

# TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul VII • 16-30 noiembrie 2008

149



Judetul Cluj

2 lei



www.revistatribuna.ro

Maxim Dumitraș

Vianu Muresan

## Transcendența oarbă în opera lui Augustin Buzura

Virgiliu Țărău  
**O clasică și substanțială  
Pledoarie pentru istorie**

Tudor Caranfil  
**„Am conceput  
întotdeauna exercițiul  
critic ca pe un spectacol”**

Francisc László  
**Centenar  
Todută  
în Germania**

Ilustrația numărului: ART Forest - Sîngeorz Băi 2008

## TRIBUNA

Director fondator:  
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA  
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

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

Redacția:  
I. Maxim Danciu  
(redactor-șef)

Ovidiu Petca  
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap  
Claudiu Groza  
Ștefan Manasia  
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc  
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:  
Virgil Mleşniță  
Ștefan Socaciu

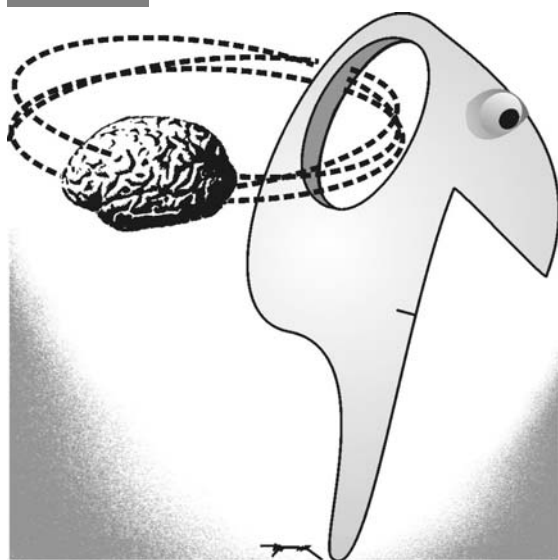
Colaționare și supervizare:  
L.G.Ilea

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

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

ISSN 1223-8546

bour



## agenda

# Molii peste Club

## „Nepotu’ lui Thoreau”

Ștefan Manasia

Într-un editorial recent din *Ziarul de Duminică*, mă transformam în „lov” cu o anume-ndreptățire: sînt zile cînd Clujul pare incapabil să-și asume un proiect literar coerent, viu, anarhic, deschis provocărilor, altfel decît sub umbrela incoloră a Universității; zile cînd mecanismul clujean se decuplează automat de la ce se scrie/citește/ experimentează în altă parte. Evocam, în *Z.D.*, o serie de întîmplări care-au dus, aproape neverosimil, la conturarea unui grup literar de anvergură, cu radicalii și moderații săi, în apele molcome ale citadelei culturale transilvane.

Despre ce a fost vorba? O repet în pagina 2 a *Tribunei*, altfel singura revistă care a găzduit textele & opiniile acestui grup: în toamna lui 2005 am înființat, alături de Rareș & Vlad Moldovan, Mihai Mateiu, Stelian Müller, Cosmin Peța, Andrei Doboș și alții, „Clubul de Lectură”, o asociație underground a prietenilor literaturii și filmului. Fără mize majore, la început. Fără ambiții canonice. Fiecare și-a limpezit, de fapt, opțiunile și și-a verificat „produsul” artistic în serile de Club. Un public inteligent și prietenos ne-a însoțit încă de la început. Cîțiva am scris (chiar dacă nu întotdeauna și) publicat volume în această perioadă.

Am constatat că avem o „direcție”, tocmai opunîndu-ne clasicului cenaclu de „direcție”, aflat sub patronajul unui ilustru în viață etc.

M-am așteptat, prin urmare, la destrămarea, cumva de la sine, a cortului peticit CdL. La decolarea noastră, în chip de molii psihopompe, spre cerul uneori îngrozitor de violet peste Cluj. Vine o vîrstă cînd te metamorfozezi în francitor solitar sau în nimic, îmi spuneam. Și asta doar dacă reușești, pînă la capăt, să te ferești de „resentiment” și de „mulțumirea de sine”, cele două capcane ale artistului sesizate de Camus. După epoca *solidarității* ar fi trebuit să curgă aceea a *solitudinii*, probabil că îmi repetam și într-o seară de iulie, la „Insomnia”, cafenea unde i-am cunoscut pe Szántai János și François Bréda. Minunați prieteni și scriitori maghiari ai Clujului, cei doi m-au încurajat să continui proiectul „Clubul de Lectură” și, în cele din urmă, m-au convins. Așa se explică de ce miercuri, 5 noiembrie, de la ora 18.00, clienții obișnuiți ai „Insomniei” s-au amestecat cu unii mai ciudați, scriitori și iubitori de literatură, sub așezele galben-roșii ce anunțau re-nașterea **Clubului de Lectură „Nepotu’ lui Thoreau”**, așezîndu-l - ușor obraznic - sub influența marelui gînditor și scriitor



Cafenea **INSOMNIA**, Str. Universității nr. 2  
miercuri, 5 noiembrie, de la ora 18.00  
vă așteaptă la  
prima ședință din 2008  
a **Clubului De Lectură**

**Nepotu’ lui Thoreau**  
2 autori după debut  
**Andrei Doboș**  
**Vlad Moldovan**

american. Invitați să-și măsoare forțele poetice & să-și dispute admirația publicului „insomniac” au acceptat, fără ezitări, să fie Andrei Doboș și Vlad Moldovan, doi poeți care deja au depășit jalonul obligatoriu al debutului: *mănăstur story* (2007), semnată de primul, și *Blank* (2008), a celui de-al doilea, sînt două cărți bine primite de critică, *Blank* fiind decretat - de voci dintre cele mai credibile - debutul în poezie al anului 2008!

Eram, cu toții, curioși să auzim, să vedem ce scriu băieții right now, cit și dacă s-au rupt de discursul anterior. Spre bucuria mea sinceră, ambii au depășit așteptările sălii, citind o duzină de poeme excelente, policentrice și subversive, încastrînd geografii exotice și minuscule lumi marginale, mustind de reflecție și de o senzitivitate calină. Poemele amîndurora erau metafizice și extatice, imateriale și diafane, ca zîmbetul unui călugăr zen. Mai aproape de inima aspră a omului, Andrei. Mai neîncercător și deconstructivist cumva, Vlad.

Mi-ar plăcea să citesc un text teoretic despre poezie semnat de cei doi.

Mi-ar plăcea ca seara de miercuri, 19 noiembrie, ora 18.00, să ducă un pic mai departe senzațiile literare, joaca și „bătăliile” noastre, strîngînd cel puțin tot atîta - fină, eclectică - lume. Pen’că aterizează-n urbea insomniacă, doctor în litere și Dr. Dre al poeziei, Radu Vancu! Hai!



Andrei Doboș, Ștefan Manasia, Vlad Moldovan & Szántai János

## editorial

# Lupta cu trecutul

## Avântul cetățenilor contra pedicilor elitelor

George Jiglău

În articolul publicat de *Tribuna* în urmă cu două numere vorbeam despre cultura politică a cetățenilor români, în contextul apropiatelor alegeri parlamentare. Analizam (mai degrabă la un stadiu incipient) atunci comportamentul politic al românilor, pornind de la diferențierea între parohialism, supunere și participare, pe care o fac autorii din câmpul culturii politice, începând cu Almond și Verba. Atunci când vorbim despre cultura politică a cetățenilor sau despre civism, trebuie aruncată o privire și asupra elementului corespondent care dă sens conceputului de „masă”: elitele politice. După ce vom analiza, mai degrabă intuitiv, și cultura politică a elitelor, vom putea înțelege mai bine și ideea de cultură civică a cetățenilor și rostul pe care îl are votul, ca element de expresie a simțului civic.

Istoria recentă a României este dominată de comunism și de moștenirea lăsată de cei 45 de ani în care această ideologie, transpusă într-un mod de viață și de gândire, a guvernat viețile românilor. Din nefericire, moștenirea României de dinainte de al Doilea Război Mondial, anii de monarhie care au transformat țara noastră într-una dintre cele mai frumoase, respectate și invidiate țări europene, aproape că nu se mai simt deloc; ne mândrim cu ei, dar atât. Abstractizând, se poate spune că istoria recentă a României se împarte în preistoria comunistă și primii ani de drum către modernism, ani în care câțiva se luptă să scape întreaga societate din ghearele trecutului.

În mod normal, lupta trecută ar trebui să fie dată de elitele politice. Într-o societate perfectă, elitele politice, adică cei care ne conduc, ar trebui să se suprapună cu elitele sociale sau cel puțin să facă parte din elitele sociale. Societatea românească postcomunistă e foarte departe de perfecțiune. În România, nu elitele politice duc bătălia cu trecutul. În România există un fel de elite paralele, adevărate, dar care rămân de cele mai multe ori în anonimat, în umbra elitelor oficiale. Din această cauză, despărțirea de trecut

este mult mai dificilă. O revoluție culturală și civilizațională dusă în anonimat este mult mai greu de înfăptuit atunci când vârful vizibil, cu putere de decizie și de influență, al societății răspunde cu apatie sau chiar se opune.

Elitele politice ale României au fost vârful de lance al opoziției față de reformă de la căderea comunismului. Desigur, peste tot politica presupune o îmbinare de rezistență la schimbare și de progresism. În orice sistem politic există o doză de corupție sau afinități fătășe pentru trecut. În România însă (probabil și în alte țări postcomuniste) elitele politice au înmagazinat mai toate elementele negative care ar putea exista în politică, într-o măsură dezarmant de mare. Practic, ideile bune sau politicienii ceva mai destupați la minte nu s-au putut dezvolta decât foarte rar și doar dacă exista toleranță sau neatenție din partea celor aflați la cârma politicii.

Unul din principalele motive a fost infiltrarea eșaloanelor secunde ale PCR și ale Securității în structurile de conducere ale tuturor partidelor încă din primele zile ale Revoluției din Decembrie 1989. Prezenți cu precădere în structurile de conducere ale FSN, ei s-au infiltrat și în partidele ultra-naționaliste, precum PRM sau PUNR, și au persistat și în partidele succesoare ale FSN - PDSR (ulterior PSD) și PD. Partidele istorice - PNȚCD, PNL și PSDR - au fost ceva mai protejate de influența nocivă a acestor elemente din trecut. Concomitent cu ceea ce unii autori au numit „confiscarea” Revoluției din 1989, comuniștii transformați în social-democrați au contribuit la una dintre cele mai prelungite perioade de stagnare din întreaga regiune. În timp ce alte țări din preajma noastră își luau avânt către capitalism și către Uniunea Europeană, reformându-și cu rapiditate economia și mentalitatea, România (alături de Bulgaria) bătea pasul pe loc în ce privește economia, democrația era influențată de băta minerilor, iar foștii comuniști câștigau alegerile cu scoruri record.



Ernest Budes

Alegerile generale de pe 30 noiembrie vor reprezenta o nouă bătălie a românilor pentru modernizare. Din păcate, lupta este inegală, iar tabăra celor care își doresc această schimbare are arme puține. Mergând mai departe cu această comparație, se poate spune că „dușmanul” a infiltrat tabăra reformistă. Uitându-mă la candidații propuși de partide pentru colegiile din județul Cluj, spun că regret că posibilitatea de a alege este foarte redusă. Au trecut deja câteva zile de campanie și deja se vede că nici măcar fețele noi, candidații tineri în care ne puneam speranțele, nu se deosebesc prea mult de cei pe care speram că îi vor înlocui. Auzim din nou promisiuni fantasmagorice, imposibil de pus în practică, atacuri la persoană, replici tipizate despre celelalte partide, discursuri fără substanță și care ne lasă puține speranțe pentru guvernarea viitoare, indiferent cine o va câștiga.

În acest context, ne punem întrebarea firească dacă mult așteptatul vot uninominal a adus vreo schimbare în încercarea românilor de a scăpa de trecut. Sigur, sunt abia primele alegeri desfășurate după acest sistem, iar impactul noului sistem electoral asupra reformării clasei politice s-ar putea vedea într-un timp mai îndelungat. Problema e că nu putem fi siguri că acest impact (pozitiv) va exista cu adevărat. Iar după aproape 20 de ani de dezamăgiri cumplite, nu cred că mai are cineva răbdare.

Fiind puși în fața unei alegeri între candidați aproape identici în promisiunile lor irealizabile (chiar dacă promisiunile diferă între ele), mă întreb ce rost mai are să vorbim despre cultură politică sau despre civism. În aceste luni dominate de alegeri, au apărut din nou vocile care transformă dreptul la vot într-o obligație. Aud din nou lozinci de genul „Cine nu votează nu are dreptul să își dea cu părerea”. Nu zău? Oricine are dreptul să își dea cu părerea câtă vreme își plătește taxele. Asta e prima obligație a cetățeanului unui stat, nu votul, mai ales că nici Constituția nu obligă la vot.

Mă uitam cu jind la alegerile prezidențiale din America. Sigur, orice comparație cu România e de domeniul științifico-fantasticului. Mă uitam însă la modul în care funcționează acolo cultura civică, la felul în care cei doi candidați, în special Obama, au reușit să îi convingă pe oameni că votul lor contează. Că și celălalt candidat este într-atât de bun și de popular încât e absolut necesar să se meargă la vot, pentru că fiecare vot contează. Dincolo de miza istorică a acestor alegeri, de faptul că ele au propulsat la Casa Albă un bărbat de culoare, aceste alegeri au reprezentat o lecție pentru România. Mi-aș dori ca cei care ne cer votul să se uite în timpul lor liber la campania electorală din America. Și la cea finală, dintre Obama și McCain, dar și la alegerile primare din fiecare partid. Mi-aș dori și ca noi, cei care ne propunem să mergem la vot sau nu vrem să mergem pentru că suntem dezamăgiți, să urmărim mai atent ce s-a întâmplat acolo. Poate astfel, în timp, și politicienii vor ști ce să ne ofere, iar noi vom ști ce să le cerem sau cum să punem problema.

Până atunci, să așteptăm totuși cu optimism alegerile de pe 30 noiembrie. Să sperăm că românii vor găsi cu cine să voteze, iar cei aleși se vor simți ceva mai responsabili, prin prisma faptului că vor avea o zonă geografică mai restrânsă de care sunt legați.

## cărți în actualitate

## Demonii textului

Octavian Soviany

Cosmin Peța  
*Santinela de lut*  
București, Editura Vinea, 2006

În volumul său de debut, *Zorovavel* (Editura Grinta, 2000), Cosmin Peța putea să lase impresia unui manierist din familia spirituală a lui Claudiu Komartin, cu vocația travestiurilor și a măștilor estetizante, în ale cărui poeme decorul mizerabilist este supus unor operații de "cosmetizare" care nu întârzie să îi confere truculența sordidă a kitsch-ului, făcându-l parcă și mai sinistru, căci, din spatele butaforiilor, cu aerul lor de artificiositate extremă, eczemele pestilențiale ale realului ies permanent la iveală, iar viziunile poetului capătă aerul unei mixturi greu suportabile de materie excrementală și apă de colonie ieftină: „Am încercat în dimineața aceea/ să-mi croiesc drum /până la subsolul cu grafitti// Mucegaiul gros, supurând/ dăre verzi și gelatinoase/ bucașile de tencuială atârând,/ igrasia urât mirositoare și sufocantă, // îmi amintea de orașele/ regatului de tablă și noroi/ (...) regatul în care femeile oarbe/ mânau haite de câini/ prin parcul princiar/ cu tâlpile goale, neatînse/ de crivățul nebuniei// și cântau trecând pe lângă/ cei cu degete lungi/ care noaptea se masturbau/ între sâni de marmură/ ai statuilor din colțul străzilor,/ între picioarele lungi și perfecte/ ale felinei cu unghii false/(...) Asta e viața, ce pizza mă-sii/ îmi puneau prietenii/ suflându-și zgomotos nasul/ în batiștele de mătase, îmbibate cu parfum ieftin/ mirosind îngrozitor/ a chimicale și flori uscate de câmp” (*Subsolul cu grafitti*).

În acest decor fantomatic, rezultatul unei transpuneri „cu rest” a spectacolului cotidian în cheia vizionarismului, actantul liric este, la rândul lui, o apariție spectrală, care ostentează cu voluptate masca poetului blestemat, supusă, cu același gust al artificului îndoielnic, anamorfozelor manieriste și stilizată în direcția monstruosului estetizant: „Sunt o creatură a nopții// cu dinții crestați în cele mai ciudate feluri,/ cu spatele încovoiat ca o ciupercă atomică,/ cu călcăiele strămbe călcând aritmic/ culoarul hidos și soios al facultății de litere/ de unde-mi culeg mereu cina/ în mici particule de lecturi disparate” (*Sunt o creatură a nopții*). Poemele din *Zorovavel* vor fi astfel, cel mai adesea, puneri în scenă pline de truculență,

regizate cu ingeniozitate de un spirit asianic, care pare să fi moștenit ceva din pasiunea barochizantă a cerchiștilor (un Negoșescu, un Stanca), așa încât afirmațiile cu veleități de artă poetică ale autorului, incluse în cuprinsul volumului *Santinela de lut* (Vinea, 2006) ne iau prin surprindere, căci ele merg, de data aceasta, în direcția poeziei de limbaj, situându-se în vecinătatea teoretizării lui Răzvan Țupa despre corpul de cuvinte: „Textul nu trebuie să devină un simplu depozitar de trăiri, asumări, panseuri oligrofene ale unor mici mutanți înecați de vaporii cernobăului sau ai roșiei au naiba mai știe ai cărei zone cu adevărat născătoare în veacul nostru. Atâta vreme cât el, textul, nu își modifică glandele, câtă vreme carnea lui nu se schingiuiește în funcție de carnea ta (...) nu se poate face nimic. De abia acela este textul viu, luminos, care nu este nici în urma noastră, nici în fața noastră, cel care ia ceaiul cu tine în fiecare zi, cel care se ascunde sub pat și așteaptă să-l găsești, cel care deja scris sau gândit doar te condiționează”.

Asemenea profesiuni de credință reușesc însă să dea cheia exactă a vizionarismului, de un soi mai special, al lui Cosmin Peța, care, spre deosebire de Manasia, Dună sau Komartin, e mai curând un visător de sintagme decât de imagini, iar scrierea sa tinde să alunece permanent spre autoreferențialitate. El are o intuiție sigură a proceselor textuale, pe care le descoperă în profunzimile propriei sale visceralități, în chimia secretă a țesuturilor, care proliferază anarhic, după legile textului ce se autogenerază la nesfârșit: „Stau în văgăună și cresc. Pielea mi se întinde prima./ De la piept la genunchi./ De la eul prin care ne înmulțim și mișunăm” (*Psalm*). Sexualitatea invocată aici pare a fi mai degrabă textuală decât biologică, e generatoare de scriitură, evocă mișcarea viermuitoare a semnelor, în timp ce sexul despre care vorbește acum Cosmin Peța e în realitate calamus – instrument magic care anulează distanța dintre corpul de carne și corpul de litere. Textul va fi privit acum ca un produs prin excelență malefic, ca un conglomerat de energii destructive, în timp ce producătorul lui se înfățișează ca o făptură cu apetituri demonice, nimicind, prin magia neagră a scrierii, lucrurile și lumea, astfel că poemele autorului se vor încărca de peisaje eschatologice ce capătă însă, aproape instantaneu, culoarea stridentă a kitsch-ului,

denunțând minciuna textului și a literaturii: „Cuceritorii își oblojesc rănilor din pântec;/ ca un șuvoi de lilieci li se revarsă mațele/ într-o căciulă de astrahan./ Nu trebuie decât să le amestecăm bine;/ bine de tot și cu o lingură de lemn/ să ne dedulcim. Atunci ne vor crește aripi/de staniol și tămâie” (*Psalm*).

Apocalipsa semnelor e acompaniată de apocalipsa lucrurilor: lumea evocată de Cosmin Peța trăiește sub teroarea dezagregării ei iminente, funcționând după legile textului, care se destramă pe măsură ce se alcătuieste, iar poemele din *Santinela de lut* se vor înscrie astfel în cheia unui vizionarism crepuscular și apocaliptic: „Iată cum moartea vine pâș-păș/ dar ea nu mai este nici violetă, nici moale,/ ea vine seara târziu,/ îți reazemă capul de cadă,/ te scaldă puțin prin bălegarul mulțimii-nholbate/ și pleacă” (*Iată cum moartea*). Spectacolul nimicirii va fi însoțit de prezența unei paternități agonizante, figurând nu doar divinitatea, ci și instanța textuală care impune legile producției scripturale; aceasta nu-și mai poate exercita însă rolul de confirmator, nu mai poate autentifica prin autoritatea sa cuvintele fiului, care vor prolifera prin urmare anarhic, generând excrescențele metastatice și metamorfozele monstruoase – așadar textul, în accepțiunea lui de productivitate: „Inima tatălui meu, mireasă tânără ascunsă cu de-a/ sila în moara defațată din piață./ L-am uitat preț de câteva zile. Sângele lui în câteva/ sticlule de cristal, uscat într-un colț al vechii mele/ mansarde din Gheorgheni – / nu-mi mai spunea/nimic// și zău, l-am uitat atât de bine încât de-abia acum/ carnea mea albăstruie și moale prinde tărie/ Atunci a început schisma; nașterea câinelui șchiop –/ mustrarea prelungă a tatălui” (*Iată cum moartea*). Cancerul semnelor reușește însă în cele din urmă să contamineze și fibra umană, devine o maladie a neuronilor care se răspândește în toate țesuturile, dând naștere omului-text – aflat, la rândul său, într-un permanent proces de alcătuire și dezalcătuire, scriere și gomare: „Ca un șurub, creierul mic și mutant se înfiletează/ în măduvă./ Prinde floare de mucigai și supurează./ Ca o bormașină Bosch pătrunde în teastă/ și el, creierul, tronează acolo./ Își construiește imperiul/ după toate normele arhitectonice și sociale/ până când sceptra îi cade,/ mâna se prinde neputincioasă de falcă și trage/ și trage/ până când falca se desprinde și o altă falcă/ mult mai fidelă îi ia locul” (*Iată cum moartea*).

Această formulă poetică, implicând deopotrivă vizionarismul tenebros și intuiția mecanismelor textuale, care face ca o parte din metoda poemului textualist să supraviețuiască în poezia lui Cosmin Peța, se justifică pe deplin într-o lume unde totul tinde să devină semn sau imagine și nu contrazice cătuși de puțin foamea de real a ultimei promoții poetice, doar că autorul lui *Zorovavel* e atras mai mult de realul semnelor, al sistemelor informaționale și al excesului de imagini, care spun la fel de mult despre lumea actuală ca și decorurile mizerabiliste ale școlii de la *Fracturi*. Și tot această formulă este cea care îl individualizează pe Cosmin Peța în raport cu ceilalți vizionari și fantaști ai grupului 2000: Ștefan Manasia, Dan Coman, Teodor Dună sau Claudiu Komartin.



Gheorghe Marcu

# Forward. Backward. Randomize...

Valentin Derevlean

Vlad Moldovan  
*Blank*  
București,  
Editura Cartea Românească, 2008

Probabil că debuturile poetice ale anului 2008 nu au entuziasmat nici critica și nici publicul de „specialitate” al genului. Cum, de altfel, nici nu au dat vreo lovitură de marketing pe piața editorială autohtonă. Din fericire avem și mici excepții. Una dintre ele, sper că nu singulară în contextul acestui an, e cea creată de volumul lui Vlad Moldovan, *Blank*, volum apărut la C. R. în urma concursului de debut din anul 2007. Vlad Moldovan e cu adevărat un debutant pentru cititorii de poezie. Cunoscut mai mult pe internet decât prin aparițiile în revistele de cultură, întâlnit uneori în tabere literare, dar departe de întâlnirile oficiale ale noii generații de poeți de după *apocalipticul 2000*, specializat în filozofie, domeniu în care își pregătește de altfel și doctoratul, Vlad Moldovan scrie o poezie matură, originală, lipsită de ezitățile obișnuite ale debutului.

La o primă vedere, începutul volumului pare descurajant, cititorul e aruncat într-un plan al îndoielii, într-un câmp al posibilităților multiple, în care nimic din ce se poate petrece nu stârnește interesul poetului: „De fapt nu-i nimic de văzut/ afară poate se aglomerează/ cineva uită poarta neînchisă. Și acolo sânii ei când își ia tricoul de noapte/ după perdele în lumina portocalie./ Nimic de văzut, sub mașină stă pregătită/ pisica.” Lumea din poezia lui Vlad Moldovan se organizează conform unei logici aleatorii, astfel că și privirea poetului pare să centreze detalii, imagini incomplete, mici cadre luate în fugă, fără să încerce a le ordona sau, măcar, înțelege. „În scurte secvențe de siguranță conjugală/ traversând spațiul oblic prin care ne/ ferim privirile; am observat -/ scrumăm pe de lături și coverturile cu/ funiile lor se rod mut.” Detaliile exterioare subiectului invadează intimitatea într-un mod accelerat, aproape palpabil. Privirea stingheră, puțin angoasată („Nu-i nimic de văzut afară e extaz e de bine/ și ne mătură în tranșee.”) pare a fi urmarea unui defect în percepție. Există o viteză în derularea realului și o cu totul alta în perceperea lui. Un spațiu gol, căscat între cele

două viteze, permite această mișcare dezordonată a lumii în jurul subiectului. De altfel, un concept cheie al poemelor lui Vlad Moldovan e cel al saltului de la un cadru la altul. *Randomize*, adică o libertate imensă oferită privirii și nicio barieră conștientă instalată în fața simțurilor: „Chiar acum cineva ia o pauză,/ sau se-mpiedică de grilaje/ sau plonjează în apă.” Dacă la Mircea Ivănescu realitatea este tot timpul pusă sub semnul întrebării, fără să știi dacă ceea ce „descriu” poeziile există, poate exista sau e doar ipoteză de plecare, realitatea guvernată de poezia lui Vlad Moldovan e una indiferentă, întâmplătoare (de unde și impresia dezordinii accentuate), aproape fără călăuză. De parcă poetul și-ar dori cu adevărat depărtarea de lumea ce-i afectează percepțiile: „Bătrâna asta se face că uită de genunchiul ei dureros,/ dar eu nu îngădui/ Pe geam vin detaliile amestecate, cad pe de lături/ (ploaia udă păduri/ și aici și mai încolo)/ trec stâlpii, o lumină de lângă gater/ traversează compartimentul nostru.”

Un indiciu clar în privința „claustrării” în propriul subiect ni-l oferă titlul volumului, repetat deseori ca titlu de poem. *Blank-ul*, spațiul nud, gol în percepție nu e doar un defect sau un mod de izolare, e și efectul acelei auto-liniștiri oferite de meditația zen. Singurătatea interioară din poezia lui Vlad Moldovan nu seamănă cu cea expresionistă, cauzatoare de coșmaruri și fobii și nici cu cea a douămiiștilor, viscerală, situată undeva la marginea nebuniei. Singurătatea acestor poeme e una autoimpusă, gradată. Mai degrabă o liniștire zen a ochilor, decât frica de realitate: „o zi înghite pe alta// În rest și ăsta - când se pune la masă/ nu știe cum se scurg ceilalți,/ și oboșiți o să-l obosească -/ o să-și dea seama cu ei/ că numai prin depărtări te/ poți bucura.” *Blank-ul*, tihna privirii permit golul în care obiectele se mișcă libere, permit golul în care tot timpul se petrece ceva, dar niciodată nu afectează subiectul. Acum poetul nu mai e „un tip curios”, realitatea nu poate apărea decât sub forma unor click-uri, a unor instantanee colorate. Vlad Moldovan e un Descartes care pune în discuție realitatea obiectelor din jurul său, însă fără a se teme de Demiurgul cel Rău; pentru Moldovan obiectele, libere în circulația și asocierea lor, nu mai prezintă interes, viteza în care se mișcă lumea e permanent diferită de cea a eului, nuanțele

obiectelor se diluează, realitatea e un „white cube” ce așteaptă să fie umplută cu gesturi și lucruri, dar fără intervenția unui spirit critic: „Ușă de tinichea stivă de moloz/ văd prin tine/ dar nu mă asculta/ astea sunt impresii// Iei timpul și îi dai drumul/ pe strada alăturată/ când mă las în albie/ un râu în impas continuă deasupra/ you handle it.”

Micile narațiuni care par să se nască din această libertate de mișcare a privirii, „un fel de povești, din care însă păstrează numai carcasa”, cum foarte bine sugerează Dan Sociu, sunt asemenea click-urilor din volum. Cadre scurte ce sugerează mișcarea, relația posibilă între obiecte, uneori culoarea, relația dintre două personaje (cazul ungueroaicelor micuțe) etc. Lumea din jurul poetului e doar o destinație a privirii, eventual a luminii. Pentru că lumina, jocurile, nuanțele, geometria mișcării razelor sunt lucruri pe care Vlad Moldovan insistă permanent. Tot timpul între privirea sa și lume există această lumină care învie, umbrește, dă culoare obiectelor: „Un om intră pe hol./ în casă s-au strâns în sfârșit/ câteva filtre de lumină/ la perete, perpendicular; din glasvand/ pe față, și cerul ceștii de cafea pe tavan” sau „Apoi mă întorceam pe-o rână/ și camera în care petrec/ dozele obiecte, împletea raze portocalii/ din sita sacului de pe geam.” Este clar că *blank-ul*, „momentul de tihnă”, e rezultatul decalajului dintre viteza realității și lentoarea subiectului, însă în acest spațiu-stare-moment apar lucruri paradoxale. Deși micile povești, mai degrabă schițe prinse în viteza trenului, par să contureze la suprafață poemele, există momente în care poemele fac loc nu doar golului, ci și unor personaje care nuanțează acest spațiu abia conturat. Și, dintr-o lume contemporană, pusă la curent cu toate tehnologiile postmodernismului („Din celular ies scânteii/ și pe scroll se adună mazăgă/ Vine toamna în monitor/ și lumina-i tresare răscolitor”) apar, asemeni zeilor lui Neil Gaiman, chinezoaica albă, Geberit și Siemens, Zara și Sephora, Angewla, personaje ciudate, orientale în purtare, dar contemporane în culori. O lume situată la marginea suprarealismului, populată puternic și separată total de ceea ce poezia lui Vlad Moldovan oferea în prima parte a volumului: „Au fost zile în care au ieșit ciudatele animale/ și animalele sfioase./ pe corpul lor se lumina și se scutura/ de la furtună.” Ritmul poeziilor atinge intonațiile ritualice, poveștile, abia schițate inițial, prind contur, devin coerente într-o lume intimă, a meditației și a detașării critice: „Se surpă în lumea ochilor voștri, rădăcinile Africii/ Se înmoaie sub firea luciosului baobab din Archeon!/ Voi ciudatelor, ascultați de la Kosen în jos,/ prin ținuturi cum lovește sufletul/ cu poftă./ Ce curge și se face greu în pieptul vostru?/ Oare apa se prăvale în gurile acestor văi făcând/ zarvă în golul urechilor?” Înspre final, realizezi că mișcarea aleatorie a poemelor, privirea care cade oriunde și oricând a poetului, ritmul intim al obiectelor care fac să vibreze lumina și fluxul mental, această dezordine aparentă a lumii create de Vlad Moldovan în care nu ești sigur dacă ar trebui să o iei înainte sau înapoi, în care eziți, recitești și cu greu poți găsi refrenul *blank-urilor* își are propriul sens. Propria coerență, fără de care singurătatea poetului ar părea autism și autismul neînțelegere. Cât despre Vlad Moldovan, un poet ce oferă siguranță de la primul volum, un poet de care cu siguranță se va auzi în următorii ani!



Nicolae Fleissig

# Democrația și omenescul

Mihai Borșoș

François Bréda  
*Scrisori despre comicul existențial.*  
*Corespondență transtemporală*  
Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2006

Iată o carte venită din erudiție elegantă și dintr-un indiscutabil și real sentiment de iubire înaltă, discretă, gravă. O carte „provocată” de o camaraderie spirituală și stabilă pentru unul din cei câțiva mari ai culturii române – cum îi plăcea lui însuși să numească performanța –, Constantin Noica.

Firește, nu este o carte ditirambică, însă insistă cu un dozaj bine determinat și pe componente/structura emoțională a(le) celor implicați într-un soi de „conversație transtemporală”. O carte despre o posibilă comunicare transcendentă, implicit despre înființare și ființare. Căci ambele proiecte ontologice își pot avea parcursul numai în mesajul continuu al spiritului. Și asta totdeauna peste timp.

Chiar dacă limbajul este fatalmente supus istoricității – pare a spune Bréda – generalitatea lui – soluțiile lui de a converti istoria în mesaj – este la fel de imbatabilă. Pentru că există, inevitabil – se sugerează –, posibilitatea identității și continuității prin înseși formele sale virtuale. Însă încercarea de comunicare, desigur benefică, peste frontierele tangibile ale timpului este, de fapt, un *aeternum exilum*: „Exist pentru că există ei, alt ascunziș ontologic mai bun nici nu ar fi putut găsi alt om. A fi în cei care vor veni: iată singura depășire a condiției umane. (...) E drept că (...) procedând în acest fel mă voi zidi într-un ‘aeternum exilum’, dar (...) numai Exilul etern poate fi un Azil sigur contra vicisitudinilor Existenței Umane care, prin însuși faptul că este ‘în afara’ acelei Existențe Care este Eternă, se înrudește îndeaproape cu starea aparent nefastă de Exil” (pp. 11-12). Și astfel, realul devine evanescent,

granițele imposibilului se estompează serios și se produce resemantizarea necesară. Cum anume? și prin suplimentul de existență pe care îl reevaluează semnificativ comicul. Atât cel existențial în cotidiană lui înșiruire de formule, dar și cel artistic, ca reprezentare și *catharsis*.

Prin urmare, lumea, dar și dublul ei, reprezentate și totdeauna reprezentabile, propun și comunică – mai ales – prin teatralitate (în cel mai general sens estetic).

De aici, concertul irepresibil al măștilor identitate, trucul substituirilor credibile și credibile, împotrivirea implacabilă la istorizare, provocările irezistibile ale imaginarului.

Firește, consecința i-mediată este Râsul: „A ‘râde’ (de)asupra tuturor convențiilor, face parte din strategia generală a Excentricului. Prin ‘râs’ el se delimitează de restul muritorilor. Lumea însă așteaptă cu totul altceva de la el, (...) va fi în majoritatea cazurilor, Râsul respingerii, Râsul declinator, Râsul ce traduce un ‘nu’ hotărât, un Râs-Refuz ‘deictic’, ‘arătător’, demonstrativ, concentrat, sintetic, încărcat semantic și insinuant” (p. 25).

Așadar râsul este generat, este „proprietatea” celui non-conformist, celui rebel, celui care asumă forme „destabilizatoare” de conversie semantică și stilistică a realului. Iar una din formele care pot construi teatralitatea imperativă a existenței, a ființării înseși este, negreșit, reperul bahic.

Vinul – ca mesaj al zeului, un soi de coproiecție divină: „Îndată ce l-a ‘văzut’ pe Zeu, Horațiu va trebui să mărturisească: Tulburător de dulce, în piept îl simt...” (p. 35). Pentru că: „Beatitudinea demiurgică este ‘Beția’ Originară” (p. 36).

Vinul, adică stimulul fundamental pentru reordonarea cum se cade a lumii, „alterează”, metamorfozează, teatralizează: „Pentru ca să nu fie victima unui erori simplificatoare, Bacchus-Dionysos-Liber nu este în Exclusivitate ‘Zeul

Teatrului’, ci numai al acelei ipostaze psihice ‘restabilite’ a Conștiinței Cotidiene, care va furniza ‘materia primă’ mentală a Genului Dramatic” (p. 49).

În mod firesc, Vinul, zeul lui, teatrul asigură „democratizarea” sui-generis a comunicării, și, poate, paradoxal, anumite structuri/aspecte ale unei anumite perenități.

În consecință, autorul reia discret, fără ostentație, comentarii de stabilă teorie literară sau de stilistică, ex-pune situații de construire artistică a comunicării și, indubitabil, alcătuiește un metacod care își indică semnificativ structurile: onomastica aplicată, parodicul, intertextul, contemporaneizarea, dar și, foarte sever, inargumentabilul ca fundament al mesajului transtemporal, adică al discursului artistic delimitator.

„Comicul existențial se va manifesta în consecință într-un Punct Ideal și Asimptotic. Or, orice Comedie realizează o Medie a extrapolărilor ontologice care apar și dispar brusc, printr-o creștere și descreștere exponențială a timpului” (p. 81).

Râsul, în ultimă, dar și în primă instanță, nu se opune plânsului, ci convenției și normativelor indiscernabile ale realului.

Realul poate deveni tragic, ceea ce înseamnă că proiectul ființial de abolire a timpului este compromis.

Dimpotrivă, râsul „activează” celelalte pulsiuni ale subconștientului pentru că: „Pulsiunea Subconștientului, de altfel, nu trebuie să fie atârțată unilateral, ci concomitent pentru a conserva echilibrul polarităților tragice și comice” (p. 107).

Râsul este „corector” al convulsiunilor și incoerenței existențiale, dar: „Existența este Mesajul Mistic al Divinității înspre om. Ea este Logosul Animator și Locomotor prin care comunicăm cu Inter-Locutorul divin”. Și mai departe: „Existența nu este nimic altceva decât ‘Cuvântul’, ‘Semnul’, ‘Semenul’, ‘Sămânța’ mimetică, ‘Copilul copiat’ și ‘Fiul’ Genitorului divin” (p. 121).

Nimic mai clar!

## comentarii

# Înc-un click, click, click...

Adriana Stan

Debutul târziu al Tatiane Dragomir pare să confirme răgazul pe care autoarea și l-a acordat în a asimila procedeele prozei perspectiviste, dar și, să zicem, experiența de viață care să-i permită să umple formula cu psihologii și caractere diverse. Dacă nu dă pe-afară de noutate narativă, romanul său e totuși sensibil tangent la unele tehnici consfințite deja prin succes de critică și de public. Cu toate că nu m-aș grăbi, precum Cosmin Ciotloș anul trecut în *România literară*, să așez *Fotogramele* în rând cu o *Vremelnicia pierdută*, a lui Bogdan Popescu, sau o *Cruciada copiilor*, incidența autoarei la stilul unei Gabrielle Adameșteanu sau unei Florina Ilis mi se pare destul de evidentă, bineînțeles fără ca familiaritatea să garanteze automat realizare și valoare. Povestea spartă în bucățile mai multor conștiințe și găselnița bavardajului feminin, care colportează informații, luminând treptat întâmplările – de la prima, respectiv, tensiunea dintre real și imagine, la cea de-a doua –, se poate să fie exact asemănările care au sărit din start în

ochii Uniunii Scriitorilor, aducându-i premiul pentru debut în 2007.

Prin comparație cu răbufnirile liricoide în continuare promovate de Cartea Românească (o Maria Tacu, Viorica Răduță sau chiar, mai nou, Ioana Nicolaie), cu publicul targetat probabil pe cele care fac o pauză între două ture la mașina de spălat, Tatiana Dragomir scrie, desigur, o altfel de proză, mai vivace, mai ironică, mai orientată pe alocuri spre eclatanța teatrală. Omnisciența ciuntită a privirii auctoriale are acces zigzagat, intermitent la interioritatea personajelor sale, iar melanjul reconfortant de simpatie și cinism cu care sunt tratate eroinele face relativ ușor de parcurs confesiunile acestora. După cum se vede, spectrul *Dimineții pierdute* în spiritul și litera *Fotogramelor* e un pic cam prea persistent pentru a face profitabilă această anxietate a influenței. Lipsește la Tatiana Dragomir adâncimea fundalului istoric, însă aerul de rătăcire al destinului feminine e, în mare, similar. Tot ca la

Adameșteanu, planul coeziv al narațiunii cuprinde întâmplările mărunto-odiseice ale unei singure zile, de care se prind în bucle reminiscentele evenimentelor trecute.

Amintirile, gândurile și relatările directe ale Magdei, ale lui Piri sau ale Despinei, țin încrângăturile unor povești de familie pe care numai șmechereala stilistică a autoarei le salvează de izul dulceag de telenovelă, cu depresii, nefericiri sau prietenii trădate. Banalitatea și pathosul din cotidianul feminin, dorul de acasă și sentimentul ratării, tragediile familiale și nostalgia, constituie, de altfel, și materialul narativ specific unei literaturi decente de raftul doi, care ar îndreptăți eventual prezumția de *bestseller* speculată de Irina Petraș în prezentarea de pe coperta interioară. Cu puțină maliție, s-ar putea spune oricum că trebuia să vină în proza românească și vremea pentru cosmosul gospodăriei și pentru meandrele emoțiilor soft, așa cum se întâmplă în anii din urmă, după decenii de roman politic masculin sau textualism sufocant.

Un insectar aproape exhaustiv de femei expune deci romanul Tatiane Dragomir și, din privința asta, n-ar fi nimic nou sub soare și nicio nevestă disperată mai altfel decât alta. La prima

vedere, autoarea nu lenește în zona liricizării și a metaforei, cum fac kolegele de breaslă mai sus-menționate, ci insistă pe relieful dramatic al situațiilor și al caracterelor în tensiune. Clipa intensă, revelatoare, pregnanța gesturilor și atitudinilor reies în prim plan mai degrabă decât etalarea florei de senzații și emoții. Magda cucerind-o pe temuta directoare, Despina mutilându-se cu sânge rece, Magda dând la prietena ei peste fostul soț etc. Nu lipsite de vivacitate, de simțul hiperbolei și de efectul de surpriză, astfel de scene de care atârână vizibil greutatea cărții sunt, din păcate, prea adesea sugrumate de un truc metatextual pe care, agățându-se de presupusul său inedit, autoarea găsește de cuviință să-l exploateze cu asupra de măsură.

Astfel, Magdei, fascinată de tehnica foto, i se pare că tot ce mișună în fața ochilor săi încapă în câte o poză, ba chiar are ideea să organizeze o expoziție cu fotografiile realizate de iubitul său, după imaginile din mintea ei. Prin urmare, tendinței evidente a narațiunii de focalizare imagistică îi corespunde, simetric, o rațiune de psihologie a personajului. Dar, subtilă pe cât ar părea în primele pagini, această punere în abis se transformă într-un obositor farafastâc tehnicist de vreme ce, de la un punct încolo, mai toate evenimentele sunt îndosariate sub ștampila „click and store”, cu variațiile „Blur, whirl, rotate left, rotate right, în fine, după câteva tentative eșuate, sharpen!” Nu numai Magda, în cazul căreia situația s-ar justifica prin pasiunea pentru fotografie, chircește în felul acesta mecanic autenticitatea impresiilor, ci și Despina care

„înregistrează clișeu după clișeu”, sau Piri care, taman într-o scrisoare, vizualizează o scenă unde prinde mișcările mușchilor și efectuează un „traveling prin mijlocul camerei”.

Obstinația reluării acestui procedeu acut artificial mi se pare o dovadă de pură naivitate din partea Tatianei Dragomir. Iconismul unei proze e firesc și credibil câtă vreme curge implicit în desfășurarea narativă și iată un bun exemplu în acest sens din primele pagini: „(...) cea tânără se pune din nou în mișcare, ca un roboțel caraghios, descompunând mișcările – gâtul rigid, coatele i se depărtează lin de corp, aterizare ușoară a ceșcuței pe masă direct și o nouă aură cafenie”. Pe de altă parte, intervențiile tot mai dese ale autoarei care ține să supraexpliciteze precum cu creta la tablă cadrul narativ, sunt inutile și făcătoare: „(...) începe din nou să răsfoiască imaginile pe care le tot colecționează în minte – vechiul ei viciu secret (bulimie vizuală...).. și dă-i iar pe Fast Forward și rewind, fast din nou, zoom, copy și paste la greu. Tot inventariază și categorisește detalii cotidiene, senzații – științifice, cu metodă. Cea mai stufoasă, clasa Foto, cu subdiviziunile ei – Memoria contingenței, Vise și viziuni, Eterice și Întâmplări din realitatea imediată”. Într-un bizar mix de microrealism și metatextualitate, romanul său ajunge să semene cu un karaoke de tehnici narative, ceva de la Adameșteanu sau Cărtărescu citire și ce s-o mai găsi.

Ca-n pilda cu elevul sârguincios, autoarea pare prinsă în urgența de a scrie tot ce știe, toate chestiile cu care e la curent, făcând probă de emanciparea sa. Doar așa îmi explic englezismele într-o cantitate ce l-ar aranja binișor pe orice

adolescent de astăzi (iar Magda, care are vreo treizeci de ani, vorbește de „slang-ul de Tășnad”, event-urile din viața sa și de iubitul său *outsider*), dar și alaiul de neologisme sau prețiozități. Cum ați caracteriza, de pildă, strada Piezișă din Cluj? „Contorsionată, subversivă și anacronică” – nu-i așa? În acest caz, ați conchide desigur și că mămăliga „miroase demențial”, sau că un bărbat ce curtează o femeie năzuiește exact la „completa *inofensivizare* a subiectului”. În același indigest terci lingvistic își fac loc și expresii clișeu ce forțează mimica tonului colocvial: „Cică pică parai la greu... Da'oricum când ai apărut... i-a cam picat și lui falca... nu aveam vorbitor pe tema asta”

Începută promițător pe panta conștiinței și pe ascuțitul detaliului concret, cartea Tatianei Dragomir își dezumflă ca pe niște mingi intențiile constructive de care, cum s-a văzut în unele rânduri, autoarea s-ar fi putut achita chiar onorabil. Nimic surprinzător, nimic viu și atașant în personalitatea eroinelor, lejer uniformizate într-o glosolalie de mică bărfă: „și-și trage aerul ăla superior ca mai-nainte. A înfrânt-o pe frumoasa amazoană; acum pe ea! Nu-i ajunge mâța de Dora! Adică, parcă i-ar fi ajuns vreodată! La Magda se tot dă de când o cunoaște!” Firul dramatic se deșiră indefinit iar sentimentul dominant al ratării are în cele din urmă gustul sălcii al confesiunii de pe un fotoliu de talk-show.

În concluzie, dacă tot e vorba de cămin și de peregrinările femeii în căutarea acestuia, eu zic că, pentru un eventual următor roman, se impune curățenia drastică a gospodăriei narative. ■

## prim - plan

# Transcendența oarbă în opera lui Augustin Buzura

Vianu Mureșan

„...lumea, legile după care eram obligați să trăim, universul apropiat inspirau frică și agresivitate. O lume stranie, aberantă când toate erau reale și ireale în același timp, cu excepția unei singure certitudini: frica. Frica și atât. Pur și simplu frica, deoarece nu știam prea bine de ce mi-e frică. O simțeam ca pe o boală ce-mi paraliza voința, mușchii, adesea gândurile, deși mi-era limpede că nu conțea în nicio confruntare importantă, că sunt prea neînsemnat în raport cu un sistem represiv ce părea să controleze totul.” Augustin Buzura, *Recviem pentru nebuni și bestii*, p. 88

Când ai de-a face cu opere de masivitate și vigoarea celei scrise de Augustin Buzura, la capătul celor câteva luni de lectură necesare parcurgerii „la prima mână”, ajungi să-ți pui o întrebare pe care probabil că la început nu o aveai în vedere: *dincolo de ceea ce descrie, ce vrea această operă să ne spună cu adevărat?* Adică, *dincolo de narațiune există o concepție*, în sensul filosofic cel mai direct? Pentru că mă consider îndreptățit să spun da, există o concepție despre lume în această operă, voi încerca să îi schițez conținutul, indicând conceptul axial precum și împletitura de sensuri pe care le comportă de-a lungul spațiilor epice propriu-zise. Cum este indicat încă din titlu, acesta e *transcendența oarbă*. Nu, nu-l veți întâlni ca atare formulat nici în prozele, nici în publicistica autorului și, după știința mea, nici în studiile ce i-

au fost consacrate. Totuși, cu puțină atenție îi veți simți adierea în aproape toate cărțile.

Ce să înțelegem noi prin această așa-numită transcendență oarbă? Odată scăpați de prezumția, grăbită poate, că nu-i nimic altceva decât o licență poetică sau o metaforă revelatoare, putem asuma acestea: există o instanță vag determinată ce domină și conduce lumea, după un plan care nouă ne scapă și cu mijloace pe care noi nu le putem controla, iar din planul lumii facem parte corespondent calității noastre de persoane, societate și istorie. Nu-i spunem Dumnezeu deoarece acest termen nu apare nici în textele lui Buzura decât tangențial, iar personajele cele mai atent conturate manifestă mai puțin o conștiință creștină clară ori mai larg religioasă, pe cât o formă de înțelepciune existențialistă. Cu câteva excepții notabile, precum Visarion bunicul din *Recviem ...*, Măgureanu tatăl din *Fețele tăcerii*, câțiva preoți și călugări cu apariții fulgurante și nu neapărat în ipostaze liturgice ori pastorale. Fără a fi exclus din planul amplu al lumii Dumnezeu nu este, totuși, forța ultimă sau, dacă vrem o teză derivată, nu este singurul stăpân. Retras undeva îndărătul nopților cosmice, ascuns oamenilor, el pare să fi lăsat gospodărirea lumii pe mâinile *Celuilalt*, gata să o compromită din temelii aducând dezordinea, teroarea, frica, nedreptatea, minciuna și ura. Conflictuale, războiul, regimurile politice opresive, neînțelegerile dintre persoane



Augustin Buzura

sunt doar câteva ilustrări ale modului în care înțelege acesta să-și facă simțită prezența. Poate că atributele cele mai vizibile ale acestei transcendențe oarbe, indiferente la persoana umană, avide de sacrificii și suferință sunt *puterea discreționară* și *răul istoric*. Figurile cu care s-ar putea învecina pentru a-i conferi un plus de consistență culturală ar fi *Răul Demiurg* al gnosticilor, *Geniul Rău* cartezian, *Nefărtatul* cosmologiilor populare românești, *Marele Anonim* blagian.

Odată admis conceptul nostru ne putem întreba în ce fel am ajuns să-l confecționăm din datele pe care le putem deține citind cărțile



prozatorului Buzura? Să ne gândim, de dragul analogiei, la imaginile holografice și să considerăm că scenele cărților funcționează în raport cu realitatea textului în modul acelor holograme. Persoane concrete sunt prinse în situații de viață dintre cele mai diverse, derulate pe tabla istoriei, încercând fie să realizeze un scop personal, să se achite de o sarcină ori să evadeze dintr-o încurcătură. Introspective, analitice, conștiente atât de rolul cât și de limitele lor, personajele se judecă pe sine și judecă lumea în care trăiesc, emițând cu regularitate fie întrebări cu respirație metafizică, fie sentințe ce nu măgulesc deloc nici condiția umană, nici alcătuirea lumii. Ca atare ar fi îndreptățit să considerăm că ceea ce este valabil *în mic* este valabil și *în mare*, ceea ce funcționează *în situațiile particulare* este valabil și *în general*, respectiv că circumstanțele de viață concrete indică existența unui principiu transcendent care le ghidează. Iar pentru a nu personaliza, riscând să alunecăm în chestiuni de teodicee, numim acest principiu situat deasupra lumii, istoriei și omului *transcendență oarbă*. Într-o accepție vulgară îl mai putem asemui destinului.

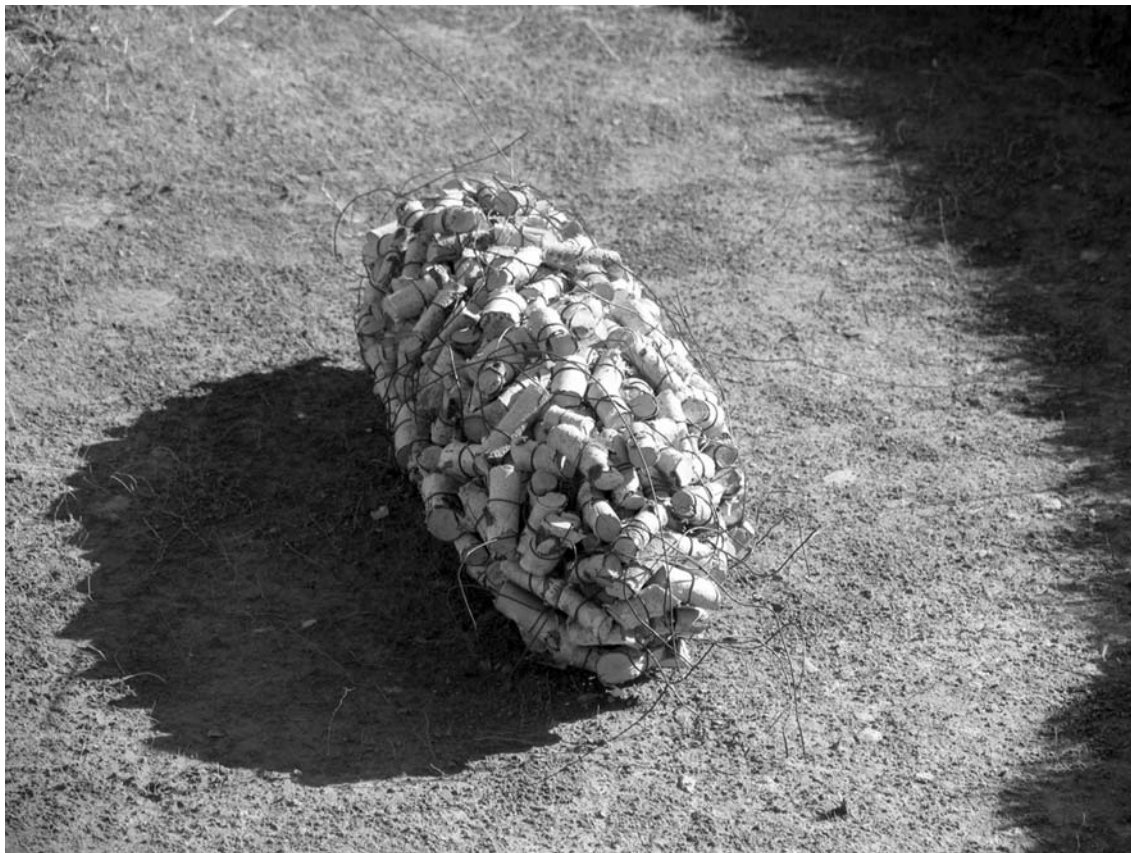
Consider, că din perspectiva filosofiei istoriei, problema pe care o angajează noul concept o concurează în gravitate pe aceea formulată de gânditorii evrei de după Holocaust: *unde a fost Dumnezeu când s-au întâmplat toate acestea?* Problemă sortită să nu i se poată răspunde în cadrele teodiceei ortodoxe iudaice, obligată să salveze atât bunătatea, cât și omnipotența lui Dumnezeu, atribute care dacă ar fi fost active *acel lucru nu era posibil*. La fel, în lumea în care se învârt personajele lui Buzura - lume a violenței, terorii, urii, fricii, suspiciunii, degradării morale și afective, a golului interior și morții psihice, a delațiunii, amenințării, șantajului, a compromisului lucrativ și regresiei înspre animalitate, a detenției fără vină precizată și omorului arbitrar - ne putem întreba: unde e Dumnezeu când se-ntâmplă toate acestea? Sigur că, în acest mod, am forța puțin nota angajând o direcție de analiză pe care opera autorului *Refugiilor* nu o reclamă neapărat. Însă ne este tot atât de evident, că prinse în situații fără de ieșire anumite personaje cer un răspuns, deschid gura și

zbiară, solicită cerului gol și pustiu o clarificare. Vor o explicație din partea Dumnezeului ascuns în care unele nici nu mai cred, dar de la care, într-un soi de rugăciune *pentru orice eventualitate* așteaptă un semn, o încurajare. Iar dacă nu cutează să spere că li s-ar putea ameliora viața, măcar să înțeleagă pentru ce plătesc. Chinul trebuie să aibă o rațiune, trebuie să fie plata unor păcate proprii sau transmise pe care suferința aparent absurdă, cinică, are menirea să le lumineze. Altminteri unor personaje puternice, lucide, care-și asumă întreg răul cu condiția să-i vadă noima, precum bătrânul Măgureanu și Carol, fiul său, din *Fețele tăcerii* ori Matei Popa din *Recviem* ... lumea ar putea să le apară ca o scenă dărăpănată pe care s-au luat la harță niște dumnezei beți ajunși la cârmă din întâmplare. Situație în care răul, principiu de circumstanță al lumii, ar fi săvârșit pur și simplu de dragul lui, funcționând în chip mecanic, indiferent la consecințele asupra vieților umane. Se suferă în chip absurd, dar nu pentru a înțelege ceva, nu din rațiuni pedagogice, și nici pentru a ispăși păcate reale sau închipuite, ci pentru a suferi pe viitor și mai mult, pentru ca această bacanală cosmică a suferinței deșarte să n-aibă sfârșit.

Lumea lui Buzura este o stațiune experimentală a regresiei către animalitate, tocmai a omului societății „multilateral dezvoltate” trăitor în cea mai bună dintre lumile posibile. Expus vizibilității totale printr-un soi de mecanism panoptic, agresat în crezurile lui, terfelit ca intimitate, somat să se incoloneze, „să intre în rând” sau să piară, cel ce-și păstrează luciditatea înțelege că n-are cum scăpa din temnița istorică în care e captiv. Regimul politic represiv - pe cale de-a se impune în *Fețele tăcerii*, deplin stăpân în *Refugii*, *Drumul cenușii*, *Vocile nopții*, pe cale de-a fi înlocuit cu altul, incert, în *Recviem*... - profită de „ascunderea lui Dumnezeu” pentru a-și dezvolta propriul mecanism providențial, exercitând un soi de supraveghere continuă, cu scopul controlării persoanelor umane suspecte de subversiune. Securitatea, poliția, activității de partid, președinții de CAP, directorii de întreprinderi miniere sau de ziare, rețelele de ascultare a telefoanelor, de informatori plătiți sau „ciripitori” de ocazie duc la performanțe demne

de-o lume infernală activitatea panoptică. Acea jucărie benthamiană, Panoptikonul, capătă în opera lui Buzura mai mult decât funcție politică, servește la ceva mai diabolic decât supravegherea socială, împrumută ceva din prestigiul și grandoarea unei instanțe cosmice exercitând o formă teroare de natură metafizică. Este *Ochiul Ironic* ce vede persoanele, gesturile lor, sentimentele și gândurile pentru a le exploata în interesul controlului total. Nici măcar natura nu rămâne neutră, nici măcar familia nu constituie un refugiu, nici măcar prietenul, soția sau fratele nu sunt confidenți garantați: „...aveam sentimentul că suntem urmăriți, că un ochi ironic ne supraveghează mișcărilor”, „...frica de mine însumi, de ea, de acel necunoscut ochi simțit pretutindeni care mă obligă să-mi cenzurez mișcărilor” (*Drumul cenușii*, 324, 338). Circumstanțele sunt de așa natură, încât oricine sub presiune, șantaj, amenințare sau tortură poate ajunge trădător, poate să-și vândă prietenul pentru avantajul jenant de a-și păstra libertatea, locul de muncă, de-a rămâne în viață. Pedepsirea este mereu pasul următor, iar vina nu trebuie clarificată victimei. E de-ajuns să exiști, pentru a purta o vină de neiertat, nu știi care, dar sigur e acolo, o duci cu tine (*Fețele tăcerii*, p. 98). De fugit n-ai unde, când „sunt numai locuri unde nu poți ajunge, locuri de unde nu te mai poți întoarce și locuri unde nu mai poți sta.” (*Drumul cenușii*, p. 41)

Străin de lume, străin de ceilalți și chiar de sine, problema sensului vieții și a sinuciderii nu mai este un capriciu teoretic, ci un angajament fundamental de care depinde tot restul. Simptomele constant resimțite de eroii lui Buzura sunt nepotrivirea dintre *spiritul și trupul* uman (antinomism), dintre *un om și altul* (amoralism), dintre *om și istorie* (antiistorism), precum și *dintre om și lume* (anticosmism). Tablourile epice expuse în mai toate cărțile lui evoluează în răspăr cu principiul antropic, ce ar avea sarcina să celebreze potrivirea perfectă între *orizontul lumii și viața omului*, îngăduind o existență confortabilă, cu șanse la fericire, trăită în vederea mântuirii. Răul istoriei sapă la rădăcina acestei presupuse potriviri originare, distorsionând rațiunile existenței în funcție de voința arbitrară de putere și control exercitate de stat, instituții și lideri. Într-un moment sau altul al vieții, cel care vrea să trăiască autentic, care are o conștiință mobilată cu principii și valori precum adevăr, justiție, bunătate resimte inadecvarea la lume: „Să nu-ți găsești nicăieri locul: nici printre cei lângă care continui să trăiești, nici printre ierburi și copaci, nici în trecut, pentru faptele și întâmplările care te-au structurat așa cum ești. Conștient sau nu, ai căutat mereu ceva trainic, un punct de sprijin, o întrebare la care să-i fi găsit tu însuși un răspuns, dar locul tău nu este nicăieri, nu ești decât o neliniște, o întrebare, o dureroasă întrebare” (*Drumul cenușii*, p. 167) Pentru a nu-și măguli în chip narcisist poziționarea în lume, Dan Sabin din *Drumul cenușii*, sinucigaș eșuat ce-a luat decizia gestului ultim pentru a-și anula mediocritatea, a scăpa de conștiința ratării, aduce în discuție trei ipoteze posibile pentru nepotrivirea dintre om și lume: prima, *lumea este bună, dar omul incapabil să-i înțeleagă bunătatea*; a doua, *omul este bun, dar lumea în care e obligat să trăiască a ajuns rea*; a treia, *și omul e rău și lumea e rea*. Nepotrivirea este evidentă în oricare din situații. În prima, pentru că bunătatea presupusă a lumii este ininteligibilă omului și, ca atare, inaccesibilă. Omul trăiește rău din ignoranță. În cea de-a doua, starea coruptă a lumii nu îngăduie manifestarea presupusei



Leonard Răchiță



bunătați a omului, care trebuie să trăiască rău datorită constrângerilor mediului. Și, în sfârșit, în cea de-a treia răul contaminează și lumea și omul, iar două rele puse laolaltă nu vor da niciodată un bine. Aici am putea vorbi de ceva mai grav decât fisura, ruptura dintre om și lume, anume *potrivirea în rău* a celor două instanțe.

E de întrebare, acum, ce se întâmplă cu omul, cum trăiește, ce devine el într-o astfel de lume? Identitatea lui, starea, relațiile ar fi vizate cu interes special, căci contează *ce este* el, *ce simte* și *gândește*, cum *se raportează* sau *ce face celuilalt*. Pentru a căuta răspuns, e necesar să începem prin a identifica circumstanțele în care e plasat, adesea situații limită, medii ostile, conflictuale, tensionate până la limita distrugerii reciproce. Pe scurt, situații de *care-pe-care*. Aici binele și răul nu se mai distribuie polar, nu se exclude ci se amestecă, nu aparțin continuu unei instanțe sau alteia ci, mai degrabă, circulă cu valori provizorii în funcție de conjunctură, negociindu-se sub presiunea impusă de interesele și faptele actorilor implicați în joc. E o lume a nuanțelor etice și a valorii provizorii a actelor umane, deoarece o conștiință curată, o atitudine eroică, luptătoare în numele adevărului și dreptății generează la rândul ei conflict, suferință, distrugere în mod direct sau prin reacțiile sistemului pe care vrea să-l modifice. Ca exemple: în *Fețele tăcerii* activistul Gheorghe Radu, crescut în sărăcie și umilință, trecut prin teroarea dictaturii horthyste, combatant în război, crede că socialismul și colectivizarea sunt bune pentru că elimină discrepanțele sociale enorme corectând nedreptatea relativă la proprietatea privată. În numele socialismului și a crezului său va fi în stare de orice, chiar de crimă. Pe de altă parte, în același tablou găsim familia Măgureanu, veche de sute de ani, care a pus vatra satului Arini, a ridicat biserica și școala prin propriile mijloace, fiind păstrătoarea tradiției și credinței creștine. Ca atare, familia Măgureanu, tată, mamă și cei trei fii, bărbați în toată firea, vor face de asemenea orice pentru a păstra neștirbită tradiția și proprietatea. Dar, după cum logica ne obligă să recunoaștem, de aici se va isca obligatoriu o luptă, căci nu pot coexista în același spațiu și în aceeași vreme două orânduirii diferite, două tipuri de autoritate și putere diferite. Pe lângă asta, dacă mai adăugăm și o a treia instanță, banda de partizanii ai lui Sterian, care fac rezistență în munți, luptând contra comuniștilor în baza convingerii că țara va fi salvată de la dezastru de americani. Deci, Radu este activistul comunist ce impune prin forță, teroare și omor noua ordine social-economică și politică. Măgureni devin victime deoarece apără un alt bine, proprietatea și tradiția creștină. Sterian crede că are dreptul să omoare pe oricine susține procesul de socializare – activist, milițian, soldat etc. – să se răzbune în chip dement pe oricine pare suspect de neascultare sau trădare.

Răul istoric se iscă, deci, din ciocnirea mai multor tipuri de bine sau, altfel spus, a mai multor asumări particulare ale binelui, generând suferință și moarte. Fiecare e convins de noblețea cauzei proprii, fiecare se crede un agent al Istoriei, numai că, astfel, ajunși adversari în numele binelui înțeles diferit vor sfârși prin a-și face unii altora cele mai sadice, ireparabile răutăți. Rezultatul: procesul colectivizării localității Arini se va săvârși, doi dintre copiii lui Măgureanu, cu stagiul la partizani, mor în confruntarea cu armata și miliția, cel de-al treilea, ocrotit într-o cavernă, în beciul propriei case mai mulți ani scapă cu viață, dar bolnav irecuperabil, Sterian, rămas fără camarazi, fără arme și fără speranța venirii americanilor, se sinucide. Toate acestea,



Raluca Ungureanu

consecințe ale luptei în numele binelui, într-un sistem de relații și tensiuni unde, din perspectiva oricărui actor răul este întotdeauna *celălalt*. Teza se poate ilustra și prin situația din *Recviem ...* unde Matei Popa trece prin închisori, amenințări cu moartea, pierderea celor două iubite, Elena și Estera, doar pentru că vrea să trăiască normal; pe prima o pierde în urma unui viol sinistru, aproape de moarte, pe care justiția n-a făcut nimic spre a-l clarifica, pe cea de-a doua împușcată noaptea, în Dunăre, și sfâșiată cu cangea de soldați, sacrificată pentru ca Matei și fratele lui să poată scăpa cu viață în dorința lor de-a fugi din țară. Pentru că vrea să-și facă singur dreptate, să răzbune violul, este închis; pentru că are cazier, odată eliberat din închisoare e urmărit în permanență de Securitate; pentru că e urmărit vrea să fugă din țară împreună cu fratele lui și cu iubita; pentru că vrea să fugă este condamnat iarăși, ca într-un circuit absurd al supravegherii și pedepsei pentru orice. O vină reală sau închipuită cântăresc la fel într-un sistem cu justiție arbitrară. Concluzie: *„timpul va trece întotdeauna în defavoarea celui ce vrea dreptate.”* (*Recviem...*, p. 115) Încurajator, nu-i așa?

Din cele arătate până aici, ar părea că Buzura descrie resemnat, compune întâmplări din care să rezulte scepticismul, neîncrederea în lume, alienarea, degradarea omului într-un timp al inversării tuturor valorilor și anulării idealurilor. Ceea ce ar părea o literatură antiutopică, antierotică, un soi de cronică a disoluției umane și a schimonosirii în cele mai variate chipuri. Dar, dacă privim lucrurile mai atent vom înțelege că în toate jocurile de situație, prezente în cărțile acestuia, există câte un personaj conștient de starea degradată a lumii, decis să iasă din rând, să facă pasul în direcția adevărului, a dreptății și recăștigării demnității umane indiferent de riscuri. Și nu e vorba întotdeauna de ceea ce ar putea fi considerat curaj, ci și de cuvântul dat într-un moment de cumpănă, de promisiunea făcută unei persoane pe nedrept strivite că injustiția și răul vor fi până la urmă luate de guler și târâte în fața istoriei pentru a fi judecate. Sigur, unii se pierd pe parcurs, alții ajung victime, alții se refugiază în alcool și nebunie. Dar cineva e decis să reziste până la capăt, convins că moartea nu-i va distruge crezul. Este cazul lui Matei Popa din *Recviem ...*, care vede dărâmandu-se regimul comunist, moartea lui Ceaușescu, dispariția Securității, pentru a înțelege din această zadarnică victorie că răul merge mai departe în alte forme, ia alte chipuri, că ticăloșii, leprele, escrocii și criminalii n-au moarte. Însă lupta deschisă cu ei poate fi între puținele justificări ale unei vieți omenești, altminteri insuportabil de precară.

Pesimism, optimism istoric al lui Buzura, sunt termeni a căror radicalitate ar forța o explicație

insuficientă. Chiar dacă adevărul n-ar exista, câtă vreme e cineva care-l caută și e dispus să-și cheltuie zilele și energia spre a-l găsi, nu e totul pierdut; chiar dacă dreptatea nu ar fi posibilă la cote ideale și injustiția ar cotorpi bietele vieții, câtă vreme e cineva dispus să-și facă o cauză din îndreptarea lumii, nu e totul pierdut. Poate că eroismul în asta constă, să te zbați pentru aflarea unui adevăr pe care nimeni nu ți-l promite, să riști oricât pentru a împlini un act de dreptate în care nimeni nu te susține, să conspiri netemător pentru binele celui pe care mașina istoriei l-a învins, cu gândul că o oră de dreptate în lume poate fi salvatoare, să nu stai cu mâinile-n sân când cineva e înjosit în demnitatea lui umană, să nu bagatelizezi credința celui însetat de justete, să nu faci haz de necazul celui alături de care n-ai pățimit. Deși istoria este oarbă și își urmează traseul ocult pășind pe cadavre, să nu ți se pară prea mărunț binele pe care-l poți face în colțul tău de lume. Căci într-un gest s-ar putea clarifica de-odată însăși înțelesul lumii, așa cum într-un bob de rouă s-ar putea oglindi universul. Și nu poți ști dacă nu cumva ești chiar tu acela, care, printr-un țipăt de revoltă ar putea opri decăderea omului în stadiul de fiară. Poate că pentru a mai avea speranțe într-o lume ce pare din start condamnată, absurdă și nedreaptă, ar trebui să fii nebun; însă pentru a te pune de-a curmezișul privirii cuiva care încă n-a văzut cerul, dar așteaptă acea clipă, încercând să-l convingi de inutilitatea speranței lui, ar trebui să fii bestie.

Nimic frivol, nimic gratuit, nimic făcut „de amorul artei”, opera lui Buzura este o mare concepție despre lume și, în același timp, un mesaj. Dacă termenul n-ar fi demonetizat, i-am putea zice umanism. Un umanism al recuperării de sine în condiții limită. Uluitor nu e faptul că răul domină lumea, că ești silit să trăiești „la flacăra mică” în umilință, frică și rușine, că ajungi să-ți de fie teamă de cel pe care-l iubești și să-ți astupi urechile la țipătul propriei conștiințe; uluitor e că, în ciuda acestei evidențe există cineva care nu se resemnează, luptând într-o bătălie ce pare demult pierdută, cineva care înțelege că pentru câștigarea demnității umane lupta poate fi mai importantă decât victoria, cu atât mai mult cu cât te confrunți cu cineva de neînving. La urma urmei lupta cu destinul, pe care adesea-l ajuți să triumfe chiar prin gesturile cu care i te opui. O fi sau nu mesajul lui Buzura cel pe care am încercat să-l schițăm aici, rămâne autorului însuși să spună sau interpretelor lui mai avizați.

## cartea străină

## Epoca (post)modernă.

## Un modus operandi

Aida Oșian

*Appareil et Intermédialité*,  
colecția Esthétiques,  
Coordonatori - Jean Louis Déotte,  
Marion Froger, Silvestra Mariniello  
Editura L'Harmattan, Paris, 2007

Cuvinte cheie - mecanism-apparatus,  
ansamblu, aparat, medium, intermedialitate,  
suprafață de imprimare.

Ultimul deceniu a cunoscut poate cea mai prolifică intersecție teoretică a spațiilor academice franceze și canadiene, articulată în jurul conceptelor actuale de *apparatus* și *câmp intermedial*, fundamentale noilor demersuri de gândire axate pe studiul mediaticii. Cele două centre de cercetare conexe: "Arts, appareils, diffusion", sub egida lui Jean Louis Déotte (profesor în cadrul departamentului de Filozofie al Universității Paris VIII) și Centrul de cercetare asupra intermedialității coordonat de Silvestra Mariniello (profesor la Departamentul de Istorie a Artei al Universității din Montreal) conjugă, în cadrul volumului *Appareil et Intermédialité*, o serie de douăsprezece lucrări prezentate la colocviile Paris, 2004 și Montreal, 2006. Volumul eterogen marchează efectul redefinirii domeniilor umaniste din perspectiva serialității culturale și apare ca o relectură a lui Derrida, Benjamin, Lyotard, Godzich ș.a. Terenul de investigație este comun celor două centre, iar studiile incluse aici sunt dirijate de forța centripetă care le menține în câmpul teoretic benjaminian. Se probează o depășire a fiziologiei mecaniciste, însă subiectul modern, prins în configurația tehnomediativă, se va sustrage și de această dată teoretizărilor cu suport istoricist.

O zonă neprospectată îndeajuns și care conduce, prin urmare, la teorii neînchegate, *intermedialitatea* își susține poziția în arena erei moderne, deservind acelor *media* disparate care depind în mod necesar, de ceea ce rezultă din registre de tip sonor, vizual sau gestual. Avatarurile ei sunt examinate de către cercetătorii canadieni, care o definesc pornind de la teoria *media* înspre o gândire a „medierii” ce vizează elucidarea raportului om-lume într-un context complex, triplu articulat în raporturile: temporal-spațial (Philippe Despoix), al calităților mediatiche, clauze ale unei posibile proximități (J. Villeneuve) și cel al structurilor audio-vizuale. Acestea sunt variabilele ce conturează statutul caleidoscopiei intermediale, ca o nouă configurare a cunoașterii (S. Mariniello). De cealaltă parte, școala lui J.L. Déotte - reunind istorici ai artei, filozofi, specialiști în cinematografie - dezvoltă ipoteza *apparatus*-ului, un mecanism epocal, prin definiție imprevizibil, un *schésis* tehnic instaurat între corp și normă conform unor regimuri specifice. De altfel, unul dintre studiile de anvergură ale acestui tom este *Alberti, Vasari, Léonard, du disegno comme dessin au disegno comme milieu projectif* (J.L. Déotte) ce debutează cu relieful contribuției esteticii lui Rancière (*Le partage du sensible*, 2000, *Le destin des images*, 2003) la contextul mai general al erei moderne. Filozoful afirmă lipsa de esență a artelor, dedusă din metodele mult prea diferite de caracterizare a acestora pe

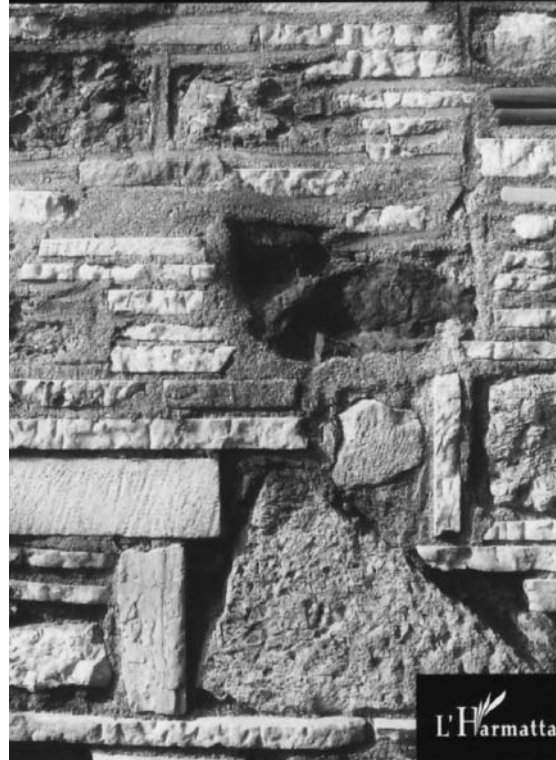
parcursul istoriei. Ceea ce ar conferi proprietăți specifice artelor, în viziunea lui Rancière, sunt regimurile retorice în sens larg. Primatul retoricii este de fapt un gest de evidentă opoziție față de noțiunile introduse de modernitate. Existența discontinuității în istoria artelor este efectul de necontestat al funcționării acestora ca *mecanisme epocale* condiționate de dispozitive semio-tehnice. Tot aici, *suprafața de imprimare* concentrează necesarul „erei arhi-mecanismului proiectiv”, unde mecanismul, de geneză antică este reconfigurat și sintetizat după noile mijloace, al căror atribut de *postmoderne* este pe bună dreptate întâmpinat cu reticență de filozof.

Palierele următoare conferă o poziție privilegiată, am putea spune, și direcției transatlantice reprezentată inițial de S. Mariniello, care în *La littérature de la différence* evocă hegemonia limbajului și a textualității în opoziție cu noile practici emergente de tipul fotografiei sau cinematografului. Noțiunea de *literacy* preluată de la W. Godzich implică o anumită construcție a limbajului în calitatea sa de mediator universal. Concluzia autoarei conturează ideea că tehnicile audio-vizuale permit ființarea în lume a individului, ca imanență a fluxului de evenimente. În continuare, intermedialitatea este înțeleasă de J. Villeneuve (în *L'oralité, l'intermedialité et la question de l'appareil. De la technique et des enchantements*) drept condiție esențială a experienței *ființei mecanizate*, actant asupra propriului său mediu tehnic. O serie mai mult decât revoluționară, *Lieux*, de Georges Perec constituie pretextul demersului lui M.P. Huglo, care pornește de la premisa că scriitura își autodesemnează condițiile posibilităților sale de existență. Experimentul descriptiv al lui Perec proiectează scrierea în adiacența experienței și a imaginii ce o înregistrează, delimitând astfel sfera mărturiei. În aceeași ordine de idei, *L'appareil et critique de l'hylémorphisme* (E. Alloa) consemnează, pe filieră fenomenologică - Husserl, Lyotard, Derrida, Bachelard - epoca estetică a dispariției ca o fracturare a structurii referențiale a realului. Servind drept mostră pentru acest tip de contemplare actuală, opera efemeră, *in situ*, aparținând artistului dadaist Walter de Maria, celebrează fenomenologia urmei și a mărturiei unei dispariții. Prin *medium*, de data aceasta se vizează o prezență discretă ce aparține deja vizibilului în sens total inaparent (Heidegger).

Unul dintre articolele circumscrise volumului se reclamă de la o arie de referință mai punctuală. Este cazul proiectului *«Appareil» et critique de l'hylémorphisme* (J. H. Barthélémy), contextualizat pe delimitarea influențelor directe exercitate de teoria simondoniană a individuației asupra teoriei déottiene. Miza directă a argumentării specialistului confirmă poziția *teoriei mecanismelor* ca parte integrantă a gândirii simondoniene a transindividualului și a culturii. Afilierea la acest curent de gândire transpune la nivelul criticii hilemorfismului și al *apparatus*-ului ca precedent al fracturii dintre subiect și obiect. Mai puțin constrâns de delimitări terminologice, studiul Mariei Fraser (*Seeing the Light. Reflexions autour de Your Black Horizon d'Olafur Eliasson*) și cel al lui Michèle Garneau (*Cinéma,*

esthétiques

Jean-Louis DÉOTTE, Marion FROGER, Silvestra MARINIELLO

APPAREIL  
ET INTERMÉDIALITÉ

*communauté, appareil: réflexion à partir de Close-up de Abbas Kiarostami et Salam Cinema de Moshen Makhmalbaf*) favorizează componenta practică a noțiunilor teoretizate. Opera contemporanului O. Eliasson reflectă asupra condiției mecanismului și a medierii *per se*. În trasarea mișcării spectrului vizual, lumina obiectuală din *Your Black Horizon* îndeplinește sarcina de intermediere a conștiinței cu realul observat. Reconfigurarea timp-spațiu impune astfel luminii calitatea duratei bergsoniene. Spațiul cinematografic pe de altă parte, vine ca o concurență neloyală tuturor celorlalte media, dezvăluind un potențial suplimentar în proximitatea prin imagine.

Dimensiunea teoretic-polemică a volumului nu contribuie la convergența (atât de necesară) dubletului *apparatus* - intermedialitate, astfel încât, deși dominant riguroase, cele două teorii luate în parte nu soluționează planurile mai concrete ale artelor *in-mediate*. Acesta este de altfel punctul nevralgic al oricărei noi tendințe care își propune cartografierea unui teren pe cât de vast, pe atât de expresiv în fenomene.

## ordinea din zi

## Sărbătoare la Radio România

## Ion Pop

La începutul acestui noiembrie, Radio România a sărbătorit opt decenii de existență. „Carte pentru urechi”, cum l-a definit primul său director, marele sociolog Dimitrie Gusti, postul național de radio a funcționat de atunci neîntrerupt, traversând cu undele sale o istorie frământată, supus vremurilor prea adesea neprielnice, dar și încercând să se ridice deasupra lor. Și-a diversificat, în timp, emisiunile și rubricile, și-a perfecționat tehnicile, a reușit și să-și delimiteze parcele specializate de programe, astfel încât avem astăzi, ca în toate țările civilizate, în afara canalului de informație curentă, de „Actualități”, și „România Cultural”, și „România Muzical” – acesta din urmă, ce-i drept, cu un teritoriu acoperit doar parțial: de exemplu, Clujul, nu beneficiază încă, în mod surprinzător (de n-ar fi emisiunile preluate pe internet), de o receptare la îndemâna marelui public. E o carență, evident, criticabilă, dacă ne gândim că atâtea alte lungimi de undă sunt exploatare de te miri ce posturi particulare, care mai mult poluează, nu o dată, eterul decât îl folosesc ca bun conducător de informație și formare a auditoriului. Să mai spun o dată, ca atâția alții, că e o probă de neglijență vinovată tocmai față de scopul formativ, de educare a unei anume părți a populației României, frustrată de un mijloc esențial de comunicare.

Orice om de bună credință va aprecia, însă, cum se cuvine aportul substanțial al Radioului național la o cât mai corectă punere în temă a ascultătorilor săi cu realitățile zilei, cu problemele ce stau în fața țării la toate nivelele vieții sale, sociale, politice, culturale. Expansiunea extraordinară a televiziunii, cu știuta ei putere de impact vizual asupra publicului, n-a zdruncinat, totuși, poziția solidă a posturilor centrale de radio, de acces mai facil și cu o răspândire mult mai largă decât cea a ecranului mic. În plus, radioul are avantajul că îl scutește pe ascultător de asediul imaginilor de efect strict spectacular, de la suprafața sau din periferiile realului semnificativ, dispensându-l și de însemnatul procent de vulgaritate pe care „sticla” televizorului nu se sfiește s-o etaleze, tocmai din rațiuni de atractivitate și de efect imediat asupra unui public lacom de senzaționalul (ori senzualul) ieftin. Asta nu înseamnă, desigur, că trivialitățile sunt cu totul absente din vocabularul necizelat al unor „reporteri” și comentatori radio dispuși să se alinieze fără crâcnire tendințelor celor mai comode și gusturilor celor mai puțin cultivate ale unui public medi(ocr)u, gata să se lase dus de inerțiile „civilizației divertismentului”, ale unei „culturi de masă” rău înțelese, ca și cum „maselor” ar trebui să li se arunce neapărat spre consum doar resturile de la mesele celor mai puțin săraci cu duhul.

În concurență cu posturile de radio particulare, aproape sufocate de publicitatea altminteri rentabilă, de flecăreală fără sfârșit pe orice temă, și cele naționale mai cedează uneori ispitelor ușoare, vorba poetului, lăsându-se contaminate, prin voci ce se pretind purtătoare de cuvânt ale unor mari mulțimi de oameni, de epidemia greu de înfruntat a prostului gust. Opoziția de principiu, la modă acum, față de zisa „cultură înaltă” și de „elitism” lasă ecouri și urme

chiar în emisiunile culturale, provoacă daune serioase înseși „grilei” de programe mereu remodelate, deformate de fapt, conform „exigențelor” de ultimă oră, unei minime rezistențe în materie de calitate, a unei facilități și accesibilități rău definite la faptul de cultură. Căci, să fim bine înțeleși: una este modernizarea în sensul deschiderii spre „pulsul vremii” și al sensibilității contemporane a unor emisiuni cenușii, împotmolite în clișee, monotone și lipsite de viața ideilor, și altceva înseamnă eliminarea pur și simplu din amintita „grilă” a unor emisiuni de interes cert, deplasarea altora la ore neconvenabile, care tulbură unele bune obișnuințe ale ascultătorilor fideli sau le fac greu audibile. Așa este cazul „Revistei presei culturale”, desființate recent, al schimbării orelor de emisie pentru cursurile de limbi străine, al discutabilei eliminări a transmisiilor duminicale de servicii liturgice etc. N-au lipsit nici amenințările la adresa „Revistei literare radio”, după ce, cum am mai semnalat, biblioteca Radiodifuziunii Române a revenit cu greu la sediu, fiind un timp exilată în nu știu ce depozit de uzină dezafectată, ca să lase loc unui restaurant, și se pare că nici acum n-a ieșit din cutiile depuse în alte spații, mai de susbol, ale onorabilei instituții... Ba, cum atrăgea de curînd atenția, excelenta realizatoare de emisiuni culturale Teodora Stanciu, s-au auzit opinii, chiar din partea unor stimabili și cultivați redactori radio, după care ar fi cazul să se termine o dată cu așa-zisa „cultură înaltă” și cu „elitismul” ei... și asta chiar la „România Cultural”!

Este, oare, chiar de marginalizat sau de înlăturat reflecția exigentă, adâncită, asupra marilor personalități și opere ale spiritului, trebuie ea coborâtă la nivelul cel mai elementar și „primar”, numai de dragul unei false accesibilități și al unei false audiențe? Nu e de recurs, dimpotrivă, la o acțiune poate mai dificilă de îndrumare și orientare a ascultătorului spre faptul cultural peren și complex, de receptat cu alte antene, totuși, decât cele sensibile doar la comentariul frivol și epidermic?

Se va spune că e inutil să repetăm asemenea lucruri într-o epocă de radicale schimbări ale mentalităților și a unor metamorfoze pe măsură ale atitudinilor față de cultură. Ei bine, nu, - fiindcă de cealaltă parte, a așa-numitei „civilisation du loisir”, atacurile sunt permanente și adesea insidioase, criteriul strict comercial ia locul celui al valorii reale, lumea tot mai invadatoare a obiectelor propuse spre consumul imediat sporește și în spațiul cultural, amenințând cu alterări ce nu vor fi ușor și curând remediabile. Cu atât mai mult cu cât, așa cum am repetat de nenumărate ori și cum se vede cu ochiul liber, societatea românească de azi, grav fragilizată în fundamentele ei de nesiguranța unei „tranziții” ce pare a se eterniza, își găsește cu dificultate resursele de reacție imunitară, după atâtea turbulențe și zguduiri.

Or, într-un astfel de context, Radioul public (ca, de altfel, și televiziunea națională) are un rost asupra căruia se cuvine a se veghea cu un spor de responsabilitate cerut chiar de precaritățile momentului istoric prin care trecem. Ca în orice alt domeniu al vieții, „cererea” e substanțial

condiționată de calitatea „ofertei”. În spațiul cultural, faptul e și mai evident. Dacă publicului i se propun doar produse de serie, cu ignorarea unor mari capodopere, să zicem din domeniul cinematografiei, el va pierde obișnuința frecventării creațiilor de valoare, care cer, evident, un alt exercițiu al minții și sensibilității. Tot așa cum, în muzică, va prefera imensa producție de manele care ne murdărește auzul peste tot în această țară, iar în artă va fi atras doar de kitschuri, în literatură - de best-sellers-urile adesea discutabile, ale zilei ș.a.m.d.

Nu se pune, desigur, problema nivelării, în celălalt sens, a gustului public. Ar fi nerealist, căci niciodată majoritatea acestuia n-a optat pentru „arta înaltă” și nu se poate prevedea curând o convertire în masă la ea. Ceea ce e, totuși, de sperat și e pe deplin realizabil - inclusiv pe calea undelor radio - este lărgirea sferei de reverberație și de influență a culturii de calitate, cu efecte pe termen lung în „umanizarea”, ca să zic așa, a lumii noastre cam înstrăinăate de esențial și destul de abandonată în voia unor derapaje periculoase. Am mai spus și scris, fenomenul neglijării și alterării educației umaniste este real și grav și, din nefericire, semnale primejdioase vin chiar de unde nu ne-am așteptat, adică din spațiul academic, pornit, mai nou, pe profituri rapide, imediate, de ordin financiar, economic, „ingineresc”, tentat mai curând de producția în serie a unor „lucrători” intelectuali cu o formație neîncheiată, superficială, chemați cât mai repede în câmpul muncii și fără grija față de modelarea unei personalități întregi, de adevărat om cultivat, capabil să-și trăiască viața în profunzime, cu o conștiință și sensibilitate apte să reacționeze la realitățile foarte complexe, totuși, ale lumii în care trăim. Pericolul niciodată îndeajuns semnalat este al multiplicării „omului unidimensional”, cum îl numea cândva Herbert Marcuse, al unei ființe mai ușor de instrumentalizat și de manevrat, așadar mai nelibere. Procesul de „dezvrăjire” a lumii, despre care se vorbește tot mai frecvent și cu alarmă, în ultima vreme, semnalarea unor pericole majore care pândesc, nu numai la noi, învățământul umanist și cercetarea nesubordonată unor „firme” private și interesate adesea doar de scopuri îngust lucrative, atrag atenția asupra unor evoluții (sau mai degrabă involuții) grave, despre care ar fi încă mult de meditat.

Preîntâmpinarea deformărilor și mutilărilor personalității umane sub impactul implacabilei logici a „economiei de piață” aplicate mecanic sferei culturale a lumii noastre, poate veni, procentual, și din partea Radioului național. În cei optzeci de ani de existență, el a acumulat o imensă arhivă de voci reflexive, de creații în toate domeniile spiritului, la care ar trebui să fie tot mai atent de acum înainte, conservându-le cu mai multă grijă și sporindu-le. Putând fi ascultate în orice loc din țară, ele pot avea efecte dintre cele mai benefice asupra celor ce le ascultă. Formula de întâmpinare: „Aveți un prieten: Radio România!” se cuvine confirmată în continuare, ca expresie a unei generozități exigente, a unei pedagogii luminoase și constructive.

# Ucenic la maestru

Ovidiu Pecican

Pentru romancierul Horia Ursu, anul 2008 a însemnat consacrarea. Parcimonios cu cititorii lui, oferindu-le de la debut încoace prilejuri rare – dar autentice – de delectare, el și-a publicat recent nu doar romanul *Asediul Vienei*, premiat de Uniunea Scriitorilor, ci și monografia *Milan Kundera. Teme, variațiuni și paradoxuri terminale* (Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2008, 504 p.). Cartea este o raritate bibliofilă nu doar pentru că tirajul ei – subvenționat din resurse private, dar insuficiente – urcă numai până la o sută de exemplare, ci și deoarece, apărută pe hârtie volumetrică, având o copertă executată cu finete de Eugen Coșorean și reproducând o gravură originală de Cristian Oprea, s-a constituit într-un veritabil obiect de mare rafinament și delectare subtilă.

Apropierea lui Horia Ursu de Milan Kundera și universalul prozei lui nu este o întâmplare exegetică obișnuită. Prozator el însuși, cel care debuta cu *Anotimpurile după Zenovie* cu exact două decenii în urmă, pentru a continua cu un roman, pare, el însuși, un artist al cuvântului ce avansează în același tip de strategie ca și autorul comentat. Suntem, astfel, în preajma unui artist care, constrâns de obligațiile carierei la realizarea unui doctorat, a preferat să dedice pasiunea, timpul, energia și atenția lui unui literat admirat, care pare să se situeze în selecția restrânsă numeric a reperelor alese în conturarea propriei arte poetice. Practic, anii ce separă debutul lui Horia Ursu de momentul actual au fost împărțiți, cu răbdare, între cursurile universitare, așternerea romanului *Asediul Vienei* pe hârtie, și aprofundarea atentă a operei lui Kundera. Cărțile acestui ceh emigrat în Franța și publicat de marile edituri ale lumii în diverse limbi au început să apară, curând după revoluția din 1989, și în

România, într-o primă ediție, niciodată încheiată. Ca în urmă cu douăzeci de ani, România nu are nici astăzi opera completă a acestui nume-reper pentru proza finalului de secol al XX-lea și pentru arta Europei Centrale. Preluarea de către Ed. Humanitas a sarcinii transpunerii în română și a publicării întregului șir de lucrări kunderiene avansează cu sincope, deși, de-acum, majoritatea textelor au devenit disponibile și în librăriile noastre. Oscilațiile nu lipsesc, desigur, *Ridicole iubiri* – povestirile din volumul de debut – devenind la reeditare, tot prin strădania lui Jean Grosu, *Iubiri caraghioase*. Cu traduceri din cehă ale acestuia, cu cele din franceză ale lui Emanoil Marcu, prin transpunerile din eseistica târzie ale Simonei Cioculescu și aducerea în limba română a teatrului de către Petre Bokor, Kundera începe să devină accesibil în toată cuprinderea lui, și în teritoriul dintre Dunăre, Marea Neagră și Carpați. În aceste condiții era de așteptat ca reacția exegetică românească să nu întârzie, nici ea, prea mult.

Teza lui Horia Ursu a fost scrisă în română, prin alimentarea intensă cu reacții critice din întreaga lume și chiar în contact direct cu autorul comentat. Fără a fi devenit asiduu, continuu, acesta din urmă a modelat întrucâtva textul final al hermeneutului literar român, reacția mirată a celui analizat fiind surprinsă încă din motto-ul lucrării („Vous avez trouvé tout ça dans mes romans?”). Până la urmă, ceea ce se poate spune de la prima vedere în legătură cu pânza comunicativă întretesută între Kundera și Horia Ursu este că aceasta conferă un aer de pregnant unicat cărții filologului de la Cluj nu doar în ambianța monografică românească, ci și în bibliografia critică în continuă expansiune pe care a generat-o arta românească a lui Milan Kundera.

Pare să fie vorba mai degrabă de o mostră de abordare perseverentă și coerentă survenită din atelierul artistic al unui prozator care îl analizează, cu multă empatie, de altfel, pe un contemporan deplin afirmat, care a atins recunoașterea publică. Mărturisesc că asemenea cărți îmi sunt dragi și că ele reprezintă trofee rare, prețioase, ale unui tip de cunoaștere care nu se reduce la analiza rațional-critică, ci înglobează și momentele de fuziune, subînținse de afinități, a două spirite creatoare. Așa sunt cursurile universitare ale lui Nabokov despre marii prozatori și despre literatura rusă, așa se întâmplă cu „manualele” dedicate tânărului scriitor și, respectiv, familiarizării cititorului cu *Mizerabilii* lui Hugo sau cu topul personal al romanului universal de către Mario Vargas Llosa (trei titluri, deci), așa sunt eseurile Virginiei Woolf despre marii scriitori. Și trimiterile ar putea continua.

Volumul lui Horia Ursu, de aparență monografică, se intitulează cu prudență și modestie *Milan Kundera. Teme, variațiuni și paradoxuri terminale*. Asta și oferă el, în esență, deși e mai mult decât atât, căci materialul este organizat în capitole subsumate unei construcții textuale ample. Gustul lui Horia Ursu decupează însă, în conformitate cu diapazonul kunderian, leit-motivele fundamentale ale prozei maestrului ceh, observă „rimele” ce survin de la o carte la alta, notifică diferențele și contribuie la mai buna lor înțelegere în așa fel încât nu poți decât regreta că, datorită tirajului, cartea este destinată doar câtorva prieteni și persoane de gust, toate din România. Revenirea la textul francez, într-o ediție publicată neapărat înafara țării, pentru integrarea în peisajul exegetic general și întru profitul cunoașterii literare, ar trebui să survină cât de iute posibil; neapărat, ca un complement al reeditării – de fapt, al adevăratei editări – în limba română, una accesibilă pe standuri, în librării, menite să sprijine cititorul român prins în descifrarea operei lui Milan Kundera și pe expertul în literatură universală, căruia cartea i-ar putea oferi surpriza unui unghi al abordării mai puțin obișnuit.

Pretutindeni în text, Horia Ursu rămâne romancierul și prozatorul știut. Eseul lui de anvergură monografică nu diferă, ca factură, de cele prinse în *Testamente trădate* și în *Arta romanului*, fiind cel puțin la fel de mult mărturisiri și profesii de credință artistice, cât și analize aplicate. Jocul de-a asamblatul și dezamblatul temelor autorului iubit îi îngăduie lui Horia Ursu să rescrie, într-un anume sens, poveștile imaginate de Kundera, ca și raporturile dintre personaje și chiar dintre mediile în care acestea se mișcă, așa cum dezvoltarea tehnologică a anilor din urmă le permite maestrilor computerului să îi așeze alături, în aceeași peliculă, pe doi actori plecați în lumea umbrelor fără a fi jucat vreodată împreună. Este o libertate de care nu mulți exegeți beneficiază, iar dintre cei care au acces la ea, numai unul sau doi ar putea uza fără să distrugă magia textului și a autorului de la care s-a plecat.

Probabil că, din asemenea motive, mărturisirea lui Horia Ursu despre Kundera va putea fi privită în viitor ca principala profesiune de credință a romancierului român; un adevărat autopoortret discret, mediat, însă nu mai puțin pregnant. ■



Ernest Budes

## sare-n ochi

## Noica la a doua tinerețe (III)

Laszlo Alexandru

Dar poate că, mai mult decât analiza în sine a cărții lui Sorin Lavric, e semnificativă trecerea în revistă a unor luări de poziție pe care aceasta le-a declanșat. Intelectuali reputați ai momentului, în coloanele unor publicații prestigioase, n-au ezitat să-i elogieze punctele de vedere strîmbe și cercetarea tendențioasă. Ne limităm aici la trei cazuri mai cunoscute.

În *Evenimentul zilei*, analistul Vladimir Tismăneanu se crede îndreptățit să se pronunțe în legătură cu virtuțile literare ale cărții recent apărute: *“excelent scrisă”, “scrisă cu pasiune, eleganță stilistică și rigoare”* etc. Pe semne că dezacordurile, cacofoniile, repetițiile și pleonasmul agresive vin să configureze farmecul ascuns și eleganța riguroasă a contrafacerii. Este surprinzător să constatăm nonșalanța cu care un specialist american în politologie elogiază virtuțile stilistice (inexistente) ale unei monografii românești ce omagiază legionarismul. Sofismul, clasic pentru o asemenea situație, se cheamă **argumentum ad verecundiam** și poate fi ilustrat prin enunțul: *“Lucian Blaga a publicat un studiu care arată că este necesar să te speli pe dinți de trei ori pe zi”*, care este neavenit, întrucît Lucian Blaga nu este expert în igiena bucală. Și nici Vladimir Tismăneanu în studii de stilistică sau de literatură.

Comentatorul de peste ocean își asigură cititorii, fără a clipi, că, sprijinindu-se pe o *“fină sensibilitate psihologică, Lavric detectează originea automutilării intelectuale a lui Noica în îmbrățișarea dogmei legionare”*. De-ar fi măcar adevărat! Însă tînărul autor își mărturisise în paginile volumului tocmai incapacitatea de-a găsi un răspuns la spinoasa problemă a... psihologiei automutilării intelectuale a lui Noica: *“Rămîne una dintre marile necunoscute ale firii umane fenomenul acesta atît de incontabil și atît de imprezibil căruia i-a căzut pradă Noica: îndrăcirea pe care a suferit-o atunci cînd și-a pus credința în slujba «binelui suprem»”* (scrisa el la p. 251). Ce carte a citit oare Vladimir Tismăneanu?

Ipocrizia recenzentului atinge culmi de nebănuț, atunci cînd susține despre cartea lui S. Lavric că *“este o critică bine-venită a antilegionarismului manipulativ și instrumental, în fond total ipocrit, al comuniștilor deopotrivă în perioada Dej și poate chiar mai cinic în perioada Ceaușescu”*. Pe de o parte, antilegionarismul (la fel ca și antifascismul) n-a constituit monopolul exclusiv al comuniștilor, iar pe de altă parte interpretările tendențioase ale lui Sorin Lavric contravin flagrant mai ales istoriografiei și politologiei democratice – detalii ușor sesizabile pînă și-n Maryland.

E regretabil că însuși coordonatorul Comisiei Prezidențiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România s-a simțit obligat să elogieze o carte situată în flagrantă contradicție cu rezultatele cercetărilor științifice exprimate în Raportul final al Comisiei Internaționale pentru Studierea Holocaustului din România. Poziția lui Vladimir Tismăneanu poate fi în măsură să creeze o nejustificată animozitate, o nedorită concurență în reconstituirea documentară a celor două mari atrocități ale secolului XX: fascismul și comunismul. Iar dacă adăugăm și aspectul că Vladimir Tismăneanu n-a făcut niciodată un secret din originea sa evreiască, atunci intervenția lui în favoarea litaniei prolegionare publicate de Sorin

Lavric devine cu totul de neînțeles.

Dan C. Mihăilescu este un cunoscut comentator al cărților și al fenomenelor culturale, la posturi comerciale de televiziune. În ultima vreme s-a afirmat în special ca obedient agent publicitar al Editurii Humanitas, ale cărei cele mai banale tipărituri nu întîrzie să le elogieze cu emfază, dar și cu o aparență de colocvialitate și familiaritate ce i-au atras reputația de bun strateg în zona comunicării. Gazetarul a intervenit cu suspectă înverșunare în apărarea lui S. Lavric și a editurii sale preferate: *“exact așa, nuanțat, treptat, comprehensiv și documentat, citește Sorin Lavric episodul aderării lui Noica la legionarism în cartea apărută în decembrie 2007 la Humanitas”*.

În tentativa de a-l inocenta pe hagiograful fascismului, Dan C. Mihăilescu edifică o nouă imagine a istoriei interbelice românești, sfîșiate de rivalitățile dintre rege și gardiști, cînd *“segmentul paramilitar și asasin al legionarismului”* ar fi fost provocat și potențat de *“instituțiile ordinii publice, instigate de setea dictatorială a lui Carol II”*. Dar, acceptînd o asemenea perspectivă, ar însemna să stabilim o pernicioasă echivalență între batalioanele terorismului agresor și instituțiile statului agresat. Dacă ambele tabere, în egală măsură, au comis excese și au provocat victime, opțiunea noastră devine imposibilă, după cum ne asigură specialistul de la televizor: *“Cînd cele două fațete ale răului se motivează și se poteneză reciproc ani de-a rîndul, istoricul onest nu are cum să condamne monovalent”*. În realitate, însă, nu ne este prea greu să demontăm sofismul transparent, care eludează realitățile cronologice – Corneliu Zelea Codreanu l-a ucis pe prefectul de poliție Manciu deja în 1924, pe cînd Carol al II-lea era departe de tron; iată că agresiunile criminale ale Căpitanului, împotriva statului, au precedat cu ani de zile retorsiunile severe! – și să respingem construcția artificială, ce trasează semnul egalității între o mișcare teroristă (pe care o înalță) și organismul statal (pe care îl degradează).

O altă manevră logică a dinamicului gazetar ține de evitarea judecății globale asupra legionarismului. Dacă luăm o broască rîioasă și-i examinăm doar piciorușul stîng, ne poate părea chiar comestibilă, eventual delicioasă. Astfel procedează și Dan C. Mihăilescu, atunci cînd stabilește distincții esențiale între etapa codrenistă și aceea simistă, între militanțismul legionar “spiritualist”, de tip Eliade și Noica, și pogromul final (*“Da, să acceptăm că nu totul e-o apă și-un pămînt, că una era legionarismul studentesc în anii debutului lui Mircea Eliade și cu totul altceva rebeliunea din ianuarie 1941, că, orice s-ar zice, între codrenismul de primă oră și simismul final există severe, uneori radicale, deosebiri...”* etc.). De parcă n-ar fi vorba despre una și aceeași mișcare teroristă, care a evoluat de la crimele individuale – pe cînd se afla în opoziția politică – la crimele în masă – după ce-a ajuns la guvernare! De parcă legionarismul lui Mircea Eliade nu s-ar fi dezvoltat de la etapa teoretică, religios militanță, la cea practică, a campaniei electorale pe la sate, în iarna anului 1937! De parcă legionarismul lui Constantin Noica n-ar fi progresat de la ideile xenofobe inițiale, la militanțismul concret, ca prim-redactor al oficiosului fascist *Buna Vestire!*

O altă strategie retorică transparentă, pe care Dan C. Mihăilescu o aruncă de-a curmezișul debaterii oneste, ține de tentativa de intimidare a colocutorilor, prin vehemența prefabricată a tonului și stabilirea de false analogii istorice. Astfel, i se pare a zări, printre adversarii manevrelor sale sofiste, o *“mostră de cecitate voluntară și reduționism vulgar”*, *“atîta venin, atîta ură, așa o mostră înfiorătoare de – cum să-i spun mai fin? – exegeză torționară și gîndire contorsionistă”*. E totuși descalificant faptul că, în locul ideilor, gazetarul recurge la diabolizarea interlocutorilor, plasîndu-i în false contexte cum ar fi *“anii în care Silviu Brucan cerea moartea lui Iuliu Maniu, sau cînd Radu Popescu, Oscar Lemnaru, Zaharia Stancu, N. Gogoneață et. comp. vituperau împotriva lui Cioran și Eliade. Cu astfel de texte ghilotină erau obișnuiți doar francezii de la 1945-47, cînd, în ucigașa tradiție a terorii revoluționare vendeene, se cerea executarea fără proces, decapitarea, dezonorarea, defenestrarea colaboraționiștilor...”*.

Probabil că ziaristul Dan C. Mihăilescu a învățat să se rățoiască la cei din jur, încă de pe vremea cînd scria la revista protochronistă *Lucașfăruș*, în anii 1970-1980, fiind responsabil cu îndrumarea sectorului editorial, sub comanda politrucilor comuniști Nicolae Dragoș, Nicolae Dan Frunteletă și Mihai Ungheanu. Pe vremea aceea executa dispozițiile venite de la partid, astăzi pe cele sosite de la editură. Pe-atunci își mărturisea adeziunile comuniste<sup>3</sup>, acum le etalează pe cele legionare. Pe semne o fi descoperit că extrema stîngă și extrema dreaptă fac joncțiune, undeva, la capătul tunelului.

Publicistica lui Gheorghe Grigurcu s-a văzut contestată în ultima vreme din două direcții, după ce colaboratorul *României literare* s-a avîntat în (re)comentarea însemnărilor de *Jurnal* ale lui Mihail Sebastian<sup>4</sup>. Într-adevăr, nu mică a fost surprinderea cititorilor săi fideli, constatînd că unele și aceleași pasaje care, în 1997, îi smulgeau criticului Grigurcu elogii călduroase, îi inspirau totuși, în 2007, rezerve scoțtoase. Unele și aceleași însemnări ale scriitorului de origine evreiască, inițial, Gh. Grigurcu le slăvea, acum însă le detesta. Ce se întîmplase? N-am reușit să aflăm un răspuns coerent, nici măcar din cele trei replici directe adresate comentatorilor săi, sau din nenumăratele aluzii indirecte, prin care criticul din Tîrgu Jiu se lamenta că i se reproșează calomnios anti-semitismul (?).

Iată însă că, în paralel cu exercițiile publice de autovictimizare, Gheorghe Grigurcu se lansează în recenzarea elogioasă a cărții lui Sorin Lavric, în trei episoade succesive ale revistei *România literară*<sup>5</sup>. Părerile comentatorului e expusă limpede, încă de la prima frază: *“Are dreptate din capul locului Sorin Lavric. A încerca să vorbești azi, în România, despre legionari la un mod pe cît cu puțință obiectiv înseamnă a-ți aprinde paie în cap”*. După o asemenea premisă, destinată să le transmită cititorilor ideea că Sorin Lavric și-a aprins paie în cap, întrucît și-a propus să vorbească obiectiv despre legionari, nimic nu ne mai poate lua nepregătiți.

Nu ne rămîne decît să citim opiniile... politologice ale lui Gheorghe Grigurcu și să ne minunăm: *“Spre deosebire de fascism și de nazism, legionarismul nu a avut un punct de plecare preponderent politic, ci unul spiritual, declarîndu-și țeluri educative, pe un fundal regenerativ în raport cu politicianismul oneros, cu afacerismul*





parazitar al interbelicului". Potrivit accepției istoriografice răspândite, perioada interbelică a reprezentat totuși punctul culminant al dezvoltării democratice și instituționale românești – în schimb criticul literar îi vede "politicianismul oneros" și "afacerismul parazitar". Care o fi adevărul? În opinia istoricilor, legionarii n-au putut niciodată emite pretenții de respectabilitate, fiind lipsiți de un elementar program socio-economic (iar sfârșitul li s-a tras tocmai în urma atragerii la guvernare, când și-au dovedit pe deplin incompetența) – în schimb criticul literar le elogiaza... exclusivismul spiritual. Cum stau lucrurile în realitate?

Dar ca pînă și azi, la peste o jumătate de secol după pogromuri, să împingi în față demagogia spiritualistă a intențiilor legionare, pentru a ascunde concretizarea criminală a "mărețelor idealuri", denotă altceva decît naivitate în cazul lui Gheorghe Grigurcu.

"Prezența unei serii de intelectuali de elită precum Mircea Eliade, Cioran, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Radu Gyr, Aron Cotruș, Horia Stamatu, Mihail Polihroniade, Haig și Arșavir Acterian, Sextil Pușcariu, Ion Barbu, P.P. Panaitescu, Dragoș Protopopescu, Ernest Bernea ca și inspiratorul multora dintre aceștia, Nae Ionescu, nu face decît să indice complexitatea fenomenului. Să fi fost toți aceștia niște primejdioși fanatici, niște incurabili obsedați, niște penibili rătăciți? Empatia lor de dreapta să fi anulat meritele lor, să-i fi compromis pentru totdeauna?" – se întreabă inocent Gh. Grigurcu, recurgînd la feciorelnicul eufemism ("empatie de dreapta"), cînd vine vorba despre adeziunile fasciste. Și totuși, cîtă abilitate la gazetarul României literare, în recurgerea la sofismul numit "platforma vagonului" ("a spune publicului că toți ceilalți membri ai comunității au aderat deja și că mai bine aderă în ultimul moment – sar pe platformă – decît să fie lăsați în urmă")! Confuzia evidentă – și programată – se produce, firește, între eventuala valoare personală/profesională a unui intelectual și aberația convingerilor sale politice totalitare. Este de toată mirarea că același Gh. Grigurcu știe să critice convingător simpatiile comuniste, de extrema stîngă, ale intelectualilor de frunte, fără a le confunda cu valoarea lor profesională, în schimb se pierde cu firea și ne îndeamnă la prudență, îndată ce vine vorba despre simpatiile fasciste, de extrema dreaptă, ale altor intelectuali de frunte. De cînd se circula oare, pe șoseaua crimei ideologice, în sens unic, doar spre stînga?!

Dar totdeauna e preferabil să pui întrebări, atunci cînd te lansezi în sofisme, decît să afirmi pe șleau, așa încît Gh. Grigurcu perseverează cu întrebările tendențioase: "și totuși[,] nu există deosebire între legionarismul incipient, dominat de Corneliu Zelea Codreanu, și cel degenerat în violențe vindicative, din etapa Horia Sima, între membrii idealști ai mișcării, de la preoții și învățătorii din mediul rural, de la muncitorii oropsiți, de la periferiile marilor orașe, la intelectualii de vîrf ai țării și indivizii încrîncenați care s-au dedat la asasinat?". Același ton îl aveau și interogațiile lui Dan C. Mihăilescu, cărora le-am răspuns deja: luînd în considerare efectele concrete, produse la fața locului, deosebirea dintre legionarismul incipient și legionarismul apoteotic a fost aceea dintre crima individuală (uciderea prefectului de poliție Manciu, în 1924) și crima colectivă (pogromul de la București, din 1941).

"Plecînd de la principii nobile, cămășile verzi au ajuns a fi o «întrupare a Răului», printr-o gravă dereglare de comportament, care a constat în tentativa de-a instaura viziunea etic-religioasă cu aju-

torul pîrghiilor vieții civile" – ne asigură senin Gheorghe Grigurcu, încercînd să mai salveze ce se poate. Din păcate, înaintea credințelor mărețe și chiar înaintea întemeierii Legiunii, a existat cel puțin o crimă, făptuită personal de Corneliu Zelea Codreanu, așa încît orice impresie despre vreun "principiu nobil", înfipt în punctul de pornire a tăvălugului, ține de cel mai cras neadevăr, de cea mai frapantă demagogie.

Plasat în postura șchioapă a luptătorului anti-comunist, însă care trage cu ochiul admirativ spre nobilele idealuri ale luptei legionare, Gheorghe Grigurcu nu va avea, probabil, nici măcar muștrări de conștiință pentru faptul că le-a recomandat cititorilor, cu gura plină, un grosolan fals istoric: "Minuțios documentată, învederînd o remarcabilă vervă demonstrativă, scrierea lui Sorin Lavric e infuzată în marea majoritate a paginilor sale de un spirit de justiție, care e, vorba lui Camus, «în același timp o idee și o căldură sufletească». Această participare umorală, atent filtrată, dă viață argumentelor, le articulează într-o postură moralmente asumată. Cartea pe care am comentat-o e una excelentă, de referință. Zăngănitul de săbii al polemicilor pe care le-a provocat nu face decît a-i sublinia semnificația". În ceea ce mă privește, sînt convins că Albert Camus, atunci cînd și-a scris fraza de la care se revendică azi Gheorghe Grigurcu, nu avea în vedere nici elogiul "ideii" fasciste (pe care a combătut-o cu arma în mînă), nici "căldura sufletească" a antisemitismului legionar. Pervertirea gîndurilor și a frazelor autorului francez îi poate fi imputată doar nedemnului său epigon din Tîrgu Jiu.

În amintirile sale despre anii 1940, Eugen Ionescu notează la un moment dat: "Discutam cu S. Discutam liniștiți. Apoi începem să vorbim politică. Evident este antinazist și contra Gărzii de Fier. Spune totuși: «Gărzile de Fier n-au dreptate. N-au dreptate din mai nici unul din puncte. Totuși, trebuie să admitem, și știți că nu sînt antisemit, trebuie să admitem că și evreii... etc... știți că sînt contra Gărzilor de Fier. Totuși există la ei o exigență morală și spirituală care...». Mă ridic îngrozit. Așa încep toți. Admit anumite lucruri cu toată obiectivitatea. Trebuie să discutăm rezonabil și obiectiv. În realitate cedează fără să-și dea seama, puțin în dreapta, puțin în stînga. Fac concesii. Nu-și dau seama. În realitate, pun degetul în angrenaj. Vor fi în curînd înghițiți de Moloh. Dacă admiți un singur postulat de-al lor, sfîrșești prin a le admite pe toate. Este inevitabil. Cunoscut problema. Toți prietenii mei antifasciști au devenit cu totul fasciști, fanatici, fiindcă au cedat mai întîi asupra unui mic amănunt. Am experiența fenomenului: incubația a început; acestea sînt primele simptome".

Examinarea celei de-a doua tinereți a lui Constantin Noica, aceea reconstruită și adaptată azi în laboratoarele de tricotaie ideologic de la București, ne poate ajuta să deschidem iarăși ochii. Să nu admitem nici un singur postulat de-al "lor". Pînă cînd noua "incubație" mai poate fi oprită.

(Lucrare prezentată la Sesiunea de Comunicări a Institutului Național pentru Studierea Holocaustului din România "Elie Wiesel", București, 7 oct. 2008)



Monica Murariu

#### Note:

1 Vezi Vladimir Tismăneanu, Noica și revoluția legionară, în *Evenimentul zilei*, miercuri, 20 februarie 2008, pe internet la: <http://www.evz.ro/articole/detalii- articol/792644/SENATUL-EVZ-Noica-și-revoluția-legionară/>

2 Vezi Dan C. Mihăilescu, *Noica și critica torționară*, în rev. *Ideii în dialog*, nr. 3/2008, p. 7-10, text reluat în vol. *Ideii cu zimți*, Buc., Ed. Humanitas [sic! - L.A.], 2008, p. 186-194. Toate virgulele și epitetele din citat îi aparțin ca atare autorului.

3 "Scriitor comunist [subl. D.C.M.] înseamnă rosturile unui eu care de bunăvoie se pune în slujba patriei sale și, prin urmare, acest eu trebuie să se muncească pe sine ca un aluat, să se frămînte îndelung pe sine, să se pună de bunăvoie lîngă un izvor de căldură (care este iubirea de patrie) ca să poată crește în sine și tot de bunăvoie să-și lase aromele și gustul pe cerul gurii semenilor săi" (vezi Dan C. Mihăilescu, *Patria inimii*, în *Luceafărul*, nr. 46/sîmbătă 17 nov. 1979, p. 7, sub genericul: "În așteptarea marelui eveniment politic: Congresul XII al P.C.R.").

4 Pentru dosarul acestei discuții, vezi Laszlo Alexandru, *Ping-pong*, în *Tribuna* (Cluj), nr. 122/1-15 octombrie 2007, p. 8-9; de asemeni în *E-Leonardo*, nr. 12/2007. Gheorghe Grigurcu, *Replcă unui polemist absolut*, în *Tribuna* (Cluj), nr. 125/16-30 noiembrie 2007, p. 6-7; de asemeni în *E-Leonardo*, nr. 12/2007. Laszlo Alexandru, "O formă a exagerării", în *Tribuna* (Cluj), nr. 126/1-15 decembrie 2007, p. 12, nr. 127/16-31 decembrie 2007, p. 9-10; de asemeni în *E-Leonardo*, nr. 12/2007. Gheorghe Grigurcu, *Est modus in rebus*, în *Tribuna* (Cluj), nr. 129/16-31 ianuarie 2008, nr. 130/1-15 februarie 2008. Pe de altă parte, vezi Michael Finkenthal, *Despre coștiințe și controverse*, în *Observator cultural*, nr. 417/3 aprilie 2008; respectiv Gheorghe Grigurcu, *Cîteva precizări*, în *România literară*, nr. 31/8 august 2008.

5 Vezi Gheorghe Grigurcu, *Noica între extreme*, în *România literară*, nr. 16/25 apr. 2008, nr. 17/2 mai 2008 și nr. 18/9 mai 2008.

6 Eugène Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent*, trad. Simona Cioculescu, Buc., Ed. Humanitas, 1993, p. 100-101.

eseu

# Shelby Steele și critica politicilor rasiale postbelice din Statele Unite

Marius Jucan

(urmărire din numărul trecut)

În sens contrar, accentuând radicalismul unui intelectual democrat de culoare, Cornel West a considerat că direcția principală misiunii intelectualului ar trebui construită de o „experiență a dialogului”<sup>27</sup>. West reliefa că adevărată dezbateră despre rasă se face doar în epoca postmodernă, în era ce exprimă „frica” de viitor, adică un timp al relativismului și paradoxal al fricii de depășire al acestuia, ceea ce dezavantajează dramatic opțiunile dezvoltării sociale, economice, culturale ale comunității de culoare, prin apariția unor bariere de neimaginat în anii '60<sup>28</sup>. Considerând că discursul occidental modern alimentează subtextual supremația albă, Cornel West este în favoarea aportului pe care postmodernitatea îl aduce în practica politicilor diferenței, implicit al unei „subculturi critice” care să accentueze discursul liberal într-un „libertarianism democratic”, pentru a proteja democrația de birocratizarea societății de consum<sup>29</sup>. Gânditorul de culoare se întreba inevitabil asupra legăturii dintre „conținutul moral” al identităților diferite și consecințele politice care se desprind din diferență, întrebări ce vorbesc despre nevoia de a redefini virtuțile liberale și democratice, de a schița proiectul unui umanism care să depășească criza relativismului.

Pe acest fundal teoretic divers și contradictoriu, contribuția lui Shelby Steele la critica politicilor liberale subliniază nevoia unei investigații socio-culturale a prezentului care să redefiniască profilul comunității negre, fără a cădea însă în prezentism (tendința de a reevalua inovațiile trecutului în lumina standardelor prezentului). O asemenea percepție iluminează asupra nevoii de a reconsidera locul virtuții civice în general, în special modul deficient, după Steele, în care conducerea comunității negre a gestionat perioada de trecere de la epoca lui Martin Luther King la aplicarea prevederilor acțiunii afirmative. Steele deplânge faptul că insul a fost încorporat grupului ori masei, fiind relativizat, aneantizat de voința de acțiune a „majorității” grupului. În acest fel, emanciparea cetățenilor de culoare americani a fost deturnată, acaparată de grupuri de putere pentru care emanciparea nu avea nicio virtute în afara scopului de a cuceri atenția publică prin formele protestului, și a șocului mediatic. Odată ce personalitatea lui Martin Luther King nu a mai fost recunoscută ca simbol al unității negre, sensul moral al emancipării populației de culoare a fost corupt, crede Steele. Idealismul emancipării a fost înlocuit de un pragmatism infidel principiilor de dezvoltare ale comunității negre, concretizat mai târziu în ingineria socială a programului „Marii Societăți”, elaborat și pus în practică de guvernarea Lyndon B. Johnson cu sprijinul cercurilor liberale negre.

Eșecul politicilor liberale postbelice a constat în interpretarea contradictorie a ideii de emancipare. În eludarea a ceea ce Steele denumește „dezvoltarea” comunității negre, un

proces amânat în cele din urmă chiar de elita neagră, prea grăbită să realizeze egalitatea cu orice preț. Decalajul civilizațional dintre cele două comunități, pus între paranteze de constrângerile istorice ale războiului rece, a creat momentul politic al acordării egalității, fără a-l continua însă în dezvoltări ulterioare specifice. Mișcarea drepturilor civile nu a fost însoțită de proces prin care să recunoască pe de o parte diferențele culturale dintre cele două rase, iar pe de alta nevoia asigurării unor standarde de egalitate culturală în spațiul public. Explicația acestui eșec nu se găsește pentru Steele nu doar în reformismul superficial al guvernării Lyndon B. Johnson, ci și în „structura” psihologică a comunității negre. Receptiv la revenirea în forță a tezelor etnopsihologiei în reconstrucția canonului cultural american, Steele încearcă să schițeze datele psihologiei negrului într-un invariant cultural, găsind că acesta este deficient datorită trecutului său traumatic.

Astfel, Steele este de părere că momentul salutar al cuceririi egalității și libertății pentru negrii americani a fost pierdut, tocmai în momentul cuceririi drepturilor civile. Faptul s-a datorat dorinței Americii albe de a face uitat trecutul sclaviei și segregării, dar și cercurilor conducătoare de culoare interesate să conserve situația victimizării ca instrument politic de control al comunității negre, respectiv de a crea un avantaj asupra celei albe. Consecința unei astfel de strategii liberale, pe care Steele o aseamănă cu una socialistă, este, după părerea sa, că segregarea a continuat nu doar prin discriminarea pozitivă, dar și prin aceea că negrii americani au fost constrânși să adere la o „ideologie” colectivă care le impunea valori obligatorii pentru rasă, identitate în evoluția lor viitoare.

Conștiința negrului american, susține Steele, a devenit proprietatea comunității conduse de un grup de putere de orientare radicală. Psihologia schimbării induse de sus jos prin politicile acțiunii afirmative a agravat vulnerabilitatea rasială a comunității negre, fiindcă în pofida unor rezultate imediate spectaculoase, ca reducerea treptată a segregării rasiale în sfera publică, ea a fracturat egoul cetățeanului negru, scrie Steele, creând un „anti-ego” al omului de culoare, accentuând imaginea că negrii nu pot exista în societatea postmodernă americană decât „asistați” (de către albi). Lipsiți de strategii de dezvoltare proprie, fiind o comunitate pe care se experimentează politici rasiale ce țin loc de identitate, negrii nu au reușit să își exprime capacitatea de a fi liberi. *Caracterul* invocată de Steele nu este o temă nouă în filosofia conservatoare. Dar mai degrabă decât entitatea metafizică a unui „caracter” atribuit individului ori comunității, autorul are în vedere o anumită *evoluție comportamentală* apărută ca efect al unei experiențe socio-culturale dramatice, caracterizată în general de represiune, nu fără a fi însă lipsită însă de opțiunile unor dezvoltări diferite de teza victimizării rasiale. A pretinde că

rasa face caracterul înseamnă a abandona întreaga dezbateră la nivelul teoriilor rasiste ale secolului XIX. Punctul de vedere al lui Steele privind relevanța „naturii” negre este contrar celui susținut la începutul secolului trecut de Du Bois, respectiv cel de formă de existență și manifestare a unei realități etnice de nedepășit, esențială a identității:

*„Work, culture, liberty, - all these we need, not singly but together, not successively but together, each growing and aiding each, and all striving toward the vaster ideal that swims before the Negro people, the ideal of human brotherhood, gained through the unifying ideal of the Race”*<sup>30</sup>.

Dar chiar Du Bois, întrebându-se asupra conceptului de rasă, nota că deși fusese conceptul căruia îi închinase întreaga viață, nu a putut să nu remarce tendințele iraționale ale acestuia, astfel încât chiar denumirea de „concept” era considerată de el vagă, fiind probabil mai nimerit ca în loc de acesta să fie folosită noțiunea de „tendințe, fapte, forțe contradictorii”<sup>31</sup>. Scriind despre caracter, Du Bois dorea să sublinieze nevoia unei dezvoltări civilizaționale și a unei unități „naționale” negre, al cărei posibil model îl admira în societatea japoneză, prin expresia organică ce reunea în acel loc geniul național, spiritul, și arta unei națiuni<sup>32</sup>. Pentru Steele rasa și caracterul sunt despărțite de o semnificativă distanță, așa cum se poate observa în următoarele: *„Elsewhere I have called this 'race fatigue', an almost existential weariness with things racial, not because you don't care, but because the racial identity you are pressured to squeeze into is a mask you wear only out of calculation. This mask in untethered from your real life so that, over time, it draws you into a corrupting falseness - and an inner duplicity - that grows more and more rigid with the years. Ultimately it affects the integrity of our personality. You have to start living off rationalizations and falsehoods that a part of you knows to be false.”*<sup>33</sup>

Subliniind că lupta negrilor americani a fost îndreptată spre cucerirea unei „umanități depline”<sup>34</sup>, și nu spre alte țeluri, putere politică *per se*, separaționism prin enclavizare etnică, Steele remarcă faptul că dificultatea prezentului este potențată pe de o parte în oportunistul militantismului, pe de alta de necesitatea redefinirii legăturilor comunității de culoare în care membrii acesteia sunt chemați să participe la moștenirea trecutului comun, sau să accedă, individual, la standardele societății de consum. Poziția adoptată de Steele nu este așadar o simplă întoarcere nostalgică la natura esențialistă și imuabilă a „caracterului”. Autorul își propune să ilustreze șocul integrării indivizilor negri în societatea americană postmodernă ce nu poate fi măsurat decât pe „temeiuri strict personale”, devreme ce transformările identității se manifestă în cele din urmă la nivelul indivizilor<sup>35</sup>. Dar, deoarece vorbim de o „linie de culoare” distinctă, dar nu separată de restul societății americane în noua articulație a societății de consum, șocul integrării a cauzat după Steele, noi forme ale discriminării prin ierarhizarea oportunităților reale de muncă, educație, reprezentare socială și mai ales în ceea ce privește încrederea socială. Importanța acesteia din urmă a fost subestimată, sau total neglijată de ingineria reformelor rasiale. Susținând că trecutul sclaviei influențează în continuare imaginarea oamenilor de culoare prin

→



decalaj civilizațional, Steele arată că aparent este mai eficient să te raliezi mult discutatei reforme acordându-ți identitatea de „afro-american” decât să te „organizezi” după propriile standarde<sup>36</sup>.

„As a middle-class black I have often felt myself contriving to be 'black'. And I have noticed the same contrivance in others – a certain stretching away from the natural flow of one's life to align oneself with a victim-focused black identity. Our particular needs are out the sync with the form of identity available to meet these needs. Middle class blacks need to identify racially. It is better to think of ourselves as black and victimized than not black at all: so we contrive into an identity that denies our class and fails to address the true source of our vulnerability<sup>37</sup>.”

„Vina” albă care a generat după Steele acțiunea afirmativă, i-a transferat pe negrii într-un experiment de grup, refuzându-le „vizibilitatea” ca indivizi, negându-le opțiunile libertății. Steele vede în „vina” albă și în instituirea unei culturi preferențiale nu doar paternalismul societății albe, escapismul transformării, ci lipsa principialității, vidul de autoritate al societății americane postmoderne, relativizarea valorilor clasice care au fundamentat democrația americană. Reinstaurarea valorilor tradiției democratice americane, ale individualismului și crezului american, ale cetățeniei construite în egalitate și libertate este singurul garant al ieșirii din criza relativismului și din practica ideologizării rasei ca atribut principal al identității negre. Din păcate, remarcă Steele, majoritatea neagră a preferat să urmeze apelul ideologiei colective, fapt pentru care, crede autorul, poziția de conservator nu este nicidecum una retrogradă, ci una de „avangardă”. Chiar dacă este expusă disprețului și uneori condamnării fățișe, o asemenea poziție atrage atenția asupra direcției greșite în care continuă să înainteze efectele acțiunii afirmative, adâncind ideea victimizării ca explicație generalizată a condiției de a fi negru, remarcă Steele în *A Dream Deferred. The Second Betrayal of Black Freedom in America*.

„Very simply then, a black conservative is a

*black who dissents from the victimization explanation of black fate, when it is offered as totalism – when it is made the main theme of group identity and the raison d'être of a group politics.[...] It leads us to believe that all suffering is victimization and that all relief comes from the guilty good-heartedness of others. [...] When black group authority covers up these other causes of suffering just so whites will feel more responsible – and stay on the hook then that authority actually encourages helplessness in its own people so that might be helped by the whites. It tries to make black weakness profitable by selling it as the white man's burden*<sup>38</sup>

Negrii americani, consideră autorul, au ratat șansa de a se elibera de spiritul segregării, fiind în continuare dependenți de factori decizionali dinafara cercului de credințe și valori care fundamentează personalitatea individului negru. Pledoaria lui Shelby Steele pentru valorile individualismului liberal-conservator este motivată de criza ideii de autoritate care a cuprins societatea americană, și a provocat avalanșa politicilor colectiviste, a autoritarismului unor cercuri, după părerea autorului „rasiste”, sub umbrela unor măsuri de salvare a comunității negre. Steele este convins că fiecare individ trebuie să ajungă în situația de a-și exercita judecata propriei conștiințe, fiindcă „omul luminat” există în fiecare dintre cei ce evaluează critic propria lor experiență, și dovedesc public curajul atitudinii. Aruncând îndoiala asupra utopiei unor proiecte în care comunitatea de culoare și cea albă ar putea depăși moștenirea clivajului dintre victimă și victimizator, Steele este sceptic în ceea ce privește posibilitatea unei reconcilieri definitive între negrii și albi, dar nu credea de asemenea în eternitatea conflictului rasial. În acest sens, cuvintele profetice ale lui W.E.B. Du Bois despre diferența instituită de culoare și de atitudine față de această „problemă”, adică despre faptul de a fi negru, sunt la fel de pătrunzătoare ca altădată.

„The problem of the twentieth century is the problem of the color-line, - the relation of the darker to the lighter races of men in Asia and Africa, in America and the islands of the sea”<sup>39</sup>.

Faptul de a „simți” că ești o „problemă”, cum

scria Du Bois, dovedește că negrul este în continuare izolat, respins de standardele majorității, înstrăinat în propria existență, încătușat de memoria incertă a trecutului, tentat de reconstrucția permanentă a prezentului. El este expus discontinuităților experimentelor sociale, descoperind negativitatea contextului cultural în care trăiește. A fi negru nu înseamnă însă pentru Steele a fi compartimentalizat ca ființă umană într-un registru problematic și problematizant, subiect al unei inginerii sociale, ori al unei terapii psiho-culturale, ci a cuceri deplinătatea înțelesurilor ființei umane printr-o „temperare a diferențelor”<sup>40</sup>, care să păstreze semnificația unei tradiții culturale separate. A fi negru indică fără îndoială pentru eseistul american nevoia de a vorbi despre condiția umană în schimbare, și mai ales de a înfățișa vulnerabilitatea „celuilalt”, mai ales atunci când activismul militant i-ar putea conduce pe cei desemnați de această etichetă spre opțiuni radical separatiste. Ne amintim că Du Bois scria:

„...to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self. In this merging he wishes neither of the older selves to be lost. He would not Africanize America, for America has too much teach the world and Africa. He would not bleach his Negro soul in a flood of white Americanism, for he knows that Negro blood has a message for the world. He simply wishes to make it possible for a man to be both a Negro and an American, without being cursed and spit upon by his fellows, without having the doors of Opportunity closed roughly in his face”<sup>41</sup>.

Paradoxul excluziunii sociale și al anxietății rasiale în epoca actuală este cu atât mai evident cu cât segregacionismul a devenit parte a unui trecut condamnat. Shelby Steele arată că dacă prejudecata rasială nu mai construiește ghettouri, ea marginalizează și antagonizează prin privilegii și preferințe, creând noi ierarhii ale comunității negre. Într-o societate în care reformismul politic s-a bazat pe unul moral, Steele examinează ceea ce este mai întâi valid moral și abia apoi ceea ce este practicabil în câmpul de acțiune al politicului pentru a reprezenta calitatea de cetățean. Demersul său califică libertatea individului drept condiție determinantă pentru egalitatea tuturor cetățenilor într-o republică constituită din grupuri etnice având o istorie diferită. Constatând discrepanțele șocante între idealurile americane și realitatea aplicării lor, Steele crede de asemenea că se impune „datoria” de a restaura condiția celor marginalizați de forța insidioasă a prejudecății rasiale, chiar dacă imperativul unei asemenea datorii nu mai poate fi susținut de existența unei salvări dinafara politicului. Sfera politicului este piatra de încercare a metamorfozelor culturale ale unei societăți în care conflictul diferențelor rasiale este în continuare viu.

Omul negru rămâne așadar *problematic* pentru Shelby Steele. Natura răului moral care a permis și a susținut pentru timp îndelungat victimizarea unei rase nu poate fi anihilat prin politici melioriste. Cu atât mai mult cu cât în dorința de a șterge vina ori diminua doar stigmatul experienței a ceea ce autorul numește „supremația albă”, societatea postliberală a promulgat politicile „culturii preferinței” care nu a făcut decât să ramifice diferențele culturale și psihologice dintre albi și negri. În aceeași măsură, întreținerea și chiar exploatarea unei memorii a opresiunii a amplificat antagonismul rasial care i-a opus pe albi și negri în condițiile actuale ale democrației liberale. Shelby Steele accentuează sugestiv prețul „inversiunii” în ceea ce privește



Maxim Dumitraș



prejudicata rasială, prin care memoria reprimării și vulnerabilitatea rezultată din aceasta este reconfigurată într-o așa-zisă „invulnerabilitate” ori mândrie rasială care ar asigura coeziunea comunitară a negrilor, ca formă de eliberare din trecut.<sup>42</sup> În acest fel, Shelby Steele subliniază că identitatea individului negru rămâne în continuare dependentă de rasism ca formă a identificării<sup>43</sup>.

Sfera semantică a ceea ce Du Bois numea expresiv „linia culorii” („the color line”) a fixat granița vizibilă care compartimentează și azi, dar într-un mod diferit, lumea americană decât la începutul secolului trecut, într-un amalgam de credințe, atitudini și prejudecăți care alimentează poziții politice antagonice, nu doar între albi și negri ci și în sânul comunității negre. Numeroși observatori ai scenei americane postbelice au evidențiat prevalența conceptului de rasă pentru a înțelege transformările socio-culturale care au cuprins America ca și consecință a acțiunii afirmative, al necesității de a crea o nouă unitate culturală în cadrul comunității negre stratificate gradual de dezvoltarea unei clase manageriale de culoare. De la faptul de a constata că noțiunea de rasă nu poate fi nicicum afectată de postmodernitate, o poziție îmbrățișată de militanții radicali, un număr aproape egal de autori au arătat că înțelesul noțiunii de rasă se află în schimbare<sup>44</sup>, întrebându-se în ce mod cheștiunea rasei mai rămâne încă un aspect aparte în secolul globalizării. Notând asupra prefacerilor identității din era globalizării, Arjun Appadurai scria:

*„The link between the imagination and social life, I would suggest, is increasingly global and deterritorialized one. Thus those who represent real or ordinary life must resist claims to epistemic privilege in regard to the lived particularities of social life. Rather, ethnography must redefine itself as the practice of representation that illuminates the power of large-scale, imagined life possibilities over specific line trajectories”<sup>45</sup>.*

Dacă tradiția autonomiei iluministe a fost ținta preferată a celor care militau în America pentru egalitatea culturilor și modelelor culturale, respectiv eliberarea indivizilor de sub autoritatea unei singure tradiții și filosofii de acțiune, rezultatul resimțit a fost „deconstruirea crezului american”<sup>46</sup>, ceea ce a subminat legitimitatea cetățeniei. Deplângând eșecul proiectului iluminist în ceea ce privește virtutea civică, Alasdair MacIntyre observa atributele manageriale, estetice și terapeutice ale societății postmoderne americane<sup>47</sup>. Hilary Putnam, arăta că faptul de a considera indivizii „ca agenți autonomi” cere să fim de acord cu dreptul lor de a-și alege propriile standarde, și că guvernul nu „trebuie să se amestece în alegerile individuale prin impunerea religiei sau a unui standard de moralitate”. Dilema autonomiei morale face ca libertatea ca opțiune pragmatică necesară pentru toți cetățenii americani să nu mai fie condusă de principialitatea unei „filosofii”, ci de filosofia unor tipuri de activism care afirmă policentrismul cultural care își arogă misiunea de a reconstrui și aserta ethosul fiecărei comunități în numele dreptății<sup>48</sup>. Căutarea unei „dreptăți” sociale care să niveleze inegalitățile lumii postmoderne prin afirmarea unui pluralism cultural militant înseamnă denunțarea oricărei forme de putere mascată, și urmărește să substituie autonomia individului cu cea a unor grupuri înarmate cu politici de reabilitare a drepturilor încălcate de discursul puterii. Steele observă însă că în acest fel, o formă de putere se substituie cu o alta, și că principialitatea luptei pentru drepturi civile



Maxim Dumitraș

constituționale devine ineficientă în fața unui nou tip de activism etnic, care se poate insinua în cele din urmă în haina unui nou tip de rasism.

*„A fact that has escaped notice in the decades since the civil rights victories is that, after those victories, racism has become a bifurcated phenomenon in America, so that we have been left with two kinds of racism. The first is the garden-variety racial bigotry that American has, sadly, always known – the source of racial oppression and discrimination. But the new and second kind or racism is what might be called globalized racism. This is racism inflated into a deterministic, structural and, systemic power. Global racism seeks to make every racist event the tip of an iceberg so that redress will be to the measure of the iceberg rather than to the measure of its tip. It is a reconceptualization of racism designed to capture the fruit of the new and vast need in white America for moral authority in racial matters. True or not, global racism can have no political viability without white guilt. What makes it viable is not its truth but the profound moral need that emerged in the mid-sixties white America”<sup>49</sup>.*

Punctul de vedere al lui Steele asupra evoluției viitoare a problemelor rasiale ține seama, cum am mai arătat de reacția față de modificările aduse de era postliberală care a adâncit aspectele inegalității rasiale prin apariția unei „noi conștiințe” născute din criza valorilor societății americane tradiționale<sup>50</sup>. Întâi că linia de culoare, păstrată ca semn al distincției unui trecut traumatic s-a transformat în simbol identitar. Apoi, faptul că aceasta nu a mai fost considerată marcantă în contextul democrației liberale manageriale a făcut ca anxietatea rasială să crească. În al treilea rând, intervenționismul guvernamental și jocurile lui politice au transformat responsabilitatea individului în responsabilizare, o manevră prin care negrii au fost readuși în situația de a da seama de propria lor emancipare, fiind lipsiți de mijloacele de a o autoriza înainte de a o pune în practică. Tocmai de aceea, implementarea libertății în era postliberală continuă să fie diferită pentru albi și negri, constată autorul nostru, prin

aceea că responsabilitatea în era rasismului mascat devine un instrument de opresiune, creând în indivizii negri „complici la propria lor oprinare”<sup>51</sup>. Redistribuirea responsabilității îi apare lui Steele ca aspect primordial al eșecului politicilor liberale inițiate de proiectul „Marii Societăți”, care deschizând cultura preferințelor a anulat standardele care asigurau o responsabilitate universală. În acest fel, victimizarea reală a trecutului comunității negre a devenit sursa de presiune morală și politică pentru obținerea de noi concesii în privința politicii drepturilor oamenilor de culoare.

*Why do we cling to an adversarial, victim-focused identity that preoccupies us with white racism? I think because of fear, self-doubt, and simple inexperience. /.../ Our culture was formed in oppression rather than in freedom, which means we are somewhat inexperienced in the full use of freedom, in seeing possibilities and developing them. In oppression we were punished for having initiative and thereby conditioned away from it. Also, our victimization itself has been our primary source of power in society – the basis of our demands for redress – and the paradoxical result of relying on this source of power is that it rewards us for continuing to see ourselves as victims of a racist society”<sup>52</sup>.*

Paradoxul situației de după victoria epocii mișcării drepturilor civile este că formele de militantism negru care activau pentru stoparea inferiorității negre, au continuat-o dovedind că negrii nu pot depăși consecințele represiunii rasiale. Este adevărat că numeroșii critici ai conservatorismului au egalat meritul și virtuțile morale care îl articulează cu un principiu al „egoismului”<sup>53</sup>, militând de fapt pentru o egalitate de rezultat, decât pentru un principiu al egalității. Conflictul dintre egalitatea de oportunitate și cea de rezultat nu a fost în măsură să rezolve inegalitățile create tocmai din dorința de a le pune capăt într-un mod eficient. Egalitatea de oportunitate accentuează meritul individului de a deveni conștient de competiție, ca motor al unei societăți liberale, cea de rezultat urmărește



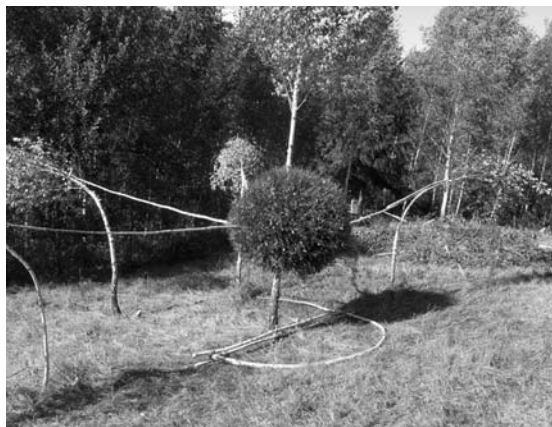


egalizarea socială, culturală, nu în ultimul rând educațională, prin care de pildă, discriminarea pozitivă devine un factor operant în a privilegia diverse grupuri etnice ori categorii sociale. Conștiința individului liber și nu contextul social primează în primul tip de egalitate, ideologia egalitarismului în cel de al doilea. Victoria unui tip de egalitate împotriva celuilalt nu poate decât să continue accentuarea victimizării.

Neobosind să arate că efectul acțiunii afirmative nu a fost cel dorit, acuzând clivajul produs de dezvoltarea economică a epocii postliberale, Steele ilustrează consecințele mișcării pentru drepturi civile, întrebându-se dacă efortul fără precedent și sacrificiul comunității negre a fost răsplătit în conștiința unor noi generații de oameni de culoare care să fructifice victoria morală prin continuarea proiectelor de emancipare în dezvoltarea propriu-zisă a comunității negre. Ceea ce Steele, și nu doar el, cere prin „dezvoltarea” comunității negre nu este echivalarea acesteia cu drepturi primite sub o nouă tutelă a albilor, chiar dacă vina pentru oprinare și discriminare este recunoscută de aceștia, mai mult ori mai puțin formal. Ambiguitatea în care se găsește comunitatea albă, pe de o parte victimizatoare, pe de alta salvatoare, este pentru Steele ironia supremă care a încununat lupta negrilor pentru drepturi civile, un indiciu al declinului autorității filosofiei liberale tradiționale. Anxietatea rasială rezultată din eșecul acțiunii afirmative îl determină pe Steele să constate efectul nedorit al „vizibilității” liniei de culoare. Nu întâmplător discursul corectitudinii politice a devenit gardianul vigilent al virtuților sărăcite de relativismul postmodernității. Ceea ce face ca militantismul diferenței să atingă în prezent cote explozive, tocmai datorită faptului că semnifică *exclusivitatea* reprezentării, antagonizând permanent diferențele până la urmă „naturale” ale indivizilor, credințelor, opiniilor și atitudinilor lor.

Dincolo de dreptul incontestabil de a reanaliza trecutul opririi, Steele este de părere că trecutul continuă să-i țină prizonieri atât pe negri cât și pe albi, nu doar pentru că lecțiile acestuia nu au fost, și nu sunt, pe deplin împărtășite, ci pentru că trecutul este transformat în legitimitatea unui discurs ideologic al vinei și respectiv victimizării. Demascarea jocului de putere care se insinuează în morala „diferenței” propusă de multiculturalism de pildă, are drept țintă principală disuadarea rațiunii iluministe, a conținutului ideii de virtute. Se mai poate vorbi de virtutea republicană și democratică în contextul politicilor intervenționiste postliberale ale societății americane? Steele consideră că nu, devreme ce liberalismul postbelic este unul „pre-emptiv”, acordând de „sus”, în mod automat prin politici preferențiale calități virtuozitate, prin care anumite segmente ale populației merită mai mult decât celelalte, pentru „egalizarea” oportunităților, ori pentru „răscumpărarea” vinei recunoscute de victimizatori. În acest fel, victimizarea care „nu explică toate dificultățile negrilor” de a se integra unei societăți postmoderne, ca urmare a mișcării pentru drepturi civile, devine o formă de adevăr ultim.

În această situație, negrii sunt împinși de o elită a „contestărilor” să devină „un popor sociologic”<sup>54</sup>, lipsiți de oportunitatea reală pentru a dovedi merit personal, libertate în alegerea opțiunilor civice. Multiculturalismul este privit ca fiind curentul ideologic care a deturnat memoria suferinței într-o politică a preferințelor ce nu pot trece pragul oportunismului, deoarece încurajează



Tudor Mihail

„puterile atavice ale rasei, genului și etnicității”<sup>55</sup>. Pentru Shelby Steele datul existențial al rasei trebuie ordonat de ideea virtuții, de disciplina acesteia și nu de activism etnic ori rasial. În acest sens, dezbateră despre inocență, vină, victimizare trebuie să reprezinte o asumare a unei fenomenologii a politicului, și nu să răspundă unor mecanisme ideologice. Dificultățile legate de „renașterea” comunității negre în două momente esențiale pentru Steele, perioada sclaviei și segregării și cea a culturii preferinței, sunt ilustrative pentru soarta democrației americane, văzută drept perfectibilă, dar mereu amenințată de rasism<sup>56</sup>.

Experiența stigmatizării și victimizării reproduce anxietatea rasială dovedind că liberalismul postbelic nu a fost decât o încercare nereușită de expiere a rușinii, anunțând instalarea unor noi bariere în cadrul democrației care au adâncit separatismul social, expunând societatea unor convulsii viitoare<sup>57</sup>. Este adevărat că globalizarea a dus la modificarea ideologiei rasiale, reducând considerabil eficiența unor termeni ca stigmatizare ori victimizare<sup>58</sup>, dar a accentuat strategiile de conservare rasială ca „diferență”. Noul țesut social-cultural generat de societatea de consum și politicile comunitare diferențiate, respectiv egalitatea de oportunitate sau de rezultat a devenit tema crucială a polemicilor dintre liberali, comunitarieni și conservatori. Confruntarea dintre aceste linii de gândire ale erei postliberale ridică problema dacă un „eu” poate exista înaintea unui „noi”.

Pentru Shelby Steele, virtutea individului rămâne o valoare în sine. Ea trebuie construită în cadrul comunității, fără să depindă exclusiv de comandamentele ei politice. Libertatea individului de a-și construi meritul personal răspunde întrebării dacă democrația postliberală americană mai este fidelă filosofiei sale întemeietoare, sau dacă nu a instituit un etos al separatismului<sup>59</sup>, discreditând libertatea individului, separând virtutea de disciplina principiilor, deschizând calea unor noi forme de inegalitate și discriminare.

#### Note:

14 Bauman, Zygmunt, *Etica postmodernă*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000, p. 212-217 (*Postmodern Ethics*, Blackwells Publishers, 1995). Bauman arată că ieșirea din criza eului fragmentat este doar aparent rezolvată prin angajarea indivizilor în „cauze colective”, deoarece acestea nu fac decât să „colectivizeze” fragmentarea.

15 Shelby Steele, *A Dream Deferred. The Second Betrayal of Black Freedom in America*, op.cit., p. 169.

16 *A Dream Deferred. The Second Betrayal of Black Freedom in America*, Harper Perennial, 1999, pp. 3-4.

17 Cele două curente care au modelat emanciparea comunității negre, fundamentate de cele două personalități marcante începutului secolului trecut, Washington T. Booker și W.E.B. Du Bois.

18 *White Guilt. How Blacks and Whites Together Destroyed the Promise of the Civil Rights Era*, Harper Collins Publishers, pp. 25-26.

19 ibidem, pp.13-14.

20 idem, *White Guilt*, op. cit., p. 39

21 Vezi *Ce este un autor. Studii și conferințe*, Idea Design and Print, Cluj, 2004, pp. 53-54, traducere și selecție din Michel Foucault, (ediție originală, *Dits et Ecrits*, Editions Gallimard, Paris, 1994).

22 Lipset, Martin, Seymour, *American Exceptionalism. A Double-Edged Sword*, W.W. Norton and Company, New York, London, 1996, p. 176-177.

23 Gitlin, Todd, „The Cant of Identity”, în *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*, edited by Daphne Patai and Will H. Corral, Columbia Press University, New York, 2005, pp. 401-2

24 Jameson, Fredric, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern*, 1983-1998, Verso, London, New York, 1998, p. 68-72.

25 ibidem, pp.104-105.

26 Bloom, Allan, *The Closing of the American Mind. How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of the Today's Students*, Simon and Schuster, New York, 1987, pp. 28-35.

27 West, Cornel, *The Cornel West Reader*, Basic Civitas Books, 1999, p. viii.

28 ibidem, p. 67-69.

29 ibidem, p. 138.

30 Du Bois, W.E.B. op.cit, p. 370.

31 idem, *Dusk of Dawn. An Essay Toward an Autobiography of the Race Concept*, în *Writings* op.cit, p. 651.

32 idem, „The Conservation of Races”, în *Writings*, op.cit., p. 829.

33 Steele Shelby, *White Guilt*, op. cit., p. 172.

34 ibidem.

35 ibidem, p. 23.

36 ibidem, p. 55

37 ibidem, p.106

38 *A Dream Deferred. The Second Betrayal of Black Freedom in America*, Harper Perennial 1998, pp. 10-11.

39 W.E.B. Du Bois, op. cit. p. 372

40 Shelby Steele, op. cit., p. ix

41 W.E.B. Du Bois, op. cit., p. 365

42 ibidem, p. 159

43 ibidem, p. 163

44 Sniderman, Paul, M, Piazza, Thomas, *The Scar of Race*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 1993, p. 1

45 Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1996, p. 55.

46 Huntington, Samuel, *Cine suntem? Provocările la adresa identității naționale americane*, Antet, București, 2006, pp. 124-128 (*Who Are We? The Challenges to America's National Identity*, Simon and Schuster, New York, 2004).

47 Alasdair MacIntyre, *Tratat de morală. După virtute*, Humanitas, București, 1998, op. cit. p. 93 (*After Virtue. A Study in Moral Theory*, Notre Dame University Press, 1985)

48 Putnam Hilary, *Rațiune, adevăr și istorie*, Editura Tehnică, București 2005, pp. 193-194 (*Reason, Truth and History*, Published by the Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge Cb2 1RP, UK., 1981).

49 Steele, Shelby, *White Guilt . How Blacks and Whites Together Destroyed the Promise of the Civil Rights Era*, op. cit, p. 35-36.

50 idem, *White Guilt.*, op. cit., p.30.

51 ibidem, op. cit., p. 52

52 idem, *The Content of Our Character*, op. cit., p 170

53 Honderich, Ted, *Conservatism*, Westview Press, Boulder, San Francisco, 1990, p. 239

54 ibidem, p. 60

55 ibidem, p. 128

56 ibidem, op. cit, p. 150.

57 ibidem, p. xiii.

58 Appiah, Kwame, Anthony, *Cosmopolitanism. Ethics in A World of Strangers*, W.W. Norton and Company, New York, London, 2006, pp. 101-111.

59 Steele, Shelby, *White Guilt*, op. cit., p. 175

## poezia

### Aida Hancer

#### xanax

mă liniștisem într-un fel  
dar parcă era prea mult și asta aducea numai  
necazuri  
sângele meu stătea cocoțat pe cele  
mai înalte antene  
și gura mea strângea în ea sursa veninului  
și-o însușea de parcă  
ar fi fost limba pe care un clopot  
și-o plimbă în zile de frupt  
pe timpanele noastre  
era o zi ca mărunțișul din buzunare  
dar foarte zornăitoare și vie înafară  
oamenii râdeau mânzește și înjurau dumnezeiește

toate stagnau  
toate lucrurile posedate intrau din plin  
în obiectele gazdă  
și banii mei parcă  
îmi intrau într-o rană veche  
și erau destul de reci și  
erau grei

mă liniștisem  
soarele rodea cișmigiu  
ca un șoarece  
și toți aveau reținerea și  
lașitatea lui  
preferam să mă strecur  
absența frumuseții te făcea  
să vrei să vânezi  
și să hrănești la sân prada  
amoriță

șoarecele fugă de pietre  
și asta îl face mai  
curajos ca nichita

#### iubită pradă

uneori ne vorbim alteori ne  
inhalăm unul altuia liniștea  
tu amanta locurilor în care te simți  
cel mai bine  
eu animalul lucid care ocolește  
și cade pradă ochilor minții sale  
tu deschizând în vorbele mele  
un hău  
eu lucrând la umplerea vaselor cu  
o gălețușă mică plină de sânge  
câtă fracturare de sine  
o distrugere melodică mieroasă  
și între noi animale  
hăcuite alunecă pe-o masă acoperită cu mușama  
dragostea poate fi tăiată dragostea  
dacă ar fi o bucată de carne  
ar suge din ea zeii sângelui

uneori împing un deget în coasta ta  
ca să te simt aproape  
iremediabil de aproape  
grozav de infipt în aerul meu  
un aer ceșos  
plin de glume  
discutăm  
despre cât de frumoase sunt apropierea pe care le  
provoci  
cu gândul că prada ta e comună  
tuturor vânătorilor  
chiar dacă ochii ei  
sunt ca niște găuri căptușite cu metal  
și atunci când le provoci  
ești nu doar interesat  
ci chiar te apropii de canibalismul

primilor oameni  
care mușcau mâna aproapelui  
și Dumnezeu le mușca mâna lor

Of câtă pasiune  
gândurile mele îți gădilă intenționat  
tălpile  
ca să  
mi  
te apropie  
iubită pradă

#### Anyela

de ce ar vrea viața asta  
să-mi joace o festă acum  
când după 19 ani se răstoarnă lumina  
și-i văd scheletul iar carnea ei  
mai mult atârnă decât coboară din os  
direct în gura de leu  
a hărmălaiei zilnice  
fiindcă tu știi că sora ta se înalță  
precum un zid de ispitire  
între tine și Dumnezeu  
ea dansează deasupra minții tale  
ca 10 leproși vindecați

nimic din carnea mea  
nu e valabil  
privesc cu ochii de popă  
mișcarea damei  
fac o rugăciune  
vreau ca sora mea să trăiască  
așa  
ca o nălucă pe-un turn  
care zvâcnește mărgele

de ce ar vrea viața asta  
să intre în mine mai mult  
decât i s-a dat  
cu toată dragostea ei  
cu lamă dublă  
dacă sora mea  
nu e o femeie simplă  
sângerie

cineva mă lovește  
cineva îmi caută  
ochiul  
cu dalta



## emoticon

# Povești de adormit copiii ambidecștri

### Șerban Foarță

*Tribord-babord, dextroză-levuloză, cea-hăis, ș.a.m.d.* – Noțiuni corelative și neutre, atâta timp cât una dintre ele, anume „stânga”, nu devine *pars hostilis*.

Aceasta, bineînțeles, după ce „dreapta” ajunsese să denumească, n varii graiuri (și, evident, mentalități), latura bună, partea benefică, *pars nostra*.

Să stai „la dreapta Tatălui”, de pildă, e o favoare maximă, o *grăție*.

Să stai, însă, „à la droite du president [d'une assemblée délibérante, – și, la rigoare, *délirante* sau *aberrante!*]” nu reprezintă nicio *grăție*, alta decât că, *grăție* (pre)dispoziției respective, ajungi să reprezinti un „*élément conservateur de l'opinion*”. Și, evident, „*c'est l'opinion, qui fait marcher...*”, ș.a.m.d.

Opinia, *l'opinion*, este *pi(g)nonul* *grăție* căruia marșau, mărșăluind, și camaradul Georges Marchais, și camaradul Robert Hue.

Paradoxul e că, în franceza ecvestră, *hue!* înseamnă *cea!*, i. e. „la dreapta!”.

Antonimul său e, în româna bucolică, exclamațiunea *hăis!* O au, după Sextil Pușcariu, și ungerii (*hajsz!*), și sașii (*hoits!*). Numai că, în maghiară și săsească, ea le îndeamnă pe bovine s-o ia „la dreapta”, – nu „la stânga” (cum face *hăis-ul* românesc).

Noțiunile corelative sunt, totodată, relative. *Dreapta* e la fel de relativă ca și corelativa ei (și viceversa).

Cvasi-stângaciul conte Almaviva e „de dreapta” relativ la ambidextrul Figaro, care, *avant la lettre*, ar fi un „om de stângă” (de n-ar fi și „apropitar”), în spectrul politic sevillan, – altminteri, el prefigurând „clasa de mijloc”, ramura „servicii” (cooperativizată, până mai ieri, la noi, ca să nu producă capital, zi de zi, ceas de ceas, ș.a.m.d.).

Cât despre autorul lor, Pierre Augustin Caron (de) Beaumarchais, el își ocupă, ca și Georges Marchais (ce-i drept, acesta ultim fără mutră), locul de cuviință în *Larousse*.

Întorcându-ne la ale noastre, nu se poate, însă, afirma că „stânga” ingeniosului bărbier decurge din faptul că acesta locuiește pe mâna *stângă* a cutărei avenude, – lucru cu totul relativ la punctul nostru de vedere.

Ceea ce, pentru spectatori, e „mâna stângă”, e „mâna dreaptă” pentru comediații.

Incongruența miinilor este vocația oglinzilor (și a lui Kant). Heralzii citesc scutul „în oglindă” (în care *dextra* e *senestra* și, reciproc, *senestra*, *dextra*), ca și cum nu l-ar avea în față, ci pe piept.

Teatrul rezolvă relativitatea în cauză *grăție* noțiunilor convenționale de *curte* („stânga”) și *grădină* („dreapta”).

Unii-i fac *curte* drepte pentru că n-au *grădină*; iar când o au, se jură că vor face dintr-însa *grădiniță* de copii.

Cei care n-au nici *curte*, nici *grădină*, visează, eventual, să le confişte, – și de la contele care le are pe-amândouă, și de la înstăritul, mic-burghezul, „esplotatorul” Figaro, care locuiește *coté cour*, pe, vasăzică, stânga, fiind, însă, utilat *alla moderna* (ceea ce, tovarăși, e suspect!), fără ca Sterbini, libretistul, să conștientizeze treaba asta: „Numero quindici a mano manca,/ quattro gradini, facciata bianca,/ cinque parrucche nella vetrina/ sopra un cartelo *Pomata fina*,/ mostra in azzurro alla moderna,/ v'e' per insegna una lanterna...”

## proza

# Mișcările ideologice în Zevzekistan

Augustin Cupșa

**D**incolo de pădurea spânzuraților, e pământul sovietului meu.

Câmpiile sunt mănoase și limba dulce, în munții ne-am ascuns mulți ani și acolo ne-am săpat ideologia așa cum vânturile aspre au săpat chipurile Babelor. Aici e pământul trainic din Zevzekistan, aici zevzecii își poartă figurile mândre. Deși uneori, mi se pare, că în ochii lor viața e goală. Uzbecii își mai duc încă sub căciulile îndesate de astrakhan, portretele masive ale conducătorului iubit. Dar noi, zevzecii am terminat cu asta.

Au trecut atâția ani.

Era în prin iarna lui 1980, troienele erau atât de mari că mama, nu putea să treacă singură printre ele, tata o ridica și o strângea de braț dar ceea ce o împingea înainte era burta ei rotundă ca un pepene gata să dea în pârg și acolo eram eu care trebuia să ies afară, în lumina cenușie, să împing frigul iernii cu respirația mea înapoi acolo unde e locul frigului. Dar în soviete e frig tot timpul, frigul e ca timpul însuși și timpul nu trece niciodată. Drumul a fost lung, erau tramvaie care stăteau pe loc, erau oameni care stăteau la coadă, aveau haine de fâș și fâșăitul ăsta mi-a intrat în urechi chiar înainte să mi le scot afară, în lume. Mama a născut un zevzec așa cum o uzbekă naște un uzbek, așa cum o kazakă naște un kazac sau o kazakă.

A fost frig.

Frigul nu m-a părăsit niciodată. Mi-au clănțănit dinții chiar și acum două zile pe stradă. În casă era frig. Tata avea șase mii de cărți dar cărțile nu ne țineau de cald. El mi-a spus - nu le citi pentru că mint. Le țin ca să te înveți cu minciuna și să nu-ți fie frică de ea când o să fii mare. Mie mi-era frig de la minciună.

Încet, încet, foamea s-a îngărășat în casa noastră, a prins puteri așa de mari, că într-o zi de decembrie a ieșit pe stradă, a colindat în stânga și-n dreapta și n-a găsit un oscior în tot sovietul. Atunci s-a suit pe steag și i-a ros stema. Ceilalți au țipat, pentru că stătuseră la coadă după stema asta și acum se terminase, doar nu stătuseră unii după alții înjurându-se și țipând ca să ia o bucată de gaură. Au zis - asta nu e corect și zevzecii sunt oameni corecți. Și-au luat fâșurile din casă și fâșăiala din urechile mele a devenit tot mai mare, nu o mai puteam suporta, deși stăteam închis în camera mea și nu aveam voie să ies de acolo. Bulevardele erau pustii, doar vechiile ideologii goneau speriate pe asfalt, luându-și tălpășița. Dar au fost oprite la graniță pentru că, se pare, nu aveau acte în regulă. Oamenii au țipat, au strigat, nu știu ce au zis dar au zis ei ceva acolo pentru că, până la urmă, un elicopter și-a luat zborul pântecos de pe sediul Comitetului Central.

Pentru că străzile erau reci, oamenii au încălzit pavajul cu sângele lor. Nu puteau să-l lase așa acolo. Un glonț în piept făcea o gaură ovală și de acolo ieșea un pic de sânge și apoi tot mai mult și străzile se făceau moi și bune și calde pe care corpurile abureau.

Pe unde au trecut tancuri, acum trec mașini de teren. Muzica de pe geamurile fumurii e bucuria zevzecilor. Ei petrec cu femeile blonde care și-au făcut sânii rotunzi și cât mai mari cu bisturiul. Figuri impasibile. Ademeniri de lehamite. Fiori de frig. De-tot-degeaba.

Atunci însă, serile, mama ne pune macaroane în farfurie care tremurau în pâlparea lămpii de gaz și putea să-și dea duhul pentru că mai avea foarte puțin lichid în ea. Mama spunea o rugăciune în gând, în gândul gândului, pentru noi, pentru ea, pentru rugăciune pur și simplu, acolo unde credea că nu o poate auzi nimeni. Și avea dreptate. Nu ne putea auzi nimeni. Dar eram ascultați cu toții.

Tata păzea blocul în schimburi, cu alți bărbați care aveau bețe în mână ca să ne scape de teroriști. De teroriștii zevzeci, deși mulți spuneau că sunt arabi sau ruși. Așa se păzeau blocurile. De alte blocuri.

M-am trezit într-o primăvară, într-o zi sticloasă de martie unde soarele era suit pe un ciob și ne zgârâia fețele cu luciri înșelătoare. Am știut că tata nu m-a mințit. Toate cele șase mii de cărți mințeau. Le-am rupt cotoarele în curte, când copacii nu aveau decât ramuri rășchirate subțiri către un cer fără niciun loc pentru cineva. Tata mi-a făcut un zmeu din șase mii x 400 de pagini, un zmeu trainic, zicea el și eu m-am suit în spinarea lui. Vântul m-a ridicat încet ca un fulg, m-a dus către orizontul de răsărit. Am simțit un gol în stomac atunci când m-am ridicat de la pământ. Eram deja mare dar visam ca mic. Între timp ideologiile emigraseră cu toatele. La căpșuni, în Spania. La furat de mașini în Germania sau altundeva.

Cerul transparent se apropia sau eu mă apropiam de el, priveam în urmă casa, cu țigla ei roșie ca o bucată ascuțită de cărămidă și îl vedeam acolo pe tata. Pe tatăl meu, privirea lui care a rămas senină atât de mulți ani și în care văzduhul a fost ascunzișul meu blând. Îmi flutura o mână și cu cealaltă își freca barba în care firele se făcuseră albe ca de omăt. Îl vedeam atât de mare și de mic acolo.

Nu mă mai puteam întoarce să-i ating creștetul dar știam că el o făcuse de multe ori



Vasile Rata



pentru mine. Mama a lăcrimat în prag. Mama care a ținut un pepene în burtă și a întors troienele cu picioarele ei mici, pe vremuri, în sus și în jos, până nu a mai rămas nimic din ele.

Aș minți dacă așa spune că am călătorit prea departe cu zmeul meu. Dar am văzut apa limpede de la Canal unde unii și-au lăsat oasele în mâl. Și despre asta nu s-a prea scris în cărți. Dar s-a vorbit ceva la televizor. Am văzut blocuri umede. Pe unele erau poze uriașe cu femei frumoase și cam goale sau oameni buni de votat. Am văzut și cantoane părăsite și linii de tren care nu duceau niciunde. Rupeam câte o pagină din zmeul meu și cum citeam câte una, o lăsam să alunece pe pământ.

Pământul era negru cu fășii verzii, unii ieșiseră cu tractoarele la muncă. Am văzut orașele și cultura urbană și am mai aruncat câteva pagini peste ei. Unii au fugit iute cu ele la budă. Poate i-au inspirat. Cultură urbană.

Am văzut ochi goi și ochiuri de apă pline în care țara mea se oglindea limpede și fără rost. Am văzut reclame și promisiuni și felul în care se mestecă guma în tramvaie, în troleibuze, în metrou. Pentru fiecare am lăsat câte o pagină dintr-o carte despre care tata mi-a spus că minte. Alte cărți goale au apărut sub zborul meu și a trebuit să le accept și pe ele. Pe ambalaj scria că nu conțin conservanți și așa era - nimic nu le conserva și trebuia să le consumi la termen. Altfel, trebuie să le înghiți gata expirate.

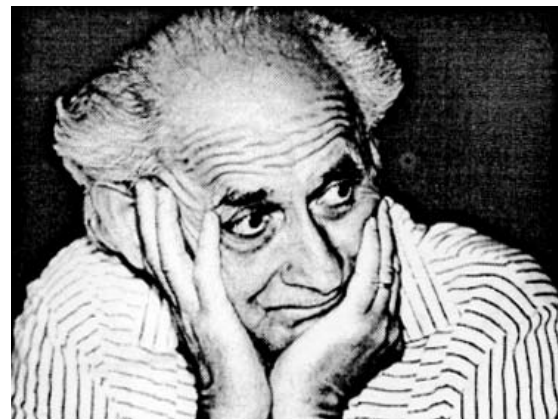
Mi-au mai rămas doar câteva foi și am țipat așa cum țipă corpul de carne care se prăbușește. Urechile celorlalți surde mi-au răspuns cu aceeași fâșăială cu care m-am născut și pe care a trebuit să o țin toată viața în cap.

Dumnezeu m-a iubit și căderea mea fost lină, mi-am rupt ceva coaste dar am supraviețuit, uneori mai tușesc, cred că din cauza asta. Mi-am mai rupt ceva dar nu știu dacă să îi spun pe nume. M-am așezat la casa mea și am strâns câteva mii de cărți, aproape șase mii. O să spun unui copil că mint, deși, practic, nu mai prea contează. Fiorii unei noi ideologii ne dau târcoale pe la geamuri, dar noi ne-am pus termopane și până la urmă pot să facă ce-or vrea.

În Zevzekistan, nu s-a întâmplat nimic.

# „Am conceput întotdeauna exercițiul critic ca pe un spectacol”

de vorbă cu criticul de film Tudor Caranfil



- Domnule Tudor Caranfil, ce înseamnă pentru dumneavoastră actul critic? Are acesta o funcție formativă sau informativă?

- Evident formativă, cel puțin asta-i ambiția noastră, a criticilor. Noi facem legătura dintre cinematografie - în măsura în care ea există - și public, și încercăm să imprimăm treptat spectatorilor exigențe cât mai înalte, pentru a ridica astfel și cinematografia. E vorba despre un dialog public-cinematograf care, zic eu, ar trebui să fie exprimat prin critică. Din păcate, nu prea se produce.

- Am înțeles că prima dragoste, prima tentativă de a pătrunde în cinematografie a fost regia, chiar ați intrat la Institut. Ce s-a întâmplat? Ați abandonat sau ați schimbat direcția?

- Nici una, nici alta! Nu erau cursurile pe care mi le doream eu! În 1950 se formase Institutul de Cinematografie, și eu acolo am dat examen și am căzut sub linie. S-a întâmplat că la teatru, care era pe atunci un institut distinct, rămăseseră locuri neocupate. Și-atunci au cerut ajutorul Institutului de Cinematografie, care ne-a îndrumat spre regia de teatru pe cei mai buni ca medie, rămași pe dinafară și-așa am ajuns la teatru, pentru care n-aveam vocație, dar aveam frică de... serviciul militar. „Deformat” de cinema nu puteam concepe convenția teatrală, și încercările mele, exercițiile mele de anul întâi de a construi un spațiu teatral erau întotdeauna viciate de dorința de a fi cât mai aproape de realitatea cinematografică, ceea ce nu provoca buna dispoziție a profesorilor mei... Dar nu de asta am plecat, am plecat din „disidență” - și n-am plecat, am fost plecat. Glumesc când spun disidență... A venit un analfabet care ne-a ținut o lecție politică în dezacord complet cu istoria faptică, consemnată în cărți, și i-am atras atenția că nu e așa cum spune el (nu mai țin minte despre ce era vorba), iar el s-a plâns conducerii Institutului care, la un moment dat, ca să mă intimideze, m-a chemat chiar să dau o declarație pentru Securitate. Dar când le-am arătat negru pe alb că lucrurile stau așa cum le imprimase memoria mea proaspătă de tânăr, au dat înapoi. M-au „lucrat” la scadența examenelor și mi-au făcut un mare bine. Nu eram potrivit pentru regie de teatru, n-am vrut s-o fac, am ancorat acolo împins de inerție. Dar sigur că a fost un câștig pentru cultura mea, pentru formarea mea de intelectual. Interesul pentru istoria teatrului universal a fost trezit în clădirea din Schitul Măgureanu în care serile coboram la parter să urmărim la spectacolele Teatrului Municipal, pe legendara Doamnă Bulandra, pe Beate Fredanov și primele spectacole ale lui Liviu Ciulei.

- Vă regăsiți în Nae Caranfil? Vă satisface exigențele pe care vi le-ați fi impus dumneavoastră ca regizor de film?

- Păi... Îl invidiez... Nu mi-a fost dat să fiu regizor de film, mi-ar fi plăcut enorm. Probabil că am făcut critică, fiindcă n-am intrat la Institutul de Film. Apoi a fost și comoditate, așa mai fi putut încerca admiterea, dar făcusem deja câțiva ani la Facultatea de Filosofie, ce s-o mai iau din nou, am rămas la ziaristică, la presă... Dacă mă regăsesc în Nae? Nae, zic eu, e mai bun decât mine. Are o fan-tezie foarte vie - eu n-o aveam - are calități de cineast, s-a descurcat foarte bine și în teatru atunci când expresia cinematografică i-a fost barată mai bine de un deceniu, așa că mă regăsesc în măsura în care mă continuă, fie și ca regizor. El, sper, fără să-și dea seama, mănuieste modul meu de a gândi cinematografic, mă continuă, mă dezvoltă.

- Și mănuieste bine - zic eu, și nu numai eu... Cărțile dumneavoastră, toate cărțile dumneavoastră, pe lângă informația pe care o oferă sunt plăcute la lectură, se citesc cu foarte multă plăcere. Ascunde Tudor Caranfil un prozator, v-a ispitit vreodată beletristica?

- Nu cred! Dar am conceput întotdeauna exercițiul critic ca pe un spectacol. Cărțile mi-au ieșit cinematografice! Întotdeauna am vrut să-l antrenez instinctiv pe cititor în epica întâmplărilor cinematografice despre care vorbeam. Îmi amintesc că unul dintre distinșii mei colegi m-a taxat odată că sunt un Eugen Sue al criticii cinematografice, crezând că mă jignește cu chestia asta. Eu am luat-o ca pe un compliment: da, vroiam întotdeauna să provoc o lectură vie și participativă a cititorului. Când am scris *Cetățeanul Kane*. „Romanul” unui film, (în curs de reeditare la „Cartea Românească”), i-am spus editorului: domnule, am scris o carte de film care se va citi ca un roman polițist! Omul a editat-o în 32 de mii de exemplare, ceea ce pe atunci era enorm pentru o carte de film. Și tirajul s-a epuizat în câteva săptămâni. Bine, știu, erau alte vremuri...

- Aveți reputația de critic exigent, de critic „rău”. V-a adus asta antipatii, dușmănie?

- Slavă Domnului, nici nu le pot număra... Am un regizor, nu vreau să dau nume pentru că nu mai este printre noi, care mi-a pus cruce - la propriu - într-un film. A turnat o secvență într-un cimitir și o cruce în prim plan pe care scria: „Aici odihnește Tudor Caranfil”. Într-un alt film, tot de ficțiune, l-a făcut pe un personaj oarecare să pocnească din călcâie și să strige: „Să trăiți, sunt căpitanul de Securitate Tudor Caranfil!”. Gândiți-vă că în livretul militar nu promovasem decât până la sublocotenent! Doamne, ce m-am mai distrat și ce mândru eram de mine... Uite, eu amintesc chestia asta, și poate mă ia CNSAS-ul la ochi și mă implică suspect de poliție politică. A, da, și maestrul Dan Pița într-unul din ultimele sale filme m-a „distribuit” - nu-mi mai amintesc sub ce nume, foarte apropiat de Caranfil, Cratofil mi se pare, un critic de film

perfid, care primea șperțuri și scria în raport de ele, și vezi, numai el, integrul, n-a încercat cu mine ciubucul.

- În Femeia visurilor, Cratofil, era interpretat de Florin Zamfirescu...

- Nu mai țineam minte... Dacă m-a jucat Florin Zamfirescu, mă onorează, e un actor căruia eu însu-mi i-aș încredința un rol ca al meu... Altfel nu mă plâng, asta este riscul criticului, e și bun, e și rău... Bun pentru unii, rău pentru alții. Adevărul este că aici trebuie să fii nu bun sau rău, trebuie să fii cinstit, în acord cu conștiința ta, cu judecata proprie, să n-o lași în bătaia vântului, să exprimi răspicat și sugestiv cum vezi lucrurile, cum simți - că și critica e o sensibilitate; și când te citești după zece ani, când te reîntâlnești cu vechiul tău sine, să-ți dai seama dacă ai avut sau nu dreptate. Mi se întâmplă adesea să-mi parcurg cu satisfacție vechile articole.

- Prietenii v-a adus această exigență, această verticalitate critică?

- Verticalitate, prea frumos spus pentru un tip adus de spate încă de tânăr, ca mine... Mi-a fost plăcut să constat că marii cinematografiști noastre m-au respectat, chiar când am fost și rău cu ei, și văd cu multă, multă bucurie, că și tinerii, cei care au rupt zăgazurile acum, parcă m-ar prețui... Domnule, eu m-am bătut decenii de-a rândul cu falsitatea scâlcăiată a filmului românesc, cu provincialismul lui, cu patetismul lui de doi bani. Și, iată, au apărut tineriiăștia care au produs o fractură în modul de a gândi cinematografic - îi așteptasem, îi prevăzusem -, am fost cu ei de la început, și ei cu mine... Dacă nu știți, de dragul lor am fost, timp de trei ani, în judecată cu domnii Pița, Daneliuc și Nicolaescu. Am câștigat, dar adevăratul proces abia acum l-am câștigat, cu această trioletă a filmelor de aur din ultimii ani.

- Cum vă explicați acest „nou val” cinematografic românesc? Pun ghilimele pentru că eu nu cred că e vorba cu adevărat de un nou val, pentru că nu există un program estetic comun, un manifest. Dar în ultimii ani au debutat câțiva regizori - unii au ajuns la al doilea, la al treilea film - care au transformat cinematografia română într-un brand de țară. E un lucru surprinzător, inexplicabil aproape...

- Păi, mi-l explic, întâi, pentru că tinerii cinești au fost împiedicați să se exprime un întreg deceniu, pe vremea când la conducerea caselor de film, a așa numitelor studiouri de creație cinematografică, au fost reprezentanții unei generații care nu doreau în niciun caz să scape din mâini frânele cinematografi-ei și canalizau toți banii pe care-i puneau la dispoziție statul - care, între noi fie zis, în anii '90 a fost foarte generos - spre propriile lor producții, dacă nu

și buzunare. Și oricând se ivea un talent "periculos" din rândul tinerilor, afixau "stop!". Erau în schimb promovați ca autori (oarecum promovați, că nu mai pupau un al doilea film, dar promovați totuși) oamenii care nu puneau probleme, care nu riscau să umbrească pe "marii creatori" de atunci, adică mediocrii și submediocrii. Și dintr-o dată se schimbă, în sfârșit, legea cinematografilei, și iată, crapă barajele și se revarsă "valul"... Spuneți dumneavoastră că e un "val" fără unitate de crez. Nici "vague"-ul francez n-a prea avut program comun, nici iranienii, nici chinezii sau coreenii. Dar fiecare școală s-a stratificat într-o serie de dezlănțuiri consecutive, pe o perioadă concentrată de timp. Eu nu știu dacă la noi e un "nou val", dar văd pentru prima oară în istoria cinematografilei românești că în trei ani consecutivi apar trei filme recunoscute ca mari. Mai avusesem noi succese, Gopo cu *Scurtă istorie*, Ciulei cu *Pădurea spânzuraților*, Pintilie cu *Balanța*, dar după euforia succesului de moment se așternea tăcerea. Acum, între 2005-2007 am avut trei filme, unul mai original decât altul în genul său. Eu nici nu știu dacă Cristian Mungiu a creat cel mai bun film. Știu doar că a primit Palme-ul. Dar în anii anteriori, Puiu și Porumboiu au pregătit evenimentul, impunând filmul românesc după lungi ani de degradare. În acest sens cred că n-ar fi greșit să spunem că Palme d'Or-ul l-au luat toți trei.

- Și Cătălin Mitulescu...?

- Mitulescu nu intră în discuție, este strălucit doar în ceea ce americanii numesc "Public Relations". Ca artist l-am găsit mediocru. Ar fi putut promova și în deceniul trecut, fără a insufla teamă venerabililor cinematografilei noastre. După ceea ce am evaluat, chiar în Palme d'Or-izatul *Trafic*, nu cred că Mitulescu va da vreodată ceva important... Să dea Dumnezeu să mă înșel!

- De ce nu vă place Mitulescu? Să se fi înșelat juriul de la Cannes când i-a dat Palme d'Or pentru scurtmetraj sau Wenders și Scorsese când i-au girat debutul?

- În *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* Mitulescu e banal, mai curând "just" decât artistic. Personajele lui se închină preotului Mani, ele sunt gândite în alb-negru, disidenți și securiști, ca în obsedantul deceniu chiaburii și țărani muncitori. Până și copilașii cu dinții de lapte pe care-i invocă nu doresc decât să înfunde lama șișului în pipota lui Ceaușescu. Un Ceaușescu caricaturizat grotesc, până la a-l pune să se bată cu un țânc pentru tradiționala lipie de bun venit! Ironia istoriei face ca Praidă, interpret specializat în urmă cu 50 de ani în portrete de schematici eroi uteciști, să fie solicitat într-un rol la fel de sărac în date psihologice, de rezistent anticomunist. Filmul e slab, haotic, lipsit de subtilitate și de ritm, cu o poveste banală, prolixă și incoerentă, cu personaje fără relief și culoare care nu duc nicăieri, într-o improvizare fără substanță, dar cât de cât corectă! În vreme ce trioleta Puiu-Porumboiu-Mungiu nu imită nimic și pe nimeni, Mitulescu, a cărui "Călătorie printre amintiri" cronică autobiografică s-ar fi dorit, n-a ezitat să se inspire citeț din "amintirile" altora, de la Mungiu cu "Noi în anul 2000" din *Occident*, care devine la el repetiție muzicală până la Fellini cu *E la nave va...* Sloganul publicitar retro nu-i poate motiva lipsa de rigoare dramaturgică, care aruncă în derizoriu teme viabile, deși apar uneori și invenții poetice ce se înscriu în memorie, ca inocentele "jocuri tibetane" din baie. Dar cine ar putea uita, chiar în secvența respectivă, patetismul stupid al declarației: "Eu sunt mai mult decât trupul ăsta de care te-ai putea îndrăgosti" - urlat eroinei de îndrăgostitul gol pușcă, să i se evalueze cum trebuie marfa.

- Se vorbește foarte mult astăzi despre minimalismul din cinematografia română, despre pomenitul "nou val", cu aerul că cinematografia română a început în 2001, odată cu debutul lui Cristi Puiu - Marfa și banii, s-a consolidat cu Moartea domnului Lăzărescu și a atins apogeul cu 4, 3, 2 al lui Cristian Mungiu...

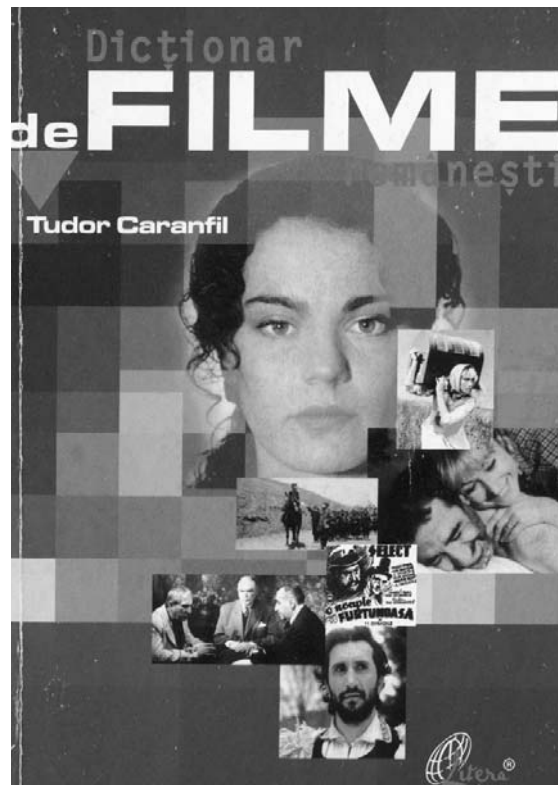
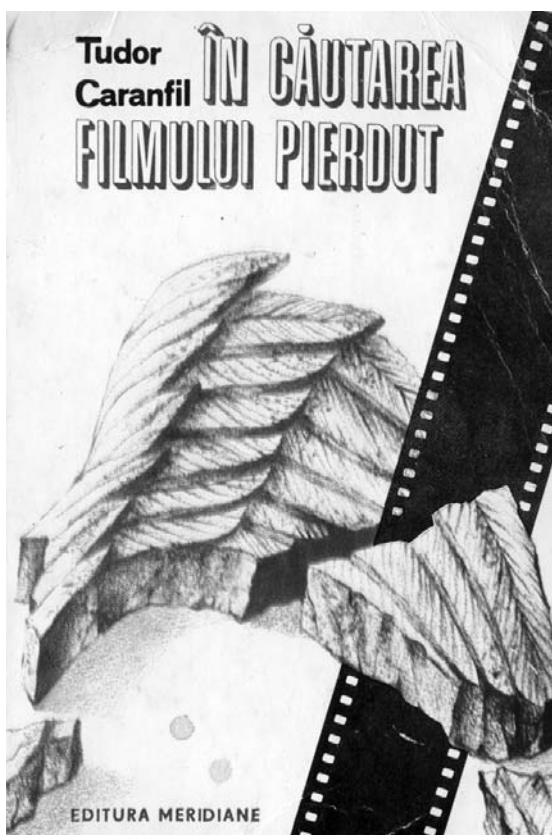
- Nu l-ați uitat cumva pe Porumboiu? De el ce spuneți? A fost sau n-a fost?

- Îmi plac și iubesc filmele și regizorii amintiți (și pe alții), dar îndrăznesc să cred că noua cinematografie română nu s-a născut din goluri. Aș aminti aici două filme "minimaliste" de acum câteva decenii: *Ilustrate cu flori de câmp* al lui Andrei Blaier (1975) și *Casa dintre câmpuri* al lui Alexandru Tatos (1980); pentru simetrie, două filme de factură "academică" tot de acum câteva decenii: *Pădurea spânzuraților* al lui Ciulei (1964) și *Moromeții* lui Stere Gulea (1987). Ce ar fi de comentat, de adăugat?

- Exemplele dumneavoastră sunt admirabil de echilibrate. *Ilustratele...* lui Blaier sunt un adevărat miracol. Gândiți-vă numai de la ce a pornit cineastul, faimos pentru conformismul său: de la un film de propagandă pentru politica partidului în ce privește controlul complet al natalității. Și, inspirat probabil de Dumnezeu, îi iese contrariul a ceea ce era de așteptat, o pledoarie plină de adevăr de viață și poezie în favoarea libertății femeii de a-și asuma sau nu maternitatea. Dar gândiți-vă și la filmele imunde pe care le turnase înainte și după Decembrie 1989, de la *Totul pentru fotbal*, la *Bătălia din umbră*, și apoi la *Crucea de piatră*, la *Terente*, la *Dulcea saună a morții*, la mizeriile "create" fără cenzură, care poate acestea îl reprezintă cu adevărat.

Cât despre Stere Gulea, dacă Marin Preda ar fi fost cineast, n-ar fi putut face o ecranizare mai reușită decât *Moromeții*. Și totuși e doar un moment din biografia realizatorului. În rest, chiar dacă nu ca josnicele pelicule ale lui Blaier, după părăirea mea filmografia lui Gulea nu trece de mediocritate și conjunctură. E o "stare de fapt"! Integră rămâne, însă, opera lui Ciulei și a lui Tatos. Mă întrebați sau vă întreb ce ar mai fi de adăugat...

- Da! Cu alte cuvinte, din "vechea gardă" a regizorilor români, cei care au făcut film și înainte de



'89, cine este "recuperabil" sau nu a dezamăgit cu filmele făcute după '89?

- Recuperabili sunt toți cei care pot dovedi că au rămas vii. Pintilie, care a atins după 1989 plafonul său cel mai înalt cu *Balanța*, Nicolae Mărgineanu, cu sinceritatea pe care o conferă cinematografului său și vor mai fi fiind câteva nume, dar lista nu e prea lungă.

- Dar "irecuperabili"?

- Irecuperabili sunt "isprăviții" (expirații?). Mă exprim crud, dar cam așa stau lucrurile. Sunt Daneliucii, Piții, Mureșanii, oameni care trăiesc din renta succeselor de odinioară și, deși cu toate șansele care le-au fost oferite nu mai sunt competitivi, nu se pot opri din cursă descalificându-și sistematic opera.

- Cum vi se pare noua generație de critici de film români, tinerii? Sunt la nivelul "noului val" de regizori? (În prefața la ediția a II-a a Dicționarului universal de filme povestiți o întâmplare tristă avându-l drept protagonist pe un tânăr confrate...)

- Da, îmi amintesc de "rugina" pe care o atribuia vechilor capodopere un lider al noii critici. Omului îi lipsea simțul istoriei. Dar să știți că noua generație de filmologi e cel puțin tot atât de bună pe cât am fost și noi de ignoranți la vârsta lor. Poate că ei rămân, totuși, mai puțin interesați de trecutul cinematografului decât am fost noi, și asta fiindcă șansa a făcut să dispunem, la vremea noastră, de un animator de talia profesorului Ion Cantacuzino. Cât a trăit el a existat secție de film la Institutul de Istoria Artei care organiza special pentru noi seminarii și dezbateri pe teme istorice ale filmului național și universal. Cu dispariția lui a dispărut și interesul pentru cinema al amintitului institut, și a numitei catedre de la Academie.

- Sunt unul dintre cei care așteaptă volumul cinci din Vârstele peliculei. Având în vedere că sunt mai bine de 10 ani de la apariția volumului patru, e un proiect abandonat?

- N-ar fi prea mult cinci volume? Am împlinit în această toamnă 77 de ani. Mă "sparie" gândul că un asemenea volum, în comparație cu celelalte, n-ar face decât să scoată în evidență un cert declin de energie. Și nu e vorba numai de vârstă dar și de schimbare, de modificarea contextului tehnico-eco-

nomic în care lucram. La cele patru volume la care vă referiți - și-s chiar uimit că vă mai amintiți de ele - am avut un coautor permanent care m-a ajutat enorm. El se chema Televiziunea. Da, ea, mult-hulita televiziune a anilor '80-'90, mi-a pus la dispoziție o masă de montaj de 35 de mm, mi-a furnizat - printr-un generos contract pausal cu Arhiva Națională de Filme - "materia primă" a filmelor de care aveam nevoie, gratis, și erau tone!, mi-a pus la îndemână traducători plătiți (că eu engleză nu știam!) care mi-au tâlmăcit nu numai filme dar și pagini de bibliografie. Nu uitați că o asemenea istorie a cinematografului nu așteaptă pur și simplu să fie scrisă, faza cea mai dificilă e documentarea. Mai am și azi plicuri doldora de însemnări nevalorificate care-mi ies când și când în față, prăfuite ca o remușcare, dar ele sunt discontinue, nu se poate decât însăși ceva pornind de la ele! Și încă ceva. Am tipărit istoria "în capodopere" de care amintiți, de la 1900 până la 1940. Să zicem că aș mai putea-o duce până la 1950. Ei și? Tot neisprăvită ar rămâne. Nu, soluția e una singură: ștafeta! Loc pentru cei tineri, pentru viitorii istorici de film gata să-și implice viața în trecutul cinematografului! Eu unul abia aștept să-i văd atacând, așa cum i-am așteptat pe tinerii cinești care ne uimesc azi.

Și dacă tot ați ridicat problema, trebuie să menționez că la noi istoria cinematografului este rezolvată mai ales prin traducerea de lucrări comerciale străine, nu de cea mai bună calitate, iar istoria filmului românesc, mai ales a începuturilor sale bate pasul pe loc. E timpul să recunoaștem că studiul începuturilor filmului românesc a îmbrăcat la noi exclusiv forma colportării. Dr. Ion Cantacuzino a antologat slabele și discontinuele surse din presa epocii iar generația următoare, în frunte cu Manuela Gheorghiu a transcris comodă textele doctorului. Pornind de la un bucluaș articol publicat în decembrie 1933, a fost impusă informația că Grigore Brezeanu a scris scenariul și a asigurat regia filmului *Independența României*, autor complet! Când, însă, Ioan Massof a avertizat asupra existenței în BAR a trei scrisori expediate de Aristide Demetriade lui C.I. Nottara, care numai de Brezeanu nu pomeneau, Ion Cantacuzino n-a pregetat să retragă ipoteza, împingându-i pe generic pe marii actori ai Naționalului ca autori ai scenariului. Din păcate Ion Cantacuzino n-a mai avut răgazul să-și continue cercetările. În ultima sa lucrare publicată, împreună cu Bujor Ripeanu, în 1970, *Filmografia adnotată a producției cinematografice din România*, îi indică, acolo, ca scenariști, pe Liciu, Nottara și Demetriade, adăugând, într-o paranteză **cu semn de întrebare**, contribuția nesigură a lui Brezeanu și Corneliu Moldovanu. Dar în loc să-l lămurească, prin cercetare, semnul de întrebare pus de Ion Cantacuzino, se crede că ar fi mai simplu să se ignore îndoiala doctorului. În *Scurta istorie a filmului românesc* doamna Cernat preia mesajul ca fiind scenariu scris de Liciu, Nottara și Demetriade, împreună cu Moldovanu și tânărul Grigore, toți la pachet ca să nu supere pe nimeni. Așa se face că încă și azi profesorii de la ATC le predau studenților lor cursul care li s-a predat și lor când erau studenți, fără să țină seama că, exact acum 20 de ani, dintr-un scrin uitat al lui Aristide Demetriade, a ieșit la iveală un enorm depozit de informații cu privire la realizarea filmului *Independența României*, între care și scrisorile lui Nottara cărora li se răspundea în originalele găsite de Massof la BAR. Dar subiectul e prea amplu ca să-l epuizez într-un interviu. Dacă aș găsi spațiu tipografic, l-aș trata într-un studiu. Fiindcă merită!

Interviu realizat de  
Ioan-Pavel Azap

## atitudini

# Silviu Dragomir Întâlniri ideale

Sever Dumitrașcu

Fiecare generație de studenți își are Clujul său. Eu voi scrie aceste rânduri despre Clujul „meu”, al studenției mele, al tineretului noastre (1957-1962/1964). Sunt rânduri scrise, cred eu, onest, cu răspundere, în lumina noii gândiri „istoriografice” pariziene, în lumina gândirii Simonei Weil și a lui T. Todorov, deci rânduri de *istoriografie de atitudine*. Aceasta e opinia noastră și nu dorim s-o impunem nimănui.

De la început e absolut necesar să specific două amănunte: voi scrie în primul rând despre acel spațiu *magic* al studenției mele, cuprins între Opera Română, Institutul Racoviță și Biblioteca Universității, Muzeul de Istorie - cum îi spuneam mereu, Studii Clasice și Universitate. Și voi scrie cu certitudinea - împotriva oricăror voci zgomotoase „anticomuniste” recente - că am fost o generație privilegiată. Cum să nu fim *privilegiați* când în locul *Analelor Româno-Sovietice* - Seria Istorie, începuserăm să citim noile reviste (cele *vechi* au fost toate desființate în 1948, când ne-a fost decapitată întreaga cultură națională). Noile reviste: *Analele Universității*, *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie*, *Acta Musei Napocensis*. Cum să nu fim privilegiati când în Clujul acelor ani - și anul 1958, al Festivalului și Concursului Internațional „George Enescu” - Filarmonica clujeană dădea concerte, ce dumnezeiești concertel, sub bagheta lui Emanoil Ciomac, *prietenul lui Enescu*. Și mai ales când deasupra Clujului universitar plutea geniul lui *Lucian Blaga*, duhul blândeții și omeniei celor care se întorseseră de la Sighet, Ioan Lupaș și Silviu Dragomir. Unii, Alexandru Lapedatu și Gheorghe Brătianu *nu mai apucaseră* să se întoarcă de la Sighet. Nu mai apucaseră. Fuseseră toți acolo în *Academia Istoriografică* de la Sighet - ardeleanul Al. Lapedatu - președinte, acad. Gheorghe Brătianu, Ioan Lupaș - șeful secției de istorie a Academiei Române, savantul C. C. Giurescu, bucovineanul I. I. Nistor, aromânul Victor Papacostea, Zenobie Păclișanu, Sauciu-Săveanu și alții. Să ni-i aducem aminte. Duhul omeniei lor - pentru mine - plutește și acum deasupra Clujului și va pluti mereu.

Dar mai eram - încă odată - privilegiati pentru că noi, generația noastră, în acei ani de dezgheț, ai zisului „comunism” (NB: Manifestul Comunist, a se înregistra, a apărut la Tecuci, nu la Paris în anul 1848!), de fapt de treptată, greoaie și grea redimensionare a anilor recâștigării demnității noastre naționale, învățam cu profesorii sau aproape numai cu profesorii școliti în Occident, și o „iau” băbește de la istoria veche spre „noi”: Constantin Daicoviciu (la Accademia di Romania, la Roma), Nicolae Lascu (la Accademia di Romania și la Paris, la Fontenay aux Roses). I. I. Russu (la Accademia di Romania), K. Horedt (și-a luat doctoratul cu K. Tackenberg la Bonn), Ștefan Pascu (școlit la Vatican, la Roma, care putea fi el și „spion”, dar „comunist” eu nu cred că a fost, în ruptul capului!), Mihail P. Dan (cu doctoratul luat la prof. Macurek, la Brno în Cehoslovacia interbelică), V. Vătășianu (cu studii în Italia), David Prodan (neșcolit în vest, precum C. C. Giurescu, dar spirit luminist, cu gândire de medievist occidental, cum puțini au fost în cultura românească), Iosif Pataki (un medievist



Silviu Dragomir

școlit în instituțiile interbelice, de mare gândire), Andrei Bodor (școlit în Anglia la Oxford sau Cambridge, romanist de mare forță și care ne-a predat cursuri speciale), Camil Mureșan (directorul de azi al Institutului de Istorie „G. Barițiu” care n-a mai apucat să fie trimis la studii în Occident, dar nu este el autorul „occidental” al Istoriei Revoluției din Țările de Jos, din Anglia, a președinților americani, toate țări occidentale, nu din Balcani?), mai tinerii Bujor Surdu, H. Daicoviciu, Al. Husar, A. Stoica, N. Vlassa și alții, poate mai puțin importanți pentru aceste rânduri, dar respectați de mine pentru că mi-au fost profesori, pe care nu-i mai amintesc. Acesta a fost privilegiul nostru. Și nu putem uita. Cum să poți uita când, la Studii Clasice, te întâlneai zilnic cu Theodor A. Naum, coborând scările, sau cu Silviu Dragomir împrumutând cărți de la Biblioteca de pe strada Napoca a Institutului de istorie (stradă fostă Iorga, fostă Jokai, fostă ... dar mereu *prezentă* în sufletul nostru de studenți, de tineri cu păcatele și elanul lor).

Atunci s-au petrecut cele trei *întâlniri* ideale „ale mele” cu Silviu Dragomir, era în vremea când bătrânul savant redacta capitolele pentru secolul al XVIII-lea, pentru *Istoria României* (ediția din 1960-1964), capitole „modernizate” de David Prodan (cum *scrie* o sursă, mai azi), despre Vlahii, adică românii din nordul Peninsulei Balcanice, și studiile despre românii din Munții Apuseni, publicate în colaborare cu un alt Domn al vremii clujene - Sabin Belu. Întâi l-am confundat cu profesorul Ioachim Crăciun. Înălți amândoi, osoși, purtând iarna căciuli de oaie, țuguiate, românești, abia apoi mi-am dat seama de deosebirea fizică dintre ei - dar întrezărindu-i mereu și, mai ales, citindu-le Cărțile și, astfel, respectându-i neprecupețit. Mai apoi Silviu Dragomir mi-a acordat chiar atenția sa, mă lua uneori în plimbările sale spre casă sau spre Biblioteca Universității, când mergea singur sau însoțit de colegi, mai ales de la Institutul de Lingvistică și Folclor (Muzeul Limbii Române al





lui Sextil Pușcariu).

Într-una din acele zile „lăptoase”, cu ceață și cam răcoroasă, cum sunt multe pe valea Someșului clujean, citeam în Biblioteca de pe Napoca. Citeam liber și în *ascuns*, Ștefan Pascu, care lucra cu normă la Institut, că fusese scos de la catedră, mi-a aprobat o listă de cărți medievale. Citeam Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, dar luam, că mă „aprovizionam” singur, de pe scara înaltă a rafturilor bibliotecii doldora de volume, pe *ascuns*, și *Discursurile lui Titulescu* (1946) sau *Discursurile* lui F. D. Roosevelt (tot 1946) sau chiar *Supplexul* lui David Prodan - ediția 1948, unde, nu ascund, am rămas trăsnet când am citit că îl cita pe *Iosif Visarionovici Stalin*, trăsnet *nu* că îl cita pe I. V. Stalin, ci ca Iosif Visarionovici: cine nu crede, să verifice! Citeam, așadar, în Biblioteca cam goală (*nu eram în sesiune*) când Doamna Bibliotecară - și îi cer scuze cu mult respect că i-am uitat numele; nu l-am uitat pe al Doamnei Aquilina Tarnawski de la Studii Clasice, dar amândouă iubite și azi de mine și respectate, (Dumnezeu să le binecuvânteze acolo unde se află) -, deci Doamna Bibliotecară a intrat din coridor în sala de lectură și ni s-a adresat (de fapt mi s-a adresat, că alții nu erau) cu o sinceră îngrijorare:

- Să nu-l aresteze pe Constantin Daicoviciu, că l-a scos din casa lui pe ..., a spus un nume (pentru mine necunoscut și pe care l-am uitat pe loc), și i-a dat înapoi *casa* lui *Silviu Dragomir*. A urmat o tăcere. Ce era să spun eu? Dar ne-am uitat lung unul la altul și și-a dat seama că în sinea mea mă bucuram. Silviu Dragomir își primea locuința înapoi. Doamne Dumnezeule Mare !... și, după cum se știe, nu l-au arestat nici pe Constantin Daicoviciu. Aranjase Costi ceva (așa era numit C. D., în cercurile intime!). Când ne întâlneam, pe coridor, în cabinet, la bibliotecă, cu Silviu Dragomir, îl salutam, dar cu mai mare bucurie. Și el devenise mai luminos la față, mai deschis. Nu l-am întrebat niciodată cum s-au întâmplat lucrurile. Era bine că așa s-au petrecut.

A doua *întâlnire ideală* s-a petrecut la Studii Clasice. Profesorul meu Nicolae Vlăssă, savantul neolitician și, îndrăznesc să afirm, prieten, m-a rugat să-l ajut să clasăm piesele aduse de arheologul Martin Roska (uneori a semnat *von Roska*!) de la Iosășel. Erau și mari bolovani de opal și alte piese, dintre care Nicolae Vlăssă a ales și câteva splendide piese musteriene, cioplite admirabil. Eu nu m-am priceput și nici nu am dorit să studiez paleoliticul, dar am privit și citeam cu încântare studii despre acele milenii nu lungi, ci foarte lungi (cf. P. Chaunu, *Istorie și Decadență!*). Le scoteam din pivniță, fiindcă urma să se amenajeze Muzeul de Istorie a Transilvaniei, și Nicu Vlăssă le studia iar eu priveam cu încântare la această *matematică umană!* După ce am terminat, am curățit locul și, apoi, într-o altă încăpere am dat peste un morman de cărți, reviste, acoperite cu ziare. Alarmat m-am dus la Nicu Vlăssă și i-am spus:

- Nu am terminat!

- Cum n-am terminat?

- N-am terminat, veniți să vedeți! și atunci am dat peste o adevărată mină de aur: erau depozitate acolo, scutite de vreme, nici dracu nu le-ar fi găsit, „șarjele” aproape complete de cărți publicate la Sibiu, când Universitatea era în refugiu, din seria *Biblioteca Rerum Transilvaniae*. Nemaipomenite! Cu bucurie le-am văzut amândoi. Unele erau noi noutăți, netăiate, nu mai apucaseră să le distribuie, dăduse peste noi anul 1944-1945 și mai ales următorii. Șugubăt, Nicu Vlăssă m-a întrebat:

- Ce facem? N-am zis nimic. A înțeles. S-a dus la Bătrânu (C. D.) și i-a spus. Și atunci Constantin Daicoviciu, era directorul Institutului de Istorie și Arheologie, și, cu cine nu știu, a hotărât să fie *duse*, pe Napoca, la Institutul de Istorie. Au fost duse cu camionul. Câteva transporturi. Atunci, drept răsplată că le-am manipulat, am primit, și noi, câte un exemplar din seria completă a operelor publicate în *Biblioteca Rerum Transilvaniae*, la Sibiu.

Dar, de ce au fost „dosite” la Studii Clasice? Răspunsul (pentru *cei interesați*) e simplu, pentru că rectorul Sextil Pușcariu însărcinase pe decanul C. Daicoviciu cu mutarea Facultății de Litere de la Cluj la Sibiu și, apoi, în 1945, l-a însărcinat, din nou, cu mutarea de la Sibiu la Cluj. La Studii Clasice, în pivniță, printre *bolovanii paleolitici* de la Iosășel s-au păstrat în siguranță, nu le-a căutat nimeni. Spre norocul nostru, al tuturor! Eu sunt și azi (în deceniul opt al destinului meu pământean) fericit, și le citesc cu luare aminte. Un adevărat izvor de înțelepciune, știință și informații. Dau, doar, două mici exemple. Erau, printre cărți, și *Revue De Transylvanie* (Tome VII-IX, Sibiu, Roumanie, 1941-1943), masivă, avându-l ca Director pe Silviu Dragomir și Redacteur en Chef pe G. Sofronie, apărută sub egida: „PUBLIÉE LE CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES CONCERNANT LA TRANSYLVANIE EN COLLABORATION AVEC L'ASTRA, ASSOCIATION LITTÉRAIRE ET SCIENTIFIQUE”.

Semnau studii și articole: S. Dragomir (*REUNION de la Transylvanie à la Roumanie*), G. Sofronie, A. Ionașcu, O. Boitor, R. Căndea, A. Olteanu, P. Porutiu, G. Negrea, Șt. Pascu, Ioan Lupaș, Gh. Brătianu, B. Varșik, T. Morariu și I. Crăciun (v. acesta din urmă un necrolog: *Un génie créateur des Roumains: Nicolas Iorga (1871-1940)*).

Tot atunci am mai primit și monumentală *La Littérature roumaine à l'époque des lumières*, de Dimitrie Popovici (*BRT*, XII), editată de Centrul de Studii și Cercetări privitoare la Transilvania, Sibiu, 1945, 516 p.

Acest volum mai are un cântec. Cel primit ca răsplată (alături de întreaga *serie*, subliniez!) l-am dăruit, cu drag și prețuire, lui Keith Hitchins și l-a dus în SUA, Illinois, pentru studenții săi de la această universitate de stat, americană. Mai târziu, când cărțile s-au pus în vânzare (era nevoie de bani pentru tipărirea Anuarului Institutului), un coleg mi-a cumpărat un nou volum, pe care-l păstrez și azi, cu mare evlavie. Ori de câte ori mă lasă vremile și sănătatea, în duminicile triste și păcloase orădene, citesc câte un capitol, mai bine zis, recitesc, că pe unele le-am învățat pe de rost. Doamne, ce mari savanți ne-au mai vegheat studenția, tinerețile noastre clujene și, pentru mine, toate zilele cu care m-a învrednicit Dumnezeu până în clipa de față!

Păstrarea acestor CĂRȚI a fost un lucru sfânt! Pentru că atunci (1947-1949/1950) *s-au ars* bibliotecile: cea a Liceului „Samuil Vulcan” din Beiuș și de la Magna Curia din Deva (arse în spatele sălii de gimnastică a Liceului „Decebal”), despre care pot depune însumi mărturie și la Tribunalul de la Haga! Deci *nu* era de șagă!

Mai târziu, orădean devenit, Profesorul Iosif Pervoian, care știa tot, mi-a spus că trebuie să aducem biblioteca Silviu Dragomir de la Cluj la Oradea, la Institutul nostru universitar. Cum am mai adus și pe a Profesorului lingvist Ștefan Pașca sau a lui Ardeleanu-Senior, un dascăl din Supurul Sătmăruului. Biblioteca o cumpărase Institutul orădean și urma să fie adusă oficial, prin Anticariatul Cluj. Însărcinat de Prof. Iosif Pervoian, elevul lui Dimitrie Popovici, m-am dus



Silviu Dragomir

în grabă, la Cluj. Am văzut biblioteca și atunci am ales dintre cărți pe cele cu dedicație și i le-am înmănat Doamnei Silviu Dragomir, în locuința lor din Cluj. Doamna Dragomir mi-a spus să le las între celelalte. Mărturisesc că le alesesem pe cele de suflet, cu dedicație, să le păstreze și, în tinerețea mea, n-am fost de acord cu gestul Domniei Sale. Dar nu eu am avut dreptate (cele cu dedicație sunt la Oradea, un exemplu: *Siebenbürgen im Altertum*, de C. Daicoviciu, cu dedicația ce n-o uit mereu: „Domnului Profesor Silviu Dragomir, În semn de respectuos omagiu și aleasă prețuire”). Câtă dreptate avea Doamna Silviu Dragomir, că *ei* nu aveau moștenitori direcți și *cine știe* pe unde ar mai fi ajuns aceste veritabile *comori* de gând și suflet. Și nu e altfel! Când am adus la Oradea colecția *Aurel Lazăr* din Cluj, mai apoi, de la Valentina Lazăr, nora marelui fruntaș orădean, doamna Valentina Lazăr mi-a atras atenția și asupra CĂRȚILOR de la demisol. I-am promis că le vom lua altădată. În ce mă privește nu mai știu unde sunt. Or fi pe undeva! Am mai săvârșit păcate și mi le asum. I. I. Russu vroia să-i aduc biblioteca la Oradea, pentru studiosi, la fel Bucur Mitrea, numismatul bucureștean. Nu le-am adus. Și-mi pare rău! Nici nu prea puteam, că mereu am fost singur. Dar îmi asum *toate păcatele* și multe ALTELE. Cer doar iertare de la Dumnezeu.

Aceste trei *întâlniri ideale* cu Silviu Dragomir pe mine m-au marcat și trăiesc și azi sub imperiul lor. Toate legate de Bibliotecă. Știu, nu sunt chiar un *Terțiar* într-o lume *holocenă*, dar prețuiesc cărțile, bibliotecile, fără să mă bat, nu mă bat, cu internetul!

Dar mai presus de toate sunt acești mari oameni de cultură care mi-au marcat studenția, tinerețea. Fiecare generație își are dreptul la destinul său, pe care îl respect. Noi am fost atât de privilegiați într-o vreme de *bădiuc* (= fontă). Spiritului acestor cărturari i-am închinat aceste rânduri, așa cum sunt! Frumusețea gândirii și acțiunii lor, pentru mine, plutesc deasupra Clujului, Clujul studenției mele, ori de câte ori mă abat în orașul de pe Someș. Mereu!



accent

# O clasică și substanțială Pledoarie pentru istorie

Virgiliu Țărău

Într-o epocă în care instrumentarul și eșafodajul teoretic al științelor umaniste se împletește tot mai profund cu cele exercitate în științele sociale, conducând spre o *hibridare* continuă și generatoare de noi unghiuri și perspective asupra trecutului sau prezentului, reîntoarcerea la clasici rămâne la fel de fecundă pentru dezbaterile epistemologice sau metodologice din spațiul cunoașterii umane. Într-un atare context, se cuvine să cădem de acord că la baza formativă a oricărei culturi moderne se află o temeinică și adecvată cunoaștere a clasicilor fondatori și a operelor care au consacrat științific disciplinele pe care aceștia le-au deservit și ilustrat.

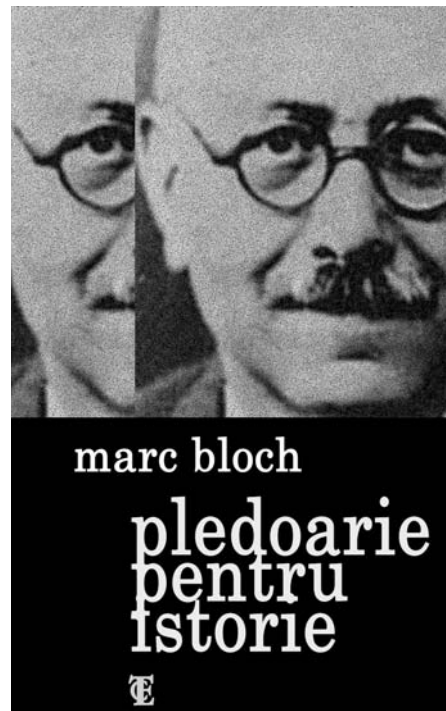
Cum istoria științei și a umanității, în general, ne-a demonstrat că este imposibil ca tot ceea ce este fundamental cunoașterii să fie cunoscut în limba originală, traducerile lucrărilor clasice au devenit complementare originalului, contribuind nemijlocit nu doar la achiziționarea de cunoștințe, ci și la formarea și îmbogățirea culturilor naționale. Ca urmare, a traduce nu înseamnă doar a media în context lingvistic și cultural cunoașterea unui text, ci și a echivala conținutul de idei, cuvinte și sensuri într-o structură logică apropiată de cea originală. Pentru ca o cultură să rămână vie, activ participând la schimbul de idei și valori, ea trebuie să depășească conformismul unor traduceri corecte literar și să își aproprie operele fundamentale integrându-le propriei sensibilități identitare, fără ca prin aceasta să trădeze litera, sensul, structura și spiritul conferite de autorul acestora.

O astfel de carte și *tălmăcirea* ei în limba română se află în atenția noastră cu acest prilej. La aproape șase decenii de la prima sa apariție (1949), *Pledoaria pentru istorie și meșteșugul de istoric*, scrisă de Marc Bloch<sup>2</sup> nu încetează să rămână relevantă și plină de actualitate. Începută în timpul celei de a doua conflagrații mondiale, scrisă în condiții improprie, cartea, deși nefinalizată datorită unor împrejurări tragice, cărora autorul le-a căzut victimă în 1944, rămâne una dintre operele fundamentale dedicate meseriei istoricului și științei istorice. Încercarea marelui istoric francez de a discuta sistematic, fără pudoare și rețineri, despre agenda de cercetare, despre limitele cunoașterii istorice, despre procedeele și metodele de cercetare specifice, rămâne peste timp una dintre cele mai consistente reflecții auto-critice dedicate disciplinei. Deși nefinalizată, din substanța cărții sale s-au alimentat fertile dezbateri teoretice având profunde reverberații în actualitate. În fapt, aceasta pare să fi fost și ideea marelui istoric francez, care asuma încă de la începutul eseului său, în introducere, faptul că *"Istoria nu este însă nici ceasornicărie, nici atelier de mobilă fină. Ea este o strădanie spre o mai bună cunoaștere, prin urmare ceva în devenire"*<sup>3</sup>. Într-un atare context, eseul scris de Bloch, în afară de menirea de a ne introduce în tainele *metodei* istorice, are și meritul de a ilustra orizontul cunoașterii istorice, al științei despre *oameni în timp* (p.67), a utilității acesteia, a actualității și/sau inactualității studiului istoric. Pentru ceea ce a realizat în cuprinsul acestei lucrări - și ne referim la profundele sale reflecții asupra observației istorice, a criticii și analizei istorice - Bloch a deschis calea spre dezbateră nuanțată asupra profesiei de istoric.

Această cale, din păcate neterminată de Bloch - ale cărui însemnări doar marchează intențiile sale de a ataca și problema *explicației* în istorie sau pe cea a *previziunii* istorice - a fost, mai apoi, dezvoltată de alți renumiți istorici, care au meditat asupra meseriei de istoric. De la *Ce este istoria*, elaborată de Edward H. Carr<sup>4</sup>, la mai bine de un deceniu de la apariția lucrării lui Bloch, și până la *Perspectivă asupra istoriei*, realizată de curând de John Lewis Gaddis<sup>5</sup>, deschiderile realizate prin lucrarea lui Marc Bloch nu au încetat să fie prețuite și continuate. Între acestea unele dintre convergențele metodologice dintre istorie și științele *tari* (mai ales din fizică și biologie) au fost pentru întâia dată semnalate în *pledoaria* lui Marc Bloch. El a văzut știința ca un model pentru istorici, dar nu unul care să îi facă pe aceștia mai științifici în operele lor, ci unul în care oamenii de știință devin tot mai mult *istorici*<sup>6</sup>. Aceasta pentru că dincolo de legi generale, pe parcursul secolului trecut, biologi și fizicieni au acceptat tot mai adesea că domeniile pe care le onorează își modifică în timp conceptele, achizițiile produse în cunoaștere, schimbându-se sau dezvoltându-se. Altfel spus, și în aceste științe *grele* s-a acceptat treptat o tranziție de la viziunea statică spre cea evolutivă, dinamică și procesuală, din care pot fi desprinse structuri de cunoaștere. Iar de aici și asemănarea pe care o semnala Bloch, *"trecutul este prin definiție un datum pe care nimic nu-l va schimba, dar cunoașterea lui este în dezvoltare, se transformă, se perfecționează fără încetare"*<sup>7</sup>, calea nu mai este așa de lungă. De asemenea, în timp au fost mult prețuite elaboratele istoricului francez pe marginea capacității de analiză, respectiv a asemănării dintre metodele aplicate de cercetătorii prezentului și cei ai trecutului, chiar dacă mulți dintre exponenții științelor sociale continuă să refuze istoricilor o asemenea șansă epistemologică.

Clarificările propuse de Bloch, în urmă cu mai bine de jumătate de secol, germinează în dezbaterile metodologice contemporane. Chiar partea neîncheiată, a cincea, legată de *explicație în istorie*, a devenit subiectul unui întreg capitol în lucrarea lui Gaddis<sup>8</sup>, care elaborează pe marginea puținelor, dar profundelor și nuanțatelor observații formulate de Bloch. Astfel, distincția propusă de el pe trei paliere în privința legăturii dintre cauze și consecințe redevine una de mare actualitate. Explicațiile oferite de la etajul cauzalității imediate, intermediare și distante, continuând cu cel al diferențelor dintre cauze generale și particulare (excepționale), și încheind cu acela al factualului și contrafactualului (laboratorul în care se încearcă identificarea cauzelor incidentale, respectiv a celor care încadrează contextul), rămân fundamentale pentru orice istoric care dorește să își apropie trecutul cu onestitate și profesionalism.

Bogăția de idei, stilul clar, explicațiile relevante, exemple bine alese și temeinic argumentate, au făcut din *pledoaria* lui Marc Bloch o *Carte* care va rămâne și va fi utilă viitoarelor generații de istorici sau de oameni pasionați de istorie. Devenită bibliografie obligatorie în seminariile dedicate teoretic și metodologic istoriei, tradusă în engleză, italiană, germană, sau spaniolă la un an sau doi de la apariție, lucrarea lui Bloch este tălmăcită, cu



mult talent și dedicație, și studenților români de istoricul George Cipăianu. Așa după cum chiar traducătorul mărturisește a realizat acest lucru cu pasiune dar și cu dificultate, una datorată *"stilului tăios, pătrunzător, suplu și plin de complexitate"* al scriiturii lui Marc Bloch simțind *"nevoia de a pune la îndemâna cititorilor una dintre cele mai frumoase pledoarii... pentru a o putea ajuta să rămână și la noi carte de căpătâi"*<sup>9</sup>. A reușit să realizeze acest lucru cu mult talent, cu o stăpânire aproape perfectă a limbii, cu o adecvată cunoaștere a terminologiei, într-o încercare de a reda cu fidelitate nu doar cuvintele, ci și spiritul marelui istoric francez. Citind cartea, de acum tradusă într-o limbă română curată și pedantă, neafectată de neologisme la modă sau de înfloriri de stil, am avut și o curiozitate, aceea de a identifica dacă în cuprinsul ei voi putea regăsi folosit cuvântul *"evoluție"*, cel pe care Lucien Febvre îl semnala ca nefiind folosit de Marc Bloch în lucrarea sa (p. 224). Și trebuie să mărturisesc că l-am găsit utilizat în cel puțin 10 pagini ale operei sale traduse în limba română (cum de altfel apare și în diversele ediții în limba engleză, consultate în vederea acestei prezentări) și de abia atunci am înțeles cât de complexă și de responsabilă este munca pe care traducătorul a făcut-o pentru a reda substanța operei tălmăcite.

Prefacerea textului francez în limba română într-o elegantă ediție la Editura Tribuna este o reușită ce se cere continuată prin transpuneri similare dedicate altor clasici ai istoriografiei mondiale.

#### Note:

1 Marc Bloch, *Pledoarie pentru istorie*, în românește de George Cipăianu, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2007, 231pp.

2 aut.cit., *Apolgie pour l'histoire ou Mètiere d'historien*, Cahier des Annales no. 3. Paris, Armand Colin, 1949. Versiunea în limba română, discutată aici, este realizată după cea de a VII-a ediție, tipărită în 1974.

3 Ibidem, p.34.

4 Edward Hallet Carr, *What is History?*, London, Penguin Books, 1961.

5 John Lewis Gaddis, *Landscape of History. How Historians Map the Past*, Oxford University Press, 2002

6 Ibidem, p. 38

7 M. Bloch, *Pledoarie...*, pp. 78-79.

8 J.L. Gaddis, *Landscape...*, pp. 91-110.

9 M. Bloch, *Pledoarie...*, p. 5.

## religia

## philosophia christiana

## Recesivitatea selectivă

Nicolae Turcan

Nu puțină cerneală s-a consumat de-a lungul timpului în încercările de a rezolva raportul mereu problematic dintre creștinism și cultură. Ivit în istorie ca o împlinire a profețiilor iudaice și hrănindu-se din gândirea greacă cu aceeași nonșalantă îndreptățire cu care s-a adăpat la izvoarele revelației, creștinismul a întâlnit în creșterea lui culturi diferite. Cu fiecare a intrat în raporturi de convertire și transfigurare, anunțându-și mesajul și vocația universale, și fiecare cucerire și-a pus amprenta asupra felului în care gândirea creștină a evoluat. Dar istoria acestei povești de dragoste n-a fost întotdeauna o reușită. Întâlnirile dintre creștinism și cultură n-au fost întâlniri fără rest. Rezistențe și emancipări, asimilări parțiale și divorțuri, lupte pe față și polemici vehemente s-au ivit la tot pasul. Nu s-ar putea afirma că, în creștinism, cultura s-a simțit ca acasă, la fel cum nu ar fi eronată afirmația că, uneori, în urma acestor confruntări, ambele au avut de câștigat, dar și de pierdut. Între refuzul atenienilor de a-l asculta pe Apostolul Pavel, și neoplatonismul încreștinat al Sf. Dionisie Areopagitul există o gamă întreagă de tonuri, fiecare cu sunetul, refuzurile și acceptările proprii, fiecare apărând într-un moment al istoriei, în funcție de cauzele și motivațiile care i-au dat naștere. O istorie idilică a acestor întâlniri între credință și cultura profană e imposibil de trasat, datorită opozițiilor și antagonismelor întâlnite prea adesea. Iar o rezolvare a acestor opoziții nu e ușor de găsit, mai ales că istoria a cunoscut forme adeseori radicale.

Cum se poate rezolva, așadar, opoziția, și în ce fel ar putea azi creștinismul, în revenire de formă (deși cu fideli mai distanți, mai sceptici, mai hedoniști), să dialogheze și să încreștineze cultura, mai extinsă ca niciodată și, prin aceasta, ineluctabilă? Mai întâi, conflictul dintre doi termeni opuși se poate rezolva prin distrugerea unuia dintre ei. Este soluția conquistadorilor, sângeroasă și violentă, greu acceptabilă și pe deplin lipsită de lauri. Fie că termenul suprimat dispare pur și simplu, fie că este înglobat prin asimilare, fără a provoca însă termenului dintâi o modificare sintetică, această manieră de rezolvare a raportului dintre credință și cultură este amendabilă, indiferent de câștigător.

În al doilea rând, forțele contrare ale opoziției pot fi echilibrate prin introducerea unui termen mediu care să facă sinteza între opuși (aici poate fi vorba, desigur, și de mai mulți termeni intermediari). Termenul mediu se poate situa pe un plan superior, ca în cazul sintezei hegeliene, pe același plan, ori pe un plan inferior. Importanța lui este capitală, fiindcă el deține câte ceva din natura fiecăruia dintre termenii contrari, rezolvând, în sine, în manieră sintetică, ceea ce altfel ar rămâne imposibil de conciliat. Căutând această formă în raportul creștinism - cultură, s-ar putea spune că ea nu oferă o soluție veritabilă, fiindcă reprezintă tocmai maniera de ivire și proliferare a ereziilor (gnostice, de exemplu, dar nu numai). Un termen mediu care să aibă ceva și din credință, și din cultură păcătuiește prin faptul

că, preluând trăsături de la ambii ireconciliabili, el pierde ceva din substanța fiecăruia. Or a pierde fie și o cirtă sau o iotă din revelație sună blasfemator pentru cei credincioși, mult mai puțini disponibili să renunțe la adevărul în care cred, la nucleul tare al credinței, surprins antinomic în formulele dogmatice ale sinoadelor ecumenice. Oricât de prolifică, soluția este, cel puțin dintr-o perspectivă, cea creștină, discutabilă, chiar dacă aici își găsesc locul multe dintre capodoperele umanității influențate de creștinism. Probabil că aceasta este soluția cea mai agreeată de oamenii de cultură, nu întotdeauna disponibili să asume până la capăt situarea ascetică a poruncilor lui Hristos. Trebuie semnalat că, în realitate, termenul mediu / termenii medii nu se situează exact la jumătatea distanței între cei doi, ci adeseori înclină înspre unul sau înspre celălalt dintre „opuși”: ereziile creștine sunt mai aproape de credința creștină, în timp ce lucrările literare sau filosofice, de pildă, cad mai degrabă în sfera de influență a culturii.

În al treilea rând, am putea vorbi nu despre o soluționare a opoziției, ci despre o structură pe care Mircea Florian o numește recesivitate. Foarte pe scurt, recesivitatea susține că, în realitate, opozițiile polare nu se situează niciodată pe același plan, fiindcă unul dintre termeni este mai puternic, celălalt mai slab (acesta fiind termenul recesiv). Deși nu reprezintă o soluție veritabilă de rezolvare a contrarietății, recesivitatea, odată pusă în lumină, slăbește foarte mult tensiunea, în cazul discuției de față putând oferi o soluție surprinzătoare. Dacă ne gândim, așadar, la binomul creștinism - cultură și acceptăm că unul din termeni este dominant, celălalt recesiv, conflictul, atât cât există și în cazul în care există, capătă o nouă dimensiune, mult mai puțin periculoasă. Mergând mai departe și constatând că între cele două este necesară o comunicare, că recesivitatea în sine nu reprezintă o soluție decât în măsura în care acceptă transferul de valori și idei între cele două, fără ca termenul tare să-și piardă identitatea cu sine și fără să se diminueze, vom ajunge la o schemă care, cred eu, este foarte prezentă în istoria întâlnirilor dintre cele două și pe care o putem numi recesivitate selectivă. Atât creștinismul patristic care a știut să se prezinte ca adevărata filosofie, după ce a încreștinat cultura greacă, acceptând selectiv valorile ei, cât și cultura de influență creștină care s-a hrănit din adevărul revelației biblice ori de câte ori a avut ocazia sunt exemplele cele mai la îndemână. Mai mult, o posibilă întâlnire, astăzi, între creștinismul care revine și cultura devenită un bun de larg consum, atunci când nu s-ar consuma între granițele unei relativități călduțe, ar putea urma aceeași formulă a recesivității selective. Este o soluție care are nu doar avantajul tradiției, ci și al faptului că, în cazul în care creștinismul este termenul tare, iar cultura cel recesiv, credința nu-și pierde identitatea proprie și nici nu e periclitată de selecțiile, adesea inspirate, pe care cultura profană i le poate pune la îndemână, îmbogățindu-l în expresie, fără a-l distruge însă în conținut.



Maxim Dumitraș

reactiv

## Cui i-e frică de Boogie?

**Anca Hațiegan**

În preajma sărbătorii de Halloween, la cinematograful *Victoria* din Cluj, am văzut *Boogie*, filmul lui Radu Muntean, după un scenariu de Alexandru Baci, Răzvan Rădulescu și Radu Muntean, cu Dragoș Bucur, Anamaria Marinca, Mimi Brănescu, Adrian Văncică și copilul Vlad Muntean în rolurile principale. Pelicula m-a făcut să mă întorc în timp, cu vreo trei săptămâni în urmă, când, împreună cu două prietene, ne fofilaserăm printre câteva grupuri răzlețe de liceeni la un spectacol al *Teatrului Act* din București, ce avea să aibă premiera oficială la puține zile după această întâmplare. Ispita era prea mare: spectacolul se numea *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, fiind prezentat de patru tineri actori, proaspeți absolvenți ai UNATC, despre ale căror performanțe în piesa lui Edward Albee citisem în *Revista 22*, un articol la superlativ semnat de Ioana Moldovan, managerul cultural al instituției ce a preluat ulterior, în mod inspirat, producția studențească în cauză. Așteptările nu mi-au fost înșelate. Florina Gleznea mai cu seamă, Ionuț Grama (responsabil, totodată, pentru aducerea în actualitate a traducerii textului dramaturgului american), Sânziana Nicola și Emil Măndănaș, sub coordonarea la fel de tinere regizoare Mariana Cămărășan, fac niște roluri memorabile, primii doi intrând în pielea mai vârstnicilor Martha și George și reușind să fie foarte credibili, fără a se folosi de nici un truc exterior – machiaj sau modificări de fizionomie menite să redea primele semne ale bătrâneții.

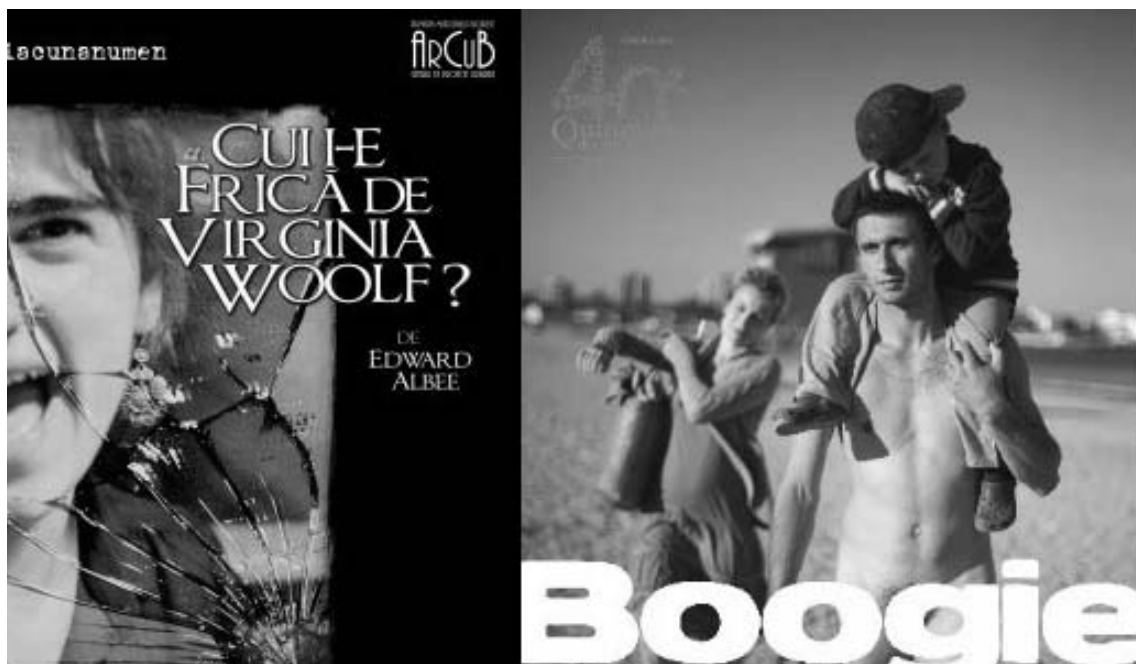
Pe măsură ce filmul lui Muntean se derula pe ecran, îmi spuneam că nu e deloc exclus ca astfel să fi arătat perechea Martha-George din capod-opera lui Albee, la fel de dezabuzată precum Smaranda și Bogdan – zis “Boogie” – Ciocăzanu, dacă la mijloc ar fi existat COPILUL, ființa în jurul căruia se construiau fantasmalele primilor doi. Dar să nu mă grăbesc să ajung la concluzii, înainte să enunț elementele care m-au făcut să trazez o asemenea paralelă între cele două scenarii. Apărută în 1962 și consacrată de interpretarea cuplului Elizabeth Taylor-Richard Burton, dintr-o celebră ecranizare datând din 1966 și purtând semnătura regizorului Mike Nichols, piesa lui Albee poate fi rezumată în felul următor: două familii de cadre universitare din Noua Anglie, una tânără (Honey & Nick), alta de vârstă

mijlocie (Martha & George), petrec împreună o noapte de flirturi și ceartă, într-o atmosferă îmbibată în aburi de alcool, care îi împinge pe protagoniști să-și abandoneze măștile și să-și expună rănille psihice, cauzate, în principal, de absența urmașilor – într-un caz provocată voluntar, în celălalt compensată și de fapt agravată de fantezie –, traumă grevată de alte frustrări, de natură socială, economică etc. Sentimentul ratării, parvenitismul, sunt teme subiacente, pe care le-am regăsit și în fundalul lui *Boogie*. Textul lui Albee e împărțit în trei acte: *Glume și farse*, *Noaptea Valpurgiei* și *Alungarea duhurilor rele* (în traducerea Andei Boldur, inclusă în volumul 2 al antologiei de *Teatru american contemporan*, București, EPLU, 1967). Titlu metaforic, *Noaptea Valpurgiei* trimite la o sărbătoare tradițională din centrul și nordul Europei (“Walpurgisnacht”), evocată de Goethe într-unul dintre cele mai cunoscute episoade din *Faust* (dar și de alți autori, precum Thomas Mann, în *Muntele vrăjtit*, sau Mihail Bulgakov, în *Maestrul și Margareta*). Aceasta se celebra în 30 aprilie sau 1 mai, marcând sosirea primăverii printr-o dezlănțuire a viilor și morților deopotrivă, a duhurilor malefice, vrăjitoarelor ș.a.m.d., urmată de instaurarea domniei luminii, a soarelui. E vorba, deci, de o sărbătoare aflată la antipodul Halloween-ului, care marchează, pe 31 octombrie, prin manifestări similare cu cele de Noaptea Valpurgiei (avându-și însă originea în cultura celtică), venirea iernii, victoria frigului. Plasată temporal în ziua de 1 mai și noaptea imediat următoare, când are loc tradiționalul pelerinaj al bucureșteanului la mare, cu ocazia mini-vacanței acordate de Ziua Muncii, acțiunea filmului lui Radu Muntean evocă mai degrabă spiritul Halloween-ului decât pe cel valpurgic. Peste noaptea de orgie nu se mai ridică zorii glorioși ai unui anotimp scăldat în soare, ci se îndeasă cenușiul, pustiul. Dacă în *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* cuplul găsea la final o ieșire din criză, regăsindu-se după furtuna de reproșuri, de emoții negative răscolite peste noapte, în *Boogie* izbucnirea nocturnă a tensiunii acumulate între partenerii de viață (Smaranda și Bogdan, jucăți impecabil de Anamaria Marinca și Dragoș Bucur) nu are efecte catartice, iar refacerea cuplului e de fațadă, petrecându-se la modul convențional. Un

fel de non-soluție dictată de comoditate, care consfințește *statuus-quo*-ul. “Alungarea duhurilor rele” nu mai are loc. În acest sens mi se pare perfect justificată eticheta pusă peliculei lui Muntean de ștefan Dobroiu: “*cel mai înspăimântător film al anului*” – cu toate că la multe replici am râs!

Poate cea mai angoasantă constatare legată de *Boogie*, după cum anticipam, este aceea că prezența copilului (ba chiar a copiilor, Smaranda purtând în pântec o a doua progenitură) nu numai că nu rezolvă nimic, ci, în loc să sudeze cuplul, pare să contribuie la separarea lui. Deși nu duc, aparent, nici o lipsă, nu au nici un motiv să se simtă nemulțumiți, neîmpliniți, Boogie și Smaranda, alături de fiul lor Adrian, în vârstă de 4 ani, și de pruncul ce va să vină, nu constituie totuși o echipă. De ce? O posibilă cheie a întregii drame o oferă primele cadre ale filmului, care ni-l prezintă pe Boogie pe plajă, în compania băiatului său, încercând să ridice un castel de nisip. În timp ce tatăl se ambaleză, ambiționându-se să ducă la capăt lucrarea, copilul, neastâmpărat, se amuză, parcă pe seama strădaniei adultului, și abandonează în cele din urmă “șantierul”. Tatăl se supără și acuză nerăbdarea copilului, manifestă, pretinde acesta, în orice împrejurare, demonstrând că el însuși a pierdut sensul adevărat al ludicului, ce implică o gravitate de alt tip, pe care – și ajunsă în acest punct mă văd nevoită să îmi contrazic ipoteza din debut – Martha și George par să-l mai dețină, în ciuda vârstei înaintate (pesemne alt motiv pentru care tinerețea interpreților din montarea de la *Teatrul Act* nu mi s-a părut deloc distonantă cu partiturile compuse de Albee). Din această perspectivă, Smaranda și Bogdan reprezintă tocmai reversul medaliei, adică dublul în negativ al Marthei și al lui George.

În secret, Boogie își invidiază, de fapt, copilul, a cărui dezinvoltură gratuită încearcă să o imite în diverse moduri, însă fără succes, din secunda formulării reproșului mai înainte amintit: se repede în apa mării, încă rece, neprimitoare, la început de mai, întorcându-se la ai săi tot atât de rapid, zgribulit, fără a-și recunoaște însă nesăbuița, ba chiar mai îndârjit în hotărârea să recupereze timpul pierdut și, odată cu acesta, ludicul descătușat al altor vârste, mai fragede. Reîntâlnirea cu doi foști colegi de liceu, Penescu și Iordache, se dovedește prilejul ideal pentru confruntarea lui Boogie cu propriul trecut, menită să-l reconfirmă în funcția de “maestru al jocului” – ceea ce se va dovedi imposibil, o simplă iluzie, pentru că iluzii și vehiculează jucătorii, jumătăți de măsură, adevăruri niciodată rostite până la capăt de protagoniști în deambulările lor bahice ori sexuale, prin baruri, discotecii, camere de hotel, paturi de femei (fie că e vorba de nevastă sau de o prostituată). De aceea, cu tot aerul său de “ușurătate”, cu toată surdina pusă conflictelor de orice natură, *Boogie* e o dramă zguduitoare, în timp ce *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, în ciuda stridențelor și a violenței replicilor, relațiilor, trebuie considerată o comedie de cea mai bună calitate, în care carnavalescul nu și-a pierdut încă menirea de a purifica spiritele, într-o manieră rămasă, iată, inaccesibilă minților noastre îmbătrânite înainte de vreme, înțepenite în atmosfera lugubră de după Halloween, prevestind cufundarea/afundarea în iarna vrajbei...



## flash-meridian

## Romane ciudate

Ing. Licu Stavri

■ O narațiune de peste 1000 de pagini despre prăbușirea Republicii Democrate Germane și-a adjudecat Premiul German al Cărții, în valoare de 25.000 de euro. Autorul este Uwe Tellkamp, iar titlul monumentalei narațiuni premiate la Târgul Cărții de la Frankfurt este *Der Turm* (Turnul). Este vorba de cronică vieții unei familii din „burghezia roșie” a DDR, care trăiește în Dresda decăzută fizic și moral. Eroul rebel, Christian Hoffman, e urmărit din anii liceului până când își efectuează serviciul militar și face cunoștință cu sistemul penal al Armatei Poporului. Membrii juriului au declarat că opera lui Tellkamp reușește să creeze „o imagine panoramică a unei societăți care înaintea împlicându-se spre final”, împletind „un mare număr de fire epice, scene diverse și stiluri variate, care evocă mentalitățile, comportamentul, modul de adresare și până și miresmele unui stat falimentar”, raportează *The Guardian*. Romanul este în bună măsură autobiografic, întrucât Uwe Tellkamp, născut în 1988 la Dresda, și-a satisfăcut stagiul militar în Armata Poporului, fiind ulterior exmatriculat de la universitate din cauza „șovăielilor politice”. În 1989, înaintea prăbușirii regimului, la 9 noiembrie, a fost ținut în detenție pentru scurt timp. Ulterior, a practicat medicina, înainte de a se consacra scrisului. *Der Turm* este cel de al treilea roman al său.

■ Etern candidat la Premiul Nobel, de trei ani încoace Philip Roth vine în fiecare toamnă în întâmpinarea admiratorilor săi (nu puțini, chiar dacă printre ei nu se numără și Academia Suedeză) cu câte un nou roman. Se pare că în ultimul timp romancierul are un suflu mai scurt, preferând să publice narațiuni mai concentrate, de dimensiunile unor nuvele extinse. După *Exit Ghost* (2007), anul acesta el este prezent în librării cu *Indignation*, cea de a 29-a carte a sa, aflăm din paginile săptămânarului *Le Figaro littéraire*. *Indignation* reia câteva dintre temele favorite ale autorului: familia evreiască din Newark, emanciparea sexuală, căutarea identității, totul pe fundalul vieții sociale americane din anii 1950 și al războiului din Coreea. Renunțând, de data asta, la personajele aflate în plină senectute, Roth își alege drept erou-narator un tânăr evreu, Marcus Messner, fiul unui măcelar cosher, care se răzvrătește împotriva tatălui posesiv și-și face studiile universitare într-un campus foarte WASP din America profundă - de unde numeroasele crize de comunicare și conflicte de adaptare. Toate acestea culminează prin producerea evenimentului de care Marcus se teme cel mai mult: mobilizarea lui pentru războiul din Coreea. Pentru cititor, surpriza vine după ce a citit circa o treime din roman, când află că protagonistul a fost ucis în timpul respectivului război și își deapănă povestea de dincolo de mormânt. E un truc narativ încercat - fără prea mult succes - și de William Golding în *Pincher Martin*.

■ Își mai aduce cineva aminte de Emil Zatopek? Cândva a fost un nume important în atletismul european. Iată că romancierul francez Jean Echenoz îi reinventează viața într-un scurt roman (140 de pagini), intitulat *Courir* și apărut la Editions de Minuit. Alergător cu un „stil impur”, Zatopek a cunoscut gloria datorită Wehrmachtului, în care a fost încorporat după anexarea Cehoslovaciei de către al Treilea Reich. Pentru a-și păstra loșorul mai cald în armată, el s-a antrenat singur, confecționându-și un stil de alergare

neelegant, constând din serii de sprinturi alternate cu sincope, care i-a adus de multe ori victoria. Devine un atlet fără apartenență la națiune sau rasă, care ilustrează ideea nazistă a supraomului călit prin sport. După război, își continuă cariera, numai că se transformă în simbolul educației fizice și sportului socialiste. Obținând trei medalii de aur la Olimpiada de la Helsinki, el devine un erou stalinist, „cel mai rapid proletar din lume”. În timpul Primăverii de la Praga, îl sprijină pe Dubcek. Ca pedeapsă, va fi trimis să lucreze în minele de uraniu. Cronicarul suplimentului *Le Figaro littéraire* insistă asupra stilului poetic al lui Echenoz, aflat în puternic contrast cu viața și personalitatea lipsite de romantism ale acestui sportiv autodidact. Jean Echenoz este autorul unei alte biografii romanțate, *Ravel*, publicată în 2006.

■ Romanul autorului egiptean Alaa Al Aswany, *Blocul iacubian* (tradus pentru Polirom de Nicolae Dobrișan) și-a câștigat mii de cititori datorită amalgamului savant de melodramă și expunere critică a politicianismului. Lectorii europeni au putut afla multe despre corupția și brutalitatea guvernului egiptean, despre ipocrizia religioasă și moravurile dubioase, delectându-se, în paralel, cu spectacolul vieții zilnice din Cairo, așa cum este ea trăită de o mână de personaje de o mare diversitate. În noul său roman, *Chicago*, Al Aswany revine la formula narativă ce consistă dintr-o țesătură încăpătoare de povești individuale, dar de data asta tonul e mult mai sobru, mai puțin clement și mai deschis politic, ne previne recenzentul lui *The Sunday Telegraph*, Ed King. Nucleul cărții îl constituie un grup de universitari și studenți egipteni care, la Universitatea din Illinois, se trudesă să se adapteze la normele vieții sociale americane, rămânând în relații conflictuale cu țara lor de baștină. Ahmed Danana, șeful Asociației Studenților Egipteni din Statele Unite, lucrează pentru o agenție de contraspionaj a guvernului american, informând despre colegii săi, și visează la o viitoare carieră politică la Cairo. Nagi Abd al-Samad, un tânăr matematician idealist, își periclitează cariera științifică și riscă să-și piardă

frumoasa prietenă americană angajându-se într-o campanie pentru instaurarea democrației în Egipt. Drumurile li se întretaie în timpul vizitei la Universitate a președintelui egiptean, eveniment în care Danana vede o mare ocazie de a profita pentru cariera personală, iar al-Samad o șansă de a atrage atenția lumii asupra nobilei sale cauze. Cea mai mișcătoare poveste este cea a unui profesor egiptean între două vârste, Dr Salah, care, după 30 de ani petrecuți la Chicago, se trezește într-o dimineață cu sentimentul devastator că și-a irosit viața trăind-o departe de patrie, încearcă să restabilească legăturile cu Egiptul și, din dorința disperată de a-și reanima idealurile politice din tinerețe, acceptă să-și sacrifice caiera profesională, lăsându-se implicat în complotul pus la cale de al-Samad pentru compromiterea vizitei președintelui. Chicago are aceeași structură operetistică și aceeași desfășurare largă ca *Blocul iacubian*. Narațiunea pe teme politice se împletește cu povești duioase de iubire și de eliberare emoțională. Dar comedia neînțelegerilor trans-culturale este repede înlocuită de tragedie. Viețile personajelor lui Al Aswany sunt, fără excepție, construite în jurul iluziilor, iar nucleele epice ale romanului arată tocmai cum sunt distruse aceste iluzii.

■ P. D. James, una dintre vestitele reprezentante ale romanului polițist englez de factură clasică, se apropie de 90 de ani, ceea ce nu înseamnă că este mai puțin activă. Cel mai recent roman al ei, *The Private Patient* (Pacienta privată) se petrece într-o clinică de chirurgie estetică din Dorset, unde o jurnalistă de investigație, Rhoda, se internează pentru a-și îndepărta o cicatrice din copilărie și este găsită strangulată în patul din salon. Inspectorul Adam Dalgleish, bine cunoscut din alte cărți ale autoarei, este cel care rezolvă enigma, în manieră clasică. Ca suspans, ne informează David Robson, recenzentul lui *The Sunday Times*, noua operă literară a lui P. D. James nu impresionează, ea distingându-se, ca și alte cărți ale autoarei, prin atenția acordată detaliilor și prin umanism. Întrebarea interesantă pe care și-o pune cronicarul este dacă e posibil să scrii un roman polițist având o evidentă compasiune pentru personaje. ■

## Primum la redacție

Padova, 9 octombrie 2008

Stimată Redacție,

Mă numesc Raluca Lazarovici și sunt traducătoarea scriitorului Massimo Carlotto. Vă scriu pentru a vă semnala o inexactitate a Dv. într-un flash-meridian din nr. 144 (1-15 septembrie 2008), de altfel foarte bun, și pentru care vă felicit, în care spuneți că scriitorul italian Massimo Carlotto este prezent în România doar cu *Arrivederci amore ciao*, în traducerea mea. De fapt, din luna aprilie 2008, poate fi achiziționat în orice librărie bine aprovizionată și *Fugarul (Il Fuggiasco)*, romanul autobiografic al aceluiași autor, tot în traducerea mea și tot pentru Nemira. Acum lucrez de zor la saga Aligatorului, care va apărea probabil la o altă editură.

Massimo Carlotto, reîntors în septembrie a.c. să locuiască la Padova după o lungă despărțire de orașul natal, în urma incidentului judiciar, este foarte doritor să-și întâlnească cititorii români și avem în vedere un turneu de prezentări prin România în primele luni ale lui 2009, aspect care pare să nu intereseze Redacția Nemira, în ciuda renumelui autorului. Carlotto va întâlni la Padova, în decembrie, la Congresul European de Poezie, pe Ruxandra Cesereanu și Cristian Bădiliță, ale căror opere poetice vor fi prezentate de mine și de Drd. Giovanni Magliocco (în aceste zile prezent la Cluj în calitate de relator la congresul asupra Cercului Literar de la Sibiu).

Tot în traducerea mea pentru Nemira, a apărut în luna mai a acestui an un laureat al faimosului Premiu literar italian Strega 2007, Fabio Geda, cu romanul *Singur pe stradă* (orig. *Per il resto del viaggio ho sparato agli indiani*) - povestea unui adolescent roman pe străzile Europei. Un roman cu mare priză la publicul italian.

Dacă doriți să aprofundați aceste informații, vă stau la dispoziție cu ulterioare amănunte,

Drd. Raluca Lazarovici

știință și violoncel

# Sinantropul și filozofia

Mircea Oprîță

Pe numele său științific *Homo erectus pekinensis*, Omul de Beijing, cunoscut și sub denumirea de sinantrop, este o fosilă înrudită cu Omul de Java, despre care s-a crezut inițial că era o maimuță în curs de umanizare - dovadă și numele ce i s-a dat: *Pithecanthropus erectus*. Amândoi aparțin însă genului *Homo*, chiar dacă nu pot fi plasați pe firul direct ce duce la omul actual, ci pe niște ramuri laterale, dispărute între timp. Prezent în scenă în Pleistocen, sinantropul ne-a lăsat urme a căror datare cu carbon 14 urcă la trei sute-patru sute de mii de ani în urmă. Diverse fragmente de craniu i-au fost dezgropate din peșterile de la Zhoukoudian (Choukoutien, în rostirea chinezilor înșiși), lângă Beijing (pe care aceiași vorbitori autohtoni îl pronunță într-o variantă mai apropiată de forma cunoscută de noi mai demult, așadar înainte de adoptarea noii transliterări a cuvintelor chinezești printr-un alfabet latin întrucâtva adaptat, obligându-ne să citim litera *b* ca *p*, iar pe *d* ca pe *t*).

Între 1923, când și-a semnalat existența prin niște molari fosilizați, și 1937, când existau deja urme de la peste 40 de exemplare, sinantropul și-a ocupat locul cuvenit de drept în tabloul formelor preumane. Avea în colecții până și șase calote craniene aproape complete. Asupra lor s-a orientat atenția unor renumiți geologi, arheologi și paleontologi europeni și chinezi, între care unul face figură aparte, întrucât serioasele sale cunoștințe în domeniu erau însoțite de un remarcabil exercițiu filozofic și de simțăminte religioase profunde, care l-au și îndreptat de mic spre o carieră specifică, desfășurată în cadrul Ordinului Iezuit. Pierre Teilhard în acte, și-a adăugat particula de Chardin, însemn aristocratic la care familia sa din regiunea franceză Clairmont-Ferrand se considera îndreptățită.

Trebuie să recunoaștem că nu prea suntem obișnuiți să-i privim pe reprezentanții bisericii, fie ei și din cinul călugăresc, ca pe niște veritabili oameni de știință. Ne așteptăm să-i vedem excelând în exegeze biblice, în erudiția canonică și în diverse alte discipline ce se învață în colegiile religioase și la facultățile de teologie. Lucrurile devin și mai delicate atunci când obiectul lor de studiu este paleontologia și antropologia, pentru care știința deschide perspectiva imensităților de timp constituite în ere geologice, în vreme ce teoriile creaționiste limitează destinul omului și al celorlalte specii biologice de pe Pământ la cele șase sau opt milenii pomenite de Biblie. Pierre Teilhard reprezintă în acest sens o excepție, cazul unui preot misionar combinat cu un savant autentic, în stare să treacă dincolo de prejudecățile consacrate dogmatic și să încerce în felul său propriu o împăcare a spiritului științific cu cuvântul lui Dumnezeu. Împăcare prea puțin dorită și de unii și de alții, dacă e să ne luăm după efectul unei scrieri fundamentale precum *Fenomenul Omului* asupra superiorilor religioși ai lui Teilhard, consternați de libertatea cu care se interpreta acolo Cartea Genezei. Ideea evoluției lumii vii nu făcea casă bună cu teoria augustiniană a păcatului originar, încât interdicția pusă oficial asupra lucrării avea să dureze mai mult decât însăși viața autorului său, fiind ridicată abia prin reabilitarea adusă postum de papa Ioan al XXIII-lea.

Se pare că orientarea complexă a lui Teilhard

de Chardin i-a fost decisă încă din copilărie, mama deschizându-i interesul pentru spiritualitate, iar tatăl, naturalist amator, captivându-l cu bogatele sale ierbare și insectare. La colegiul iezuit din Mongré, și-a susținut bacalaureatul cu lucrări de filozofie și matematică, discipline importante pentru formația sa spirituală și chiar pentru cariera de mai târziu. Iar anii petrecuți ca student teolog în Anglia, la Hastings, au fost decisivi pentru sinteza cunoștințelor sale filozofice și științifice care, acumulate de o minte marcată profund de doctrina evoluționistă, avea să-l conducă la șlefuirea unor termeni proprii, precum „noosfera” și „punctul Omega”, acesta din urmă văzut ca loc de întâlnire a spiritului științific cu divinitatea. Cât privește pregătirea sa de naturalist, ea s-a dezvoltat în instituții dintre cele mai temeinice, precum laboratorul de paleontologie al Muzeului Național de Istorie Naturală din Paris, unde Teilhard începuse să studieze mamiferele din Terțiarul timpuriu. Un doctorat în știință i-a permis să predea geologia la Institutul Catolic din capitala Franței. Sub îndrumarea lui Marcellin Boule, un remarcabil specialist în studii neanderthaliene, a trecut însă la paleontologia umană, domeniu consolidat prin cercetări proprii pe teren. A participat la săpăturile efectuate de Henri Breuil în peșterile preistorice pictate din nord-vestul Spaniei, iar mai târziu, începând din 1926, îl descoperim în expedițiile paleontologice desfășurate pe teritoriul chinez.

Relația sa cu China s-a dovedit una de profunzime și durată, extinzându-se pe două decenii. Pe parcursul celui dintâi a efectuat cinci expediții de cercetări geologice, finalizate cu prima hartă de geologie generală a Chinei. Săpăturile de la Zhoukoudian le-a supravegheat în calitate de consilier al Serviciului național chinez de geologie, ceea ce i-a permis să se afle, în decembrie 1929, între descoperitorii lui *Sinanthropus pekinensis*, pe care el și Henri Breuil îl considerau aparținător categoriei „homo faber”, cioplitor în piatră și cunoscător al focului. Mai multe campanii ulterioare l-au condus în estul Mongoliei și prin Manciuria, în contextul unor cercetări organizate fie de chinezi, fie de paleontologi americani (bunăoară Roy Chapman Andrews de la Muzeul American de Istorie Naturală). În 1934 interesul său s-a mutat în sudul Chinei, fapt dovedit de explorarea mai multor văi de pe fluviul Yangtze și din provincia Szechuan. Izbucnirea războiului chino-japonez (1937-1945) a frânat, bineînțeles, acest program de fertilă explorare paleontologică a imensului teritoriu central și est-asiatic. Teilhard de Chardin are însă meritul de a fi fost unul dintre principalii constructori ai rețelei internaționale de cercetare a zonei sub aspectul paleontologiei umane. Lucrări ca *Mediul divin*, *Fenomenul Omului*, *Spiritul Pământului* au fost scrise în paralel cu explorările sale de teren, demonstrând că, influențată încă din tinerețe de lectura cărții lui Henri Bergson *Evoluția creatoare*, mintea speculativă a filozofului și teologului funcționa în strânsă legătură cu observațiile concrete ale omului de știință.

Alte expediții, în nordul și centrul Indiei, interesate de civilizațiile paleolitice din Kashmir, sau în Java, unde tocmai se descoperea un al doilea craniu al Omului de Java, precum și



Ghorghe Marcu

numeroase reveniri ale lui Teilhard în Europa și în Statele Unite pentru conferințe și consultări științifice, contribuiau și ele la consolidarea studiului general al științelor antropologice. Nu fără mari riscuri pentru poziția teologului, amenințată și de Curia papală, și de obtuzitatea fundamentalismului protestant de peste Ocean. Prezentat în *New York Times* ca „iezuitul care susține că omul se trage din maimuță”, Teilhard de Chardin își vedea anulat de la o zi la alta momentul de glorie academică pe care i-l pregătise Universitatea Catolică din Boston prin decernarea unui binemeritat titlu de doctor honoris causa. Ceea ce nu exclude totuși ca acest mare gânditor asupra originilor, evoluției și destinului omului să-și fi aflat, în cele din urmă, odihna veșnică pe pământ american, îngropat în cimitirul iezuiților de lângă New York. O proprietate cumpărată ulterior - ironia soartei! - tocmai de Institutul Culinar al Americii, fără a se schimba însă statutul vechiului cimitir.

Cât privește destinul sinantropului, nici el n-a fost tocmai neted. Plasate într-un seif de la Colegiul Medical Unional din capitala Chinei, numeroasele fosile excavate la Zhoukoudian și-au căutat salvarea, dintr-un transport ce avea ca destinație SUA. Ele au dispărut complet, fie în drum spre portul Qinghuangdao, capturate de japonezi, fie scufundate odată cu nava niponă „Awa Maru”, în 1945, cum susține una dintre teoriile formulate după război. Din fericire, noi fosile au ieșit între timp la iveală, permițându-ne să vorbim de *Sinanthropus pekinensis* nu ca despre o ficțiune cu dovezile spulberate, ci ca despre un prehomimid „palpabil”, cu locul său relativ clar în arborele uman. Din exces de zel naționalist, unii paleontologi chinezi s-au grăbit să-l revendice pe Omul de Beijing ca strămoș al poporului chinez modern. Cercetările genetice contestă însă această ipoteză, confirmând teoria originii unice a oamenilor de astăzi, ceea ce îi situează și pe chinezi în descendența speciei produse cândva în savanele africane și răspândite, treptat, pe întregul glob terestru.

# Adevărul de pe trotuar

**Adrian Țion**

În ciuda predicțiilor funeste în privința diminuării accelerate a fondului forestier național, s-ar părea că stăm încă destul de bine la acest capitol din moment ce se face atâta risipă de hârtie. Nu-i vorbă că hârtie se fabrică azi aproape din orice. Nu numai din pulpă lemnoasă, ci și din fibre de celuloză, din bumbac, in, cânepă sau materiale refolosibile. Au trecut vremurile când scriitorii cereau lui Ceaușescu hârtie pentru tipărirea cărților și înțeleptul conducător riposta senin: „Ce vreți, tovarăși? Pot eu să fac să crească mai repede pădurile?” Nu se știe câte păduri a salvat de la distrugere acest șiretlic, dar fapt e că scriitorii nu și-au văzut cărțile în librării, ziarele și-au micșorat formatul, litera și tirajul, de pildă *Făclia* (conducătoare pe calea socialismului și comunismului biruitor) a devenit (neoficial) *Opaitul* săracului ce băjbăia după hrană și dacă voiai să cumperi o pereche de chiloți, vânzătoarea îți pune marfa în mână, fără ambalaj. Se făcea economie de hârtie la sânge!

Acum lucrurile s-au schimbat. Firește, în bine. Dar când văd că distribuitorii abandonează teancuri întregi de hârtie cu reclame de la Supermarket Oncos, Metro, Iulius Mall, Polus, Real, Cora, șiruri nesfârșite de restaurante, lăptării și pizzerii prin

casa scârilor de pe la blocuri, prin piețe și stații de autobuz nu pot să nu mă gândesc la umbra perioadă ceaușistă. Acest exces de publicitate (suportat până la urmă tot de cumpărători) este un fel de intoxicație urbană cu virusul agresării cetățeanului inocent, sătul de atâta reclamă și informație.

În paralel, au început să se înmulțească publicațiile gratuite care au aceeași soartă. De curând a apărut *Adevărul de seară* în dorința de a diversifica oferta informațională, de a aduce mai multă culoare și eleganță în viața urbei. Redacție serioasă, produs profesionist de la prima la ultima pagină. Moda „de seară” transmite un aer de civilitate (să-i zicem) europeană în presa noastră locală sau cel puțin așa ar fi de dorit.

Din păcate, *Adevărul* zace în teancuri pe asfalt, pe trotuar, în ploaie, prin stații de autobuz sau piețe. Dintr-un exemplar salvat (din data de 3 noiembrie) citesc despre teama americanilor că din pricina cozilor datorate participării record la vot s-ar putea paraliza sistemul. Titlul *Americanii se tem de haos la alegeri* îmi amintește de alegerile din 1990 de la noi, când am stat cu toții la cozi mari pentru a ne exprima dreptul la vot. Și cu ce ne-am ales? Teama mea de acum este că la actualele alegeri nu

se va călca nimeni pe picioare pentru a introduce buletinul de vot în urnă. Apatia și dezgustul față de clasa politică, față de modul de guvernare, față de intrigi și corupție i-au făcut pe mulți conaționali să întoarcă spatele scenei dizgrațioase a politichiei românești. Electoratul actual a amestecat alegând între stânga și dreapta și până în prezent societatea, partidele n-au fost în stare să producă alți lideri demni de încredere. Pe cine să alegi? Nici atmosfera din media românească nu e încărcată cu acel suflu revigorant care să prevestească schimbarea. O peltea incoloră, fără substanță, acoperă pagini întregi din ziarele noastre unde subzistă campania electorală ca un șoarece prins în cursă înainte de a pune botul pe cașcaval.

Teancuri din *Adevărul de seară* zac pe trotuar. Rolul propagandistic al publicației nu-și atinge ținta. Nimeni nu mai are chef să parcurgă paginile. Preferă să dea cu piciorul pachetului de informații oferit gratuit. Până la urmă teancul de ziare nerăsfoite ajunge la gunoi. Suntem scârbiți de reclame, de informație, de politică. Suntem scârbiți de un guvern compromis care nu-și respectă promisiunile, proiectele, legile. Suntem scârbiți de *Adevărul* trâmbițat sub formă de fițuică de seară oricât de profesionist ar fi ea alcătuită. De ce adoptăm această poziție? Pentru că adevărul este dincolo de noi iar noi am fost deja acolo.

(Urmare din pagina 36)

- E și un gest de tandrețe.

- Da, e și tandrețe!... Revenind, molizii sunt plantați pe o curbă ușoară, Mă bucur că am început seria aici, oarecum în mijlocul țării și această serie de limite inutile...

- De ce „inutile“?

- Pentru că simultan, e și nu limită.

- Poate și pentru că orice limită poate fi despărțită.

- Deci, seria am început-o aici, la Max, ea va continua, la anul, în Etiopia, mi se pare o țară interesantă, voi face o călătorie pe banii mei acolo, să continui seria. Apoi în Samarkand, în China, ar fi o a treia etapă a acestei serii de limite, în formele de fragmente de elipse, ca un arc.

- Dacă ar fi, unde va fi capătul elipsei.

- Nu are început și sfârșit, nu cap și coadă. Dacă ne-am uita pe un planiglob, se va dezvolta într-o anume dezordine, sunt interesat de dezordine, chiar obsedat. Trăim tot mai ordonat și absurd și așa se creează dezordinea din noi și așa încerc s-o reprezint, prin aceste fragmente de elipsă. De zece ani mă preocupă elipsa, e o formă magică și am reușit să sculpez un elipsoid de granit, l-am pus pe malul Nilului, sunt foarte mulțumit, fără falsă modestie; un elipsoid de patru metri, sunt momente când apa urcă, apoi coboară. E foarte important pentru mine, cel mai important eveniment după nașterea fiului meu.

-Vă mulțumesc!

\*

- Domnule Nicolae Fleissig, prima expoziție ați avut-o la Kalinderu, în 1973, și ultima...

- Ultima va fi aceasta.

- Care a fost ultima într-un spațiu convențional, o galerie?

- În Luxemburg, la o galerie de tradiție, André Simonsini, dintre cele care nu sunt comerciale numai, dar care se ocupă și de o anume direcție a artei, o direcționare de fapt a ei!

- Probabil se preocupă și de anumite tendințe plastice care se manifestă și sunt urmărite.

- E o galerie de artă contemporană și modernă, care urmărește fenomenul, n-aș spune de dez-

voltare a artei, pentru că arta nu se poate dezvolta, ea doar se poate manifesta, altfel decât o știm noi. Ceea ce este firesc! Evoluția, în general, a societății creează o necesitate a rânduiri artei.

Lucrurile sunt aproape la fel, pentru că dacă privim o pictură preistorică, observăm că...

- Baza e aceeași!

- Da, e absolut aceeași! Între un desen de un zimbriu, un cerb sau altceva dintr-o pictură preistorică și desenul lui Goya sau al lui Picasso, e același lucru! Linia este încărcată cu aceeași emoție!

- Despre asta și vorbim, vorbind despre asta, despre emoție!

- Da, e o emoție.

- De ce ați venit, vă întreb așa, ați mai fost în acest peisaj vreodată?

-Nu, în locul ăsta n-am mai fost niciodată, am mai fost la Sângeorz Băi, la Muzeul lui Max D.

- Care e absolut o excepție.

- Da, chiar așa este! Este o inițiativă chiar extraordinară. Prin faptul că a creat și dezvoltă un muzeu viu, activ, adică nu este un muzeu unde doar să ștergi praful de peste lucrări. Nu, este un muzeu viu și lucrările nu au timp să se prăfuiescă. Pentru că colecția muzeului, deși el nu există de mult timp, dar colecția e așa de bogată încât foarte multe muzee din lume au de ce s-o invidieze.

- Vă place?

- Este extraordinar! Faptul că am venit aici este și invitația lui Maxim și faptul că am posibilitatea să mă întâlnesc, să discutăm, să avem o comunicare cu alți artiști care sunt mult mai tineri și care au preocupări care sunt mult mai, să spunem, ascuțite decât, poate, propunem noi. Comunicarea și interesul îl au artiștii care sunt tineri, veniți să iasă în lumea artelor, mi se pare extraordinar. Suntem aici să ne întâlnim! Și fiecare, cu gândul lui, dacă există, cu o complicitate între noi, este cu atât mai bine. Dacă nu, pentru că nu suntem aici pentru a ne confrunța, eu cred că în artă nu există niciun fel de confruntare, confruntarea și concursul se fac pe stadion, care fuge mai repede ia locul I. În artă, singurul eventual concurs este cu tine însuși. Dar nu cu alții.

- Sau cu posteritatea.

- Posteritatea este un lucru atât de enorm încât nu se poate controla sau evalua. Pentru că patrimoniul universal alege fără niciun fel de complexe care depind de critici.

- E, cum e vorba aia: alege fără să vrea!

- Fără să vrea! E adevărat că fiecare artist vrea să zgârie eternitatea, pentru că, într-un fel, asta facem, cu emoție, să lăsăm un semn; după aceea, discernământul, elanul, este absolut altceva, nu depinde de noi, și asta mi se pare extraordinar, pentru că nu tu intri în eternitate! Eternitatea este cea care te alege!

- Te selectează!

- Da, te selectează. Iar o lucrare pe care eu o fac îmi aparține cât timp o fac. Adică în timpul actului de creație. După care nu mai este a mea. E a lumii.

- Eu m-am născut la Târgu Mureș. După care am copilărit la Piatra Neamț, am făcut artele plastice la București, iar după aceea am plecat.

- Așa a fost să fie! și acum sunteți trăitor la Paris?

- Acum sunt la Paris, sunt sculptor francez de origine română.

- Ce vreau să vă mai întreb. Am înțeles, chiar de la Max, că ați organizat evenimente pentru că, vedem, ceea ce se întâmplă aici și acum, este un eveniment, v-ați îndelețnicit cu așa ceva...

- Unde trăiesc eu, în sudul Franței, la poalele Pirineilor, am creat un centru de artă. Un centru de artă care are nouă ateliere, ceramică, litografie, serigrafie, sculptură, pictură, foto, cam tot! Și unde facem manifestări. Bineînțeles, trebuie spus clar, este în funcție de subvențiile europene, de Ministerul Culturii Franceze, pentru că arta, dintotdeauna, a fost o chestie de mecenat. Nu se poate altfel, sunt necesități materiale pe care, cu toată emoția pe care o are artistul, nu o poate realiza fără mijloace, să spunem, economice.

A face un lucru de calitate, mai ales manifestări de tipul ăsta, is două lucruri esențiale: este un sprijin politic și, al doilea, un sprijin economic!

- Un mecenat!

- Da, un mecenat, după care și artistul are libertate!

- Vă mulțumesc.

## muzica

## Centenar Toduță în Germania

Francisc László

Centenarul nașterii lui Sigismund Toduță nu s-a sărbătorit numai la Cluj. La sfârșitul lui octombrie, și în Germania, la Universitatea „Carl von Ossietzky” din Oldenburg, a avut loc o manifestare memorială de trei zile. De ce în Germania?

Deși compozitorul clujean și-a terminat studiile în Italia, unde a luat și doctoratul în muzicologie, ca om de știință el a fost de orientare pro-germană. (A se vedea numărul mare de titluri germane în listele bibliografice de la sfârșitul volumelor sale dedicate lui Bach!) Poate că și-a spus cuvântul în această privință și filonul genetic german, moștenit din partea maternă. Și muzica lui este strâns legată de tradițiile clasice germane. Ca atare, ea are toate șansele să câștige aprecierea celor educați în spiritul acestor tradiții. De ce la Oldenburg?

Pentru că la nicio universitate germană nu există un climat mai favorabil valorilor muzicale românești ca la cea din Oldenburg. Promotorul acestei orientări preferențiale este Violeta Dinescu, compozitoare româncă, prolifică și foarte apreciată, stabilită în Germania încă din 1982, care, din 1996, predă compoziție la universitatea din acest oraș al Saxoniei Inferioare și depune eforturi demne de toată admirația și recunoștința noastră ca propagatoare a muzicii din țara ei de baștină. Subiecții seriei de concerte și simpozioane „Zwischen Zeiten”, inițiată și organizată de ea în cadrul Universității, au fost acum doi ani Enescu, anul trecut regretatul Ștefan Niculescu și octogenarul Pascal Bentoiu, iar anul acesta cel care a plămădit școala de compoziție de la Cluj, Sigismund Toduță.

În prima seară a acestui minifestival, publicul a putut asculta lucrări ale maestrului și ale discipolului său celui mai celebru, Cornel Țăranu (acesta din urmă producându-se nu numai ca moderator al seriei, ci și ca pianist), alături de oboistul Aurel Marc, baritonul Cozmin Sime și pianista Codruța Ghenceanu, toți patru clujeni. Cea de-a doua și a treia zi au fost destinate simpozionului Toduță, al cărui public a putut asculta 18 referate și multe discuții incitante, purtate pe marginea lor. Din București, au onorat manifestarea cu prezența și referatele lor profesorii Laura Manolache, Dan Voiculescu și Mihai Cosma. Din Cluj, au vorbit profesorii Cornel Țăranu, Elena Maria Șorban, Hans Peter Türk și subsemnatul, precum și tinerele noastre colege Tatiana Oltean, Iulia Anda Mare și Alexandra Făgărășan (care au făcut toate trei o impresie foarte bună, dătătoare de speranțe realiste cu privire la viitorul muzicologiei clujene). Omul-punte între reprezentanții României și ai Germaniei a fost Corneliu Dan Georgescu, personalitate marcantă atât a creației muzicale cât și a celei muzicologice românești, care spre sfârșitul anilor 1980, spre regretul nostru profund, a părăsit România și s-a stabilit la Berlin, unde trăiește și azi. Același statut dublu îl are și doamna Ana von Bülow, născută Popescu, absolventă a Conservatorului din București, emigrată în Germania în 1981. Marele nostru câștig îl constituie contribuțiile participanților germani: Michael Heinemann, Eva-Maria Houben, Martin Kowalewski și Arne Sanders, care, aplecându-se cu dăruire și pricepere asupra unor partituri ale maestrului român, cercetându-le cu acribie nemțească și metode specifice școlilor de muzicologie din țara lor, îmbogățesc analiza și exegeza creației toduțiene cu o binevenită alteritate.

La discuții a participat și domnul Dr. Georg

Toduța din München, unicul fiu al compozitorului, care seamănă atât de mult cu tatăl său, atât fizic cât și în ceea ce privește felul său de a vorbi, încât prin prezența sa ne-a întărit iluzia fericită că și răposatul său tată, despre care vorbim, se află printre noi aieva.

Și Karl-Ernst Went a vorbit în cadrul simpozionului, dar nu despre Toduță. Înzestrat cu calități oratorice de invidiat, domnia sa a schițat în fața noastră realizările până-n prezent, precum și proiecte ale unei instituții pe care el o păstorește împreună cu doamna Dinescu. În 1996, doamna Dinescu a înființat la Oldenburg o arhivă a muzicii est-europene. După toate aparențele, aceasta este și va rămâne, prioritar, o arhivă a muzicii românești. Deocamdată, ea a reușit să achiziționeze moștenirea aproape completă a celor cinci compozitori români care, în jurul anului 1960, au realizat marea revoluție stilistică a muzicii românești, reconectând-o la cea europeană: Anatol Vieru (1926-1998), Ștefan Niculescu (1927-2008), Tiberiu Olah (1928-2002), Myriam Marbe (1931-1997) și Aurel Stroe (1932-2008), precum și mai toate partiturile colegului lor de generație Pascal Bentoiu (\*1927). Aflată sub oblăduirea comună a Ministerului pentru Știință și Cultură al Saxoniei Inferioare și a Institutului Cultural Român „Titu Maiorescu” de la Berlin, Arhiva se confruntă și cu probleme pe care le putem considera existențiale și care nu au fost trecute cu vederea în referatul domnului Went.

Deși coorganizat de Universitatea din Oldenburg, Universitatea Națională de Muzică București și Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj, susținut financiar de Institutul Federal pentru Cultura și Istoria Germanilor din Europa de Est, Institutul Cultural Român „Titu Maiorescu” de la Berlin, Fundația EWE și LZO (Landessparkasse zu Oldenburg), mi se pare că acest minifestival este, totuși, aproape exclusiv, opera doamnei Dinescu. În Germania se obișnuiește ca, în deschiderea unei asemenea manifestări, rectorul sau un prorector al universității gazdă să se adreseze participanților, alocuțiunea lui de bun venit fiind o expresie a angajamentului instituției pentru organizarea și buna desfășurare a evenimentului științific. Lipsa unei astfel de primiri a fost deja un „semn rău” evident. Cu atât mai mult am apreciat gestul ICR „Titu Maiorescu”, care ni s-a adresat prin frumoasele cuvinte ale doamnei Adriana Popescu. Pe parcursul celor patru zile petrecute la Oldenburg am constatat că doamna Dinescu nu numai răspunde de tot, ci chiar trebuie să facă personal foarte multe, începând cu efectuarea unor transporturi cu mașina ei (drept care nu a putut să ciocnească cu noi la niciuna dintre mesele noastre comune) și terminând cu scuzele pe care a fost nevoită să le exprime pentru lipsa referatului domnului Sanders din programul tipărit. Este adevărat că a prezidat simpozionul alternativ cu asistentul ei, Jörg Siepermann, și că inimosul ei student, Roberto Reale, a împărțit cu ea mai multe sarcini de domeniul „muncilor de jos”, totuși, ea a fost solicitată în aceste zile mult peste cât este omenește posibil, stârnind admirația noastră nu numai pentru prestațiile ei, ci și pentru zâmbetul permanent și privirea luminoasă cu care își purta imensele poveri. Nici recepția de adio nu ne-a fost oferită de primărie, cum se obișnuiește în alte orașe germane unde am mai participat la simpozioane de muzicologie, sau de rectorul Universității, ci de prieteni personali ai amfitrioanei noastre, în

somptuoasa casă a soților Dinescu din Delmenhorst (domnul inginer, doamna medic; nu sunt rude cu Violeta Dinescu). Meniul nu a fost mai prejos decât cel de acum câteva săptămâni, de la primăria din Leipzig, iar ospitalitatea a fost de o căldură neobișnuită în Germania.

Avem toate motivele să fim îngrijorați pentru viitorul ciclului „Zwischen Zeiten” și din cauza faptului că, deocamdată, doamna Dinescu nu poate tipări referatele rostite acolo. În general, când trudim la redactarea unui referat care, obligatoriu, trebuie să fie nou și relevant în materie, știm că investiția noastră de muncă nu este zadarnică, întrucât în afară de participanți și de firavul public care asistă la simpozion lucrarea noastră va putea fi citită și peste decenii de cei pe care îi interesează, în volumul de referate ce se va edita, ceea ce va face posibilă și citarea scrierii respective. Aceasta este miza pentru care un om de știință profesionist prezintă la un simpozion fructul muncii sale de câteva săptămâni sau chiar luni de zile. La Oldenburg, acest stimulent firesc lipsește. Doamna Dinescu ne-a spus că ar dori să tipărească în volume separate referatele dedicate lui Enescu, Niculescu și Bentoiu, apoi și ale noastre despre Toduță, dar încă nu se știe nici din ce fonduri le va putea realiza și nici cine va fi îngrijitorul volumelor. Or, perspectiva redactării unor lucrări care după rostirea lor vor rămâne „între noi”, conferențiarilor și mănunchiul de oameni care ne ascultă, pentru a cădea curând victime ale uitării, greu va putea să atragă conferențieri de marcă.

„Jumătatea plină” a paharului fiind mai mare decât „jumătatea goală” – bucuria de a fi putut participa la omagierea lui Sigismund Toduță la o universitate germană și perspectiva creării unei arhive de muzică românească la Oldenburg fiind mai importante decât motivele îngrijorării mele mai sus-menționate –, închei această cronică prin expresia admirației mele nemărginite pentru eroina evenimentelor la care am putut participa: compozitoarea Violeta Dinescu, care în ipostaza unui profesor universitar în Germania se luptă eroic pentru promovarea creației muzicale românești în țara care, acum mai bine de un sfert de secol, i-a devenit cea de-a doua patrie.

Post-scriptum 1. Oricât de pertinenti am fi fost noi, conferențiarilor acestui simpozion, tot ce am spus a pălit în fața muzicii lui Sigismund Toduță. Colega noastră din București, Laura Manolache, a propus ca, în încheiere, să ascultăm împreună, integral, *Sinfonia a V-a*, ultima, a maestrului. Am fost cu toții copleșiți nu numai de capodoperă, ci și de interpretarea ei, relativ veche, de către Filarmonica „Transilvania”, sub bagheta lui Emil Simon, el însuși fost discipol al maestrului.

Post-scriptum 2. La Cluj, încă din primăvară, s-a furat din parcul orașului bustul de bronz al lui Sigismund Toduță. Ar fi greu de crezut că și-l însușit un admirator al maestrului pentru a-l așeza în grădina sa și a se uita la el de unul singur. Hoții trebuie să fi fost concetățeni care trăiesc din culegerea reziduurilor metalice. Mai mult ca probabil, creația sculptorului clujean Virgil Fulicea, de o inestimabilă valoare artistică și morală, a fost vândut demult întreprinderii de colectare a deșeurilor, pentru prețul de nimic al bronzului brut. Pe mine mă intrigă mai puțin fapta reprobabilă a răufăcătorilor decât tăcerea discretă care o înconjoară. Eu cel puțin nu am citit în presa locală nici măcar o mențiune asupra acestui „fapt divers” întâmplat în ceea ce ne place să numim „capitala spirituală a Transilvaniei”. De ce nu am ieșit în stradă să demonstrăm în fața poliției cerând cercetarea promptă, profesionistă a faptei! Să ne fie rușine!

eveniment

# Rene Burri: Fotografii cu Jean Tinguely & co.

Șerban Budăcean

În ultimii ani suntem martorii unei continue dispute în privința încadrării fotografiei în marea lume a artei. Adevărul este că explozia tehnicii fotografice ne aduce în față o reală problemă în privința simpatiei aparatului critic în fața unor instantanee fotografice de o adevărată valoare artistică, uneori combătute greșit din cauza prezenței unor clișee de ordin cotidian reprezentate de ușurința achiziționării unui aparat foto și de simplitatea contactului dintre deget și declanșator. Din această cauză mulți tind să creadă că simpla prezență a unui aparat de fotografiat la ochiul unui individ îl transformă pe acesta din urmă într-un veritabil artist, cu un veritabil gust pentru frumos, având un pachet de cunoștințe tehnice de nemăsurat. Aceste mici răutăți ale mele au o aplicabilitate majoră în România, unde hiperdigitizarea vieții de zi cu zi a creat cel mai impropriu mediu de dezvoltare a fotografiei ca artă în comparație cu ambientul vieții fotografice existent dincolo de granițele țării noastre. Din această cauză gradul estetic al fotografiei este uneori deteriorat, de multe ori "scrierea cu lumină" (fotografie, gr.) nereușind să atingă nivelul de limbaj universal atât de mult râvnit de fotografi.

Totuși, datorită colaborării dintre Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca și Agenția Magnum (Franța) am avut ocazia ca între 16 octombrie și 16 noiembrie să fim martorii unei reprezentări fotografice de excepție, "Fotografii cu Jean Tinguely & co", care cuprinde instantanee fotografice semnate de Rene Burri, artist în special cunoscut pentru celebrele fotografii cu Che Guevarra fumând un trabuc.

Născut în anul 1933 în Zurich, Elveția, Rene Burri își începe ascensiunea în lumea artei fotografice la mijlocul anilor '50, când are primul contact cu Agenția Magnum, din care a rezultat un fotoreportaj despre surdo-muți publicat în revista "Life" și ulterior în alte reviste europene. Datorită acestei colaborări, Burri întreprinde o serie de călătorii în Europa și Orientul Mijlociu. În anii '60 Burri fotografiază artiști plastici cum ar fi Picasso, Giacometti și Le Corbusier, pentru revista "Du"; în această perioadă lucrează și în Cuba, realizând instantanee cu Fidel Castro și Che Guevara. Proiectele fotografului sunt într-o continuă mișcare de oscilație între zone de război, situații sociale deosebite și nu în ultimul rând imaginea artistului. În acest sens avem de a face cu o serie de proiecte fotografice și cinematografice de o valoare documentară deosebită, fără doar și poate ele marcând puncte esențiale în istoria vizuală a societății.

Expoziția prezentată la Cluj a cuprins fotografii realizate în perioada 1967-1991, avându-l ca personaj principal pe artistul elvețian Jean Tinguely (1925-1991), renumit pentru mașinile sale sculpturale de artă cinetică. Fotografiiile expuse șochează prin simplitatea compozițională prin care Burri reușește să surprindă momentele actului creației. În seria fotografică realizată în atelierul lui Tinguely, *Le Cheval Blanc*, Burri reușește să surprindă spontaneitatea și gestică lui Tinguely cu o măiestrie tehnică și artistică nemaipomenită, dând senzația de obiectivitate și

detașare totală față de actul creației în plină desfășurare și reușind să redea tocmai esența



Rene Burri

foto Raul Ștef

relației dintre creator și creație. Avem deci de-a face cu o parte terță în procesul de creație: mai exact, în timp ce Tinguely dă viața mașinărilor sale, Burri captează momentul, astfel rezultând o

a doua operă de artă și implică un al doilea artist.

Fotografiile sunt adevărate cuvinte care exprimă cel mai bine complexitatea relației dintre Burri și Tinguely, deoarece cel dintâi reușește să compenseze cu lumină acolo unde ea nu există și cu cuvinte acolo unde ele nu se aud, iar din acest joc de expresivitate majoră rezultă o imagine care vine ca o afirmație la ideea că memoria vizuală și cea afectivă pot fi redade fără niciun

artificiu tehnic. Datorită acestui fapt, Rene Burri trebuie privit în primul rând ca un artist, și pe urmă ca un fotograf.

17º  
az Európai Színházi Unió Fesztiválja  
Festivalul Uniunii Teatrelor din Europa

Kolozsvári Állami Magyar Színház  
Teatrul Maghiar de Stat Cluj  
2008. november 2 - december 21.

Compagnie Roger Planchon (Paris, FR)  
Teatro da Rainha (Porto, P)  
Teatro Garibaldi (Palermo, I)  
Jugoslovensko Dramsko Pozorište (Beograd, SRB)  
Teatrul Bulandra (București, RO)  
Compagnie Rumpelpumpe! (Paris, FR)  
Teatro de La Abadia (Madrid, E)  
Compagnie AZAR (Paris, FR)  
Kolozsvári Állami Magyar Színház (Cluj, RO)

Filozofia / Filosofii: [Logos]  
Ar LITE fontarilor / LITE sans fontarilor: [Logos]  
Parteneri / Parteneri: [Logos]  
Sponsor / Sponsor principal: [Logos]  
Măsparteneri / Parteneri media: [Logos]



film

# Schimb valutar

Ioan-Pavel Azap & Lucian Maier

Nicolae Mărgineanu este, mă refer în speță la generația '70, regizorul român cu cea mai coerentă, mai unitară, mai discretă - dar nu mai modestă! - operă. Nicolae Mărgineanu este și singurul regizor român din „vechea gardă” care după 1989 nu și-a pierdut cumpătul, nu s-a arătat a fi dezorientat, n-a dezamăgit, pe care libertatea de exprimare nu l-a surprins, știind să-și gestioneze talentul fără supralicitări stilistice sau ideologice. Dimpotrivă, 1993 este anul capodoperei sale, *Privește înainte cu mânie*, unul dintre cele mai bune filme românești ale deceniului respectiv. Deși mai puțin spectaculos decât congenerii săi (Daneliuc, Pița, Veroiu ș.a.), Mărgineanu, la fel ca regretatul Alexandru Tatos, și-a construit filmografia cu migală, evitând atât înainte cât mai ales după Decembrie 1989, compromisul ideologic sau estetic. Chiar dacă nedesăvârșite (asemeni cubului nichitastănescian, cu excepția amintitului *Privește înainte cu mânie*) filmele sale impresionează și rămân în memorie prin personajele puternice, atmosfera veridică, prin plasticitatea cadrului, a imaginii (să nu uităm că Nicolae Mărgineanu este un operator convertit la regie) și, mai ales, prin dimensiunea morală asumată în profunzime, „pe verticală”, fără ostentație și fără didacticism. Nicolae Mărgineanu nu este un fals revoltat, ca atâția dintre confrăți, bunul simț și simțul măsurii salvându-l de la excese. Oricare dintre filmele sale de până în 1989 [*Un om în loden* (1979), *Ștefan Luchian* (1981), *Întoarcerea din iad* (1983), *Pădureanca* (1987), *Flăcări pe comori* (1988), *Un bulgăre de humă* (1989)] rezistă timpului mai bine decât succese „fulminante” de după 1989, care s-au dovedit în scurt timp a fi conjuncturale, fără o miză perenă; e suficient a se (re)vedea, spre exemplificare, *Hotel de lux* (Dan Pița, 1992), *Balanța* (Lucian Pintilie, 1992) sau *Patul conjugal* (Mircea Daneliuc, 1993). Nici filmele de după '89 [*Undeva în Est* (1991), *Privește înainte cu mânie* (1993), *Capul de zimbri* (film tv, 1997), *Faimosul paparazzo* (1999), *Binecuvântată fii, închisoare!* (2002)] nu sunt de ignorat. Dimpotrivă, confirmă datele esențiale ale unui talent discret dar eficient.

Din păcate, dacă ne-a dat unul dintre cele mai bune filme românești ale deceniului trecut, tot Nicolae Mărgineanu semnează și unul dintre cele mai proaste filme românești ale deceniului actual: *Logodnicii din America* (2007), nimic altceva decât o improvizație politicoasă și plicticoasă pe o temă dată (nu insist, a se vedea cronică filmului în „Tribuna”, nr. 123, 16-31 octombrie/2007). Din fericire, în artă un măr stricat nu este suficient pentru a contamina întreaga operă. (De văzut, spre exemplificare, „cazul” Pintilie-Pița-Daneliuc, care au mai multe mere viemănoase ori de-a dreptul putrede în coș și totuși opera lor autentică, atâta câtă e, rezistă în continuare timpului.) Astfel, Nicolae Mărgineanu se reabilitează cu asupra de măsură prin recentul *Schimb valutar* (România, 2008; sc. Tudor Voican, după o idee de Cătălin Cocriș; cu: Cosmin Seleși, Aliona Munteanu, Andi Vasluianu, Doru Ana, Valentin Uritescu, Coca Bloos).

Povestea este cât de poate de „trendy” pentru România (cinematografică) de azi. Rămânând șomer, Emil (Cosmin Seleși), muncitor într-un oraș de provincie, își vinde apartamentul și mașina, se mută provizoriu la socrii săi, hotărând să meargă împreună cu familia la muncă în Australia. Pornit la București pentru a găsi o agenție care să le faciliteze

emigrarea și nevoit să schimbe leii în valută, este escrocat de către un șmenar (Andi Vasluianu), rămânând „în pielea goală”. După ce reclamă fără succes cazul la poliție, șansa lui se dovedește a fi Lili (Aliona Munteanu), o prostituată moldoveancă, studentă la drept, care „il ia de suflet” pe Emil, sfătuindu-l să spună familiei că a pus banii în bancă și a plecat la muncă în Germania, grație unei bune oferte. Practic de aici începe filmul - succesiune de aventuri și răsturnări de situație aproape rocambolești, motivate însă dramaturgic și exploatare regizorală cu un extraordinar simț al echilibrului, de fapt cu bun simț artistic, dacă se poate spune așa. Evident, nu este de ignorat meritul scenaristului Tudor Voican [a mai colaborat cu Mărgineanu la *Binecuvântată fii, închisoare!*, însă a fost în primul rând scenaristului inegalabilului Cristian Nemescu: *Poveste la scara C* (2003), *Marilena de la P7* (2006), *California Dreamin'* (2006)], dar să nu ignorăm faptul că încăput pe mâinele altcuiva scenariul *Schimbului valutar* putea fi ușor transformat într-un insipid film mizerabilist, de care cinematografia românească a ultimilor ani îi e plin podul. Să nu uităm că Nicolae Mărgineanu a salvat un alt scenariu de aceeași factură - *Faimosul paparazzo*, semnat de Răsvan Popescu -, izbutind un film acurat și convingător acolo unde era foarte la îndemână să cadă în facil și senzațional ieftin. Să ne amintim ce au făcut din/pe scenariile debile ale aceluiași Răsvan Popescu regizorii Marius Barna, Radu Gabrea și Dan Pița în *Război în bucătărie* (2001), *Noro* (2002), *Femeia visurilor* (2005). (Dintre toți, doar Radu Gabrea s-a reabilitat cu *Cocoșul decapitat* - 2007!) Sub bagheta regizorală a lui Mărgineanu, Emil devine un personaj emblematic, apropiat de Ethan Allen Hawley, eroul lui Steinbeck din *Iarna vrajbei noastre*: amândoi sunt victime ale sistemului, amândurora li se „forțează mâna” într-un asumarea unui destin care nu li potrivește, amândoi vor să-și depășească condiția de victimă, amândoi sunt niște revoltați - dar revolta lor se consumă în anonim, în genunchi, nu au vocație de lider, se mulțumesc să-și protejeze și salveze universul domestic, familia, recurgând la mârșăviile și lipsa de scrupule care guvernează societatea, la orice nivel al ei - convingere indusă de experiența personală a fiecăruia. Altfel spus: de ce să fii cinstit într-un timp netrebnic...?!

Finalul filmului este foarte dur. Emil reușește să depășească situația de criză, dar cu un preț teribil: macularea inocenței fiului său de șase ani. Final deschis dar cumplit de trist: îl va ajuta această experiență pe copil să se adapteze mai ușor „legii junglei”, sau va fi traumatizat, rămânând un outsider? O întrebare al cărei răspuns, prin extrapolare, nu știu câți dintre spectatori ar vrea cu adevărat să-l afle și să-și asume... (I.P.A.)

Față de *Logodnicii din America*, în *Schimb valutar* e mai mult cinema și mult mai puțin circ. Fiind și Tudor Voican implicat în acest proiect, scenariul fiind creația sa, după o idee de Cătălin Cocriș, tind să cred că plusul de cinema i se datorează și acestuia, istoriile sale pot stimula atingerea onestității cinematografice după un rateu copios. Însă filmul nu scapă total de plonjeuri în derizoriu, latura socială a povestirii fiind deseori îngroșată fără niciun rost. Sau, dacă rostul era acela de a obține un umor detensionant, relaxant, atunci acest scop a fost complet ratat. Și cum penultimul film al lui Nicolae Mărgineanu a fost un fiasco, mi-e

teamă că palierele acestea parazitare au fost aduse de domnia sa pe ecran. Ori, pe de altă parte, dacă ele existau în scenariu, capacitatea regizorului de a fi decantat povestea e destul de subțire.

Pentru Emil, un tip obișnuit din provincie, cu nevastă, copil, unica speranță de a ajunge la un trai decent stă în ideea de a pleca în Australia cu familia (aici nu e „Australia” lui Haneke înfățișată în *Der Siebente Kontinent*, e Australia adevărată!). Vinde tot ce are și încearcă să emigreze printr-o firmă din capitală. Când să schimbe leii în dolari pentru a-și întocmi dosarul de plecare, e țepuit! Pe-acasă nu mai poate da, trebuie să o scoată la capăt. Spune familiei că e plecat în Germania și caută să-și rezolve problemele în București. E sfătuit și îngrijit de Lili, o basarabeană, studentă la drept, care practică prostituția pentru a se întreține și pentru a-și face relații.

Pentru a fi plauzibilă, orice poveste are nevoie de susținere în punctele ei cheie. Chiar dacă cineva găsește cele mai promițătoare mobiluri pentru a săvârși un lucru, dacă premisele respective sînt rostite anapoda, nu vor convinge pe nimeni. Dacă e vorba de plecarea unei familii românești obișnuite în Australia, motivul tre' să fie legat de greutățile sociale autohtone. Disponibilizări, lipsa locurilor de muncă, speranțe zero, coșul zilnic aproape gol. Pentru a crede în nevoia de plecare a familiei, greva din debutul peliculei, precum și ceea ce implică aceasta, sînt premise acceptabile. Greva putea fi reprezentată mai puțin clișeatic, fără sloganuri ordinare, fără atitudinea de precupețe a participanților. Putea fi mai puțin prozaică introducerea în film, dar, totuși, merge. Însă, odată cu pătrunderea în dimensiunea socială a istoriei de pe ecran, se va activa din ce în ce mai des sistemul de protecție împotriva tușelor groase.

E destul de greu să credem că după patru ani de studii în capitală, în pragul licenței, Lili vorbește atât de pregnant graiul moldovenesc. Glasul său e strident și, în funcție de starea personajului, pare un șuierat sau un chicotit compact. De la o vreme poate fi deranjant. Pentru a obține un efect de culoare potrivit nu cred că pînza trebuie întinsă la maximum, pînă în punctul în care trăinicia sa e intens încercată.

E o societate de rahat, tot felul de șmecheri așteaptă să înșele. Însă odată produsă înșelăciunea, odată pierdut totul, panta decăderii ar trebui să aibă hotar, cel puțin din punct de vedere cinematografic. Iar măsura de echilibru ar trebui să fie ceea ce este necesar în poveste pentru a reliefa o stare sau o situație. În ceea ce privește *Schimb valutar*, această măsură nu pare a avea vreo importanță. E suficient să vedem că unii dorm pe băncile gării sau pe podelele unor spitale pentru a înțelege că e vorba despre mizerie socială, că nivelul de degradare vitală e ridicat. Dar când totul se transformă în tărăboi, când un clan de romi se împiedică de cei lungiți pe coridoarele spitalului și vrea să dea buzna în sala de operație pentru a fi alături de confratele lor suferind, e cam mult. Deja e prea demonstrativ, devine agasant, devine ieftin, iar efectul e invers, de respingere, nu de înțelegere. La fel, e vorba de vînzări (ilegale) de chitanțe, de prostituție, poliția mai intervine ici și colo, îi mai cară pe unii la secție, televiziunea tre' să îi filmeze, e bine să existe presiunea asta pe eroul poveștii, că odată filmat familia sa poate afla că e un mincinos. Însă chiar nu e nevoie de întrebările și insistența domnișoarei reporter. Ele strică tensiunea de moment, artificializează cazul.

Finalul filmului e punctul de maximă incandescență în sensul precizat mai sus.

Recapitulare: Emil pierde toata avuția familiei. Se



## colajonări

## Lacrima exterioară și lacrima interioară

Alexandru Jurcan

No să mă credeți, însă lucrurile vin spre mine cu dezinvoltură. Coincidențele artistice mă caută. De ce a trebuit ca în Bretagne s-o cunosc pe Tania, sora băiețelului din filmul lui Kurosawa *Derzu Uzala* (am scris un articol pe această temă)? Tot așa, în 1995, un prieten din Paris mi l-a prezentat pe fiul său Aurélien în vârstă de 11 ani. Mai apoi, aflându-mă la Paris, peste 13 ani, îl văd pe Aurélien în spectacolul *Pețioasele ridicole* după Molière, unde joacă și el. Ați ghicit: a terminat studiile și e deja actor la Teatrul Théo. De câteva zile, Centrul Cultural Francez din Cluj-Napoca mă invită la spectacolul cu piesa *Sganarelle* de Molière. În vremea studenției regizam la Dârja cu prietenii de atunci *Georges Dandin* de Molière. În septembrie mă plimbam la Paris pe strada Pont Neuf, unde, la numărul 31 s-a născut Molière în 1622. După atâtea semnale am recitat piesa *Cabala bigoților* de Mihail Bulgakov tradusă în românește de Maria Dinescu (Ed. Univers, București, 1987). Știm că în casa lui Bulgakov se afla o bibliotecă imensă, se asculta muzică de operă, se serveau ceaiuri. Piesa *Cabala bigoților* (despre viața lui Molière) prezintă destinul artistului într-un stat luminat. Caracterizarea lui Molière se face în prezența aproape tacită sau chiar în absența lui. Stanislavski a refuzat să regizeze piesa. Până la urmă s-a încumetat Nemirovici-Dancenko, chinându-se între capriciile lui Bulgakov, Stanislavski și Molière. Referitor la piesa *Tartuffe*,

regele Ludovic îi spune lui Molière: „Fețele bisericești trebuie respectate. Nădăjdiesc că scriitorul meu nu poate fi un ateu.” Despre cauza morții lui Molière, Lagrange afirmă în finalul piesei: „Cauza a fost dizgrația regală și Cabala neagră”.

Molière s-a născut în 1622 și a murit în 1673. A urât falșii savanți, doctorii ignoranți, burghezii ridicoli. Prin răs, el pedepsește mereu tot ce nu suportă (Castigat ridendo mores). În 17 februarie 1673 Molière juca a patra oară în *Bolnavul închipuit*. O congestie pulmonară i-a provocat o tuse monstruasă. Imediat după aplauze, o venă i s-a rupt. Ar fi trebuit să anuleze reprezentația, însă Molière se gândea întotdeauna la publicul său fidel. Armande, soția, l-a dus în caleașcă și i-a pus o pătură pe picioare. Sângele curgea din gură fără oprire. Laurent Tirard a realizat în 2007 filmul *Molière* cu Romain Duris, Fabrice Luchini, Laura Morante. Acțiunea începe în 1658, după ce trupa lui Molière a petrecut 13 ani în provincie. Regizorul a făcut studii la New York. E scenarist, dar și coproducător pentru Warner Bros la Los Angeles.

Filmul lui Tirard e un film corect. Cu costume colorate, îngrijite, tonice. Cu acțiune clară, lineară, didactică. Între realitate și ficțiune, Molière prefigurează personaje, situații. Vrea să devină celebru, chiar dacă ajunge și la închisoare: „Nu se va spune vorbiți în franțuzește; se va spune vorbiți în limba lui Molière!” Iată-l pe autor cu pana în mână, obligat să scrie *la comandă*. Înconjurat de

lumânări, purtând o cămașă albă, Molière își rătăcește privirea peste pâlparea ironică a lumânărilor. Aruncă penița și bea în subsolul tic-sit de amici cheflii. Însă teatrul e un miraj, un altar, o vocație, o dăruire. Care e finalul filmului lui Tirard? O lacrimă pe obrazul lui Molière, atunci când își vede jucate piesele pe scenă. Dar care e finalul filmului *Molière* realizat de Ariane Mnouchkine? Aici e problema... Comparația aruncă paloare asupra filmului lui Tirard. De la lacrima exterioară se ajunge la o lacrimă interioară (a spectatorului), sacră, dureroasă. Cine e Ariane? S-a născut în 1939. Regizoarea a fondat în 1964 *Théâtre du Soleil* din Paris. Și-a început cariera lucrând cu o trupă de studenți la Sorbonne. În 1978 a realizat filmul *Molière*, cu Philippe Caubère în rolul titular. O frescă impunătoare, somptoasă, transmisă la TV în cinci episoade. Căruțe, holde, peisaje văzute din goana căruței cu actori. Numai că *finis coronat opus*, adică finalul glorifică filmul, îi dă o dimensiune super-artistică (de altfel, întreg filmul abordează nuanțe în registru rafinat, peren). De câte ori revăd finalul, o mică lacrimă interioară aduce elogiul artei adevărate. Vreți să revedeți finalul cuminte a lui Tirard ca să vă cutremurați de prim-planurile uluitoare din filmul Arianei Mnouchkine? O muzică sacadată de operă (și viața lui Molière se stinge...) însoțind imaginea actorului. Fața lui Molière plină de machiaj alb, sângele șiroind pe cămașă, actorii purtându-l cu o spaimă violentă... apoi, deodată, imaginea căruței de odinioară și, din nou, goana grupului de actori, ochiul lui Molière întors spre întroagați macabre... Revedeți finalul, ca să înțelegeți că acele cinci minute valorează cât un întreg film. Că Ariane a reușit să reclădească statuia lui Molière din alte lumini și umbre. Că - deodată - l-a trimis pe Molière spre noi, contemporanii, însăngerat, dar învingător.



vede nevoit să își facă singur dreptate și, în astă goană recuperatoare, el se transformă. Din vînat devine vînat - sau din țepuit devine țepuitor. Treptat se desparte de sine, moralitate, conștiință, nimic.

Dacă bărbatul ar fi fost prins de poliție, cazul „Emil” ar fi avut o închidere elegantă. Ar fi plătit pentru toate nelegiuirile comise și ar fi meritat soarta asta! Iar pentru spectatori, care vor fi de partea lui Emil și după metamorfoză, prinderea sa era un bun subiect de meditație. Totuși, chiar și soluția pe care o avem acum pe ecran e în regulă, însă e greu de înghițit modul în care ea este servită. În autobuzul care face legătura între poarta de îmbarcare și scara avionului, când să se imbarce în cursa care l-ar fi transportat în Australia (în aeronavă se aflau și soția sa și fiul său), unul dintre cei țepuți îl recunoaște pe infractor. Ar fi fost firesc să intervină autoritățile, să vadă ce și cum. Era o lecție înțeleaptă și pentru Emil: pînă la urmă îl recunoscuse cel căruia îi furase o sumă infimă, cîțiva dolari, ar fi fost prins pentru o găinărie. Nu se petrece nimic de genul acesta, ci, dimpotrivă și din nou, bălăcăreala inundă ecranul. Pe scara avionului țepuitor îi rupe cămașa lui Emil și banii acestuia încep să filfie pe pista aeroportului. Nici asta nu determină intervenția autorităților - în ceea ce putea fi o replică la sfîrșitul lui *The Killing* de Kubrick. Începe goana după bani pe lîngă avion. Ca apucații, pasagerii avionului încep să alerge pe pistă pentru a strînge cîteva bancnote. Se calcă în picioare. Așa ceva era plauzibil, poate, dacă se întîmpla totul în

gara din Simeria, prin 1990, cînd străinii mai aruncau pachete de gumă de mestecat pe peron ca să vadă spectacol. Însă în ditamai aeroportul, către finele anilor '90 (Lili folosește un Nokia 5120), e greu de digerat o asemenea ispravă. Plus că pe toată nerozia asta e articulată morala filmului - cum că banu' strică omu', că devine o brută, o fiară, gata să își renege familia (Emil își îmbrîncește copilul pe pista aeroportului).

Cînd cineva înghesuie pe ecran toate situațiile posibile în relație cu ceva - doar doar or fi și cele potrivite acolo, doar doar o prinde mai mulți spectatori în „diversitatea” etalată, - dovedește o pregătire conceptuală slabă. Iar abordarea lui Nicolae Mărgineanu, datorită acestor alegeri prin care soluționează scene cheie, e destul de superficială în ceea ce privește construcția dramatică.

*Schimb valutar* are și momente de cinematografie veritabilă. De exemplu, ca să își ducă la bun sfîrșit marea lovitură (țeapa secolului, ca să zic așa), Emil merge la bancă, agață o familie de vîrstnici care aveau imediat nevoie de dolari, iar banca le putea oferi serviciul abia după o zi; le spune poezia, le dă întîlnire peste o oră, merge la piață, apoi îi rezolvă. În film lucrurile apar astfel: Emil discută cu bătrîni lîngă bancă, se înțeleg că se vor vedea peste o oră în același loc. Urmează o secvență filmată la persoana I, în care vedem - prin ochii lui Emil, așadar - tarabele dintr-o piață, undeva în apropierea Crăciunului. E o secvență lungă și te întrebă ce vrea să spună. Ca să îi păcălească pe bătrîni, imediat ce se reîntînesc, Emil intră cu banii în bancă, îi pune în servietă, îmbracă un costum de

Moș Crăciun și iese liniștit cu sacul în spate. Devine clar ce a făcut în piață și, pentru situația aceasta, e o tratare cinematografică elegantă. Niciun cuvînt, doar imagini în mișcare.

Cel mai interesant aspect legat de film, datorită căruia, pînă la urmă, am rămas cu o impresie bună despre film, e legat de subiect. Oricîte gropi sînt în cale, oricîte acolade aiurea sînt deschise în film, subiectul mi-a reținut atenția. Chiar dacă intuiești că Emil se va schimba, chiar dacă pînă la a fi înșelat nu ai vreo surpriză (titlul filmului și dorința familiei de a pleca în străinătate fac destul de evident ce se va petrece), tot rămîn întrebări sîcîitoare pe tot parcursul filmului: se va răzbuna, o va scoate la cale, va reuși să plece, cum își va duce intențiile spre un sfîrșit favorabil? Răspunsurile virtuale la aceste întrebări sînt suficient de atrăgătoare încît piedicile de pe drum să poate fi trecute mai ușor. În sensul acesta ajută și replicile, ajută și actorii. Cei din urmă sînt prezenți în roluri și destul de convingători per total, deși, în afara lui Cosmin Seleși (Emil) și a Alionei Munteanu (Lili), partiturile sînt unidirecționale și fiecare intervenție a lor e identică din punct de vedere al atitudinii, astfel că surprize nu prea avem - Valentin Uritescu (socru uricios), Rodica Ionescu (soția devotată), Patrick Petre (copilul sensibil, ușor neglijat). Între personaje-embelmă, Doru Ana beneficiază de o formulă mai articulată, ca polițist atoateștiutor, dar cam plictisit. Andi Vasluiuanu e o prezență discretă, deși esențială în film - hoțul. E bine folosit în poveste, îi șade bine aura misterioasă, din umbră emană o putere mai mare. (L.M.)

## 73. Orphée

Marius Șoptorean

Analizând filmul francez din perspectivă istorică criticul Pierre Leprohon include nume ale unor cineaști francezi iluștri într-o direcție subscrisă curentelor importante care au sintetizat în fapt tendințele unei noi cinematografii. Chiar dacă Lumière sau Méliès, Feuillade, Vigo sau Feyder nu figurează în istoria lui Leprohon – catalogați fiind, pe bună dreptate, ca pionieri ai filmului francez –, lista propusă de criticul francez este una a *clasicilor*, a acelor care au avut cu adevărat ceva de spus în filmul francez. Astfel printre numele sonore apărute până în preajma celui de-al Doilea Război Mondial se regăsesc cineaști precum René Clair, Jean Epstein, Jean Renoir, Max Ophüls, Marcel Pagnol, cărora le urmează cineaștii care au debutat odată cu „Marele război” sau imediat după încetarea acestuia, cum ar fi: Henry-Georges Clouzot, André Cayatte, René Clément sau cel de care ne vom ocupa în rândurile ce urmează, Jean Cocteau. Ce este important la aceste nume și în general în arta cinematografică franceză este o dăruire specială, o dăruire totală artei filmului, dăruire-sacrificiu echivalentă adeseori unei întregi vieți. Leprohon amintește o afirmație a lui Abel Gance, probabil primul mare clasic al filmului francez. La Cannes, cu prilejul morții lui Jean Epstein, creatorul peliculelor *Roata* și *Napoleon* a rostit un sincer și emoționant discurs: „Dacă glasul îmi este spart, gândurile rătăcite și sărmanele mele cuvinte neputincioase, este pentru că și gura mea e plină de țărână și pentru că și pe mine m-a ucis cinematografia franceză: sunt un mort care vă vorbește despre altul”<sup>1</sup>.

Cele două filme suprarealiste realizate de Luis Buñuel, *Un chien andalou* (*Căinele andaluz*, 1928) și mai ales *L'Age d'Or* (*Vârsta de aur*, 1930), îl vor seduce definitiv pe Jean Cocteau și îi vor orienta pașii către cinematograful. În data de 25 octombrie 1930 Cocteau prezintă într-o proiecție privată filmul *Le sang d'un Poète* (*Sângele unui poet*)<sup>2</sup>, mediu metraj suprealist care va avea premiera într-o sală de cinematograful abia doi ani mai târziu. La evenimentul privat au participat o serie de scriitori suprealiști care, mai mult sau mai puțin voalat, recunoșteau că *Sângele unui poet* este un poem suprealist, dar, în trenea peliculelor lui Buñuel. Și asta chiar și numai pentru simplul fapt că, dacă lângă Buñuel s-a aflat Dali lângă Cocteau nu a stat nimeni<sup>3</sup>. Dar prin Cocteau suprealismul cucerea o dată în plus cinematograful. Prin amploarea imagistică, prin curgerea sa irațională, suprealismul nici nu putea să nu fie revendicat și de către cineaștii epocii. Alain Bosquet descrie foarte expresiv atmosfera din rândul suprealiștilor: „Din 1923, întâile povestiri pre-suprarealiste ale lui Benjamin Péret pun tocmai problema metodei și a limbajului. Mai este vorba de a zugrăvi o realitate sau un vis sau o stare sufletească inteligibilă cititorului? Răspunsul este, din acel moment, negativ: pentru cel citat, ca și pentru André Breton și alți suprealiști, noua metodă însemna eliberarea, într-o sintaxă normală, de o mie de imagini și de o mie de situații aberante care se înfățișau spiritului ca un soi de coșmar sau film absolut năstrușnic. Personajele se poartă ca nebunii și nici o logică nu mai este necesară, înafara celei a corectitudinii gramaticale. Este domnia, scurtă dealtminteri, a scriiturii automate în proza narativă, în care autorul e, în genere, un

medium iresponsabil, notând conștiincios ceea ce rațiunea lui refuză să admită”<sup>4</sup>.

Implicarea autorului *Mașinii infernale* și *Vocii umane* în cinematograful este rezultatul unei apropieri treptate a lui Cocteau de film încă din 1918, an în care cineastul și criticul Louis Delluc devine redactorul șef al revistei *Le Film*, fondată cu patru ani în urmă de Henri Diamant-Berger. Alături de alte personalități ale lumii filmului, ale culturii franceze – Abel Gance, Germaine Dulac, Louis Aragon ș.a. –, Cocteau va desfășura o susținută activitate publicistică dând filmului o importantă pondere culturală<sup>5</sup>. Acest lucru nu putea fi neglijat având în vedere prietenia sa cu marii artiști ai timpului, cu toții pasionați de cinema: Marcel Proust, André Gide, Pablo Picasso sau coregraful Serghei Diaghilev. Despre *Sângele unui poet* criticul E. Katz crede că este „o expresie cu totul personală a vieții interioare a poetului, a temerilor și obsesiilor sale”<sup>6</sup>. Chiar dacă debutează în 1925 cu pelicula *Jean Cocteau fait un film* (*Jean Cocteau face un film*)<sup>7</sup>, prezența sa în lumea filmului se va face simțită cu adevărat abia 21 de ani mai târziu când șochează critica de film cu feeria cinematografică *La belle et la Bête* (*Frumoasa și bestia*)<sup>8</sup>. Vor urma alte titluri semnificative: *L'Aigle à deux têtes* (*Vulturul cu două capete*, 1948), *Les parentes terribles* (*Părinți teribili*, 1948), *Orphée* (*Orfeu*, 1950) și *Le testament d'Orphée* (*Testamentul lui Orfeu*, 1959), filme care îl vor include pe marele om de cultură într-unul dintre cele mai originale și seducătoare capitole ale cinematografiei franceze.

(Continuare în numărul viitor)

## Note:

<sup>1</sup> Pierre Leprohon, *Maestrii filmului francez*, Ed. Meridiane, București, 1969, p. 9.

<sup>2</sup> Filmul, crede criticul Claude Beylie, este „cel mai avansat teritoriu al demiurgiei”. (*Chronique du cinema*, coord. Jaques Legrand, Ed. France Loisirs, 1992, p. 546)

<sup>3</sup> Cu toate că filmul a fost atacat de critica franceză pe motiv că abuză de imagini disparate, lipsite de idei, Chaplin – care a văzut filmul și i-a plăcut – l-a arătat de mai multe ori în Statele Unite și în Anglia.

<sup>4</sup> Alain Bosquet, articol „Romanul francez - Perspectivă 1966”, *Secolul XX*, nr. 12/1966, p. 118.

<sup>5</sup> Această activitate nu a fost întreruptă niciodată. După încheierea celui de-al Doilea Război Mondial va continua să scrie pentru *Comedia* o serie de articole-portret dedicate marilor actori ai timpului: Arletty, Maurice Chevalier, Marguerite Jamois, Charles Trenet, Yvonne de Bray, Jean-Louis Barrault, Raimu etc. Jean Cocteau nu doar că va arăta pentru toți acești mari artiști ai scenei o mare afecțiune, dar va împlini și o sfântă datorie – aceea de a releva marele lor talent: „Este dragostea mea pentru actori, dansatori, mimi care m-a determinat să scriu o serie de portrete reunite sub titlul *Le foyer des artistes*” (*Jean Cocteau: The Man and the Mirror*, by Elizabeth Sprigge and Jean-Jacques Kihm, Victor Gonzales Ltd, London, 1968, p. 153). Să amintim că în 1949, alături de Robert Bresson (*Journal d'un curé de campagne* / *Jurnalul unui preot de țară*, *Un condamné a mort s'est échappé* / *Un condamnat la moarte a evadat*, *Proces de Jeanne d'Arc* / *Procesul Ioanei d'Arc* etc.), Jean Cocteau înființează cineclubul parizian „Objectif 49” care îi va grupa pe cineaștii care doreau să facă *cinema de autor*. Tot în acest an, debutează, ajutat de cei doi, cu filmul *Silence de la mer* / *Liniștea mării*, un alt regizor important al



cinematografiei franceze: Jean-Pierre Melville.

<sup>6</sup> Cristina Corciovescu, Bujor T. Râpeanu, *Cinema... un secol și ceva*, Ed. Curtea Veche, București, 2002, p. 139.

<sup>7</sup> Filmul este un omagiu adus lui Charles Chaplin, operei acestuia de până atunci. Titlul face aluzie la pelicula lui Chaplin *Chaplin face un film* (cunoscut mai ales sub titlul *How to make a movie in 1918* / *Cum se face un film în 1918*). Până la sfârșitul anului 1920 Chaplin făcuse deja peste 70 de filme și era cunoscut în toată lumea. Marea întâlnire dintre Cocteau și Chaplin, delicioasă prin detaliile ei, se consumă în timpul voiajului de 80 de zile în jurul lumii – Cocteau calcă astfel pe urmele personajului verneian Phileas Fogg și trece prin mai multe țări (Grecia, Egipt, India etc.), iar rezultatele călătoriei se transformă într-un strălucit jurnal de călătorie publicat în *Paris Soir*. Între Hong Kong și Shanghai Cocteau va fi însoțit de Chaplin și Paulette Goddard. Iată cum descrie Cocteau întâlnirea cu autorul filmului *Piciul* („cel mai minunat miracol al acestei călătorii”): „Eu nu vorbeam engleza. Chaplin nu vorbea limba franceză. Cu toate acestea vorbeam fără nici un efort. Ce se întâmplase? Care era acea limbă în care totuși conversam? Era o limbă vie, cea mai vie limbă dintre toate limbile pământului și care s-a născut din acea dorință unică de supremă comunicare. Era vorba de limbajul gesturilor, de limbajul poeziei, limbajul inimii. Chaplin detașa fiecare cuvânt, îl scotea din context, îl pune pe masă ca pe un pedestal apoi se întorcea și se muta în locul în care lumina îl favoriza cel mai mult. Astfel, cuvintele rostite puteau fi lesne transportate dintr-o limbă în altă limbă. Uneori gestul precedea cuvântul pe care mai apoi îl escorta. Înainte de a spune cuvântul acesta era deja anunțat iar după ce era pronunțat el era deja cunoscut...” (*Jean Cocteau, The Man and the Mirror*, by Elizabeth Sprigge, Jean-Jacques Kihm, London, Victor Gollancz Ltd, 1968, p. 129)

<sup>8</sup> Filmul este adaptarea celebrului basm din secolul al XVIII-lea și a surprins lumea criticii deoarece în viziunea lui Cocteau povestea este spusă ca un poem, într-un teribil formalism plastic – inspirându-se din lumina unui Vermeer –, apelând la trucaje și obținând o atmosferă magică, ireală, mai ales în recompunerea interioarelor și exterioarelor castelului Rochecorbon.

## sumar

|   |    |
|---|----|
| <b>agenda</b>   |    |
| Ștefan Manasia<br>Molii peste Club "Nepotu' lui Thoreau"  | 2  |
| <b>editorial</b>  |    |
| George Jigla<br>Lupta cu trecutul. Avântul cetățenilor contra piedicilor elitelor                             | 3  |
| <b>cărți în actualitate</b>   |    |
| Octavian Soviany      Demonii textului  | 4  |
| Valentin Dervelean      Forward. Backward. Randomize...   | 5  |
| Mihai Borșoș      Democrația și omenescul   | 6  |
| <b>comentarii</b>   |    |
| Adriana Stan<br>Înc-un click, click, click...   | 6  |
| <b>prim - plan</b>  |    |
| Vianu Mureșan<br>Transcendența oarbă în opera lui Augustin Buzura   | 7  |
| <b>cartea străină</b>   |    |
| Aida Oșian<br>Epoca (post)modernă. Un modus operandi  | 10 |
| <b>ordinea din zi</b>   |    |
| Ion Pop<br>Sărbătoare la Radio România  | 11 |
| <b>imprimatur</b>   |    |
| Ovidiu Pecican      Ucenic la maestru   | 12 |
| <b>sare-n ochi</b>  |    |
| Laszlo Alexandru<br>Noica la a doua tinerețe (III)  | 13 |
| <b>eseu</b>   |    |
| Marius Jucan      Shelby Steele și critica politicilor rasiale postbelice din Statele Unite (III)             | 15 |
| <b>poezia</b>   |    |
| Aida Hancer   | 19 |
| <b>emoticon</b>   |    |
| Șerban Foartă      Povești de adormit copiii ambidecștri  | 19 |
| <b>proza</b>  |    |
| Augustin Cupșa      Mișcărilor ideologice în Zevzekistan  | 20 |
| <b>interviu</b>   |    |
| de vorbă cu criticul de film Tudor Caranfil<br>"Am conceput întotdeauna exercițiul critic ca pe un spectacol" | 21 |
| <b>atitudini</b>  |    |
| Sever Dumitrașcu<br>Silviu Dragomir. Întâlniri ideale   | 23 |
| <b>accent</b>   |    |
| Virgiliu Țărău      O clasică și substanțială Pleoară pentru istorie  | 25 |
| <b>religia</b>  |    |
| philosophia christiana<br>Nicolae Turcan      Recesivitatea selectivă   | 26 |
| <b>reactive</b>   |    |
| Anca Hațiegan      Cui i-e frică de Boogie?   | 27 |
| <b>flash-meridian</b>   |    |
| Ing. Licu Stavri<br>Romane ciudate  | 28 |
| <b>știință și violoncel</b>   |    |
| Mircea Oprea      Sinantropul și filozofia  | 29 |
| <b>zapp-media</b>   |    |
| Adrian Țion      Adevărul de pe trotuar   | 31 |
| <b>muzica</b>   |    |
| Francisc László      Centenar Toduță în Germania  | 31 |
| <b>eveniment</b>  |    |
| Șerban Budăcean      Rene Burri:<br>Fotografii cu Jean Tinguely & co.   | 32 |
| <b>film</b>   |    |
| Ioan-Pavel Azap & Lucian Maier      Dincolo de America  | 33 |
| <b>colaționări</b>  |    |
| Alexandru Jurcan<br>Lacrima exterioară și lacrima interioară  | 34 |
| <b>1001 de filme și nopți</b>   |    |
| Marius Șoptorean      73. Orphée  | 35 |
| <b>arte vizuale</b>   |    |
| Mihai Dragolea      Pădurea de mesteceni și experimentul plastic  | 36 |

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

## arte vizuale

# Pădurea de mesteceni și experimentul plastic

Mihai Dragolea

**N**eobosit în proiecte și realizări spectaculoase rămâne plasticianul Max Dumitraș! Toamna aceasta a organizat „Experimentul Art Forest”, plasat în apropiere de Sângeorz Băi, pe un platou aflat în marginea unei păduri de mesteceni. 12 plasticieni au creat, folosind cele mai diverse materiale, lucrări care vor rămâne în patrimoniul... pădurii de mesteceni și al Muzeului de Artă Comparată din Sângeorz Băi. Dialogul cu doi dintre protagoniști lămurște ceea ce s-a petrecut la Art Forest:

- *Domnule Leonard Răchită, bine v-am găsit, veniți din Franța, aici după peste 20 de ani. De ce ați venit aici?*

- Simplu! Prima dată am fost acum un an, când Maxim Dumitraș m-a invitat la un simpozion în bazalt, vorbisem de acum un an de acest eveniment pe care el îl pregătea încă atunci pentru momentul acesta și, deci, acum am venit pentru un eveniment diferit de ce am făcut anul trecut, ne-a invitat să participăm la un simpozion pe tema pădurii, în arta plastică se numește land art, ceea ce înseamnă intervenția în peisaj și, cum bine ați spus, „beneficiem” de acest spațiu superb, cât și de prietenia și ospitalitatea lui Maxim, totul e foarte bine, personal sunt foarte mulțumit aici.

- *Să vă întreb ceva, așa, personal? Vă plac pădurile de mesteceni? De ce?*

- Da, bineînțeles, am avut ocazia să merg acum câțiva ani în Rusia ași să văd păduri de mesteacăn impresionante, dar aici, în România, e o diversitate de păduri de copaci foarte mare. Este ceva romantic, așa spune, copacii, mestecenii, și albul acesta care este superb. Bineînțeles că-mi plac mestecenii și noi suntem obligați să mai intervenim, eu am încercat să fac cât mai discret această intervenție, reținere - și fiecare a încercat același lucru.

- *Vă spun o chestie personală: tatăl meu, în al Doilea Război Mondial, scria scrisori pe coji de mesteacăn, pentru că era rănit în Rusia, n-aveau pe ce scrie, și atunci luau o coajă de mesteacăn pe care scriau și așa își trimiteau celor apropiați, dragi, mesajele. Se poate face ceva asemănător, din punct de vedere plastic pentru omul contemporan? Adică într-o pădure cu copaci cum spuneți Dvs., în sine expresivi? Se mai poate comunica prin mesteacăn la nivelul plastic general?*

- Acum câțiva ani, șapte-opt ani de zile, am avut un fel de revelație privind un copac care nici măcar nu era deosebit în sine. Vă spun cu toată sinceritatea, am avut un fel de revelație, sentimentul că nu există pe lumea asta un lucru mai frumos ca un copac, care este armonia extraordinară, naturală, care se produce prin crengi, între spațiu și volumul crengilor, frunzelor, fiecare are locul ei, nu poate fi ceva mai frumos creat pe lumea aceasta, plus că este un obiect care dispăre, are relație directă cu natura, cu spațiul din jur. Asta este fabulos! Asta m-a și oprit, m-a determinat la schimbări în lucrul meu. Am avut sentimentul că n-am să pot niciodată să fac ceva care să se apropie

de această pată de sublim și care este extraordinară, este vie. După aceea am avut alte preocupări, dar copacul în sine este, cum știm, un simbol extraordinar cu nenumărate conotații.

- *Pot să vă întreb ceva personal? Vă numiți Răchită. Răchită este, nu-i așa, tot un copac. Povestiți-ne cum v-ați acomodat cu numele acesta.*

- Da, răchita este un copac special în felul lui, în măsura în care, din ce am aflat eu, se poate adapta foarte ușor, e adaptabil. Eu am sentimentul, vorbesc de copac, nu de mine, că este un copac de un anume spirit românesc, foarte dispus să se adapteze. Cedrul de aliban este altceva, pinii din Canada sunt altceva. Aici sunt molizi, sunt copaci - fagi, stejari - dar nu pentru că pe mine mă cheamă răchită, dar răchita e mai aproape de un anume fel de a fi al românului, alți copaci, care sunt mai mari, simbolici, puternici, dar are și ea forța ei! Acest nume, mi s-a spus, este și în Muntenegru și e un simbol modest. Răchita este, așa spune eu, un simbol modest, dar cu o deosebită putere de adaptabilitate! Pui o tijă, o creangă în pământ și se prinde! Nu e rău!

- *Da, iese! Am impresia că v-a priit condiția de „răchită”.*

- Da, mi-o asum și o accept!

- *Da, trăind la Paris.*

- De 25 de ani! Bun, Parisul are importanța lui, România are importanța ei.

- *Deci, o răchită la Paris stă foarte bine.*

- Da, s-a adaptat la Paris, are rădăcinile încă în România și a devenit un copac cosmopolit. Depinde de ce vrei în viață, și eu am spus că mă simt foarte bine acolo, că mă simt legat de România și, pe unde merg, sunt român care trăiește la Paris.

- *Spuneți-mi așa „răchita de la Paris”, cam câte lucrări realizează într-un an?*

- Răchita din Paris lucrează în ultimii ani mult mai puțin, mi-am găsit un anume echilibru prin faptul că predau la o facultate privată, deci am o parte din program ocupată cu predarea și am ajuns la o perioadă din viața mea în care, așa spune, nu atât productivitatea mă interesează, cât să avansez în câteva proiecte pe care mi le-am propus, cu anumită consecvență și ritm. Deci nu trăiesc din sculptură, raportul meu cu sistemul e relativ, nu sunt obligat să produc, câștig ca profesor, câștig și ca sculptor. Deci fac ceea ce-mi place. Revenind oarecum la ceea ce se întâmplă aici, eu am lucrat în atelier și în alte spații pe ideea de limită; țărnuț mării, de pildă, poate fi o limită între apă și pământ. În prezent sunt interesat de limita extremă a materiei, care nici nu mai e sculptură, intră în alte dimensiuni, spre microcosmos, mai reduse și atunci, aici, este o primă lucrare dintr-o serie care se va chema „Non sense limit”, în traducere „Limite fără sens” sau „Limite fără rost”. Nu vreau neapărat să las o urmă. N-am semnat nici până acum lucrările mele, așa vrea să fie cât mai discretă și, atunci, copacii pe care i-am plantat, nouă molizi...

(continuare în pagina 30)

**ABONAMENTE:** Cu ridicare de la redacție: 12 lei - trimestru, 24 lei - semestru, 48 lei - un an. Cu expediere la domiciliu: 21 lei - trimestru, 42 lei - semestru, 84 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. R035TREZ2165010XXX00709 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

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



423416100180