

TRIBUNA

179



Judetul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul IX • 16 - 28 februarie 2010



www.revistatribuna.ro

Dorel Găină, *Locul 2* (1984)

Nicolae Manolescu în două interpretări

Irina Petraș

Hergyán Tibor

**Garabet Ibrăileanu.
Momentul estetic
și momentul fizic**

George Jiglău / Sergiu Gherghina

**Europa astăzi și
cetățenii ei**

Interviu cu

**Bartis Attila și
Kemény István**

Ilustrația numărului: fotografii de Dorel Găină

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

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

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:

L.G.Ilea

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

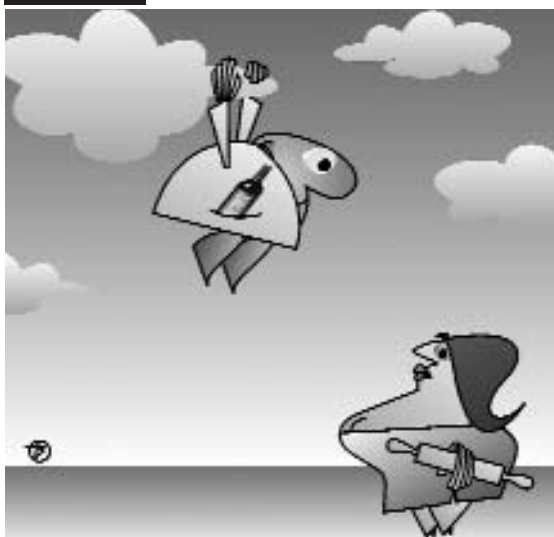
Tel. (0264) 59.14.98

Fax (0264) 59.14.97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro

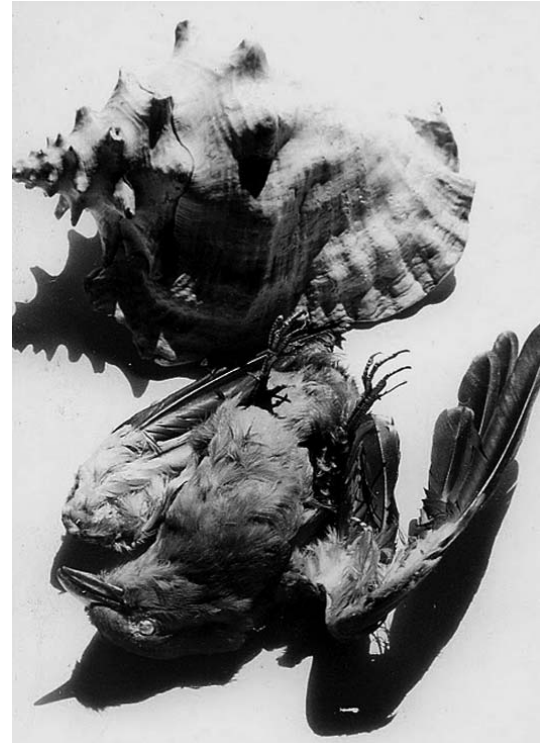
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

bour**revista presei culturale****Criza, Congo și savarina****Letiția Ilea**

În straine noi, *România literară* nr. 1 ne oferă, sub pana lui Gabriel Chifu, o bună definiție a unei reviste literare, de care publicațiile culturale de la noi ar trebui să țină cont: „Cred că o revistă trebuie să fie o entitate în care întregul să depășească suma părților, trebuie să fie un instrument foarte fin care să recepteze și să valideze tendințele viabile din literatură, un instrument care să cântărească și să valorizeze textele literare, care să reacționeze rapid la eveniment și să arate atenție și deschidere pentru tot spațiul cultural românesc.” *** În același număr, Nicolae Manolescu sintetizează cauzele crizei presei de la noi, care are ca simptom principal reducerea tirajelor, a numărului de pagini și a persoanelor, redactori sau colaboratori, angajați în procesul de editare. Aceste cauze ar fi, în opinia criticului: lipsa fondurilor, datorită reducerii publicității, distribuția defectuoasă și internetul, care focalizează interesul amatorilor de cultură. *** Despre plusurile și minusurile vieții culturale românești ne vorbește, de la Berlin, Mircea Cărtărescu, în interviul realizat de Ioana Părvulescu: „E bine că persistă la noi o încredere idealistă în poezie, în arta scrisului în general, o spontaneitate creatoare, dacă ineficientă, măcar stenică. Există oameni, în cele mai îndepărtate colțuri ale țării, care trăiesc mai departe utopia cărții, reveria scrisului ca act existențial. Avem și un strat subțire de cititori adevărați, capabili de discernământ literar. Din păcate însă, cum știe toată lumea, în lumea culturală, ca și-n cea politică și-n viața noastră națională în general, predomină confuzia și haosul: trăim astăzi în România într-un mediu cultural negativist, incapabil de admirație și de echilibru. Nu mai avem noțiunea de sistem literar. Judecăm fiecare carte izolat, fiecare autor izolat de povestea artistică din care face parte. Nu mai trăim într-un roman de idei, ci într-o lume atomizată și, pe deasupra, resentimentară. Apoi, rămâne veșnica poveste a managementului cultural. [...] Cu marea excepție a Institutului Cultural Român, instituțiile noastre din domeniu nu au deocamdată nici viziune, nici pricepere în gestionarea culturii.” *** Evocându-și destinul de „Viețas la rubrică”, Dan C. Mihăilescu descrie spumos implicațiile gazetăriei culturale: „Adio sinteze, adio operă de construcție! Vivat gaspiajul de sine, gazetăria care a consumat (și consumă) irepresibil și irevocabil trei sferturi din energiile scriitorului român.

Beatitudinea apariției ritmice. Iluzia că *exiști*, că pulsezi vital, că ești un mecanism ascultat, respectat sau chiar temut, oricum așteptat cu interes și bărfit intens. Amăgirea că efemerul se va constitui în timp într-o cronică a vremii. Chinga care-ți ordonează energia, autodisciplinarea predării la timp a textelor, dulcea chiverniseală a subiectelor, voluptatea elaborării de tactici și strategii, cultivarea misterului opțional, inclusiv a diversiunilor și incursiunilor deopotrivă surprinzătoare pentru aliați și inamici. Tentația arenei vizavi de biata ispită bibliotecărească...” *** *Observator cultural* nr. 250 își propune să realizeze o retrospectivă a anului editorial 2009. Concluziile lui Daniel Cristea-Enache, Paul Cernat și Adina Dinițoiu merg aproximativ în aceeași direcție: anul marii crize financiare nu a fost și unul de criză editorială. Ca evenimente culturale de amploare sunt citate obținerea premiului Nobel de către Hertha Müller și venirea la București a lui Salman



Dorel Găină

Natură moartă (1984)

Rushdie. *** În același număr al *Observatorului*, asistăm la o adevărată execuție a lui Harry Tavitian, sub semnătura lui Alexandru Șipa. Motivul? Concertul „de Crăciun” de pe 19 decembrie de la Ateneul Român, organizat de ICR. Să fie același ICR la care se referă Mircea Cărtărescu? *** De citit eseul lui Alexandru Matei, „Cartea în criză”, care reușește să ne insufle optimism; păcătoasa de criză nu va atinge niciodată cărțile noastre dragi, cele cu coperte nu neapărat foarte colorate, cele care ne așteaptă cuminiți să revenim la ele: „Criza cărții nu este decât unul dintre nenumăratele evenimente de promovare a cărții-obiect, unul de la care lipsește cartea aceea care, deși poate nu arată bine și e veche, nu este niciodată scoasă la produs. Pe ea ne apucăm s-o citim uneori, tocmai ca să nu uităm cum mai arată lucrurile inutile.” *** Din *Caiete silvane* nr. 60 semnalăm grupajul de poeme al lui Olimpiu Nușfeleanu și interviul lui Adalbert Gyuris cu Ioan Cărmăzan. *** În același număr al revistei, la rubrica „Interviuri neconvenționale”, poetul Dorin Cozan îi dă intervievatorului Ștefan Doru Dăncuș o replică pe măsura întrebării: „- Câți bani câștigi din scris? - Foarte puțin, în comparație cu o prostituată din Congo.” *** Tot în *Caiete silvane* o cronică a Imeldei Chința la volumul lui Dumitru Augustin Doman *Moartea noastră cea de toate zilele*, din care cităm spre deliciul și perplexitatea cititorilor *Tribunei*: „Elementele compensatorii unei vieți paradoxale sunt descifrate de autor în cotidianul familiar: *savarina*, *vodka*, *bera* devin parteneri într-o existență a hazardului [...]”; „Eu, buimăcit de conștiința trezită pentru moarte a ființei grăbite să o nuanțeze disconfortant, se consumă în propria-i textură și solitudine, într-un discurs muzical, de sentimentul de spleen în care existența este redusă la banal”. Grea meserie, cronică

editorial

Omul ușilor închise

Aurel Sasu

Scriu despre un istoric important, căruia, până acum o lună, nu-i cunosusem nicio carte. Mănat de alte obligații, în câteva zile, i-am citit și recitat *Memoriile*, tipărite prin purtarea de grijă a lui Aurel Răduțiu, în 1993. Un manual de etică profesională și de pildă mântuitoare într-o lume, ieri și azi, a respectului din interes și dependență. O veche problemă a noastră, aici, sub zidurile invizibile ale slugărniciei, ale fraudei morale și ale admirației ipocrite. Înțelegi drama unui om, când știi să-i ascuți tăcerile și să-i accepți renunțările, când știi să-ți apropii împreună cu vârsta pe care Blaga o numea cântare. Omul se numește David Prodan. Cine și-l mai amintește pe acest mucenic al singurătății și pe acest palmas al prăfuitelor arhive? L-am întâlnit de vreo două-trei ori la Biblioteca Filialei din Cluj a Academiei Române. Avea în mers un soi de grație și, în lumină, o nesiguranță pe care, neștiutor, le puneam, atunci, pe seama vârstei! Când, în realitate, ele erau blazonul lui de libertate, aduse din acel *acasă* al cerului aproape, al sufletului îndulcit de frumusețea vorbei și al buneicuvințe moștenite, nu afișate ca mască a parvenitismului. Candoarea e o virtute, când nu se bate pe ea moneda de schimb a teatralului pervers. La el a fost un dar al vieții: puterea de a stăpâni, cu ingenuitate, nedreptatea, decepția și suferința.

Cât de puternici, în fața unor drame, ne face memoria somnului sub bolta înstelată, a pâinii înflorite sau a celei duse mai întâi la Dumnezeu, a grădinii rodului de fructe și a comuniunii cu pământul, a rugăciunii și a timpului în sărbătoare? Dacă e adevărat că memoria este trăire în prezent, atunci mitologia unei copilării *mai presus de ea însăși*, ca poveste, cuprinde un mesaj cu valoare exemplară. Pentru câte vor urma, ea spune că autorul vine dintr-o lume a spațiului neîngrădit și a libertății ca voință. Fascinantă, în mărturisirile lui David

Prodan, este credința că tragediile, câte se întâmplă, sunt toate *dincolo* de noblețea ființei noastre. Istoria nu este o evoluție *către*, ci o existență *în*, asumată de ceea ce, în om, este etern și irepetabil. În lunga serie de „surprize” biografice, cercetarea va fi, prin urmare, o propedeutică a adevărului, mai întâi o problemă de conștiință și abia apoi una de știință.

În 1945, tânărul istoric revine la Cluj din refugiul sibian. E unul dintre „primii universitari activiști de partid” și, în scurtă vreme, primul demisionat din același partid. Piesă grea la dosarul de mai târziu. Apoi, fără o operă cât de cât încheată și fără vreo „notorietate deosebită” (era bibliotecar-arhivist la Biblioteca Universitară), în 1948, e primit în Academie, membru corespondent, trezind consternarea și invidia altor doi colegi, Ioan Moga, titular al Catedrei de istoria românilor, director al Institutului de Istorie, și Ioachim Crăciun, profesor la facultate, membru și el la același Institut. Pare un început de carieră fast, pus la adăpost de intrigi, rivalități și ceea ce, în curând, vor fi grijile politice. Fără să participe la redactarea seriei de *Documente privind istoria României*, numele i se tipărește oficial pe coperta primelor tomuri, în dezacord cu atitudinea, etica și credința autorului („trebuia să răspunzi cu numele de munca altora sau, invers, să le vehiculezi incompetența”). Degeaba fuge omul la București, protestează, se opune, acuză figurația, decizia rămâne definitivă și irevocabilă. Reconfirmarea ei, prin acordarea Premiului de Stat, avea să provoace alte suspiciuni și adversități colegiale împotriva cărora, incapabil de adaptare, cel hărțuit, solicitat, fără să înțeleagă atitudinea oficială și noile precepte, încetează să mai lupte. Un articol despre Șincai, apărut în *Scânteia*, cu grave intervenții în text, îl fac pentru totdeauna imun la obligațiile publicistice și

la solicitările presei. O sfidare plătită scump. Excesiva politețe a revoltei nu-i va folosi. Va trebui să se confrunte cu „rigorile luptei de clasă”, ale vigilenței și duplicității începutului de lume nouă, a „fostelor slugi, oameni pătați, vulnerabili, obligați la exces de zel pentru propria salvare”. Catastrofa, „marea judecată” a venit, pe neașteptate, în 1953 sau 1952: „bătea vântul decapitării de elite intelectuale”. Acuzatori: Constantin Daicoviciu, Emil Petrovici și Pavel Apostol, într-o ședință maraton de două zile, cu asistență numeroasă, „la capacitatea sălii”. Istoricul devenise, peste noapte, „naționalist, otrăvitor al tineretului, primejdios pentru educația lui și dușman al clasei muncitoare”, disprețuitor al limbii ruse (C. Daicoviciu). Urmarea? E scos de la Catedră și obligat, la Institut, să lucreze în acord. Există un eroism al disperării? Probabil că da! Ca instinct de apărare, ca refuz al umilinței și ca nepuțință de a-ți fixa marginile îndoielii. Nu din obligație, între „activitatea” politică și muncă, David Prodan va decide să trăiască în eroarea celei din urmă. Spre satisfacția tuturor, se pensionează la doar 58 de ani! De-acum va lucra toată viața singur, „fără ajutoare, numai cu două mâini”, fără să aibă în spate nici Facultate, nici Institut, nici puterea normativă a vreunui colectiv. E liber, renunțând la ultimul argument al dependenței, fericit să poată întâmpina cu înțelegătoare bunăvoință ostilitatea celorlalți și să-și poată onora „încăpățănarea etică de a trăi în rând cu oamenii”.

Ce-a rămas de la acest mistic al singurătății? Corespondență? N-a purtat, n-a cultivat genul. O bibliotecă? N-a avut una „organizată, ordonată și organic crescută”. Experiența călătoriilor academice peste hotare? O lună de cercetări la Viena și alta la Budapesta, în douăzeci de ani. O mare experiență de dascăl? I-a fost refuzată. Istoricul a crescut și s-a format în „masele documentare ale arhivelor” credincios până la capăt puținului izbutit prin efort propriu. Și, totuși, ce rămâne din această puțin obișnuită experiență a resemnării? O lecție de viață, mai întâi: nicio suferință, niciun sacrificiu și nicio renunțare nu sunt prea mari, când sunt chemate să salveze „utopia principiilor” și „încrederea în virtuțile omului”. Apoi o lecție politică: ne dezbrăcăm de dogme atât de greu, datorită imposturii excesului nostru de generozitate față de „triumful lamentabil” al mediocrităților. Idealul unei vieți? Să nu-ți poți imputa nicio greșeală făcută din deznădejde. Să știi închide la timp ușile, trăgând nietzschean hotare sfinte între tine și ruinele semenului tău. Judecat partinic, la începutul anilor '60, i s-a reproșat lui David Prodan că nu știe zâmbi. Să nu fi știut cei care-i aduceau acest reproș că lipsa zâmbetului poate fi, uneori, și o măsură a disprețului? În definitiv, nu Mihail Roller, îngerul negru al istoriografiei românești, se întreba, în *Scânteia* din 15 iunie 1946: *De unde atâta dragoste?*



Dorel Găină

Întrebarea (1975)

cărți în actualitate

Asianicul Coman la maternitate

Octavian Soviany

Dan Coman
Dicționarul Mara
 Chișinău, Editura Cartier, 2009

În poemele lui Dan Coman micile aventuri în realitatea imediată sunt permanent ridicate la coeficientul mai înalt al viziunii, printr-un procedeu pe care teoreticienii barocului îl numeau „manierare”. Aici realul e în permanență distorsionat, efilat sau hipertrofiat, astfel încât sfârșește prin a capătă aspectul peisajelor onirice, de feerie sau de coșmar, dobândind o ciudată „imponderabilitate”, iar poemul se naște nu din simpla notație jurnalieră, ca la autenticii „pur sânge”, unde excesul de autobiografism pare chemat să suplinească un deficit de imaginație, ci dintr-o laborioasă „reforjare” a experienței.

Așa se întâmplă și în *Dicționarul Mara*, subintitulat „ghidul tatălui: 0-2 ani”, care își extrage substanța dintr-un soi de „traumatism al paternității” notând stări de jubilație dar și o angoasă a responsabilității/maturizării, legată de anxietatea trecerii la o altă vîrstă și ipostază umană: „asemenea unei încheieturi inima îmi tot sare de la loc/ și-mi apasă puternic vezica, voi avea un copil,/ glasul cu care mă îmbărbătez are gust puternic de vită./ va fi fetiță, se va numi mara, în aprilie/ trec de pe un picior pe altul și/ frigul țâșnește de sub tălpi/ ca o spumă de apă cu detergent./ îmi aprind o țigară: inima a intrat de

acum în vezică/ și ca o bucată rotundă de lemn/ plutește peste întinderea caldă” (*frigul 3*).

Experiența paternității constituie pentru Dan Coman un act de cunoaștere, o tentativă de a surprinde, printr-un joc empatic al imaginației, misterul primelor săptămâni de viață: „după trei săptămâni de viață nu e absolut nimic de făcut./ ce altceva: întins neconținut pe spate/ aștept să treacă fețele celorlalți pe deasupra ta/ ca să-ți poți mai apoi închide ochii// dar să închizi ochii acum./ la fel cum i-ai deschide/ durează ore întregi și cere răbdarea de la cincizeci de ani” (*viața la trei săptămâni*). Dar reprezintă această experiență și un admirabil prilej pentru ca poetul să-și exerseze „metoda”, transformând, deocamdată printr-un amestec bine dozat de ludic și grațios, evenimentele cotidiene în mici feerii cosmogonice: „în fiecare dimineață mă trezesc înainte de cinci/ și așa, pe nespălate și fără tutun/ așa, pe întuneric și frig/ mă dau jos din pat și-n patru labe/ pipăi după el./ înainte de cinci nu e mai mare decât o mărgea/ și când îl ating el tuști/ saltă până-n cealaltă parte a camerei./ îl prind însă repede și-l prind numai cu două degete/ și nu-l rostogolesc decât pe covor/ căci altfel face zgomot și e-n stare/ să le trezească pe fete./ astfel de la cinci în patru labe cu soarele acesta/ și soarele acesta de cameră ore în șir trebuie rostogolit/ până ce ca un bulgăre de zăpadă se face mare-mare/ și începe să lumineze și începe să încălzească” (*chicco*). În felul acesta jocul devine ritual,

timpul diurn se metamorfozează în timp cosmic, anecdota domestică într-o întâmplare astrală, în virtutea unei perspective „maximaliste” care împinge autobiograficul către mit și simbol. E vorba exact de acea „reforjare” a experienței menționată anterior, care nu aparține însă, așa cum ar părea la prima vedere unei viziuni „neoexpresioniste”, ci unui spirit „asianic” (a se vedea Hocke), manierist și fantast, după cum nici „ghidul tatălui” pe care ni-l propune Dan Coman nu stă în totalitate sub semnul feericului. Căci, ca toți „asianicii”, poetul bistrițean e un dedublat, iar din spatele măștilor sale angelice se poate desluși uneori rictusul cinic al unei ființe demoniace, cu un ascuțit simț al grotescului și al parodiei, care plasează nașterea și odată cu ea existența, într-o zonă a derizoriului: „mara era născută doar de câteva ceasuri însă/ așa se întâmplă la noi:// când au adus-o la geam/ a trebuit să mă aplec mult în față ca să nu cad/ neamurile mele tăbărașă peste mine/ nu vedeam decât fundurile lor durdulii/ am încercat să-mi fac loc dar era indecent/ să ating atâtea coapse deodată// m-am întors doi pași/ am ajuns în dreptul tindei și am început/ să dau de o parte/ grămezile de șnițel și de pulpă de pui// lucrăm cu mare dificultate căci șnițelele/ erau încă fierbinți// când am reușit să-i descopăr o mână se făcuse deja târziu/ iar pe deasupra noastră/ tot mai mult deasupra noastră/ umbra mării se întindea și creștea// era de cinci ori corpul unui om singur” (*prima întâlnire cu mara*).

E simptomatic că, în poemele lui Coman, carnea (și odată cu ea somaticul, corporalul) capătă valorificări negative, constituie semnul unei condiții inferioare, supuse fețelor destructive ale devenirii, așa cum nașterea e primul moment al alunecării ireversibile către moarte. De aceea imaginea corpului se plasează aici sub semnul metamorfozelor monstruoase, tinde să se convertească aproape permanent, după momentele de extaz și de jubilație, esențiale și ele, într-un manechin grotesc sau într-o mască animalieră, stilizată, la rîndu-i, prin tehnica, deja amintită, a manierării: „și atunci buf! ca o muscă fără aripi/ cad pe cearceaful bine întins/ și căzătura asta e zdravănă și până dimineață/ stau întins pe spate lângă dragostea mea// dând din mâini și din piciorușe și din penis/ ca un cărbuș de casă care/ degeaba, degeaba/ nu se mai poate ridica”. Astfel că în spatele „ghidului pentru tați”, Dan Coman disimulează de fapt în *Dicționarul Mara*, într-o manieră care i-a devenit caracteristică, angoasa de timp, conștiința acută a trecerii, iar „sărbătoarea paternității” devine, în cele din urmă, prilej de reflecție melancolică: „e acum începutul locuim la bistriz, deasupra mării./ la doi ani lumină de ceva foarte, foarte fragil./ am crescut mari și-acum că suntem oameni mari/ îngrijim și iubim o fetiță./ la oamenii mari dimineața e altfel: doar/ din reflex mai ducem acum ceașca la gură/ și doar un caimac prăfuit mai suflăm înainte/ de a ne preface că bem/ iar fumul iese din țigară numai dacă învîrtim de cheiță” (*începutul*).

Volumul (nu lipsit de anumite lungimi) modifică astfel prea puțin datele generale ale poeziei lui Coman, conține suficiente poeme antologice (uneori supără însă excesul de recuzită), dar pare a prevesti (dacă autorul nu va avea inteligența să mai experimenteze și în alte direcții) și primejdia ca manierismul său să devină manieră. Paharul rămîne oricum nu pe jumătate, ci chiar pe trei sferturi încă plin.

FESTIVALUL LITERAR „EUSEBIU CAMILAR – MAGDA ISANOS” Ediția a XV-a, 2010

Consiliul Județean Suceava prin Centrul Cultural Bucovina, secția Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, în colaborare cu Societatea Scriitorilor Bucovineni, Crai Nou Suceava, Primăria comunei Udești, Biblioteca Bucovinei „I.G. Sbiera” și Complexul Muzeal Bucovina, organizează ediția a XV-a a **Festivalului literar „Eusebiu Camilar – Magda Isanos”,** în perioada **23 – 25 aprilie 2010**, la Suceava și Udești. Concursul își propune să descopere, să sprijine și să promoveze noi și autentice talente în rândul creatorilor din literatura de astăzi și se va desfășura pe trei secțiuni: poezie, proză scurtă și reportaj literar.

REGULAMENT

Sunt acceptate în concurs lucrări **nepublicate și nepremiate** la alte concursuri literare, tehnoredactate cu diacritice. La concurs pot participa autori de orice vîrstă, care nu sunt membri ai Uniunii Scriitorilor, nu au debutat editorial și nu au obținut Marele Premiu la edițiile precedente ale concursului. Lucrările, dactilografiate în **cinci exemplare**, vor fi trimise pe adresa:

Centrul Cultural Bucovina, Secția Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Suceava, Str. Universității, nr. 48, Suceava, 720228

Lucrările se trimit până la data de **19 martie 2010**. Ele vor purta în loc de semnătură un motto ales de autor. În coletul poștal va fi introdus un plic închis (având același motto), care va conține numele și prenumele autorului, locul și data nașterii, studii, activitate literară, adresa completă, numărul de telefon și eventual adresa electronică.

La secțiunea **poezie**, fiecare participant are dreptul de a se înscrie în concurs cu **minimum cinci și maximum zece poezii**. La secțiunea **proză scurtă**, fiecare participant are dreptul de a se înscrie în concurs cu **minimum o proză scurtă și maximum trei**. La secțiunea **reportaj literar**, fiecare participant are dreptul de a se înscrie în concurs cu **un reportaj de maximum cinci pagini**.

Un concurent poate participa la toate secțiunile. Lucrările nu se returnează, ele urmînd a intra în patrimoniul concursului „Eusebiu Camilar – Magda Isanos”, iar laureații vor fi publicați în „Caiete udeștene”, volum editat de Centrul Cultural Bucovina, secția Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Suceava.

Laureații vor fi anunțați până la data de 19 aprilie 2010, pentru a fi prezenți la festivitatea de premiere, precum și la manifestările prilejuite de finalizarea Concursului, care vor avea loc la Suceava și Udești între 23 și 25 aprilie 2010. Manifestările vor consta în lansări de carte, șezători literare, recitaluri de poezie, vizite la muzee și monumente de artă din județ, realizate cu participarea membrilor juriului și a altor personalități literare. Organizatorii asigură cazarea și cheltuielile de transport (bilete de tren – clasa a doua). În eventualitatea în care laureații doresc să fie însoțiți și de alte persoane, acestea trebuie să-și suporte integral toate cheltuielile, iar organizatorii trebuie anunțați până cel mai târziu la data de 20 aprilie 2010, pentru a face rezervările necesare.

Juriul concursului va fi alcătuit din critici literari, poeți, prozatori, redactori șefi de reviste literare, membri ai Uniunii Scriitorilor din România. Membrii juriului nu mai pot schimba ulterior ordinea rezultată în urma jurizării.

Pentru cele mai valoroase lucrări prezentate în concurs, juriul va acorda următoarele premii:

POEZIE: Marele premiu „MAGDA ISANOS”, Premiul I, Premiul II, Premiul III
 Premiul „CONSTANTIN ȘTEFURIUC”

PROZĂ SCURTĂ: Marele premiu „EUSEBIU CAMILAR”, Premiul I, Premiul II, Premiul III

REPORTAJ LITERAR: Marele premiu „MIRCEA MOTRICI”, Premiul I, Premiul II, Premiul III

Vor fi acordate, în funcție de posibilități, și premii ale unor reviste literare.

Relații suplimentare: tel: **0745-773290** – Carmen Veronica Steiciu

Diogene umblă cu sabia lui Damocles

Marian Barbu

Ion Cristofor
Angore et taedio
 Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2009

Polimorfismul scrisului, tipărit de Ion Cristofor în cărțile de poezie, de critică și istorie literară, traduceri, eseuri, interviuri, convorbiri, face puțin operabilă departajarea drastică a specificului fiecărui compartiment literar. Chiar dacă oricare gen cultivat își are principiile, regulile, normele și căile de afirmare bine statuate de-a lungul timpului, în cadrul mișcărilor și teoriei literare, lexicul utilizat de Ion Cristofor face posibilă înțelegerea sui generis, datorită sintaxei care obligă și decide. Așa se motivează separarea puterilor de comunicare, identificând poezia ca fiind altceva decât critica și istoria literară, deși aceasta stă în spatele tectonicii limbajelor lirico-epice în cazul celor mai multor volume.

Desfoliind, prin spirit comparatist, versuri, cuvinte, cu proprietate circulatorie independentă se simte adierea dacă nu suprapunerea (adstratul) cutărui sau cutărui alt poem sau cuvânt aparținând cuiva afirmat mult mai înainte, în timp. Adesea, printr-o simplă evocare - Hamer Brueghel sau De Chirico. Alteori, prin chemări la G. Bacovia („ploaie mărunță de toamnă”), simbolști, iubitori de pietre prețioase de morbidețe („Ca aurul strălucește piatra de la gâtul tânărului/ înecat lângă pod”), de tăria mirosurilor de flori ca la D. Anghel, de crini, ca la Macedonski („Pe atunci ne plimbam printr-o grădină de crini/.../ eram subțiri și palizi ca doi crini”), chiar Eminescu readus într-o realitate la Nichita Stănescu („Singurătatea pietrelor/ luminându-ți chipul mai palid decât pergamentele// arborii ei albaștri/ conversează cu morții// doar pietrele din rău șoptesc/ sub mătasea verzuie a apei/ sub stelele foșnind/ ca rochia ta în cădere”).

Ca blagian expresionist se definește în poemele *Crepuscul* și *Ca vânătorul seara*. Ultimul are identitate de poem antologic, închizând o stare de reflecție la mersul contorsionat al vieții care nu poate să depășească acea stare a lui *angor*, - *oris* (=sufocare, durere, necaz, neliniște).

Întoarcerea spre obârșii declanșează o învioreare de bilanț, chemând din amintiri „răzoare de iarbă/ udate de rouă/ prin care copil ai pășit / cu turma de miei”. Orizontul coborârii în timp are limite doar în pacea oferită de „moartea luminoasă”.

Ieșirea din cercul vicios al existenței se face prin cuvinte (adevărată „dără de sânge”). Și dacă ele sunt ale tale, constăți că vivacitatea lor fumează „de amintiri, iluzii, regrete”. Ultimele două sunt excrescențe ale acelei *taedium*, -ii. Adică ale oboselii, plictiselii, dezgustului, ale silei.

Ca o perdea de fibre sintetice se arată cuvântul melancolie, depistabil în aproape zece poeme ale volumului *Angore et taedio* (Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, 114 pagini). El instituie o stare poetică, dar mai ales de reflecție amară până la un anumit strat al exprimării. Nu se obțin în niciun fel doze apreciabile de scepticism, deoarece intervine omul de cultură, istoricul literar și împinge poetul spre zona supraponderală a modernităților europene, impuse prin dadaism și suprarealism. Astfel, Ion Cristofor devine poet de avangardă. Ba, mai încoace, de după 1990, începe invazia cuvintelor cu forme scatologice, la unii poeți tinzând spre o patologie de caz.

La Ion Cristofor, folosirea unora dintre ele nu produce dizgrație sau disoluții de cugetare: se arată inodore și incolore. Sunt ca niște fluturași pe lampa/

becul de seară care se pierd în mesajul celorlalte... sororale. Cuvintele bordel, târfe, orgasm, pațachină, hormoni neconsumați, proxeneți stau lângă grosierile măcelari, cămătari sporind vizibil tăietura de satiră a poemelor. Omul contemporan, poetul în speță eliberat de coșmarul trecutului, nu vrea să mai accedă la virtuțile clamate de politicieni. Cu toate că și ei intră în figurinele... personajale, încadrarea lor, fie și în versuri libere, nu atinge aripa poeziei. Se fac constatări sau simple prezentări pe orizontală. Urmează ca dinții ascuțiți ai cuvintelor să-i toace ca-ntr-o iesle a așteptării. În loc să primească binecuvântata căldură christică se trezesc încolțiți și sfârtecați de cuvintele colțoase, vecine sau din același areal în care se află un șir de comilitoni - de la Hasdeu la N.D. Cocea. Vezi, diferențiat, poemele: *Vremuri ciumate*, *Doza de somnifere*, *Lecția de înțelepciune*, *Kirie Eleison*, *Cauză și efect*, *Umbre întârziate*, *Se tânguie ploaia*, *Suntem fericiți*, *Rolul de om*, *Lumina de la capătul tunelului*, *Fabulă modernă*, *Adevărul*, *Moartea domnului președinte*, *Estetica*, *Timp cariat*.

Poezia de frondă, de autentică atitudine, meritorie și nobilă, continuând o linie valorică din volumele anterioare, trebuie să înceapă de la *Slujbaș*, de la *Umbre întârziate* până la *Firul de iarbă*.

Whitmaniană creație, cu tentă vădit socială însă! Adie în gândurile aceluiași istoric literar începuturile poeziei sociale, din secolul al XIX-lea, înviorată artistic de către marii creatori ai Europei, în opera cărora mustește revolta. Pe parcursul devenirii acestei ramuri tematice s-a constatat că eficiența ei se apropie de imediat, de conjunctură. Flăcările unei asemenea comori, asociată cu dorul de țară, de locurile natale, de oameni, au fost întreținute totuși estetic de către G. Coșbuc, O. Goga, Aron Cotruș și alții. Cadența metrică a făcut din unele creații ale acestora adevărate capodopere. Și așa au și rămas până astăzi cu toată postmodernitatea ivită.

Poziția socială ingrată a poetului l-a transformat pe Ion Cristofor să dezvolte o creație de evidentă autoreferențialitate, fără a ține cont de o anume calendaritate a perseverenței sociale. Stilul indirect liber părăsește tușa satirică, asociată poemelor sociale, și impune cu lauri poemul *Patria morților*. Verbele „privește”, „îți biciuiește” creează o viziune hamletiană, întâlnită la mai toți poeții moderni cu deschidere de mare anvergură - Macedonski, până la Șt. A. Doinaș. Intenționat, Ion Cristofor nu operează cu solemnitate în spațiul acestei viziuni, ci cu un derizoriu calculat. Regele „Poartă o coroană de var/ de musculițe albastre/ ca ochiul tinerilor înecați/ în bătaia de la Trafalgar”. Ion Barbu nu este prea departe!

Îi alăturăm, fără comentarii, și poemele *Cu înverșunarea cărțiței*, *Rătăcind prin La Paz*, *Latifundiar al iluziei*, *Între două deșerturi*, *Câmpuri pustii* ș.a.

O dimensiune meritorie a prezentului volum, în ciuda picturii. Unele poeme sunt adevărate trimiteri spre pictură, cu dominante de culori: roșu, albastru, verziu, vioriu, portocaliu, galben sau tulburi ca bezna, ceața, negura (*Grădina cu crini*, *Frunza roșie*, *Vremuri ciumate*, *Crepuscul*, *Ca Lazăr*, *Oaspete*, *Umbre întârziate*, *Tropăim prin beznă*).

Realizând o mulțime de asociații prin metafore și comparații, tot mai rare în poezia postmodernă, Ion Cristofor înlătură notațiile seci și relatările ambigue. El, traducătorul recunoscut, din câteva limbi de circulație, are un fel de ars combinatoria a stiluri și obține formulări originale întotdeauna. Iată câteva: „Poezia nu e un sanatoriu pentru ofticoșii romanti-

ci”; „Veseli ne lăsăm moartea în grija stelei/ ce ne urmează fidelă din umbră”; „Vântul piaptână arborii/ ca pe un șir de morți”; „se face seară în istoria logicii”; „spaima sare leapșa din bunici în copii”; „umbra lui Platon freacă podeaua”; „Soarele ne apune atunci/ sub limbă”; „Suferința ne păstrează viețile” etc.

O linie subțire de sațietate pe scara libidoului smulge poetului formulări acide, mai rar blânde, ba chiar vitriolante. Oricum, sub raportul stilurilor, câteva sunt memorabile. Iată-le: „Pe nepusă masă în ziua aceea/ întunecată ca un nor/ tulbure ca alcoolul călăilor/ ți-ai concediat fără remușcare/ amantele și zeei” (*Pe nepusă masă*). „Sânii ei prevesteau mari cataclisme”, „isterica pațachină mulatră”, „fulgerele luminând sânii tăi goi la fereastră/ e un miracol irepetabil”, „Ca Lazăr cel întors dintre morți/ privești la sânii și coapsele bogate în promisiuni ale femeilor”.

Atunci când iubirea s-a desfășurat firesc, comportamentul s-a înfășurat în versuri ce pot fi reținute: „ne-am aruncat atunci/ trupurile în valuri/ ca niște zaruri de os/ și marea se retrăgea cu zgomot de lanțuri”.

Sunt destule poeme care vizează direct biografia autorului, cu soția, părinții în special, tatăl, rudele. Pe câteva dintre ele le-am include în problematica socială fiind reverberații ale unui timp înduioșător de îndepărtat. Din lumea satului, atâtea lucruri și oameni, „flăcăruia primelor brândușe abia pălpând în răzor/ îți șoptește/ ești fiul unui lung șir de țărani/ al unor cruci de lemn putrezit” (*Zăpada pornește la drum*) Despre tată scrie cu evlavie în *Câmpuri pustii*, *Din memoriile nescrise ale tatălui*.

Ion Cristofor știe să facă artă autentică din grotescul unor viziuni decupate din satiră. Și trebuie s-o spunem drept, ea prinde consistență numai sub inciziile lexicale provenite din interferențele: „Fericit moștenitor/ al unei seminții de pierde-vară/ ca un copac plin de omizi/ te trezești acoperit de cântece de laudă/ de chiotele mulțimilor bete// Cu pielea strălucind în noapte ca un pergament/ pe care moartea scrie cu cerneală simpatică” (*Oarbă și norocoasă împrejurare a destinului*). Sau „excomunicat/ rătăcești tu turma cu tâmpii/ cu monștrii clonați/ ai demosului// cu câinii nopții descifrând istoria/ cu urletul lor” (*Oracol*). Fără ocolișuri, poemul *Potopul a fost amânat* se-nscrie în galeria satirelor de tip carlist, din vremea lui Caragiale și Macedonski.

După cum *Dansul cuvintelor* și *Angore et taedio* (*Mâhnire și scârbă*, după Juvenal) tot satire sunt, fie la adresa contemporanilor, din rândul cărora face parte și poetul „albit de spaimă în fața puterii cuvintelor”, împotriva celor care produc scârbă. Ea „ne invadează ca un fluviu/ în miez de noapte...”.

După întreg periplul literar al volumului *Angore et taedio* mi-este foarte limpede că Ion Cristofor, ca un nou Adam, și-a smuls o coastă, doldora de cuvinte din mulțimea lexicală, existentă la purtător, ca orice armă de apărare împotriva nimicității contemporane, și-a transformat-o nu într-o Evă, ci într-o vitrină a reflecției, a unei reflecții amare, aproape sugrumate - despre viața aflată în cumpănă, despre moartea care pândește la colț de stradă sau la un prag de vârstă.

Toată diversitatea poemelor se circumscrie unui contemporan *sic cogito ergo sum* de unde și mica sau marea lui revoltă de avangardist înrăit. Limbajul paramilitar al poetului se aude nu prin administrații vremurilor ci prin iluminări dumnezeiești coborâte în „febra cuvintelor”. Atunci, zice fantastic de bine Ion Cristofor, ca-ntr-o deviză de luptă, „se aud păsările oarbe din colivii de aur/ cum cântă în absența stăpânilor”.

comentarii

Nicolae Manolescu în două interpretări

Irina Petraș

Citesc aici două dintre cărțile dedicate lui Manolescu în 2009, la 70 de ani. Ambele apărute la Editura Paralela 45, cea care a lansat *Istoria critică...*, dar și volumul aniversar (coordonat de Ion Bogdan Lefter și Călin Vlasie). E vorba despre Laszlo Alexandru, cu reeditarea tezei de doctorat *Criticul literar Nicolae Manolescu* (2009, 432 de pagini), și despre Ion Bogdan Lefter, care, în *Nicolae Manolescu: de la cronica literară la Istoria critică...*, reia și reorganizează, într-un colaj cu ambiții de sinteză, texte scrise de-a lungul anilor (2009, 176 de pagini).

Vocea „oficială” a criticii literare românești timp de câteva bune decenii, Nicolae Manolescu a ținut afișul în 2009. *Istoria critică...* (apărută în toamna lui 2008) a fost întoarsă pe toate fețele, citită și recită cu umori de toate felurile, lăudată și pusă la zid pe toate tonurile și cu timbruri de o diversitate alarmantă pentru cititorul pur și simplu. E de spus aici și că zarva a fost urmărită de Nicolae Manolescu cu o detașare nu oricui la îndemână și cu o seninătate ascunzând abil eventualele frisoane ori fiorii jubilatarii. Citirea și recitarea cărților/statuirii lui Manolescu se impuneau, însă, și fiindcă autorul tocmai împlinea 70 de ani. Societatea românească, inclusiv cea literară, e foarte sensibilă la aniversări, uneori cu riscul de a scăpa din vedere miezul adânc al celui sărbătorit.

Să repet că am văzut cronicarul și autorul de cărți Manolescu lucrând de la început într-un parteneriat extrem de profitabil. Când, în '89, cronicarul a întrerupt lecturile săptămânale, prins de lucruri și roluri până atunci lui interzise: politică, emisiuni televizate, activism civic, ranguri culturale naționale și europene, a intrat pe rol istoricul literar. Timpul scurs între primul volum și *Istoria critică...* e unul al așezării și al decantărilor:

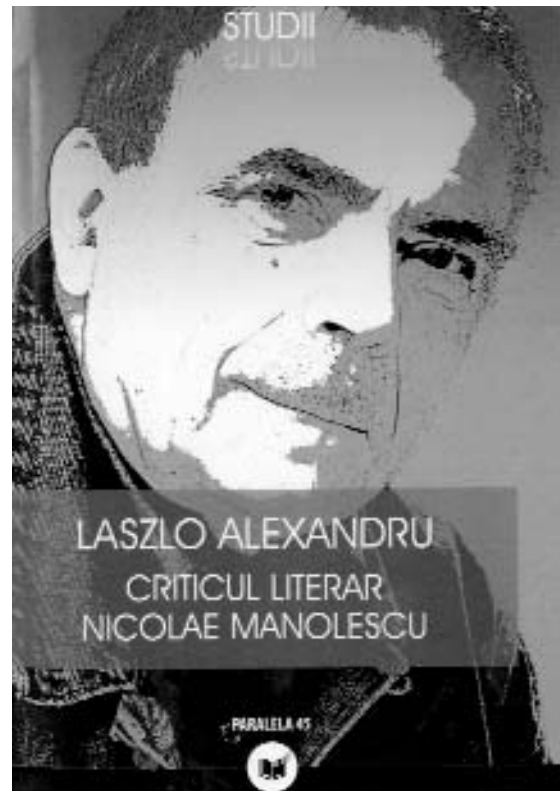
„Singura modalitate de a-ți onora până la capăt profesia de critic este aceea de a încerca să-i înțelegi pe cei care sunt din ce în ce mai diferiți de tine”. Dictatura visată/acceptată/inventată a unuia și unicului nu e obsesia lui Manolescu. *Istoria...* sa știe că până și Călinescu, marele scriitor și modelul manolescian, își susține măreția prin chiar dialogul cu vocile critice ce i-au fost contemporane sau i-au urmat. Varietatea polifonică a criticii de rangul întâi e, spre binele literaturii române, tot mai largă pe măsură ce ne apropiem de prezent. Polemica înseamnă construcție și dinamism, diferența de opinie e chiar relansatorul vieții literare. Manolescu nu e și n-a fost niciodată singur. Și nici unic. Mărima sa e mereu și infinit comparabilă cu și dependentă de cea a contemporanilor săi de calibrul. „Diferență și pluralism” e deviza enunțată chiar de N.M. la un moment dat. Inteligent, flexibil, cu morgă, dar și mereu tânăr, fiindcă profesor cu vocație, adică unul care nu se lasă ușor depășit de generațiile succesive de studenți, își păstrează seninătatea, umorul, gata să recunoască stil și performanță și unei opinii contrare – în spațiul literaturii, oricât de polemice (războinice, etimologic) ar fi discuțiile, ele reformează, nu revoluționează.

Pe acest fundal, câteva rânduri despre cele două cărți, dar și despre autorii lor.

Laszlo Alexandru

Născut în Cluj, în 1966. Vremea studenției îi este deja una de conflicte și nemulțumiri. Cu un simț al dreptății peste medie, va înainta febril, dând și încasând lovituri. Cărțile sale sunt în primul rând de atitudine și de opoziție, nu de analiză ori calmă, senină interpretare. „Am izbit roată cu frazele mele polemice”, recunoaște cu o seamă tristă, în fond. Cărțile sale succesive sunt polemice încă de la debutul din 1996: *Între Icar și Anteu. Polemici*. Îi urmează *Orient Express*, polemici, *Grîul și neghina*, polemici și alte eseuri, *Criticul literar Nicolae Manolescu*, studiu academic, *Vorbind, împreună cu Gheorghe Grigurcu și Ovidiu Pecican*, *Toate pînzele sus!*, polemici, *Viceversa!*, polemici pro și contra lui Paul Goma. Profesor de italiană la Colegiul Național G. Barițiu din Cluj, înființează eleganta revistă electronică *E-Leonardo*. Un singuratic măsurând lumea în alb și negru, cu o intransigență – de pe altă lume și dintr-un timp ce încă n-a venit – care nu-i face drumul printre semeni trandafiriu. Pentru el, există legitim doar întregul culorii, „curatul” ei. Cele câteva zeci de mii de nuanțe de gri existente nu-i spun mare lucru. Asta nu înseamnă nicidecum că nu e om al nuanțelor, că nu știe ori nu poate să fie subtil până la infinitezimal. Dar cu cântarul etic pe care îl are la purtător, un singur procent negru poate elimina subiectul interpretării sale din zona albului. E de spus imediat, spre binele său, că își acordă libertatea de a se răzgândi, o libertate a inteligenței vii, nelineștite, *in progress*. Iubește cu patimă, iar dezamăgirea îi e și ea pătimașă. Profesorul știe și vrea să corecteze. Creionul roșu a devenit prelungire a mâinii, a privirii, a judecății sale. Marchează erorile apăsate, amenințând, când și când, să sfășie coala de hârtie. Nu iubește nici „imobilismul apolinic impus de regimul dictatorial”, dar nici „sarbanda dionisiacă a democrației”. Niciun regim nu-i poate fi pe plac. Liviu Petrescu îl vedea ca pe un „copil teribil” al criticii, „mereu ofensiv, cârtitor, arțăgos”, un „spirit independent” cu o „retorică devastatoare”. Manolescu îl acceptă ca pe un „comentator deplin credibil”, sprijinit pe o informație copleșitoare, Grigurcu reține „sagacitatea, informația aprofundată, stringența analizei, talentul expresiv și [...] inconformismul”. Se recunoaște el însuși în portretul pe care i-l schițează Paul Cernat: „Laszlo Alexandru este unul dintre cei mai consecvenți polemisti literari ai României postdecembriste. Autorul și-a asumat de la bun început postura «revizionistului» de serviciu. Un spirit franc, tenace și aproape sinucigaș, care nu se sfiește să spună cu voce tare ceea ce alții vorbesc pe la colțuri. Își asumă – pe o linie iluminată, de «școală ardeleană» – imperativul responsabilității etice și al pedagogiei civice.”

Deschisă de un *Avertisment* (nu Argument, nu Cuvânt înainte!), cartea despre Manolescu are două părți aproximativ egale ca întindere. Prima „citește” biografia și opera, intersectate, desenând, aproape de text, dar cu aceeași obstinată punere de accent pe etică, un lanț de crochiuri de avut în vedere pentru dezvoltări ulterioare: Eseistul, Monografistul, Polemistul, Istoricul literar,



Teoreticianul literar, Cronicarul literar sunt rând pe rând țintele comentariului său aplicat. Cum bine observa Paul Cornea, delimitarea nu e ușor de realizat, iar ordinea pe care o impune ipostazelor manolesciene e adesea constrângătoare. Partea a doua este cea arhivistică, ea oferindu-se ca instrument pentru oricine ar fi interesat de chestiuni legate de literatura română în perspectivă manolesciană. *Bibliografia scriitorilor români* comentați de Manolescu e împănată, ici-colo, cu extrase din textele critice, cele la care a rezonat anume Laszlo Alexandru și pe care le pune astfel deoparte pentru a reveni cândva asupra lor. *Bibliografia Nicolae Manolescu* inventariază cărțile lui Manolescu, cărți/studii despre el. Inventarul pare să se oprească în jurul anului 2004. În final, câteva luări de cuvânt despre cartea lui Laszlo în mai multe sale variante: teza, cartea din 2004, cartea din 2009. Din „perspectiva foarte pragmatică a documentului”, arhivistul lucrează în manieră descriptivă și aparent nepretențioasă. Crede, pe bune și pe bună dreptate, că „înainte de a revizui, trebuie să știm despre ce discutăm; iar înainte de a reciti, trebuie să chiar citim”. Însă, chiar dacă „demersul nostru a fost prin urmare preponderent acela al unui istoric literar”, acesta nu se petrece „de pe o poziție detașată, placidă și dezabuzată”. Cum era de așteptat, de altminteri. Obiectivitatea abordării trebuie să fie absolută, însă nu în sensul neutralității („orice neutralitate într-o cercetare științifică este deja semnul unui partizanat”), ci al mizei pe un „unic criteriu distinctiv, capacitatea noastră de judecată și de apreciere”. Ea, obiectivitatea, e alt nume pentru sinceritate și onestitate. În plus, „polemica acestor rânduri, atunci când există, nu are o bază estetică de plecare, ci una preponderent etică”. Distincția se operează între „corect și incorect”, „adevăr și neadevăr”. Nu-i de mirare că, sub un asemenea reactiv, vor ieși la iveală atitudini „duplicare”, semnalmamente ianusiene, ezitări, fuga de realitate și, mai presus de toate, „obsesia antipolemica”, de vreme ce pentru Manolescu, vai, „contează opera, nu demontarea unei imposturi”, iar pentru Laszlo, aproape demonstrativă. Polemica e „calea regală pentru demonstrarea eclipsei valorice”, crede el; în vreme ce Manolescu „respinge teoretic înșeși bazele polemicii. [...] Polemica îl interesează mai ales ca un spectacol burlesc, la scenă deschisă, și prea puțin

ca modalitatea cea mai concentrată și directă a exprimării ideilor”. Editorialul despre „genul supărăcios” la care trimite L.A. e proba seninătății manolesciene, a relativizării adevărului, lucru nicidecum pe placul lui Laszlo. Pagini întregi dezbăt chestiunea, cu un pronunțat ton *pro domo*. Lovinescu e invocat cu un lung citat pe tema confuziei dintre «spiritul polemic» și «spiritul pamfletar». Lovinescian, „spiritul polemic are nevoie de nerv, nu însă și de nervi.” Sigur pe acuratețea privirii sale și pe capacitatea ei de a distinge binele și răul, L.A. precizează: „M-am străduit mereu să disting în ordinea percepției pamfletul (umoral, pătimaș și afectiv) de polemică (lucidă, deliberată și rațională). Pamfletarul se enervează și scrie. Polemistul scrie și enervează pe alții. Am evitat din răspuseri să scriu pamflete – mi-am dat toată silința să public polemici. Am făcut-o nu din vreo sfidare personală, din vreo naivitate romantică, ci încercând să contribui în mod pragmatic la modelarea corectă a adevărului public;” și „Nimeni nu mai deține monopolul legitimității și al bunei credințe în viața literaturii. Totul trebuie discutat, cântărit și evaluat pe față, la vedere. Încerc să-mi fac auzită vocea rațională, fermă, limpede – fie chiar și tăioasă – în această uriașă cacofonie post-decembriștă.” Exersând în trei variante, tot mai adăugite și mai exasperate, pe subiectul Manolescu, Laszlo speră să convertească opinia publică la *muzica de sferă*.

Ion Bogdan Lefter

este om de grup, de reuniune, de comunitate. Pentru el, *vecinătatea* are sens și impune. I se alătură, o secondează, o promovează. Nu ține neapărat s-o corecteze, ci s-o descrie. Se înhamă, de aceea, la alcătuirea unui dicționar bio-bibliografic, *Scriitori români din anii '80-'90*. Până și *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale* pune bătălia în ghilimele. Strădania e de a dărui literaturii contemporane o fotografie „în mers”. Chiar dacă măcinată de orgolii individuale (absolut legitime) și de disidențe, intrarea grupată în arena literară a obligat publicul să recunoască, vrând-nevrând, modificarea de paradigmă și oferta de „ideologie” literară pe care optzeciștii le aduceau cu ei. Propunându-se ca viitură, au adus cu ei multe valori indiscutabile și durabile – care, de altfel, s-au detașat net de grosul puhoiului –, dar și aluviuni cu respirație scurtă, degrabă reînțoarse în mālul originar. Stilul bățios, dar mai ales concentrarea vocilor au făcut ca optzeciștii să pară periculoși și subminatori. Schimbarea de sistem din '89 n-a adus schimbarea bruscă și simultană a creativității artistice. Asta fiindcă literatura (arta, în general) nu respectă calendarul evenimentelor politice, nu se pliază automat, nu se supune, fiind prin definiție rebelă și personalizată. De cele mai multe ori, precede schimbările de sistem, le presimte, le chiar pregătește în subteran.

Pentru generația 80, prezența asiduă a lui Ion Bogdan Lefter în chiar miezul mișcării a fost decisivă. „Inteligent și riguros” (N. Manolescu, 1983), cu o „judecată calmă și nuanțată” (Paul Cornea, 1995), a însoțit literatura optzecistă consecvent cu sine, cu o exemplară seriozitate, având de partea sa accesul la concept, la sinteză, vederea panoramică, ochiul de bun istoric și bun istoric literar, tonul de un *pro domo* bine argumentat, care nu pune în pericol luările de poziție. Pentru I.B.L., nu-i nicio îndoială, criticul e „un om scriind o carte în care meditația asupra existenței fuzionează cu meditația asupra scriiturii.” Generația 80 a avut în el miezul, centrul, punctul de referință, cronicarul lucid, în stare nu doar să consenmeze starea unui fenomen, ci să și influențeze, discret



și sigur, conștiința de sine și chiar evoluția aceluiași fenomen. Exagerând ușor, aș spune că, de n-ar fi fost *povestită* de Ion Bogdan Lefter, generația optzecistă ar fi fost mai puțin. Mircea Cărtărescu are dreptate: „Ion Bogdan Lefter este, în cadrul generației sale, o conștiință teoretică lucidă și eficientă. Originalitatea sa constă mai cu seamă în viziunea nonconformistă a *macrostructurilor* literare (tipologii, mentalități, canon literar etc.), pe care le organizează diacronic – dar și sintagmatic – asemenea unor «romane de idei»”.

Dosarul/microromanul despre Manolescu al lui Ion Bogdan Lefter este liber, dezinvolt, dar și foarte hotărât și logic. Formula cărții e, din nou, cu „mai multe straturi istorice, teoretice, memorialistice etc. etc.”, de unde „structura modulară, amestec/montaj/colaj de secvențe cu ținte și stilistici foarte diferite.” Mozaicul final nu e, însă, deloc fisurat. Chiar și atunci când polemizează ori scandează „manifeste” critice, se instalează calm aceeași seriozitate inteligentă și același larg ambitus al atitudinii critice. De la *Arca lui Noe – implicații teoretice*, text din 1982, la *Fratele mai mare*, în 2009, atitudinea lui Lefter evoluează, crește, își atenuază exuberanțele și își adâncește în același timp sentimentul apartenenței la o familie de spirit: „Neomodernismul lui structural și postmodernismul meu programatic au putut avea și zone de interferență, cu atât mai mult cu cât am participat împreună la modelarea noii direcții literare a anilor 1980, dar și zone de conflict potențial”. Cartea prețuiește, respectă și iubește, „dar de pe poziția unui mai tânăr prieten independent și exigent”. Reorganizate, secvențele pun alături *Fișe pentru un portret*, circumscrind apoi câteva zone: *Cronicarul literar*, *Între istoria și teoria genurilor*, *Eseistul*, *Istoria critică a literaturii române*, *Comentatorul politic*, plus două *Addenda: O polemică pe tema cronicii literare și Lunedismul*. Când vine vorba despre acesta din urmă, amintirile sunt mereu un pic bruiate de duioșie: la *Cenaclul de Luni* „era – într-adevăr – o atmosferă extraordinară... Aveam cu toții un soi de impetuozitate fericită, o nonșalanță triumfătoare, ceva greu de descris...”; „un spațiu aproape paradisiac, incredibil, într-o lume care era totuși o dictatură! Ne simțeam acolo liberi, vorbeam liber, eram drepiți, criteriile de valoare erau corecte, exista mult adevăr în relațiile dintre noi și în ceea ce ne spuneam unii altora.” Rolul de „frate mai mare” al lui Nicolae Manolescu e accentuat anume, cu o insistență semnificativă. Izbânzile

sunt rezultatul unei colaborări, se fac *împreună*. Autoritatea nu e subînțeleasă, ea se câștigă. Relația e de pas înainte, pas înapoi, înaintările se negociază de pe un picior tot mai egalitar odată cu trecerea vremii. Nicolae Manolescu nu e urcat pe un pedestal de piatră rece, de aceea nici nu i se caută anume perfecțiunea și imacularea, dar nici nu i se subliniază apăsător „slăbiciune”. Descris din interior (un interior al colaborării cordiale, nu al căldășiei de grup), Manolescu e cumva „umanizat”. „Care să fie ipostaza definitivă a lui Nicolae Manolescu?” se întreabă I.B.L., înșirându-i competențele cu încântarea apartenenței și cu plăcerea de a șlefui aproape amical fețele poliedrului, ba uneori chiar cu sentimentul – ghicit printre rânduri – că e părtaș strălucirii sale. Că literatura contemporană se interpretează în canon, în sens muzical.

Așadar: o carte *de departe*, scrisă cu nerv și cu nervi, deopotrivă, de un istoric literar meticolos, atent la detalii, mai ales de ordin etic și conjunctural, nemulțumit că admirația sa se izbește mereu de un *rest* nedigerabil; o carte *de aproape*, scrisă detașat de un critic literar îngăduindu-și priviri mai ușuratece și chiar o doză de condescendență contextuală. Primul interpret caută exemplaritatea și sare câteodată peste cal în eforturile sale de a stăpâni modelul. Cel de-al doilea, caută valențele speciale ale unui model asumat într-o gesticulație reversibilă, câteodată cu bănuiala că „trapul” se petrece umăr la umăr. Amândouă cărțile, însă, serioase și de o utilitate indiscutabilă pentru identificarea staturii manolesciene de ieri, de azi și de mâine.



Dorel Găină

Fascinație (1981)

teoria

Kaddish. Despre poezie (I)

Horea Poenar

„Și nu despre amintiri vorbesc eu aici,/ ci despre ceea ce ar putea să li se întâmple lor.”

Bocet și jelanie. Vocea care nu e memorie, limbajul care nu e filtrul privilegiat prin care se vede, precum bețivii lui IM, în grădina adevărului. Dacă adevărul e acolo, dacă el a rămas acolo, în trecut sau pur și simplu dincolo. Dacă pentru el trebuie bocit, dacă poezia e doliu.

Bocetul ca o cameră luminoasă. Mecanism de tipul sacrului (adică între sacrificiu și damnare) din care survin imaginile, relațiile dintre ele și glasul care le permite existența.

Voci. Fără corp, altfel decât spectral, înscrise pe hîrtie, anunțînd tot timpul dificultatea marcării, întrupării, exhumării. Nu sunt/nu au nume, dar bîntuie. Jelanie și bocet pentru a le îmblîzni bîntuirea, pentru a le oferi odihnă, pentru a odihni, a lăsa discursul să aibă voce, glas.

Numele nu ajută. Dacă sunt rostite, ele trebuie urmate, pentru a vedea ce pot face, ce li se poate întîmpla: “unde petrolului i se spune uraniu/ și gazului lemn, unde ceața se-ntinde cît vezi cu ochii”.

“Și atunci lumea se împărți în două”. De o parte moartea, care a venit, a lăsat urme, a luat. De o parte vocea, cei care au rămas, jelirea. În această împărțire, memoria nu mai e ceea ce ar putea lega din nou părțile, ceea ce ar putea să se miște dintr-un spațiu în altul. Nu e adevărul pe care îl păstrează, nu e adevărul pe care îl înscrie înapoi, în ceea ce va fi fost viață, prin ritualul bine executat, prin jelirea așa cum trebuie.

“Memoria e scurtă aici/ și totul există doar pentru tine.// Volatil și uscat, moale, pufos, nemeritat.” Pentru cine această împărțire, cînd ar putea fi mult mai simplu, cînd poezia ar putea fi ceea ce vedem în fața ochilor sau în spatele lor, cînd adevărul ei ar fi cel afectiv și subiectul ei întotdeauna plin, chiar preaplin?

Ce înseamnă împărțirea poeziei - împărțirea care e poezia? Cartografia e împărțire între plin și plin, chiar dacă spațiile pot fi părăsite. Pozițiile sunt trasate, fiecare reper e plin, fiecare poet e o voce a adevărului. “Sunt doar un om gol,/ umplut doar de vorbele pe care le spune/ în momentul acesta,/ sunt doar un om singur care se împarte/ între familie și singurătate cum se împarte la măcelar/ carnea macră de carnea cu zgîrciuri”. Viața nudă și singură. Umplerea de vorbe și timp, unul singur, acesta. Un moment plin, un subiect (devenit) plin, probabil salvat. Dar momentul se sustrage cu același gest. Singurătatea nu e plină, e doar un loc al unei alte, mai pure împărțiri, eliberată de logică: între singurătate și familie. Între un subiect iarăși gol și un subiect colectiv. E o țesătură fără eu, “între viață și moarte,/ între a fi așa și acum, cum ar trebui să fiu,/ și între a fi acum și așa, așa cum nimeni n-ar trebui să fie vreodată.”

De o parte, fără subiect. Gol, doar eventual o bucată de carne crudă.

De cealaltă, jelirea. Nu prin amintiri, nu înspre trecut, ci pentru amintiri, înspre viitor, înspre ceea ce ar putea fi, ce ar putea să li se întâmple.

Riscul și promisiunea unei afirmații acum:

poezia - kaddish. O țesătură colectivă față de carnea unei morți. Doliu pentru ce ar putea să se întâmple adevărului, “care e cînd aici, cînd acolo”. Are o parte și are și cealaltă parte, fără să le unească, fără să fie loc plin, fără să fie înainte ca părțile sale să fie. De aceea nu e religie. De aceea nu e filosofie. De aceea Heidegger crede că în poezie s-a retras ființa. Dar dacă e așa, e “ca o foiță ușoară de plastic,/ ca o uitare”.

(O paranteză pentru ascultarea unui singur detaliu: ce li se poate întîmpla amintirilor? Pentru că aici și probabil acum despre asta se vorbește. Corecție: despre asta e vorbirea. Fără se. Un subiect gol, împărțit, “doar un loc al memoriei”. Dar dacă despre asta e vorba, ea nu e totuși spusă. Despre ceea ce e vorbirea, ea nu vorbește. Ea nu spune ce li se poate întîmpla amintirilor, ci doar ceea ce amintirile sunt. Nici măcar atît. Definiția e împărțită, dislocată de patru comparații: iarba uscată, rugul de cremene, lumina roșie, demonii ierbii. Voi lăsa deoparte deocamdată comparațiile, le las în paranteză, închise ca într-o promisiune.)

tush'b'chawsaw v'nechemawsaw, da'ami-rawn b'all'maw.

În kaddish, mortul nu e pomenit niciodată. Pentru el, dar nu despre el.

Pentru că trebuie să se audă permanent bocetul. Totul se poate uita, dar nu el. “Jelește, fără frică, fără durere, în față e noaptea și nu mai e mult”. Frică, durere, noapte, nici una în jelire. Două despărțite de ea, a treia un capăt de drum, o țintă. Precum carnea roșie.

Într-un alt volum, iarăși împărțirea: “Viața se împarte în două, asta ne învață de mici./ Ne petrecem timpul între creier și creier/ între fiară și fiare.” Între prima nebunie și a doua. Prima, strîmță, pustie și tristă. În a doua, “viața se derulează încet și exact”.

Vor spune: e vocea prietenului tău. Mai încolo, în text, vocile prietenilor. Cum altfel? Cum altfel se poate desfășura un kaddish? Cum altfel poate fi poezie și poate fi adevăr? Cum altfel se poate face într-adevăr critică? Pentru că (și) despre toate acestea e vorbirea unui subiect gol, împărțit.

Textul critic e riscat, mereu, fără ieșire, nu pentru că încearcă (să construiască/ să testeze) un canon, ci pentru că încearcă (iarăși cu împărțire) un subiect. Nu criticul e măcelarul, ci textul.

Pentru Barthes fotografia e privilegiată pentru că exercită cea mai lucidă relație cu moartea. *Punctum* numește acea ruptură în subiect, dar pe care fotografia o realizează nu pentru că ar avea această putere, ci pentru că subiectul e deja pregătit pentru această ruptură, potențial e deja fisurat. Poezia nu e un *punctum* pe care un subiect îl descoperă (sau recunoaște) în ea, dar nici o impresie pe care o produce în subiect în virtutea unei puteri în sine. Ambele posibilități (didactic extreme) presupun un subiect plin, tare, posibil reper, posibilă perspectivă și conștiință. Poezia poate fi redisecată însă dinspre teoriile recente ale subiectului, în care acesta e gol, angajat printr-o decizie sau eveniment. Definițiile ei sunt în felul acesta mai puțin formale, estetice, cît legate de o etică a sub-

iectului, a interpretării și a adevărului.

Despre testare, despre întindere, despre explorare. A adevărului poeziei. A posibilității de a o defini. De a o lectura.

Nicio lectură care nu se sprijină pe două, cel puțin, picioare. Distincția nerezolvată (ci protejată) între sensul imanent (pe care îl caută hermeneticile și formalismele diferite din ultimul secol) și exterioritatea poziției, efectului.

Așa cum teoria, față de sens, se poziționează în exterior, iar față de exterior se poziționează în sens.

(O altă paranteză, o altă promisiune, un alt picior de sprijin pentru glas. Despre kaddish și AG. Iarăși moartea, iarăși figura mamei, iarăși doliul)

Dacă textul este măcelarul ce alege carnea roșie de carnea cu zgîrciuri, cum mai putem atunci spune care este un text bun și care nu. Întrebarea păstrează chiar și ascunsă presupunerea faptului că un text poate fi în sine bun sau rău. Biblioteca Babel, imaginată de Borges, ar fi trebuit să elucideze reșezarea continuă a convențiilor în funcție de contexte diferite. Limbajul, sensul și valoarea estetică sunt toate trei prinse în această despărțire: convenția lucrează într-un context, limbajul într-o formulă, valoarea într-o poziție etc.

E vorba atunci, iarăși, de o interpretare prin subiect, în cel mai bun caz ca la Barthes? Nu, tocmai pentru că textul este cel care pune sub semnul întrebării subiectivitatea. Poezia nu primește un *punctum* dinspre cel care o contemplă (aidoma fotografiei), ci acesta este dat de către text unui subiect ce apare doar în acest act, în această promisiune (întotdeauna astfel ținută).

În termenii poeziei, textele bune sunt cele care împart carnea macră de carnea cu zgîrciuri. Textul este cel care taie. Dacă în felul acesta poezia este de domeniul tăieturii, al împărțirii, vorbirea este mai degrabă despre atitudinea față de ea, decât despre ce este poezia propriu-zis într-o identitate (doar prin dorință) plină.

Vorbesc așadar despre ceea ce i se poate întîmpla poeziei și celor din preajma ei. De aceea, kaddish.

(continuare într-un număr viitor)

Notă: citatele din acest text, expuse prin ghilimele, fac parte din volumele lui Cosmin Peța: *Santinela de lut* (2006) și *Bocete și jelanii* (2009).

istorie literară

Din avangardă în ariergardă (I)

Ion Pop

A fi în avangardă, în spațiul literaturii și artei, a însemnat multă vreme cum bine se știe, a respinge în chip radical trecutul convenționalizat, sterilizat de formule repetitive, stereotipizate, clasicizate, supuse inerțial unei Tradiții; și, totodată, într-un soi de necesară simetrie, a înnoi la modul absolut, a inova neconținut, în ritmul unei vremi ea însăși în perpetuă schimbare; a replica, așadar, supunerii cuminții și conformiste față de exigențele codurilor de bune maniere... culturale, printr-un nonconformism asumat, cu o revoltă față de orice formă de dogmatism. A însemnat a te afla, ca atare, mereu în frunte, a deschide, precum trupele militare de recunoaștere și de șoc, drumuri noi, înfruntând primejdii, pentru a descoperi teritorii încă necercetate. A fi, așadar, cutezător, performant, original, de o spontaneitate în stare să măsoare tocmai mobilitatea, dusă până la extrema cvasi-mitică a unui *perpetuum mobile* al spiritului, a unei utopice disponibilități absolute a sensibilității și imaginației creatoare. În epoca burgheziei triumfătoare, cu spiritul ei „sănătos” pozitivist, lucrativ, iconoclastii modernității extreme propuneau, prin contrast radical, aventura, neliniștea căutării, a ieșirii din tiparele sigure până la încremenire ale unei vieți confortabile, miza pe spontaneitatea reacției proaspete în fața realului, riscul unei sensibilități care se descoperă vulnerabilă însă deschisă spre înnoire, care se recunoaște mereu imperfectă în expresia de sine și de lume, dar care tocmai prin această neîmplinire cheamă disponibilitatea pentru altceva, spre un „necunoscut” promițător de noi energii productive. Și seria acestor aproximații ale stării de spirit avangardiste ar putea continua, în încercarea de a acoperi spațiul și timpul așa-numitei „avangarde istorice”, adică cea care înscrie în perimetrul mișcărilor ei futurismul, dadaismul, constructivismul ori suprarealismul și variantele lor ajunse la expresie în prima jumătate a secolului XX.

Una dintre obsesiile mari ale acestor mișcări a fost, așadar, aceea de a se menține mereu „în pas cu vremea”, de a surprinde „pulsul epocii”, sugerând – cum observa un Octavio Paz, la care am trimis cu alte ocazii – o „accelerare a timpului istoric” în febra inovației, trecând chiar „peste leșuri de școli și inși” – după cum se scria într-un manifest constructivist românesc –, în numele unei tensiuni a creației permanente, al acelei disponibilități fără limite la care „visătorii definitivi” aspirau mereu. Opierea din acest avânt era, în consecință, considerată o înfrângere, exprimată nu o dată patetic și atingând forme paroxistice ale angajării contra oricărei forme de stagnare spirituală, precum în propoziția unui Ilarie Voronca din *Aviograma* publicată în revista *75 H.P.*, din octombrie 1924: „când convenție va deveni ceea ce facem, ne vom lepăda și de noi în aerul anesteziat”. Dintr-o asemenea perspectivă, să-și spunem auto-sacrificială în numele libertății totale a scrisului autenticat printr-o viață pe măsura exigențelor maximaliste mereu proclamate, orice concesie făcută instanțelor oficiale, orice tentație de recunoaștere pe o scară a valorilor „clasicizate” era considerată vrednică de dispreț și respinsă ca o cădere și o demisie nedemne. Dacă ne limităm tot la spațiul românesc, avem „cazul” lui Voronca, exclus din gruparea „unu” (nu fără model suprarealist parizian) tocmai pentru că ar fi fost ispitit de numita recunoaștere oficială, curtând Societatea Scriitorilor Români și publicându-și o carte la iarăși oficială editură „Cultura Națională”.

E de notat că vocea cea mai aspră a fost atunci a camaradului de idei Gheorghe Dinu-Stephan Roll, autor al pateticului pamflet intitulat *Șacalul acestui*

colibri, din noiembrie 1931.

Or, pe parcursul relativ scurtei istorii a avangardei noastre, s-a putut observa, ca de altfel și în legătură cu alte mișcări europene, ca, de pildă, suprarealismul francez, o anumită tentație a angajării politice, îndeosebi spre anii '30, când André Breton manifestă adevărate mișcări marxiste (revista *La Révolution surréaliste* - 1924-1929, își schimbă numele în *Le surréalisme au service de la révolution* - 1930-1933), iar un membru marcant al mișcării precum Louis Aragon se lasă ademenit de propaganda sovietică după ce participase la Congresul Scriitorilor de la Harkov din 1931, ajungând să scrie – și punându-și oarecum în dificultate camarazii de grupare – un poem de obediență ideologică limpede, ca *Le Front rouge*, din 1932.

Până la un punct, o asemenea angajare era explicabilă prin poziția de principiu adoptată de gruparea pariziană, adică de situate de partea stângii ideologice, de vreme ce atitudinile antiburgheze fuseseră mereu proclamate ca definitorii prin excelență, chiar dacă, așa cum se poate ușor vedea și la militanții români, atributul „burghez” numea mai degrabă o categorie spirituală, în care se blama suficiența de spirit, filistinismul, incapacitatea de a evada din tipare și convenții confortabile, dictate de interese strict lucrative, materiale, mercantile. Ceva mai înainte, dadaistii de la Zürich avuseseră timp să-l sfideze, prin Tristan Tzara, pe „drăguțul burghez”, răvășindu-i toate regulile de comportament social și cultural, iar futuristii italieni amalgamau în doctrina lor compozită și contradictorie și elemente de stânga, fie și marginale, larg acoperite, desigur, de fervoarea naționalist-belicoasă care-i va face să adere la fascismul mussolinian, liderul Marinetti acceptând chiar titlul de membru al Academiei sub tutelă fascistă. Despre acesta din urmă, s-a putut scrie, cum face cunoscutul specialist în materie, Giovanni Lista, că: „Ultrarevoluționar în artă, Marinetti a fost un reacționar tenebros în politică”, în timp ce: „Ultrarevoluționari în politică, comuniștii italieni erau hotărâți reacționari în artă” (Cf. F. T. Marinetti, *Manifestele futurismului*, Traducere, introducere și note de Emilia David Drogoreanu, Ed. Art, București, 2009, p. 36).

Revenind pe teren românesc, afilierea la ideologia marxistă, comunizantă, va deveni tot mai explicită chiar în cercul revistei *unu*, unde Gheorghe Dinu, ca autor de articole și recenzii, și poetul care semna sub pseudonimul Stephan Roll începea să se exprime pe față în favoarea unui angajament politic în ultimele numere, din 1932, ale publicației. Încă în pamfletul contra lui Voronca, el îi reproșa fostului său prieten că „dezminț(e) o revoluție pe care (a) făcut-o cu toate arterele explodând sângele care în aer se prefăcea în schije”, recunoscându-i, așadar, demersul novator în scrisul de până atunci, tot așa cum recunoaște încă în *Sept manifestes Dada* ale lui Tzara expresia unei revoluții artistice. Aduagă însă și exemplul revoluției sociale, ilustrat cu militanți marxiști, socialiști, anarhiști, îndeosebi ruși, și atacă patetic izolarea în „singurătate” și mai ales tipărirea „la o editură ghiftuită și mercenară” a *Incantațiilor* din 1931, cu miza pe un succes oficializat. Luând ca pretext aceeași carte de poeme ale lui Voronca (recenzată ironic sub titlul *Incantații. Poeme de Ion Pillat și Ilarie Voronca*, în nr. 41, din decembrie 1931, îl va acuza pe autor scriind că: „va trebui să rămâi un burghez al lor până și în poem”, căutând succesul și consacrarea, statutul de membru al S.S.R. În fine, tot cu un

punct de plecare în texte de Voronca, Gheorghe Dinu se dezlănțuie contra poetului în recenzia *la Act de prezență* (1932), ce poate măsura deja distanța parcursă către o afirmare mai alimpede a opțiunilor sale politice. Acum se vorbește clar despre o „profeție marxistă care se înfăptuia”, despre o „revoluție proletară (ce) avusese loc la răsărit” și față de care „revoluțiile făcute în restul Europei apăreau mici, pigmee”. Însă, mai ales, apare aici minimalizarea caracterului revoluționar până nu de mult recunoscut al mișcărilor de avangardă: „Mișcarea Dada rămăsese o explozie bengală, futurismul un activism diletant și abstract, suprarealismul refugiarea într-un domeniu obscur al sufletului, de unde scăpăra în întuneric geniul refulat, adevărul căutat în promiscuitate”. Însuși atributul *avangardist* le este retras acestor mișcări care „nu-și dădeau seama că adevărata avangardă, adevărata revoluție se înfăptuia pe întinderea unor stepe locuite de un popor ascunzând în el o formidabilă forță de creație, o inedită vitalitate un puhoi, o lavă care va fi să formeze continentul de mâine, avangarda autentică.” În contrast, e condamnată la autorul *Actului de prezență* izolarea în turnul de fildeș, „egoismul mărunț”, exaltându-se, în schimb, modelul „efortului creator” din care va ieși „poemul-elan, poezia de avangardă care începe cu ei, cu lumea lor nouă și concretă”... Acesta ar fi „poemul proletar”.

Sunt formule ce revin în variante diverse și în texte precum *Cuvinte fără degete* ori *Dialectica în diagonală*, publicate în aceeași perioadă în revista *unu*, cu o extremă în articolul *Sugestii înaintea unui proces*, apărut în penultimul număr al publicației, 49, din noiembrie 1932, cu trimitere la acțiunea judiciară intentată lui Geo Bogza pentru versurile sale considerate pornografice. Or, aici, pornind de la apărarea adevărilor brutale rostite de poetul *Jurnalului de sex* și al textelor ce vor alcătui *Poemul invectivă*, Gheorghe Dinu lansează cele mai dure atacuri la adresa generației „Criterion”, „tânăra generație” a acelor ani, evocând „exasperarea” ca stare de spirit dominantă, pusă pe seama „degringoladei” lumii burgheze românești, cu „filosofii birocrate”, cu izbucniri de laș „pesimism tragic”, cu amenințarea fascismului. În opoziție, se propune perspectiva unui „colectivism social” optimist, care „calcă în picioare pesimismul individual, rezultat al egocentrismului de până acum”, un optimism pus pe seama unor „promotori” cu „viziunea exactă a determinismului social” și care „vor putea fi avangardiștii, generație efectivă a acestui nou ev”. „Cultura să se fondeze pe un optimism integral” – cere autorul, amendându-i aspru, între altele, pe avangardiștii suprarealiști, care „au marcat finalul unei culturi, unei deoboșe artistice, fiind niște magnifici decadenti”. Iar ceva mai jos, această negație radicală a avangardei, de care el însuși se simțise până nu demult legat: „Toate poemele lui Eluard, Breton, Tzara, Desnos, proza lui Cendrars, Dessaignes, André Breton, Aragon, rămân în domeniul pur al burghezismului artistic, rămân ca florile glorioase pe catafalcul acestei culturi, ca agonia delirantă cu reveriile ei paradisiace”. Angajamentul lor politic n-ar fi integral și sincer, chiar Aragon cu al său *Front rouge* ar rămâne „ancorat în trecut”, „trecerea (lor) la revoluția socială” nu s-ar fi efectuat în mod autentic. „De aceea, ei vor rămâne, ca mulți alții, constipați de avangardism, de falsul avangardism, cel cercetat cu elucubrații mistice, cu efervescențe verbale, în formulele diagnostice ale lui Freud, în epurația eliptică și imagistă a poemului, în dogmele de formă ale creației, suprapuse fondului vetust, peri-





mat și deconfit”. În fine, un imperativ rostit fără echivoc: „Metafizica de altădată trebuie schimbată în materialismul științific de azi, ca alchimia în chimia științifică.”¹ Marele exemplu este și aici U.R.S.S., iar André Gide, „convertit, în urma voiajului său, la colectivism”, este citat cu satisfacție în context. Numai că scriitorul francez va reveni peste câțiva ani (în 1937) cu revelatoare „retușuri” la acesată călătorie și, chiar înainte ca Dinu să-și fi scris ardenta adeziune, un Panait Istrati publicase, boicotat de mai toată lumea de stânga, *Spovedania unui învins...* Titlul unui alt articol, tipărit în *Cuvântul liber* din 1933, *Suprerealism sau falsă avangardă*, va spune, în fine, totul despre metamorfoza politică a fostului avangardist. Aici limbajul care va deveni apoi de lemn pentru mulți ani, își face direct apariția: „contradicțiile sistemului capitalist din faza lui imperialistă”, „incolonarea în lupta de clasă a proletariatului” etc. Concluzia nu putea fi, pe această bază, decât că: „Momentele critice de azi, agonia spasmodică a sistemului, trebuie să-i transforme pe fiecare într-un soldat dârz al frontului, să-i puie în primele linii, în avangarda adevărului, în coloanele de foc ale noii culturi proletare. E rațiunea noastră de a fi.”

Cu alte ocazii, am trecut în revistă și evoluțiile de după acest moment de încheiere a primei etape din istoria avangardei românești. Manifestul *Poezia pe care vrem să o facem* din revista *Viața imediată* (decembrie 1933), semnat de discipoli ca Gherasim Luca, Paul Păun, S. Perahim, cu apelul, însă mult nuanțat, la angajarea în dramele „cei mai recente istorii”, contra poeziei estetizante; prezența în presa marxistă din anii '30 a acestor nume, cu consecințe în creația literară și cu eșecuri teziste precum romanul *Fata Morgana* al lui Gherasim Luca din 1937; lozincă luptei „pentru eliberarea totală a omului” înscrisă în fruntea manifestului lui Gellu Naum, Virgil Teodorescu și Paul Păun, *Critica mizeriei* din 1945; manifestul *Dialectique de la dialectique*, semnat de Gherasim Luca și D. Trost în același an, unde angajarea revoluționară apare abia relativizată de un gust al teatralității discursului și al emfazei terminologice de felul „erotizării fără limite a proletariatului” ș.a.m.d. Și, nu în ultimul rând, de menționarea fermă a programului de revoluționare a formei, a expresiei poetice și artistice, care nu va fi uitată, cum am notat altundeva, nici în publicistica militantă a „poetului proletar” Gherasim Luca, din presa de stânga a anilor '30.

Niciunul dintre aceste texte programatice nu atingeau însă fermitatea tranșantă a angajării propuse de articolele lui Gheorghe Dinu de la „unu”. Și îndeosebi acestea din urmă vor fi cele continuate ca limbaj și program de angajare în anii în care, după ocupația sovietică a țării, va începe, deja în 1945, campania dură de impunere a „realismului socialist” ca unică metodă de creație valabilă și de acceptat. Căci acum calificativul „de avangardă” începe să fie monopolizat, practic, de partidul comunist, autodefinind ca „avangardă a proletariatului”, clasă care la rândul ei era considerată, desigur, ca situându-se în avangarda societății pe cale de schimbare: „clasa cea mai conștientă a societății” – se va spune decenii de-a rândul – era una singură: proletariatul organizat apoi, în chip mărturisit, ca *dictatură* și recunoscut ca atare, dincolo de ambalajul sloganurilor democratice.

¹ Gheorghe Dinu, *Sugestii înaintea unui proces*, în *Ospățul de aur*, ed. cit., p. 252-257.

Momentul estetic și momentul fizic (Garabet Ibrăileanu)

Hergyán Tibor

Tibor Hergyán este asistent la Catedra de Filologie română a Facultății de Litere, Universitatea „Eötvös Loránd” din Budapesta. Între anii 1998-2003, a fost directorul Centrului Cultural al Republicii Ungare de la București.

Eseul face parte din teza de doctorat Confesiunea în romanul românesc interbelic, susținută în 2008 la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj

În cazul unor prozatori cu veleități teoretice și cu o solidă activitate de critică literară ar fi de așteptat ca scrisul să fie condiționat de o prealabilă conturare a principiilor de care se lasă apoi conduși. Înclinația este mare de a vedea și la Ibrăileanu, în singurul său roman, o manifestare a concepțiilor criticului despre literatură în general și despre roman în special. La o mai atentă lectură însă se vede că, așa cum la Camil Petrescu nu atât *Noua structură...* a definit proza autorului în cele mai profunde straturi, ci doar în privința folosirii unor procedee retorice mai noi, nici ele respectate absolut, tot așa și la Ibrăileanu *Creație și analiză* se dovedește o scriere de referință, dar, fizionomia romanului împrumută mai mult structura psihologică a autorului/naratorului decât a concepțiilor sale estetice, iar efortul scriitorului se concentrează asupra utilizării unor procedee stilistice adecvate pentru disimularea suportului psihologic dat. Criticul dispus prin profesie (și prin psihologie) mai mult *creației*, după o asceză și o refulare a confesiunii, se „răzbună” printr-o capodoperă-*analiză*. Un roman atât de mult esențializat, încât Ibrăileanu era nevoit să naturalizeze discursul pentru a-i dizolva concentratul. Motive și idei din *Privind viața aici trăiesc*, iar cele din *Amintiri din copilărie și adolescență* se ridică la un sens metafizic printr-o *dublă transfigurare*, căci realitățile tinereții au trecut deja, din cauza împrejurărilor cunoscute, printr-o fază de abstractizare, de „i-realizare”, iar romanul devine terenul raporturilor relativizante ale unor entități deja despărțite de real.

Adela este o tentativă eroică de a re-construi (nu în sensul evocării) și structura realitatea prin ficțiune, dar încercând la tot pasul să-i submineze impresia de literatură – este unul dintre multele motive pentru care Emil Codrescu recurge la jurnal, și încă la unul „dezinteresat”: literatura se practică aici negându-se. Savoarea romanului – o bijuterie a literaturii române din toate timpurile – provine nu atât din conținutul său psihologic, ci mai mult din *psihologia disimulării*; nu sentimentele lui Codrescu sunt interesante, ci efortul său de a le anula complicându-le. Și asta ține în primul rând de psihologie, nu de artă. Naratorul, înspăimântându-se de propria sa capacitate analitică, de atenția excesivă acordată faptului infim, dar cu posibile semnificații sufletești, neutralizează o parte a presupunerilor sau a concluziilor prin altele noi, de regulă contradictorii. O deficiență de existență din trecutul său, manifestată printr-o insuficientă raportare la real sau printr-o neîmplinită sesizare a lui transmisă de către autor naratorului, îl face pe acesta din urmă să creeze printr-o activitate mentală acută o realitate mai concentrată a prezentului, conștientizată permanent. Cum Ibrăileanu pierde în tinerețe *inconștient* realitatea, „îmbogățindu”-i se viața cu un trecut vag, Codrescu o recuperează printr-o existență conștientizată la maximum și printr-o corecție estetică, compensatorie. Minimumul realului din trecut invocă maximumul realului din prezent. Iată că înainte de a fi o *analiză*, romanul *Adela* este o „*creație*”. Prin urma-

re, capitolele romanului, cele dedicate exclusiv prezentului din stațiunea Băltătești, unde doctorul și tânăra femeie își consumă ultimele lor întâlniri, sunt marcate de voința exploatării exhaustive a timpului. Efemerul stațiunii trebuie să concureze cu trecutul și să acopere viitorul – acesta este sensul confesiunii pentru Codrescu. Dar pentru a exploata până la limită ultima lor întâlnire, cea decisivă, căci Adela s-a maturizat între timp, Codrescu e nevoit să pună la cale o cât mai disciplinată atitudine față de femeia pe care – deși neîntâlnită încă în Băltătești la începutul romanului – o iubește obsesiv fără să-și fi clarificat sentimentele pentru luarea unei inițiative decisive, simplificând astfel lucrurile. Decât poziția ezitantă, una fermă ar fi fost mult mai simplă, dar firea structural nehotărâtă și fricoasă îl obligă pe doctorul Codrescu la o dureroasă manipulare a propriei sale psihologii. Cele trei volume pe care le ia cu sine în stațiune – „biblioteca mea estivală” – sunt complet suficiente, chiar și prea multe pentru naratorul dispus la imaginație. Dacă cataloagele îi servesc „pentru momentele de lirism intelectual”, dicționarul e bun „pentru momente când spiritul vrea să ia contact mai concret cu lumea realităților în sine”. De fapt, este indiferent ce citește Codrescu, literatură sau pagini dintr-un dicționar, boala sa genetică, o activitate imaginară obsesivă, funcționează mereu. Al treilea volum, al lui Diogene Laerțius vine să cenzureze intenționat potențialul de imaginar din primele două. Nu întâmplător Codrescu răsfoiește paginile despre Epicur ale lui Laerțius: „Ataraxie. „Apatie”... Frica de acțiune...” , noțiuni care pot corecta elanul imaginar al doctorului. Ne reține aici atenția completa cunoaștere de sine a naratorului care, conștient fiind de propriile sale slăbiciuni native, caută în același timp și instrumentele remedierii, chiar dacă o face cu prea puțin succes; Codrescu trece foarte repede de la termenii dicționarului la imaginari: „Nu mai e dicționar. E un roman în notații sugestive”. Simplificând lucrurile, am putea afirma că doctorul trece la „roman” de la orice pretext livresc; dincolo de lucruri și cărți se ascund imagini cu femei (Eliza în titlul unui volum de poezii, Adela în numele proprii din dicționarul estival¹), „romane” adică. Pentru a-și frâna „vocația” de romancier, Codrescu recurge la convenția jurnalului, care echivalează aici cu o formulă voluntar antiromanescă. Astfel jurnalul devine și formulă literară, și terapie psihologică împotriva maladiei fanteziste a eroului. Mergând și mai departe, putem susține că avem de-a face cu devitalizarea literaturii înspre notații de jurnal, devitalizare necesară și inevitabilă pentru naratorul care alternează între realitate și iluzii, fără să se identifice niciodată cu unul dintre termeni: „Peste câteva zile singur, prin munți, sau (mai liric), prin munții tinereții” (s. n.). Prin subliniere am ilustrat ezitarea naratorului între discursul impersonal și cel personal, între stilul jurnalului și cel al romanului. „Teroarea de răspundere” se manifestă, așadar, și la nivel stilistic, nu doar la cel existențial, producând astfel o coerență extraordinară între psi-

hologie și expresie.

Un alt procedeu de a justifica apriori renunțarea la orice tentativă de acțiune și răspundere față de Adela – tânăra femeie n-a apărut încă pe scenă – este cosmicizarea spațiului și a timpului, relativizând prin minimalizarea ființei umane aportul individual la misterele lumii. Munții tinereții sunt colosali, „încremeniți în gloria infinitului”, paralizând voința, iar naratorul își amintește (sau visează) imagini din „preistoria” vieții, stând „într-o trăsură mică” (s. n.). Biografia naratorului se compune din realități metafizice și din imagini ireale, vagi – elemente neasimilabile unui program existențial realist. Mama naratorului, moartă la o vârstă prea tânără, se transformă într-o imagine arbitrară, reconstituită mai mult prin imaginație decât prin amintire, încât sentimentele eroului față de mamă sunt doar „ipoteze afective” sau „nostalgie de amor pentru o fată frumoasă, moartă demult”. Reținem aici nu atât prevestirea imaginii Adelei prin evocarea siluetei mamei, asemănătoare cu a Adelei, ci faptul că în tinerețe doctorul nu avusese primele unii raport afectiv real și conștient, întipărit în suflet ca un posibil model de afecțiune sau punct de reper psihologic. Trecutul lui Codrescu este în toate privințele de-contextualizat de realitate, „reconstruit” ulterior din imagini, sau echivalează cu proiecția lor într-o temporalitate indecisă.

Neobișnuit cu realitatea, inclinat spre transfigurare, nepregătit adică pentru a o întâmpina pe Adela, reala, Codrescu o întâlnește „întâmplător” și – cu toate că n-o văzuse de trei ani – „află” că ea în acest răstimp s-a căsătorit și a divorțat. Naratorul afișând dezinteres, se dovedește bine informat. Cei trei ani decisivi în evoluția spre femeie a Adelei – răstimp în care doctorul evita s-o vadă – sunt reduși în jurnal la nu mai mult de două fraze scurte, telegrafic și neutru formulate: diminuarea textului anulează responsabilitatea. De menționat aici că în părțile romanului în care angajarea sentimentală a lui Codrescu ar fi la locul ei, sau unde responsabilitatea lui în desfășurarea relației este indiscutabilă, relatarea devine scurtă, impersonală, sau se transformă într-o cazuistică extrem de transparentă; sunt paginile de „jurnal”, iar când momentele relatate nu implică nicio miză pentru Codrescu, niciun pericol de afirmare, atunci textul se transformă în „roman”. Nu fragmentarea discursului este așadar interesantă aici, ci alternanța celor două discursuri, cel jurnalier cu cel romanesc. Altfel formulat, scenele „delicate” se transformă în jurnal, cele „gratuite” în roman. Dar nu numai la nivelul macro-textual se observă eclipsarea, ci și la cel micro: frazele din „jurnal” sunt scurte, parcă formulate doar pentru a sprijini o minimă logică a narațiunii, în schimb cele din „roman” sunt lungi, pline de verbe (pe când în cele din „jurnal” verbele lipsesc sau sunt substantivizate). În apropierea Adelei, predicatul cad, iar Codrescu rămâne intact. Cum doctorul este conștient de inhibiția sa față de acțiune sau și numai față de atitudinile univoce, el încearcă, tot conștient, prin „poetica” eclipsării, să-și mascheze slăbiciunile și să transfere responsabilitățile, lăsându-se „întrerupt” de legile jurnalului și „supus” canoanelor literaturii. Mimând o spontaneitate a scriiturii, autorul de jurnal mai intercalează în caiet fragmente din romanul trecutului sau câte o poveste despre personaje, puține câte sunt, din stațiune. Procedeu l-am putea numi *amestecul voluntar al discursurilor*, procedeu care va reveni și în cazuistica doctorului prin alăturarea motivelor adevărate cu cele false, producând o serie de răspunsuri posibile la comportamentul său

rezervat, fără nominalizarea celui esențial. Cauzele adevărate ale frustrării față de Adela – o mesageră a realității – se ascund în umbra celor artificiale.

Psihologia lui Codrescu fiind extrem de complicată, cititorul poate intra foarte ușor în plasa explicațiilor afișate de doctor prin invocarea de către acesta a unor argumente bune pentru toată lumea, ca niște locuri comune, el însă ascunzându-se în deliciale sale „unice”, parcă retras în al doilea plan al textului, primul fiind oferit lectorului. Doctorul se trădează însă nu prin cele spuse, ci mai degrabă prin *organizarea* textului. Dar și aici se descurcă de minune, producând în același timp o poetică a disimulării și o disimulare a poeziei. De pildă, pasajele ce evocă trecutul prieteniei dintre Adela și Codrescu până la vârsta de cincisprezece ani a femeii, vor să întregescă jurnalul înspre roman (aici recunoaștem o motivație poetică), în esență însă doctorul își recuperează prin scris dreptul la continuarea prieteniei suspendată de el însuși: „povestea” devine tributul care trebuie plătit pentru comportamentul său „infidel”. Naratorul sugerează nenumărate motive pentru fiecare gest de intimitate, precum și pentru cele de relativă răceală, producând o abundență a argumentelor, pe care le opacizează apoi și mai mult prin procedee stilistice extrem de variate: folosirea noțiunilor cu sens dublu, lungirea ori prescurtarea relatărilor, folosirea nemotivată a conjuncției *dar* – căci opoziția dintre părțile „legate” astfel este de fapt falsă; sensul conjuncției este mai mult de a scăpa prin introducerea noilor rațiuni de fragmentele cu semnificații incomode etc.

Comportamentul ambiguu al lui Codrescu este structural și se manifestă și pe plan existențial, și pe cel stilistic, asigurându-i temporar un joc liber cu logica și cu Adela, dar tânăra femeie fiind supusă devenirii – „Frumusețea ei crește cu fatalitatea evoluțiilor naturale” –, sfârșitul relației se prevestește încă de la prima vârstă a prieteniei. Degeaba joacă „omul fără surori și mamă” rolul de tatic sau mai târziu pe cel de maestru, concentrându-și „asupra fetiței blonde toate posibilitățile de afecțiune”, educația doctorului, nici nu se putea altfel, se încurcă iarăși în ambiguitate, căci pe de o parte reușește s-o familiarizeze pe Adela cu prietenia sa, chiar s-o facă să îl aștepte (marea victorie a lui Codrescu) și s-o inițieze „pe viu, în științele naturii”, pe de altă parte în momentele decisive o dezamăgește. Impresia pe care o lasă doctorul ia uneori forma nesincerității: când era așteptat la Bălățești de Adela, mai mărișoară, găsește cauze false: „viața m-a îndepărtat de unica mea prietenă”, dar când Adela e departe, el trece la „roman”: „Ce *scrisori lungi* i-am scris din străinătate!” (s. n.). Timpul inofensiv este prelungit, cel „ofensiv” prescurtat sau anulat. Adevărat că lipsa sincerității se corectează, Codrescu fiind o fire onestă, chiar dacă fricoasă. Ne lămurește, astfel, asupra motivelor adevărate ale blocajului pe care de fapt el însuși și le consolidează: „era neputința de a trece de la o stare la alta”. O altă formă a ambiguității se prezintă în felul cum doctorul reușește educația Adelei, dar nu și pe a lui însuși: „posibilitățile de afecțiuni familiale” nu sunt deloc exploitate; verile întregi în jurul copilei și apoi în jurul adolescenței nu îi sunt suficiente pentru a se familiariza cu *realitatea* raporturilor familiale; ba chiar Codrescu este cel care o scoate pe fetiță, și la propriu, și la figurat, din *contextul real* al familiei și-i oferă iluzia sentimentelor sau literatura lor; înainte povești, apoi lecturi românești. Omul lipsit de copilărie fericită adevărată, transfigurează realul, refuzându-l: Adela va deveni mai târziu victima acestei viziuni scinda-

te a lui Codrescu, o femeie „compusă” din două identități – una reală și una abstractă. Acesta este complexul lui Codrescu, complexul realului, incapacitatea sa de a se familiariza cu datul concret. Imediat (!) după o vacanță plină de bucurii prieteniei (Adela avea cincisprezece ani), „maestrul” convertește realul în imaginație și vis: „mi-a rămas în amintire ca o splendidă viziune de artă sau vis”. Codrescu acceptă doar una dintre „identitățile” Adelei, iar corecția realului înspre estetic, cu toată morală frumosului, se transformă, totuși, în trădarea celeilalte identități, reale, a femeii. Definitiv pentru întreg romanul este o atitudine de *du-te-vino* a naratorului față de realitate, dar și față de imaginație – niciunul dintre cei doi termeni nu îl satisfac pe deplin; frica apare însă nu doar față de realitatea completă, ci și față de imaginarul absolut. Doctorul nu găsește și nu vrea să găsească echilibrul între cele două obsesii ale sale, și cultivă un acrobatism al suspansului. În plină trăire imaginată răvnește realul, în apropierea realului îl transfigurează repede în imaginar: „...Luna transfigurează totul” (prin subliniere ilustrăm una dintre abilitățile doctorului, știința de a transfera responsabilitatea). Construcția romanului, cum am mai spus, se „supune” unui mecanism al disculpării și al justificării. Față de capitolele dominante, dedicate prezentului din sătulețul „climateric”, Adelei „cu umeri largi” adică, cele secundare – în mare parte cu caracter evocativ – vin să „explice” anticipativ ezitățile de mai târziu ale lui Codrescu, producând impresia unei „evoluzii” naturale spre renunțare. Critica romanului a exagerat mult importanța portretului pe care naratorul îl face retrospectiv mamei sale moarte prea timpuriu, explicând frustrările doctorului față de Adela chiar cu un complex oedipian², tânăra femeie invocând imaginea mamei și astfel paralizând voința „seducătorului”. Credem însă că acest pasaj evocativ este introdus la începutul romanului pentru a cuceri – prin sentimentul compătimirii – înțelegerea cititorului și pentru a motiva „facultatea” imaginată a naratorului traumatizat de accidentul biografic. Astfel doctorul s-a și disculpat deja pentru graba cu care plasează în trecut orice eveniment trăit în prezent – moartea mamei este un atu care poate explica orice. Tot „întâmplător” (frecvența în text a cuvântului indică contrasensul lui), într-un alt pasaj, tot din prima parte a romanului, și – fapt încă mai important – tot înainte de a o întâlni pe Adela, naratorul își „amintește” (ghilimelele sunt necesare) de alte scene din copilărie: „Eram copil? Eram cu tata? Sînt imaginile unor realități? Sînt imagini din vis?”. De remarcat aici voluptuoasa durere cu care naratorul privește realitățile trecutului; exact aceeași „nostalgie” o va manifesta și față de tânăra femeie care îl așteaptă pentru o ultimă confruntare cu ceea ce ea reprezintă: o „teribilă prezență” (!). Înainte de a întâmpina realitățile „teribile”, Codrescu se anesteziază cu imaginarul, interpunând între el și datul concret reflexul vizual al acestuia.

Note

1. Marian Papahagi, *Educația sentimentală*, în *Eros și utopie*, Editura Cartea Românească, pp. 28-45

2. Vezi Paul Georgescu, *Un poporanist proustian?*, în *Polivalența necesară*, Editura pentru Literatură, București, 1967, pp. 222-227 și Nicolae Manolescu, *Jurnalul seducătorului*, în *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, București, 1981, pp. 131-160

(Continuare în numărul viitor)

incidențe

Suveranitate și reprezentare

Horia Lazăr

Relungind analizele din *Poporul dispărut* (1), Pierre Rosanvallon aprofundează, în *Democrația neîncheiată* (2), contradicțiile guvernării reprezentative. În condițiile mondializării, ale construirii unei Europe politice, evoluției accelerate a dreptului internațional și accesului la decizia al organizațiilor și instanțelor autoconstituite, nealese, problematica reprezentării, esențială în definirea suveranității, ia aspecte și accente inedite. Obiect al unui consens tehnic și practic, reprezentarea generează viziuni opuse ale politicii, în care puterea poporului – matricea utopică a democrației – se manifestă diferit: prin acțiune imediată sau prin delegarea suveranității, prin participare directă la construcția socială sau prin afirmarea autonomiei individuale, prin intervenție explozivă în istorie sau prin reforme și transformări lente ale instituțiilor. Reașezată într-o „istorie lungă și lărgită” (p. 12), democrația își dezvoltă structura antinomică: triumfătoare ca *regim* politic, își pierde tot mai mult credibilitatea ca *formă* de organizare a societății într-un proces în care aspectele tehnologice ale funcționării puterii la scara marilor națiuni (alegerile, echilibrul puterilor, jocul instituțiilor) contrazic „viziunea filosofică pozitivă” care o inspiră – ideologia depășirii prin ruperea de tradiție, care o instituie ca pe o formă politică originală și inedită (p. 15).

1. *Suveranitatea: puterea poporului?* Umbra lui Rousseau, ce exaltă autoguvernarea populară și legislația directă prin care mulțimile sînt, simultan, legislator și magistrat, bîntuie cultura politică franceză, în pofida neîncrederii elitelor revoluționare din 1789 în democrație și în virtuțile poporului. În presa revoluționară, cuvîntul „democrație” apare tardiv, începînd doar cu 1795. Înainte de această dată, gazetele foloseau adjectivele „național”, „patriotic” și „republican”, iar în debaterile constituționale din 1791 noul regim e definit ca „guvernare reprezentativă”. Concepînd activitatea politică ca pe o derivație a muncii sociale, în care diviziunea e principiul de bază, Sieyès vede în arta de a guverna o meserie specifică, exercitată de experți. Pentru el, suveranitatea populară și inegalitatea socială sînt perfect compatibile iar legitimitatea politică și elitismul social converg într-o imagine care, reînviind vechi spaime ale „despotismului popular”, opun democrația guvernării reprezentative („Franța nu poate fi o democrație”, afirmă el în repetate rînduri). Îndepărtîndu-i pe reprezentări de acțiunea politică, reprezentarea apare ca substitut sau alternativă a democrației

(p. 19), iar pentru unii, precum Barnave, ca antidot al ei (p. 18) – fapt ce explică perceperea „vetoului suspensiv” al regelui (dreptul de a refuza promulgarea legilor timp de patru ani) ca pe un apel la popor echivalent dreptului de a dizolva organul reprezentativ. Făcînd din popor un arbitru constituțional, practică ce anunță referendumul, vetoul regal, care „păstrează suveranitatea poporului fără inconveniente”, arată un deputat, apare ca un gest de rezistență la tirania reprezentanților! (3)

Bifidă, suveranitatea e atribuită de gînditorii politici francezi din secolul al XIX-lea cînd poporului (democrație) cînd națiunii (liberalism). În 1789 însă, cele două accepțiuni, sociologică și juridică, se suprapun într-un adevărat „echivoc fondator” (p. 26). Pe de altă parte, în anii Revoluției,

democrația de opinie, informală și neinstituțională, pretinsă expresie a „voinței generale”, introduce, prin apelurile presei la vigilență și supravegherea aleșilor, o democrație a sancțiunii asemănătoare cu referendumul legislativ. În condițiile creșterii neîncrederii populare, simetrică cu neîncrederea elitelor în mase, unii deputați califică exercitarea directă, permanentă a suveranității drept un „flagel”, afirmînd răspicat preeminența puterii constituante, „păstrătoare” a suveranității.

În proiectul său de constituție din 1793, Condorcet schițează o formă de guvernare complexă, care să nu lezeze suveranitatea poporului. Expresie a unei puteri perpetue a bazei populare, „suveranitatea de control”, ce ar fi urmat să se manifeste prin reclamații permițînd „reglarea” puterii constituante („cauză” a revoluțiilor, arată un deputat) fără a se revizui periodic constituția, e abilitată să intervină în procesul legislativ, cenzurînd „suveranitatea prin delegație” a deputaților. Negînd preexistența voinței generale față de structurile politice concrete (care o implică pe cea a poporului față de reprezentanții lui), Condorcet sesizează cu finețe existența temporalităților politice decalate – a guvernării și a cenzurării prin referendum –, făcînd din suveranitate o construcție istorică clădită pe interacțiunea instituțională dintre alegeri, constituție și cenzură (p. 69).

Hérault de Séchelles va relua teoretizarea tribunalului moral ca „a treia putere” sub forma unui „mare juriu național” ales *direct* de adunările populare locale și avînd ca vocație gestionarea contestațiilor legate de oprimarea și abuzurile legislativului și executivului (4), însă intervențiile lui Robespierre vor duce la abandonarea ambelor proiecte. Tactician de geniu dar incoerent intelectual, Robespierre va refuza orice spațiu intermediar între supunere și revoltă, cerînd dezinstituționalizarea dreptului la insurrecție prin scoaterea lui din sfera legii. Pentru el, legalizarea rezistenței, „rafinamentul ultim al tiraniei” (citat la p. 84), e echivalentă cu suprimarea libertății și cu domesticirea poporului prin negarea „datoriei sfinte” de

revoltă. În logica revoluției, legitimitatea și ilegalitatea merg împreună iar răsturnarea tiraniei nu e un drept ci o obligație a poporului oprimat.

În anii 1830-1850, François Guizot, istoric, deputat și ministru liberal, redefinește semnificația reprezentării politice prin deconstruirea suveranității. Adoptînd o opinie larg vehiculată în presa vremii, el face din *suveranitatea rațiunii* cheia de boltă a reflecției politice. Respingînd atît transcendența dreptului divin cît și caracterul absolut al voinței populare, Guizot investește triumful rațiune-justiție-drept, marcate toate trei de incompletitudine și slăbiciuni provizorii, cu capacități explicative extinse. Pe urmele lui Benjamin Constant, care vedea în revoluție – îndreptată împotriva unor oameni, nu împotriva puterii – o simplă deplasare a acesteia, Guizot promovează o politică „post-representativă” (p. 115), ce pune în relație reprezentarea și publicitatea. Contrar alegerilor democratice, act precipitat ce derutează voința alegătorilor, fluxul comunicativ al publicității e expresia interacțiunii dintre negocierile informale și tranzacțiile formale (p. 117), înscriindu-se printre mijloacele de guvernare. Ca recunoaștere a capacităților, alegerile liberale devin o activitate funcțională de selecție cu dimensiune cognitivă, ce trimite elitele în centrul statului culegînd și concentrînd crîmpeie împrăștiate ale puterii. Instalînd universalitatea sufragiului în mediul domestic al familiei, Guizot opune alegerile egalității democratice (adevărată egalitate e una ierarhică), contestîndu-le ca izvor al legitimității politice. Pentru el, contractul social nu e expresia dreptului natural la asociere ci un mecanism de producere a elitelor. Despărțirea drepturilor civile de cele politice dă astfel naștere „democrației societale” (p. 130) – „suveranității sociale organizate”, scrie Guizot. Ostilă puterii constituante a maselor și instituită prin autorecunoaștere, aceasta califică suveranitatea populară drept „latentă” (nu permanentă), transformînd totodată criteriul elitismului *intelectual* în superioritate *socială*.

2. *De la democrația directă la cezarism.* În mod neașteptat, dezinstituționalizarea politicii nu e doar o atitudine liberală ci și una împărtășită de adepții insurrecției. Auguste Blanqui, primul teoretician al revoluției permanente, denunță votul universal republican ca pe o iluzie electorală. Reluînd



Dorel Găină

Liniște (1980)

ideile lui Babeuf, organizatorul „conspirației egalilor” din 1796, Blanqui promovează un anticlericalism politic (*Ni Dieu ni maître*, „nici Dumnezeu nici stăpîn”) și un comunism *avant la lettre* axat pe mecanismul conspirației-insurecție. Pentru el, dictatura revoluționară e un act de război perpetuu ce amînă la nesfîrșit alegerile – adevărată capcană pentru un popor lipsit de maturitate intelectuală și de cultură politică.

Într-un climat mai puțin tensionat, partizanii democrației directe reînvie idealul democrației de sancționare cuplat cu imperativul tehnic al simplității. În 1849, Ledru-Rollin cere înlocuirea reprezentanților cu delegați aleși anual, a căror misiune e pregătirea legilor ce vor fi supuse votului popular într-un scenariu de legislație directă ce nu e identic cu referendumul. Extinderea suveranității populare dincolo de vot și proiectul de autogovernare ce reduce administrația publică la un appendice al adunării deputaților generează, paradoxal, o diseminare a puterii prin care Adunarea națională devine o simplă „formă a puterii sociale” (p. 191) sub chipul guvernării imediate – fapt sesizat cu finețe de Marx, care vede în utopia guvernării directe expresia „fetișismului democratic”.

Asemenea bonapartismului în care își are rădăcinile, cazarismul, ilustrat în Franța de imperiul lui Napoleon al III-lea, e întemeiat pe concepția revoluționară a suveranității populare, în care respingerea corpurilor intermediare e esențială dar care, în cazul cazarismului, deturneză principiul reprezentării afirmînd încarnarea poporului într-un șef providențial. Ca alternativă la parlamentarism, plebiscitul, definit prin referiri liberale ca o contrapondere a legislativului burghez și oligarhic, e expresia suveranității vii, ce poate fi reactivată în orice clipă. Preluat din realitatea politică americană și elvețiană și opus modelului aristocratic englez, mecanismul plebiscitar flectează masele în dimensiunea lor constituantă (ratificarea populară a constituției) legitimînd totodată periodic forma de guvernare prin convocare populară. Asociind puterea personală cu responsabilitatea șefului, cazarismul corectează deficitul democratic (reprimarea presei, a asociațiilor, a partidelor) prin transfigurarea conducătorului politic, care nu e un simplu om ci „un popor”, cum îl desemnează presa oficială pe Napoleon al III-lea. La nivelul imaginarului colectiv, încarnarea șefului carismatic apare în retorica unanimității sociale. Napoleon al III-lea se adresează întotdeauna „poporului” și „țării” (la singular), nu cetățenilor sau electorilor, iar călătoriile lui oficiale (șaisprezece la număr între 1853 și 1869) au o semnificație în același timp socială și festivă. Vizitarea atelierelor, a uzinelor, a spitalelor și a creșelor e urmată de bancete urișe, la care numărul invitaților atinge uneori cifra de zece mii! Proclamarea solemnă a rezultatului plebiscitelor (în 1851, 1852, 1870) reînsuflește anticul patos al aclamării populare, rezumat de Renan în celebra sa definiție a națiunii ca „plebiscit de zi cu zi” în care voința populară, memoria mistificatoare a evenimentului fondator și procedura electivă modernă se întrepătrund.

Pe fundalul antipluralismului și anticorporatismului revoluționar, Bonaparte a introdus corpuri intermediare în domeniul economic și social. Întemeierea, în 1802 și 1803, a camerelor de comerț, de arte și meserii, ale fabricilor și manufacturilor, a echilibrat centralizarea administrativă prin autoreglarea civilă a vieții sociale (p. 220). Înscriindu-se pe această linie, Napoleon al III-lea a încurajat înființarea societăților mutuale, de cooperativelor și asociațiilor, abolind în 1864 vechiul „delict de coalizare” și permițînd astfel înființarea de sindicate. Prin despărțirea spațiului politic de cel civil și a spiritului democratic-revoluționar de

cel liberal-gestionar, al Doilea Imperiu francez a cantonat însă manifestarea libertăților publice (presă, asociații, reuniuni) într-un spațiu nestatal, rezidual, lipsit de mandat și de responsabilitate (5). În acest cadru, politizarea alegerilor a dus la eliminarea spațiului public – intermediar între stat și domeniul privat – și a candidaturilor neoficiale, provocînd reacții precum cea a semnatarilor *Manifestului celor șaizeci*, care au propus, fără succes, candidați la deputație din mediul muncitoresc. La rîndul lor, ziarele oficiale, puține la număr (spre deosebire de presa liberă, nelimitată dar „fără mandat”), ieftine și prezentînd procese verbale complete ale reuniunilor parlamentare, pentru a evita tăieturile părtinitoare, aveau ca obiectiv menținerea credibilității totale a unui regim în care faptele *publice* erau imobilizate în discursuri și imagini *oficiale*. Asociind eclectic liberalismul civil și „liberalismul politic”, cazarismul lui Napoleon al III-lea s-a manifestat ca „patologie internă a ideii democratice” (p. 237) în care radicalizarea monismului revoluționar se îmbină cu o viziune utopică a reprezentării.

3. „*Democrația limitată*”. Ca laborator de experimentare politică, secolul al XIX-lea francez s-a manifestat prin reacții și rezistențe elitiste la social. Opunînd poporul (mulțimea neorganizată, amenințătoare, definită ca fapt social) națiunii (colectivitatea organizată, în care evoluează puterile separate), liderii republicanilor (Littre, Ferry, Gambetta) au hrănit visul unei „republici absolute”. Reinterpretînd tradiția revoluționară, un vestit jurist, Adh mar Esmein, a teoretizat suveranitatea ca noțiune în același timp impersonală și colectivă, democratică și liberală (p. 251). Pentru el, națiunea nu e o persoană reală înzestrată cu voință precum la Rousseau. *Lipsită de voință*, ea trebuie construită teoretic prin limitarea practică a puterii poporului. În proiectul „democrației limitate” intervenția poporului e stăvilită prin creșterea puterii parlamentare. Aceasta e opusă, la rîndul ei, birocrăției de stat, instrument al cazarismului. În conflictul dintre reprezentanți și reprezentați, arată Esmein, acțiunea politică a celor din urmă are ca efect întărirea statului și slăbirea organelor alese.

În anii 1870 în limba franceză apare cuvîntul „politician” (*politicien*). El ilustrează permanența unei funcții specifice pe care Siey s o schișase în secolul al XVIII-lea prin teoretizarea diviziunii muncii sociale. Translația de la *mandat* la *meserie* e confirmată de instituirea indemnizației parlamentare, prestația publică care sub al Doilea Imperiu era gratuită. Fixarea elitelor politice în empireul republican, consacrată în 1884 prin votarea constituției celei de a Treia Republici, va da însă naștere unei „aristocrații electivă” inedite, a cărei guvernare de tip reprezentativ prin selectarea capacităților își propunea, în primul rînd, corectarea rătăcirilor populare și reducerea inițiativei politice a mulțimilor. Într-o formulare inspirată, Jules Ferry arăta că în anii 1880 republica s-a instalat definitiv în Franța, „*deasupra* votului universal” [s.n.], altfel spus *impotriva* lui, într-o arhitectură ierarhică care ține la distanță visul insurecțional.

În acest context, dezbaterea asupra mandatului primește semnificații aparte. Veche definiție formalistă a mandatului imperativ printr-un obiectiv specific (războiul, pacea, reforma unei instituții), incompatibilă cu alianțele, complexitatea și compromisurile negociate ale vieții politice, e denunțată cu vigoare. Caracterul indeterminat și imprezizibil al realității, produsă de un subiect colectiv poziționat moral, e opus de juriști înțelegerii imperative dintre alegători și aleși, revocabilă și prin aceasta asimilată unui contract de drept privat. Cum reprezentarea e o *funcție* socială în

care puterea se exercită printr-o autoritate autonomă, cuvîntul „mandat” e impropriu pentru viața electorală, arată Esmein (p. 280). Definierea sociologică a națiunii, – care nu poate fi separată de reprezentanții ei –, asociată cu dorința de controlare și sancționare politică a aleșilor, va da naștere unor formule neașteptate, cum e cea a „mandatului contractual”: un angajament fără caracter juridic obligatoriu dar care așteaptă să fie validat politic, semnat printre alții de Hugo în fața alegătorilor săi potențiali, în 1872, și pe care unii îl numesc „contract electoral” sau „mandat electiv general” (p. 281). Punînd în ecuație reprezentarea și răspunderea, aflate în proporție inversă (un simț al răspunderii mediocru face să crească exigențele electorilor față de reprezentanți), mandatul contractual anunță transformarea *aleșilor* în *delegați* ai grupurilor de interese.

În aceste condiții, tensiunile dintre legislativ și executiv nu surprind pe nimeni. Încercînd să extindă prerogativele executivului de teama „dictaturii reprezentanților”, Gambetta, președintele consiliului în 1881, va încerca să acrediteze distincția dintre răspunderea politică și iresponsabilitatea juridică – care fundamentează imunitatea deputaților –, după el o contradicție inerentă mecanismului reprezentării. În paralel, asistăm la o explozie de procedee electorale într-un climat de efervescentă politică (mandate, contracte, „caiete” ale electorilor amintind „caiete de doleanțe” din ajunul Revoluției franceze, „contracte-program”, mitinguri ce deschid „piața electorală” la concurență, (6). Greu de disciplinat, această „interfață organizatoare”, expusă la subiectivismul agenților ei, e destul de puțin democratică iar nevoia de încadrare a alegătorilor prin tehnici de reglare, omogenizare și standardizare a opiniilor nu face decît să evidențieze tendința de „oligarhizare” a instanțelor de presiune, omniprezente ca „decidenți terți” în binarismul legislativului și executivului (p. 293). Dorința mereu prezentă în filigran a republicanilor de a întări dominația „poporului-unitate” asupra „poporului-pluralitate” (p. 298) face ca celebrarea reprezentării populare să apară ca expresie a unei deficiențe. Această dorință comportă o latură conservatoare, care opunînd publicul și privatul, votul și opinia reduce domeniul public la cel politic iar pe acesta la cel instituțional (p. 334). Dacă în epoca Luminilor opinia era un mijloc de creare și de presiune a elitelor intelectuale, la sfîrșitul secolului al XIX-lea ea devine o formă politică și socială ce antrenează simultan două efecte: guvernarea prin statistici și universalizarea votului – o banalizare ce anunță derivatele masificării, prin care democrația își va atinge limitele extreme. Reînviera, după 1918, a doctrinelor politice esențialiste (comunismul, esențialism insurecțional, și național-socialismul, ce redescoperă principiul cazarist al încarnării mulțimilor într-un șef carismatic) va reintroduce echivalența reprezentării cu identificarea sub semnul „egocrației” personale sau de partid. În acest climat, „democrația medie” franceză dintre cele două războaie mondiale, pe care P. Rosanvallon o numește și „democrație negativă” (p. 398), și-a dovedit capacitatea de rezistență la dictatură. Privilegiînd *ideea* democratică a reglării sociale *normativizării* politice prin dirijism, ea s-a definit ca o „reacție majoritară” la comunism și la fascism. În zilele noastre însă, nevoia reazăezării democrațiilor e urgentă. Confruntată cu o complexitate crescîndă care face din vot *unul* dintre modurile de exprimare a voinței populare (ceea ce duce la „desacralizarea alegerilor”, p. 433) și cu pluralizarea reprezentării prin dispozitive de reglare *nepolitice* de manifestare a opiniilor, de controlare, influențare sau sancționare a



deciziilor, democrația actuală are ca sarcină esențială „organizarea lizibilă a legăturilor sociale în diferențele lor” (p. 444). Plasată între nostalgia suveranismului – o doctrină „fantasmatic restauratoare”, arată subtil

P. Rosanvallon (p. 427) – și sfidările mondializării, politica zilelor noastre va trebui să construiască *națiuni deschise* într-o lume globalizată, contribuind astfel la crearea unui spațiu public mondializat.

Note:

(1) Pierre Rosanvallon, *Le peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*, [1998], Paris, Gallimard, col. „Folio histoire”, 2002.

(2) *Le démocratie inachevée. Histoire de la souveraineté du peuple en France*, [2000], Paris, Gallimard, col. „Folio histoire”, 2003.

(3) Cu rădăcini în Evul Mediu, doctrina rezistenței la tiranie e redefinită, în anii ce precedă izbucnirea Revoluției franceze, ca teorie a limitării prin constituție a puterii executive, *fără însă ca ideea puterii populare să fie formulată*. Atât în Franța cât și în Anglia sau America, vechea conceptualizare a consimțământului popular se îmbină cu noua viziune a poporului stăpîn al ordinii sociale și creator de valori politice, într-un amalgam ce sporește confuzia noțiunilor (*La démocratie inachevée*, p. 23).

(4) În proiectul lui Séchelles, juriul național poate preveni nu doar abuzurile corpurilor constituite ci și insurecțiile populare. Prin aceasta, capacitatea lui de mediere prin control e amplificată.

(5) În anii 1860, apărătorii cezarismului vedeau în jurnalism o activitate politică amenințătoare, de sorginte aristocratică, „monarhică” și capitalistă, care trebuia controlată, spre deosebire de producția de carte. Mai târziu, în anii 1880, în polemica în jurul dreptului de afișare, asimilat dreptului revoluționar de petiționare – drept privat, nedelegat de popor prin mandat -, spațiul de publicare solemnă a legilor va fi definit ca *spațiu public legal*, rezervat corpurilor constituite politic. Aici, hotărârile guvernului urmau să fie tipărite pe hîrtie albă (opiniile particulare trebuiau imprimate pe hîrtie colorată) iar criticile, strigătele și cîntecele de revoltă erau interzise. Ele puteau fi tipărite dar nu proferate în public (p. 342). Atît în 1860 cît și în 1880, cartea, a cărei circulație e mult mai restrînsă decît cea a afișelor, e refugiu libertății de exprimare.

(6) În 1881, un candidat publica o broșură „șic”, *Amintire pentru alegătorii mei*; în 1893, un altul edita un apel abil pus în scenă intitulat *Dragii mei alegători* (p. 289). O retorică a solicitării electorale își precizează modurile de exprimare, codificîndu-le din mers.

imprimatur

Exerciții nipone de spectator avizat

Ovidiu Pecican

Cronicar consecvent al evenimentelor teatrale în publicații cultural-artistice, Mircea Morariu a urmărit cu atenție și perseverență programul opțiunilor și viziunilor scenice ale lui Mihai Măniuțiu. El și-a adunat, astfel, cronicile prilejuite de spectacolele regizorului clujean într-un volum intitulat *Mihai Măniuțiu – ipostaze esențiale* (Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009, 192 p.), încercînd să reconstituie și să jaloneze, comentîndu-le, totodată, critic, etapele unui demers inspirat și marcat de succese naționale și internaționale, dar aflat, în continuare, în plină ebuliție. „Mihai Măniuțiu e unul dintre puținii regizori români ce se află în posesia unui program teatral, care nu montează întâmplător un anume text” (p. 10), afirmă cu toată tăria autorul. Se deslușesc astfel, chiar din această afirmație situată la începutul volumului, motivele – transparente – care au condus la opțiunea urmării artistului scenei care este Mihai Măniuțiu. Dintr-un reflex temperamental, poate, dar mai sigur dintr-o opțiune lucidă, Mircea Morariu apreciază coerența în creație, caracterul elaborat al opțiunilor dirijorale în materie și, nu în ultimul rînd, ci chiar pe locul întăi, existența unui program articulat care să întemeieze alegerile repertoriale. Desigur, în acest fel autorul consimte la sacrificarea sau măcar diminuarea rolului inspirației, predispozițiilor momentane, al spontaneității și al clipei, pariind, dimpotrivă, pe meditația și planificarea pe durată medie sau lungă, pe demersul intelectual și ideatic, pe raționalitatea exploatarea unor teritorii artistice complementare sau situate în continuități mai mult sau mai puțin descifrabile. Și de ce nu? După o istorie destul de recentă, postbelică, în orice caz, în care s-ar fi spus că dimensiunea efemeră, improvizatia, provocarea – ca moșteniri ale avangardelor istorice ale sec. al XX-lea, dar și ca o recuperare inedită și întăriată a *commediei dell'arte*, de exemplu – și-au adjudecat partea leului, poate că revine acum pariul cartezian și iluminist pe buna premeditare, pe intelect și strategiile lui ludice, pe demnitatea de ființă cerebrală a omului și în domeniul artelor teatrale. Ar fi – dacă este – o reacție legitimă acum când *happening*-ul și instalațiile au fost decriptate ca modalități ale plasticii de a-și însuși tehnici teatrale de punere în operă, și când psihodrama și *playback*-ul din recuzita lui Moreno duc înspre terapie instrumente dragi teatrului, deținute mult timp numai și numai de acesta.

Mă tentează, prin urmare, să văd în mărturisirea credo-ului de cronicar dramatic al lui Mircea Morariu, ca și în vigilența lui empatică la teatrul lui Mihai Măniuțiu, un soi de reacție la uneori excesiva sau numai permisiva, laxa diversitate teatrală a ultimelor decenii, în care refugiu în iraționalitate sub pretextul căutării și regăsirii autenticității a putut părea și calea de acces către noi profunzimi, fără a fi necesarmente astfel. Alibiul favorit, imaginația dezlănțuită, recursul fără limite la depozitele de arhetipuri și simboluri ale umanității, nu a adus întotdeauna efectele scontate, știut fiind că, nu doar o dată, expansiunea orizontală slăbește coeziunile interne ale convențiilor teatrale, iar cocteilul resurselor poate aduce atingere aspectului cosmoidal al viziunii.

În Mihai Măniuțiu, însă, Mircea Morariu a putut descoperi un artist al punerilor în scenă a cărui ideatie dobîndește carnație și falduri nu doar prin raționalitate, inducții și deducții severe, conduse cu mîna sigură prin marile enciclopedii de semne ale culturii universale, ci și în virtutea unei înzestrări poetice autentice – o probează și scrierile sale în proză, somnambule și exprimînd mai degrabă stări lirice decît evoluții epice -, care îl plasează firesc în metaforă și simbol. Cel mai mare regizor în viață dintre cei născuți în inima Ardealului, la Cluj, și care a rămas pe par-

cursul întregii lui cariere de pînă astăzi legat de scena clujeană, în moduri diverse și recurente, exprimă, din acest punct de vedere, cazul unic, cred, al unui artist total. Prozator (de fapt, poet), însă regizor, el nu se mulțumește cu mediul consacrat pe seama scriitorilor spre a-și expune propriile fantasmări, anume pagina scrisă, ci are ambiția de a ieși din aceasta și a-și întruhipa, cu ajutorul actorilor, bîntuirile. Așezat între „somnul rațiunii naște monștri” al lui Goya și „Eu văd idei”, adagiul camilpetrescian al lui Gelu Ruscanu, Mihai Măniuțiu nu este mai puțin vînat de fantasmale sale decît suprarealiștii și oniricii oricărei profesii artistice sau decît pacienții oricărei instituții de sănătate care au dificultăți în a-și stăpîni fluxurile de conștiință ori pe cele transconștiente. O anume raportare la lume, o formație școlară și culturală solidă îi oferă, însă, instrumentele – plase de capturat fluturi, lansete iscusite de prins păsări, lupe și ace pentru gînganii, antene și radare pentru fixat norii într-un imobilism decorativ pe cer etc. – potrivite pentru a înlătura aluviunile și formele rebarbative care fac deliciul altora, păstrînd în alcătuirii oricît de tensionale, dar mereu precise, decantările, precipitatul unei fantezii bine coordonate. Un mod judicios și metodic de a fi – pe care îl văd în conjuncție cu temperamentul și ambiția transilvană a biografiei sale – îi permit ca fiecare nouă montare să continue, cu anumite modificări, uneori mai vizibile, alte ori mai discrete, un exercițiu explorativ al dimensiunii teatrale a existenței. Și, așa cum teoretizările proprii sunt fundamentate pentru exercițiile lui scenice, tot la fel și acestea din urmă îi alimentează teoretizările.

Asemenea opțiuni sunt configurate cu destulă precizie în nu puține pagini din cartea lui Mircea Morariu. Atîta și e destul pentru a conchide că autorul se află pe calea înțelegerii și a rezonanței cu regizorul lui favorit. Dar volumul adăpostește chiar mai mult decît atât. Sunt acolo date de premiere, consemnări referitoare la distribuție și locurile de desfășurare a transpunerilor scenice care fac, de exemplu, din toate aceste pagini și o filă din istoria teatrului ultimelor două decenii. Nici judecățile de valoare pe seama spectacolelor nu lasă cititorul să tânjească după mai mult sau altceva. Desigur, invocarea unor repere culturale mai largi îl pot aduce pe Mircea Morariu în impasuri, ca atunci când amintește formula lui Drăghicescu – popularizată de Noica cu pretenția de filosofie serioasă – după care românii ar fi sub semnul „săvârșirii fără desăvârșire” (de parcă s-ar cunoaște un popor al desăvârșirilor constante, permanente și absolute!) (p. 32). Asemenea ocazii sunt însă puține, discursul critic fiind în general precis, elegant și la obiect.

Se cuvine salutat exercițiul nipon de fidelitate al lui Mircea Morariu nu pentru că scrie o carte despre un regizor îndrăgît, ci fiindcă această carte s-a... „scris singură”, an după an, prin consemnarea sub forma unor cronici de întîmpinare a montărilor lui Măniuțiu în teatre de pe tot întinsul țării. După albumele *The Trilogy of the Double* (1997) și *Măniuțiu, Imagini de spectacol* de Cipriana Petre-Mateescu (2002), *Mihai Măniuțiu – ipostaze esențiale*, care s-ar fi putut foarte bine intitula și *Lumea teatrală a lui Măniuțiu*, precizează portretul acestui artist complex prin analiza unui spirit empatic și suportiv, atrăgînd atenția asupra dominantelor creativității și expresivității scenice a unui proiect repertorial-regizoral puternic, de anvergură.

poezia

Octavian Doclin

Pășind prin Ardeal

Poetului Ion Cristofor

Miroase în Ardeal a toamnă.
Bat clopotele ca de sărbători.
Aș vrea să mor, aș vrea să mor, aș vrea
Să reinviu apoi de multe ori.

De pe Feleac privesc la Nana-n-vale.
E îmbrăcată-acum mai altfel c-altădat'.
Dar și Feciorul de din deal venit-a
S-o fure și s-o ducă în Banat.

O, Doamne, ce povară iar apasă
Sufletul meu pierdut prin Mărginime.
Să-ți povestesc aș vrea despre-o Mireasă.
Dar cin' mai poate să ajungă pîn' la Tine.

Așa că zăbovi-voi doar în treacăt
La Bocca del Rio, cum scris-a Poetul.
Apoi voi porni neștiut cu încetul.
Să-mi țes destrămarea pînă la capăt.

Și așteptam să treacă

Și așteptam să treacă anotimp după anotimp
prin sîngele meu, an după an,
așa cum trece ca printr-un mormînt umed
viermele prin carnea mărului dulce.
Plopi înalți cît sunetul clopotului
într-o amiază de vară,
subțiri ca lacrima unor copii orfani
apărau castelul fără turn din marginea satului,
odăile lui năpădite de șerpi înstelați
și de ferigi.
Bufnița încărunțea legănîndu-se pe grindă,
frunzele plopului tremurau a durere
pleoapele timpului,
înălțîndu-se la cer ciocîrlia se zărea

tot mai greu,
apele de sub morți spălau de rugină
limba profeților,
în timp ce în cealaltă parte a ținutului
chipul meu temător și albastru
a aburi mirosea, a grădină arată.
Și așteptam să treacă anotimp după anotimp
prin sîngele meu, an după an,
așa cum trece ca printr-un mormînt umed
viermele prin carnea mărului dulce.
De jos în sus tăiam oglinda isvorului
cu diamantul frunții,
semințe de nisip încolțeau sub piatra tombală,
îmbrăcat în iederă ca într-o cămașă de forță
simțeam salamandrele reci dansîndu-mi sub piele,
prin părul de iască.
Cu var mi-am bandajat mîinile și cu întuneric sub-
țire.
Și așteptam să treacă anotimp după anotimp
prin sîngele meu, an după an,
așa cum trece ca printr-un mormînt umed
viermele prin carnea mărului dulce.

Case sibiene (I)

Te privesc doar ochi în ochi
ca fără să vrea
o privire mirată și oarbă totodată
lăptoasă mai ales
cum un abur supt
de o lumină opacă
precum o zăpadă
care stă să coboare
peste pervazele lor -
aceste gene arse prematur

Case sibiene (II)

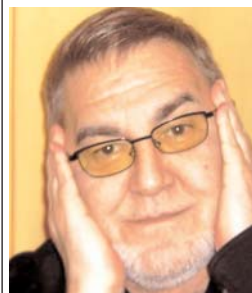
Cu ochi resorbiți în sine
de un duh ce le stăpînește dinlăuntru
cocoșul de tablă cu vocea încremenită în aer
neliniștit răsucindu-se tot mai nervos



în dreapta și-n stînga
mai cu seamă păzindu-le memoria amintirile
vîrsta pe care ți-o mărturisește ție străinule
trecîndu-le pragul
doar glasul răgușit al porții cînd o deschizi
asemenea poemului poema

De ce-au murit acești poeți

Nu de drumuri de care
vă povestesc eu acum
nici de drumurile mele sentimentale
amintiți-vă doar
cînd sub un cireș sălbatic stăteam
și ascultam pasărea cîntînd în somn
atunci îmi cînta pasărea universală
era pe vremea cînd auzeam lumina
nu de drumuri de care
vreau să vă povestesc eu acum
oricum lumina unei nopți
îți roade pieptul
o voluptate a durerii
există negreșit
amintiți-vă doar
cum pășeam desculț pe asfaltul aprins
iar tălpile mele erau o groapă cu var
atunci sufletul o sufletul
într-o prăpastie parcă aluneca
precum țărîna de sub o păpădie
cum în vîrfurile degetelor
cad visele mortului
de ce-au murit acești poeți
de ce umbra mîinilor lor
plutește ca o floare de nufăr
peste apele nămolose și verzi
ale isvorului de sub munte
ca pasărea în agonie pe o stea neagră
de ce înoată ei iarăși spre viață
numai în apele subțiri și-nghetate
de fulgii zăpezilor prime
numai cînd urlă lupii la razele lunii
să creadă cumva că îi vindecă a voce sterilă
te iubesc o draga mea te iubesc
dar de ce nu mai pot să te văd și acum
cu aceeași stăpînire în ochi
cu care priveam cum răsare o altă culoare
în pielea puiului de șarpe
de ce-au murit acești poeți
de ce umbra mîinilor lor
plutește ca o floare de nufăr
peste apele nămolose și verzi
ale isvorului de sub munte
ca pasărea în agonie pe o stea neagră
de ce au murit acești poeți



emoticon

Debandada lui Möbius

Șerban Foarță



Domnului Profesor Solomon Marcus
Cocoșul (sferoidal) de hârtie constă într-un
(să-i spunem:) haos de cvasi-benzi ale lui Möbius,
inextricabil intricate, cărora nicio *analysis situs* nu
le face, pasămite, față.

Poate că numai o furnică, în mișun de etern
glob-trotter și specialistă-n spații lise (și culise!), ar
fi capabilă de exhaustia lor.

Pe lângă ele, poliedrele stelate din pomul nos-
tru de Crăciun, cu conice protuberanțe ca de arici
de mare din staniol (roșu, îndeobște, sau argintiu
nival), sunt realmente niște jucării.

Cât despre banda möbiusiană, dacă-i invoc, în

ocurență, 8-ul cel prodigios ca infinitul, e pentru
că și cocoșul de hârtie pare să ducă la con-
fuzia/contopirea dintre aversul și reversul filei,
dintre bi- și tridimensional, dintre plan (sau plat)
și curbiliniu.

Adaug că, inform și derizoriu, un ghemotoc
dintr-o hârtie scrisă, fie și doar pe jumătate sau



pe sfert, „cu gândiri și cu imagini”, are ceva din
(hemi)sfera cerebrală, - fapt de natură să-l înnobi-
leze.

interviu

Doi scriitori din Ungaria la Cluj

de vorbă cu Bartis Attila și Kemény István

Bartis Attila a fost cu siguranță o revelație pentru cititorii din România în momentul traducerii cărților sale (*Tihna*, ed. Paralela 45, 2006; *Plimbarea*, ed. Polirom, 2008). **Kemény István** le este din păcate aproape necunoscut, fiind prezent doar cu câteva texte într-o antologie (*Transland II*, ed. Kriterion, 1999). Au avut amabilitatea de a-mi acorda acest interviu cu ocazia lecturii publice pe care-au susținut-o în 13 ianuarie 2010 la librăria Cărturești din Cluj. Îi mulțumesc lui Balazs Imre, care-a făcut posibil acest eveniment și care-a mijlocit dialogul.

Mihai Mateiu: - Cum ați început să scrieți?

Kemény István: - La vârsta de 8 ani am scris pentru prima dată o poezie. În familia mea mai toată lumea a scris câte ceva, poezii, alte genuri - deși nu erau scriitori profesioniști, exista această vervă. A fost oarecum natural să mă apuc de scris.

Bartis Attila: - Eu am scris la vârsta de patru ani două versuri. Tatăl meu a fost la rândul lui poet și ziarist, iar asta a contribuit la formarea mea ca scriitor. Desigur, nu e de ajuns să ai pe cineva care scrie în familie ca să devii scriitor.

Se-ntîmplă destul de des să ajungi medic dacă ai un tată medic, în cazul literaturii însă e puțin mai complicat. Se poate-ntîmpla tocmai să te lovești, să te confrunți cu ceea ce face tatăl tău. În cazul meu, au fost câteva momente în care mi-am înfruntat tatăl și am vrut să mă îndepărtez de lumea asta a literaturii.

MM: - Ce a-nsemnat pentru voi publicarea primei cărți? A fost volumul de debut un fel de piatră de hotar și-n ce măsură a coincis acest moment cu descoperirea „vocii proprii”?

KI: - Primul meu volum a apărut în 1984 - era în timpul fostului regim, caracterizat printre altele de faptul că debutul tinerilor autori era întârziat de fiecare dată cu câțiva ani. Așa s-a-ntîmplat și-n cazul meu, deci, într-un fel, data apariției primei cărți a fost aleatorie. Din acest motiv nu cred că ea coincide cu momentul desco-

peririi vocii mele poetice. Desigur, apariția acestei cărți a fost o bucurie - pentru fiecare tânăr poet primul volum este un eveniment. Cred însă că în ziua de azi lucrurile sînt puțin diferite, în sensul că autorul poate controla mult mai bine momentul apariției volumului respectiv la editură.

BA: - A fost foarte important momentul apariției primei mele cărți, dar și mai importantă a fost scrierea acestui volum. Devenirea mea ca scriitor a fost marcată de fapt de acei șase ani în timpul căora am scris primul meu roman. Am scris și înainte de a începe lucrul la *Plimbarea*, dar este o mare diferență între ceea ce eram înainte și ceea ce am devenit scriind *Plimbarea*.

MM: - Cît de lung și cît de dificil a fost drumul de la prima carte pînă la scriitorul profesionist?

BA: - Cred că aceste istorii sînt foarte personale, în sensul că nu pot fi generalizate - fiecare are parcursul său de scriitor. De la apariția romanului *Plimbarea*, eu nu am avut nicio slujbă - m-am considerat un fel de *freelancer*, care are o anumită libertate, dar știu că nu toată lumea își poate permite un asemenea stil de viață. Un alt motiv pentru care povestea mea nu poate fi generalizată e faptul că am debutat cu un roman, în timp ce majoritatea autorilor tineri încep prin a publica nuvele și scrieri mai scurte. În orice caz, statutul de scriitor te poate face uneori să te simți în nesiguranță - a-ncepe să te plîngi din cauza asta ar fi însă nepotrivit, în fond e decizia ta.

KI: - Nici mie nu-mi place să mă plîng pentru că nu am o slujbă „sigură”, deși trebuie să remarc că nici pînă în ziua de azi nu am devenit într-un scriitor profesionist. Mult timp am scris dialoguri pentru telenovele, pentru soap-operas. În perioada aceea am discutat la un moment dat cu cineva care m-a-ntrebat din ce trăisem înainte - a fost un moment foarte interesant, în care mi-am dat seama că nu pot să-i răspund pentru că efectiv nu știu din ce am trăit pînă să-ncep să scriu dialoguri. Și dacă mă gîndesc foarte bine, nici acum nu

pot să zic foarte sigur din ce trăiesc - ar trebui să fac calcule foarte minuțioase și exacte și nu cred că mi-ar conveni foarte mult să fac asta.

MM: - În ce fel vă percepeți cariera literară - ca pe un destin care-și urmează cursul, oarecum de la sine, sau ca pe un proiect care trebuie urmat pas cu pas, pragmatic, cu îndrîjire?

KI: - Eu am o problemă în privința asta, deoarece cariera mea de scriitor evoluează fără ca eu să dirijez lucrurile și cred că, de fapt, ar trebui să existe în asta un fel de rigurozitate, un sistem. Încerc să mă adaptez acestui rol în felul meu, dar nu-mi iese niciodată așa cum mi-aș dori. Am încercat să contracarez lipsa de sistem prin minuțiozitate, lucrînd timp îndelungat asupra textelor și nelăsînd să apară niciunul fără să fiu sigur că e terminat, dar în ultimii ani mi-am dat seama că a te concentra doar asupra calității nu este de ajuns. Există mai multe orizonturi de așteptare din partea publicului și ar trebui ceva în plus pe lîngă calitate, dar în direcția asta am încă probleme.

BA: - Eu nu sînt de acord cu perspectiva asta, într-un fel gîndesc exact contrariul. Dacă privim mai de departe, literatura este totuși într-o poziție favorizată față de celelalte ramuri ale artei pentru că în literatură nu există bani. În cazul celorlalte arte (în teatru, în artele plastice, în muzică) se vede o încrîncenare mai accentuată, oamenii simt că e vorba de piinea lor și că dacă nu se zbat altcineva le-o poate lua. În literatură agitația asta e caraghioasă, nu funcționează. Cazul meu e iarăși personal - felul în care-a evoluat cariera mea de scriitor a depins desigur și de mine, dar în mare parte a depins de alte lucruri. Mă aseamăn cu Istvan prin faptul că nici eu nu sînt genul de autor care să facă foarte multe pentru a-și promova propria artă. Cauzele succesului sînt oarecum absconse, nu poți să fii sigur niciodată din ce cauză devine o anumită operă foarte populară sau citită. Ea își trăiește propria ei viață și în multe cazuri se poate întîmpla ca, încercînd din toate puterile să o promovezi, efectul să fie opus și să nu rezolvi nimic.

MM: - Am citit de curînd un volum autobiografic al lui Murakami - în viziunea lui, calitățile fără de care nu poți fi scriitor sînt talentul, puterea de concentrare (puterea de a-ți aduna talentul și de a-l

Locuri de trecere prin fotografie în perioada comunistă

(Urmare din pagina 36)

toare, poligrafiiile toate aveau fotografii fiindcă lucrau cu reproduceri pentru tipăritură și cam toți erau și pasionați, de aici mișcarea de fotografie din România.

- În ceea ce privește spațiile expoziționale, beneficiau acești fotografi de așa ceva? Aveau sprijin din partea statului?

- Spațiile de expunere erau legate de Asociația Artiștilor Fotografi. Există o galerie în sediul Asociației Artiștilor Fotografi, la București, în blocul unde era redacția ziarului *Informația*. Oportunități de expunere, existau iarăși în cluburi, de regulă Clubul Poligrafiei, la școli și, încetul cu încetul, la muzee. Primul Muzeu de Artă care a îngăduit fotografia în 1980-1981, a fost cel din Cluj, sub directoratul doamnei Sanda Rus.

- Care era amploarea acestei mișcări fotografice la nivel național?

- Din anul 1971 a început acea mișcare fotografică ce nu se mai baza doar pe inițiativele bucureștene, oricum dinainte, Târgu-Mureș era un centru foarte puternic de mișcare fotografică, Clujul la fel. Din '76 se înființează la Oradea fotoclubul *Nufărul* care a avut și inițiativa unei dinamizări a mișcării fotografice fiind-

că a introdus o bienală numită *PremFoto*. Asta înseamnă că trebuia să vii cu fotografii noi o dată la trei ani. Altfel erau fotografiile care mergeau douăzeci de ani pe la concursuri, erau deja jerpelute, câștigaseră premii, și sigur că expozițiile și concursurile de fotoclub aveau și zona asta de adus medalii.

- Care a fost finalitatea acestor fotocluburi?

- Din aceste mișcări fotografice s-au desprins fotografi care au accesat zona de tipăritură, deci au putut scoate cărți, albume foarte frumoase și bune, hai să zic în condițiile grafice de atunci, pentru a lucra color fie mergeai la Cooperativa Prestare, fie stătea acasă și stricai foarte mult material fiindcă nu era foarte bine pusă la punct zona de fotografie, chiar pe plan mondial.

- În ce măsură erau cenzurate lucrările fotografiilor de pe atunci?

- Din poveștile astea, cu întîlnirea cu sistemul opresiv, în schimb iarăși pot să spun că sigur cei care lucrau în presă trebuiau să se supună unei cenzuri inevitabile, ei înșiși. Pentru mine au fost două momente, unul general la care am avut acces și unul particular pe care l-am observat eu. Cel general a fost cel cu fuga Comandantului Securității, celebrul general Pacepa, în Occident, în care s-a depus un efort extraordinar, orwelian, de a fi scos de pe toate negativele și de pe toate pozele unde era alături de Ceaușescu. Evident că tot timpul era lîngă el. Acest lucru s-a făcut prin retușuri, recopieri de manieră tipografică, deci nu

există zona de computer. Era o muncă sisifică, iar unii o făceau bine și unii o făceau prost. Din zona asta de retuș propagandistic am fost martor la astfel de acțiuni prin anii '80, deci prin '84, '85. În *Scînteia Tineretului* apare vizita tovarășului la ceva uzină de oțel, unde toată lumea, metalul fiind ușor și fierbinte, stătea pe pasarelă. În poză apare Ceaușescu, în prim plan dînd indicații, Elena Ceaușescu și pe cealaltă pasarelă care este lîngă ei, nu este nimeni. Totul e în regulă, doar că în aceeași zi, în *Scînteia Tineretului*, apare aceeași poză, în care pe prima pasarelă în prim plan apare Ceaușescu dînd indicații și pe pasarela a doua sunt patru pantofi cu patru începuturi de pantaloni, deci fuseseră retușate pînă la gleznă cele două personaje, cineva ori se grăbise, ori făcuse o mișcare de dizidență, deci o belea în absurd de tot.

- Există însă posibilitatea de a te opune cenzurii?

- Din zona asta, de mică rebeliune, încă sigur la presiune, te opui, mai ales când se poate, iar pe perioada lui Ceaușescu se și putea. Nu era un fel de isterie tîmpă și sălbatică ca pe vremea lui Gheorghiu-Dej sau imediat după preluarea puterii de către comuniști. Aici se și miza pe un parteneriat cu Occidentul, pe lucruri mai elegante, mai inteligente. Nu se mai trăgea în faptul că Occidentul este dușmanul, cum era înainte, se mergea pe faptul că socialismul este o societate mult mai bună pentru omenire și se recunoștea totuși că suntem o țară în curs de dezvoltare și că ne dezvoltăm.

concentra pe text timp de câteva ore) și rezistența (adică puterea de-a face lucrul acesta timp de câteva luni sau chiar ani). Care sînt după voi calitățile esențiale ale unui scriitor? Mă gîndesc că, mai ales în cazul unui poet, lucrurile stau puțin altfel.

KI: - Eu am îndoieli în privința posibilității de-a defini ce este talentul. De ce n-ar fi puterea de concentrare integrată talentului? Poate că, din perspectiva unui viitor sau chiar a prezentului, cineva ar putea spune că însăși știința de-a te promova singur, automanagementul, ar fi parte integrantă a talentului. Mulți susțin că în secolul 21 aceasta este o calitate importantă. Se scriu în fiecare an zeci de mii de poezii foarte bune, care au autori talentați - marea problemă e ce anume din toate aceste valori va pătrunde în conștiința celorlalți... Îmi pare rău, dar nu prea pot să formulez generalități pe această temă.

BA: - Talentul este un lucru foarte interesant, Istvan are oarecum dreptate. Dar din cauză că nu pot să dau o definiție precisă a unui lucru cum este talentul, nu-nseamnă că acest lucru n-ar exista - nu putem da o definiție precisă iubirii, dar ea totuși există. Cred ca și Istvan că talentul include puterea de-a se manifesta, iar dacă nu include acest aspect poate că nu vorbim de talent ci despre altceva. Talentul trebuie să știe să se manifeste. Totuși nu aş amesteca crearea unei opere cu promovarea ei - cred că ceea ce spuneam referitor la puterea talentului de-a se manifesta e valabil doar pînă la momentul creării operei. Felul în care-ți promovezi mai tîrziu munca, managementul de sine sînt cu totul altceva.

MM: - Întrebarea se referea doar la partea de creație, nu mă gîndeam la promovare.

BA: - Da, sigur. Răspunsul meu a fost mai ales pentru Istvan, care zicea că pentru mulți arta de-a te promova e parte a talentului literar. Eu cred că nu e așa.

KI: - Am un exemplu care arată cît de flexibilă e granița dintre aceste lucruri. Să zicem că un poet ar hotărî să scrie numai și numai poeme despre mese. Dacă este foarte perseverent, își va atinge scopul în așa fel încît de fiecare dată cînd cineva vede o masă să se gîndească la el.

BA: - Lucrul despre care vorbești tu, Istvan, este de fapt faima. Ceea ce zici este valabil și în cazul în care acel poet este talentat și are într-adevăr opere de valoare. Vasarely spunea un

- Puteți da un exemplu de astfel de opunere împotriva sistemului?

- În Cluj, anual era o Gală a Fotografiei Studențești. Ne-am strâns cu toții, patronul spiritual era inginerul Mircea Albu, conducătorul fotoclubului Universitatea, și ne-am hotărât, fiindcă sigur, premiile la concursuri erau supervizate de Uniunea Tineretului Comunist și de câțiva activiști de partid, să nu intre în expoziție tot ce era pus sub genericul *Marile victorii ale construcției socialiste*. Până atunci riscai să se premieze o fotografie cu macarale, cu construcții, cu mineri, ceva cu erou în munca socialistă, cu ceva cules de porumb toamna la țară, indiferent dacă existau alte fotografii mult mai bune, dar cu alte teme decât acestea. Din acest motiv, tot ce era pînă și un fotoreportaj foarte bun despre viața de zi cu zi, s-a eliminat. Atunci cei din comisie au venit foarte interziși, dar unde sunt macaralele, unde sunt..., unde sunt..., la care noi *n-avem, n-avem*, și uite așa s-au dat premii la niște nuduri, niște violoniști, dar bine astea erau așa, mici încercări de tatonare a sistemului. Acum sigur caricaturii cu Ceaușescu nu puteai face.

- Cât de mult se făcea fotografie artistică în România?

- În condițiile astea se lucra foarte mult pe fotografie de toate genurile, se trăia din fotografie de nunți, de plajă, de stațiune balneară. Între timp se lucra și în zona asta de fotografie artistică, unde iar



Bartis Attila și Kemény István

lucru asemănător, că pentru faimă trebuie doar să faci același lucru timp de o viață întreagă, dar nu sînt sigur că a avut dreptate în acest sens.

MM: - Ce a-nsemnat pentru voi experiența traducerii în altă limbă? Ce se-ntîmplă ca scriitor cînd te vezi tradus?

KI: - Eu am avut pînă acum un volum de versuri tradus în limba germană și unul în franceză - din păcate nu cunosc aceste limbi îndeajuns ca să-mi dau seama cum sînt aceste traduceri. Am avut totuși câteva lecturi în fața publicului german și francez, și am putut să-mi dau seama de efectul poeziilor mele după liniștea care s-a așternut în săli - vorbind după aceea cu prietenii, au fost de acord că această liniște însemna într-adevăr ceva. Am făcut și eu experiențele mele, adică mi-am luat dicționare și am încercat să văd dacă traduceri coincid

între-adevăr cu ceea ce am scris eu - din păcate asta este limita mea în privința traducerilor.

BA: - În afară de traduceri în limba română, nici eu nu prea le înțeleg pe celelalte. Este o experiență ciudată, indiferent dacă cunoști sau nu limba în care ești tradus. Chiar dacă-ți poți da seama în ce măsură traducerea coincide cu ceea ce ai scris tu, ea nu mai este textul tău. Te simți asemenea unui marinar care are copii în fiecare port - deși genetic sînt copiii tăi, nu ești tu cel care-i crește.

MM: - Sper să nu fie o întrebare prea ambiguă: unde începe și unde se poate sfîrși libertatea în lite-

ratură?

KI: - Dacă există ceva pe de-a-ntregul bun în literatură, acesta e faptul că poți face absolut orice, limitarea poate fi doar faptul că scrii cu creionul pe o bucată de hîrtie. Singura barieră de care nu pot trece sînt eu însumi, în rest sînt liber. Conștiința literară actuală încearcă să impună niște bariere, dar eu susțin cu încredere că sînt liber ca și autor să le iau sau nu în seamă.

BA: - În literatura mea poate să existe numai ceea ce poate să se nască și în mine însumi. Cred că literatura are de-a face cu cunoașterea, cu faptul de-a te îndrepta spre libertate. Fără acest lucru nimic nu are sens. Barierele externe pot chiar să te motiveze mai tare în această direcție. Dacă te orientezi numai după criterii externe, pierzi tocmai experiența creației, ajungi să produci ca un funcționar.

MM: - Vă mulțumesc mult pentru timpul și atenția acordate.

interviu realizat de
Mihai Mateiu

apăruseră două teritorii, cel al fotografilor de orice preț, și un teritoriu de pătrundere încetul cu încetul și foarte singular la început, al fotografiei în domeniul artelor plastice. Ioan Grigorescu, unul dintre cei mai buni desenatori ai României, dar și unul din cei care au produs întotdeauna experimentul și avangarda, a fost primul care a organizat o expoziție la Casa Schiller, această locație e un fel de bibliotecă a Ambasadei Germane din București, și acolo organiza în anii '80 expoziții de fotografie ale artiștilor plastici, deci nu se amestecau cumva un teritoriu cu altul. Noi între timp, la Oradea, nu aveam probleme de genul ăsta. Eram și la fotoclub, și la artiștii plastici, iar Oradea a avut trei bienale de genul ăsta *Mobilul: Fotografia*, deci un discurs despre ce înseamnă fotografia privită dinspre artele plastice.

- Despre fotografia de stradă...

- Exista o carte foarte frumoasă a lui Andrei Padele cu lucruri care atunci, sigur nu se puteau expune, se fotografiau, cozile de pe vremea aia, stînd la alimente erau cozi enorme. Noi ca și fotoclub am avut niște întâmplări. Doi dintre cursanții de la fotoclubul *Nufărul* din Oradea, au primit bătaie de la Miliție, în piața agro-alimentară fiindcă fotografiaseră *lebenițe* și au fost acuzați că fotografiază pentru spionajul american *lebenițe*, în anii '80, '81-'82 mai exact. Drept care, de la fotoclubul *Nufărul* care aparținea de Poligrafie s-a dus șeful de la noi la Poliție, a găsit un colonel responsabil de acolo, care odată că a venit și ne-a ținut un

discurs despre ce, cînd, unde se poate fotografia, evident că se putea fotografia în piață și *lebenițe* și ne-am făcut cu toții legitimații oficiale de membru de fotoclub, cu cotizație, cu tot, care pe spate aveau indicații cu lucrurile care se puteau face și care nu, și ștampilată de la Miliție.

Interviu realizat de
Roxana Camelia Pop

ERATĂ

În interviul cu Ion Vartic, directorul Teatrului Național din Cluj, apărut în revista Tribuna, nr. 178 din 1-15 februarie 2010, semnat de Sorina Teodora Coca, la întrebarea vizînd dispariția unor mari actori în anul 2009, dintr-o regretabilă eroare de transcriere este amintit actorul Jean Constantin în locul numelui regretatului Nicu Constantin. Ne cerem scuze, cunoscutului actor Jean Constantin, cît și cititorilor noștri

Redacția

Simone de Beauvoir și-a ales destinul

Interviu cu Danièle Sallenave

apărut în *Le magazine littéraire* nr. 471 din ianuarie 2008.

M. L. *Ați publicat* Castor de război. Un portret al lui Simone de Beauvoir. *O nouă biografie?*

Danièle Sallenave: Da, mai ales prin metodă. Am vrut să inversez drumul, începând de la operă pentru a scoate din ea femeia complexă, multiplă care a fost autoarea, în spatele celei care a vrut să fie. Aparțin generației pentru care Simone de Beauvoir a întruchipat o figură tutelară, pentru drumul ei de femeie, angajamentele sale, *Al doilea sex*, intervențiile din perioada războiului din Algeria. Aveam 20 de ani pe vremea marilor manifestații și pentru mine aceasta a însemnat începutul unei luări la conștiință în legătură cu necesitatea unei intervenții a intelectualilor. După câțiva ani, am vrut să înțeleg această figură majoră. M-am întrebat așadar care ar fi mijloacele de a o aborda. M-am decis să o abordez prin *Amintirile* ei. E o muncă fascinantă de a o urmări de la primele cuvinte din *Amintiri* până la ultimele din *Ceremonia despărțirilor*. Simone de Beauvoir dezvoltă aici un discurs seducător, puternic, aproape dominator. Trebuie așadar să ne adunăm toate energiile pentru a-i rezista și a înțelege pas cu pas cum își alcătuiește *Amintirile*. În fiecare moment al *Amintirilor*, le-am confruntat cu restul operei sale, cu romanele, cu corespondența, și de asemenea cu istoria, istoria secolului XX, creșterea nazismului, „războiul ciudat”, Ocupația, zilele de după război. Într-un dialog foarte aprins, fără să-mi fie teamă de a mă contrazice – ceea ce poate nu aș fi îndrăznit să fac când trăia.

M. L. *Înainte de război, Simone de Beauvoir nu e tocmai sensibilă la evenimentele politice. Dvs. arătați, de altfel, cum în cazul ei totul trebuie să treacă prin cuvinte. Ar fi așadar un paradox în a vorbi, cum o faceți dvs., de această confruntare cu Istoria, paradox pe care titlul cărții dvs., Castor de război. Un portret al lui Simone de Beauvoir, îl luminează. Dvs. faceți de fapt din Simone de Beauvoir o luptătoare în orice moment, în toate domeniile. „Castor de război” reprezintă angajamentul dar nu în sensul pe care îl avem în vedere în general.*

D. S. E mai larg. Îl simțim în *Caietele de tinerețe* pe care ea le-a ținut de la sfârșitul anului 1926 la sfârșitul anului 1930. A trăi, a iubi, a studia, nimic nu trebuie lăsat la întâmplare. Totul e obiectul unui proiect și al unei reveniri la sine. Ea vrea să fie acest „Castor de război” de la vârsta de 18 ani. Se angajează cu pasiune în studii, descoperă filosofia, vrea să învețe tot. Are nevoie să fie autentică în toate, fără complizențe. Angajamentele politice în sensul sartrian al termenului vin deci să se înscrie în cadrul unui angajament care înglobează toate aspectele vieții. În acest sens, e mai radicală decât Sartre.

M. L. *Dvs. arătați o Simone de Beauvoir transformată prin dorința de a face să triumfe libertatea asupra necesității. De unde vine importanța perioadelor de trecere (1929-1930, 1947-1950) care par într-un fel răspîndite în cartea dvs., creând situații tensionate?*

D. S. Iată pe cineva care are de la 18 ani viziunea de cum ar trebui să fie viața sa și care

se lovește repede de încercări în sensul cel mai personal și cel mai profund al termenului. Prima dintre ele: cuplul în care se teme să nu-și piardă independența, apoi singurătatea, când pleacă să predea la Marseille de una singură, în sfârșit mobilizarea care o desparte de Bost și de Sartre. Până aici, încă absorbiți în construcția propriei lor lumi, Beauvoir și Sartre au văzut mai degrabă lucrurile de departe, ca printr-un geam. În acel moment Istoria îi impune cele mai aspre încercări, războiul, prăbușirea brutală a Franței, începuturile Ocupației pe care le resimte ca pe o perturbare a vieții sale. Abordează această perioadă într-o fluctuație dureroasă. Trebuie să reia lucrurile în mână, să „le reia în libertate”. Vrea să fie la înălțimea evenimentului, politic sau personal, chiar dacă nu e întotdeauna posibil. Angajamentul ei e un angajament existențial constant. De aici această stare de tensiune, de alertă permanentă.

M. L. *Cartea dvs. aruncă o lumină diferită asupra anilor 1950 căci arătați că angajamentul politic e oarecum secundar și vine la fel de bine din partea lui Nelson Algren ca și din a lui Sartre. Raportul cu politica se vede prin construirea propriei existențe.*

D. S. Cu Algren, ea descoperă realitatea cartierelor murdare din Chicago, o viață amestecată cu cea a marginalilor. Încă ceva diferit față de respingerea modelului francez burghez tradițional, pe care îl împărtășește cu Sartre. Îl însoțește pe acesta în angajamentele războiului rece pentru că găsește aici ceva ce e la nivelul viziunii sale radicale asupra existenței. În *Al doilea sex* există un capitol în care face omagiul pasiunii Absolutului nutrită de mării mistici. Acest apetit pentru absolut va fi împlinit de ideea de Revoluție, de sentimentul de a asista la înflorirea unei lumi noi.

M. L. *Nu ați încercat să găsiți în munca de scriere emoțiile și sentimentele pe care le suscită evenimentele istorice?*

D. S. Angajamentul în favoarea proletarilor, exploataților, e mai mult decât legitimă în ochii mei. Problema e că într-o epocă care radicaliza la extrem antagonismele, ei au făcut pariul de a aduce un sprijin, critic fără îndoială, regimurilor totalitare. Și că l-au pierdut. E tragedia acestor intelectuali, ultimii fără îndoială din această specie. Rămân îndrăzneala, cutezarea unui Castor care, deși femeie, a îndrăznit să intre în Istoria care e în curs de a se face, să meargă înainte atingându-i inima arzătoare.

M. L. *Dvs. descrieți fericirea lucrurilor la Beauvoir, gustul ei pentru viață, foarte departe de intelectuală oarecum rece sub trăsăturile căreia o zugrăvim adesea.*

D. S. E o femeie care e într-o intensitate totală, care simte un apel incredibil spre viața sensibilă, culori, mâncăruri, trupuri. Dar în același timp – și aceasta face puterea vitală a angajamentului ei – trăiește în permanență angoasa și oroarea aneantizării. E ceea ce îi dă o energie ieșită din comun. Se aruncă în permanență în lume fără să caute vreodată să liniștească lucrurile.

M. L. *În afară de sfârșitul cărții, unde dvs.*

încheiați potolit...

D.S. La ea apar momente de liniștire, dar relativ rare. De ce? În orice caz nu psihanaliza poate să răspundă... totul e în opera ei. Gustul fericirii, și clipe de profundă melancolie. Ca în cazul lui Anne din *Mandarinii*. Acord multă importanță romanelor care luminează figura lui Beauvoir. Am descoperit aici personaje feminine care o arată mai complexă, mai ambivalentă. Nu ea își explică personajele, ci personajele o descrieră, pe ea, Beauvoir.

M. L. *Arătați că în construirea cuplului, ea și nu Sartre e cea care conduce.*

D. S. Ținând cont de condiția femeii în acea epocă, ea consideră căsătoria, copiii, ca pe niște angajamente grele de consecințe; pentru Sartre, acestea nu ar avea aceeași însemnătate.

M. L. *Simone de Beauvoir scrie în câțiva ani Al doilea sex, Mandarinii și Amintirile; „ea și-a ales destinul în locul iubirii”. Ce înțelegeți prin aceasta?*

D. S. Și-a fixat destinul când l-a întâlnit pe Sartre, acest destin de femeie care îi construiește în întregime existența, refuzând convențiile. Și care o lasă liberă pentru prima vocație, să scrie. Când îl întâlnește pe Algren, ar fi putut alege o altă iubire. Războiul, l-a dus de asemenea împotriva ei. Pentru ea, linia trebuie să fie dreaptă, traseul vieții ei trebuie să fie exemplar și într-un sens *Amintirile* contribuie la aceasta chiar prin construcția lor.

M. L. *Ce înseamnă atunci formula: „Niciodată nu am suferit că sunt o femeie” pe care o întâlnim într-o scrisoare adresată lui Algren în 2 ianuarie 1948?*

D. S. E adevărat. Până în momentul în care începe să scrie *Al doilea sex*, nici nu luase cunoștință de ceea ce era special în a fi femeie. Și totuși, în toți anii de tinerețe, de formare, s-a luptat într-adevăr ca femeie. Împotriva destinului „noroios” care o apăsa prin naștere, prin familie.

M. L. *Care e cartea lui Simone de Beauvoir care a însemnat cel mai mult pentru dvs.?*

D. S. *Amintirile unei fete cumini.* E o carte literalmente magnifică. Am citit-o la 20 de ani cu sentimentul că acolo e un model de libertate. *Al doilea sex* m-a ajutat să formulez, să gândesc emanciparea femeilor, dar în *Amintirile unei fete cumini* am găsit acest gust al libertății, de a se vrea, de a se alege. Și sunt de acord cu ea în legătură cu ideea universalistă. Nu neg importanța diferenței de sex dar rămân foarte rezervată asupra ideii valorilor absolut feminine. [...].

*Danièle Sallenave a predat literatura și cinematografia la universitatea din Nanterre.

A publicat douăzeci de cărți printre care *Porțile Gubio* (ed. Hachette, 1980) încoronată cu premiul Renaudot și a obținut în 2005 marele premiu de literatură al Academiei Franceze pentru ansamblul operei sale. A publicat recent *Castor de război. Un portret al lui Simone de Beauvoir* (ed. Gallimard).

Traducere din franceză
de Cristina Lehene

arte & investigații

Arta sub șenilele tancurilor

Prolegomene la o istorie a artei comuniste în România

Radu Vasile

Căderea regimurilor totalitare din Europa de Est în anii '90 a ridicat profunde și neașteptate probleme asupra judecății critice și istorice a artei din aceste țări, complicând, o dată mai mult, răspunsul la întrebări precum scopul și valoarea acesteia în societate, proiectând asupra conștiințelor artistice, ca și asupra gânditorilor, perspectiva descurajantă și punitivă a recunoașterii unor tragice, implacabile erori. Un val mocirlos de suspiciuni critice infamante s-a revărsat asupra unei bune părți a creatorilor, acoperind până la sufocare conștiințele încordate să caute adăpost în afara mării bulversante care amenința să acopere artistul cu supozițiile unei vinovății delirante.

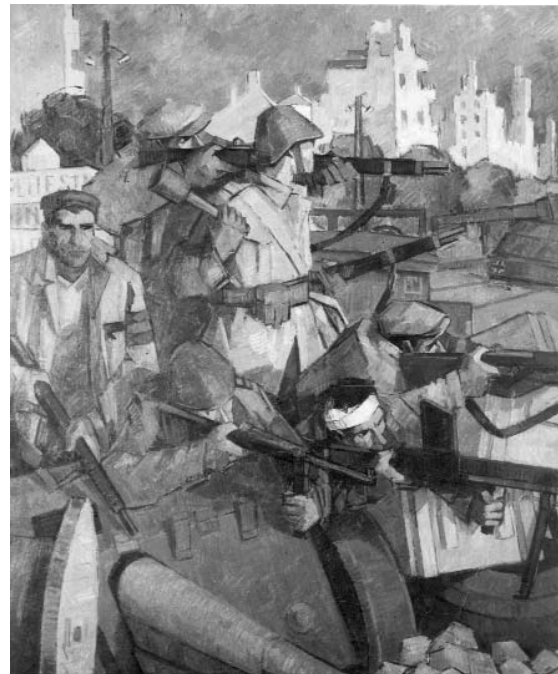
Ceea ce fusese, la mijlocul secolului trecut, perspectiva promițătoare, potențată de entuziasm și încântare extaziată, a soluționării pentru totdeauna a condiției artistice și a rezolvării tuturor problemelor creației - prin asumarea de către stat a sarcinilor necesare ființării artei și traiului artistului, prin înlocuirea mecenatului fortuit, individualist și privat de tip burghez - s-a transformat brusc, sub efectul ineluctabil al revoluțiilor politice din vechile state comuniste, într-un act de constatare disperată, demobilizantă, a unui eșec implacabil care a împins o bună parte a creației artistice într-o fundătură a istoriei, răspândind retroactiv o judecată descalificantă la adresa artiștilor colaboraționaliști ai puterii din această perioadă. Sistemul opresiv al statelor totalitare - caracterizat prin introducerea unui mecanism de dirijism extrem, manipulator asupra dorințelor, voințelor și proiectelor artistice, alternând cu introducerea mecenatului etatist, subvenționarea creației, sub autoritatea instituțiilor de stat create în acest scop și, odată cu acestea, apariția pretenției comanditarului de a impune modele, reducând contribuția individuală a artistului la rolul de propagandist al sistemului - a alterat în mod fatal fundamentul libertății artistice cu care artistul se obișnuise încă din Renaștere.

Perspectiva ca operele de artă să nu mai fie... „create pe stoc”, în așteptarea cumpărătorilor, avușese asupra artiștilor un efect liniștitor, aceștia

privind cu încredere și satisfacție apariția unui comanditar „sigur” și „cinstit”, dispus să comande și să achite fără fașoane creația artistică. Achiziția operei devenise un instrument sigur pentru supraviețuirea artistului, acesta fiind incapabil să vadă, la capătul drumului, subtilul efect al înșelătoriei publice. Răspândirea socială a operei de artă, care dădea consistență ideologică comunității și legitima noua putere, a coborât opera de pe piedestalul ei etern, aceasta decăzând sub specia istoricității, devenind un simplu instrument de educație socială, eventual un document anost al istoriei recente, redus la dimensiunile „carbonizate” ale unei culturi defuncte, în mare parte renegate, cu autori condamnați.

Muzeele și-au văzut o bună parte a patrimoniului lor contemporan învaluit de „aspicul” difuz al renegării tot după criteriile politice, de oportunitate. Se nega însăși funcția educativă a acestora, conținutul și valoarea mesajelor acestei artei devenită brusc „muzeală”. Atâta vreme cât vechile instituții muzeale din statele occidentale continuau să producă îmbulzeală la porțile lor și pelerinaje isterice ale admiratorilor, operele create prin munca artiștilor, unele nelipsite de aura valorii intrinseci și a talentului autorilor, plătite de societate cu bani grei, retrase din spațiul public, au fost ignorate și au dispărut treptat învaluite de haloul amnezic, sau au fost violent contestate cu aceeași „mânie proletară” cu care au fost întâmpinate „suratele” lor în urmă cu 50 de ani, de alte grupuri sociale, de alți ideologi, strivite sub șenilele altor comandamente politice.

Lumea post-comunistă a înlăturat barierele care o despărțeau de democrațiile occidentale, precipitându-se cu frenezia hulpavă să înghită pe nerăsuflăte hălciile din cadavrul unui stat socialist expiat. Din marea proprietate socialistă privatizată nu au rămas decât patrimoniile publice de artă, bunurile culturale, valori indigeste pentru vocațiile hrăpărețe aflate în plin avânt al pustiirilor. „Activele economice” au fost privatizate, iar valorile de artă îngrămădite în patrimoniile publice au rămas să atârne ca un balast prea greu pentru bugetele firave ale noilor democrații. După clo-



Spiru Chintilă, *Insurecția armată*, arhiva Muzeului Național de Artă Contemporană

tul răzbnător și avântul vindicativ al primilor ani îndreptate asupra autorilor unor astfel de opere, nu a rămas decât tăcerea, liniștea înghețată a unor depozite cu „opere” căzute în „decrepitudine”, peste care se așterne în continuare praful gros al uitării.

La noi, fitilul care a scăpărat în anul 1989 a detonat combustia aceleiași „revoluții perpetue”, menite să dizloce fundațiile monumentelor, să sfâșie țesătura valorilor, profilul spiritual al vechii epoci. S-au reiterat - ca un ecou al acelorași valuri și vremuri besmetice - avânturile futuriste, dar fără subtilitatea umoristică și ironia socială a avangardelor de altădată - *Uitați! Ruinele, Europa, Muzeul!* (1), noile vremuri fiind un bun prilej al reeditării vechilor răfuieli, peste spațiile contestate atârându-se paranteza oarbă a unui pustiu cultural. Un loc în care nu a crescut nimic! Fără glorificări, fără patetice rememorări și restaurări critice, s-a eliberat spațiul pentru noi cavalcade avântate, pentru impostura romantică și juvenilă, pentru modestele vrejuri ale unor noi avangarde târâtoare, călcând pe același sol îngrășat de trupuri! Ceea ce putea fi „political correctness” s-a dovedit a fi din nou un prilej de a investi... impostura. Nu s-a mai pus deloc problema recunoașterii și a păstrării operelor, acestea devenind dovezile unei infracțiuni culturale la care s-au dat creatorii concedenți, cei „mai slabi de înger” fiind în egală măsură repudiați, alături de cei cu convingeri marxiste, care, dintr-un soi de oportunism imoral, au continuat să servească puterea.

În pofida acestor vicisitudini, judecata corectă trebuie să acorde circumstanțe și acelor bunuri culturale, purtând alte semnificații decât pe acelea pe care noul val al artei contemporane ne împinge să le recunoaștem. Armata acelor creatori a fost surprinzător de repede decimată, dezorganizată sub valul dezertărilor de circumstanță. „Dezertorii” s-au străduit să-și caute sfârșitul „natural”, copleșiți de rușinea oprobiului public circumstanțial. S-a pierdut astfel orice consistență polemică și care, la urma urmei, reprezintă vocația dintotdeauna a artei, cum spunea Theodor Adorno. Ceea ce în secolul al XX-lea era incontestabil *arta ca angajament* este ignorat acum cu desăvârșire. Prin ea se neagă o mare parte a istoriei artei umanității. Chiar dacă inițial arta militantă - arta comandată și plătită de societate, de regi, papi, principii, episcopi, partizani și secretari (Continuare în pagina 30)



Cluj-Napoca. Monumentul ostașului sovietic din spatele Catedralei Ortodoxe

puncte de vedere

Perseverare diabolicum

Laszlo Alexandru

Publicarea în Israel a intervenției mele *Vivat Academia!* - în care denunțam premiul atribuit cărții neofasciste tipărite de Sorin Lavric la Editura Humanitas din București - se pare că a produs impresii puternice și dezbateri în mediile informale. A fost urmată de protestul exprimat la Radio Kol Israel de președintele Asociației Culturale Mondiale a Evreilor Originari din România, doctor în istorie Shlomo Leibovici-Lais, împotriva gestului reprobabil al Academiei Române. Luarea de poziție israeliană a fost adusă la cunoștința publicului larg din țară, în cadrul buletinelor de știri ale postului Radio România Actualități.

Situația tensionată nu s-a ivit, totuși, din senin. Îndată după apariția volumului controversat, în iarna anului 2007, s-au făcut deja auzite criticile, pe bază de reproșuri precise și citate uluitoare, în diverse publicații din țară și străinătate. Revista *Tribuna* din Cluj a expus, pe pagini întregi, de-a lungul câtorva luni de zile, asemenea analize. *Cultura* din București a găzduit nu doar mușcatoare investigații asupra monografiei lui Sorin Lavric, ci chiar o minicampanie de presă. În *Observator cultural* au fost exprimate, de asemenea, o serie de rezerve (vezi nr. 402/13 dec. 2007). Ecouri ale nervozității, pe acest subiect, au fost mediatizate în periodicele din Israel (*Minimum*, *Jurnalul săptămânii*, *Viața noastră*), unele cu bună difuzare în România și în câteva colțuri ale lumii, pe diverse continente. Publicația universitară *Studia Hebraica* din București a transmis, în mediile academice, versiunea engleză a criticilor la adresa cercetării lui S. Lavric (vezi nr. 7/2007, p. 414-431). Un organism abilitat, Institutul Național pentru Studiul Holocaustului din România "Elie Wiesel", București, a prevăzut în sesiunea sa științifică internațională din 2008 o detaliată prezentare a cazului în speță, inclusă apoi în anuarul de specialitate (vol. I, nr. 2/2009, pp. 85-100). Iar cititorul care mai persistă în îndoieli are la îndemână pe internet, non stop, posibilitatea de a se documenta, pentru a constata personal cum stau lucrurile (vezi rev. *E-Leonardo*, nr. 13/2008 și nr. 14/2009). Să mai aibă așadar cineva impresia, în acest amplu context, cu o asemenea bogată mediatizare, că poate să impună minciuna lovind cu pumnul în masă, denotă fie o naivitate pernicioasă, fie un dogmatism înverșunat. Am cam depășit vremurile în care neadevărul - istoric, politic, științific - era dictat de sus și era acceptat umil pe jos. Acum când instituțiile statului, pe banii contribuabilului, își exprimă evaluările, se pare că mai trebuie să se întemeieze și pe buna credință. Este nu doar o cerință etică, de respect față de cei cărora li te adresezi, ci și o obligație financiară, de responsabilitate față de resursele pe care le folosești.

A greși e omenesc, a persevera e diabolic. Încăpăținarea academică de-a răsplăti cu orice preț volumul extremist al lui Sorin Lavric - ce repune în circulație demagogia legionară, îi mitizează pe conducătorii ei, îi denigrează pe adversarii istorici ai Legiunii, contestă evenimente notorii din istoria României, acreditează perspectiva gardistă asupra trecutului etc. - este apărută deschis de academicianul Eugen Simion. A doua zi după protestul de la Radio Kol Israel, președintele Secției de Filologie și Literatură a Academiei Române se explică, în cadrul intervenției mediatizate de

agenția de știri RADOR: "Am aflat de intervenția domnului Lais și am înțeles că dumnealui s-a supărat că Academia Română a acordat un premiu acestui volum, apărut în 2007, la Editura Humanitas". Este elocvent că Eugen Simion schițează replica "de prestigiu" abia după înregistrarea criticilor din Israel. Dar, pentru a afla cum stau lucrurile în realitate, în legătură cu enormitățile susținute de Sorin Lavric între copertele cărții sale, acad. Simion n-ar fi trebuit să aștepte protestele internaționale. Era suficient să țină seama de semnalările presei din țară (printre ele, cele din hebdomadarul *Cultura*, unde pune el însuși, număr de număr, un umăr).

"Țin să precizez că volumul domnului Lavric nu este un pamflet politic și nici un pamflet ideologic împotriva acestei mișcări totalitare", adaugă senin intervenientul. Atunci când lumea se dezlănțuie, indignată, împotriva cărții ce recuperează miturile legionare cele mai diversificate, e cel puțin straniu să o aperi cu argumentul că ea nu este un pamflet politic sau ideologic împotriva legionarilor. Este ca și cum ai vrea să descrii un rinocer, în fața copiilor de la grădiniță, subliniind că acest animal n-are aripi să zboare.

"Cum s-a putut, întreabă el [Lavric], și se întreabă în mai multe rînduri, ca un intelectual [Noica] format la școala umanismului european să ajungă, îl citez din nou, «a justifica violența să capete», iarăși îl citez, «figura unui demon încreșnat pe dinăuntru de o încreșnare neistovită»" (subl. n., L.A.; domnul academician nu se zgîrie pe cerul gurii de la stilul smucit, când ne indică - vorba cuiva - lavricitate). "În fine, o întrebare iarăși firească pe care și-o pune autorul este cum se întâmplă, de ce se întâmplă să intre în scrisul unui filosof atât de fin, îl citez, «un potențial de oroare și scrisul cult, cu volute sofisticate, moderat și seren, să fie deodată lovit de o criză de epilepsie», am închis citatul. / Sînt întrebări, după părerea mea, corecte și autorul încearcă să răspundă, repet, nu în termenii unui pamflet politic, ci cu mijloacele analizei critice". El însuși critic literar cu vechime în producție, Eugen Simion crede că e suficient să extragă și să discute un pasaj al cărții controversate, pentru a face pasabil întregul. Tot astfel, cu mai multe decenii în urmă, femeile cochete aveau impresia că, desenîndu-și un mic neg pe obraz ("un grain de beauté"), îi fascinează pe privitori.

Să ne uităm, totuși, în stînga și în dreapta negului pictat de E. Simion. Este adevărat că Sorin Lavric își propune să explice, în volumul său, derapajele extremiste ale lui Constantin Noica. Dar cu ce preț? În loc să acuze erorile filosofului, el încearcă să le scuze, estetizînd abjecția contextului. Sub pana sa, Legiunea constituie "închegarea treptată a unei frumuseți externe pe baza unei iradierii spirituale ce vine din interior" (p. 192). Iar Căpitanul Zelea Codreanu - un criminal dement - devine la el omul providențial care "nu voia conturi în bancă și vilegiaturi în străinătate, ci imateriala mîntuire a neamului românesc", iar "prin gura lui se rostea adevărul" (p. 93). Așa se face că, în ample pasaje, Sorin Lavric reînvie cu entuziasm recuzita legionară: cîntecele lor militarizate, taberele lor de muncă voluntară, spiritul lor de solidaritate, sediile lor construite cu jertfe, monumentele lor comemorative, martirii lor venerați și toate celelalte in-



Dorel Găină

Octombrie la mare (1978)

nități. Pentru a-l spăla de păcate pe C. Noica, exegetul proslăvește armonia răgetelor de rinocer. Iar astăzi mai vine și academicianul Simion, care ne informează grijuliu despre întrebările pe care și le-a pus cercetătorul la pornire, dar uită să ne descrie răspunsurile furnizate de același, pe parcurs și la sosire...

În tactica propagandei se recurge frecvent la metoda de a se invoca o mărturie prestigioasă care, prin ponderea personalității, e în măsură să acrediteze o minciună, o aberație, o ticăloșie. E simptomatică, în context, dexteritatea cu care Eugen Simion se prevalează de acest clișeu al comunicării înșelătoare: "De pildă, domnul Vladimir Tismăneanu, într-un articol din 20 februarie 2008, scrie, citez, «Cartea lui Sorin Lavric este o explorare lucidă, onestă și dezinhibată a logodnei dintre un aristocrat al spiritului, îndrăgostit de tradiția umanismului clasic, și o mișcare care a cultivat naționalismul mistic și a cultivat cu morbidă patimă funcțiile pretins purificatoare ale violenței». O carte - mai spune domnul Tismăneanu - excelent scrisă, care, între altele, are meritul de a arăta, iarăși îl citez, «bunătațea și inteligența unui veritabil filosof, care, într-un ceas istoric cumplit, a intrat pe traiectoria divergente»". Care anume și cite anume au fost interesele lui Vladimir Tismăneanu de a gravita în sfera de bunăvoință a Editurii Humanitas, unde tocmai i se publica *Raportul final* asupra crimelor comunismului, nu are rost să insistăm aici. Nu putem decît deplînge frenezia cu care autorul evreu s-a chinuit, ca revanșă, să legitimizeze lucrarea scandalosă a lui Sorin Lavric, ce-i preamărește pe asasinii de evrei ai anilor '40. În situații de acest gen, după ce ți-a trecut prin minte expresia din bătrîni: "sîngele apă nu se face", te întrebă îndată: oare, în ochii politologului american, sîngele coreligionarilor săi s-a făcut deja apă? Așa de mare să fie prețul plătit pentru o lucrare monumentală, tipărită la o editură centrală?

Dar acad. Eugen Simion e suficient de abil pentru a mima indiferența. El știe, pesemne, că e dizgrațios cel ce se înverșunează să-și dovedească adevărul, în schimb pare aristocrat acela care-și învelește neadevărurile în staniolul curtoaziei. Astfel încît ne anunță cu dezinvoltură: "Mă opresc aici, nu vreau să intru într-o polemică care [sic! - L. A.] nu mă privește direct". Firește că pe

philosophia christiana

Credință și failibilism

Nicolae Turcan

Am admirat întotdeauna failibilismul lui Popper. Pentru onestitatea științei și pentru a dovedi că adevărurile ei rezistă, Popper propune infirmarea acestor adevăruri și teorii. Știința veritabilă trebuie să se străduiască în a aduce dovezi care să ateste că anumite teorii sunt eronate. În măsura în care, chiar după acest atac, teoriile științifice rezistă, ele se dovedesc purificate și solide, iar știința dobândește un plus de corectitudine și de întemeiere. Cunoașterea științifică a naturii lucrurilor se dovedește astfel corectă și pe deplin legitimă.

Cum ar arăta această metodă translatată în câmpul credinței? Un failibilism al credinței ar constitui oare o sursă de întemeiere și un argument care să fie preluat de pildă de teologia fundamentală sau de apologetică, pentru a demonstra soliditatea existenței lui Dumnezeu și a credinței în El? Dacă analizăm această posibilitate, ne izbim de la bun început de diferența capitală între obiectualitatea câmpului științific, cea care face cu puțință obiectivitatea teoriilor științifice, și lipsa acesteia la nivelul credinței. Cu toate acestea rămâne o zonă științifică și în teologie, diferitele discipline înrudite cu cele nonteologice fiind o mărturie clară în acest sens. Istoria bisericească, arheologia biblică, hermeneutica textelor sfinte etc., toate au la bază metode științifice și se propun ca științe teologice tocmai pentru că au în câmpul lor de-a face cu obiectualitatea. Aceste științe pot fi obiective în aceeași măsură ca științele nonteologice, ba mai mult, ele pot rezista chiar în absența credinței. De aceea nu ne spun prea mult dacă suntem interesați de failibilismul credinței.

Nu vom face o întoarcere nici către psihologie, fie ea religioasă, din simplul motiv că aventura credinței, deși se desfășoară în interioritatea sufletului, nu rămâne doar atât. Să ne amintim de cuvântul lui Sf. Ap. Iacov, „Credința fără de fapte moartă este” (Iac 2, 20), și să încercăm să articulăm failibilismul pornind de aici. Să lăsăm deci pentru moment la o parte argumentele atee împotriva existenței lui Dumnezeu, demonstrațiile și atacurile care pot veni din partea științei, criticile împotriva ierarhiei bisericești în care se poate suspecta prea omeneasca voință de putere și multe alte aventuri nihiliste, sceptice ori (neo)ateiste.

Întrebarea este: dacă un om care crede s-ar apuca să practice, din onestitate failibilistă, faptele necredinței, credința în sine ar rezista? Deși ar continua să se roage, o asemenea persoană ar trebui să bată crâșmele în lung și-n lat, înecându-se în alcool ori de câte ori ar simți nevoia onestității credinței; ar putea merge la bordel nu cu *Critica rațiunii pure* în buzunar, asemenea lui Cioran, ci mai grav, cu Sf. Scriptură, provocându-l pe Dumnezeu să reziste acestui atac; de asemenea, când ar avea nevoie de bani, i-ar fura în cel mai atent mod cu puțință; ar înșela și minți cât i-ar permite situația, pentru a nu fi demascat și n-ar trebui să se dea înapoi nici de la „contraargumentul” final – vărsarea de sânge. În fond, și-ar putea argumenta el, dacă în istorie s-a vărsat atâta sânge în numele lui Dumnezeu, de ce n-ar putea vărsa și el, având tot un ideal „divin”?

Am făcut această descriere plastică pentru a ajunge la un rezultat. Așadar, un asemenea om, care încearcă prin fapte potrivnice să-și verifice obiectivitatea și tăria credinței, ce ar putea conchide? Evident, răspunsul ar ține din nou nu de obiectivitate, ci de felul în care el, ca persoană care încă se mai roagă, trage concluziile. Deși e greu de imaginat că un credincios veritabil ar face cu bună știință (și de dragul științei!) așa ceva, istoria ne-a vorbit mult prea mult de ticăloși care cred, așa că îmbinarea nu e imposibilă. Ceea ce ar rezulta din acest tur de forță failibilist ar fi totuși o poveste personală, iar concluziile s-ar aplica doar celui care a făcut experimentul. Mi-e greu să cred că, fiind credincios, omul nostru ar mai rămâne la fel; sunt convins însă că, dacă ar rămâne totuși printre cei ce cred, dacă prin cine știe ce revelație surprinzătoare, fie divină, fie rod al conștiinței proprii, ar ajunge să afirme că Dumnezeu există și credința e un dar care merită acceptat, nu ar mai avea *aceeași credință* ca înainte de experiment. Poate că ar fi convins că poți crede chiar făcând faptele necredinței, devenind astfel un soi de eretic (și câte denumiri au creștine nu trec cu mare ușurință peste necesitatea faptelor, accentuând-o doar pe cea a credinței?). Poate că s-ar reconverti, cu tăria pocăinței celui avvă din *Pateric* care a devenit călugăr după ce a spintecat cu sabia o femeie gravidă pentru a vedea „cum stă pruncul în pântecul ei” (Apollo,

2)! Oricare ar fi rezultatul, „failibilismul credinței” nu ar putea fi o metodă pentru dovedirea onestității științifice a credinței.

Invers, ateul virtuos, care s-ar apuca să practice faptele credinței pentru a testa rezistența ateismului probabil că ar cădea sub aceleași considerente concluzive. Există un personaj al lui Vladimir Volkoff, în *Struțocămila*, care, comunist fiind, devine preot pentru a submina Biserica din interior. După mai bine de două decenii, misiunea lui se diluează, în timp ce credința capătă substanță. Se poate imagina și în cazul unui experiment failibilist ca ateismul să nu reziste și să se preschimbe în credință, dar, firește, aceasta este situația excepțională. A te purta ca și cum ai crede, chiar dacă ai credință puțină, poate spori credința; dar a face același lucru, ateu fiind, un rezultat similar pare destul de improbabil, deși nu imposibil. Un alt exemplu, din aceeași zonă, este personajul dostoevskian din *Crimă și pedeapsă*, în care conștiința morală s-a manifestat surprinzător chiar pentru posesorul ei. Raskolnikov reprezintă limita în care nu prin faptele credinței, ci prin ducerea la exces a faptelor necredinței ajunge, în cele din urmă, să creadă.

Rezultatul acestui tip de failibilism – dostoevskian și într-un sens și în celălalt – ar ține, așadar, de subiectivitatea și decizia proprie. El nu ar putea funcționa obiectiv, ca în sfera științelor, deci nu ar putea constitui o probă evidentă pro credință sau pro ateism. Într-un fel, failibilismul e impropriu și impracticabil în sfera interiorității, acolo unde-și află locul credința în Dumnezeu. Aceasta nu înseamnă să trasăm o distincție radicală (și modernă) între subiectiv și obiectiv, aruncând credința doar în sfera subiectivismului; unele confirmări venite dinspre zona științei, ca și fenomenul social al comuniunii de credință ne obligă să ne reținem de la o atare atitudine. Cu toate acestea Dumnezeu-persoană, al dialogului și al dragostei, nu poate fi supus niciunui experiment științific crucial. Neputând deveni un obiect de studiu, un cadavru divin pe masa de lucru a științei, El rămâne într-o zonă aflată dincolo de testele failibiliste, fără ca prin acest fapt credința să-și piardă din onestitate. Numai că e vorba de onestitatea care vine din faptele credinței: „Așa să lumineze lumina voastră înaintea oamenilor, așa încât să vadă faptele voastre cele bune și să slăvească pe Tatăl vostru Cel din ceruri” (Mt 5, 16).

președintele Secției de Filologie și Literatură a Academiei Române nu-l privește direct Premiul „Titu Maiorescu” acordat de Academia Română. Responsabilitatea este a tuturor celorlalți: a încălzirii planetare, a situației politice internaționale, a crizei economice, a globalismului și a liber-schimismului. Nu mai putem – nici măcar – să rîdem cu Eugen Simion.

Care ne reamintește de laurii academici acordați odinioară poetului israelian Shaul Carmel, sau de recurgerea la sprijinul unor cercetători ca Elena Tacciu și Leon Volovici, „colaboratori foarte prețioși și care locuiesc astăzi în Israel”. De parcă preinfarctul s-ar trata la dentist, pneumonia la psiholog, cancerul la ortoped și de parcă eroarea răspătării unei cărți neofasciste cu Premiul „Titu Maiorescu” s-ar repara prin citarea, în contrapartidă, a două-trei nume evreiești, împinse în față pe

galantarul publicitar.

Și întrucât vorbim despre un premiu conferit pentru virtuți – nu-i așa – de filologie și literatură, aș vrea să-l întreb pe criticul literar Eugen Simion prin ce calități ascunse s-a remarcat oare autorul care folosește virgula între subiect și predicat („fără Dumnezeu orice popor, se stinge”, p. 89)? Cel care uită să facă acordul între subiect și predicat („Moartea lui Ferdinand și vârsta prea mică a lui Mihai a făcut ca...”, p. 58)? Cel care jonglează cu pleonasmul („un ritual mnemotehnic merită a întări în amintire legătura dintre...”, p. 102)? Cel care bijbiie în identificarea genurilor gramaticale („rolul pe care imaginația colectivă i-o atribuie”, p. 50; „cercurile politice de la Paris și Londra, ale căror reprezentanți...”, p. 91)? Cel care își afișează cacofoniile („Noica își publică cartea de debut”, p. 123)? Aceste eșantioa-

ne de neghiobie – ce-ar putea fi însoțite de multe altele, dacă plictiseala nu ne-ar ucide curiozitatea – nu sînt nicidecum ilustrații ale studiului maiorecian cu titlul *Limba română în jurnalele din Austria*, ci palpită în capodopera celui mai proaspăt deținător al Premiului „Titu Maiorescu”, recompensat de Academia Română. Iată de ce, mai mult decît un scandal internațional, opțiunea laurilor glorioși, atîrnați pe chelia unei opere false științifice și șchioape lingvistice reprezintă – înaintea de toate – o palmă zdravănă pe obrazul culturii naționale.

dezbateri & idei

Pentru o Europă reprezentativă și activă

George Jiglău

Pe 1 ianuarie publicam în revista *Tribuna* un studiu amplu privind problemele actualelor proceduri de alegere a europarlamentarilor. În acest număr, revenim cu soluții concrete de corectare a acestor deficiențe, fără a intra în complexitatea tehnică, matematică, presupusă de punerea lor în practică.

Propunerile noastre au avantajul că iau în considerare mai multe componente ale sistemului electoral, nu doar formula electorală (discutată adeseori în literatura de specialitate). Astfel, ne concentrăm pe structura votului (maniera în care votează cetățenii), formula electorală (prin care voturile sunt transformate în mandate), structura competiției electorale (cine sunt actorii principali) și dimensiunea parlamentului ales.

În cele ce urmează voi introduce primele propuneri prin care partidele europene devin principalii competitori în alegeri, păstrând votul clasic pe liste de partid completat însă de o componentă transnațională, în timp ce textul lui Sergiu Gherghina prezintă formule cu care alegătorii din România sunt mai puțin familiarizați și abordează și dimensiunea parlamentului.

Aducerea partidelor europene în jocul electoral

În actualul cadru, cetățenii votează în alegerile europene pentru partide naționale, care sunt (sau nu) membre ale partidelor europene sau care își delegă europarlamentarii aleși într-un anumit grup din PE. Sugestiile noastre de modificare a cadrului existent vizează competiția directă dintre partidele europene. Principalii actori în alegerile europene ar deveni partidele europene (Partidul Popular European, Partidul Socialiștilor Europeni etc.), care ar lua locul, doar în alegerile europene, tradiționalelor partide naționale.

Acest aspect are două avantaje directe. Pe de o parte, ar duce la apropierea reală a mai multor partide care sunt membre ale aceluiași partid european, determinând astfel o coerență ideologică mai mare în politica națională, cel puțin în ceea ce privește temele europene. Pe de altă parte, în zona opțiunilor oferite electoratului, partidele europene devin principalii actori ai alegerilor europene. Astfel, ele ar avea posibilitatea să propună liste chiar și în statele unde nu au niciun partid care să le reprezinte în mod oficial. De exemplu, Ecologistii nu sunt reprezentați foarte bine în Europa Centrală și de Est, din două motive: protecția mediului nu reprezintă o temă foarte importantă în această parte a Europei, iar agenda ecologistă este acoperită în mare măsură de partidele mari (social-democrați sau liberali, de obicei). Acest aspect ar trebui să fie acompaniat și de o măsură care să oblige fiecare partid european prezent în alegeri să propună candidați în fiecare stat membru UE.

Următoarele secțiuni prezintă alternative care presupun renunțarea la competiția între partidele naționale și introducerea partidelor europene ca principali actori în alegeri. Propunerile noastre pun în continuare accentul pe proporționalitate și reprezentare ca elemente cheie ale Uniunii Europene.

Listele transnaționale

Prima propunere este cea prin care partidele europene devin principalii actori electorali presupune introducerea listelor transnaționale. Dezamăgirea față de politica națională face ca mulți alegători să ignore alegerile europene. Oferindu-le posibilitatea să voteze pentru o listă transnațională, care să includă noi personalități, este o soluție la care elitele politice europene pot recurge pentru a combate absentismul.

Folosirea listelor transnaționale micșorează importanța mândriei naționale în structura PE și deschide ochii statelor membre către subiecte europene mai ample. Nemulțumirea față de politicienii interni, care duce adeseori la absentism, poate fi combătută prin promovarea unor candidați care provin din alte state, care ar putea prezenta mai mult interes pentru alegători. Acest lucru ar forța oficialii de rang înalt ai fiecărui partid european să fie mai prezenți în campanii, să viziteze mai multe țări, să se implice în popularizarea punctelor de vedere ale partidelor, ridicând astfel standardele dezbaterilor și orientându-le către subiecte de relevanță pentru întreaga Uniune.

Propunerea noastră e ca listele transnaționale să fie folosite pentru alegerea doar a unei părți a Parlamentului European. Alegerea tuturor celor 751 de europarlamentari prin liste transnaționale este destul de dificil de implementat. În mod tradițional, în sisteme care utilizează votul de listă, fiecare partid aflat în competiție are o listă de candidați egală sau ușor mai mare decât numărul de mandate care trebuie ocupate. Acest lucru ar presupune ca fiecare partid european care concurează în alegerile europarlamentare ar trebui să propună o listă cu minim 751 de candidați, aceeași pentru toate statele membre. Aceasta nu ar fi o soluție fezabilă, mai ales că listele ar presupune și o anumită ordine decisă de către partide (indiferent dacă alegătorii ar putea să își exprime propriile preferințe de pe listă sau nu, ceea ce vom discuta mai jos) și nu ar fi realist să cerem partidelor să identifice și să ordoneze 751 de candidați.

Astfel, propunem o combinație între listele specifice fiecărui stat și cele transnaționale. Cea mai mare parte a europarlamentarilor ar urma să fie aleși în mod tradițional, folosind liste de candidați la nivel național (fie că acestea sunt înaintate sub eticheta partidelor naționale sau a celor europene), iar restul ar fi aleși prin intermediul unor liste de candidați comune pentru toate țările membre, câte una pentru fiecare partid european. Acest tip de diviziune ar face ca trecerea de la actuala procedură la una comună pentru toate statele membre ar fi mai ușor de asimilat de către alegători.

Întrebarea care se pune acum este câți europarlamentari ar trebui să fie aleși prin intermediul listelor transnaționale. Considerăm că numărul nu ar trebui să treacă de 250, cu condiția ca partidele europene să fie competitori în alegeri. Mai mult, pentru a acomoda alegătorii cu noile proceduri, numărul europarlamentarilor aleși pe liste transnaționale poate crește treptat, de la o rundă de alegeri la următoarea. De exemplu, în 2014 vor fi aleși 50 de europarlamentari, în 2019 - 75, în



Dorel Găină

Plecarea (1978)

2024 - 100, și așa mai departe până la 250.

Fiecare alegător va primi înaintea votului două buletine de vot: unul cu listele de partid naționale și unul cu listele de partid transnaționale ale partidelor europene (Partidul Popular European, Partidul Ecologistilor etc.). Alegătorii vor avea posibilitatea să exprime două voturi: unul pentru o listă propusă la nivel național și unul pentru o listă transnațională. Alegătorii pot opta dacă utilizează ambele voturi sau votează doar pentru o listă națională sau pentru una transnațională.

Avantajele directe ale unei astfel de formule sunt următoarele:

Lărgeste aria de opțiuni aflate la dispoziția alegătorilor.

Oferă candidaților mai multe stimulente pentru a face mai intens campanie pe teme europene, în interiorul și în afara propriei țări.

Construiește mecanisme de transmisie a informațiilor pe teme europene de la elitele politice către alegători.

Întărește infrastructura partidelor europene, care devin astfel principalii actori în alegeri.

Sistemul are și dezavantaje:

Poate induce confuzie în rândul alegătorilor, oferind prea multe opțiuni.

Necesită o informare foarte bună a cetățenilor cu privire la candidați înaintea votului, altfel timpul petrecut în cabina de vot pentru a identifica lista și candidații doriți ar crește considerabil.

În continuare, textul lui Sergiu Gherghina continuă prezentarea alternativelor de reformare a sistemului electoral european, dar care nu conțin componenta transnațională explicată mai sus. ■

Alternativele apropiării: cetățenii europeni și aleșii lor

Sergiu Gherghina

Articolul reprezintă continuarea inițiativelor de reformă prezentate în articolul lui George Jigău. Prima secțiune completează propunerea de modificare a listelor propuse cetățenilor, cea de-a doua se referă la sistemul de votare pe care îl propunem, iar ultima se referă la dimensiunea legislativului european.

Liste naționale ale partidelor europene

A doua propunere care vizează transformarea partidelor europene în principalii actori ai alegerilor europarlamentare presupune păstrarea exclusivă a listelor naționale, dar care să fie propuse de partide europene. Cum ar funcționa o astfel de formulă? Să luăm un exemplu practic pentru a ilustra logica acestui mecanism. Partidul Popular European (PPE) are cel mai mare număr de partide membre în componența sa și este un exemplu bun din această perspectivă. În România, PD-L, UDMR și PNȚCD sunt toate trei membre ale PPE, fiecare propunând propria listă de candidați la alegerile europarlamentare. Conform noii formule, PPE ar propune o singură listă de candidați, sub eticheta proprie, iar pe ea se vor regăsi candidați de la toate cele trei partide. Ordinea candidaților de pe liste ar trebui să fie decisă de partidele din România (conform scorurilor electorale, în urma negocierilor sau după alte criterii proprii) și aprobată de PPE. Astfel, când alegătorul intră în cabina de vot, va avea în față un buletin cu opt sau nouă liste având etichetele partidelor europene. Fiecare partid propune câte o listă pentru fiecare țară. Conform exemplului de mai sus, în România PPE ar avea o singură listă cu candidați români din PD-L, UDMR sau PNȚCD.

Trei avantaje principale pot fi observate în cazul unei astfel de structuri a buletinului de vot:

Sunt promovate principalele teme de pe agenda PPE (în exemplul de față), astfel încât campania să se concentreze pe teme europene și nu naționale. Astfel, reprezentarea națională este asigurată prin intermediul competiției europene și este redusă distanța dintre alegători și europarlamentari.

Cetățenii se obișnuiesc cu tematica europeană și pot înțelege mai bine cum se coagulează grupurile politice din PPE.

Colaborarea dintre partidele naționale care concurează pe aceeași listă și care au aceleași obiective simplifică opțiunile alegătorilor și permite acestor partide să stabilească legături pentru a continua cooperarea și în politica națională.

Dezavantajele care pot fi identificate sunt următoarele:

Inițial, partidele naționale ar putea fi reticente față de o astfel de colaborare, temându-se să nu își piardă din identitate în fața propriului electorat. Totuși, această colaborare are loc oricum după alegeri, în cadrul grupurilor din PE, astfel că această procedură ar asigura o transparență mai mare.

Costuri mai mari pentru partide în tentativa de a comunica cu alegătorii. Totuși, pe măsură ce acestea își unesc forțele, acest dezavantaj poate fi îndepărtat.

Votul preferențial

Propunerile de mai sus pot fi completate cu un alt element: votul preferențial pe listă. Astfel, alegătorii pot să își exprime preferința pentru unul sau mai mulți candidați de pe lista națională și/sau de pe lista transnațională pentru care au optat. Astfel, după ce fiecare partid află câte mandate obține, pe listele naționale sau pe cele transnaționale, în urma votului, candidații cu numărul cel mai mare de opțiuni exprimate de către alegători vor avea prioritate în ocupa-

rea mandatelor câștigate. Votul preferențial pe liste de partid a fost o soluție menționată de mai multe ori, inclusiv în raportul europarlamentarului Andrew Duff din 2008, menit să personalizeze alegerile europarlamentare și să stimuleze candidații să fie mai activi în campanie pe teme europene.

Votul unic transferabil

Păstrând ideea de vot preferențial, pe lângă o structură modificată a buletinului de vot, propunem și o formulă care să asigure proporționalitatea și să permită cetățenilor să își voteze candidatul preferat indiferent de poziția acestuia pe listă. Pe scurt, votul unic transferabil asigură reprezentarea proporțională a partidelor, dar permite și votul individual (sau, utilizând un termen consacrat în România, uninominal) pentru candidați și nu pentru liste de partid. Astfel, ordinea de pe liste este arbitrară, iar fiecare alegător are posibilitatea să își exprime preferințele pentru candidații de pe buletin.

Votul unic transferabil este mai puțin cunoscut alegătorilor din România. Alegerile desfășurate după o astfel de formulă se desfășoară în circumscricții cu magnitudine mai mare decât 1, dar în care votul se dă pentru persoane, nu pentru partide. Votul unic transferabil este deja folosit în trei state membre (Irlanda, Malta și parțial Marea Britanie - în Irlanda de Nord) la alegerile europarlamentare.

Există două aspecte tehnice legate de votul unic transferabil care merită o privire mai atentă în studii ulterioare. Dorim doar să le menționăm aici, pentru a atrage atenția asupra unor complicații posibile: cota electorală și procedura de numărare a voturilor. Cota este numărul de care are nevoie un candidat pentru a fi ales. În cazul nostru, aceasta diferă de la țară la țară și ea este obținută în mod obișnuit împărțind numărul de voturi exprimate la numărul de mandate existente în circumscricția respectivă (cotele Droop și Hare sunt folosite de regulă). Numărarea voturilor presupune două scenarii posibile, menționate deja mai sus. În prima situație, candidații care primesc cel puțin cota stabilită sunt declarați aleși, iar voturile în exces sunt transferate de la câștigători către opțiunile secundare, până se obține numărul de candidați care să atingă cota stabilită, astfel încât mandatele să fie epuizate. În a doua situație, candidatul cu cel mai mic număr de voturi este eliminat, iar voturile sale sunt transferate opțiunilor următoare de pe buletine, tot până la epuizarea mandatelor.

Folosirea votului unic transferabil are două avantaje majore:

Reduce distanța dintre reprezentați și reprezentanți, cei din urmă fiind nevoiți să își întărească legătura cu alegătorii pentru a obține un loc cât mai bun în preferințele alegătorilor. De asemenea, electoratul se familiarizează cu candidații și înțelege mai bine subiectele europene.

În plus, această formulă maximizează gradul de reprezentare a tuturor preferințelor și minimizează voturile pierdute. Practic, orice vot poate influența rezultatul final al alegerilor, chiar și unul eliminat în prima etapă de redistribuire.

Principalul dezavantaj constă în dificultatea de a explica alegătorilor acest sistem înainte de a-l folosi pentru prima dată. Necesită un nivel înalt de informare și atenție din partea cetățenilor.

Recompensarea cetățenilor activi

Pe lângă aceste modificări de formulă electorală și de structură a competiției, ar urma să sufere modificări și dimensiunea Parlamentului European. În actuala formulă, ea este stabilită la 751 de europarlamenta-

ri, conform Tratatului de la Lisabona și fiecare stat beneficiază de un număr fix de europarlamentari care să fie aleși în fiecare rundă de alegeri europarlamentare. O reformă a procedurilor electorale trebuie să permită o variație a dimensiunii PE. Acest lucru este posibil doar dacă Tratatul de la Lisabona este amendat, această procedură fiind la îndemâna Consiliului European.

Mai întâi, apare o variație în numărul de mandate alocate fiecărui stat, care decurge din propunerile făcute mai sus. În loc să existe numere prestabilite de europarlamentari, procedurile ar trebui să permită o variație între un număr minim și unul maxim de europarlamentari care să provină din fiecare stat. Folosirea listelor transnaționale, eventual în combinație cu votul preferențial, poate conduce la o creștere a numărului de europarlamentari veniți dintr-un anumit stat și la descreșterea celor veniți din altele. De exemplu, alegătorii din Ungaria pot opta pentru o listă de la nivel național, iar de pe o listă transnațională să aleagă doar acei candidați care provin din Ungaria, ceea ce ar duce la o creștere a numărului de europarlamentari maghiari. Conform acestei logici, statele cu o prezență mai mare la vot ar putea obține un număr mai mare de europarlamentari aleși decât statele cu o prezență mai redusă.

De asemenea, și opusul acestei ipoteze este plauzibil. Alegătorii din Ungaria ar putea respinge politicienii naționali și ar putea să refuze să voteze vreoa listă națională, iar de pe o listă transnațională să aleagă doar candidați din alte țări, ceea ce ar duce la o scădere a numărului de europarlamentari maghiari. Conform Tratatului de la Lisabona, Ungaria beneficiază de 22 de europarlamentari. Pe baza propunerii noastre, numărul de europarlamentari maghiari poate fi stabilit la minim 15 și maxim 30, pentru a preveni o scădere sau o creștere extremă a numărului de europarlamentari din această țară.

În al doilea rând, dacă actualul sistem este menținut, propunem o măsură alternativă de recompensare a statelor cu o prezență mai mare la vot, permițându-le să trimită în PE mai mulți aleși decât statele cu o prezență redusă. Astfel, participarea activă a cetățenilor în alegeri este recompensată, iar statele cu prezență scăzută sunt sancționate. O astfel de modificare se poate baza pe formula de mai jos. În aceste circumstanțe, baza calculului este numărul de europarlamentari alocați prin Tratatul de la Lisabona pentru fiecare stat. Așadar, formula pe care o propunem este următoarea:

$$N_{ea} = (P_{nn}/P_{EU}) * N_{es}$$

unde:

N_{ea} = numărul de europarlamentari aleși

P_{nn} = prezența la vot la nivel național

P_{EU} = prezența medie la vot la nivelul UE

N_{es} = numărul de europarlamentari alocați pentru fiecare stat

Aceste soluții sunt menite să sugereze un sistem electoral care vizează apropierea cetățenilor europeni de reprezentanții pe care îi aleg. Construite pe baza problemelor profunde identificate la nivelul relațiilor dintre alegători și aleși, variantele concrete oferă unele dimensiuni pe care se pot concentra reformele comunitare. Deși doar factorii de decizie pot modifica actualul *status quo*, informarea cetățenilor cu privire la problemele existente este o precondiție pentru formularea așteptărilor referitoare la relațiile dintre ei și instituțiile ce îi guvernează.

i Doresc să mulțumesc pentru ajutor, opinii și informații Anetei Uhres-Trzcianko, lui Stefano Braghieri, Mihail Chiru și Hristo Hristov. Aceștia au contribuit la raportul Yourope Academic Group din care este extras acest articol.

remarci filosofice

Ce este toleranța? (II)

Jean-Loup d'Autrecourt

4° Scrisoarea anonimă despre toleranță

Conceptul de toleranță este introdus pentru prima oară în 1689, prin *Epistola de tolerantia* (*Scrisoare despre toleranță*) a lui John Locke, filosof empirist anglo-saxon din secolul al XVII-lea, de religie protestantă. Faptul acesta a fost descoperit după moartea filosofului, atunci când s-au studiat arhivele personale și a fost identificat textul respectiv. Scrisoarea fusese publicată încă din timpul vieții, însă fără nume de autor. Asta ca să semnalez miza, importanța unui astfel de discurs, pericolul care-l păștea pe autor cu toate protecțiile pe care le avea! Mă întreb dacă s-au mai făcut progrese de atunci, în ceea ce privește libertatea de expresie? Prefer să nu răspund deocamdată.

Acesta este documentul în care Locke propune de asemenea o soluție morală, politică și socială, pentru a rezolva problema toleranței. Pentru filosoful britanic, noțiunea de toleranță este solidară cu religia creștină, este legată de conflictele dintre creștini. Pe de altă parte, precizează: „toate acestea și alte lucruri de același gen reprezintă semnele luptei oamenilor pentru putere și autoritate, mai degrabă decât simbolurile Bisericii lui Cristos. Cel care posedă acest lucru [religia], dar căruia îi lipsește caritatea, delicatetea și bunăvoința față de oameni în general, oricât de mult ar afirma credința creștină, acela încă nu este creștin” (*op. cit.*, p. 3). Locke începe prin a critica *intoleranța religioasă*, adică faptul de a încerca mântuirea celorlalți prin tortură, violență, căci „nimeni și niciodată nu va crede că o astfel de atitudine poate să se nască din iubire, din bunăvoință și din milă...” (*idem*, p. 7).

De ce trebuie să fim toleranți față de cei care au opinii religioase diferite? Pentru că faptul este conform Evangheliei (*idem*, p. 9) – argument religios deci. Dar, și aici doream să ajung cu Locke, acesta face o distincție crucială: între puterea Statului și puterea Bisericii (*idem*, p. 9-11). Altfel spus, Locke încearcă să sistematizeze un program de laicizare, de separare a puterii ecleziiale de cea seculară, care fusese deja inițiat din secolul al XIII-lea chiar de Biserica catolică (însă odată cu filosoful englez acest program a fost elaborat în detaliu ca doctrină politică, care avea să fie preluată mai târziu de francezi și aplicată în mod violent la revoluția din 1789). Astfel înțelege Locke să rezolve și conflictele între opinii, credințe și religii diferite.

Căci statul este pentru Locke o societate de oameni constituită cu singurul scop de a conserva și de a promova bunurile lor civile: libertatea, integritatea corporală, averea de genul pământurilor, banilor, imobilelor etc. și ține de îndatorirea magistratului civil să apere aceste drepturi prin legile impuse tuturor indivizilor în particular. Dreptul și suveranitatea puterii civile se reduc și se limitează doar la conservarea și promovarea acestor bunuri, „și nu trebuie sau nu pot în niciun fel să se extindă la mântuirea sufletelor” (*idem*, p. 11). De ce?

Pentru că autoritatea civilă nu este Dumnezeu; deci nimeni nu ar putea să ne prescrie sau să ne impună un cult sau o credință! „Deoarece nimeni nu ar putea, chiar dacă ar dori, să creadă din ordinul cuiva” (*idem*, p. 13). Chestiunea conștiinței este strict individuală, este fidelitatea față de sine însuși, în raport cu propriile convingeri. Într-adevăr grija pentru suflet nu ar putea să-i revină magistratului civil, deoarece acesta acționează sub constrângere, în timp ce religia constă în credința interioară

a sufletului „astfel este natura spiritului uman, încât nu poate fi constrânsă de nicio forță exterioară” (*idem*, p. 13). Magistratul ar putea, la limită, să facă apel la convingere, la argumente, ceea ce este cu totul diferit de faptul de a comanda, de a impune. Toate aceste motive sunt suficiente pentru a susține că puterea Statului privește bunurile civile, terestre, secularizate și că nu trebuie să se atingă nicicum de domeniul bunurilor spirituale. Dar cum intervine toleranța mai concret, în afară de această separație între sacru și profan?

Locke crede că trebuie să îndeplinim niște *îndatoriri* cu privire la toleranță. Prezint aici pe cele mai importante, în număr de patru și foarte succinte:

i) O biserică (lat. *basilica*, tribunal, centru de afaceri; din gr. *basilike*, *basilikos*, regal; lat. *ecclesia*, gr. *ekklesia*, adunare, comunitate, locul celor fideli) funcționează ca o asociație, o societate liberă și voluntară; de aceea poate fi exclus cel care nu respectă legile și regulile societății sau comunității respective (*idem*, p. 23). Însă această excludere nu trebuie însoțită de vorbe injurioase sau violente și care să-l rănească pe cel expulzat sau care să-i distrugă bunurile materiale. De ce? Pentru că bunurile civile (să nu uităm) țin de autoritatea magistratului.

ii) Nicio „persoană particulară nu trebuie să distrugă, sub nicio formă, bunurile altora sub pretext că împărtășește o altă religie sau că practică alte rituri”; deoarece drepturile lui de cetățean nu țin de religie (*idem*, p. 25). Trebuie practicată o toleranță mutuală (reciprocă) între persoanele particulare, dar de asemenea între comunitățile religioase. „De aceea pacea, echitatea, prietenia, trebuie să fie cultivate întotdeauna fără privilegii și într-un spirit de egalitate, între diversele biserici, ca și între simpli particulari” (*idem*, p. 27).

iii) Nu trebuie să confundăm societățile religioase cu societatea civilă, laică; una nu ar putea să interfereze, să acționeze asupra celeilalte. Biserica trebuie să dea dovadă de toleranță față de laici.

iv) Nici magistratul, nici prințul, nici Statul nu ar trebui să ne impună care ar fi cea mai bună cale de mântuire a sufletelor noastre; ei nu dispun de competențele necesare; faptul nu depinde decât de propria noastră conștiință. Și chiar dacă magistratul ar avea dreptate să-mi impună calea cea bună de urmat, „dacă nu sunt convins înlăuntrul inimii mele, aceasta nu reprezintă pentru mine o cale de mântuire” (*idem*, p. 47). Este vorba deci prin aceste argumente de a-i elibera pe oameni de dominația pe care o exercită unii asupra celorlalți în domeniul religios.

Problema filosofică pe care aș dori să o semnalez, și care transpare imediat pentru cititorul atent, este că Locke acordă o extensie conceptuală noțiunii de toleranță, care nu-i este proprie acestei noțiuni. Astfel remarcăm că vorbește de: pace, prietenie, echitate, egalitate, libertate, mutualitate etc. Altfel spus, acestea sunt valori morale care nu intră în câmpul semantic al conceptului de toleranță. Pe scurt, atunci când filosoful englez face elogiu acestor noțiuni, când încearcă să o definească, ajunge la altceva decât semnificația ei proprie. Acest procedeu de „valorizare” forțată a toleranței este de fapt o eufemizare ratată, avortată, care se transformă până la urmă fie în antifrază, fie în oximoron.

Pe de altă parte, aportul lui Locke este crucial, deoarece prin distincțiile sale conceptuale, propune o soluție cu privire la conflictele de credințe, de religii, de opinii și de ce nu de idei. Teza sa fundamen-

tală rămâne aceasta a „separației” benefice între dimensiunea secularizată și aspectul transcendent al lumii noastre, între profan și sacru. De aceea textul său ar fi trebuit să se intituleze mai degrabă „Scrisoare despre separarea puterilor în Stat”. Căci toleranța nu pare posibilă decât ca „toleranță mutuală”, reciprocă. Or ca bun logician, am amintit deja faptul că această relație nu este simetrică din punct de vedere logic. Toleranța pe care o am față de un individ, nu implică în mod necesar o atitudine la fel de tolerantă din partea lui față de mine. Ba chiar, gestul poate fi interpretat ca o încurajare, ca o lașitate, ca un semn de slăbiciune, ca o indiferență sau ca o atitudine laxistă, care-i alimentează intoleranța.

5° Voltaire și intoleranța

Câteva exemple din istoria filosofiei confirmă foarte bine acest fapt trist: cei care au promovat toleranța fie au făcut confuzii conceptuale, fie au fost ei înșiși cei mai intoleranți indivizi. Este cazul lui Voltaire, un scriitor al cărui renume depășește cu mult valoarea sa artistică. Deja nu este un filosof și deci nu trebuie să-i pretindem ceea ce nu ne poate oferi. Dar el nu este nici scriitor, ci jurnalist *avant la lettre*. Nu este niciun fel de provocare, știu că presa încă nu exista pe vremea aceea (sec. al XVIII-lea); dar tocmai de aceea, consider că a fost un fel de precursor. Prolificitatea impresionantă, stilul naiv, dezlânat, ideile simpliste, impetuoșitatea și febrilitatea juvenile, concepțiile confuze, contradictorii, intransigența, impostura intelectuală, manipularea, gustul obsesiv pentru actualitate, efemer și futilități, și în fine intoleranța sunt doar câteva din defectele acestui scriitor. El a produs atât de mult încât ne putem întreba „când a avut timp să citească tot ceea ce a scris”?

A redactat *Tratatul toleranței* (*Le Traité de la tolérance*) în 1761, cu un titlu pompos, care trimite la ideea de studiu sistematic, organizat, analitic, documentat. Or, în realitate este vorba de o compilație de articole, amintiri, eseuri, pamflete scrise cu ocazia unor scandaluri juridice din epocă. Voltaire a avut un gust foarte rafinat pentru scandalurile vulgare. Din păcate, presa de scandal din zilele noastre își ignoră cu desăvârșire originile. Aceeași isterie și nevroză comunicațională, repetiția alienantă, de tip voltairian, o regăsim în mass-media contemporană.

Firul central al amalgamului numit „tratat” îl constituie un proces, cunoscut ca „Afacerea Calas” după numele familiei implicate: într-o familie de catolici din Toulouse are loc sinuciderea fiului; părinții sunt acuzați pe nedrept că ar fi ucis fiul convertit la protestantism și, din erori în erori juridice, se ajunge la un proces religios, care se sfârșește cu condamnarea la moarte a familiei. Faptul dă apă la moară jurnalistului Voltaire, care demonstrează astfel unde duce intoleranța religioasă. Ca să arate că are dreptate cu orice preț, el falsifică și amplifică datele procesului, iar atunci când se descoperă erorile judiciare, tace mâlc, nu mai revine asupra faptului. Pe urmă face incursiuni prin istorie, la romani, la turci, peste tot. Romanii și-au demonstrat toleranța lor chiar și atunci (sau mai ales) când i-au persecutat pe creștini; îl reabilitează astfel și pe nebunul de Nero. La fel și cu turcii! Ba chiar dacă i-au decapitat pe creștini, spune Voltaire, faptul nu a fost constant, deci turcii au fost totuși toleranți; și tot așa. Atât ar mai lipsi, să le aducem un omagiu cu această ocazie. Este adevărat că nu-i putem învoia jurnalistului francez problema armenească, din secolul XX, dar putem fără ezitare să-l taxăm de impostură, de ipocrizie și de fanatism.

Totuși cred că trebuie să-i acordăm circumstanțe

atenuante: faptul că nu are talent, faptul că a suplinit prin cantitate lipsa de calitate, faptul că a avut intenții bune, faptul că a muncit mult, a scris pagini multe, a dat din coate, s-a zbatut, s-a agitat, îi diminuează cu mult responsabilitatea; poate că este și vina societății, a condițiilor socio-economice, a educației, a obscurantismului. Să nu-l condamnăm. Și insist, mai ales să nu-i pretindem ceea ce nu are. El nu numai că nu a înțeles ce înseamnă toleranța, dar modul în care a militat pentru această ideologie a fost printre cele mai intolerante cunoscute. Însă nu este sigurul; o să mai vedem și alții. Chiar și atunci când scrie *Dicționarul filosofic* (ce pretenție!), la pagina 325, spune în mod confuz și grandilocvent: „Ce este toleranța? Este apanajul umanității. Noi suntem toți frământați [constituiți] din slăbiciuni și erori; să ne iertăm unii altora în mod reciproc prostiile noastre, aceasta este prima lege a naturii”. Caragiale *mon ami*. Eu l-am iertat. Orice comentariu, mi se pare inutil. Cum să confunzi natura și cultura, natura cu morala, iertarea reciprocă cu toleranța? Însă aceste reacții confuze nu sunt întâmplătoare, ele provin chiar din noțiunea de toleranță, care trebuie deci supusă unei critici conceptuale.

6° Critica toleranței

Să vedem mai întâi care este presupuziția filozofică, ce concepție se ascunde în spatele acestei noțiuni? Oricât de surprinzător ar părea, relativismul cultural și moral se bazează pe această idee de toleranță. Însă relativismul împins până la capăt, faptul este cunoscut din antichitate, duce la nihilism; este poziția unui Protagoras sau a unui Gorgias. Pe lângă valorile binecunoscute, ca libertatea de expresie, gândirea liberă, libertatea de conștiință, pluralismul credințelor și opiniilor, respectul diversității, eclecticismul, se introduce o nouă valoare (toleranța) astfel încât să fie asigurată coexistența unor credințe diferite într-o aceeași societate. Numai că toleranța pare să le anuleze pe celelalte.

Problema vine din faptul că societățile (vezi Locke) sunt constituite după principii unificatoare, de împărțire a unor valori comune. Chiar și un pozitivist radical ca Auguste Comte (sec. al XIX-lea) avea să susțină ceva asemănător: în vederea constituirii unei „societăți sănătoase”, care să nu sufere de „patologia ideilor contradictorii”, Comte a propus ideea „salvatoare” de *gândirea unică*, o nebunie bineînțeles, dar care s-a realizat mai târziu cu ideologiile totalitare. Coexistența, coabitarea unor opinii și credințe diferite, a unor obiceiuri și moravuri diferite pare să se opună chiar ideii de *societate*, după Comte. De ce? Pentru că se opune coeziunii sociale, produce sfărâmarea societății civile în comunități; de unde și comunitarismul.

Pe de altă parte, valorile morale au existat deja de când există filosofia: altruismul, prietenia, respectul celuilalt, curiozitatea și admirația față de ceea ce este diferit, umanismul, demnitatea omului, justiția, eclecticismul! Atunci de ce se face apel la toleranță? Ce poate oferi aceasta în plus? Exemplele oferite de tehnică și de științe sunt foarte numeroase, prin care se vede că noi căutăm mai degrabă precizia, exactitudinea și eliminăm aproximația, vagul, eroarea. Odată depășit pragul de toleranță în fabricarea unei piese, se transformă piesa respectivă în rebut. Eroarea este intolerabilă atunci când este tehnică sau științifică. Ea se opune de asemenea perfecțiunii, ameliorării, educației; lista antonimelor valorizante este foarte lungă. Cum am mai spus deja, în domeniul biologic, sistemul imunitar de apărare al organismului nu tolerează virusii sau anumite bacterii care amenință chiar existența organismului.

Aparent toleranța este o recunoaștere a opiniilor și credințelor indivizilor, când în realitate ea este mai degrabă o manieră de a se comporta în societate, într-un sistem social. Cui servește această „valoare”?



Dorel Găină

Halta (1978)

re”? Ce ne oferă în plus? Pentru cei care fac efortul de a o practica, faptul duce la o anumită indiferență față de ceilalți care permite evitarea intoleranței. Însă pentru cei care nu o respectă, faptul le conferă avantajul de a reuși să impună propriile lor credințe celorlalți, care sunt toleranți. Această atitudine este tradusă foarte bine de fraza lui La Fontaine: „Il est méchant cet animal, il se défend quand je l’attaque!” (Ce animal rău, se apără când îl atac!).

Deci ce trebuie să facem? Să tolerăm erorile sau să iertăm, să scuzăm, să luăm apărarea, să discutăm? Toleranța induce conflicte de interes! Ideile sunt în mod necesar conflictuale; dezbateră, polemica, disputa, confruntarea sunt tot atâtea forme de expresie a dialogului, a discuției, a schimbului de idei. La origine, toleranța avea drept obiect doar credințele. Însă problema este imediată, deoarece nu există nimic mai intolerant decât credințele. Ca filosof eu sunt capabil să modific ideile mele sau ale adversarului, cu ajutorul argumentelor, al demonstrațiilor; dar nu voi reuși niciodată să modific credințele cuiva; de altfel nici nu este interesant să procedăm astfel. Credințele sunt cele mai stabile, ba chiar imposibil de contestat. Suntem gata să ne adaptăm cunoașterea rațională despre lume, să ne schimbăm teoriile științifice, pentru a le face coerente cu credințele noastre, tocmai pentru că acestea din urmă sunt mai durabile decât cunoștințele noastre.

O altă problemă a toleranței este că între aceasta și *ipocrizie* nu este decât un pas. Ea se poate traduce de asemenea prin *indiferență*, ba chiar prin *lașitate*. Dar cel mai grav este raportul pe care îl are cu *deriziunea*: cel care se întoarce la el acasă, între prieteni și își râde sau își bate joc pe din dos de ceea ce a spus sau de ceea ce a făcut cuate, cu toate că pe față s-a purtat politicos, a fost tolerant. Figura emblematică a derizivului este comicul, actorul (gr. *hypocritès*). Prin glumele sale el devine simpatizat și adulat de toată lumea, dar în realitate el își bate joc de toată lumea, căci comportamentele celorlalți sunt supuse derizivului, fără niciun fel de toleranță. Atunci prin ce putem înlocui toleranța, această noțiune dotată cu false sugestii morale?

7° Adevăratele valori morale

De câte ori s-a încercat definirea noțiunii de toleranță s-a ajuns prin extensie la noțiuni diferite, care nu numai că au depășit-o, dar exprimă efectiv niște valori morale veritabile, diferite, la care aspiră în fond (sau ar trebui să aspire) chiar cei care apără această noțiune, însă o fac într-un mod confuz, intuitiv. Ei ignoră de exemplu, că la Kant (sfârșitul secolului al XVIII-lea), *cosmopolitismul*, *libertatea expresiei* sunt noțiuni apărute în mod explicit, în

timp ce toleranța nu are cum să le presupună sau să le implice. Ce spune Kant? Filosoful german propune o maximă simplă dar profundă pentru fiecare: să „gândească prin sine însuși”. Într-un text cunoscut, „Ce înseamnă să ne orientăm în gândire?” (p. 68-72), el apără această maximă a autonomiei de gândire, a faptului că gândirea trebuie să-și urmeze propria lege. De ce? Aici se află un răspuns subtil, superior ideii de simplă toleranță: dacă nu gândesc prin mine însumi, atunci risc să urmez legea impusă de altul!

Toleranța nu este o virtute morală, însă are un raport cu morala pentru că privește modurile de comportament, felurile de a acționa, moravurile unei societăți. Aș spune că toleranța are pretenții morale, însă este vădit imorală. Noțiunea nu apare în tratatele de etică și nici nu constituie o concepție elaborată, clară din punct de vedere sociologic, nu mai vorbesc de nivelul metafizic. Ea este solidară cu perspectiva relativistă asupra lumii, altfel spus cu nihilismul sofistilor antici, dar și cu nevrozele unui Aug. Comte sau isteria unui Nietzsche. Aparent și Cioran, cel mai mare scriitor francez contemporan, ar intra în aceeași tagmă; în realitate el și-a convertit nevroza în stil literar și astfel i-a surclasat pe toți; chiar și detractorii lui îl citesc cu plăcere. Toleranța este incompatibilă cu adevărul, care nu suportă abateră, aproximația, eroarea, inexactitatea. Astfel ea reprezintă „valoarea” de bază a relativismului și deci a nihilismului (cine neagă adevărul, neagă totul, chiar și existența, omul, Dumnezeu).

Toleranța se auto-respinge, se contrazice prin ea însăși, deoarece cel care este relativist și tolerează opiniile și credințele celorlalți, trebuie să renunțe la ale sale. În fine toleranța este o relație interumană lipsită de simetrie din punct de vedere logic, adică inumană. Or dacă nu există reciprocitate în relațiile mele cu celălalt, nu există nici cooperare, nici coexistență armonioasă; astfel relația bazată pe toleranță se auto-distruge. Nu se întâmplă la fel atunci când facem apel la *prietenie*, la *generozitate*, la *înțelegeră*, la *respect*, la *altruism*, la *admirație*, la *curiozitate*, ca să nu mai spun de *iubire*, în relațiile cu semenii noștri. Toate aceste relații dezvoltă și multiplică posibilitățile de reciprocitate. De exemplu, prietenia generează prietenie, însă toleranța nu dă naștere toleranței.

Deci toleranța este o noțiune problematică, prea ambiguă și conotată negativ în plan filosofic, cu toate că pretinde sau sugerează iluzii pozitive. Trebuie utilizată cu atenție, precizându-se sensul de fiecare dată pentru a se evita neînțelegerile, confuziile. Toți cei care au apărut această noțiune, fie au





confundat-o cu alte concepte care nu au niciun raport cu ea (respectul, eclecticismul, spiritul larg, sincretismul etc.), fie s-au manifestat în mod agresiv, intolerant. Am văzut cazul lui Voltaire. Dar în epoca contemporană, cele mai periculoase ideologii au revendicat această noțiune, bineînțeles în mod absurd, cu efecte aberante, cu incoerențe interne evidente.

Este cazul lui H. Marcuse (unul dintre cei trei „M”: Marx profetul, Mao practicianul și Marcuse teoreticianul). Acest ideolog german propune expresia de „toleranță represivă” pentru ca astfel să justifice (tot el spune) toleranța violenței revoluționare, dictatura poporului. Să nu-ți vină să crezi. El afirmă, ca în teatrul absurdului, că trebuie să fim toleranți față de ideologia de stânga și intoleranți față de cea de dreapta. Deci nea Iancu avea dreptate. Și mai frumos îi zice moșu’ John Rawls (filosof american), că adică „trebuie să tolerăm intoleranța, altfel ar însemna să dăm dovadă de injustiție civilă”. Fără comentarii! Mai întâi pentru că este clar, mai apoi pentru că nu merită.

Totuși nu există nimic pozitiv în această noțiune? Ba da există, însă prea puțin: faptul că afirmarea toleranței apare ca o denunțare directă a intoleranței! Într-adevăr trebuie să se facă apel la toleranță doar în cazuri de extremă urgență, în cazuri de compromis politic, atunci când nu se poate găsi imediat o soluție onorabilă, cu scopul de a calma spiritele, de a înceta un conflict armat, sângeros. Altfel spus, în situații limită, se face apel la acest *minimalism moral*, dar cu riscul știut de a furniza toate premisele unei viitoare răzbunări. Căci *toleranța este sursa răzbunării* și ca atare este o sursă de imoralitate. Cei care nu mă cred, nu au decât să meargă cu Voltaire, Marcuse și Rawls în casele de toleranță, la bordel.

Bibliografie sumară

- L'Edit de Nantes*, (1598-1599), éditions Héraclès, 1998.
Encyclopédie philosophique universelle, Les Notions, «La tolérance», p. 2610-2611.
 Cioran, «Généalogie du fanatisme», în *Précis de décomposition*, Sèvres, Paris, Gallimard, p. 581-583.
 Guillemain B., «Tolérance», *Encyclopædia Universalis*, p. 883-885.
 Kant, *Que signifie s'orienter dans la pensée?*, tr. fr., Paris, GF-Flammarion, 1991.
 Locke, *Lettre sur la tolérance*, Paris, PUF, 1995 (1965); text bilingv latin-francez.
 Marcuse H., *Critique de la tolérance pure*, Paris, Nizet, 1969.
 Voltaire, «Traité sur la tolérance», XIV, în *L'affaire Calas*, Paris, Gallimard, 1975.
 Vif, februarie-décembrie 2009

istoria

Procesul comunismului în nordul Bucovinei

Grigore Gherman

Începutul calvarului

În regiunea Cernăuți, represiunile care au urmat încorporării nordului Bucovinei în U.R.S.S. au avut loc în trei etape: 1940, 1941 și 1944-1945, iar primele semne ale terorii bolșevice au fost arestările. Țăranul Constantin Gafu din comuna Molnița, tată a cinci copii, s-a numărat printre primii acuzați, fiind numit „dușman al poporului” și pedepsit sub această etichetă odioasă. La începutul lunii septembrie, a fost supusă calvarului Victoria Gociu, mamă a patru copii, deportată împreună cu tatăl său și cu cei patru copii minori. Suspectați de autorități, românii din nordul Bucovinei erau urmăriți la tot pasul. Mai mult decât atât, oamenii puteau fi închiși în beciurile bolșevice, supuși diferitelor pedepse. De cele mai multe ori li se înfigeau ace sub unghii sau erau bătuți cu arma la genunchi. Li se dădea de mâncare numai pește sărat și erau puși să doarmă în noroi.

În aceste condiții, poate fi înțeleasă opțiunea țăranilor asupra de a evada din „raiul comunist”. Or, unica lor posibilitate de a scăpa de acest coșmar era fuga în România. În primăvara anului 1941, românii rămași dincolo de „granițele” patriei istorice fuseseră anunțați despre apariția unei legi care ar fi prevăzut dreptul de a părăsi ținutul. Doritorii urmau să depună cereri la organele locale, în limba rusă sau ucraineană. Cei care nu cunoșteau limbile respective urmau să se adreseze primarilor sau secretarilor consiliilor sătești, să scrie în locul lor cererile de emigrare/repatriere, pentru care plăteau câte cinci ruble. Zvonul a fost lansat de reprezentanții Comisariatului Norodic al Afacerilor Interne, în scopul testării atitudinii băștinașilor față de noul regim social-politic.

Masacrul de la Fântâna Albă

La 3 aprilie 1941, peste 5.000 de români din satele de pe valea Prutului s-au îndreptat spre centrul raionului Hliboca, unde urmau să înmâneze organelor noii puteri administrative cererile pregătite dinainte.

Organele de conducere ale N.K.V.D. au refuzat să primească cererile țăranilor, iar aceștia, indignați de acest refuz, au început să protesteze. Disperată, mulțimea luă drumul către graniță, în speranța că, organizându-se într-o procesiune religioasă, cu prapuri și cruci luate din biserică, va reuși să-i convingă pe grăniceri să o lase să treacă pașnic dincolo de sârma ghimpată.

Dar, în apropiere de Fântâna Albă, procesiunea a fost oprită, iar la semnalul unui comandant, grănicerii au început să doboare cu gloanțe rândurile coloanei ce înainta spre punctul de trecere a frontierei. Puțini au reușit să scape din acel masacrul, căzând, răpuși de gloanțe, sute de bărbați și femei, de copii și bătrâni. Cei scăpați, ca prin minune, de gloanțele morții au fost urmăriți, hăituiți prin pădure și, până la urmă, au fost prinși și întemnițați.

Masacrul de la Lunca

Masacrul de la Fântâna Abă nu a fost singurul în acea perioadă de tristă amintire, ci a fost precedat de masacrul de la Lunca. În noaptea de 6 spre 7 februarie 1941, o coloană de români bucovineni a încercat să treacă în mod pașnic frontiera sovieto-română, în apropierea râului Herțușca. Această încercare de a trece frontiera a fost planificată din

timp. Tineri din Mahala, Coteni, Buda, Boian, Horecea, Corovia, Plaiul Cosminului, Godinești, înspăimântați de represiunile organizate de autoritățile sovietice și de teama unor recrutări forțate la diferite munci în Siberia sau în alte părți din Nordul înghețat al Rusiei, s-au adunat în lunca Prutului, în noaptea de 6 spre 7 februarie, așteptând călăuza plătită, care avea să-i treacă printr-un loc tainic, necirculat de grăniceri. Călăuza nu a mai venit, iar grănicerii au fost informați de tot ce s-a planificat, așteptând momentul potrivit să tragă în coloana de tineri care înainta pe valea Prutului.

Unele izvoare evocă un grup de 400 de persoane care au dorit să treacă frontiera, dintre care numai 47 au izbutit acest lucru. Ceilalți tineri au fost împușcați. Alte izvoare spun că grupul a fost format din circa 2.000 de persoane, dintre care 470 au fost omorâte.

Mult timp, în valea Prutului nu a existat nici măcar o cruce de lemn care să amintească de cumplitul măcel. Abia în urmă cu câțiva ani, pe locul presupusului mormânt comun a fost ridicată o cruce de stejar. Poate ea, de una singură, să dea expresie durerii imense a mai multor sate de pe valea Prutului care au pierdut atâtea vieți nevinovate?

Marile deportări

În noaptea de 12 spre 13 iunie 1941, în jur de treisprezece mii de persoane (copii, tineri, femei, bărbați) din regiunea Cernăuți au fost deportate în Siberia și Kazahstan. Numai din raionul Herța au fost deportați în jur de două mii de oameni (din Horbova - 147, din Bănceni - 43, din Buda Mare - 39, din Pasat - unul dintre cele mai tinere sate din raionul Herța - 20, din Lunca - 35, din Slobozia - 30, din Mogoșești - 42, din Satu Mare - 50, din Mihoreni - 34, din Hrețca - 20, din Probotești - 26 de persoane). Acestea sunt datele atestate scriptic. În realitate, exodul forțat de populație a fost mult mai mare și cu efecte dintre cele mai dureroase.

După 1945, când o mică parte a deportaților din 1941 au primit dreptul să se întoarcă la locul de baștină, în Bucovina bântuia foametea cauzată de secetă, iar de „sus” s-a primit ordin să se conștie țăranilor și ultimul bob de grâu. Astfel, podurile caselor, unde de obicei oamenii păstrau cerealele, au rămas pustiite. Recent s-a făcut publică și o altă informație privind evenimentele tragice din acele timpuri: pe timpul foametei din 1946-1947, S.U.A. și Canada au acordat U.R.S.S. un consistent ajutor umanitar, constând în mii de tone de cereale. În nordul Bucovinei și în Basarabia nu a ajuns niciun bob de grâu.

Putem să venerăm noi, astăzi, steluța roșie? Să o prindem în piept, așa cum unii certați cu memoria sau tineri naivi intoxicați de vechea ideologie mai obișnuiesc să facă la diverse date aniversare? Chiar și astăzi, să aduci o carte de istorie din România constituie un „pericol” pentru grănicerii care, deși nu știu limba română, parcă ar opri cărțile să aprindă focul cu ele! Dar oare ce fel de foc?

flash-meridian

Lui J. D. Salinger, cu dragoste și ... tristețe

Virgil Stanciu

Primul mort literar de seamă al anului 2010 este romancierul și nuvelistul american Jerome David Salinger, cunoscut în lumea întreagă pentru romanul *The Catcher in the Rye* (1951), un clasic modern, despre care, până la apariția ciclului Harry Potter, se putea afirma că este cel mai iubit roman scris în limba engleză după al Doilea Război Mondial, și pentru ciclul de proze scurte avându-i ca protagoniști pe membrii familiei iudeo-americane Glass.

J. D. Salinger este scriitorul care a reușit performanța de a câștiga cea mai mare faimă cu cel mai puțin efort, fără ca cineva, până acum, să se fi aventurat să-i conteste popularitatea sau importanța. O operă cantitativ anemică – un singur roman și câteva zeci de nuvele, unele, ce-i drept, ceva mai extinse – a rezistat semeț timpului, mai bine decât multe „Mari Romane Americane” desfășurate pe sute, chiar mii de pagini, cum este, bunăoară, trilogia *U. S. A.* a lui John Dos Passos. Șansa de a fi publicat, cu mai bine de o jumătate de secol în urmă, un roman-cult, pe care și l-au însușit ca *vade-mecum* generații succesive de adolescenți și care face și azi figură bună pe listele celor mai bine vândute cărți din literatura universală, i-a dat posibilitatea să doarmă pe niște lauri câștigați pe drept, trezindu-se doar atunci când a fost necesar să-și apere intimitatea (vezi controversata afacere a vânzării la licitație a scrisorilor sale de dragoste adresate lui Joyce Maynard sau piedicile puse demersului scriitorului britanic Ian Hamilton de a scrie o biografie a sa – apărută, totuși, și fără cooperarea subiectului, în 1988, cu titlul *In Search of D. J. Salinger*) ori dreptul de proprietate intelectuală (blocarea publicării în Statele Unite a unei continuări a romanului *The Catcher in the Rye* scrisă de suedezul Frederick Calton). Dezgustat de celebritate, Salinger a evitat cu încăpățănare orice apariție publică sau mediatizare, iar de scris n-a mai scris nimic din 1965, când apărea în *The New Yorker* nuvela „Hapworth 16, 1924”. Cum interesant îl caracteriza un critic american, el este „scriitorul care a devenit celebru datorită fricii sale de celebritate”.

În opinia noastră, proza americană a celei de a doua jumătăți a secolului XX a dat numai două romane care au știut să ia exact pulsul unor ample mișcări socio-culturale și să se constituie în mărturie ficțională, dar cu atât mai incontestabile, ale unor faze hotărâtoare din istoria culturală a Americii. Unul este *The Catcher in the Rye*. Celălalt, *On the Road* de Jack Kerouac. Cred că în cei cincizeci de ani scurși de la apariția celui dintâi, toată lumea și-a dat seama că succesul de cursă atât de lungă al romanului lui Salinger nu se datorează calităților literare intrinseci, ci modului în care a prezervat un eșantion inalterabil al sensibilității și mentalității juvenile, spiritul de frondă caracteristic tineretului, chinurile de natură moral-etică ce acompaniază căutarea drumului bun la începutul vieții publice, dificultățile întâmpinate în cernerea valorilor de non-valoare. Vom concede că acest buchet tematic nu ar fi avut șanse să impună opera fără impecabilul veșmânt narativ în care a fost prezentat, de la naturalețea povestirii până la hemingwayanul efect de aisberg al prozei, de la redarea literală a argoului adolescentin la

abilitatea de a folosi metafora și simbolul, ca să nu mai vorbim de plasticitatea procedeelelor de transpunere a problemelor existențiale majore la nivelul de înțelegere al vârstei tinere. Dar romanul a adus mai multă apă la morile sociologiei literare și criticii de inspirație psihologică decât ale abordărilor formal-estetice.

Malcolm Bradbury scrie că succesul romanului *The Catcher in the Rye* s-a datorat în primul rând exactității cu care a surprins atmosfera și temperamentul Americii anilor 1950, prima decadă de după război, dar și cea a debutului Războiului Rece, când deruta Americii urbane era considerabilă, în special în rândul generațiilor tinere. Parcă simțind că se împlinise un ciclu de când valorile etice și morale (în mai mică măsură cele religioase și culturale) ale țării sale fuseseră examinate din perspectiva unei purități și inocențe native, întrucât într-un personaj de vârstă fragedă, nealterat de „civilizație” (Huckleberry Finn al lui Mark Twain), Salinger a avut ideea genială (niciodată recunoscută de el ca atare) de a-l transfera pe bunul prieten al lui Tom Sawyer și al negrului Jim din regiunile rural-scalavagiste ale Sudului în New York City-ul modern, de a-i confecționa o altă identitate și de a-l pune să comenteze, cu destul cinism, dar și cu un umor subteran care explică parțial succesul cărții, tribulațiile omului modern, prins în cursa nebună și, privită la distanță, ridicolă, de realizare a normelor necesare împlinirii Visului American. Așa a apărut pe lume Holden Caulfield, un narator-actor caracterizat printr-un amestec de inocență și deziluzie, și nu e de mirare că al a fost comparat de la bun început cu Huck Finn, asemănările și deosebirile dintre cei doi constituind și tema a numeroase eseuri critice, ba chiar lucrări academice. Numai că Holden Caulfield, chiar dacă nu este, din perspectivă adultă, decât un „copil problemă”, un vagabond simpatic ce se cramponează de un cod valoric minimal, acoperind doar lucrurile naturale și firești, chiar dacă nu are niciun fel de ambiții creatoare, (unicul său plan de viitor este să se refugieze în „teritoriul indian” unde se visa și Huck), preia și moștenirea altui personaj dificil, mult mai cultural, mai „profund”, ieșit dintr-o carte-îndreptar a modernismului: a joyceeanului Stephen Dedalus, eroul din *Portret al artistului la tinerețe*. Ceea ce îi unește pe cei doi este postura diavolească, acel *non serviam* cu care ambii refuză să se lase încadrați în societăți, ce-i drept, radical opuse: una (cea irlandeză), oprimentă, cu norme de conduită dintre cele mai rigide, dar și cu ipocrizie pe măsură, cealaltă (cea americană) mai permisivă, dar conducând tot la pervertirea sufletului, la goana după non valori. În numele filosofiei Zen în care credea, a unei „religii lirice a inocenței”, cum nimerit o numește același Malcolm Bradbury, Holden opune sterilei agitații moderne o filosofie a contemplației și a iubirii fără rezerve pentru tot ce mișcă, de la sora lui, Phoebe (unica ființă creditată cu puritate sufletească), până la cel mai corupt sau caraghios personaj întâlnit în preambulările sale newyorkeze. El este personajul care refuză să se maturizeze și, deși s-a spus că mulți adolescenți s-au identificat

cu el și încă se mai identifică, exercită o forță de atracție considerabilă și asupra celor care s-au maturizat, dar le pare rău că au făcut-o (și aceștia, legiune).

Unii comentatori sunt de părere că o contribuție cel puțin la fel de importantă ar fi adus-o Salinger la arta povestirii, considerată un gen epic național în Statele Unite. Textele din *Nine Stories* (1953) sunt, cum frumos le definește Malcolm Bradbury, despre „teribilul stress la care sunt supuse ființele fragile într-o epocă teribilă”. Ele încheagă portretul vag isteric, ușor bolnav, al unei lumi în care iubirea și frumusețea au cedat în fața calculului rece și abjecției. Protagonistii lor – ca și ai nuvelor *Franny and Zooey*, *Raise High the Roofbeam*, *Carpenters* și *Seymour: An Introduction* – sunt membrii familiei Glass, cu toții persoane de o sensibilitate exacerbată, extrem de vulnerabili, pradă sigură rapacității și intoleranței moderne. Școlit în atelierul de prozatori al revistei *The New Yorker*, Salinger scrie variații pe o seamă de concepte buddhiste, concepându-și povestirile ca o alternanță șocantă între pasajele meditative, uneori discret lirice, și acte extreme, imprevizibile sau violente. Mai vârstnicii cititori ai acestei rubrici își vor aminti cât de zdruncinațiu fost în 1963, când BPT publica cele două volume de *Nuvela americană contemporană*, citind povestirea „O zi grozavă pentru peștele-banană”, unul dintre primele texte salingeriene transpuse în românește, care narează sinuciderea lui Seymour Glass, cel mai sensibil, mai neurastenic și mai misterios erou al lui J. D. Salinger.

Capodopera salingeriană a apărut în românește în două versiuni, ambele intitulate *De veghe în lanul de seacă*. Prima o datorăm Catincăi Ralea și lui Lucian Bratu (E. L. U., 1964)¹, cea de a doua lui C. Popescu (Polirom). Romanul e dificil de tradus datorită recursului autorului la argoul adolescentin; în plus, primii traducători au trebuit să țină cont de pudibonderia epocii în care s-a tipărit cartea. A doua traducere, realizată în anii noștri de relativ libertinaj lingvistic, este mai puțin (auto)cenzurată. Dar imaginați-vă *The Catcher in the Rye* transpus în limbajul stradal al grupurilor de elevi de la liceele vocaționale de azi!

Moartea nu chiar neașteptată (împlinise, totuși, 91 de ani) a lui J. D. Salinger, lasă fără răspuns o sumă de întrebări. Cea mai incitantă este dacă în ultima jumătate de veac, de când nu a mai publicat nimic, a creat cel puțin o „literatură de sertar” semnificativă, cu care să-și delecteze posteritatea. O altă întrebare ar fi dacă va putea apărea o biografie autorizată a sa, adusă la zi (după cea destul de veche a englezului Tim Norton).

Așadar, Jerome David Salinger (01.01, 1919 – 27. 01.2010).

P. S. După ce trei ani a scris cu asiduitate pentru această rubrică, lipsind foarte rar de la bilanurile întâlniri cu micul său grup de cititori fideli, bunul meu prieten Ing. Licu Stavri a obosit și se retrage, ca și Salinger, în cel mai deplin anonim. Îi mulțumesc pe această cale că a fost de acord să preiau eu ștafeta. (V. S.)

¹ Nu e lipsită de interes nici prefața lui Silviu Iosifescu.

Știință și violoncel

Viața de lângă viață

Mircea Oprea

De acă producerea artificială a aminoacizilor din moleculele unor gaze în mod evident lipsite de atributele vieții pare să fie la un moment dat singurul obiectiv urmărit de verificatorii teoriei lui Oparin, alți biochimisti contemporani cu noi consideră că dovada asta reprezintă prea puțin. Prea puțin pentru perspectivele deschise de experimentul Miller-Urey, și e foarte posibil ca universitarii din Chicago să nici nu-și fi dat seama, cu mai bine de o jumătate de secol în urmă, că forțaseră o poartă spre un domeniu aflat la granița dintre realitate și fantezie: viața artificială.

Mai multe laboratoare specializate în cercetări „de vârf” trudesc cu hărnicie la construcția acestor spectaculoasă și care, dacă va ajunge la rezultate semnificative, ne va obliga să vedem omul într-o postură demiurgică atribuită până astăzi doar divinității supreme. În experimentările lor ficționale, literaturii sunt, de fapt, cu un pas înaintea savanților: avem cazul Golemului, și mai avem cazul Frankenstein, descris de Mary W. Shelley și „speculat” de nenumărați alți producători de cărți și de filme de după această doamnă a literelor britanice. Scriitorii mai sunt însă și nițel moraliști, așa că nu ezită să facă din creaturile lor artificiale niște monștri, conducându-le spre o stare conflictuală menită să ne oblige a ne întreba la ce ne folosesc nouă asemenea demonstrații de rivalitate cu Dumnezeu. Oamenii de știință, care nu pot fi învinuiți că sunt chiar lipsiți de exercițiul moralei, își văd însă înainte de explorarea tenace a obiectului lor de studiu, dornici să afle până unde se poate ajunge cu descoperirile lor. Iar dacă, între altele, se poate

ajunge până la un Premiu Nobel, cu atât mai bine!

La Harvard Medical School, o echipă condusă de Jack Szostak construiește deja modele simple de celulă ce încep să aibă atributele vieții. Nu mai sunt simpli constituenți ai celulelor, precum aminoacizii, ci chiar „protocelule” din care se speră că, la un moment dat, vor fi obținute celule veritabile. Szostak este „biolog molecular” – iată deja o specializare extremă a unei discipline științifice percepute de profani ca aproape monolitică și cu un conținut foarte general. El își construiește protocelulele din molecule de mari dimensiuni (în lumea lor microscopică, bineînțeles), capabile să captureze bucăți din acizii nucleici purtători ai codului pentru replicare. Sub influența energiei solare ori a celei eminate din anume reacții chimice, alcătuirea acestor hibridă ajunge să dea naștere unui sistem autoreproducător. Aflat în plină evoluție, acesta corespunde, așadar, condițiilor pretinse de viață. Deocamdată modelul nu copiază viața în complexitatea ei superioară, așa cum o cunoaștem pe Pământ, însă ne sugerează în ce fel poate începe viața oriunde în Univers. Astăzi putem copia un set limitat de secvențe genetice simple, reușind să reproducem celulele dintr-un sistem bazat pe completa autoreproducere e aproape iminent în laboratoarele prezentului nostru. Chiar dacă admitem că protocelulele artificiale nu explică pe deplin apariția vieții pe Terra, ele tind deja să devină un fel de nanomașini de dimensiunea unei celule normale. În această calitate, presupun că omul nu se va sfii să le și folosească. Depinde la ce.

Să presupunem că se va ajunge și acolo. Pornim,

așadar, de la o viață copiată, careia în curând n-o să-i mai putem spune „pseudo-viață” și poate că nici măcar „cvasi-viață”. Două întrebări fundamentale apar în vecinătatea acestor experiențe insolite. Prima privește esența intimă a acestor creaturi artificiale. Ar putea fi ele identice modelelor primordiale, cele atestate de geologia străveche a planetei noastre? Explică protocelulele în mod rezonabil apariția vieții pe Pământ? Ca într-o anecdotă celebră, unii spun „da”, alții, mai sceptici, precum geochimistul Mike Russell de la Jet Propulsion Laboratory din Pasadena, California, consideră că primele molecule cu aspect de viață din istoria globului terestru trebuie să fi provenit din componente complet anorganice. Ceea ce nu e cazul în actualele experimente. Frumos și remarcabil, modelul Szostak nu ne garantează că viața a pornit tocmai așa. Este doar una dintre soluții, plauzibilă experimental.

Cealaltă întrebare delicată: unde pot duce aceste cercetări? Obținem o formă de viață complet nouă, paralelă cu cea de pe Pământ. Făcând-o să evolueze independent, o selecție (era să spun *naturală*, dar ce mai poate fi absolut natural în lumea noastră „umanizată” și hipertehnificată?) va funcționa în mod accelerat. Acizii ribonucleic și dezoxiribonucleic pot să apară în protocelule într-un timp record față de îndepărtatul film al lumii prebiotice. Se spune că un sistem bazat pe completa autoreproducere e aproape iminent în laboratoarele prezentului nostru. Chiar dacă admitem că protocelulele artificiale nu explică pe deplin apariția vieții pe Terra, ele tind deja să devină un fel de nanomașini de dimensiunea unei celule normale. În această calitate, presupun că omul nu se va sfii să le și folosească. Depinde la ce.

portrete ritmate

Ceva trece pe-aproape...

Radu Țuculescu

...așa ne șoptește poetul Kocsis Francisko, ascuns după un difuz vâl de ceață, parcă dorind să ne împingă într-o zonă bîntuită de adieri misterioase iar noi percepem șoaptele și simțim cum apa de sub piele ni se ncrețește de frig... *Ceva trece pe aproape*, exact așa se intitulează noul volum de poezie al poetului, apărut la Editura Ardealul la sfârșitul anului 2009.

Îl văd pe poet ca pe un lup rănit, lingîndu-și într-o aprigă singurătate rănilor, vizibile și invizibile, într-un anotimp al frigului, al gerului și al ceții (...*demiurgul pictează peisaje autumnale/ cu tot mai multă ceață... biserica se ascunde în gogoșa de ceață... eu însumi stăteam pe-o creastă de ceață... iarna își pune gîtul pe butucul zilei și cîntă... gerul a răstîgnit cristale pe geamuri... ochi luminoși plutind în ceață...*), un lup care-și descoperă disponibilitatea la suferință și al cărui urlet se multiplică în numeroase versuri, chiar dacă este un urlet, adesea, înăbușit ori unul de disperare: gesturile urlă, nepăsarea urlă, mila creștină urlă... Uneori, îl acompaniază un tipătul strident al bufnițelor (bufnița - simbolul tristetii, întunericii, singurătății și melancoliei) ori scîrțitul ușii în fața morților recenți... Căci și moartea este una dintre fantasmalele care-l încearcă pe poet, firesc, atunci cînd rănilor văzute și nevăzute l-au făcut să se oprească într-un anotimp al frigului (paginile cărții creionează harta unui ținut al înghețului, al atingerilor geroase, al chiliilor din ger, al zăpezilor de-acum și de altădată...), unde va încerca să-și salveze identitatea. Și cum altfel și-o poate

salva decît... scriind poezie? *Nu s-a schimbat nimic/ dacă și astăzi mi-e mai ușor să cred/ că viața nu-i decît o sumă de morți revocate... mă simt extras din urna cu sorți/ și constrîns s-accept darul infernal/ de a fi martorul propriei morți... Cu mers măsurat merge moartea pe mare/ spre merii mărunți de pe malul înalt... moartea începe acolo/ unde se termină sentimentele/ sunt întîmplări în care am murit de mult... Cu toate acestea, cartea lui Kocsis Francisko nu este una a disperării, a deznădejdiei iremediabile ci, mai degrabă, a unei conștientizări lucide, frisonant de lucide, poetul privindu-și propria minte ca o sursă de suferință, intuind cum Dumnezeu i s-a mutat în tîmplă doar ca să-l sperie. Reușește să se distanțeze și să-și disece propria ființă: *am dobîndit puterea de a refuza/ orice victorie, un act de voință prin care m-am despovărat / de iluziile materiei în schimbul altora... iată cît de egoist am devenit/ de cînd s-a dublat/ porția mea de disperare...* Dar și foarte subțiri fire de ironie, foarte bine protejate de nevăzute văluri, străbat versurile poetului, imprimîndu-le interioare ritmuri alerte: *Nimicurile vieții. Și cite o știință. / O tensiune, arar pozitivă./ Parcă aș fi într-un picaj cu escale./ Mi se permite să mă așez iar în rutină/ înainte de o nouă prăbușire./ În sine...**

Iar salvarea, dacă este nevoie de așa ceva, nu poate veni decît din joc, căci din joc se naște totul ori aproape totul, iar lupul o știe, chiar rănit fiind: *Încă mă joc, căci/ n-am uitat/ plăcerea și rostul,*

regula și patima... încă mă joc, mai/ născocesc mize/ și motive,/ fior și savoare...

Nu pot să-mi explic de ce (și, zău, nici nu încerc) în timpul lecturii volumului lui Kocsis Francisko *Ceva trece pe aproape*, mi-am amintit de Trakl! Nu, nu apare în poeziile lui K.F. (sau mai bine F.K...?) nicio soră de care să fie îndrăgostit și totuși, numele poetului blestemat mi-a răsărit în minte de mai multe ori. Georg Trakl, cel pe care-l montam pe scenă, în studenție, spre disperarea cenzorilor. Nu am vrut să caut în bibliotecă volumul lui Trakl și să încep a face comparații, mai mult ori mai puțin docte, între el și poetul din Tg. Mureș. Am lăsat să mă învâluie această impresie trakliană, precum o ceață răcoroasă, precum o aripă a unui înger nevăzut (alb ori negru?), să mă încinte ideea (fie ea și falsă...), să mă las furat de bucurie fără a cerceta... Căci sînt un om sincer care își asumă toate inconvenientele (după cum spune K.F....) constatînd că istoria nu-i un lanț de fapte... ci un șir de consecințe. Iar spre sfârșitul volumului, muzicianul din mine a intuit muzicalitatea cuvintelor ce se transformă în incantație (murmurate lîngă o biserică într-un vechi oraș) și-am să le citez în întregime: *traci palid și tăcut prin tîrgul vechi,/ cînd mila creștină-ar trebui să urlă,/ bătrîni cerșetori alcoolici/ stau retrași în umbra de sub turle;/ sfinții suferă și ei în vitralii,/ pictați în poziții incomode,/ confesionalu-i plin de duhuri/ întoarse de cerescul custode;/ ruga nu-i descîntec de iertare-/ precum Oedip ieșind din cetate,/ te simți neputincios și invovat,/ alb rătăcit în creștinătate.*

sport & cultură

Laura Văleanu

Demostene Șofron

Mă opresc asupra unui sportiv exemplar, unul despre care trebuie să scrii, unul care trebuie să fie în atenția presei de specialitate și nu numai. Laura Văleanu merită tot *respectul* nostru.

A scrie despre Laura Văleanu înseamnă a scrie despre... Despre Jocurile Paralimpice de Iarnă de la Vancouver, martie 2010, competiție dedicată sportivilor cu nevoi speciale. Despre sportul paralimpic de vară sau de iarnă la noi în țară, sport la granița suficienței dacă ne gândim strict la interesul de care se bucură din partea guvernanților noștri. Despre sportul paralimpic în țările vestice, acolo unde există un interes și un sprijin real, exemplele sînt numeroase și edificatoare. Despre sărăcia noastră, tot mai accentuată, reflectată și în rezultatele sportivilor noștri în diferite competiții internaționale, oficiale sau amicale. Despre istoria sportului paralimpic, cu începuturi încă din 1888, Berlin, odată cu afilierea primelor cluburi sportive de profil. Despre schiul alpin paralimpic. Fiecare punct atins mai sus deschide aprofundări și abordări din cele mai diverse.

Laura Vălean (n. 8 ianuarie 1990, Sibiu) studiază medicina la München. Este schioare, va reprezenta România la Jocurile Paralimpice de Iarnă în probele slalom uriaș, respectiv slalom special. Piciorul drept i-a fost amputat de la nivelul gambei, în urma unui accident rutier

petrecut în 2006, 11 septembrie, la numai 16 ani. O zi nefastă, un eveniment trist, unul care a ambiționat-o. Schiul este pentru Laura Văleanu, marea provocare, cea de a dovedi că se poate, că poate izbîndi într-o disciplină sportivă care cere din start, tărie fizică și psihică. Este dorința de autodepășire, specifică numai caracterelor puternice, celor care au de spus ceva în viață. Și Laura Văleanu are de spus încă multe, atît în profesia aleasă, cît și în sport.

Schiul alpin paralimpic este o adaptare a schiului alpin pentru sportivii cu dizabilități. Se concurează în cadrul a trei categorii, mono schi, în picioare, deficienți de vedere, fiecare grupă fiind divizată pînă la șapte clase. Jocurile paralimpice de Iarnă de la Vancouver înseamnă optzecișase de probe din diferite sporturi de iarnă. Opt sînt sporturile din categoria celor pe gheață - bob, sanie, hochei, patinaj artistic, patinaj viteză, patinaj *short-track*, *curling* - trei sînt sporturi din categoria sporturilor alpine - schi alpin, schi acrobatic, *snowboarding* - iar patru sînt din categoria sporturilor nordice, biatlon, schi fond, sărituri, combinata nordică.

Dacă e să vorbim despre istoria Jocurilor Paralimpice de Iarnă, atunci trebuie menționat faptul că prima ediția s-a desfășurat în anul 1976, la Ornskoldsvik, Suedia, la competiție luînd parte sportivi din șaptesprezece țări. Următoarele ediții

au fost Geilo - Norvegia (1980; 18 țări), Innsbruck - Austria (1984; 21 de țări), Innsbruck (1988; 22 de țări), Tignes Albertville - Franța (1992; 24 de state participante), Lillehammer - Norvegia (1994; 31 de țări), Nagano - Japonia (1998; 32 de țări), Salt Lake - Statele Unite (2002; 36 de țări), Torino - Italia (2006; 39 de țări!)

Sportivi? Sînt mulți și ajunge să amintesc nume precum Chris Waddell (n. 1968, Statele Unite; schi alpin), Jean Yves Le Meur (n. 1972, Franța; schi alpin), Tatsuko Aoki (Japonia; schi alpin; fost gimnast; paralizat după o intervenție ... chirurgicală!), Nils Erik Ulset (n. 1983, Norvegia; biatlon; diagnosticat cu boala Charcot - Marie - Tooth; trei medalii de aur la IPC Biathlon & Country Cross Skiing World Championships...), Anette Wilhelm (Suedia; imobilizată în cărucior după un accident rutier; participantă *wheelchair curling*), Jon Santacana (n. 1982, Spania; schi alpin), Jung Seunghwan (n. 1987, Korea; hochei, jucător profesionist din 2006!), Irek Zapirov (n. 1984, Rusia; biatlon, *cross country*, *skiing*)..., exemplele sînt numeroase.

România? Bucuriile ne sînt aduse de sportivi precum Eduard Carol Novak (ciclism), Vasile Stoica (atletism, scaun rulant), Laura Vălean.

Concepte și principii ale mișcării paralimpice? Mă rezum doar la cîteva, amintindu-le pe cele care definesc mișcarea paralimpică: reabilitare, recuperare, abilitare, șanse egale, universalitate (echitate, globalizare, echilibru), *fair-play* nu în ultimul rînd.

zapp-media

Nodul marinăresc

Adrian Țion

Am scăpat de aiuritoare flăcări violete, întreținute de valul mediatic uriaș cât un tsunami, dar n-am scăpat de efectele pandemiei care, din violetă, tinde să devină violentă. Spiriduși dubioși, gen Aliodor Manolea, au ieșit din basmul politic țesut cu migală pentru a instiga pe baronii locali la vânătoarea de funcții. Ei induc noile energii violete în burdihane portocalii tradiționale. Vânătoarea a început pe mai toate tărâmurile politice. La cap și în teritoriu. Ea se întinde din rariștea dezamăgirilor PSD, doldora de gonaci gălăgioși și mofluji, pînă în codrul „de aramă” al PD-L-ului victorios. De, primăvara vine cu schimbări: de temperatură, de imagine, de lideri, de statut și chiar de simboluri. Cele mai mari par a se petrece în PD-L.

În plin proces de restructurare, organizare și mobilizare, partidul conducător schimbă culorile ca șosetele. Din portocaliu în violet și din violet în verde, căci Frunzaverde de pe creanga de sus propune schimbarea denumirii PD-L în Partid Popular iar sigla să fie o inimă. Întrebarea care se pune este ce culoare să aibă inima. Albastră ca a Partidului Popular European (în semn de adaptare cameleonică la mediu) sau roșie ca... sângele clasei muncitoare care și-a câștigat prin luptă, înaintea vreme, dreptul la muncă, drept pe cale de a și-l pierde acum prin votul acordat în decembrie? Eroare! PD-L a luptat consecvent împotriva acestor simboluri comuniste, de aceea a câștigat, deci poate nesocoti programele așa-zise stângiste. Motivația dreptei îi mai scuză pe pedeliști. Deocamdată. Atunci cu ce drept să se numească

„popular”? Poate „populist” ar fi mai potrivit. Culorile, ca și orientările, după cum se vede, nu sunt o problemă pentru pedeliști. Nici o nouă organizare a partidului după cum bate vântul guvernării nu ar fi ceva ieșit din comun. Nici modificarea unor articole din statut. Toți simt însă că sigla cu actualul trandafir nu mai ține. S-a umplut de praful așteptărilor neonorate. Trandafirul solitar s-a ofilit. Drept care, la reuniunea de la Sinaia, cravatele violete înlocuite cu cele portocalii s-au întrecut în propuneri. Nu că PD-L e un partid efervescent, plin de surprize! În loc de trandafir a fost propus un măr (al lui Adam ca semn al virilității deciziilor), o sirenă (daneză sau a lui Vasile Roaită?), roza vânturilor (ca să se orienteze în spațiul politic), o ancoră (ca să facă pe plac cărmaciului, dar nepotrivită pentru înaintarea partidului). Ghidușul Toader Paleologu a propus, spre amuzamentul general, nodul marinăresc sau o barcă. A ieșit lider propunător! După cum mărturisea unul dintre participanți, discuțiile și propunerile n-au fost serioase: „mai mult ne-am distrat”, a spus el. Se vede.

Pe fondul disponibilizărilor anunțate, al nemulțumirilor generale, ei se amuză. Au apărut acțiuni de protest, sindicatele anunță altele. La minus 15 grade Celsius, oamenii au ieșit cu pancarte pe care scria: *Noi - șomeri. Voi - boieri*. Economia, viața socială românească au fost strânse într-un nod marinăresc cu meșteșug aranjat ca să pară o diafană perdea ce nu prezintă niciun pericol. Perdeaua s-a dus ca un fum. Simplă abuz reală electorală. Acum nodul marinăresc despre

care glumesc boierii a ajuns la gât, sugrumă populația, dar pentru că primul ministru e protejat încă de oculta flacără violetă, nici că-l bagă în seamă. El se mândrește cu nodul de la cravata lui violetă.

În acest timp, ca o sfidare la adresa bunului simț, *Antena 1* difuzează o emisiune de un cinism ieșit din comun, ca să nu spun că e de o nesimțire de-a dreptul odioasă. *Bun de cinste* e un fel de concurs de o ineptie crasă. Cinci persoane insipide sunt filmate în timp ce mănîncă la un restaurant chinezesc de lux. Distracție mare, dom'le să privești niște îmbuibăți mîncînd! Comandă, mîncîncă, se înfruptă din bunătați și fiecare trebuie să ghicească sau să aproximeze prețul bucatelor. Toți înfulecă și unul plătește. Așa e jocul lor. La scară națională e invers. Un grup de înavuțiți se ghiftuiesc pe rupe și prostimea plătește. În loc să fie amuzantă emisiunea, ea pare mai degrabă, în aceste timpuri de criză, o bațjocură ordinară la adresa românilor care n-au după ce bea apă.

Așa și cu politicienii, ei se amuză și situația în care se adâncește țara e violetă sau albastră sau vernil închis sau roșu aprins, dar numai normală nu e. Nodul marinăresc s-a transformat pe nesimțite într-un problematic nod gordian. Iată-! Guvernul e în impas. Se află în fața lui și în loc să ia măsuri, politicienii se amuză, vor cinstiri, demnități, au orgolii, întrețin dispute. Se pare că nimeni nu poate dezlega acest nod gordian care crește de la o zi la alta precum cadavrul din piesa ionesciană. Lipsește un Alexandru Macedon să-l taie hotărât cu sabia.

muzica

Filarmonica Transilvania și pianistul încântător

Laurențiu Malomfălean

Și veneau, și sala devenea mică și neîncăpătoare, și mă vedeam pierdut într-o mare de melomani: era vineri seara, veneau clujenii la concert în valuri, începuse deja rapsodia și două respectabile doamne, foarte frumos, cumva natural, ascultau în picioare. Chiar nu știam și nu reușeam să-mi explic de ce e sala plină – de regulă rămâneau suficiente locuri neocupate cât să te poți întinde în voie pe câte patru scaune, ca într-o barcă purtată de sunete și vibrații, deși pe majoritatea moșăiau pensionarii cu abonament. Acum eram foarte mulți, în toate felurile. Să fie ceva special și să nu fi știut? Într-adevăr, nu mă uitam cu mare atenție pe afiș, am văzut simfonia lui Franck și mi-a fost îndeajuns, am fost împins de la spate cu forța. Programul mai cuprindea prima rapsodie română de George Enescu, respectiv al doilea concert pentru pian și orchestră de Béla Bartók. Adică foarte *politically correct*, mă gândeam: Cluj, Casa de Cultură a Studenților, cu alte cuvinte limbii dinaintea celor două centre rivale, Mathias Rex & Al munților Crăișor, primul concert serios al anului, pace și bună conviețuire. De fapt, asta nu contează. Venise la noi *cinema*.

Nicolae Moldoveanu, dirijorul principal și de suflet al orchestrei, ne-a oferit o rapsodie scânteietoare, cu nuanțe bine punctate, poate puțin excesiv în secvența finală, când au fost evidente câteva erori de sincronizare între percuție și restul instrumentelor. Aplauze frenetice, bineînțeles, de parcă seara s-ar fi terminat. Urma Bartók însă. Nu-l mai ascultasem de multă vreme și lucrarea propusă mi-era total necunoscută. Habar n-aveam la ce să m-aștept, nici n-am văzut bine cine va concerta, parcă din Germania *cinema*. Da, venisem după o perioadă de abstenență, și mai mult pentru simfonia lui César. Însă la fel cum nu pot merge la teatru fără să citesc înainte piesa – în limita posibilităților, firește – am ascultat lucrarea lui Bartók în prealabil. Vivat Sfântul Youtube!

Sviatoslav Richter nu m-a satisfăcut ca de obicei, dar m-a lovit o senzație cu totul aparte în a doua mișcare: viorile misterioase, brutalitatea timpanelor, conflictul nerezolvat. Unul dintre cele mai solicitante concerte din repertoriul pianistic, aproape deloc unitar, fără ca dizarmonia să reprezinte mai puțin, altceva decât un atu.

La Cluj, efortul pianistului nu s-a prea lăsat vizibil, deși datorită microfoanelor presărate pe scenă, printre instrumentiști, ambitusul orchestrei a fost mult amplificat, în așa fel încât uneori n-am distins foarte clar vocea pianului, mulțumindu-mă să mă las hipnotizat la propriu de viteza mângâietorului și torționarului său. Însă mișcarea secundă m-a convins: tânguirile viorilor și superbul duel dintre pian și timpan au refăcut un *ménage à trois* singuratic în literatura pentru pian; acest *Adagio - Presto - Più adagio* spune mult mai mult decât restul concertului, ca și cum s-ar concentra din aproape nimic. În concluzie, finalul n-a mai contat. A fost o demonstrație de virtuozitate rece, feroce. Apoi, cele trei suplimente: două studii op. 10 de Chopin, plus partea lentă din *Patetica* beethoveniană. M-a frapat mai ales primul bis: *necunoscutul* emana o siguranță pe care, cu siguranță, tinerii pianiști aflați în fața mea o invidiau la fiecare măsură. Cu toată disciplina germană posibilă, părea că-și înfige firavele degete nipone într-o blană de urs din munții Bavariei, netrădându-și nici măcar o clipă dubla și fascinanta proveniență (mamă din Țara Soarelui Răsare, tată neamț); însă nu vă spun încă despre cine vorbesc, am aflat ulterior, întâmplător, dând un search pe youtube. Oricum, a fost o revelație răsplătită pe măsură, cel puțin emoțional, prin entuziasmul prelungit al aplauzelor (în paranteză fie spus, pianistul a fost nevoit să renunțe la onorariul său obișnuit, acceptând "unul de vreo 20 de ori mai mic", a declarat Marius Tabacu, directorul

Filarmonicii de Stat Transilvania).

Dirijorul nu s-a lăsat mai prejos. Comunicarea dintre cei doi mi s-a părut exemplară, dar simfonia pentru care venisem a fost acceptabilă, nu mai mult. În prima parte, sonoritatea și tonusul au fost nehotărâte, pentru că la Cluj alămurile și percuția pot face superfluă prezența și nuanțările coardelor, executând excese de zel memorabile. Căror publicul, involuntar, le răspunde: la nicio secundă după sfârșitul primei părți, un auditor a tușit brusc anulând efectul și enervându-l vizibil pe Nicolae Moldoveanu, care i-a mulțumit cu o mișcare a capului, stârnind astfel aplauze din partea celor din față, de parcă ne-ar fi decretat sfârșitul simfoniei; câteva râsete indignate și noi mișcări îmbufnate la pupitru. Prin urmare, farmecul din *Allegretto* și hiperoptimista concluzie n-au mai reușit să mă trezească din admirația pentru pianistul încântător, acel *cinema* formidabil care mă deconcertase cu dexteritatea și fastul interpretării lui.

Da, s-a terminat. Ies, mă uit după afiș, nimic, e deja înlocuit cu cel pentru concertul de săptămâna viitoare. Haydn, *Anotimpurile*. Curajos program, ce să zic. Ajung în cameră, vreau să aflu cum se numește primul bis, dau search-ul respectiv pe youtube, *chopin etudes*, individul din primul clip îmi pare cunoscut, îl pornesc, e studiul op. 10, nr. 3, despre care Chopin afirma că n-a conceput o melodie mai reușită. La pian, Freddy Kempf, identic în toate privințele cu pianistul din sala pe care tocmai am părăsit-o. Parcă mai auzisem de el. Sau poate era William?! Caut. Freddy e cel mai bun tânăr interpret al momentului, care, nu-mi vine să cred, a susținut un concert pe scena Casei de Cultură a Studenților din Cluj, astăzi, 15 ianuarie 2010.

Clujul poate fi mândru. Datorează asta unei orchestre minunate, cu adevărat în-cântătoare; Filarmonica Transilvania merită cel puțin un Ateneu, pentru care fiecare clujean ar trebui să dea cel puțin un leu, dacă nu se poate chiar nicicum altfel.

Arta sub șenilele tancurilor

(Urmare din pagina 19)

cu propaganda, șefi de instituții comuniste - a pornit ca fiind un paradis artistic al avangardelor, ea a sfârșit prin a conține experiența dureroasă și funestă a acelor revoluții fanatice care își devorează propriii lor copii.

Privind lucrurile atât sociologic cât și istoric, situația artistului, valoarea și calitatea operei sale nu pot fi judecate în afara societății. Grupurile sociale care o alcătuiesc, indivizii care le compun constituie un *mediu producător al operei* (2), generator de criterii axiologice care definesc statutul artistului și stabilesc natura relațiilor cu acesta fără a știrbi cu ceva din autoritatea personală a creatorului. Dimpotrivă, artistul se conturează, se definește doar în cadrul acestor raporturi complexe. Societatea și-a asumat opera artistului ca fiind o cale de a ajunge la acesta, sau ca trimitere la ce reprezintă opera. Antichitatea păgână a cerut

artistului să-i edifice „zeul”, iar secole de creștinism l-au identificat pe artist ca pe stăpânul miraculosului „dar” al desăvârșirii copiei divinității, al „puterii” respectivei imagini de a putea comunica cu aceasta. Artistul a fost, secole la rând, *Umbra Creatorului* (3), iar Opera s-a definit astfel ca o urmă tangibilă a lui, fiind concepută ca obiect de venerație sau ca atribut al puterii, proprietate a valorii etc.

Dacă, inițial, artiștii lucrau pentru un Mecena sau pentru medii sociale închise, limitate, cu timpul ei câștigă atenția unor pătri largi de oameni, iar influența artei lor asupra societății devine din ce în ce mai profundă. Din rândurile acestui public se selectează Mecena, adică acea autoritate artistică subordonându-l pe artist propriilor sale interese, în schimbul sprijinului acordat către acesta. Astfel, artistul își pierde treptat Libertatea, dar câștigă avantajul de a lucra în liniște, ferit de privațiunile și grijile economice ale comunității. Artiștii nu au fost întotdeauna de acord cu comanditarii lor, adesea i-au înșelat sau nu le-au răspuns comenzilor, dar Mecenații au fost întotdeauna mai câștigați, măcar doar ca proprietari ai acestor valori artistice obținute în schimb. Autoritățile laice ale statului comunist au preluat

aceste atitudini individuale, dovedind că interesele lor politice pot fi servite de munca artistului. Limbajul artei a devenit o forță incalculabilă în manevrarea mentalităților și a intereselor dictatorilor. Cu alte cuvinte, arta a devenit un *instrument de propagandă* (4) în mâna lor.

Note:

(1) Jean Louis Deotte, *Oubliez! Les Ruines, l'Europe, le Musée, L'Harmattan*, Paris, 1994, pag.57;

(2) Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, București, 1972, pag. 47;

(3) cf. Victor Ieronim Stoichiță, *Creatorul și Umbra lui*, Humanitas, București, 2007;

(4) cf. Pierre Francastel, *op.cit.*, pag. 57.

structuri în mișcare

Îl/o iubește Prospero pe Ariel?

II. Idei pentru *Furtuna*

Ion Bogdan Lefter

În producția Teatrului „Toma Caragiu”, gândită de regizorul Cristi Juncu și concret imaginată de scenograful Cosmin Ardeleanu, *Furtuna* e plasmă, cu tot cu public, chiar pe scenă (la Odeon, unde am văzut spectacolul adus în București, și foarte probabil și acasă, la Ploiești). Opțiune justificată de construcția spațiului în care se va desfășura spectacolul.

În centru, în perimetrul delimitat pe trei laturi de tribunele improvizate - insula: un disc acoperit cu nisip cenușiu-mercur, de fapt pietriș mărunț în care personajele își vor tot afunda picioarele. Acțiunea piesei acolo se concentrează, înăuntrul cercului: scenă propriu-zisă, concretă, dar și - în conturul ei de o perfectă sfericitate - metaforă a scenei, a iluziei teatrale.

În fundal, către sala goală, pe a patra latură, ieșind din poveste, spațiul de joc se extinde într-un decor casnic, cu piese de mobilier și obiecte de salon în stînga, de bucătărie în dreapta: zonă puțin folosită, dar care păstrează prezentă în spectacol sugestia vieții reale din spatele ficțiunii. E lumea noastră cea de toate zilele, dinspre care privim și noi, de pe celelalte trei laturi, la comédie.

În sfîrșit, dincolo de această metonimie a existenței cotidiene, așa-zicînd extra-teatrale, se mai află două extensii ale spațiului piesei, un al doilea și un al treilea fundal. Zeițele-spirite ale insulei, Ceres, Iunona și Iris, pe care le vedem așteptînd în spatele casnicei recuzite, se ridică din cînd în cînd, elegante, îmbrăcate în rochii negre simple, mulate pe corpurile lor suple, și cîntă la microfoane prinse în stative: „pînză” sonoră care învăluie întîmplările de pe insulă (compoziții ale Adei Milea). Pentru ca, atunci cînd, amuțind, se scurg lent înapoi pe scaunele zvelte, ca de bar, să lase la vedere, dincolo de ele și de muzica lor, în mijlocul sălii pustii a teatrului, parcă suspendat, de fapt ridicat pe un stativ metalic, parcă plutind, un pian cu coadă: reflexie simbolică a „artisticității” piesei și a lumii, imagine a sublimului creator încriptat în instrumentul maestuos, copleșitor.

Montarea se va sprijini pe tandemul Prospero-Ariel, cu funcții atent regîndite. Ca și în alte montări, cel din urmă e jucat de o actriță, nu de un actor; însă, de astă dată, nu pentru o „feciorelnică” imagine a spiridușului: Ada Simionică e sobră, distantă, e și îmbrăcată contemporan, în *T-shirt* și *jeans-i*, iar atunci cînd apare în costumație mai „de epocă” poartă o rochie albă, foarte elegantă, cu guler de pene tot albe, și, în trecerile-i la fel de „albe”, fără „joc actoricesc”, pe scenă sau în clipele în care stă nemișcată pe un jilț, în afara discului central, privind piesa, are un aer de feminitate suverană, detașată, poate că și un pic disprețuitoare. La un moment dat se strecoară și o stranie undă de erotism, pe deasupra carnalității mundane: „Mă iubești?”, îl întrebă el/ea pe Prospero. Posibilă aluzie la o mai complicată relație a cuplului, căci doar ei doi, magicianul și spiritul (sexualmente indistinct, nu-i așa?!), conform cu misterul nedezlegat al îngerilor..., înțeleg de fapt despre ce e vorba pe insulă: puteri oculte, magie, miracole, filozofie, muzică, teatru; înțeleg și se înțeleg.

Imaginea cu totul specială pe care Cristi Juncu i-o atribuie lui Ariel e anunțată din start printr-un procedeu în sine amuzant, util ca marcă a „extra-

neității” personajului, care nu se amestecă - de fapt - cu muritorii. Spiritul va vorbi prin intermediul celorlalte personaje, în speță Miranda și Trinculo. Primul dialog cu Prospero are loc în timp ce fiica sa doarme. Stăpînul insulei își cheamă supusul și el/ea se înfățișează ca întrupare în fata magicianului. Asemeni somnambulilor, Miranda se ridică, jucînd dintr-o dată altceva, altfel decît o făcuse în discuția tată-fiică din scena anterioară, își mișcă buzele ca și cînd prin gura ei ar glăsui spiritul, pentru ca apoi să se lase iarăși la pămînt, în continuare legănată de vise. Actorie de gradul doi, Florentina Năstase interpretînd-o pe Miranda care-l maimuțarește pe Ariel! Scena e surprinzătoare și încîntătoare. Pe partea Adei Simionică, procedeu atrage în spectacol tehnica teatrului radiofonic, jocul fiind transferat vocii: actrița rămîne în afara cercului, pe margine, și rostește fără agitație corporală replicile pe care le preia fiica stăpînului prin joc mut, ca-ntr-un *play-back*, zbciumîndu-se - ea - din plin. Privind dinspre Miranda, „posedată” astfel de Ariel, găselnița amintește de filmele cu spirite și reîncarnări - de pildă personajul lui Whoopi Goldberg din *Ghost* (1990; scenariul: Bruce Joel Rubin; regia: Jerry Zucker): în rol de medium, actrița americană face - de voie-de nevoie - oficiul de „interpretă” a unui tînăr care, din lumea de din-



Ioan Coman (Prospero) și Florentina Năstase (Miranda) colo, a „umbrelor”, vrea să comunice, „hamletian”, cu soția lui, căreia, pe lîngă fierbinți declarații de amor, vrea să-i dezvăluie cine l-a ucis (cuplu jucat de Patrick Swayze și Demi Moore). În *Furtuna* ploieșteană procedeu nu e exploatat pe măsura potențialului, doar Trinculo va mai fi folosit ca „vehicul” mediumnic, restul dialogurilor Prospero-Ariel se poartă direct, poate din cauză că nu se mai află prin preajmă alte personaje care să preia discursul spiridușului; însă datele esențiale ale rolului său de supraveghetor exterior și superior au fost enunțate apăsător, elocvent.

În ce-l privește pe Prospero: de astă dată chinut, nesigur, el își explorează pas cu pas puterile de-a lungul piesei și e fericit pentru fiecare reușită. Păstrează din text datele de magician-de-multe-știtor, dar adaugă acest strat al reflecției îndoite, sfîșiate între regnuri, între lumea concretă, muritoare, și cea a spiritului, eternă, între Miranda și Ariel. Pe acest subțire fir tragic, Ioan Coman reușește, prin jocul lui vibrant, să-și înconjoare protagonistul cu o impresionantă aură de martiraj.



Ada Simionică (Ariel)

Între Prospero și Ariel - se știe: o întreagă comédie (într-adevăr!). În scenă vor intra naufragiații, ale căror partituri pline de haz vor fi interpretate superlativ, cu mare vervă umoristică. Iar pentru Caliban e inventată o altă „găselniță”, absolut „mortală”: monstrul imaginat de Shakespeare „ca pămîntul” („*Caliban! Thou earth!*...”) e pus să poarte tot timpul în spate un fel de „cochilie” uriașă, ca o jumătate de scoică sau ca „farfuria” unei antene de satelit, din aceeași culoare cenușiu-mercur a insulei, astfel încît, atunci cînd se lasă jos, dispare la propriu sub „cochilie”, „îngropîndu-se” între granulele care acoperă discul central, reapare, dispare iar. Efect ultra-ilarant! Totul fiind stăpînit din planul celălalt, al puterilor nevăzute, de unde Prospero, Ariel și restul spiritelor manipulează hîrjoneala, o întrerup și o reiau, încurcă intenționat itele, fac gesturi magice sau - ele - cîntă serafic, ba chiar și cu discrete note ironice, pînă acolo încît, la un moment dat, vedem cum cele trei siluete în rochii negre părăsesc microfoanele și, zîmbind compli- ce, se transformă preț de cîteva clipe în buștenii din care bieții muritori naufragiați pe insulă vor face focul spre a-și usca hainele...

Și încă o sugestie: pînă la urmă, între Prospero cel frămîntat de gînduri și Ariel cel detașat, exterior poveștii, s-ar putea să-l descoperim drept adevărat dirijor al destinului pe cel din urmă, într-o relație stăpîn-servitor dacă nu inversată, în orice caz ambiguizată, căci nu mai știi dacă Prospero e cel care-i poruncește lui Ariel ce să facă sau, de pe margine, spiridușul-tînără femeie, de un calm suveran, tăcut-misterioasă, înveșmîntată-n alb, ca o mireasă ori ca moartea, decide...*

* Restul distribuției: Andi Vasluianu (Caliban), Ionuț Vișan (Ferdinand), Tudor Smoleanu (Stephano), Bogdan Farcaș (Trinculo), Mihai Coadă (Alonso), Niculae Urs (Gonzalo), Dragoș Câmpan (Sebastian), Ilie Gâlea (Antonio), Roxana Ivanciu (Ceres), Cristina Moldoveanu (Iunona), Mihaela Popa (Iris).

happening

Tratament la nodurile capitaliste din gât

Adrian Dohotaru



foto: Radu Pădurean

Tânărul artist bistrițean Radu Hangan își expune lucrările de pictură în cafeneaua clujeană „Insomnia” (str. Universității, nr. 2) până la începutul lunii martie, în cadrul proiectului Eu – RO.conform, derulat în perioada 2009-2010 de unul din patronii cafenelei, plasticianul Lorinczi Gyula. Expoziția, vernisată la începutul lunii februarie în prezența fotografului Dorel Găină și a unui public amator de pictură, nu are nume.

Cam astea ar fi faptele, expuse pe *scroll*, și-rist, sec și cam anapoda. Anapoda, de exemplu, pentru că expoziția nu are nume pentru că s-a uitat pur și simplu de acest aspect. De organizarea și promovarea expoziției m-am ocupat eu – pentru prima dată într-o postură de curator – și într-o anumită măsură reprezentanții cafenelei, care au oferit spațiul. Pe Radu Hangan nu îl întâlnisem până în ziua vernisajului. Povestisem doar pe *messenger*. Îmi propusesem în urmă cu doi ani să trimit la festivalul *stompan* din Bistrița, dedicat artelor plastice, un reportaj-eseu despre fotografii Dorel Găină. Nu i-am mai trimis „lucrarea” pe *messenger* lui Radu, unul dintre organizatorii *stompan*, din simplul fapt că mi s-a părut prea slabă și mai degrabă jurnalistică decât artistică. Însă, din când în când, trimestrial, povesteam pe *mes*, iar Radu îmi trimitea lucrările lui. Eu mă bucuram de savoarea lor ludică, de șarja sa ironică asupra unor realități sociale românești năclăite, de îmbinarea plină de umor a artei „înalte” cu referința „joasă”, pop, de titlurile foarte inspirate, lucruri care se văd și în expoziția sa din cunoscuta cafenea clujeană.

Unul dintre motivele pentru care am acceptat să pun umărul la organizarea expoziției, mai ales că nu am absolut nicio pregătire în zona artelor plastice, e tocmai faptul că nu percep ceea ce

face Radu ca *Artă* sau, într-un sens peiorativ, „artisticărie”. Adesea văd artele plastice contemporane drept un soi de exprimare elitistă la care nu am acces, tocmai pentru că nu am o educație riguroasă în domeniu, inhibiție pe care nu o pot depăși când se întâmplă să mă întâlnesc cu diverse produse recente ale artelor plastice și vizuale.

Cel mai fain ne-am distrat alături de Radu Hangan și câțiva prieteni nu atât la vernisaj, cât la happeningul de promovare a evenimentului, din 4 februarie. Am conceput comunicatul de presă ca pe un manifest stradal în care parazităm promovarea comercială cu bannere, slogane și afișe. Ideea mi-a venit văzând la trecerea de



foto: Radu Pădurean

pietoni un student îmbrăcat sărăcăcios, cu pantofi negri, ușor scâlțiați, care ducea o pancartă greoaie care anunța reduceri la mall. Trecea zebra în mod repetat, înainte și înapoi, pentru ca pietonii și șoferii să îi vadă bine reclama până se făcea din nou culoarea roșie. Lumea se uita năucă la el, la fel și eu. Tânărul ocolea privirile trecătorilor cu un zâmbet vag rușinat. Am avut atunci un nod în gât, gândindu-mă că nu am mai văzut în Cluj o muncă mai infectă decât asta. Ne-am propus să răscumpărăm printr-un gest cathartic, în cadrul unui happening, o astfel de realitate degradantă, care permite munci precum cea a studentului și o astfel de confiscare a spațiului public de către discursul publicitar. Redau din manifestul happeningului, „Tratament la nodurile capitaliste din gât”, gândit ca un medicament:

„Tratamentul propune un efect terapeutic stradal prin descărcarea unei trăiri refulate. Doctoria *Katharsis DC++* Radu Hangan a fost experimentată pentru prima dată în Antichitate de către Aristotel și are de atunci un succes medicinal garantat! Tratamentul concurenței te îndeamnă să *cumperi* înveliș pufos pentru acoperirea nodurilor și rostogolirea lor imediată pe gât, neeliminând problema, ci doar ascunzând-o în stomac. În schimb, terapia noastră alternativă, pregătită de cei mai competenți alchimiști sociali, te îndeamnă să *răscumperi* ceea ce înainte se putea doar cumpăra și astfel contracarează nodurile și provoacă temporar dispariția lor”.

Au venit vreo 10-15 jurnaliști la happening. Ne-am plimbat cu tablourile și sloganele sub ochii mirați ai pietonilor și șoferilor pe la stopuri, pe trotuarele centrale, dar și prin librării ori chiar prin sălile de lectură ale Bibliotecii Centrale Universitare, ticsite de studenți, extrem de amuzați de noi. Zâmbeam emoționați, conștienți de postura *jack ass*. Pe unul dintre bannere scrisesem epigonic șaișoptist: „Imaginația e la putere”. Noi, cei patru mușchetari, eram buricul pământului, premieri ai clipei și alte cele. Nodul în gât dispăruse.

film

Doctor Parnassus & Sherlock Holmes

Lucian Maier

Citim cărți și vedem filme pentru a gusta tot soiul de povești. În spatele muzicii căutăm istoria artiștilor pentru a intui mai bine sensurile exprimate sonor, iar o pictură anume sau o fotografie pot naște în noi serii întregi de imagini care, pentru noi cel puțin, devin povestea aceluia tablou sau acelei fotografii. Experiența fiecăruia devine poveste odată ce e trecută prin filtre intelectuale și e îmbogățită și crescută de imaginație. Viețile noastre devin povești, aventurile noastre sînt povești, iar poveștile, în genere, sînt hrana spiritului uman. După ce a realizat câteva dintre cele mai teribile povești ever seen on the big screen - *Monty Python and the Holy Grail*, *Brazil* sau *Twelve Monkeys* -, Terry Gilliam încheagă acum, în *The Imaginarium of Doctor Parnassus*, o meditație asupra naturii și sensului pe care îl are povestea pentru speța umană.

Povestea e cea care susține lumea, îi va spune magicianul Parnassus fiicei sale, Valentina, înainte ca fata să împlinească șaisprezece ani, vârsta la care sufletul ei urma să intre în traista diavolului. Cu sute de ani în urmă, Parnassus conducea o mănăstire ai cărei călugări istoriseau necontenit o poveste, iar povestea era temelia lumii. Diavolul vine în mănăstire și astupă gurile călugărilor pentru a-i demonstra lui Parnassus că lumea nu se năruie fără povestea rostită de ei. Parnassus afirmă că lumea nu se prăbușește fiindcă povestea nu moare în acea mănăstire, ea e vie în alte părți ale lumii, dăinuie și în mintea călugărilor și, am putea continua, pentru noi e vie și reînvie constant pe ecran. Ca un *perpetuum mobile* imaginile din mintea autorului (de cinema) prind viață în fața spectatorilor, pe ecran; imaginile de pe ecran sînt imaginile generate de mintea lui Parnassus, el fiind cel care vorbește Valentinei despre relația sa cu diavolul și el e cel care prilejuiește personajelor din film - prin mijlocirea oglinzii sale magice - să își transforme nălcile și cuvintele din minte în istorii vii în care se mișcă aievea. Și cînd Parnassus încetează istorisirea sa către Valentina povestea nu înlemnește, ci continuă în mintea spectatorilor, ca descifrare și joc cu semnele culturale pe care le montează Gilliam în istoria

sa: trimeri la *Faust*, trimeri la *The Seventh Seal*, trimeri la *The Fisher King*, la muzele mitologiei grecești, care sărbătoreau artele pe muntele Parnassus, centru al universului pentru grecii antichității, loc al Oracolului de la Delphi.

The Imaginarium of Doctor Parnassus e o dezvoltare narativă în ramă, ca un dans al vieții și al morții în care fantezia autorului unește realitatea filmică, visarea filmică și realitatea obiectivă într-un omagiu adus cinematografiei și Poveștii în genere. În istoria de pe ecran personajul lui Heath Ledger încearcă să salveze sufletul Valentinei oferind diavolului propriul său suflet, Ledger a murit în timp ce lucra la acest proiect, iar filmul devine vehiculul prin care prietenii săi din realitate - Johnny Depp, Jude Law și Colin Farrell - îl salută o ultimă dată, interpretînd fațetele imaginare ale personajului real - Tony - de pe ecran.

Edificiul vizual al acestei pelicule este remarcabil. Explozia de culoare în realitatea trăită de Parnassus într-o mie de ani și simplitatea prostuță a lumilor imaginare pe care le actualizează personajele care trec prin oglindă, simplitate à la Méliès, laudă și ironizează dulce puterea cinematografiei de a construi o lume prin care să clarifice, să îmbogățească, să completeze sau să subjuge, să anuleze realitatea curentă a spectatorilor. Datorită acestor calități vizuale, *Parnassus* e un film pe care mai repede îl simți decît îl înțelegi. Nu e prea coerent, nu-și lămuirește logic firele narrative. Însă eu cred că aici e farmecul filmului, în punctele de suspensie pe care le lasă în eter pentru a fi completate de privitor. E ca și cum ai asculta superbul disc al lui Louis Sclavis despre zidurile din Napoli. Simți și vezi cum cresc imaginile în fața ta, ești uimit, rîzi și te bucuri. E altceva și e frumos!

Sherlock Holmes e un super erou. Pentru a-l prinde pe lordul Blackwood (un mason care, aparent, s-a ridicat din morți și vrea să pună mîna pe putere în Anglia) și pentru a o salva pe singura femeie care i-a răpit inima, Irene Adler, ghidat de indicii pe care numai el le dibuiește (cu enormă claritate), Holmes (Robert Downey Jr.) sare în Tamisa împreună cu partenerul său, doctorul John Watson (Jude Law). Puterea sa e atît de mare încît nici el, Holmes, nici Watson nu ies uzi din apă! Apoi scapă dintr-o capcană întinsă de Blackwood într-o măcelărie și dintr-o suită de explozii spectaculoase puse la cale de același personaj tenebros. Nu mai vorbesc de final, cînd nu prea are emoții în lupta de pe Tower Bridge (încă aflat în construcție) cu același Blackwood. Între noi fie vorba, nu are cum să aibă emoții, avînd în vedere că din start vedem capacitatea lui Holmes de a se concentra și de a anticipa șase mutări cu pumnul și piciorul înaintea adversarului aflat în ring. Că în afara meseriei de detectiv ultra-perspiciace, Holmes e un tip destul de depravat și se distrează la lupte libere, cam ca alea pe care le rezolvă Brad Pitt în *Snatch*, doar că aci au loc cu vreo sută de ani mai devreme decît în al doilea film al carierei lui Ritchie.

Noul Holmes de pe marile ecrane răspunde perfect la ceea ce v-ați aștepta în mod normal de la un personaj imaginat de Guy Ritchie. Holmes vorbește șmechereste, e plin de vorbe de duh, are brandu' feroce, are o capacitate intelectuală intimidantă doar că nu o pune mereu la lucru așa cum ar trebui



(astfel o maschează); dar, oricum, ca un pisoi atlet, întotdeauna pică în picioare, indiferent de înălțimea de la care plonjează. Și lucrurile stau astfel nu din cauză Holmes nu ar pica de la o înălțime considerabilă, ci fiindcă orice înălțime am stabili, pentru el tot nu e prea sus. Noul Holmes, un personaj creat de scenariști și regizor pe matrița născocită de Arthur Conan Doyle, e un Chuck Norris din glumițele zglopii care tot circulă pe net (alea din care aflăm că *Big Bang-ul a fost de fapt un pumn pe care Chuck Norris i l-a dat lui Dumnezeu*, sau că dacă scrii "Chuck Norris" la *Scrabble* câștigi; întotdeauna...), numai că pe lângă pumn, arma sa infailibilă e logica.

Filmul are un umor decent, faze spectaculoase cu fentări ale morții pe măsură (ca în seria *Die Hard*), are ceva mister (în ton cu tot delirul *action* al peliculei), are și umor involuntar (cum e faza cu băieții care ies uscați din Tamisa), are și o Londră reconstruită cu ajutorul calculatorului, toate prezentate în galop încît să nu prea ai vreme să judeci ceva, ci doar să înghiți secvențe cu repeziciune, ca nu cumva să te trezești lăsat în urmă. La final nu rămîne decît distracția de două ore și ceva oboseală de la galop. Apoi, în drum spre casă, dacă ai văzut și realizările anterioare ale lui Ritchie, poți face o serie de asocieri între secvențele pe care le-ai reținut acum și ceea ce-ți mai amintești din trecutul cinematic al regizorului britanic. După ce legi *Sherlock Holmes* de *Lock Stock*, *Snatch* și *Rocknrolla* (pe aspecte *cool*) și de *Revolver* (pe treburile legate de masonerie/mafie și mister - care, aici, evident, e relevant de Holmes) e gata. Pînă la episodul următor punem franciza *Holmes* înregistrată de Ritchie în *stand-by-ul* memoriei.

ERATĂ

Articolul *Între Irina și Sherlock Holmes* publicat în numărul anterior al revistei noastre (v. „Tribuna” nr. 178, p. 33) este scris de Ioan-Pavel Azap, nu de Lucian Maier & Mihaela Mureșan așa cum, dintr-o regretabilă eroare, a apărut.



Forspan

Ioan-Pavel Azap

După un debut excelent cu *Mulțumim că fumați* (2005), Jason Reitman a confirmat cu *Juno* (2007), menținându-se pe aceeași linie de plutire cu recentul *Sus, în aer* (Up in the Air, SUA, 2009; sc.: Jason Reitman, Sheldon Turner;

r. Jason Reitman; cu: George Clooney, Vera Farmiga, Anna Kendrick). Pe un ton dulce amar, filmul deapănă tihnit dar defel idilic câteva scene din viața lui Ryan Bingham (George Clooney), personaj cu o viață destul de bizară: își petrece aproape 300 de zile din an departe de casă - cea mai mare parte a timpului fiind în avion -, în cele mai diverse locuri din SUA; viața lui se împarte între avioane, hoteluri și petreceri private, iubiri de (cel mult) câteva nopți (și alea la intervale aleatorii!); de familie își amintește doar cu ocazia evenimentelor majore ale vieții: nunți, înmormântări; este un tip sociabil și aproape nu există zi în care să nu cunoască alți oameni - dar prietenii îi lipsesc cu desăvârșire; se poate spune, într-un anume fel, că viața este generoasă cu el - are bani, călătorește aproape non-stop - și totuși este un om singur și trist... Profesia lui? Un fel de vestitor al nenorocirilor: este persoana care, pentru a evita ca angajatori și angajați să stea față în față, îi anunță pe cei din urmă că sunt concediați, atunci când este cazul, consolându-i ipocrit și încercând să-i ajute să depășească momentul sugerând insidios că acesta poate fi un nou început... Profesia mai puțin obișnuită, ba chiar excentrică a lui Ryan dă culoare filmului, dar nu este esențială. *Sus, în aer* este în fapt un film despre singurătate,

despre valorile esențiale ale vieții, despre opțiuni și consecințele acestora, despre ce merită cu adevărat trăit: un film trist - fără a fi lacrimogen, moralizator - fără a fi didactic, o privire înțelegătoare (dar nu s-ar putea spune că și blândă!) asupra condiției umane din zorii acestui mileniu.

Motivat să ucidă (Law Abiding Citizen, SUA, 2009; sc. Kurt Wimmer; r. F. Gary Gray; cu: Jamie Foxx, Gerard Butler) este un thriller de ținută, cu tușe de originalitate, având o poveste nu de lepădat - exploatată însă capricios de regizorul F. Gary Gray. Cu excepția câtorva scene de un naturalism gratuit, chiar grosier, și a finalului convențional, filmul rezistă formal, are ritm și nu prea îți lasă curiozitatea să moșăie. Clyde Shelton (Gerard Butler) este un individ pașnic al cărui univers domestic se năruie atunci când fiica și soția sa sunt ucise cu cruzime în timpul unui jaf. Cum, din cauza unor vicii ale sistemului juridic, unul dintre asasini este achitat, Shelton decide să-și facă dreptate de unul singur. Dar nu se mulțumește cu o răzbunare punctuală, ci vrea să reformeze sau, dacă nu reușește, să distrugă sistemul - care este, consideră el, adevăratul vinovat pentru proliferarea crimei. Cam aici se împotmolesc realizatorii: la enunțarea unei idei, pe care apoi se mulțumesc a o ilustra superficial, propunând soluții facile acolo unde ar fi trebuit să pătrundă mai adânc în motivațiile și psihologia personajului, să confere sens și profunzime acțiunilor sale și, implicit, întregii povești. *Motivat să ucidă* este totuși un film care merită văzut, fără a ne lăsa



copleșiți nici de tristețea lui „n-a fost să fie” (un film mare!), nici păcăliți de corectitudinea demersului cinematografic: (adică) să încercăm să înțelegem mai mult decât au reușit să ne transmită autorii, dincolo de strălucirea ambalajului.

colaționări

Coppola și spațiul mioritic

Alexandru Jurcan

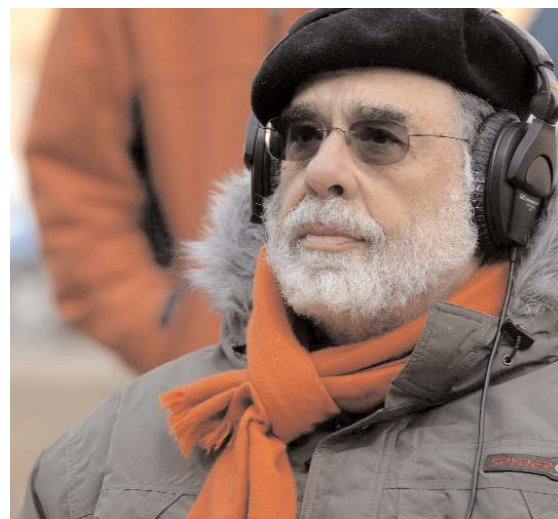
Prestigioasa revistă „Cahiers du cinéma” publică topul preferințelor pentru anul 2009 în numărul 651, din decembrie care a trecut. Lăsăm surpriza pentru sfârșit și cităm filmele *Les herbes folles* de Alain Resnais, *Inglourious Basterds* de Tarantino, *Vincere* de Marco Bellocchio, *Gran Torino* (Clint Eastwood), *Demineurs* (Kathryn Bigelow), *Tokyo Sonata* (Kiyoshi Kurosawa), *Hadewijch* (Bruno Dumont) și... surpriza! - adică filmul *Tetro* de Francis Ford Coppola, cu Vincent Gallo și Klaus Maria Brandauer. Cine semnează imaginea? Nimeni altul decât Mihai Mălaimare Jr., Coppola revine în vârful clasamentelor, după ce a dezamăgit ani în șir. La începutul anilor 2000 era înglodat într-un proiect prolix (*Megalopolis*) și părea definitiv pierdut pentru cinema. După *Apocalypse Now*, *Nașul*, *Dracula*, a urmat ecranizarea operei lui Mircea Eliade, film care n-a avut decât meritul de a revigora... elanul tineresc al regizorului. (Întotdeauna Coppola a dorit să se distanțeze de Hollywood, încă din 1969, când și-a creat societatea de producție la San Francisco.) A filmat în România, apoi în Argentina, acordând o încredere totală operatorului român Mihai Mălaimare Jr., pe care l-a întâlnit cu ocazia filmului după Mircea Eliade, *Youth Without Youth / Tinerete fără tinerete* (film cu multe naivități, aproape neremarcate).

Iată că *Tetro* înseamnă un triumf. Marinarul Bennie, în escală la Buenos Aires, își vizitează frațele, pe care nu l-a văzut de ani de zile. Tetro nu

il primește, la început, închis în camera sa. Mai apoi îi vedem împreună printr-un cartier popular din Buenos Aires. Câteva *flash-back*-uri povestesc tineretea lui Tetro și rolul strivitor al tatălui. Filmul crește pe măsura amintirilor. Început ca un teatru de cameră, filmul se termină în registru de operă. Funeraliile tatălui sunt imaginate pe scena unui mare teatru. Acolo apare Tetro și smulge bagheta de dirijor pe care o ține în sicriu mortul (ne amintim de înmormântarea lui Corleone din *Nașul*, unde se profilau pretexte pentru a marca raportul de forțe între clanuri). Coppola realizează un melanj de ficțiuni, amplificat de coloana sonoră. Scena accidentului e dominată de bătaia din aripi a fluturului din pahar. Culorile negru și alb creează o atmosferă atemporală. Relația tată-fiu se derulează lângă povestea celor doi frați.

Regizorul a utilizat două camere pentru *Tetro*, dar și tehnici numerice. Lumina abundentă din film simbolizează adevărul și bunătatea, dar și... moartea (farurile mașinii de după accident). Despre Vincent Gallo, Coppola afirmă că iubește realul, că nu-i place să repete mult, pentru a nu afecta realitatea scenelor. (Să nu uităm că Gallo a regizat câteva filme, dintre care amintim *Buffalo 66*.)

Operatorul Mălaimare Jr. (34 de ani!) a amestecat culorile cu negru și alb, găsind o lumină stranie, la jumătate de drum între Hollywoodul anilor '50 și libertățile formale. Făcuse doar două lung-metraje, când l-a întâlnit pe Coppola, care l-a



Francis Ford Coppola

și trimis la un stagiu de două săptămâni la Los Angeles. Pentru *Tetro* a studiat filmele lui Elia Kazan. Scena în care Bennie stă pe scări cu florile în mână pare un omagiu adus filmului *Pe chei* (de Kazan). Pentru scena accidentului operatorul a folosit cinci camere. Uneori alege un fond albastru (vezi călătoria în mașină până la ghetari).

Niciodată nu trebuie finite concluziile, atâta timp cât un creator are o energie debordantă. Orice coborâș poate fi o premoniție a viitorului urcuș. Nu e acesta spațiul mioritic? Nu cumva Coppola și-a recâștigat muntele, venind la noi în România?!

116. Trilogia grației divine (II)

Marius Șopterean

Printre jurații ediției din 1957 a Festivalului de film de la Cannes se numărau André Maurois, Jean Cocteau, Marcel Pagnol, George Stevens, Alberto Lattuada și Albert Lamorisse. Lista cu filmele premiate citită în ultima zi a festivalului, pe data de 17 mai, cuprindea regizori ca: William Wyller (Palme d'Or pentru *Friendly Persuasion*), Andrei Wajda și Ingmar Bergman (Premiul Special al Juriului pentru *Kanal*¹ și *The Seventh Seal*), Jules Dassin și Federico Fellini (Premiul OCIC pentru *He Who Must Die*, respectiv *Le Notti di Cabiria*). Un premiu special a fost acordat filmului Al 41-lea de Grigori Ciuhrai². Citind numele de mai sus nu putem să nu sesizăm marile forțe regizorale ce aveau să se împlinescă în deceniile șase și șapte - școli, curente, tendințe, toate îmbrăcate în stilistici regizorale extrem de originale. De altfel în „rechizitoriul” final al juriului s-a vorbit, și nu întâmplător, de noul suflu regizoral sesizabil pe harta cinematografiei internaționale.

Dacă premiile de mai sus au întrunit consensul juriului, discuții îndelungate și contradictorii a stârnit decizia acordării sau nu a Premiului de regie filmului *Un condamné a mort s'est échappé ou Le vent souffle ou il veut* (*Un condamnat la moarte a evadat*). Criticii de film știau de cele trei premii cucerite de Robert Bresson în 1951 la Festivalul de film de la Veneția cu *Journal d'un cure de campagne* (*Jurnalul unui preot de țară*)³. Cu toate acestea filmul de care ne ocupăm a stârnit reacții vehemente din partea unor veterani, printre care și Jean Cocteau. A privi un film în care nu se întâmplă nimic sau în care asigă pur și simplu la o *reconstituire* a unei evadări (în toate detaliile cele mai inutile!) nu era cinematograful pentru care Cocteau luptase în teorie dar și, mai ales, în practică (să nu uităm *Sângele poetului* - 1930, *Frumoasa și bestia* - 1945 dar, îndeosebi, filmul pe care avea să-l realizeze doi ani mai târziu, în 1959, *Testamentul lui Orfeu*, operă cinematografică de excepție căreia i-am dedicat în numerele trecute ale revistei o amplă analiză).

Ajuns în 1957 - adevărată piatră de hotar în istoria cinematografului universale, poate anul cu cele mai consistente realizări! - cinematograful era, în primul rând un cinematograful al povestirii dar și al unei acute reflecții sociale. În orice film trebuia să se întâmple ceva iar acel ceva trebuia să se ridice pe osatura unor realități sociale. Lipsa acțiunii din filmul lui Bresson, absența poveștii, întârzierea narațiunii în timpi suspendați care parcă nu duc nicăieri era peste capacitatea de înțelegere a creatorului piesei de teatru *La machine infernale*. De fapt Cocteau înțelegea foarte bine retrogradarea cinematografului către acea zonă minimalistă care anunța, de ce nu, postmodernismul în arta filmului, dar nu credea că un astfel de film trebuia premiat pentru regie. Iată, bunăoară, *Noaptea Cabiriei* al totuși impredictibilului Federico Fellini⁴. Cabiria avea o poveste iar tânărul regizor italian părea unul de certă perspectivă. O dovedise din plin cu *La strada* iar acum cu acest impresionant și emoționant film. Pe când această poveste bizară și plicticoasă a unui deținut care evadează dintr-o închisoare germană nu părea a-i spune lui, marelui Cocteau, absolut nimic. În apărarea filmului a sărit președintele de onoare al juriului, André Maurois. Acesta nu avea cum să uite războiul și mai ales episodul în care el însuși făcuse parte din Rezistența anti-germană. Aici a auzit de

nenumeratele povești cu soldați sau ofițeri francezi care au încercat să evadeze din închisorile germane. Era la curent cu încercările de evadare din celebrul Fort Montluc (închisoare în care își găsiseră sfârșitul peste 7.000 de oameni uciși de infernala mașină de război nazistă) ale lui Andre Devigny și fusese printre primii care au salutat apariția în ianuarie 1956 a memoriilor acestui brav soldat. Mai mult, André Maurois simțise detenția pe propria sa piele și știa că nicăieri și niciunde nu există sete mai mare de libertate decât în condiții de prizonierat. Și mai știa, longevivul scriitor francez, cum că a arăta invizibilul, insesizabilul era o proprietate accesibilă doar literaturii. Iată că, odată cu acest film, și cinematograful avea acces la aceste lucruri. Mai mult, Bresson - așa cum îl vedea André Maurois - se dovedea a fi unul dintre marii regizori francezi. Nu era păcat, prin urmare, ca premiul de regie să plece în altă țară?!

Această lume a detenției îi era extrem de familiară și lui Robert Bresson înainte ca soldatul Devigny să-și publice memoriile. Bresson însuși a stat, în 1943, un an întreg într-o închisoare germană și a cunoscut formidabila capacitate și aspirație umană de a refuza încarcerarea. Apariția memoriilor celebrului soldat evadat francez l-a găsit pe Bresson cu un impresionant material deja scris despre tentativa unui om de a evada. Gândise ani de zile la un film care să aibă ca poveste pregătirea unei astfel de evadări. Cartea lui Devigny (precum și succesul ei de public și critică) a fost pretextul lui Bresson de a intra imediat în producție. Demersul existențial al acțiunilor descrise de Devigny primește la Bresson aura unei meditații profunde asupra condiției umane. Celula cu numărul 107 aflată la ultimul nivel al închisorii devine un spațiu aproape inițiativ. Fontaine, acesta este numele personajului principal interpretat de actorul neprofesionist François Leterier, știe că lumea de dincolo, cea a libertății, poate fi cucerită abia după ce lumea în care se află este înțeleasă și dobândită în toată sacralitatea ei. Pentru acest lucru locotenentul Fontaine pare să-și inventeze lumea reală, cea brutală în care se găsește pentru a o redimensiona, pentru a pactiza cu aceasta, pentru a o adormi, tocmai în virtutea găsirii acelor ultime resorturi care să-i permită să o părăsească definitiv. De aceea Fontaine, prin Bresson, va avea acces la nevăzut (lumea de dincolo) printr-o imensă capacitate de concentrare asupra imaginilor, a obiectelor și a sunetelor concrete (dincolo de imagini se găsesc sunetele iar la capătul lor întotdeauna se întinde o imagine). Facilului spectaculos⁵ - ce se preta dramaturgic unui astfel de subiect - Bresson îi opune o anumită restricție a credibilității prin dilatarea excesivă a subiectivității temporale. Bresson își reinventează propria sa poetică, cea din *Jurnalul unui preot de țară*, printr-o eliptică excesivă care face din lungimea planurilor, a relațiilor care se creează între gros-planuri și detaliile obiectuale, din tonurile cenușii alocate unui montaj nu atât lent cât extrem de rarefiat - deseori ai senzația că vezi propriul tău film între cadrele sparte filmate și montate de Bresson - o operă artistică în care sufletul devine oglindă a obiectelor iar obiectele, extrem de puține, sunt extensii ale imaginii sufletului.

Se știe că Robert Bresson nu era adeptul unui decupaj rigid. Nici măcar al unui scenariu detaliat și pus la punct. Regizorul se apropia de anumite

opere literare care-i dădeau prilejul, prin gândirea lor în imagini, să se găsească și să se autodetermine spiritual. Literatura fiind doar un pretext, cinematograful devenea pentru Bresson o formulă prin care el o transforma în imagine iar aceasta în cuvânt de frontieră, redându-i astfel cea ultimă și rarismă consistență literară. Bresson scrie film și nicidecum nu turnează imagini. Nimic nu trebuia să fie definitiv într-o operă literară sau, mai târziu, în propriul scenariu. Iar a turna imagini - în fond a filma acele cadre, acele secvențe care rămăneau în structura viitorului film - era o operațiune extrem de dureroasă. Selecția (prin filmare) odată făcută însemna a privi doar la acel unic imaginar izolat de tine și nicidecum la varietatea infinită de posibilități pe care ți-o dă cuvântul dar nu și imaginea. Atunci când nepredictibilul devine predictibil, arta filmului poate să moară deși, paradoxal, ea numai așa poate să existe. Din această tensiune se naște la Bresson *neobișnuitul* ca stare de grație, ca acces ultim către asceză și meditație.

De aceea a lucra cu Bresson era un privilegiu dar și o activitate cu consecințe teribile. Deseori Bresson și-a justificat modul de lucru și a clarificat - mai ales în interviurile cu Jean-Luc Godard⁶ - relația pe care a avut-o pe platoul de filmare cu actorii sau cu întreaga echipă. Există o convorbire cu actorul neprofesionist Jean Vimenet, unul dintre actorii care au jucat în *Mouchette* (1967), care vorbește despre modul de lucru al lui Robert Bresson: „Cunoșteam subiectul filmului; citisem cartea lui Bernanos. Dar nu am spus acest lucru lui Bresson, care nu ar fi fost mulțumit, deoarece el nu dă nici scenariul, nici nu te pune la curent cu cadrele care urmează să fie turnate în ziua următoare. Te pune să înveți dialogul în ultimul moment, adică în momentul în care urmează să înceapă turnarea cadrului. Când îți dă un dialog dinainte, adaugă: «Nu țineți seama de aceasta, îl vom schimba, nu învățați nimic, nu are importanță». Ține în mod absolut să ajungem la turnare fără să știm ce se va întâmpla, fără să știm dacă este nevoie de noi. Te convoacă dimineața pentru ziua respectivă și se poate foarte bine să nu filmezi de loc.”⁷

Note:

¹ *Kanal* este al doilea film al *trilogiei rezistenței* wajdiene (*Generație* - 1954, *Kanal / Ei iubeau viața* - 1956, *Cenușă și diamant* - 1958).

² Merită a fi amintită și participarea românească cu filmele *La Moara cu noroc* în regia lui Victor Iliu (adaptare după Ioan Slavici) și desenul animat *Scurtă istorie* de Ion Popescu Gopo. Ultimul a cucerit Palme d'Or pentru cel mai bun scurt metraj.

³ Leul de aur, Premiul criticii și Premiul OCIC.

⁴ Până la acest film Fellini realizase *Luci del varieta / Luminile varietetului* (1950, în colaborare cu Alberto Lattuada), *Lo sceicco bianco / Șeicul alb* (1952), *I vitelloni* (1953), *La strada* (1954) și *Il bidone / Escrocii* (1955).

⁵ Nu o singură dată s-a comparat, în mod cu totul nejustificat, suspansul din anumite momente ale acestui film cu tensiunea creată de Alfred Hitchcock în filmele sale.

⁶ Interviuri despre care vom vorbi mai pe larg în episodul următor, ultimul, din paginile dedicate lui Robert Bresson și *tripticului grației divine*.

⁷ *Image et son*, 1967, nr. 20, p. 29.

sumar

revista presei culturale Letiția Ilea Criza, Congo și savarina	2
editorial Aurel Sasu Omul ușilor închise	3
cărți în actualitate Octavian Soviany Asianicul Coman la maternitate Marian Barbu Diogene umblă cu sabia lui Damocles	4 5
comentarii Irina Petraș Nicolae Manolescu în două interpretări	6
teoria Horea Poenar Kaddish. Despre poezie (I)	8
istorie literară Ion Pop Din avangardă în ariergardă (I) Hergýán Tibor Momentul estetic și momentul fizic (Garabet Ibrăileanu)	9 10
incidente Horia Lazăr Suveranitate și reprezentare	12
imprimatur Ovidiu Pecican Exerciții nipone de spectator avizat	14
poezia Octavian Doclin	15
emoticon Șerban Foarță Debandada lui Möbius	15
interviu de vorbă cu Bartis Attila și Kemény István Doi scriitori din Ungaria la Cluj	16
excelsior Interviu cu Danièle Sallenave.....Simone de Beauvoir și-a ales destinul	18
arte & investigații Radu Vasile Arta sub șenilele tancurilor	19
puncte de vedere Laszlo Alexandru Perseverare diabolicum	20
religie philosophia christiana Nicolae Turcan Credință și failibilism	21
dezbateri & idei George Jiglău Pentru o Europă reprezentativă și activă Sergiu Gherghina Alternativele apropiării: cetățenii europeni și aleșii lor	22 23
remarci filosofice Jean-Loup d'Autrecourt Ce este toleranța? (II)	24
istoria Grigore Gherman Procesul comunismului în nordul Bucovinei	26
flash-meridian Virgil Stanciu Lui J. D. Salinger, cu dragoste și ... tristețe	27
știință și violoncel Mircea Oprea Viața de lângă viață	28
portrete ritmate Radu Țuculescu Ceva trece pe-aproape...	28
sport & cultură Demostene Șofron Laura Văleanu	29
zapp-media Adrian Țion Nodul marinăresc	29
muzica Laurențiu Malomfălean Filarmonica Transilvania și pianistul încântător	30
structuri în mișcare Ion Bogdan Lefter Îl/o iubește Prospero pe Ariel? Idei pentru Furtuna (II)	31
happening Adrian Dohotaru Tratament la nodurile capitaliste din gât	32
film Lucian Maier Doctor Parnassus & Sherlock Holmes Ioan-Pavel Azap Forșpan	33 34
colaționări Alexandru Jurcan Coppola și spațiul mioritic	34
1001 de filme și nopți Marius Șoptorean 116. Trilogia grației divine (II)	35
plastica de vorbă cu artistul fotograf Dorel Găină Locuri de trecere prin fotografie în perioada comunistă	36

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

plastica

Locuri de trecere prin fotografie în perioada comunistă

de vorbă cu artistul fotograf Dorel Găină

Fotografia este o scriere cu lumină. Despre cum a fost scrierea cu lumină în perioada tonurilor de gri din România, ne povestește Ștefan Dorel Găină Gerendi (G+G), conf. univ. dr. la Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca.

Roxana Camelia Pop: *Orice început e greu. Cât de greu a fost începutul fotografiei în România comunistă?*

Dorel Găină: Fotografia avea un statut cu nuanțe diferite în alte țări, aristocratic vazută în Polonia și în Cehoslovacia, suficient de liberă în Ungaria, suficient de onorată și respectată în Germania Democrată și foarte mult dezertată în Uniunea Sovietică. Dinspre Uniunea Sovietică, sigur că ne-am trezit cu latura de folosire a fotografiei în orizontul de propagandă a Partidului Comunist Român, dar este foarte ciudat că dacă e să mă gândesc bine, orice dictatură nu poate servi tot peisajul. Drept pentru care, necunoscând situația din Uniunea Sovietică, dar în România, în materie de fotografie existau de toate. De la fotografia de grad zero, așa îi spunea, aici se încadrau acei câțiva fotografi care puteau obține autorizație să-l fotografieze pe Ceaușescu, deci discut deja de perioada lui Ceaușescu, și până la fotografii de la oraș sau de la țară care aveau autorizație de meseriaș, astfel puteau să facă fotografii la nunți sau puteau să facă fotografii în stațiuni balneo-climaterice cu celebrele animale împăiate din care făceau ce vroiau. Eu am din 1955, aveam trei ani pe atunci, fotografii de la mare. Toți acești fotografi trăiau independent, practic plăteau o taxă la stat, nu erau încurajați, deci cumva permisivitatea igienică se opera la fotografiile din Cooperatia Meșteșugărească. Era și singura zonă pentru care existau școli profesionale, școli tehnice, cum ar fi postlicele de acum, pentru pregătirea fotografilor de la Cooperativa Prestare, așa îi spunea, în fiecare oraș sau orașel. Și în comune mai mari există câte un atelier din acesta.

– *Cum funcționau aceste Cooperative mai exact?*
– Deci Cooperativele erau un fel de asociere liberă, dar sub control de stat. Persoanele fizice cu autorizație, absolut libere să facă orice, sigur că pentru asta trebuiau să-și plătească impozitul, taxele, să obțină autorizația, să dovedească niște calități pentru obținerea autorizației, care probabil se dovedeau cu niște țuici. Deci, cam asta era.

– *Ați amintit mai sus de faptul că fotografia a fost folosită și ca organ de propagandă pentru PCR. Cine putea face astfel de fotografii? De ce aveai nevoie?*

– În zona de fotografie de propagandă lucrau o dată fotografiile veniți dinspre aceste Cooperative Prestare care fuseseră solicitați pe trepte, ba la un ziar local, după aia mai sus, mai sus... până ajungeau la sus. Ulterior, în perioada lui Ceaușescu, absolvenții de jurnalism de la Academia Ștefan Gheorghiu de Înalte Studii Politice, care printre altele era un teritoriu de școala extraordinar de bun, cu profesori foarte buni, foarte permisivă era platforma de învățământ, dar sigur cu un peisaj de prim secretari de șaizeci de ani bătuți în cap și tineri oportuniști, și oameni inteligenți, erau de toate printre studenții de acolo, iar cei de acolo erau de regulă abonați la această autorizație de grad zero că să-l fotografieze pe Ceaușescu. Dincolo

de asta era Agenția AGERPRES, Agenția Națională de Presă Română, unde iarăși puteai să ajungi trecând prin școli de jurnalism, care nu-mi dau seama de unde erau, ori prin Studii Politice, ori Filozofia, ori chiar Jurnalism și Litere, și ajungeau fotoreporteri acolo. Dintre ei, iar se alegeau oameni care puteau să lucreze, să aibă acces oriunde, cum ar veni. Tot de aici, erau oamenii care lucrau în zona de albume turistice. După care, iar era o zonă mai ales de București, de personaje provenite din te miri ce medii. Deci obsesia comunismului era ca inițiativa liberă personală să nu fie, să ai inițiative de grup, ca cineva să te reprezinte și să intre în contact cu reprezentanții lor, ca să se obțină ok-urile.

– *Totuși mă gândesc că acest tip de fotografie propagandistică nu i-a mulțumit pe toți. În plus, nu oricine avea acces la asta. Drept urmare, a existat vreo mișcare fotografică prin care să se țintească mai sus și să se dorească mai mult?*

– Cu foarte multe derogări de bine și rău a existat, a și rezistat vreo doi-trei ani după '89 Asociația Artiștilor Fotografi din România, unde putea intra oricine, ajungea să ai o școală de fotografie, să fii pasionat și să trăiești pentru fotografie. O altă mișcare de fotografie și de cinematografie erau fotocluburile și cinecluburile, la oricare Casă a Pionierilor, Palatul Copiilor de azi, unde copiii pasionați de fotografie primeau instructaj foto foarte bun de-a lungul timpului, fiindcă iarăși erau locuri care nașteau oameni pasionați, care vroiau să trăiască prin și cu fotografie.

– *Pe lângă aceste fotocluburi, unde se mai putea învăța și practica fotografia la un nivel mai ridicat?*

– În paralel cu această Asociație a Artiștilor Fotografi se mai putea învăța fotografie în zona de studii universitare, la Academia de Teatru și Film din București și la Institutele de Arte Plastice de la București și de la Cluj. În speță, era secția de Arte Grafice de la Cluj care avea oficial zona de fotografie, cei de la Design făceau în mod neoficial, iar cei de la București, de asemenea aveau secția de Grafică, dar acolo era iarăși un lider al fotografiei românești, Mircea Farea care ținea laboratorul foto de la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București. Acesta permitea și celor de la alte secții să participe la laboratorul fotografic, în schimbul unui permis asemenei celui de la bibliotecă. O altă posibilitate să-ți exersezi pasiunea pentru fotografie, în mod profesional, nu neapărat profesionist, erau muzeele. Cam toate muzeele din România aveau și un fotograf. Iar asemenea, pot să spun insule care ofereau găzduire fotografiei și fotografilor, era muzeul. Este celebru domnul Szabo Tamas care are treizeci de ani de Muzeu Etnografic, ca fotograf al Muzeului Etnografic, cunoscut în toată țara, lucrând și pentru *National Geographic*. Dincolo de asta mai existau fotografi pentru tot ce însemna administrație, deci armată, poliție, firească securitate. De exemplu, în fotoclub aveam la Cluj doi procurori care și ei erau pasionați de fotografie. Deci cum ziceam, la fotoclub aveam de la cocoșai la securiști, deci de toate. Mai existau la unele fabrici mai mari, ori jumătate de normă, ori post de fotograf, fiindcă trebuia documentație foto, deci existau labora-

(Continuare în pagina 16)

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19397 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 18 LEI – TRIMESTRU, 36 LEI – SEMESTRU, 72 LEI – UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 27 LEI – TRIMESTRU, 54 LEI – SEMESTRU, 108 LEI – UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.



64234164100180