorze speranțele.



## teatru

# Memorii de „Atelier” (II)

Festivalul Internațional de Teatru „Atelier”,  
Baia Mare, 20-27 iunie 2009

Claudiu Groza

## Spectacole văzute (de văzut)

*Animale de hârtie* de Rajiv Joseph (Teatrul Ariel Undergorund, Târgu Mureș, regia Gavril Cadariu), a fost, după opinia mea, unul din cele mai bune spectacole din „Atelier” 2009, în ciuda unor controverse profesionale iscate pe marginea sa între criticii de teatru prezenți la festival. Minimalist și sensibil, de un firesc al situației dramatice care poate părea sfidător și jucat cu naturalitate, nuanță și implicare de cei trei protagoniști, *Animale de hârtie* mi-a indus o stare aparte, amestec de nostalgie, tristețe existențială, bucurie elegiacă, experiment intim și semn al deșertăciunii vieții. Elevul tupeist care se îndrăgostește de profesoara de origami – solitară, vulnerabilă, dar femeie, totuși, putând controla elanul stângaci-erotic al tânărului – e oglindit în imaginea distrat-vulnerabil-imatură emoțional a profesorului său, și el implicat afectiv în această poveste imposibilă, atât de comună încât poate fi socotită de cârcotași drept lipsită de orice calibrul dramatic. Personal, n-am socotit-o așa, ci mi-am asumat-o cum a fost livrată regizoral de Gavril Cadariu, ca pe o fărâmă de viață în care nu există eroi, ci doar supraviețuitori. Forța și feminitatea Elenei Pura în rolul Ilanei, bălbăiala motivă și frisonul timid al lui Marius Turdeanu în cel al profesorului Andy și puseele de virilitate cu vocea în schimbare ale lui Andrei Chiran în rolul elevului Suresh au compus un spectacol de atmosferă, de stare, nu de acțiune, care presupune contemplația și intimidarea semnului scenic. Într-o atare lectură, spectatorul iese câștigat din sala de spectacol. Ceea ce în cazul multora s-a și întâmplat.

## Spectacole văzute (de evitat)

O altă controversă critică a stârnit-o la „Atelier” o producție a Teatrului „Mihai Popescu” din Târgoviște – *Welcome to Romania* de Theo Hergheliegiu, în regia autoarei.

Trebuie să spun de la început că spectacolul mi s-a părut un eșec monumental, o bătaie de joc inexplicabilă și de ne-scutat la adresa spectatorilor. Textul incoerent, montarea devălmașă, muzica – *live*, cu fanfară pe scenă – însăilată (cum poți rata o coloană sonoră printr-o varză de swing cu muzică populară și culminând cu *Kalașnikov* se vede didactic de-a dreptul aici), mișcarea de scenă poticnită, replicile spuse în falset, un decor care parcă n-ar exista, eclerajul haotic, pretențiile abisal-hermeneutice, cu „subtexte” și „aluzii”, toate fac din *Welcome to Romania* un spectacol de neprivit. Cel puțin în reprezentarea văzută de mine.

*Welcome to Romania* se dorește o parabolă a degradării civilizației, deja rigidizată, existând doar prin clișee, care va fi înlocuită de o civilizație inferioară, dar emergentă, cea a limacșilor. Parabola validă este administrată stângaci auctorial – articulațiile intrigii sunt șubrede – și regizoral, inducând doar confuzie. De aceea publicul băimărean nici n-a reacționat pe măsură la nota interactivă a spectacolului. Actorii au accentuat confuzia printr-un joc artificial, în care

relațiile nu se mai construiau relevant, iar contrapunctele orchestrei au completat senzația supărătoare a ansamblului.

O *șușă*, cum se spune în argoul teatral, a fost *Povestea poveștilor*, realizată de Gheorghe Hibovski la Teatrul Tandem din Piatra Neamț, pe texte de Ion Creangă, Mircea Nedelciu, G. Călinescu și Luca Pițu și cu cântece de Ada Milea.

Prea puțin „rulat” în lumea mare a literaturii, unde înjurătura porcoasă capătă savoare, bine dozată, Hibovski o ia mai *terre a terre*, ca un țăran care mănâncă icre negre cu polonicul, să-i țină de foame.

Rezultatul e un spectacol la limita vulgarității, creat pentru un public de minimă rezistență culturală, cu apropouri ieftine și aluzii grosiere, pe înțelesul oricărui iliterat. Păcat nu doar de textul clasic al lui Creangă, ci și de finețurile lui Nedelciu ori savoarea lexicului pițian, toate trădate de această montare.

## Alte spectacole văzute

Regizorul și scriitorul Petru Maier Bianu și-a dramatizat, sub titlul *O autobiografie pierdută*, excelentul roman *Inventarul iernilor*, într-o producție a Fundației ACCUMM, în care joacă alături de Eliza Bercu-Bodeanu. Splendidul roman, de o atmosferă elegiac-ironic-confesivă, și-a găsit din păcate o nu îndeajuns de pregnantă echivalare scenică, dintr-o inabilitate auctorială. Marcat intim de carte, realizându-și spectacolul cu oameni cu experiență existențială similară, Petru Maier Bianu n-a reușit să limpezească sensurile profunde, contextuale, istorice, ale unui anume moment, pentru a le face accesibile unui public de altă generație. Fotografii ce alcătuiau „decorul”, așternute pe jos ori proiectate – cu Hrușcirov și Gheorghiu-Dej, Fidel Castro și Ceaușescu, Gagarin, scene de familie ori stema Republicii Populare, apoi Socialiste – nu prea făceau *sens* pentru tinerii spectatori, așa cum nici trimerile din text care ne făceau pe cei mai vârstnici să hohotim nu le creau prea mari senzații acestora. Un ton ceva prea încărcat de semnificații al discursului colmata și mai mult accesibilitatea ansamblului. Poate că o abordare mai frustă, mai cinică, mai abruptă a intrigii ar fi avut un succes mai mare. Personal, ca prieten al lui Petru Maier Bianu și cititor al romanului său, am rezonat întrutotul la această propunere scenică, însă *focusul* ei a fost prea îngust în context. *O autobiografie pierdută* e un spectacol pentru... supraviețuitori, așa putea spune...

Trei spectacole ale Teatrului Municipal din Baia Mare – încă nu menționate de mine – au completat *portretul* festivalier dedicat instituției-gază a „Atelierului”.

*Casa Bernardei Alba* de Lorca, regizat de Kincses Elemer, a pus în valoare câteva partituri actoricești feminine redutabile, dar într-o concepție regizorală banal de cuminte. Un spectacol *corect*, în care regizorul a știut însă buna măsură a construcției, lăsând greutatea intrigii pe seama interacțiunii scenice. Bine a fost surprins – iar aici e meritul lui Kincses – erotismul sufocant al *Casei...*, cu eroinele evoluând mereu

parcă la limita dintre isterie și orgasm.

Interpretare notabilă: Inna Andriucă – o Bernarda inflexibilă, uscat de rigidă, lipsită nu doar de feminitate, ci și de afecțiune, o eroină aproape tragică, dar în răspăr, fără focul patimii. Wanda Farkas, Sanda Savolszki, Ariana Presan, Diana Podăreanu și Gabriela Chirilă – fiicele Bernardei – de o grea feminitate, feline senzuale captive în cuștile camerelor proprii. Dana Bărbosu și Magdalena Nemeș – La Poncia și Servitoarea – complice lascive sau încrunțat-veghetoare ale celorlalte. În fine, Aurora Prodan, în rolul Mariei Josefa – bestia depravării, torturată de autoritara Bernarda. *Casa Bernardei Alba* se recomandă prin această gamă de partituri feminine bine stăpânite de actrițele de la Baia Mare. Însă lipsa de tensiune a finalului și unele scene rezolvate fără fantezie sunt minusuri ale montării.

Mai puțin tolerabil prin atmosferă și tempo a fost *Sarah Bernhardt* de John Murell, în regia aceluiși Kincses Elemer și în interpretarea Aurorei Prodan și a lui Valeriu Doran. Spectacolul a fost gândit ca un recital al unei actrițe de mare notorietate a teatrului băimărean, e interpretat întrutotul profesionist, dar nu se poate sustrage unui aer oarecum vetust, al teatrului din alte vremuri, cu recitative ample și ușor emfatic, cu gestică barocă, prea puțin comun ritmului de azi. Un spectacol de văzut de oameni cumiți, calmi, care mai pot gusta școala cea bună și veche a actoriei adevărate. Altfel, miza sa e din start pierdută.

La antipod, așa putea spune, s-a situat *Ivan Turbincă*, o dramatizare de Radu Macrinici după Ion Creangă, în regia lui Dan Țopa. Avem de-a face aici cu o montare extrem de vie, de dinamică, chiar cu aparență haotică, uneori, cu ritm nebunesc, cu gaguri exploatare copios – adică nu mereu echilibrat –, cu un exces de „fum” de scenă care face ca unele secvențe să devină invizibile, dar și cu scene de dans și cântece care construiesc o poveste savuroasă, amuzantă. Scenariul permite tot felul de ghiduşii scenice, exploatare ingenios de Dan Țopa, care s-a jucat pur și simplu cu actorii pentru această montare. Remarcabili au fost Sorin Miron (Ivan Turbincă) – un adevărat pivot al întâmplărilor scenice, Ioan Codrea (Sfântul Petru) – victimă involuntară al farsorului Ivan, ca și Ionuț Mateescu (Moartea) sau Gabriela Chirilă (Aghiuță), Ioan Costin, un Dumnezeu copleșit adesea de energia creaturilor sale. Potențat de momentele coregrafice, *Ivan Turbincă* a fost un interludiu agreabil al finalului de festival băimărean.

În afara festivalului, dar tot în timpul sejurului de la „Atelier”, ne-a fost oferit și un spectacol realizat independent de actorii Doru Fărte și Sanda Savolszki – *Anonimul*, în regia primului, după Giuseppe Berto. Povestea de dragoste a doi oameni care se urăsc, dar nu pot trăi separați, ale căror probleme și neputințe de comunicare se așează ca o cortină translucidă între ei a fost redată expresiv de cei doi actori, dar într-o structură regizorală nu mereu coerentă. Destule stângăcii de coordonare și de descifrare vizuală a tensiunii intime au obturat tonusul spectacolului. Un aer cam convențional a caracterizat de aceea reprezentarea, în ciuda unei bune evoluții – nu egale întotdeauna – a ambilor actori. Totuși, *Anonimul* mi-a întărit convingerea că un actor care joacă în spectacolul regizat de el însuși e un director de scenă cu riscante, inevitabile precarități.

# Despre "Henric IV" de Luigi Pirandello

(tentativă analitică în versuri)

Alexandru Ștefan

Se-nâmplă uneori, s-arunci în vânt, o întrebare și-aștepți să îți răspundă'ndat, ce crede, fiecare Iar cei care te-au ascultat, își dau cum cred părerea Care diferă, e normal, așa cum cere vrerea! Mă bucur să aud cu rost, idei la număr multe Dar când apare cineva, ce nu vrea să te-asculte, Îți spune batjocoritor: „Eu cred la fel ca altul Ce adineaori a vorbit!” și astfel din înaltul Dorinței de-a comunica, rămâne doar dezgustul Precum din pivnița cu vin tu ai bea numai mustul!

Două plăceri pot semăna, căci gusturi sunt puține Dar argumente sunt cu mii, unul la orișicine! Același lucru să îl creadă doi inși nu-i cu puțință Doi dacă sunt, nu pot a fi o singură ființă! Încât atunci când își vorbesc, și se-nțeleg, uimirea Te va lovi în plin zicând: „Să fie ea privirea Auzul poate, sau un semn, i-ajută să priceapă, Când unul este însetat, iar celălalt bea apă?” Puține lucruri în comun le împarti: Bunăoară Convenția socială, sau „minciuna necesară”! O mască purtăm toți pe chip, pentru-a ne recunoaște Deși omul nu este-așa, din clipa când se naște. Pe drumul vieții mergem toți, însă cu mii de mersuri Așa m-am hotărât, vezi tu, să scriu aceste versuri.

Au spus mulți critici deseori<sup>1</sup>, de-i cred nu știu a zice Că Pirandello-i admira, pe Hegel, Kant și Nietzsche Și de aceea mă gândesc, s-a hotărât a scrie De „Henric IV” – un actor cuprins de nebunie! Căci iată-l pe Bertoldo cum, în piesă vrând să joace Află că va fi neamț și nu francezul care-i place. Am să vă povestesc pe scurt cam tot ce se petrece Căci fără fapte teatrul nu-i, scena rămâne rece!

Ideea i-a venit întâi lui Belcredi - un amic Ce a propus un joc naiv, util doar la nimic Ca fiecare să își ia un nume de-mpărat Să se creadă stăpânitor, să aibă un palat și totul să rămân' așa, o mascaradă dulce, Care nimica nu îți ia, dar nici nu-ți poate-aduce! Era la vremea'ceea dar, doamna Matilde Spina Iubită de un om sărman (iubirea poartă vina) Care în ea vedea doar pe marchiza de Toscana și Henric IV și-a purtat din acea zi coroana. La „veșnicul”<sup>2</sup> din ochii lui, doamna n-a dat răspuns, și tot ceea ce el simțea a trebuit ascuns Până'ntr-o zi, când făr'să vrea, căzând el de pe cal Uitata... Doamne!... cine e! Cuprins de-al glumei val și-a scos din teacă sabia, și a pornit la luptă Ca un Quijote înrăit de-o dragoste înfrântă.

Matilde Spina zice-acum că mascarada toată L-a 'nebunit de fapt; deci ea nu este vinovată Iar cei din jurul ei, nătângi, duios îi dau dreptate: „Un cal și piaza rea – atât – doar ele's vinovate!” Bertoldo, supărat, în prag, la prima ușă-apare Landolfo, Arialdo, toți, cuprinși de disperare: „Pe Papă îl visează' ades, de moarte-l prigonește Un gest necugetat! Atât! De-o crimă îl ferește!” Și nefiind deloc de-ajuns această agonie Pe sora lui a obligat ca mamă să îi fie Și rolul să și-l joace'ntreg, până la disperare Până ce trupul osândit, de jocu'acesta moare! Di Nolli, conte, fiul ei, își plânge-n zadar mama De lacrimile care-i curg, Henric nu își dă seama

Dar iată-l venind între ei, pășind maiestuos! Cu chipu'ascuns sub roșu fard, cu un obraz osos,

Pe Damiani Pietro-l cată, văzându-l pe Genoni „Vă jur, vă jur, Madonna mea”, urlă precum bufonii Dar amintindu-și de episcopi, își înfrânează ura Ce-l macină neconținut, îi arde limba, gura, Cum să se nască n-a ales, în treacăt el mai spune Și cum doar printre întâmplări se mișcă'ntreaga lume!

Iar orice om dorind a ști ce vrea sau cine este Vrea să-și fixeze un concept: “Sunt eu într-o poveste!” Vrea să-și repede cât mai des, pân'ajunge să creadă Ca mai apoi să uite tot, pe sine să se piardă

Deci chipul de țî-l vrei așa cum el țî-a fost lăsat Fardează-l și nu te lăsa deloc influențat De ce cred alții că promiți, de ce vor ei să fii Ești unic pe acest pământ, dar în „sute de mii” Că astfel ajungi să te-ntrebi pe la sfârșit de act Cine-i nebun sau sănătos în acest fals contract?

Temându-se că poate-a fost surprins ca prefăcut Întregul grup de „sănătoși” a înlemnit ca mut Matilde Spina sta și ea, ba chiar la fel de mută Crezând că poate'n ochii lui fusese cunoscută Cu glas șovăitor grăi, ca posibilitate Genoni către cei din jur: „Oare luciditate Să fi fost astă clipă? Sau, poate că e un semn! Că mintea lui s-a înmuiat! Nu mai e ca un lemn!”

Cum ani mulți au trecut de-atunci, și toți îmbătrâniți În aste clipe au rămas, să nu fie uimiți Dacă Matilde Spina nu mai pare-a fi marchiză Anii cu riduri au trecut, ca marea cu o briză! și doamna ce a fost cândva-i de nerecunoscut Dar asta pentru Henric e un lucru de temut! De vrea'ntr-o zi să-și vadă iar iubita și dușmana Nu prea mai are ce vedea: a'mbătrânit Toscana! Ruine au rămas în loc precum a vrut doar timpul!

Cum oamenii se recunosc întrezărindu-și chipul Și cum acesta nu mai e cel ce a fost odată Pe cine să mai recunoști? Baba nu mai e fată! Doar Frida, fiica ei, perfect îi seamănă acum! Cu anii tinereții duși, lăsați în colb pe drum! Deci Frida o va'nlocui! Așa e stabilit! Pân'ce nebunul împărat se va fi lecuit!

Bertoldo o prezintă cu o plecăciune-adâncă: „Matilde de Canoss'a fost, și de Toscana încă!” Belcredi e înmărmurit, o vorbă nu mai scoate: „Opt sute ani... au fost uitați! Cin' să-i socoată poate?”

Dar zarul ce-a fost aruncat, sorți cam răuvoitori Arată-n numerele lui: venind Henric în zori Și Spina pretinzând a fi mama iubitei sale Furia s-a stârnit în el, ca furtuna pe mare! Ca un tiran poruncă dă, la patru din supuși Să'ngenuncheze; însă ei, ca proști se lasă duși Hrănind încrederea de drept a unui dictator Ce pentru-a dovedi ceva, e gata de omor: Din pielea de-mpărat nebun își iese personajul Făcând pe toți să uite-ndat care la era gajul! “Fino Pagliuca” cheamă el pe Bertoldo-un slujbaș, Ce se apropie reținut, asemeni unui laș, Pe Momo și pe Franco-l știe! Aceștia se mândresc De uimitoarea vindecare a celui ce-l servesc Însă acesta, cu ochi stinși, îi cheamă la tăcere Ceva în el se stinge'ncet, parcă simțirea-i pierce Ce importanța poate-avea un nume ca oricare

Când cum vrea el te va numi în parte fiecare? Cu lampa-n mână, vestitor: „Mie acum mi-e silă!”<sup>3</sup> Le spune Henric, dar de fapt, doar lui îi este milă! Căci nimeni, în afara lui, nu știe cine este Și apoi pleacă, încheind, actul doi din poveste!

Ce fericiți se-arată toți, privind acest spectacol! Precum auzi proorocind un fals măreț oracol Di Nolli, enervat curând, de-această sănătate, Precum Laerte-n piesa sa, vrea să-și ceară dreptate O moartă cu ochi triști și goi îi bănuie-amintirea, O socoteală e de dat, așa cum cere firea! Pe nebunie-aruncă vina deodată acuzatul: „Și ce știi tu? Ce poți să știi?”<sup>4</sup> se apără-mpăratul „Vă întrebam de-i mama mea, și toți ați zis ca mine, Di Nolli, vina morții-o porți, și asta știi preabine!”

Cu toții fost-au de acord, știa de la'nceput Că Henric rolul și-l credea, chiar dureros de mult Iar calul ce l-a aruncat, căzând cu țeasta-n glie A fost împuns de cineva! Grozavă mișeală! Pierzându-și mințile atunci, așa a'nărunit, Căci numai părul alb din cap pe loc i-a amintit Cine era de felul său, și acel joc mârșav Care trăda în cei din jur, cumplitul lor nărav!

Lucid în groaznicul prezent, iată! Henric zâmbește: „Cu Frida vreți să m-amăgiți? Deci, Frida, te ferește!” O ia în brațe hohotind, trezind în ceilalți spaimă Belcredi'atuncea către el îl vezi că fuge-n goană, Strigând că nu este nebun, și că doar se preface Degeaba urlă din rărunchi, deci fetei să-i dea pace! „Nu sunt nebun? Deci nu mă crezi? Cerșești dovadă dură Neîncrederea țî-oi răsplăti păstrând a ta măsură!” Fulgerător, cât ai clipi, Henric brațul întinde Și sabia lui Landolfo cu poftă o cuprinde Tăișul aruncându-l drept în al omului pântec „Nu e nebun, nu e nebun!” se-aude ca un cântec Din glasul răgușit și stins, al lui Belcredi care Ieșind din scenă imediat, nu îl vedem cum moare!

Zarul s-a aruncat din nou, sorții sunt iar făcuți Cei trei consilieri privesc cu ochi holbați și muți „Nu-i de ales!” Henric grăi, „Aicea pe vecie Veți fi slujbași, voi fi stăpân, atâta să se știe!” Căci pentru crima ce-a făcut, să stabilească vina Acei care stau și privesc cum se lasă cortina!

Nu facem oare toți la fel în viața ce-o trăim? Când suntem prinși cu mâța-n sac, nu stăm să ne gândim! Pe Freud îl preamărim stupid și-n operă și-n stare Dar dacă Domnu' ne-ar lăsa nebuni de la născare? Căci viața trece peste noi, dar noi nu știm a spune „Acesta-s eu, și unic sunt pentru întreaga lume!” Bunica te crede drăguț, nevasta chiar frumos Unul te place când ești chel, altul când ești pletos! Însă oricât te-ai strădui, să'mpuști, să tragi cu tunul, Părerea să țî-o'mpartă, zău, n-ai să găsești nici unul Și-acum vă întreb ca final: în piesa povestită Voi ați văzut ce vād și eu? Nimeni să nu mă mintă!

## Note:

- 1 Mathia Adank în “Luigi Pirandello e i suoi rapporti con il teatro tedesco”
- 2 Pirandello Luigi - „Teatru”, Ed. pentru Literatură Universală, 1967, pag 210
- 3 Pirandello Luigi - „Teatru”, Ed. pentru Literatură Universală, 1967, pag 250
- 4 Pirandello Luigi - „Teatru”, Ed. pentru Literatură Universală, 1967, pag 255



film

# Cea mai fericită fată din lume

Ioan-Pavel Azap

Este de domeniul evidenței că în cinematografia română deceniul în curs este revendicat, dominat și asumat de către debutanți, că aparține regizorilor tineri, așa numitului „nou val”. Regizorii din „vechea gardă”, cei care au făcut film și înainte de 1989, ori și-au epuizat resursele dar perseverează în eroare devenind propriii lor epigoni (unii animați de bune intenții), ori sfidează pur și simplu bunul simț și ies pe piață cu subproduse cinematografice care nu doar că nu le fac cinste, dar sunt de-a dreptul nocive, alungând din sală puținii spectatori care mai frecventează cinematografele sau pervertindu-le gustul. Aceștia trebuie respectați pentru ce au făcut în prima parte a carierei, până când și-au compromis-o singuri, și nu pot fi sub nicio formă omiși dintr-o istorie onestă a filmului românesc. O singură abatere semnificativă de la regulă: Nicolae Mărgineanu, care și-a relansat practic cariera după 1989 (înscrindu-și în „palmares” un singur eșec: *Logodnicii din America* / 2007). Dintre debutanții primului deceniu postdecembrist, doar doi regizori au confirmat și au făcut film și după 2000: Nae Caranfil și Radu Mihăileanu, acesta din urmă fiind de fapt regizor francez de origine română.

Dacă primul lustru al deceniului care a urmat „anului zero” al cinematografiei române (adică 2000, când pe piață nu a ieșit niciun film românesc, lucru ce nu s-a mai întâmplat de câteva decenii!) a fost mai degrabă o promisiune, prin câteva titluri remarcabile care încă nu împuneau – cum nici mai târziu nu s-a întâmplat, nici acum nu se poate vorbi de un program estetic comun – o nouă paradigmă mai mult sau mai puțin generaționistă, un „nou val” (sunt de amintit aici, în ordinea debutului: Cristi Puiu – *Marfa și banii* / 2001, Sinișa Dragin – *În fiecare zi Dumnezeu ne sărută pe gură* / 2001, Cristian Mungiu – *Occident* / 2002, Radu Muntean – *Furia* / 2002, Călin Peter Netzer – *Maria* / 2003, Titus Munteanu – *Examen* / 2003), primul an al celei de a doua jumătăți a fost decisiv, crucial pentru renașterea cinematografiei românești, confirmând că ceea ce s-a întâmplat în trecutul apropiat nu a fost un accident. În 2006 au debutat Corneliu Porumboiu (*A fost sau n-a fost?*), Cătălin Mitulescu (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*), Ruxandra Zenide (*Ryna*) și Tudor Giurgiu (*Legături bolnăvicioase*), iar Radu Muntean a realizat cel de-al doilea și până în prezent cel mai bun film al său (*Hârtia va fi albastră*). Ce a urmat a fost un proces normal: în jur de zece premiere pe an, din care două-trei filme bune sau foarte bune, unul sau două mediocre, restul proaste ori foarte proaste. La prima vedere poate părea greșit ce spun, dar să zicem că cinematografia română ar produce 100 de filme pe an. Aplicând regula de trei simplă putem constata că, da, filmele proaste ar domina piața – dar și numărul celor bune ar crește de zece ori! În orice cinematografie din lume peliculele mediocre și submediocre domină statistic producția, așa că... ar fi de dorit ca și în România să se realizeze 100 de filme anual!

Radu Jude aparține categoriei regizorilor care fac să sporească numărul filmelor bune dintr-un an chiar dacă producția nu crește. A atras

atenția îndeosebi cu scurtmetrajul *Lampa cu căciulă* (2006), multipremiat național și internațional, unde practică un cinema al simplității, atât la nivelul dramaturgic cât și stilistic: conflict minor – dar relevant în planul trăirii umane, cinematografiere de factură clasică. Povestea copilului care își însoțește tatăl la oraș pentru a repara un televizor „antic” nu are nimic sordid, mizerabilist, emoția nu este forțată, contrafăcută prin exploatarea unui subiect la modă. Critica socială este implicită, miza principală fiind autenticitatea trăirii personajelor, a relațiilor interumane.

*Cea mai fericită fată din lume* (România, 2009; sc.: Augustina Stanciu, Radu Jude; cu: Andreea Boșneag, Vasile Muraru, Violeta Haret, Șerban Pavlu, Andi Vasluianu, Bogdan Marhodin, Luminița Stoianovici, Diana Gheorghian), debutul în lungmetraj al regizorului, este un film ușor mai sofisticat. Dramaturgic este vorba tot despre o istorie simplă, banală, Radu Jude preferând în continuare drama intimistă, în gamă (aparent) minoră. De fapt, alături de *Boogie* al lui Radu Muntean (2008), *Cea mai fericită fată din lume* (re)aduce (și) „normalitatea” în filmul românesc, prin aceasta înțelegând poveștile desprinse din relitatea imediată, realitate tratată firesc, fără tendențiozitate, nici încrâncenat-apocaliptic ca la Daneliuc sau Pintilie, nici edulcorat-idilic ca la Mircea Mureșan sau sofisticat-parabolic (citește găunos) ca la Pița ori Cărmăzan. Normalitate înseamnă și diversitate – stilistică dar mai ales tematică: nu doar momentele limită ale istoriei (amurgul comunismului sau Revoluția din Decembrie '89, de pildă) sau dramele existențiale „profunde”, adică paradigmatiche, merită atenție, ci și dramele & personajele minore, „banalitatea” vieții cotidiene pot furniza subiecte care au relevanță estetică și morală, care au impact social. Din această perspectivă, prin povestea adolescenței provinciale care câștigă la un concurs de etichete un automobil pe care părinții decid – împotriva voinței ei – să îl vândă, Radu Jude demonstrează, pe de o parte, că valoarea artistică nu este dată în mod automat de abordarea unor teme „grele” – viață, moarte, suferință, revoluții etc., și, pe de altă parte, că stăpânește arta potretului știind să definească un personaj, să-l facă memorabil din câteva cadre sau replici banale, că știe să povestească cinematic. Acestei acripii i se datorează și micile defecte ale filmului. Fiecare

Andreea Boșneag în *Cea mai fericită fată din lume*

personaj, chiar și cel din urmă figurant, își are – nu întotdeauna în mod justificat – momentul lui de glorie, ieșirea la rampă, acele câteva secunde în care acțiunea gravitează în jurul său. De asemenea, Radu Jude ezită parcă între ciné-vérité și secvențele elaborate migălos pe platou (a se vedea căruciorul cu cei doi bebeluși gemeni sau bătrânul în baston care trec prin cadru cu vădită ostentație pentru a-și pierde firescul dorit de regizor). De vreo două ori, aparatul de filmat are tendința de a acționa independent, urmărind parcă cu de la sine putere un personaj pentru a reveni după câteva secunde la cadrul inițial, ceea ce iarăși nu este în tonul general al filmului. Dar aceste momente sunt puține și nu strică armonia întregului, nu afectează funcționalitatea dramaturgică a ansamblului.

Întoarcerea la poveste, la personaje, departe de ambiguitatea unor metafore care nu fac altceva decât să mascheze vidul de idei, este un numitor comun al „noului val”. Nici Radu Jude nu face excepție, iar povestea lui este cuceritoare și convingătoare. *Cea mai fericită fată din lume* este de fapt un film despre adolescență, vârstă la care omul încă mai poate visa fără a fi tratat ca iresponsabil, dar și vârsta la care visele „avortate” pot lăsa cele mai dureroase urme. De reținut distribuția impecabilă, în primul rând Andreea Boșneag, în rolul tinerei câștigătoare, care apare cel mai mult în cadru și duce în spate greul filmul, în jurul ei gravitând întreaga acțiune.

Radu Jude este un regizor care știe foarte bine ce vrea. Micile stângăcii ale debutului, neglijabile de altfel, se datorează, asta este impresia mea cel puțin, respectului accentuat pentru maestrul, pentru modelele de care regizorul încă nu s-a despărțit. Nu cred că greșesc afirmând că Radu Jude își va da întreaga măsură a talentului în cel de-al doilea lungmetraj.

## colajonări

## Singurătatea profesorilor

Alexandru Jurcan

Câteodată se certifică din plin pățania cu *pomul lăudat*. Anul trecut, la Cannes, filmul lui Laurent Cantet, *Entre les murs*, a primit Palme d'Or, iar revistele au început să aplaude curentul de aer proaspăt din cinematograful francez.

Într-adevăr, actori amatori, ficțiune-document, filmare într-o libertate fără nicio restricție. Cantet a redat în stil propriu cartea lui François Bégaudeau, folosind o sală de clasă – *între pereți* – în timpul vacanțelor elevilor, într-o școală din nordul Parisului. Decorul? Aceeași sală de clasă în care se revine în fiecare dimineață. Regizorul a revenit la metoda pe care o aplicase în *Resurse umane*, interesat de un buget minim. Lui Cantet îi repugnă lucrurile prea construite, între parabolă și caricatură. Spune tuturor că filmul său nu e despre școală, ci... în școală. Problema care-l preocupă e rezonanța aceluia microcosm spre idei sociale majore. Componenta și disciplina claselor

periferice din Franța sunt perfect înțelese de... francezi, astfel încât bătaia filmului va fi limitată. Mi se pare, totuși, că s-a consumat prea mult zgomot pentru puțin. Probabil că mă influențează și experiența mea de profesor. Ce e așa genial să filmezi ce se petrece într-o sală de clasă? Și toate ideile filmului ar fi încăput într-un documentar de un sfert de oră. Spectatorii de la noi ar fi tentați să creadă că așa e situația școlii în toată Franța, însă aici e o clasă periferică, cu cazuri speciale (negri, arabi), cu firesc cotidian. Ca și în roman, profesorul provoacă discuții, lansează subiecte, iar ora devine animată, dar și haotică, în timp ce camera pânđește gesturi și dialoguri naturale. Un elev repetă convins: „Nu-mi place matematica, nici oamenii politici, nici rasiștii”, altul încearcă să explice că hainele fiecăruia reprezintă o exprimare a libertății individuale – așa cred și eu, în timp ce colegii mei luptă de doi ani să introducă uniforme. Cine are dreptate? În orice caz,

putem reflecta la grandoarea și mizeriile meseriei de profesor. Rolul profului François este jucat de însuși scriitorul Bégaudeau. Care ar fi ideea? Nu cumva singurătatea profesorului înghițit de sistem? O luptă cu mori de vânt misterioase și implacabile. Profesorul e singur în fața grupului și nu el are întotdeauna ultimul cuvânt. A doua zi trebuie luată de la început lupta cu elevii dificili, care sunt tentați să meargă din nou pe drumul indiferenței. Uneori elevii recunosc autoritatea profesorului, cultura lui, corectitudinea frazelor. Îl vedem adesea obosit pe domnul profesor, dar nu disperat. Chiar dacă o elevă îi spune la sfârșit de an școlar: „Domnule, eu n-am înțeles nimic!”. Calitatea lui François este că el incită la dialog, obsedat de propria lui strategie. Meciul din final devine metaforic, adică lupta continuă. Ceea ce îmi place la acest film: meseria de profesor revine în actualitate, într-o coregrafie carnală a privirilor și gesturilor. Numai că e atât de greu să vinzi castraveți grădinarilor... Scuze, știu că filmul e pentru toți, nu doar pentru câțiva inițiați.

## Adrenalină, testosteron și marketing

Lucian Maier

Am mers la *Bond* ca să văd țoale de clasă, mașini bengoase și gagici mișto. A fost și multă bătaie și a fost în regulă și asta, ca în filme...

*Quantum of Solace* aduce pe ecrane o poveste nouă, care, în afara titlului pe care îl poartă filmul și în afara identității personajului central, nu are legătură cu scrierile lui Ian Fleming. *QoS* are la bază ideile producătorului Michael G. Wilson, iar povestea a fost scrisă de Paul Haggis împreună cu Neal Purvis și Robert Wade, echipa care a întocmit și scenariul lui *Casino Royale*. Regia îi aparține lui Marc Forster, un tip care a venit în prim-planul cinematografului americane în 2001, cu *Monster's Ball*.

*QoS* prezintă lupta lui James Bond cu membrii Quantum, Dominic Greene în special, și pornește din punctul în care s-a încheiat *C.R.* – capturarea domnului White, unul dintre capii Quantum, organizația mafiotă și teroristă care îl sprijinea pe Le Chiffre, eroul negativ al episodului anterior, organizație care a împins-o spre moarte pe Vesper Lind, iubita lui Bond.

*QoS* e mult mai zgîrcit decât *Casino Royale* în ceea ce privește delectările feminine per minut de peliculă sau glumițele de rutină. Însă *QoS* acumulează puncte la capitolul acțiune de toate felurile, unde fratele său de serie *Bond* din 2006 era ceva mai potolit. În latura *glamour*, ambele filme stau foarte bine.

## 1. Accesorii:

Mai întâi un Ford Mondeo, apoi un Aston Martin ultra-dotat (pentru Bond în *C.R.*). Costumele Brioni, cu muchia pantalonului tăiată exact pe linia superioară a tălpii pantofului, cu umerii și pieptul lui Bond/Daniel Craig articulate perfect de conturul sacoului. Ceasul: Omega. Utilaje industriale New Holland (în *C.R.*), utilaje Hitachi (în *QoS*). Telefon ultra-șmecher de la Sony Ericsson, care poartă în interior un întreg

arsenal de bord și de birou – GPS, fax, card-reader, cameră foto cu zoom optic uriaș și detectare automată a feței –, care permite pozarea unor chipuri aflate la zeci de metri și care, prin satelit, trimite informații direct în computerul principal din sediul MI6. Laptop-urile Sony Vaio, plasmeele de înaltă definiție Sony. Alfa Romeo, mașina oficială a răilor din *QoS*. Ford Ka, mașina pentru fete introdusă de personajul Olgăi Kurylenko. Berea Heineken, votca Smirnoff. Coca-Cola Zero. Avioanele Virgin Atlantic. Per total, peste șaptezeci de milioane de dolari au venit din *product placement*, cam o treime din bugetul lui *Quantum of Solace*.

2. Lupte – pe toate fețele și suprafețele posibile:

Bătălie corp la corp la înălțime – pe un șantier în Madagascar în *Casino*, într-o catedrală în reconstrucție în *Quantum*. Cu implicarea unor mijloace de transport aerian: de jucarea unui atentat terorist cu bombă pe aeroportul din Miami în *C.R.*, o luptă pe cîste între avioane în *QoS*. Urmăririi cu mașina: una lejeră în *C.R.*, pentru prinderea lui Le Chiffre, care tocmai îi răpise lui Bond colaboratoarea și viitoarea iubită, pe Vesper Lind; una de zile mari, în debutul lui *QoS*, pe lângă Siena, când Bond încerca să îl aducă în custodia MI6 pe domnul White (aflat în portbagaj) și trebuia să scape de oamenii acestuia. Ciocnire pe ape – doar în *QoS* – Bond căuta să o salveze pe Camille (Kurylenko) din cursa pe care i-o întinsese Dominic Greene (Mathieu Amarlic), fost iubit al fetei și mafiot global. Lupte corp la corp pe pământ: o grămadă!

## 3. Fete:

Noul Bond e capabil de sacrificii, iar drumul spre voința extremă de a reuși în muncă traversează o decepție amoroasă. Numele ei: Vesper Lind. Colegă de serviciu, ajutorul lui Bond pe parte financiară în jocul de poker din

Muntelegru (*C.R.*). Dacă ne gândim că Bond îi promisese fetei că va părăsi agenția britanică pentru a fi împreună, poate e de înțeles de ce în *Quantum of Solace* bărbatul e mai puțin receptiv la nurea lui Camille sau ai lui Strawberry Fields (Gemma Arterton) și mai ațîțat de dorința de răzbunare (de unde și numărul mai mic de poante). Astfel că Eva Green în rolul lui Vesper, cu o ținută de *femme-fatale* specifică genului *noir*, rămîne punctul de maximă vizibilitate și atracție între fetele noii serii. În *Casino Royale* apare și o altă doamnă care merită atenția. E interpretată de Caterina Mourino și e o prezență exotică, scurtă și pasională, de la care Bond speră să culeagă câteva informații (ea fiind soția unuia dintre cei vizați de agent). Însă pe cît e de frumoasă, pe atît de repede e lăsată în compania unei șampanii și a unei linguri de caviar, fiindcă pe Bond îl chemau treburi mai importante.

Tot *Casino Royale* oferă cea mai interesantă secvență intimă, cu Vesper sub duș și Bond așezîndu-se lîngă ea. Cu sprijinul fetei, Bond tocmai omorîse cîteva *misionari* ugandezii veniți să îi ceară socoteală lui Le Chiffre pentru pierderea unei sume importante de bani. Sub duș ambii sînt îmbrăcați, Vesper e afectată de scena la care participase, își simte miinile pătate cu sînge, Bond i le curăță în propria gură.

## Așadar:

Dacă vreți acțiune sută la sută, fără să vă bateți capul cu verosimilitatea întâmplărilor de pe ecran, dacă vreți un spectacol vizual de bună calitate, dacă vreți explozii și reprize de pac-pac, dacă vreți să vedeți cîteva gadgeturi de ultimă oră, *Quantum of Solace* cade perfect. E filmat și montat cu o precizie milimetrică, suflă alert, arată bine. Eu am descoperit plăcerea de a vedea filme cu Bond prin *Casino Royale*. Poveștile astea sînt ca revistele *glossy* cu subiecte mondene: le răsfoiești, te uiți la poze pentru a vedea ultimul trend referitor la accesorii. Eventual te uiți cu prietenii, să prindă glumele mai bine. Și că tot avem un nou Bond de doi ani: Daniel Craig, cu mutră de Terminator școlit la Geneva+Oxford+Cambridge și zîmbet ascuțit ca o lamă, e o alegere inspirată!



## 105. Cenușă și diamant

Marius Șopterean

(Urmare din numărul trecut)

**M**arele decupaj, spune Suchianu, este cheia de rezistență a construcției unui film. Această etapă – de fapt munca la un decupaj presupune mai multe etape<sup>1</sup> – este una care aparține laboratorului intim de creație al regizorului, aici născându-se în fapt toate semnificațiile ulterioare pe care cineastul le va răspândi stelar pe suprafața întregului film. Pentru cineastul-regizor decupajul sau scenariul regizoral înseamnă dospirea estetică a fiecărei secvențe, fie că vorbim de scurt- sau de lungmetraj. Lucrul pe fiecare secvență, pe fiecare cadru (unghiulație, încadratură, mișcare de cameră, gest, replică, coloană sonoră etc.) – în acea unică vizualitate dorită de regizor<sup>2</sup> –, duce la acel plan de intenții care în final înseamnă construcția în esență a schelei regizoral-dramaturgice cu ajutorul căreia se va clădi viitorul film. Și asta pentru că traducerea unui scenariu literar într-unul regizoral este o trecere dinspre *consens* înspre *sens*.

Scenariul literar este o plajă situațională, un câmp de evenimente, mai mult sau mai puțin complexe, petrecute întotdeauna la timpul prezent (*live* – ca și percepție a publicului). El reprezintă acea suprafață dramaturgică închisă în cele cinci ritmeme – conform teoriei profesorului și scenaristului Dumitru Carabăț, pe linia unui Vladimir Propp dar și a structuraliștilor Lucien Goldman, Julien Greimas, Roman Jakobson sau Iuri Lotman –, la capătul cărora criza de început a personajului – provocată de o lipsă – este înlăturată. Sau, dimpotrivă, apariția la finalul filmului a unei noi lipse poate adânci și mai mult criza personajului principal. Această geometrie dramaturgică plină de drumuri, popasuri, opreliști reprezintă *consensul* la care scenaristul ajunge cu regizorul – uneori după discuții îndelungate. Acesta din urmă este de acord, se află prin urmare în plin consens cu universul creat de scenarist. Consensul existând urmează, de acum înainte, a se ajunge și la *sens*.

Pe de o parte citirea de către regizor a scenariului, în cazul când el nu este și propriul său scenarist, presupune standarde ale unui anumit tip de lectură. Anumite secvențe le percepe, ca dramaturgie, mai puternice în timp ce trece cu dezinvoltură peste altele pe care le crede minore. Dar minor nu înseamnă și lipsit de importanță. Uneori regizorul are dreptul să decidă dacă aceste secvențe *minore* pot căpăta statutul de *majore* sau chiar *fundamentale*. Atunci, agățându-se de aceste secvențe, el le va promova, le va transforma sau le va „naște” din nou, construind astfel acel unic sens văzut și dorit numai de el.

Pe de altă parte o secvență scrisă cuprinde fapte imaginate de scriitor la un nivel general; cum apare ea povestită în film este „vina” regizorului. El stabilește lungimea, construcția și forma acesteia. Secvența scrisă este doar *probabilă*. Secvența realizată, regizată este una *certă*. Regizorul este „vinovat” de cea ultimă concretete și, prin urmare, de acel ultim *sens* la care ajunge. Regia este arta de a da sens faptelor, evenimentelor, întâmplărilor scrise în scenariu. Iar acest lucru se întâmplă *numai* în clipa desăvârșirii *Marelui Decupaj*.

Din pricina devizului și a bugetului, în clipa

intrării în producție regizorul trebuie să aibă decupajul gata elaborat. Dar, din practică, se știe că acest lucru este aproape imposibil. Teoretic scenariul regizoral ar trebui să fie prezentat de către regizor imediat producătorului, tocmai pentru întocmirea grabnică a bugetului viitoare producții. Producătorul mai întotdeauna dorește scurtarea pe cât se poate a timpului dintre momentul alegerii unui scenariu și intrarea acestuia în producție. În perioada de pre-producție, activități cum ar fi: găsirea unor locații (cele propuse în scenariu nu trebuie să fie agreate în totalitate și de către regizor), folosirea unor „actori-surpriza” descoperiți de regizor în procesul casting-ului mai întotdeauna pe ultima sută de metri, discuțiile intense cu arhitectul-scenograf sau pictorul de costume, sugestiile date de directorul de fotografie etc. – sunt tot atâtea momente de *coacere* a decupajului și de revenire continuă asupra substanței dramaturgice propuse în scenariul literar.

De aceea, vorbind despre caracterul explicit (povestirea) dar și cel implicit (formă și semnificație) al filmului, D.I. Suchianu observă pe bună dreptate strânsa împletire a scenariului de subiect (propus de scenarist) cu scenariul de temă (descoperit și propus de regizor). Spune „Domnul Cinema”: *marele decupaj* înseamnă „articularea unul într-altul a celor două scenarii: unul, cel de subiect, curgător ca un fluviu; celălalt, scenariul de temă, făcut din explozii de frumusețe, emoție și adevăr, improzate, presărate de-a lungul itinerariului unitar al subiectului, al intrigii.”<sup>3</sup> În ansamblul unui film care durează în medie 90-120 de minute *secvențele-explozii de frumusețe*, secvențe-cheie, descoperite în fapt în munca de elaborare a decupajului, ar fi doar câteva și ar avea în total nu mai mult de maximum zece, douăzeci de minute. Acestea (la care se adaugă cadre sau chiar detalii) ar închide în ele stilistica și semnificațiile întregii opere filmice.<sup>4</sup> Până la urmă datoria regizorului este de a citi printre rândurile scenariului literar, de a scoate la suprafață sugestiile oferite de acesta sau, dimpotrivă, de a oculta asperitățile narrative prea evidente. În fond un regizor trebuie să fie „un inventator de detalii dramatice [...] un magician în înțelesul cel mai științific al cuvântului, adică să fie în stare de a descoperi fapte reale, unde să existe o enormă disproporție între cauză și efect”. El trebuie să aibă acea calitate prin care „să îmbine, să căsătorească cele două structuri scenariale: să presare, să improzate în corpul subiectului, care curge ca un râu, îmbucându-și fiecare undă în valul următor. Aceste momente de explozie, de emoție, de frumusețe și adevăr, toate aceste scene-temă sunt scurte ca o detunătură, iar apoi lungi ca o avalanșă; puhoi declanșat în mintea spectatorului; potop care varsă sute de gânduri în cascadă.”<sup>5</sup> Descoperirea și exploatarea detaliului dramatic în arhitectura dramaturgică a filmului reprezintă una din coordonatele de bază ale activității regizorului de film. Prin detaliu dramatic nu trebuie să înțelegem neapărat acel detaliu ca plan cinematografic. Acesta poate să fie deopotrivă un obiect dar și o stare, un gest, o replică, o umbră sau chiar o mișcare de aparat. Toate acestea, la un loc sau fiecare în parte, sunt subansambluri ale unei infraestetici generatoare a acelei unice și formidabile explozie numită *sens*. În acest caz

aproape se poate vorbi de o bombă cu efect întârziat. Ea va exploda cu siguranță în narațiune dar nu se știe când și, mai ales, sub ce formă: „Când apăsăm pe o manetă și un munte întreg, sub efectul dinamitei, se năruie, asta reprezintă o inegalitate între cauză și efect mult mai mare decât deschiderea unei uși când se pronunță mod-esta frază: «Sezam, deschide-te!». Iar disproporția dintre pricină și urmări devine vrăjitoarească atunci când cinsprezece secunde scurse pe ecranul filmului declanșează în mintea spectatorului puzderie de gânduri, amintiri, închipuiri, judecăți, ipoteze, socoteli pe lungimea a cinsprezece minute, adică aproape o mie de secunde!”<sup>6</sup>

(Continuare în numărul viitor)

### Note:

<sup>1</sup> Ca și scrierea unui scenariu, scrierea unui decupaj presupune mai multe etape, mai multe *drafturi*. Aceasta însemnând că – decupajul fiind infrastructura viitorului film, partea ascunsă a aisbergului –, munca la această structură de adâncime nu este și nu trebuie să fie una de ordin linear. Se pot decupa secvențe separat, nonlinear și nicidecum în ordinea cronologică dată de curgerea firească a secvențelor așa cum sunt ele fixate în scenariul literar. Putem alege acele momente secvențiale despre care credem că sunt mai importante decât altele. Putem începe a decupa finalul după cum avem libertatea să credem că este posibil sau chiar necesar ca finalul să devină în fapt începutul filmului. Munca la decupaj seamănă cu acel *aleatoriu* fixat de regizorul de teatru în timpul repetițiilor la scenă: după ce linia generală a scenelor precum și a actelor a fost fixată (în teatrul modern aceasta nu trebuie să urmeze succesiunea scenelor scrise de către dramaturg), regizorul, funcție de anumite criterii, poate opta pentru a repeta într-o zi sau alta doar anumite scene considerate fie încă nerezolvate, fie mai complexe, pentru ca abia mai apoi, la repetițiile generale, să se fixeze montajul final.

<sup>2</sup> „Cadrele cinematografice ce intră în componența unităților superioare sunt combinate conform unor reguli ale alternanței și succesiunii, cronologiei și acronologiei, continuității și discontinuității, ale relației descriptiv/narativ etc. (adică ale unui sistem de opoziții destul de sever constituit) care duc la conturarea unui tablou tipologic al secvențelor, alcătuit din un număr finit de modele ale acumulării semantice ce dirijează orânduirea planurilor cinematografice în secvențe.” (Carabăț, Dumitru, *De la cuvânt la imagine - Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii*, București, Ed. Meridiane, 1987, p. 119)

<sup>3</sup> Modorcea, Grid, *Literatură și cinematograf. Convorbiri cu D.I. Suchianu*, București, Ed. Minerva, 1986, p. 139.

<sup>4</sup> A se vedea planul secvență din debutul *Cetățeanului Kane* al lui Orson Welles, sau secvența zborului cu balonul cu care se deschide *Andrei Rubliov* al lui Andrei Tarkovski, sau ultimul cadru al capitolului *Clopotel* din același film, sau secvența trăsării imperiale din *Pădurea spânzuraților* al lui Liviu Ciulei, sau secvența întâlnirii dintre Aschenbach și Tadzio din *Moarte la Veneția* al lui Luchino Visconti, sau secvența construirii metroului din *Roma* al lui Federico Fellini, sau cripta cu crucifixul căzut ori vodka arzând în pahare din *Cenușă și diamant...* Sau a se vedea cadre relevante: globul de sticlă, săniuța (*Cetățeanul Kane*); aparatul de fotografiat aflat pe plaja în care Aschenbach moare (*Moarte la Veneția*); aparatul de filmat din *Amatorul* de Krzysztof Kieslowski; posterul înfățișând-o pe Rita Hayworth pe care muncitorul Ricci îl lipește în momentul furtului bicicletei (*Hoți de biciclete*) etc.

<sup>5</sup> Modorcea, Grid, *Literatură și cinematograf. Convorbiri cu D.I. Suchianu*, București, Ed. Minerva, 1986, p. 154.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 156.

## sumar

<b>revista presei culturale</b>	
<i>Claudiu Groza</i> Despre elite în era dinozaurilor	2
<b>editorial</b>	
<i>Alexandru Vlad</i> Un coșmar	3
<i>Ștefan Manasia</i> Poate stîrni uragane o picătură-n oceanul de pixeli?	3
<b>cărți în actualitate</b>	
<i>Octavian Soviany</i> "...câte n-au fost prea devreme în viața mea"	4
<i>Anca Ursa</i> O lume nu prea confortabilă	5
<b>cartea străină</b>	
<i>Vianu Mureșan</i> Jakob Taubes și literatura apocaliptică	6
<b>teoria</b>	
<i>Horea Poenar</i> Monsters Inc.- Nomadism și teorie literară (I)	7
<b>incidențe</b>	
<i>Horia Lazăr</i> Cenzura și viața intimă	8
<b>istorie literară</b>	
<i>Ion Pop</i> Moldov - scrisori către Geo Bogza (II)	10
<b>imprimatur</b>	
<i>Ovidiu Pecican</i> Metempsihoză, arhetipal și istorie în Adam și Eva lui Liviu Rebreanu	11
<b>lecturi</b>	
<i>Laszlo Alexandru</i> O personalitate complexă	12
<b>poezia</b>	
<i>Dușan Petrovici</i>	14
<b>emoticon</b>	
<i>Șerban Foarță</i> Subrisio saltat	15
<b>eseu</b>	
<i>Monica Danci</i> Beckett sau inocența teatrului absurd	16
<b>accent</b>	
<i>Florentina Răcățianu</i> Știință și religie. De la monolog la dialog	18
<b>contacte culturale</b>	
<i>Radu Țuculescu</i> Cu Mara prin Grecia...	20
<b>polis</b>	
<i>Mihai Alexandrescu</i> Primii europarlamentari aleși ai României	21
<b>istoria</b>	
<i>Florian Dumitru Soporan</i> Premisele medievale ale construcției europene	22
<b>religia</b>	
<b>teologia socială</b>	
<i>Radu Preda</i> Cele două secularizări	24
<b>dezbatere &amp; idei</b>	
<i>Sergiu Gherghina</i> Evazionismul activ	25
<i>Cătălin Bobb</i> A descoperi hermeneutica lui Ricoeur: trei dificultăți	26
<b>corespondență din Lisabona</b>	
<i>Virgil Mihaiu</i> Teatru-dans plecând de la "Adolescentul miop"	27
<b>primim la redacție</b>	
<i>Mircea Ghițulescu</i> Un discurs vexat	27
<b>flash-meridian</b>	
<i>Ing. Licu Stavri</i> Este identitatea europeană amenințată de musulmani?	28
<b>știință și violoncel</b>	
<i>Mircea Oprea</i> Unde mai ești, bătrâne Holmes?	29
<b>zapp-media</b>	
<i>Adrian Țion</i> Zodii în cumpănă - vara 2009	30
<b>teatru</b>	
<i>Claudiu Groza</i> Memoriile de "Atelier" (II) Festivalul Internațional de Teatru "Atelier", Baia Mare, 20-27 iunie 2009	31
<i>Alexandru Ștefan</i> Despre Henric IV de Luigi Pirandello	32
<b>film</b>	
<i>Ioan-Pavel Azap</i> Cea mai fericită fată din lume	33
<b>colaționări</b>	
<i>Alexandru Jurcan</i> Singurătatea profesorilor	34
<i>Lucian Maier</i> Adrenalină, testosteron și marketing	33
<b>1001 de filme și nopți</b>	
<i>Marius Șoptorean</i> 105. Cenușă și diamant	35
<b>plastica</b>	
<i>Dan Breaz</i> Bolta luminii, între grație și armonie	36

## plastica

# Bolta luminii, între grație și armonie

Dan Breaz

Constituindu-se într-un adevărat metalimbaj al operei sale din ultimele trei decenii de activitate artistică, creațiile cele mai recente ale maestrului Horea Cucerzan, reunite în expoziția-eveniment *Bolta luminii, între grație și armonie*, de la Muzeul de Artă Cluj-Napoca (5-23 august 2009, cuvânt de deschidere: prof. univ. dr. Cornel Tatai-Baltă, Horea Cucerzan și Dan Breaz, curatorul expoziției), reafirmă, într-o manieră personală, dezideratul prefigurată încă din perioada Renașterii, de a „încorpora” artistul în operă, în sensul asumării integrale a actului creației de către autor. Dacă revoluțiile picturii moderne, prin expresiile sale moderniste, au continuat acest ideal, în sensul unei estetici a rupturii de tradiție, au existat și artiști, ca Degas, Seurat sau Balthus, în cazul cărora interesul pentru istoria picturii ca diacronie funcționa simultan cu idealul asimilării evidente a picturii ca sincronie. În acest sens, considerăm că, asociindu-se acestor tipologii creatoare, maestrul Horea Cucerzan, prin creațiile sale cele mai recente, se disociază, în același timp, de unele dintre curentele de gândire sau de unele dintre metodele de creație acreditate începând din perioada modernității artistice și până în contemporaneitate, între care putem menționa critica radicală a umanismului și a expresiilor artistice ale ideologiei sale, fragmentarea sau dizlocarea imaginii ființei umane în reprezentarea artistică, respectiv principiul revoluționar al originalității prin disociere.

Rațiunea estetică a tuturor acestor refuzuri stilistice nu poate fi pusă însă, sub nici o formă, pe seama vreunui tip de tradiționalism sceptic față de valorile noului. Dimpotrivă, una dintre cele mai semnificative împliniri artistice ale operei lui Horea Cucerzan constă în aceea că, refuzând deopotrivă pictura nonfigurativă și pictura narativă, artistul propune, odată cu esențializarea datelor realității, și o adevărată comprimare psihologică a timpului în imagine.

Prin esențializarea datelor realității ni se oferă, astfel, o artă a cărei retorică vizuală deține, totodată, o putere de expresie de o remarcabilă remanentă persuasivă. Această extraordinară persistență expresivă intensifică în permanență sensurile imaginilor, dând astfel naștere unei realități picturale care este asumată de către artist ca o prezență explicită și învăluitoare totodată, dacă luăm în considerare faptul că argumentele tonale ale ocrului, griului și oranjului trimit adesea la strălucirile aurului, comunicând, în planul infrarealității semnificate, cu universul aurei metafizice. De aceea, chiar și nudul feminin, adevărată supratemă a creației autorului, este resemantizat, ajungând să reprezinte, la rândul său, în sensul conceptului curatorial propus („*Bolta luminii, între grație și armonie*”), un comentariu implicit, privitor la necesitatea conectării la un principiu vital cu valoare universală, așa cum acesta poate fi recunoscut în lucrări precum *Odihna Suzanei*, *Mamă cu copil*, *Floare tropicală* sau în cicluri ca *Femeia-colină*, *Dans, grație și lumină* sau *Geneze*. Printre cele mai de seamă dimensiuni artistice ale artei lui Horea Cucerzan, care pot fi evidențiate în cadrul acestor lucrări, remarcăm, pe de o parte, intensitatea evocării sensurilor metafizice ale

corporalității feminine, prin ipostaze și prin echivalenți plastici plurisemantici, iar pe de altă parte, capacitatea acestuia de a se revendica și totodată de a trăda regulile consacrate ale marii picturi iluzioniste. Artistul a realizat această performanță prin preluarea unor teme consacrate ale tradiției acestei picturi, ambiguizând însă fie proiecțiile perspectivele, fie volumetriile obiectelor sau ale corpurilor evocate tocmai prin revalorizarea rolului luminii, conducând adesea la o „supraexpunere” care provoacă distorsiuni ale formelor sau reconfigurări de altă natură decât binecunoscutele deformări expresioniste. O asemenea solaritate deplină, concretizată de regulă ca o suprasaturare valorică, este atribuită în mod neconvențional de către artist principiului feminin, a cărui forță primordială pare astfel absolută.

O atare modalitate expresivă, respectiv distorsiunea formelor realității printr-o suprasaturare luminoasă, își are originea, asemenea seriei refuzurilor stilistice menționate anterior, într-o supracodificare a demersului artistic propus de maestrul Horea Cucerzan. Aceleași disocieri stilistice trimit deopotrivă la reasumarea picturalității ca măiestrie. Din acest punct de vedere, relecturarea sintezelor formale de extracție pre-renascentistă, a studiilor de nud ale Renașterii, a sugestiilor sintetismului de extracție postimpresionistă, a cromatismului intens al fovismului sau a unor sinteze moderne, care se extind, spre exemplu, de la Degas la Petrașcu, desemnează în pictorul Horea Cucerzan un adevărat artist cu vocație sistemică. Tocmai această particularitate de viziune creatoare a făcut ca, în cadrul discursului expozițional, gruparea creațiilor artistului, în funcție de câteva cicluri cu valoare de teme dominante (*Grațiile luminii*, *Dans, grație și lumină*, *Geneze*, *Armonii florale*, *Grație și culoare* sau emblematicul ciclu al *Femeii-colină*), să aibă și rolul de a evidenția posibilitatea de a se realiza translații semantice de la un ciclu la altul, fără a se pierde continuitatea demersului său artistic. De altfel, disocierea de alte paradigme artistice, prin schimbarea finalității plastice a tehnicilor asumate, concomitent cu păstrarea unei anumite continuități cu respectivele direcții artistice, reprezintă unul dintre însemnele majore ale artei maestrului Horea Cucerzan. De aceea, apreciem că una dintre cele mai remarcabile realizări ale operei acestuia este aceea că, pentru paradigma sa artistică, istoria stilurilor nu este o istorie a avangardelor care se clasicizează, ci o istorie a clasicismelor care se modernizează.

Ajuns la deplina sa maturitate artistică, maestrul Horea Cucerzan reunește în această expoziție nu numai realizările ultimilor cinci ani ai creației sale, ci și repere semnificative ale întregii sale opere. În acest sens, conceptul curatorial propus pune în valoare unul dintre simbolurile totalizatoare ale creației sale, acela de *praguri ale lumii*, adevărate trepte inițiatice concretizate plastic în expresiile arhetipului feminității și ale unei naturi panteiste, ambele puternic subiectivizate și ambele marcate de solaritatea deplină a unei amiezii a lumii.

**ABONAMENTE:** Cu ridicare de la redacție: 18 lei - trimestru, 36 lei - semestru, 72 lei - un an. Cu expediere la domiciliu: 27 lei - trimestru, 54 lei - semestru, 108 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat postal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

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

