

TRIBUNA

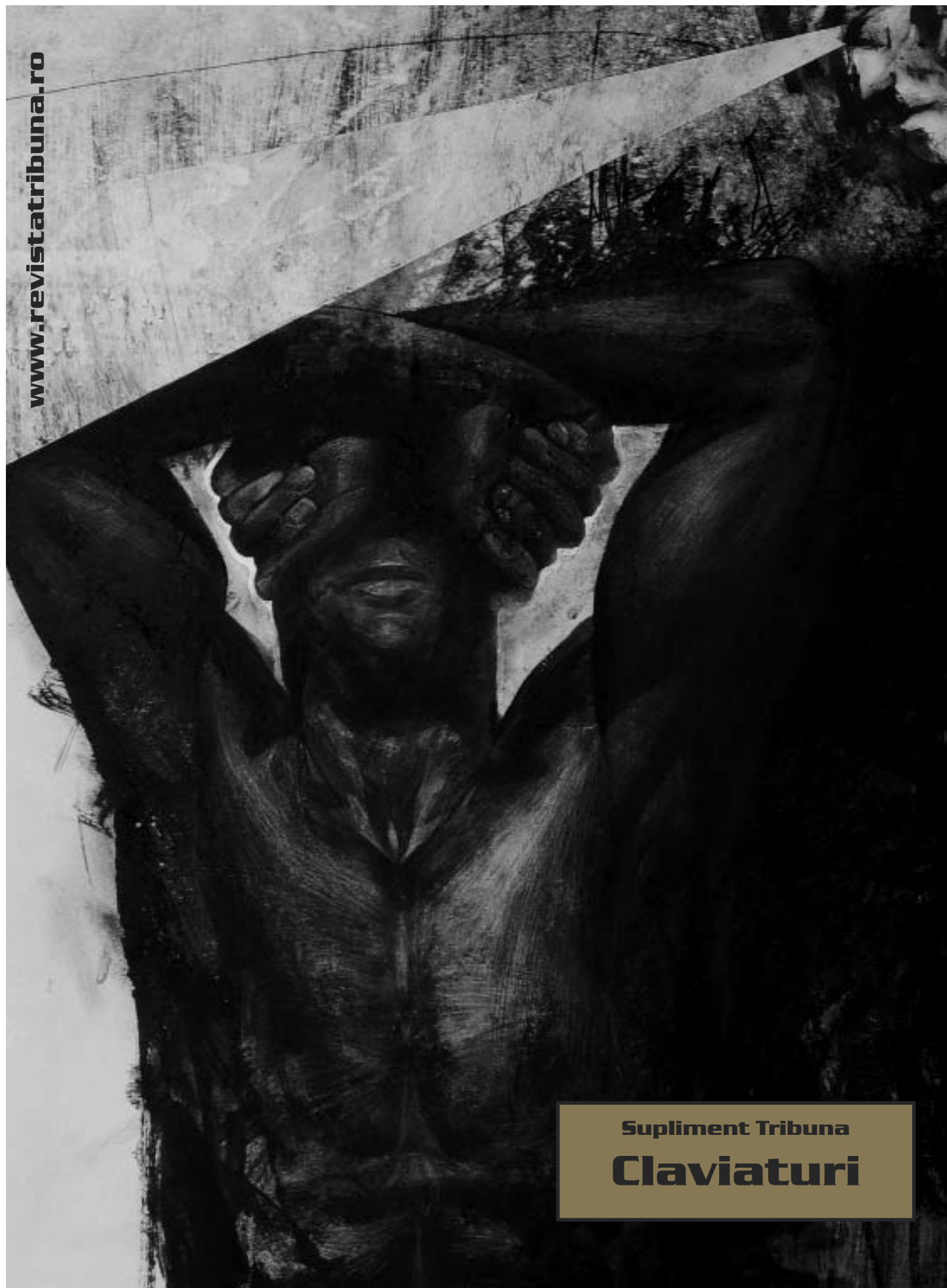
183



Judetul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul IX • 16- 30 aprilie 2010



www.revistatribuna.ro

Supliment Tribuna
Claviaturi

Adrian Marino - Viața unui om singur

O carte în dezbatere

Romancierul și lumile sale

**Cătălin Dorian
Florescu**

Ilustrația numărului: Dan Raul Pinte

Interviu

**Solomon
Marcus**

Șerban Axinte

**E. Lovinescu
și voința de
înnoire**

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

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

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

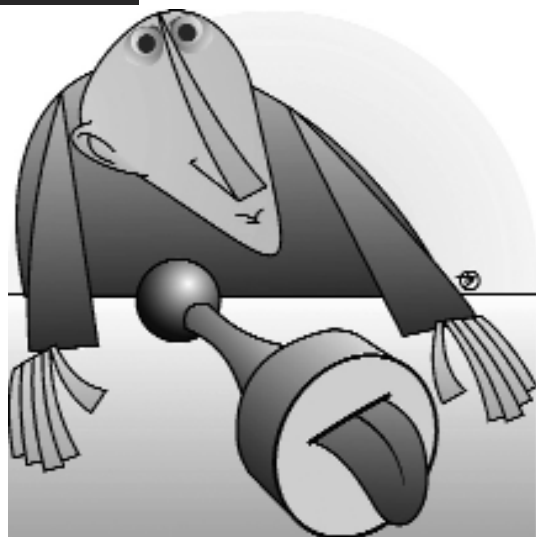
Colaționare și supervizare:
L.G.Ilea

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

Tel. (0264) 59.14.98

Fax (0264) 59.14.97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

bour**in memoriam****Rămas-bun, domnule Profesor**

Claudiu Groza

Evocarea plecării dintre noi a remarcabilului creator de cultură și minunatului om Francisc Laszlo (8 mai 1937-17 martie 2010), colaborator constant, timp de câțiva ani, al *Tribunei*, are pentru mine o conotație tulburător-subiectivă. Mama mea s-a stins cu doar trei zile mai târziu decât el, încât încărcătura dureroasă a momentului personal m-a împiedicat să îi aduc mai prompt un omagiu domnului Profesor.

Francisc Laszlo a fost pentru mine un model, exponentul aceluia tip de personalitate culturală ardeleană cu deschidere multiculturală, așa cum rar se mai găsește astăzi. Am fost redactorul articolelor sale din *Tribuna* și, de câte ori îmi telefona pentru a-mi propune o nouă colaborare, mă ruga să îi „supraveghez” limba română. N-a fost niciodată cazul. Profesorul se exprima perfect, cu o distincție aristocratic de naturală, și în românește, și în maghiară, și în germană.

Personalitatea sa concentra esențele culturii transilvănene autentice, plurietnice, în care mixajul cultural era un dat firesc. După ce l-am cunoscut, n-am putut să nu mă gândesc la propria mea bunică, țărancă simplă, fără școală, dar care vorbea fluent ucraineana, româna și idiș, ba chiar și un pic de maghiară. Și ea, ca și Profesorul, aparțineau unui spațiu de fapt transnațional, în care frontierele nu existau, nici măcar impuse de alții.

Profesorul Laszlo a publicat în *Tribuna* eseuri cu tematică muzicală, scrise cu o alertețe stilistică și un umor fin departe de goma academică, ceea ce le făcea și mai savuroase pentru cititorul nespecializat. Sub pana sa, efigiile de bronz ale marilor muzicieni deveneau chipuri ale unor oameni, de geniu, dar oameni, adică apropiați. Am regăsit această naturalețe a studiului muzicii și într-un interviu apărut în Germania, unde Francisc Laszlo răspundea cu calmă înțelepciune patimii axiomatice-inflexibile a unui mai tânăr interlocutor.

Profesorul avea aura adevăratului profesionist, care, pe măsură ce-și mărește expertiza și cunoștințele, realizează fragmentarismul inevitabil al cuprinderii sale. Nu cunosc îndeaproape opera sa teoretic-muzicală; am citit însă cu sinceră plăcere de neofit articolele sale din *Tribuna*.

O a doua dimensiune a publicisticii lui Francisc Laszlo m-a fascinat însă. Profesorul ne ruga uneori să tipărim eseuri libere ale sale, care vizau mentalități, atitudini sociale, modele culturale. Fie că plecau de la faptul divers, fie de la experiența personală, aceste articole aveau o doză de generalitate care le făcea adevărate manifeste etice, oricât de pretențios sună sintagma. Francisc Laszlo făcea un apel la civilitate, la valorile care scot *animalul om* din condiția sa biologică. N-o făcea tezig, didactic, catedratic, ci fin, cu umor, din nou cu aristocratică eleganță.

E greu să caracterizezi în câteva vorbe un om deosebit, cum a fost Profesorul. Conversațiile cu el erau fermecătoare, ceremonia politeții sale - absolut firească, de altfel - m-a făcut să mă simt în alte vremuri, când un salut însemna răgazul celui alt de a fi cu tine, nu doar de a trece pe lângă. Francisc Laszlo a fost pentru mine un model, din toate punctele de vedere. Alături de colegii mei, deplâng pierderea unui colaborator de calibrul al *Tribunei* și al unuia din ultimii *ardeleni aulici* ai Clujului. Rămas-bun, domnule Profesor.

Francisc Laszlo s-a născut la Cluj, în 8 mai 1937. A studiat flautul la Conservatorul de



Muzică din Cluj, iar din 1959 până în 1965 a fost instrumentist al Filarmonicii din Sibiu. Revenit la Cluj, a predat la Liceul de Muzică, de unde a plecat în 1970 la București, devenind cadru universitar al Conservatorului „Ciprian Porumbescu”. S-a întors în orașul natal în 1991 și a fost profesor la Academia de Muzică până la pensionare, în 2008.

A desfășurat o amplă activitate de animator muzical și publicist. A activat în diverse societăți muzicale. În 1990 a fondat Societatea Română Mozart, care organizează importantul Festival Mozart de la Cluj, ajuns la ediția a 19-a.

Francisc Laszlo a avut o remarcabilă activitate muzicologică, de istoric, teoretician, editor. A scris cu precădere despre Mozart, Beethoven, Bela Bartok, Zoltan Kodaly, Liszt, urmărind și particularitățile culturii muzicale transilvane. A colaborat la revistele *Korunk*, *Musik und Kirche*, *Secolul 20*, *A Het*, *Tribuna* etc. A publicat numeroase volume de autor și a editat științific ediții muzicale importante. Un alt aspect al activității sale l-a constituit cercetarea spațiului cultural transilvan și a interacțiunilor culturale dintre cele trei etnii importante din Ardeal. Munca sa de promovare a creației mozartiene a fost recompensată cu Crucea de Onoare pentru merite în știință și artă, acordată de Președinția Austriei. Profesorul Laszlo a încetat din viață la Cluj, în 17 martie 2010.

editorial

Excepție sau caz simptomatic?

Sergiu Gherghina

Evoluțiile înregistrate la nivel european în ultimele cinci luni alimentează discursul euro-scepticilor și le oferă acestora argumente substanțiale. Deși este o construcție în continuă extindere de peste 50 de ani, Uniunea Europeană (UE) prezintă slăbiciuni instituționale la fiecare obstacol. În 2009 am asistat la ratificarea dificilă a Tratatului de la Lisabona după refuzul explicit irlandez și șantajul președintelui ceh. La începutul lui 2010 au existat numeroase probleme cu unii dintre actualii membri ai Comisiei Barroso II, reprezentanta Bulgariei fiind înlocuită după audieri nesatisfăcătoare. Criza economică din Grecia este cel mai recent exemplu al modalității în care UE nu poate identifica soluții pentru ajutorarea unui stat-membru. Această situație apare după ce Uniunea oferă în urmă cu ceva vreme asistență financiară Letoniei, României și Ungariei. Specificitatea Greciei constă în apartenența acesteia la zona euro. Această provocare neprevăzută, nema-întâlnită și modalitatea în care UE a acționat până în prezent ne face să ne întrebăm dacă este un caz excepțional sau doar unul ilustrativ pentru modalitatea în care UE funcționează. Interacțiunea dintre Grecia și UE a început la începutul anilor '60 când performanțele celei de-a doua Republici Elene îndreptăteau țara să depună cererea de aderare. Însă, crizele politice care au avut drept apogeu dictatura dintre 1967-1974 au întârziat aderarea. Tratatul de aderare la UE este semnat la 29 mai 1979 pentru ca de la 1 ianuarie 1981 să devină cel de-al zecelea stat membru. A fost prima țară care a aderat după o experiență autoritaristă, fiind urmată în același deceniu de Portugalia și Spania, țări cu trecut similar. În același timp, acestea sunt singurele exemple care s-au alăturat UE la mai puțin de un deceniu după schimbarea regimului. În acest sens, rolul UE în modernizarea Greciei din punct de vedere politic și economic a fost unul considerabil. Drept urmare, în ultimii ani a fost considerată, alături de Irlanda, unul dintre succesele economice ale UE. Absorbția fondurilor de coeziune din partea UE a plasat economia greacă pe un traseu ascendent, iar în perioada 1994-2005 țara a înregistrat creștere economică peste media UE.ⁱ În urmă cu șase ani, PIB/cap de locuitor în Grecia era situat la aproape 23.000 de dolariⁱⁱ, fiind peste 80% din media statelor UE de la acea vreme. Ținând cont de gradul de dezvoltare al statelor cu care era comparată, ritmul dezvoltării Greciei era considerabil.

La finalul anului 2009, deficitul bugetar al Greciei a atins aproximativ 13% din PIB în condițiile în care Pactul de Stabilitate menționa un plafon de 3%. Majoritatea explicațiilor pentru situația în care a ajuns țara se axează pe necontrolarea deficitului și creșterea irațională a salariilor. Aceste măsuri au fost ascunse oficialilor europeni prin oferirea unor cifre false de către guvernul grec, astfel încât previziunile erau calculate pe baze și dinamică greșite. Pentru a arăta că are o soluție, guvernul grec a prezentat la începutul lui 2010 un plan de austeritate fiscală. Principala sa țintă era aceea de a convinge partenerii internaționali că există remedii. De ce este acest caz îngrijorător? Cel puțin trei răspunsuri pot fi oferite.

În primul rând, este un caz unic în istoria UE și nu a putut fi prezis în pofida numeroaselor mecanisme de monitorizare pe care le-a dezvoltat de-a lungul anilor. Astfel, Biroul European de Statistică Eurostat nu a reușit să diagnosticheze cvasi-falimentul Greciei. În pofida faptului că acesta analizează periodic toate aspectele funcționării UE, nu a depistat situația financiară a Greciei, bazându-și calculele și estimările pe cifrele oficiale ale guvernului elen. Dincolo de aspectele legate de falsificarea acestor date, gest de condamnat și deseori întâlnit la multe țări post-comuniste, ineficiența Eurostat ridică un semn de întrebare referitor la existența sa ulterioară. Fragilitatea instituției menite să asigure monitorizarea economică este îngrijorătoare pentru UE. Având în vedere că se axează cu preponderență pe aspectele economice, UE ar trebui să prevină situații precum cea a Greciei. Iar pentru a reuși în acest sens, este nevoie de o instituție de monitorizare funcțională. Mai mult, astfel de fisuri au efect în planul imaginii UE: țările care doresc să devină state membre sunt conștiente că UE poate fi manipulată în acest moment cu cifre eronate. Prin urmare, mitul existent deseori la nivelul cetățenilor din statele post-comuniste conofrm căroră UE știe foarte bine ce se petrece la nivel național nu mai rezistă.

În al doilea rând, dezastrul economic din Grecia a influențat moneda unică europeană în raport cu dolarul. Situația creată a permis numeroase speculații pe piața financiară, iar deprecierea euro nu reprezintă un semn bun pentru viitorul apropiat al UE. Dilema care apare în aceste momente nu este legată de ce se va petrece cu Grecia, ci de ce s-ar putea întâmpla dacă un astfel de eveniment nu ar fi stopat. UE își poate permite colapsul economic al unui stat membru, dar cum poate garanta faptul că este singurul stat în această situație. Prin urmare, efectul de domino, vizibil în urmă cu 20 de ani în țările Pactului de la Varșovia, riscă să fie început în interiorul UE. În fapt, în ultimele luni există cinci țări cu probleme financiare - Portugalia, Irlanda, Italia, Grecia și Spania - acronimul pentru ele fiind "PIIGS", fiecare dintre ele amenințând stabilitatea economică din UE cu datorii lor excesive. Dincolo de scepticismul multor state referitor la seriozitatea grecilor în implementarea reformelor, moneda euro reprezintă o motivație puternică pentru a interveni și stopa regresul financiar grec.

În al treilea rând, bazat pe argumentul din precedentul paragraf, faptul că Grecia face parte din zona euro a determinat unele state membre să declare necesitatea ajutorării acesteia pentru depășirea crizei. Disputa la nivel european se duce între două principale forțe economice - Franța și Germania. Cea dintâi dorește ajutorarea guvernului de la Atena, cea de-a doua opunându-se cu argumente solide. Germania are trei argumente împotriva ajutorării Greciei. Primul este unul de ordin procedural: prin ajutorare s-ar încălca prevederile Pactului de Stabilitate. Acesta ar deveni doar o bucată de hârtie, fără conținut substanțial. Cel de-al doilea se referă la percepțiile populației germane care ar considera că plătește taxe pentru a ajuta o țară care nu a depus suficiente eforturi pentru a se dezvolta și

a ascuns adevărul. În plus, există teama ca Germania să aibă de suferit în urma ajutorării Greciei. În al treilea rând, un potențial ajutor nu garantează succesul decât în condițiile existenței unui inspector european care să monitorizeze cheltuirea lor. Cum un acord în acest sens nu a putut fi stabilit, Germania nu a făcut un pas decisiv spre ajutorare. Alternativa principală sugerată de către bancherii germani este Fondul Monetar Internațional (FMI), unul dintre scopurile sale fiind acela de a oferi ajutor țărilor în dificultate. Totuși, cancelarul Merkel nu dorește interferența FMI în zona euro deoarece ar fi un semn de slăbiciune, propunând în schimb crearea la nivel european a unui mecanism de tip FMI care să ajute statele membre aflate în dificultate. În consecință, deși există un acord general referitor la daunele pe care situația Greciei le produce în cadrul UE, nu poate fi găsit un consens referitor la formele de ajutorare și dacă acestea trebuie oferite. Am văzut această situație repetată atunci când UE a trebuit să rezolve probleme într-un interval de timp redus.

Cazul Greciei nu pare a fi unul excepțional, ci mai degrabă ilustrativ pentru dinamica UE. Dificultățile economice pe care le are de înfruntat Grecia sunt doar o nuanță a acelorași vechi probleme cu care UE se familiarizează treptat și lent. Lipsa acordului decizional și ineficiența unor instituții europene sunt principalele aspecte vizibile într-o situație care afectează în mod direct rezultatul de succes al UE (euro). În condițiile confruntării cu falimentul unui stat ce a aderat în urmă cu trei decenii, fără avertizări sau estimări anterioare, timpul necesar luării deciziei este mare. Datorită complexității sale, este normal ca UE să nu poată reacționa instantaneu la provocările curente. Este nerealist să se ceară la nivel european o reacție similară celor naționale. Însă, evitarea unui efect de domino poate fi realizată doar prin constituirea unor instituții funcționale, care să permită evitarea confruntării cu rezultate ce puteau fi anticipate. Tratatul de la Lisabona oferă unele pîrghii pe care UE ar trebui să le implementeze în scurt timp dacă dorește să supraviețuiască perioadei de criză financiară.

Note:

i Rapoartele UE din acea perioadă indică acest fapt. Jocurile Olimpice organizate la Atena în 2004 au fost un factor important pentru economia țării.

ii Cifrele aparțin Băncii Mondiale, disponibile pe site-ul www.worldbank.org.

cărți în actualitate

Minimalismul limbut

Cristina Ispas

Minimal (antologie)
Arad, Editura Mirador, 2009

M*inimal* este antologia Taberei de creație de la Săvârșin, aflată, în 2009, la a treia ediție. În rol de arbitru, și semnatar al prefeței, de la an la an mai contaminată de lirism, încă o dată fiind singurul critic prezent, Bogdan Crețu, alături de jucătorii Moni Stănilă, Valentina Chiriță, Mihai Mateiu, Dumitru Bădița, Florin Partene, Radu Vancu, Stelian Müller, Bogdan Lipcanu și V. Leac, unii dintre ei mai vechi participanți, alții noi, cantonați de data aceasta nu în localitatea Săvârșin, reședință regală, ci în decorul ceva mai sălbatic al cabanei vânătoarești Troaș.

La Bogdan Crețu, ca să trecem direct la ce ne interesează, distribuția poeticilor arată cam așa: în timp ce „mai vechii combatanți” scriu o literatură ce pare a cultiva „valori clasic(izat)e, echilibrate, fără teama de afișare a sentimentalismului, îmblânzit prin tehnică sau intertext,” Valentina Chiriță, Stelian Müller, Bogdan Lipcanu (încă nedebutați), ori V. Leac, optează pentru o „deconvenționalizare a discursului până la evanescența mesajului, preocupată fiind în primul rând ca efortul <<literaturizării>> să nu străbată până la cititor”. Exceptând-o pe cea cu privire la preocuparea camuflării eforturilor de „literaturizare” (dacă în cazul Valentinei Chiriță sau al lui Vasile Leac, afirmația este discutabilă, la Stelian Müller și Bogdan Lipcanu problema chiar nu poate fi pusă), observațiile criticului mi se par corecte. Sunt de acord și cu faptul că, într-un anume sens, Valentina Chiriță, Bogdan Lipcanu, Stelian Müller, plus Vasile Leac, duc până la ultimele consecințe, „ceea ce începuseră inițial fracturiștii, în frunte cu Marius Ianuș ori autori precum Dan Sociu sau

T. S. Khașiș.” Cei patru depășesc într-adevăr stilul confesional al celor trei (ar mai fi și alții, cu toții discipoli ai unor poeți precum Allen Ginsberg, Frank O'Hara, John Berryman sau Robert Lowell), prin fluxul de clișee, ticuri verbale, verbiaj, polifonie, chiar *noise* (Valentina și V. Leac), cultivarea polisemie și a intertextului (Bogdan Lipcanu) sau discreditaarea centrului narator (Stelian Müller). Efectul de depășire este însă unul pervers, în spirală, noua colecție de poetici completând poezia celorlora de generație debutată cu zece ani mai devreme, de pe poziții evident superioare, refăcând însă în același timp legătura cu exact acele precepte opteciste, pe care și le permiteau cel mai puțin poeții afirmați la începutul anilor 2000. De altfel, o relaxare în raport cu canoanele generației precedente e de remarcat și la „veterani”, în fantezia luminoasă și în umorul împănat cu livresc (la Radu Vancu), în auto/ironia blândă (Partene) sau în cea mai caustică (Bădița), în timp ce câștigătorii ediției (Moni Stănilă la poezie și Mihai Mateiu la proză) rămân, deocamdată, pură întâmplare probabil, pe dinafara celor două grupuri.

Moni Stănilă, creează lumi care nu încetează să-și releve inconsistența: „în fiecare zi suntem mai puțin cu unul,/ realizez asta după tacâmurile goale din capul mesei; mai ales că dispar cei mai buni.// uneori ne hotărâm: luăm aparatul foto/ și pornim să căutăm inamicii pe dealuri/ sau măcar urmele celor dispăruți,/deși toți știm că au fugit cu trenul.” Textele ei sunt percepții ironic deformate ale prezentului care alunecă, cu tot cu micile lui pete de culoare, prea repede într-un trecut de cele mai

multe ori idealizat sau numai hiperbolizat.

Tonalitatea poeziei ei o menține însă, păstrându-și bineînțeles timbrul personal, deocamdată, în preajma primilor douămiiști.

Mihai Mateiu scrie într-adevăr minimalist, fără să se irosească în cuvinte sau în cine știe ce ramificații narative. De altfel, subiectul unuia dintre cele două texte incluse în antologie este scrierea unui scenariu. Personajele beneficiază de exact atâtea trăsături psihologice de câte au nevoie pentru a deveni funcționale, în timp ce intriga este pur și simplu contrasă în brusca răsturnare de perspectivă din încheiere (în ambele piese), când camera se întoarce brusc spre regizor, până în acest punct invizibil (expresia de uimire din *Ixi*, răsul relaxat din *film*). Deși își mânuiește bine efectele, Mihai Mateiu nu pare însă, deocamdată, foarte hotărât în ce direcție să-și dirijeze până la urmă textele.

Dumitru Bădița cercetează conștiințios realitatea, cu scopul bine precizat de a o exploata poetic (un poem chiar este despre pastelul care „nu se leagă”). Un „nu se întâmplă nimic” este decorat cu minuscule intarsii fabuloase, în care autorul injectează însă parcă în exces culoare, sau altfel spus intenții prea evident subversive sau auto/ironii mordante: „la 20 de ani de timișoara/ e satul săvârșin, în centru castelul familiei de hohenzollern/ în apropiere o tabără de poezie/ ca să scriu câteva texte/ organizatorii mi-au pus într-o cușcă/ noaptea mistreții cu o cheiță atârându-se de grumaz/ își freacă spinarea de barele metalice.”

Dacă vocea din primul text al Valentinei Chiriță pare a fi cea a unui personaj semiretard, care-și ordonează lumea după sarcini absurde și decizii fără niciun fel de semnificație practică, celelalte două sunt polifonice, mizând în principal pe efectul de conectivitate, care induce la final o stare cumva dincolo de pura surescitare inițială. Inserțiile absurde („un copil a scuipat un câine”), apariția uneori a unor scurte secvențe drăgălașe, lovesc în acest context din plin, și neașteptat, în zgomotul din jur, cu căldură umană: „când îi aranjez fermoarul/ îi simt mirosul/ ca o mare presimțire,/ dragostea îmi taie picioarele”. Trebuie spus că textul ei *Minimal*, care dă și titlul antologiei, este construit pe aceeași vervă a discursului, la care am făcut referire mai sus, ceea ce face ca titlul să nu i se potrivească, așa cum nu se potrivește, dintre cei incluși în antologie, decât lui Mihai Mateiu.

Textele lui Bogdan Lipcanu sunt despre cuvinte și propoziții, deopotrivă spirituale și spațiale, țesături de absurd și livresc. Totuși, chiar dacă un pas a fost deja făcut, deocamdată timid, dincolo de o simplă reluare a hipertextului, prin crearea micilor spații, care nu mai reprezintă fragmente din hărți borgesiene, ci sugestii, iluzorii, de depășire a bidimensionalității, convertirea pur și simplu a hipertextului în hipermedia (acea *remediare* a mediilor tradiționale, uzate, precum fotografia sau cinematograful) nu are cum echivala cu identificarea unui nou spațiu conceptual, pe care autorul pare să-l caute, fiind necesar ca acest spațiu să însemne mult mai mult decât simpla deconstruire a „pădurilor narative”: „Dacă iau o radieră, scriu „pădure” și șterg, ai o pădure ștearsă. Ai văzut că acolo a fost o pădure și o mai vezi ca prin ceață”.

Florin Partene este singurul care încă mai uzitează de marile teme moderniste, în acest caz iubirea, parcă fără să opună cine știe ce rezistență, textul

îmbolnăvindu-se astfel, atunci când nu e distrus de unele abcese de obscenitate, cărora eu personal nu le găsesc rostul, de melancolie: „ca orice boală fără bandaje/ mersul pe clape de la o zi la alta/ îndârjirea de a-ți păsa/ și nepăsarea ce fluieră pe stradă după tine”.

Naratorul care pune în mișcare textele lui Stelian Müller fetișizează cuvântul „cap”: „când începeam și eu să mă împiedic în propriul cap ca într-o bordură” sau „eu stăteam ascuns la mine-n cap prin tot felul de zdrențe” sau „Ana a început să-și facă de cap la mine-n cap ca un răufăcător pe o stradă prost luminată” etc. Universul care se naște din acest „cap”, este volatil, ondulat, pe un fundal lichid de Dali patinând personaje ușoare și contonșionate à la Chagall. Autorul nu se ferește nici de metafore, care își pierd iată, încet dar sigur, calitatea de tabu: „mănânc un măr cu gust de pară, cocoțat în pat, într-o dimineață ca o floare adâncă”, așa cum și-au pierdut această calitate, în ultimii ani, și comentariile metadiscursive, de care nici Stelian Müller nu se ferește deloc.

Micile poeme în proză, ordonate după rime interioare, înțesate cu trimeri livrești sau fanteziste, pe care le semnează Radu Vancu, sunt truate după „creierașul de bebeinger”: „Sebastian în vis e ca un parc de distracții dintr-o cârniță gânguritoare. Dintr-o noapte în parcul acesta, te trezești înfășurat în sudoare ca-ntr-o vată de zahăr. Lipicioasă. Topitoare”. Cu toate că pe blogul său, poetul dă acestui ciclu titlul *Sebastian în vis*, după *Sebastian im Traum* al lui Trakl, este evident că poezia lui Radu Vancu s-a deplasat acum la polul opus față de influențele neoexpresioniste, chiar și din cel mai recent volum al său (*Monstrul fericit*, editura Cartier, 2009), apropiindu-se în schimb foarte mult de poetica lui Mircea Cărtărescu. Iar dacă îl asociem aici și pe Vasile Leac care, chiar dacă se lasă și el atras în ultimele texte, cu succes deplin, de ambivalența mediilor virtuale, își păstrează volubilitatea (*atenuată*, ceea ce în acest caz este totuna cu *potențată*, de o sensibilitate cu adevărat autentică) pe care a avut-o, încă începând cu *seymour* (2006), în comun cu autorii optzeciști din segmentul ludic, în special cu Romulus Bucur.

În concluzie, se pare că a venit în sfârșit timpul poeziei centrale a optzecismului (Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina, Florin Iaru, Romulus Bucur etc. și am putea continua cu aripa nouăzeciștii) să injecteze energie pozitivă în venele poeziei douămiiștii, după ce neoexpresioniștii au ocupat mulți ani cele mai bune locuri. Deși este adevărat că elemente ale poeziei lui Mircea Cărtărescu sau Romulus Bucur se regăsesc destule și la baza poeticilor lui Marius Ianuș sau Dan Sociu, acești autori erau, la modul vizibil, mult mai preocupați să le nege. Atunci diferența (mereu capricioasă), între cele două generații, era dată de căutarea angoasată a unei umanități veridice, care să înlocuiască detașarea prin livresc și joc a optzeciștilor, în timp ce astăzi această diferență este dată de trecerea de la un nihilism asumat de generația precedentă, în consonanță cu valorile societății democratice, adică de la postmodernitate, la deocamdată numai contemplarea (din chiar centrul intersecției aglomerate a discursurilor) a unei societăți postumane, care da, are toate șansele să fie una minimal(ist)ă. ■

Amintiri istorice

Mihail Vakulovski

Neagu Djuvara
Amintiri și povești mai deocheate
 București, Editura Humanitas, 2009

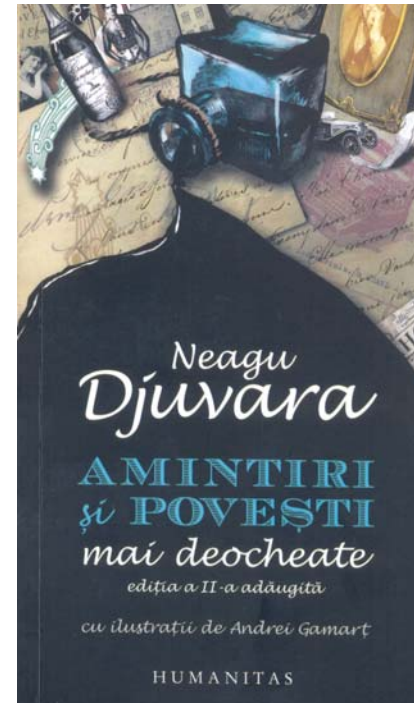
Neagu Djuvara este unul din puținii oameni care se confundă cu istoria României, cu istoria în general. Fiind istoric hedonist, cărțile sale sînt și vor fi utile și populare pentru generații și generații de românași (și nu numai), Neagu Djuvara știind să combine perfect frumosul cu adevărul, plăcutul cu necesarul, istoria cu literatura...

Cea mai recentă carte publicată de Neagu Djuvara este un volum care ar fi trebuit să apară... după moartea autorului, cum aflăm și din nota editurii, dar și de la autor, cartea fiind lansată la târgul de carte Gaudeamus. *Amintiri și povești mai deocheate* este o carte deosebită, frumos ilustrată de Andrei Gamart, o carte care se citește cu multă plăcere, de aceea ai impresia că se termină cam brusc și mult prea repede (sperăm să apară repede și ediția a III-a (și tot așa) – de fiecare dată „adăugită”!).

Amintiri și povești mai deocheate are cinci povestiri (primele patru au fost scrise pentru revista *Plai cu boi*): *La Mamaia sat în 1922*, *Cum m-a învățat școala franceză să scriu mai bine românește*, *O figură a Bucureștiului interbelic: Popovici-galoș, diplomat de carieră, Căsătorii între ardeleni și boieroaice regătene și viceversa și Vacanțe de adolescență pe la mătuși*. Narațiunea începe în copilărie, cînd mamă-sa, avînd puțini bani, îi duce, pe naratorul homodiegetic Neagu, de 6 ani, și pe fratele so, la Mamaia-sat, unde întîlnesc două surori, Mia și Elena. Se opresc la o familie cu tată turc, mamă nemțoaică, iar copilul e român get-beget, glumește scriitorul. Cu Elena, de 4 ani, se trezește o dată între două dune: „Mă apropii de ea... o sărut pe obraji... și, întinzînd-o pe burtă, mă culc pe ea

încercînd să-mi strecor instrumentul între buci, cînd apare maică-sa. Aia mică îi zice arătîndu-și dosul cu deștul: - Neagu a vltut să-mi pună lobinetul lui aici!”. Despre Elena a scris apoi foarte frumos Alexandru Paleologu, care „a lăsat prea străveziu să se înțeleagă că prietenia lor a mers – să-i zicem în vechea limbă popească – pînă la *spurcata împreunare*”. Mia, de care Neagu s-a „îndrăgostit nebunește”, a avut o soartă nefericită, care transformă povestirea nostalgic-umoristică în una tragică, pentru că: „N-am cunoscut o altă ființă lovită atît de stăruitor și nemilos de soartă”. Cum

s-a întîmplat asta... scrie-n carte, citiți... A doua povestire e despre studiile în Franța și despre profii de acolo, un text parcă povestit... Cînd citesc cărțile lui Neagu Djuvara parcă-l aud pe domnul Djuvara, pentru că-n studenție a fost la Chișinău de cîteva ori și n-am lipsit la nicio lecție de-a domniei sale, ba chiar l-am adus și pe frate-meu, pe atunci încă elev în alt capăt al țării, astfel încît vocea sa mi-a rămas în memorie, literele sale transformîndu-se în voce la lectură... În *O figură a Bucureștiului interbelic: Popovici-galoș, diplomat de carieră*, povestind despre un vajnic personaj interbelic, Neagu Djuvara își amintește de luna de miere, dar „faptele” personajului sînt prea deocheate ca să nu iasă, totuși, în față: „Deschide ușa - și ce vede? Popovici își făcea nevoia mare pe țucal, în pat, cu paltonul pe el, pălăria pe cap și o umbrelă mare neagră deschisă spre ușă, că, de, cum se zice mai la periferie, *Cînd e ușile dăchise, trage curent*”... *Căsătorii între ardeleni și boieroaice regătene și viceversa* e un fel de anti-Miorița a poporului român, cînd după Marea Unire fiecare s-a unit cu fiecare, ardelenii cu moldovenii și regătenii ș.a.m.d. Detalii picante și amintiri biografice, care se trag chiar din istoria României, de la Unire, interbelic la lagărele comuniste pînă în pre-



zent și chiar viitor, aventuri, ca și-n ultima povestire, cartea terminîndu-se brusc, cu o ratare...

Poveștile lui Neagu Djuvara au de toate, și umor (și lingvistic, și existențial), și erotism (inocent, dar și periculos, care face să-ți pierzi neamul...), și aventură (ehehehe!), și început, și sfîrșit, și învățăminte, toate aurite de un stil & limbaj fain, atrăgător. Neagu Djuvara în *Amintiri și povești mai deocheate* este un fel de Ion Neculce în *O samă de cuvinte*... doar că un Neculce contemporan cu noi, cu părinții, bunicii, străbunicii, dar și cu copiii și nepoții noștri. Un scriitor despre care am multe amintiri - nu deocheate, dar foarte frumoase -, un om cu care trebuie să ne mîndrim și pe care trebuie să-l prețuim fătîș, cu dragoste și respect.

O monografie document

Traian Vedinaș

Adrian Țion, Vasile Lechințan
Finișel. Un sat românesc din Ardeal
 Cluj-Napoca, Editura Tribuna, 2009

În anii vechiului regim satul românesc a fost privat de cercetări monografice. Etnologii și etnografii au avut privilegiul să teaurizeze producții folclorice, literare, muzicale și coregrafice ce și-au găsit și expresivitate academică în anumite colecții editoriale, dar și în sinteze locale, gospodărite cu zgârcenie de fostele „centre de îndrumare a creației populare”, unde în cazul Clujului și-au făcut simțită prezența, cu lucrări specifice etnomuzicologii: Ioan R. Nicola, Traian Mărza, Virgil Medan, Zamfir Dejeu, cu toții oameni de teren în cercetarea culturii țărănești.

Tot rezultatul unor cercetări de teren îl reprezintă și apariția recentă *Sărbători și obiceiuri*, organizată pe regiuni istorice și publicată de Institutul de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu” al Academiei Române. Ceva lipsește însă dintre copertile acestei cărți, și anume satul românesc în întruparea lui vie, geografică și spiritua-lă, iar faptul se datorează unei lipse de interes a autorilor față de sumedenia de monografii sătești, care și-ar fi putut găsi locul, cel puțin, în bibliografia menționatei sinteze, întrucât așa cum satele sunt unicate și monografiile lor au aceeași dimensiune. Adevărul acesta ni-l oferă lucrarea *Finișel. Un sat românesc din Ardeal*, elaborată cu sârguin-

ță și pasiune de scriitorul Adrian Țion și istoricul Vasile Lechințan, acesta din urmă cu o experiență bogată în elaborarea de monografii sătești în calitate de autor sau coautor.

Contribuția istoricului la monografia satului Finișel se rezumă la capitolele „Schiță istorică” și „Dezvoltarea localității”, greul discursului fiind susținut de Adrian Țion, care a avut grijă să introducă în viziunea monografică atît un orizont artistic, cît și unul documentar amîndouă cu valoare perenă.

Capitolele elaborate de Adrian Țion din *Finișel. Un sat românesc din Ardeal* se numesc „Podul la temelia unor toponime”, „Denominații, toponime”, „Biserica”, „Școala”, „Oamenii satului”, „Populația”, „Datini, obiceiuri, folclor”, „Familia și gospodăria țărănească”.

Sub aspect axiologic, și de ce nu, academic două dintre capitole, cel referitor la toponimie și cel cu datini și obiceiuri, se detașează cu multă evidență, dînd monografiei calitatea de document.

Toponimele din care reproducem cîteva - „Țarța, Sub Moină, Hotar, Dăncioaia, Dealul Căinelui, Moină, Obârșe, Dealul Cetățelii, Cetățele, Gulea Arsî, Sub Chiceră, Groapa Căinelui, Bucium, Dealul Viilor, Lab, Ciutărie - fânațe, Pripior - fânațe, Calea Vlahii, Ghergheleia, Terpea, Valea Bradului, Curmătura Roșie, Plopiș, Vârtop, Zăpode, Groapa lui Cocoș, Tarniță,

Căitaru, Ouaș, Pârâul Ouașului, Ursoi, La Hotară, Horliște, Știubei, Dâmbul Piticului, Coasta Ierii, Pe Poiană, Cioroi, Între Pâraie, Rodină, Zăpodea Vesî” - comunică o forță a locului, una deopotrivă existențială și metaforică, amîndouă completate sublim de colinzile reproduse, din care reținem dimensiunea arhaică a rostirii: exprimate prin „u” final și forme de infinitiv lung: „luare”, „dare”: „Ne rugăm, se roagă/ Negrici vânătorii,/ Hoailer Doamne,/ La dragi domni din ceruri./ Pe ei să-i sloboadă/ Prin păduri de-ai sale,/ Hoailer Doamne,/ Că ei și-or dublice/ Fiară multă, multă,/ Multă și mărunță,/ Hoailer Doamne,/ La mijloc de fiară/ Cerbu-i stărpioru/ Jur-prejur de ielu,/ Hoailer Doamne,/ De l-am putea prinde,/ Hoailer Doamne./ Din genunți de-ai sale/ Cuțite-am luae./ Cuțite-argințite/ Hoailer Doamne/ De dat cui le-am dare,/ De dat la mai mare/ Cestui fiice gazdă mare,/ Hoailer Doamne,/ Deși le-ar țânere/ Vara-n sărbătoare/ Iarna-n șezătoare/ Hoailer Doamne./ Cerbu-i stărpioru/ De l-am putea prinde./ Din șelut de-ai sale”.

Două direcții de cercetare sunt prezente aici, cea în care geografia locală face istorie prin numele locurilor, iar creația folclorică strînsă de Adrian Țion ne îndeamnă nu numai să corectăm anumite sinteze etnologice elaborate, ci ne convinge că istoria culturii țărănești se rescrie cu fiecare monografie a unui sat, evident dintre cele care teaurizează creația folclorică, precum cea a satului Finișel.

comentarii

Retrospectivă estetică

Mircea Muthu

În prelungita tranziție postdecembristă, când și „esteticul a fost aproape anatemitizat și împins în umbră ca o cenușăreasă” o cercetare sistematică, gândită în două tomuri, despre estetica românească vede, oarecum surprinzător, lumina tiparului. Primul volum din *Istoria esteticii românești* (Editura Academiei, 2008), semnat de venerabilul specialist în materie, Grigore Smeu, nu numai că este o pledoarie articulată pentru disciplina inaugurată de Baumgarten dar ea umple un gol în cultura (nu doar) literară românească. Încercări sumative au fost, firește, segmentate totuși atât temporal cât și tematic: Al. Dima, cu *Gândirea românească în estetică. Aspecte contemporane* (1943), pe care am reeditat-o la Dacia în 2003; Grigore Smeu, *Sensuri ale Frumosului în estetica românească* (1969); Ion Iliescu, *Geneza ideilor estetice în cultura românească - sec. XVI - XIX* (1972); Titu Popescu, *Specificul național în doctrinele estetice românești* (1977); Ion Ianoși, *Schiță istorică a dezvoltării estetice românești*, (1982); Al. Husar, *Tradiții naționale în estetica și filosofia artei* (2001) - toate acestea fiind anticipate de *Contribuția românească în estetică* (1933) a lui Tudor Vianu, publicată inițial în germană. Or, *Istoria* de față și căreia autorului îi repugnă s-o declare „critică”, fiindcă ar fi fost un semn de „emfatică sofisticare” deține - după cum suntem avertizați - avantajul unei cuprinderi globale, sintetizatoare dar numai după câteva disocieri metodologice și, implicit, terminologice.

Dacă în antichitatea elină *f r u m o s u l* și *a r t a* au evoluat ca entități separate, meditația europeană ulterioară se caracterizează printr-o „pendulare dilematică, roasă de incertitudini, între căutarea sinelui diferențial al unor ipostaze fundamentale ale esteticului și contopirea respectivelor ipostaze ca altceva, de dincolo de ele”, schițată abia de către Baumgarten. E vorba, mai exact, de confundarea și astăzi a *istoriei esteticii* (ca „disciplină a încărcăturilor prioritare și explicit teoretice”) cu *istoria esteticului* (ca *summa* „fenomenalităților concret - individualizante ale esteticului”). Tentativa de a metamorfoza istoria esteticii, eminentemente conceptuală, în istoria fenomenalităților concrete, particularizatoare a condus, pe de o parte, la diminuarea încrederii în universalismul esteticii ca disciplină și, corelativ, în „palpitația metafizicii”, cu ajutorul căreia un Kant a descoperit totuși principii emblematic precum antinomia judecății și a gustului estetic sau trăsăturile plăcerii estetice. Dacă în estetica românească, atâta câtă este, nu se pot contesta relațiile dintre praxisul artistic și teoretizările categoriale, „în centrul atenției noastre - ne atenționează autorul - vor rămâne ipostazele teoreticului, propriile lui reverberații”, în deplin acord cu opinia despre „istoria ideală a gândirii estetice”, formulată de Guido Morpurgo - Tagliabue în *Estetica contemporană* (1960). Astfel, în medievalitatea românească, la Dosoftei găsim doar „un estetic *deposedat* de sinele *propriu*, în numele intratabilei smerenii religioase” iar *Divanul cantemirian* introduce frumosul în circuitul cunoașterii „*nu pentru el însuși*, adică nu pentru o specificitate *autonomă*, intrinsecă, ci prin asocierea cu altceva de dincolo de el: cu înțelepciunea, fapta bună etc., similar eforturilor din dialogurile platoniciene ce

au sondat frumosul din diferite unghiuri spre a-i surprinde specificitatea”. Asta, în pofida capacității lui Cantemir de a se mișca dezinvolt în universul abstracțiilor filosofice elaborate de antichitatea greacă care au aluvionat din plin, în schimb, meditația estetică occidentală, așa cum a demonstrat-o Umberto Eco în *Arta e bellezza nell'estetica medievale* (1987). Capitolul consacrat *Elementelor de estetică medievală* are meritul de a coagula reflexele esteticului pe grila celor trei paliere - ipostazele clasicității antice, haloul spiritului religios și intrupările arhitecturale, sculpturale ș.a. însumând acel *altceva* decât „propria natură a esteticului”. Miron Costin, Antim Ivireanu, Stolnicul Cantacuzino, Milescu Spătaru și Dimitrie Cantemir se întâlnesc într-un conclave sui-generis ilustrând și barocul în gramatica răsăriteană. Ultimul dintre ei, anticipând radicalitatea rațională a iluminismului, constituie fără-ndoială o turnantă și în istoria ideilor estetice dacă ar fi să încercuim doar dihotomia *frumos - urât* sau apariția conceptelor de *fantezie* și *imagine* dar și, în epoca romantică, a *sublimului* și a *geniului*. Radiografierea succintă a lui Samuil Micu, I. Heliade-Rădulescu, Bolliac sau Andrei Mureșanu certifică aserțiunea despre înlocuirea generalităților „pe orizontală” cu abordările „pe verticală”, vizându-se nuanțarea unor specificități estetice. Odată cu Samuil Micu, pentru care „simțirea dacă să prinde cu simțirile să cheamă frumusețea”, teza lui Baumgarten e tradusă într-o terminologie astăzi deficitară, frumosul plasându-se totuși „pe un teren *adecvat* al apropierii umane de structurile ei cognitive”.

La aproape un secol după esteticianul german cei doi termeni - *estetică* și *estetic* - apar și în cultura noastră, mai cu seamă după introducerea esteticii ca disciplină în învățământul superior, începând cu anul 1837, la clasa de filosofie. În volumul *Studii de estetică românească* (2005) am schițat doar în câteva pagini precursoratul esteticii noastre moderne, restituit acum în numeroase pagini de analiză efectivă. Iată, în veacul de emergență romantică înregistrăm conștientizarea și constituirea esteticii ca disciplină sistematică și, în acest cadru temporal, Grigore Smeu circumscrie patru constituenți ce au vertebrat acest dublu proces, anume utilizarea ideilor estetice din perspectiva misiunii sociale a artei, introducerea esteticii în învățământul superior și secundar, criticismul cultural de sorginte maioreșciană și apariția primelor lucrări sistematice, menite să argumenteze la modul categorial principalele probleme de estetică. Partea a patra, cea mai extinsă din lucrare, tratează, nuanțat și convingător, începuturile procesului de autonomizare a esteticii cu specificarea - firească - a influențelor kantiene, hegeliene, a psihologiei experimentale fechneriene și a determinismului francez. Se reface astfel drumul de la *estetică la critică literară* din scrierile lui Radu Ionescu, se analizează cursul de *Estetică* al lui Simion Bărnuțiu - primul exemplu de proliferare, la noi, a ipostazelor Frumosului; de asemenea, autorul surprinde cu acuitate concepția „de jos în sus asupra Frumosului” în teza doctorală, redactată în germană, a lui C-tin Dimitrescu-Iași, impulsivat de experimentalismul promovat, în epocă, de Fechner. Nu este

uitată estetica pozitivistă semnată de Constantin Leonardescu, capabil deja să folosească concepte interdisciplinare și nici Ioan Pop Florantin cu o estetică matematică *in statu nascendi*, fundamentată pe celebra *secțiune de aur*, anticipându-i cu aproape un secol pe Matila Ghyka și Pius Servien Coculescu. De o amplă tratare se bucură desigur Titu Maiorescu, sintetizat în formula „critică intensivă cu apel la estetică”. Capitolul acesta e concludent pentru demersul restituitiv al istoricului care limpezește, așa spune definitiv, chestiunea autonomismului estetic (și pe care Maiorescu n-a formulat-o niciodată explicit!), dar numai după ce, în prealabil, ordonează tipurile de explicații date problemei, ce probează respectul intelectual față de exegeza modernă și contemporană. La fel procedează când explică în ce constă „elementaritatea ideilor estetice” la mentorul *Junimii*, precum și ideea „specificității estetice în artă”, care se lasă doar bănuțată în mult comentatul enunț enigmatic din *Critice*, anume că „ideea sau obiectul exprimat prin poezie e întotdeauna un simțământ sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărâmul științific, fie în teorie, fie în aplicarea practică”. Istoricul rezumă mai întâi cele patru tipuri de comentarii apărute de-a lungul veacului trecut și apoi face o lectură, sub lupă, a enunțului de mai sus, încheiată cu concluzia că „Maiorescu a invocat *ideea* nu în sensul său propriu, ci în acela de *obiect al artei*”. Nu altfel procedează analizând polemica Dobrogeanu-Gherea - Maiorescu, unde subliniază diferențele specifice și, deloc paradoxal astăzi, complementaritatea de atitudine a celor doi corifei care au polarizat, în secolul XX, valorizarea critică a literaturii: „Dacă Maiorescu a fundamentat *estetică* critica literară, Gherea a pus, mai cu seamă, bazele ei *metodologic-științifice*” din unghi sociologic, am adăuga noi. Și aceste pagini sunt de neocolit pentru cel interesat de mișcarea ideilor nu numai estetice din veacul al XIX-lea, re-gramaticalizate în secolul următor și care vor face obiectul celui de-al doilea tom, imprimat în 2009, din *Istoria esteticii românești*.

Exegețul nu putea să-și centreze retrospectiva pe cele patru direcții fundamentale care au traversat secolul al XX-lea, respectiv estetica *fenomenologică, sociologică, matematică și avangardistă* și asta deoarece meridianul românesc, aflat în siajul unor influențe multiple, nu s-a remarcat decât rareori în elaborări sistematice (Tudor Vianu, Liviu Rusu, Al. Dima). Vorbim mai degrabă de subordonarea esteticii de către metafizică (Lucian Blaga), de către „biologia de un gen special” (Eugeniu Speranția) sau de mistică ortodoxă (Nichifor Crainic). Se păstrează în schimb linia generală a unei dorite concilierii dintre perspective diferite, așa cum o atestă cele două secțiuni din *Estetica* lui Tudor Vianu. De aici structura de *puzzle* a volumului secund, așezat sub semnul pluralismului conceptual, unde coabitează ipostazele axiologice (de la Vianu la Petru Comarnescu), cele aplicate prioritare la imaginarul literar (integralismul lui Mihail Dragomirescu, mutația valorilor estetice la Eugen Lovinescu) sau potențialitățile estetice ale limbajului în cursurile lui Ovid Densusianu. Tot aici întâlnim și necesarele schițe despre esteticile particulare (muzică, teatru, cinematografie, arhitectură). Un capitol distinct circumscrie etapa tranziției din estetica românească (1945-1948), ce prefațează perioada proletcultistă, urmată de „regăsirea de sine ale esteticii și ale esteticului”, totul încheindu-se cu inventarierea pozițiilor

„negativante” din tranziția contemporană, post-decembriștă. E, cum se vede, o panoramă cuprinzătoare, cu structură de panopticum, ordonată totuși de permanența celor trei perechi de atitudini opozitiv-complementare: recuzarea – și în modernitatea românească – a esteticii ca disciplină și apelul *de facto* la conceptele și categoriile Esteticii; diferențierea, până la desprinderea totală (e cazul lui G.Călinescu), a *esteticii* în raport cu *esteticul* (aici ar fi de amintit și termenul de *esteticitate* propus de către esteticianul fenomenolog Antonio Banfi, ca „modalitate esențială potrivit căreia experiența estetică se constituie și se desfășoară”); coabitarea celor două sensuri opuse ale meditației estetice, de „sus în jos” și de „jos în sus”. Filtrul critic al istoricului de astă dată reține pledoariile pentru valorile clasicizante (de pildă, amintitul Comarnescu), le acordă câte o nișă meritorie altora (un Victor Iancu, de școală germană și fenomenolog în substanțialele studii despre valoare, este doar amintit) sau amendează prolixitatea unor pagini semnate de meta-teoreticianul Ștefan I. Nenițescu sau Radu I. Paul. Dacă există omisiuni (spre exemplu D. Caracostea cu *Expresivitatea limbii române*, 1942), dacă, apoi, este insuficient tratată estetica matematică românească (triada Pius Servien Coculescu – Matila Ghyka – Solomon Marcus) ori se spun puține lucruri despre estetica avangardismului românesc, se face dreptate în schimb lui Mircea Florian, Felix Aderca, maioreșcianului Paul Zarifopol ș.a.

Desigur că apelul la restituiri din ultimele decenii ar fi modificat probabil ponderea unor comentarii sumative. Mă refer, de pildă, la sinteza lui Eugeniu Speranția, *Contemplație și creație estetică*, pe care l-am descoperit și publicat în 1997, cu adnotările de rigoare; de asemenea, textul de pionierat despre estetica lecturii semnat de tânărul Radu Stanca în 1943 (*Problema cititului*, 1997), polemica urbană dintre Al. Dima și Liviu Rusu în chestiunea asimilării metodei fenomenologice, publicată în *Revista de Filosofie* (1943), de unde am extras-o și am imprimat-o la addenda panoramei

lui Al. Dima (*Gândirea românească în estetică*, 2003) sau, ca să mai dau un exemplu, cercetarea despre estetica lui Zarifopol (implicând disputele acestuia cu Mihai Ralea și Garabet Ibrăileanu) din volumul *Paul Zarifopol între fragment și construcție* (1982). Dincolo însă de atari adăugiri cu valoare de sugestie interpretărilor esteticianului au meritul de a fixa, de multe ori relațional, concepte operatorii. Iată, „conceptul de *arealitate* – în ce privește idealitatea artei – avansat de Vianu – se „înruștește” cu cel de *derealizare* propus de Nicolai Hartmann și cu cel de *irealitate* din *Teoria estetică* a lui Adorno”. Înrușdarea considerațiilor aceluiși Vianu (care se bucură de una dintre cele mai consistente interpretări) despre conceptul de *valoare* cu opiniile fenomenologului Roman Ingarden este formulată percutant prin enunțarea, succintă, a celor trei ipostaze care îi apropie, respectiv acompanierea valorilor estetice de către alte valori, calitatea lor de „scopuri absolute, ele nefiind mijloace pentru alte scopuri” și, pe cale de consecință, neintegrabilitatea acestora. Pe aceeași linie, restititivă dar și prospectivă, situăm comentariile excelente despre procesul creativității, teoretizat de către Liviu Rusu – un exemplu concludent de estetică „de jos în sus” – lucrarea acestuia, *Estetica poeziei lirice* fiind comparată cu *Structura liricii moderne*, scrisă de Hugo Friedrich câteva decenii mai târziu. La polul opus lovinesciana *Mutație a valorilor estetice* „este precumpănitor o estetică a receptării” (în siajul rezonanței europene a lui Theodor Lipps) dar opusă unghiului, iarăși prioritar, al creației de astă dată din *Istoria literaturii contemporane*. Analiza surprinde, adesea la nuanță, contradicțiile (nu numai) ale lui Lovinescu (aceea, de pildă, dintre antidoctrinarul estetic și caracterul, doctinar totuși, al sincronismului circumscris de un întreg avantaj de determinare. **A s o c i e r i l e , c o n t r a d i c ț i i l e** – deduse ori manifeste – se completează cu fine **d e l i m i t ă r i**. Astfel, specificării că între *estetism* și *autonomism* nu există diferențe conținutistice, doar metodologice, îi urmează concluzia că „estetismul este mai ales un exces în planul *practicii* artistice, pe

când autonomismul este un gen de estetism *teoretic*”, aparținând unor comentatori tentați „să interpreteze ipostazele estetice ale operei de artă în direcția unei izolări excesive, opacizantă”. Întâlnim, în sfârșit, **r e l i e f u l**, scoaterea în prim-plan a performanțelor dorite sau realizate. Se subliniază astfel încercarea obstinată, eroică la momentul respectiv, a lui Mihail Dragomirescu, de „emancipare metafizică a Esteticii pe verticala unei idealități spațiale a operei de artă”. Sau explicația, dată de către Blaga, a termenului Kitsch „ca un caz particular al abaterilor de la *Legea non-transponibilității*”. Asocierile și disocierile între *estetică*, *teorie* și *critică literară* dintr-un capitol de final sublimează o îndelungată experiență în materie de estetică: „critica literară se încarcă mai abundent de concepte teoretice, de abstracții, iar estetica, la rândul ei, își repliază din mers o parte din instrumentele și modalitățile de argumentare, devenind sensibilă la deschiderea unor concepte mobile, percutante, impuse mai cu seamă de teoria și critica literară modernă”.

Lectura acestei sinteze ne conduce la creionarea câtorva observații concluzive de ordin metodologic și conținutist. E, mai întâi, soliditatea discursului analitic, echilibrat cu materialul probator alcătuit din citate reproduse uneori *in extenso*; este apoi plasarea în contextul esteticii europene pe liniamentul criteriului diacronic, intrinsec unei cercetări de recuperare. Circumscrierea, menținută pe parcurs, a conceptualizărilor constitutive *istoriei esteticii*, extragerea semnelor de modernitate din meditația estetică românească diseminată sau cu un caracter sistemic, urmărirea – din perioada de pionierat – a procesului, lent, de autonomizare a esteticii de „sus în jos” sau în sens invers, „de jos în sus”, explicitarea, în consecință, a unei specifice coabitări a *esteticii* cu *critica culturală*, atenția focalizată pe marginalizarea esteticii în primele două decenii din secolul trecut când, odată cu presiunea determinismului gherist asociată cu sămănătorismul epocii „autonomia artei se heteronomizează” (apud Theodor Adorno) – toate aceste elemente se articulează într-un tablou și coerent și convingător al esteticii românești deplin maturizată în epoca interbelică și contemporană cu accentul pus pe „proeminența rațional-teoretizantă” a disciplinei. Cartea semnată de esteticianul octogenar, care nu uită să-și mărturisească atașamentul dar și amărăciunea pentru profesiunea, ingrată la noi, de cercetător științific, ne oferă o veritabilă lecție de estetică, stenică până la urmă chiar și în condițiile lumii de azi, pândită de semianalfabetism cultural: „Prin propria-i natură, ca disciplină eminamente teoretică, estetica poate să-și mențină – cu orcât dramatism, cu oricâte eșuări mai mult sau mai puțin conjuncturale – verticalitatea, dacă nu-și propune să elimine în chip radical, din propria incintă, palpităția metafizică”.



O carte în dezbatere

Singurătatea lui Adrian Marino (1)

Ion Vlad

Viața unui om singur (Polirom, 2010) refuză categoric formula consacrată a memoriilor sau a jurnalului; antisentimental, antipatetic și, bineînțeles, cenzurat – crede Marino – de luciditate și de discreție, avînd să respingă tentativele de a relata situații și evenimente, e în fapt o încercare neinspirată de a legitima atitudinii, opțiuni și un anume mod de a reface un destin; tragic, în esența sa, eșuat și nu areori decepționînd cititorul familiarizat cu cercetările teoreticianului și ale constructorului de concepte și de sinteze.

Mînat parcă de un demon al sancționării celui-lalt sau a celorlalți, Adrian Marino îl prețuiește (caz rar și aproape inimaginabil) pe I. Negoitescu, dar îi întinde un vîrf de spadă („narcisismul sexual exhibiționist”), așa cum o va face în diverse ocazii, anulînd prețuirea imediată a unor intelectuali prin nefericite și neinspirate săgeți expediate stîngaci și cu efecte îndoielnice... Justificările *pro domo* sunt covârșitoare ca număr, iar „discreția” despre care vorbește autorul acestei dureroase cărți este doar o chestiune de retorică instalată în întreaga carte, în pofida faptului că îl invocă pe Baltasar Gracián y Morales. „Antimemoriile” lui Marino sunt – o spune el însuși – un mod de eliberare de „*obsedante memorii afective*” (s.n., p.16). Adrian Marino conjugă, confirmînd, atitudinea proiectată la începutul cărții, „stoicism” și „criticism”, dar și resemnare și revoltă. Nu e mai puțin adevărat că îi repugnă dramatismul și *melodrama autobiografică*, consecvent de altminteri, și atunci cînd se pronunță asupra inflației memorialistice sau asupra serialului Luciei Hossu Longin; să precizăm: intelectualul ajuns la vîrsta deplinei senectuți are toate temeiurile morale de a se pronunța în deplină și gravă cunoștință de cauză! Anii de închisoare și deportarea într-un sat din Bărăgan, așadar cei 16 ani de izolare tragică, acutizează spiritul critic, justițiar chiar, rostind adevărurile eludate de alții din previzibile strategii; Adrian Marino este adversarul ineluctabil al mistificărilor și al falselor mitizări, reamintind – fără echivoc și cu indignare – despre pseudo-eroi, supuși „caznelor” de opt luni sau de 21 de ore...

Dacă, teoretic vorbind, Adrian Marino contrazice retorica memoriilor sau a jurnalelor, formula autobiografiei examinate pertinent de Philippe Lejeune (*Je est un autre*), e momentul să tragem atenția că teoreticianul literar *nu are aptitudini pentru relatarea evenimentelor, e paralizat în fața șansei de a evoca, de a nara și a reface, în consecință, atmosfera unor decenii, drama individului închis definitiv în propriile sale gânduri și, ulterior, în proiecte generoase, din nefericire adesea atinse de aripa indiferenței sau a orgoliului său excesiv, intolerant cu cei din jur. Paginile, numeroase și adesea redundante ca teme, atitudinii, situații sau prezențe umane sunt un discurs prelungit de comentarii, referințe, citate etc. etc.*

Pentru psihocritică sau pentru examenul psihanalitic, Adrian Marino este un subiect tentant; mi se pare, însă, că „tehnica” ar fi de la început banală și comună, urmînd unor precepte uzate, scoase din panoplia lui Freud, atunci cînd încă mai sunt cercetători întîrziți în locuri comune și banalități psihocritice: mama, detestată; un tată străin tînrului

licean sau student; ins mai puțin sociabil, alunecînd spre plăcerea de a observa „tarele” interlocutorilor (prețuirea lui Tudor Vianu nu îl împiedică să diagnosticheze „oratoria academică, placidă”); spirit critic exersat în situații numeroase, chiar dacă o cronică a evenimentelor e absentă, fiind substituită de comenatriul de pe acum acid, intolerant, incisiv prezidat – s-o subliniem – de un spirit democratic manifestat și mai tîrziu cu o consecvență neașteptată la o personalitate altminteri oscilantă și readaptabilă. Astfel, intruziunea bisericii ortodoxe române în politica anilor '35-'40; „specificul național” al licheismului și al carierismului (în perioada interbelică); mișcarea legionară și condamnarea categorică a actelor comise (vezi episodul intervenției brutale a unui grup de legionari, condus de viitorul mare lingvist Eugen Coșeriu, la comemorarea morții lui Nicolae Iorga).

Desigur, Adrian Marino este un om comprehensiv și, după multe decenii, îl va saluta la Cluj (orașul atît de detestat de teoreticianul și constructorul de concepte) pe academicianul Coșeriu... dacă închisorile comuniste au reprezentat pentru acest om „singur” un „adevărat dezastru moral”, fiind convins (constatare cu atît mai tragică pentru Adrian Marino) că „plăteam din plin ‘prețul’ *inocenței mele abstracte* (s.n. I.V.), izolate și profund livrești”, să recunoaștem de pe acum un fenomen cu totul singular: Adrian Marino n-a fost un militant în accepțiunea consacrată a cuvîntului, ci un om de o mare franchise, analizînd mai tîrziu, după anii de detenție și după calvarul satului din Bărăgan, toate caracteristicile perioadei comuniste, îndeosebi din perspectiva unui intelectual, independent de condiția lui socială: spiritul duplicitar, „schizofrenia morală inevitabilă” etc.

Sunt numeroase aspecte reluate uneori obositor de autorul acestei cărți insolite de fapt. Ar fi de subliniat că biografiile unora dintre cei condamnați la ani numeroși de închisoare n-au dus la izolare sau la manifestări precum cele mărturisite de autorul *Vieții unui om singur*. Am cunoscut o mare personalitate morală și intelectuală, un mare cărturar și om: Nicolae Mărgineanu, autorul *Condiției umane*. Cunoscut de profesorii Universității Harvard, de la celebra Princeton, Nicolae Mărgineanu a refăcut legăturile umane, generos și de o mare superioritate morală, iar cel care formulează aceste file s-a bucurat de „colegialitatea” emoționantă a marelui profesor. Lui Adrian Marino i-au lipsit resursele, probabil dintr-un orgoliu excesiv și dintr-o megalomanie defel „cenzurată”, oferind spectacolul unei prezențe ciudate, paralizate de stîngăcii, de gafe involuntare, infantil în unele manifestări și consumat pînă la obsesie de ideea succesului, a prezenței sale în lumea științifică europeană și nu numai... Acea furie a totalității, pomenită de Adrian Marino („Eram autodidactul perfect”); supralicitarea propriilor sale aptitudini au produs adesea ravagii în raporturile sale cu ceilalți.

Debutul său publicistic (în general, publicistica e, pentru acest temeinic om de cultură, o oroare, condamnată și disprețuită total) are loc în *Jurnalul literar* (1939), revista editată de G. Călinescu la Iași, în perioada de „refacere” a marelui om de cultură



în învățămîntul universitar. Marino continuă să se autoelogieze (acea furie a totalității pomenite mai sus), proclamînd vocația teoretizantă și aspirația spre un sistem conceptual urmărit apoi cu perseverență și cu eforturi constructive: „Aspirațiile mele se îndreptau spre critica de idei și spre ideologie”. De aici, mai tîrziu, sintagma consacrată – „Critica ideilor literare” – și după cele două tomuri masive consacrate lui Al. Macedonski se înregistrează rezultatele studiilor temeinice, îndelungi, informate, într-un cuvînt, erudite.

Ideea că teritoriul circumscris categoriilor literaturii, doctrinelor și ideologiei literare (terminologia e prezentă la D. Popovici!) va putea „sparge” blocajul european, oferindu-i propriile sale cercetări erudite în ore de muncă epuizante. Din păcate, întreprinderea, deși deschidea unele frontiere, lăsa indiferență în numeroase cazuri cercetarea și critica românească; cea străină va tresări pentru un moment dar iluziile vor spori; sentimentul incomunicării și al lipsei de receptivitate aglomerează insatisfacții, amărăciune și, mai apoi, înfrîngere; nu și capitulare însă. De aici, gustul amar și o anume înclinație spre observații critice, frustrări și reacții paradoxale. O tot mai pronunțată manie a persecuției se instalează, odată cu reacții greu de acceptat. În singurătatea sa, Adrian Marino adună venin și devine adesea jignitor sau chiar grobian:

G. Călinescu și „Istoria” sa; interiorul lipsit de gust al locuinței acestuia; Jean Starobinski e privit cu rezerve; la fel Etienne sau Mircea Eliade; seminarul de la Geneva al lui Roland Barthes e o „adevărată catastrofă”, „plat formalistă”, dovedindu-se incapabil să accepte ideea interpretării unui text. Refuzînd literatura, Adrian Marino situează contribuția sa sub semnul sterilității și al incapacității de a înțelege literatura. Ce rost mai au, în acest caz, conceptele? Sunt multe alte motive pentru a continua comentariul nostru.

Exerciții de asceză

Aurel Sasu

La debutul publicistic (1939), Adrian Marino avea optsprezece ani. Își căuta o „formulă sufletească proprie”, obsedat de „valoarea în sine”, de „elanul către totalitate” și de conștiința „destinului individual”. Avea cultul „operelor mari”, al „intelectualității ridicate” și al „culturii maxime”, excepționale, ca forță vitală a unei civilizații. În cercetările de istorie literară, îl interesează „informația sistematică și de bună calitate”, „izvoarele de primă mână” și fidelitatea față de „norma interioară” a personalității umane. Se visa „o conștiință puternic individualizată, egolatră, egocentrică”, autor de contribuții fundamentale, preocupat de cărți scrise „sub specia eternității”, orientat de „preferințe irezistibile”, într-un cuvânt, om de gust clasic, apologet al exemplarului și al adevărilor morale intangibile.

Era categoric împotriva realității „aparent” moderne, a fragmentarului, a enciclopedismului improvizat, a diletantismului pretențios și a judecăților haotice, nedocumentate, a suficienței, a jurnalismului compilativ și a spiritului de improvizație cinică. Detesta „vocația efemerului” și evita, prin discernământ și selecție severă, „erorile de optică”. Acceptă fericit „infernul bibliotecilor” și refularea în fața informației documentare, își asumă tirania, dogma erudiției care-l scutește, teoretic cel puțin, de tranzacțiile ieftine și de falsele certitudini. Reacționează virulent împotriva „dezgustătorului spectacol al ipocriziei umane”, al admirației de la distanță, al producției literare comune, al „publicării grăbite”, împotriva oportunistului, a succesului imediat, a „promovării de sine ipocrite”, a vanității și a entuziasmului facil. Actul critic înseamnă efort, „inconfort de gândire”, potențial instructiv, idei asimilate, disponibilități creatoare și participare la „o activitate pentru veșnicie”.

Judecă totul prin raportarea la ideea de absolut, de durabil și etern, în opoziție cu primejdia imediatului, inactualului, cu „goana neîncetată după uniformizare și platitudine” sau cu energia risipirii în cotidian (cronica literară e acceptată doar când intră în „programul ascuns de lucru” al sintezelor). „Prelungita aplecare asupra textelor” e semn de disciplină intelectuală, de educație în ideea adevărului sustras determinismului istoric și de judecată (ierarhie) opusă polemic mentalității tranzacționale. Criticul refuză „mitul originalității depline” și pretenția „absoltei originalități moderne”. Crede în existența unor valori „din plin generatoare în ordinea creației”, în „substratul etern” al culturii, în „armonia întregului”, în capacitatea valorificării a ceea ce este primordial, arhaic, și în „valoarea anticipativă” a ideilor. De unde plăcerea de a descoperi precursori și de a consemna „tulburătoare coincidențe ale spiritului uman, în nepăsătoare sa continuitate”.

Există un permanent dialog între milenii: nici epocile de cultură nu pot fi fragmentate în „blocuri distincte”, nici „absoluta originalitate modernă” acceptată doar ca pură utopie („poezie ermetică s-a făcut din Antichitate”; valoarea poetică a obscurității se poate urmări în timp până la Demetrius, contemporan cu Plutarh; punctul de plecare al speculațiilor neo-umaniste se află în Renaștere; ermetismul „este vechi de când lumea” etc.). Exercițiul de sinteză critică e „reîmprospătarea memoriei” și reformulare a surselor clasice. Între Adrian Marino și generația lui e „un dezacord de ritm” (ca în romanul

L'Homme pressée al lui Paul Morand), criticul (pretins autodidact) are un „elan vital înăscut”, se cheltuiește cu voluptate, în grabă, în „viteză”, în aplicații de concentrare, asimilare, de complexe intelectuale și dialog cu sine. E lucid, perseverent, riguros, nemulțumit, inconformist, moralist lipsit de iluzii, refractar mediului, sentimental „ușor mizantropizat”, de o glacialitate afectată, practicând starea conflictuală ca „autonomie de gândire” și neîncrederea, ca probă de sinceritate și de „strictă erudiție”.

O fermitate neobișnuită și o perfectă urbanitate în atitudini. Tânărul era, în fond, un timid („amestec de tristețe, bucurie și de mari așteptări”), „învelit la exterior prin purtări mândre, agresive și ironice”, ca un Peciorin din nuvela lui Lermontov, orgolios indiferent față de onoruri, deloc smerit, „conștient de propriile-i sclipiri de superioritate”, și deloc modest, din moment ce modestia era considerată „o îndoială fundamentală de sine”. Disprețuiește huliganismul cultural (infatuarea, cabotinismul, vulgaritatea, grandilocvența, absența „educației totale”), evită subiectele la modă, „sectarismul violent” și tirania politică, prin meditație (sugestie din Condorcet). O iluzie? Fără îndoială! Fiindcă mizantropul visează, asemenea personajului din comedia lui A. S. Griboedov, „o societate ideală, construită după propria sa imagine”, și „sfârșește prin a-și suprima orice relație socială de teama dezamăgirilor interioare”. O alergare de unul singur după „desăvârșirea de sine”, atâta timp cât „fondul nostru inefabil rămâne incomunicabil în cea mai mare parte”.

Deocamdată Adrian Marino îl copiază pe George Călinescu cel puțin în atitudinea romantică de aspirații ideale: calm desăvârșit, izolare de contemporani și gândul secret al valorilor strict europene. Un fel romantic de a trăi în vis. Numeroasele inventarii bibliografice, laborioasele investigații de arhivă, parcurgerea ascetică a materialului brut, detaliile de istorie literară, efortul de stabilire a „temelor originare”, notele, cronicile, efemeridele sunt toate valorificări de „intelectualitate ridicată”, de viziune unitară, integrate și, în esență, de cultură ca alternativă la ideea de criză și de salvare a omului. E accentuată, de fiecare dată, seria de „intuiții irepetabile” și istoricitatea „producătoare de valori”. Când, blazat de „literatura înaltă”, criticul coboară la „anecdoticul monden” și la „epicurelul gastronom” o face doar spre a-și odihni spiritul amenințat de „sufocarea livrescă” a marilor idei.

Să fie paginile (studii, însemnări, note, cronici și recenzii), căroră, târziu, autorul nu le mai găsește loc în biografia sa, scrise numai dintr-un „sentiment violent de relaxare”? Puțin probabil. În volumul de memorii (*Viața unui om singur*, 2010), autorului, evoluând cu anii, către „un idealism abstract, radical, dublat de realismul și spiritul critic cel mai rece și brutal”, începuturile i se par confuze, nu mai are despre ele „nici o amintire frumoasă”, anii de publicistică activă dintre 1939 și 1947 i se par „dezorientare intelectuală”, „salt în necunoscut” și „atracție instinctivă într-un mediu inedit”. Într-un alt mediu decât singurătatea lui cronică, o singurătate care alterează, falsifică și sterilizează. Care, în cele din urmă, ucide! Multiplele preocupări din această perioadă fac parte dintr-o viață care nu i-a dat, practic, nicio „satisfacție profundă”, o

viață „blocată, dezamăgită, adesea apăsată și chiar terorizată”.

I-a fost imposibil criticului să se transpună „într-un trecut (îndepărtat)” și să trăiască, în același timp, „efectiv într-un prezent (imediat)”. Publicistica începuturilor e repudiată ca parte a unei existențe dure, nefericite, antipatice, iritante, recuzată, în ultimii ani, „cu toată puterea și convingerea”. Intră, prin urmare, în sumarul memoriilor ca „inventar, practic ineputabil, de mizerii, nedreptăți (și) atrocități morale de toate categoriile” („Disprețul strivitor” al lui Călinescu: „De ce nu te-ai făcut inginer” sau: „Da ce, dumneata ești scriitor”, nu va fi niciodată uitat!). Omul Marino nu s-a plăcut pe sine, „nici cum a fost, nici cum a fost obligat să trăiască”. În final, nu i-a plăcut nici opera ca sursă a ostilității celorlalți. Vârsta însăși i se părea, în ultimii ani, abstractă, impersonală și supracronologică. Înainte să-i deteste pe alții, autorul se detestă pe sine, își detestă credința pentru conștientizarea făcută „contactelor impure”.

Ca exerciții de independență, insubordonare, spirit critic ireverențios și agresiv, ca dovezi de „suferință inexprimabilă și incomunicabilă”, începuturile publicistice rămân, totuși, edificatoare și, în cele din urmă, acceptate ca argument de „egalitate publică” și formă acut-dramatică de individualizare. Abandonarea lor e teatrală și zisa lor uitare nu face decât să demonstreze cât de imposibilă e ruptura totală și definitivă de propria noastră biografie. Nici Adrian Marino, nici ideile lui de ideologie literară nu și-au găsit deocamdată *locul* ce li se cuvine în cultura română. Poate din vina lui (recunoscută cu atâta demnitate!), poate din vina contemporanilor. Numai că un om fără *loc* este un om exilat, condamnat să rămână un simplu „document de epocă”. Iată de unde începe posteritatea criticului! Dovadă că și-a bătut el însuși acest destin e că nu și-a dat foc manuscriselor înainte de moarte și nu și-a distrus cu voluptate însemnările, cum a promis. Ne-a lăsat nouă (expresia îi aparține) *expoziția de rufe murdare*, în care se amestecă indistinct revolta („permanentă și fără soluție”), uzura („fără ieșire”), seria de aberații și imbecilități, viața ratată, erorile, inhibițiile, existența repudiată, singurătatea, examenul de conștiință, mediul cultural („detestabil”), „plutirea în derizoriu”, gesturile de ostilitate, neputința adaptării, sfidarea modelelor, „modificările subite de comportament”, naivitatea de a crede în valorile eterne, „distanțarea cvasiironică” de sine, resentimentul cu rol compensator, stoicismul, resemnarea, „impulsul exclusivist”, generozitatea, sacrificiul, drama vieții și izolarea progresivă. Ne-a lăsat nouă obligația să aflăm care au fost *obstacolele interioare* ale libertății sale.

(Prefață la volumul: Adrian Marino, *Cultură și creație*, în curs de apariție la Editura „Eikon”).

istorie literară

Din avangardă în ariergardă (V)

Ion Pop

În sensul detașării treptate de avangardism continuă să se exprime Aurel Baranga. "Schema" ideologizată a atitudinii față de poezie devine la el, ca de altfel la toți camarazii momentului, previzibilă: incapacitatea scriitorului neangajat de a înțelege "just" lumea, desprinderea (auto)critică de trecutul avangardist considerat decadent și de viziunea îngust-individualistă și pesimistă, în contrast, desigur, cu autentica atitudine revoluționară și cu optimismul regăsit: "Incapabil să înțeleagă rosturile unei lupte organizate la care era chemat, de vreme ce poetul începe a fi cetățean responsabil al lumii, scriitorul a preferat să cânte când furibund, când anarhic, când numai lasciv și rafinat, convins fiind că poezia sa de parfumuri și luxură, deboșă și melancolie, va contribui la rezolvarea unui proces pe care-l intuia numai, dar a cărui justă soluție întârzia s-o vadă. (...) Poetul se considera revoluționar când era de fapt numai demoralizat și se complăcea într-o tânguire declasată". Cazul lui Lautréamont îi pare caracteristic: autorul ar fi evoluat de la *Cânturile lui Maldoror* la *Poezii*, unde "vede just lucrurile", "poate din pricină că a trăit în preajma și în ambianța Comunei din Paris!"

Când scrie tot *Despre poezie* (în numărul 18, din 15 iunie 1947), Baranga reia aceleași caracterizări negative și obiecții la adresa vechii lirici: "unii poeți îmbolnăviți de estetism și îndrăgostiți de boala lor (...) văd în această poezie altoită cu viață mai mult decât o nenorocire, văd o problemă". Nu fără o doză de ipocrizie, el recunoaște, totuși, câteva dintre păcatele "noii" poezii, superficial angajate: "Poezii orei noastre - unii din ei - au căzut într-un exces de retorism, de patetic sau discursiv, din pricina grabei cu care veneau să comunice o serie de stări până la ei cenzurate. Este și această febrilitate de înțeles, după cum forma lor uneori precară e de scuzat"... Se pate "scuza", orice, nu-i așa, pentru binele Cauzei...

Exigențele de depășire de sine, de purificare, de eliberare de "decadentism" pot merge și mai departe, chiar în interiorul fostei tabere avangardiste. Noul iacobinism vrea opinii tranșante, vremea nuanțelor se pare că a trecut. Transparența mesajului trebuie să fie absolută, orice ezitare e sancționată pe loc de vigilența revoluționară. Aurel Baranga se vede el însuși amendat drastic tot de un fost avangardist, Ion Călugăru, care, mai intransigent ca niciodată, critică rezervele scriitorului față de o conferință a ideologului de serviciu Nicolae Moraru despre realism. Pentru Călugăru, adept, de-acum, al "realismului socialist" prestația conferențiarului marchează "o participare la lupta de clarificare ideologică ce se dă azi în lumea întreagă și la noi". E și un prilej de a ataca avangarda istorică: Baranga făcuse eroarea de a-l alătura pe un Aragon lui André Breton, "tulburele ideolog oniric ajuns astăzi militant al misticei dolarului, după ce în timpul războiului a fugit peste Ocean ca să-și asigure acolo mica lui persoană" ...

Nu alta este poziția lui Miron Radu Paraschivescu, care, pornind tot de la exemplul convertitului Aragon, nu ratează ocazia de a ataca la grămadă pe "moderniștii" pesimiști și estetizanți și pe "proaspeții versificatori ultramoderni" care ar imita, doar, o avangardă motivată contextual la vremea ei: poetul francez trecut la comuniști "a fost dadaist în 1918 și suprarealist în 1925, pentru ca, în locul acestor revolte verbale, să afle până la urmă revolta vie și profundă a vieții legate de popor. (...) și mai încolo: "Dar proaspeții noștri versificatori ultramoderni și tragedici? Ultime rejețoane ale expe-

riențelor lirice moderne, periferice derivații după ureche din dadaism, suprarealism și ermetismul apusean, curente care - la vremea lor, în trecut - își aveau explicația nu numai pentru poeți și poezie, dar și pentru cultura românească însăși, sufocată de o întreagă politică a opresiunii de stat de atunci... Cât despre ,moderniștii' cu tot dinadinsul tragici, ei bine, tragedia lor se va dovedi în faptul că nu se află în acord nici cu tradiția, nici cu năzuința de viitor ale poporului."

Deschiderea marii expoziții suprarealiste de la Paris este o bună ocazie de a vesteji încă o dată, prin condeiul lui Ovid S. Crohmălniceanu, avangarda în vechea ei formulă, insinuându-se în reînvierea ei o stratagemă burgheză, o "diversiune ideologică": "suprrealismul trebuia reînviat spre a fi opus literaturii realiste, literaturii rezistenței. El trebuia înviat spre a fi opus - ca și existențialismul - marxismului. Pentru aceasta, câteva apăsări pe clapa ,libertății absolute', pe care el o proclamă."

Treptat, dar într-un ritm, cum se vede, destul de accelerat, discursul critico-doctrinar se radicalizează, însă într-un cu totul alt sens decât cel al "avangardei istorice". El devine rigid, dogmatic, exclusivist, respingând orice experimentalism novator în materie de literatură, în numele unui angajament simplificator, sub lozinci în care abstracta, de fapt, "legătură cu viața poporului" este proclamată ca unic principiu axiologic. Orice abatere, de fapt, de la ideologia sumară de partid este taxată drept dușmănoasă, diversionistă, iar sub aceste periculoase etichete este înscrisă și avangarda, admisă doar formal, atunci când este vorba de scriitori care au fost în stare, desigur, să se "depășească", ieșind din ceața și confuzia ideologică, pentru a găsi, în fine, iluminăți, unica adevărată cale a scrisului lor. Tradiția exclude-rica pentru conformism burghez și cedare în fața "oficialității", a unor scriitori din grupul suprarealist parizian sau, la noi, din gruparea "unu" (cazul Voronca) este astfel continuată, numai că e ilustrată în mod paradoxal și involuntar comic, de nu grotesc, în numele unui alt conformism și convenționalism, rău mascat sub aparențele generoase ale angajării de partea "poporului" și a "vieții". O luptă de clasă... poetică face pereche cu cealaltă, din câmpul tensionat al noii istorii, care va fi controlată de "dictatura proletariatului", adică de reprezentanții birocrăția a ceea ce Tristan Tzara numise cândva o "nouă burghezie pornită de la zero", o "formă burgheză a Revoluției". Și - e de adăugat - prin mijloace de represiune brutală, de la încarcerarea unor scriitori la punerea la index a unor opere majore ale literaturii române moderne.

Despre felul cum sunt aplicate în practica scrisului noile directive printre avangardiștii de până mai ieri, un exemplu edificator dă Sașa Pană, care și deschide public laboratorul de creație, ilustrând cuvânt de cuvânt exigențele noii angajări. El publică, astfel, în numărul 12/1947 al *Revistei literare*, un articol confesiv, *Laboratorul intim. Cum am scris poemele "Episod" și "O mare iubire"*, oferind o lecție practică de convertire de la avangardismul însușit în urmă cu două decenii la noul crez. Primul poem, datând din 1936, republicat acum, mărturisește a-l fi scris în virtutea dicteului automat suprarealist, fără ștersături, cu motivarea, din Valéry, că "la moindre rature violente le spontané", dar și din Aragon, care vorbise, ca militant al mișcării lui Breton, de "viciul numit suprarealism", dedat cultivării "stupefiantului imagine". Prin contrast, exemplifică depășirea de sine

printr-un text extras din volumul recent apărut, *Poeme fără imaginație*, care - zice autorul - ar fi fost scris mergând pe stradă. E o ieșire din transa atelieului suprarealist spre realitatea concretă, însă una canalizată strict de lozincile "realismului socialist", cu un foarte atent dozaj al ingredientelor ideologice la ordinea zilei. Noua producție va fi așadar atentă la umanitatea comună, a vieții cotidiene, neapărat optimistă: "Din câteva curți ieșeau oameni de serviciu: o slujnică de peste drum, alta urmată de un șofer. Toți erau veseli, plini de voie bună." Astfel documentat, poetul nu mai are decât să transcrie datul concret, dar ameliorat, ca să zicem așa, prin infuzia unei luminozități permanentizate, adică, în fond, nerealist: "Cum ar fi dacă toți oamenii ar trăi ziua-ntreagă mai luminați la chip, mai doldora de voie bună?" - Trecută în poem, noua realitate va fi populată de oameni foarte muncitori, în luptă cu "răul", pentru victoria "omului nou" și, în plus, cu o foarte limpede perspectivă a viitorului luminos: "Trec printre voi / oameni ai zilelor de azi / Pe străzi, prin iureșul tramvaielor / Când în zorii zilei vă duceți / La muncă / Sau când vă-napoiați spre case / Osteniți precum amurgul. /.../ Și silabisesc așchii din gândul vostru / Mistuit de jarul atâtor lupte / Cu răul ce se aduna cu răul în ceață / Pentru ferestrele noului veac. / Pentru deslușirea omului nou. /.../ Dar văd peste ani / Pe alții cum vor trece mai sprinteni / Mai limpezi în gând"... Imagismul barochizant de altădată, "stupefiantul imagine", a dispărut într-adevăr, dar în locul lui au rămas doar elementare, comode metafore placate pe notația banală, locuri comune ale "poetizării". Fără să vrea, poetul oferă un atestat de demisie... În vecinătate, Constantin Nisipeanu e nu mai puțin decis să se despartă de trecut și să adere la noile comandamente ideologice, situându-se *Printre oamenii aceștia simpli*: "Nu vreau să mai privesc filmul acesta uzat /.../ Vreau visule să mă porți de braț / Prin mahalalele depărtate ale orașului / Printre oamenii aceia simpli dar hotărâți"...

Asemenea producții sunt mult prea slabe pentru a nu fi amendate, chiar cu "scuzele" despre care vorbise Aurel Baranga, până și de comentatorii angajați și ei în serviciul noilor cauze obștești. E cazul lui Radu Lupan, care recenzează chiar *Poeme fără imaginație* de Sașa Pană, în numărul 4 al revistei, din 5 octombrie 1947: "Ideea mi se pare frumoasă, dar ceea ce dădea vioiciune în notația renardiană [N-am nici o altă nevoie decât să spun adevărul!] lipsește în vers, tocmai pentru încercarea de a formula generalizări oarecum schematice, teoretizante. E cea ce va opri avântul liric, uneori." Finalul recenziei nu putea, totuși, să nu atenueze critica, în numele aceluiași ideal promovat ideologic, de unde și aprecierile pozitive despre "latențele lirice ale cotidianului (...), ale ,cuvintelor simple', ale vieții ,proaspetelor bucurii" ...

Se vede imediat că directiva ideologică aplicată literaturii dă rezultate cel puțin mdiocre, de nu chiar dezastruoase, - și totuși aceasta este și va rămâne linia de conduită literară promovată de "realismul socialist" în rapidă ascensiune. Foarte curând, un reportaj de la Congresul Uniunii Sindicatelor de artiști, scriitori și ziariști, semnat de Geo Dumitrescu (numărul 37, din 26 octombrie 1947), va fi ordonat pe secvențe care poartă următoarele titluri, ce ne dispensează de orice alt comentariu: *Lichidarea curentelor decepționiste, Pentru o literatură sănătoasă și realistă, Decadența artei burgeze...*

Democrația neîncrederii

Horia Lazăr

În fața pericolului răsturnării reprezentării democratice în dominație a aleșilor și pe fundalul dezideologizării și juridizării politicii se conturează tot mai net ceea ce Pierre Rosanvallon numește în ultimele lui lucrări „democrația impuțării”, a cărei figură centrală e „poporul-judecător” (1). Istoric, „organizarea neîncrederii” e o atitudine de inspirație liberală (protejarea individului, ilustrată de rezervele față de votul universal) sau democratică (păstrarea exigențelor slujirii intereselor comune) – pe de o parte „puterea de prevenire” a lui Benjamin Constant și pe de alta puterea de supraveghere, de control și de „împiedicare”, pe care Montesquieu o opunea „puterii de a statua”. Esențialmente „impolitică”, noua democrație, desemnată ca o „contra-democrație”, nu e expresia apatiei sau pasivității populare, și nici a repelierii cetățenilor asupra vieții private. Departe de a încarna declinul suveranității, ea e o participare neconvențională la viața publică (greve, manifestații de stradă, petiții). Ca urmare a erodării suferite de „democrația alegerilor”, angajarea politică se manifestă, în zilele noastre, prin mecanisme de *exprimare* a voinței populare, de *implicare* în viața publică și de *intervenție* în luarea deciziilor – o realitate politică nouă, definită de Michel Foucault ca „gubernamentalitate” modernă, în care expresii precum „politică negubernamentală” sau „politică guvernamentală” sînt deja monedă curentă (2). Rezumînd o activitate democratică cu efecte nepolitice și așezată la intersecția domeniului formal și a celui informal, ea își are rădăcinile într-un trecut anterior democrației electorale, mai precis în doctrinele medievale privind rezistența în fața tiranului și ale tiranicidului, așadar înainte de apariția alegerilor și a guvernărilor populare.

Cuvîntul „a supraveghea”, atestat în franceză în anii 1760, se referă la reglarea comportamentelor politice prin intervenția opiniei. Neinstituționalizată, aceasta e celebrată în 1789 de asociații, cluburi și gazete, asigurînd controlarea reprezentanților poporului prin publicitatea faptelor lor. A informa, a dezvălui, a face revelații, a aduce la cunoștința cetățenilor actele responsabililor politici; a nota și a evalua capacitatea lor de organizare și de gestionare a bunurilor publice; a-i denunța pe cei ce completează împotriva patriei și pe dușmanii ei sînt funcțiile contra-democratice de bază prin care „puterea neutră” a poporului (B. Constant) anunță competențele curților constituționale din zilele noastre. Admirăția lui Montesquieu și a lui Rousseau pentru cenzorii romani și pentru eforii din Sparta, ca și ostilitatea lui Robespierre și a lui Bonaparte față de tribunii francezi din perioada Revoluției, socotiți a încarna o opoziție *politică*, indică greutatea de a articula puterea reprezentativă cu puterea de a controla, chiar dacă, sociologic, ambele purced din aceeași sursă (poporul). Disjunția dintre poporul-elector și poporul-opinie, deputați și gazetari, tribună și peniță, într-un climat de explozie a jurnalismului, va face să apară o cenzură inedită, *publică*: o adevărată „magistratură” a ziaristului intangibil, vehicul al unei legitimități „substanțiale” întemeiată pe universalitatea rațiunii, spre deosebire de legitimitatea socială dobîndită prin votul universal (care creează o majoritate reprezentativă) și de legitimitatea „prin imparțialitate” a justiției și a statului de drept (3). Ca organ dinamic al opiniei

și totodată ca mediu de reflecție a ei, presa, imagine a conflictului celor două moduri de reprezentare (oficial și informal) a fost tîmîiată și discreditată, pe rînd. În anii Revoluției a fost răsfățată, contrar societăților populare și patriotice, acuzate că restrîng, prin activitățile lor lipsite de reprezentativitate, așadar private, libertatea sufragiului universal; în schimb, sub al Doilea Imperiu, presa neoficială va fi declarată nelegitimă, deoarece nu beneficia de o delegare legală a puterii.

Instantă de denunțare, de verificare, de controlare și de sancționare prin opinie, presa e vehiculul privilegiat al democrației de imputare, al cărei model e procesul și care, în zilele noastre, tinde să se substituie „democrației de confruntare” prin desfășurări ce țin de logica neîncrederii. Dacă în Evul Mediu consimțămîntul, privit ca absență a rezistenței, are o semnificație morală (încrederea în virtuțile principelui) întemeind o legitimitate a cărei piatră de încercare e teoria tiranicidului, „puterea de a împiedica” a lui Montesquieu e integrată într-o perspectivă constituțională. Opușă acțiunii și puterii de a statua, împiedicarea, confundată adesea cu supravegherea, e încredințată executivului, chemat să frîneze zelul și arbitrarul legislativului. Fixînd limite puterii absolute, ea temperează totodată excesele suveranității populare. Pe urmele lui Montesquieu, unii revoluționari, precum abatele Fauchet, propun o „putere moderativă” în scopul de a lărgi bazele reprezentării în virtutea principiului „totul are grijă de tot” (4). Pentru a preveni uzurparea puterii delegate de către legislativ, alții s-au gîndit să încredințeze supravegherea unor magistrați „temperatori”, numiți și „păstrători”, a căror amovibilitate („impermanență”) ar fi fost garanția imparțialității: o putere impersonală și funcțională, neinstituționalizată (5).

În vastul proces public deschis împotriva puterii și organizat după principiul „superiorității funcționale a neîncrederii” moștenit de la Aristotel, care preferă judecata votului, instituția juriului e cheia de boltă a sistemului (6). Atestat deja în Evul Mediu, cînd înlocuiește ordalia, dar abandonat în vremea Vechiului Regim, juriul iese din nou la suprafață spre 1750, mai ales grație unor gînditori ca Beccaria, Voltaire și Condorcet, și de asemenea mediatizării intense a erorilor judiciare. În America, activitățile lui au o foarte bună reputație, ceea ce face ca el să constituie unul din stîlpii democrației, împreună cu miliția și corpul electoral. În Franța secolului al XIX-lea însă, neîncrederea față de justiția populară, care prin indulgența deciziilor e un adevărat dispozitiv de protecție socială nepartizană (de exemplu în cazul achitării „criminalilor politici”), e solid ancorată în mediile conservatoare. Pe fundalul extinderii votului universal, o lege din 1894 transferă un număr de infracțiuni de la curțile criminale la curțile corecționale. Această „corecționalizare a pedepselor” (7) însoțită de înăsprirea lor e semnul însușirii de către ordinea burgheză a controlului popular al unor afaceri judiciare precum infanticidele, avorturile sau crimele sîngeroase, în care verdictul era deseori achitarea.

Judiciarizarea politicului (unii vorbesc de spectrul unei „republici a judecătorilor”) apare în prezent mai ales în țările cu puternică instabilitate politică. Ea se manifestă și în situație de slăbiciu-

ne constituțională a parlamentelor sau, dimpotrivă, de ieșire a lor de sub controlul public. Ne putem întreba dacă „guvernarea judecătorilor”, de care unii se tem nu fără motiv, e dăunătoare democrației sau dacă reprezintă, dimpotrivă, un progres al statului de drept. Ca formă a acțiunii sociale și de punere la încercare a fundamentelor vieții comune, actul de a judeca e un fel de punere sub acuzare permanentă a majorității electorale, ce preia funcțiile opoziției politice. Pe de altă parte, confiscînd în folos propriu nemulțumirea populară și agitînd demagogic „spiritul de justiție”, mișcările populiste, despărțite de orice ideologie și asumînd deschis refuzul oricărui sistem, promit o suveranitate negativă *imediată*, antipolitică, prin criminalizarea absolută a puterii: patologică a democrației dar și a contra-democrației.

În zilele noastre, extinderea și perfecționarea *democrației* e însoțită de un declin fără precedent *al politicului*. Am intrat în ceea ce P. Rosanvallon numește „epoca impoliticului”. De acum, ideologia transparenței generalizate nu mai invită la limitarea puterii, ca în viziunea liberală a lumii, ci la *constringerea* ei (8). Prăbușirea puterilor legitime și dizolvarea lor în ceea ce Jacques Rancière numește „post-democrația” ne face să privim societatea contemporană ca pe o generare spontană de simulacre, cum a descris-o Jean Baudrillard, în care „capitalismul de opinie” (în care virtuțile pieții și credința superstițioasă în ele se conjugă), tot mai controlat și mai nedrept, face să crească, simultan, transparența și inegalitățile (9). Iar în ceea ce privește ambianța de „deselecție” politică prin alegeri, ea produce discursuri de denigrare patologice ce instituie blocaje la nivelul alternativelor și întăresc populismele. În sfîrșit, politizarea drepturilor omului, clădită pe „machiavelismul binelui” triumfător și pe un „etnocentrism egalitar” lipsit de alteritate, în care factorul colectiv e înghițit de cel individual (10), e incapabilă de a produce legături sociale, mulțumindu-se să elibereze particularismele.

O ultimă sfidare cu care se confruntă democrațiile contemporane e problema minorităților. Istoric, majoritatea – temei al reprezentativității politice – a fost percepută ca unanimitate potențială (în epoca luptelor de clasă și a votului cenziar) sau ca grup opresor. Integrată într-un „ritual de unanimitate” de inspirație religioasă, fără referire la vreun mandat sau la vreo delegare a puterii, identificarea poporului roman cu Senatul, exprimată prin aclamație și rezumată în vestita formulă *Senatus populusque romanus* introduce în realitatea istorică un consens aparent, presupus, care-i va permite lui Rousseau, peste veacuri, să afirme caracterul constringător al hotărîrilor majorității („votul celor mai mulți îi obligă întotdeauna pe toți ceilalți”) (11). Cucerirea majorității pe cale electorală era legată, în perioada post-revoluționară, de luptă pentru emancipare socială și pentru desființarea privilegiilor. În schimb, în societatea neîncrederii, a noastră, poporul poate fi definit ca „sumă negativă” a frustrărilor, a lipsei de recunoaștere, a drepturilor precare (12): popor *social* mai degrabă decît popor *electoral*, fragmentat, atomizat, dezbinat, pulverizat, care nu se mai identifică cu vreo majoritate ci care construiește majoritățile într-un mod aleatoriu și instabil prin adunarea unor singularități minoritare ce compun o „generalitate invizibilă”, virtuală. Spargerea blocului majoritar produce un „popor ce se povestește”, constituit prin propriile-i narațiuni, situații de viață, calități individuale și memorii paralele: un popor întors asupra lui, ce se reflectează în propria-i imagine, narcisist și nesatisfăcut, mereu

minoritar. Copil al majorităților triumfătoare, acest popor cere o ocrotire pe care democrația majorității i-o refuză. Cu o inteligență politică rară, B. Constant descria cu finețe, în 1806 deja, aporiile democrațiilor din zilele noastre – mari ansambluri mișcătoare în care fiecare dintre noi face parte, pe rând, din minoritatea oprimată – punând în lumină coincidența decalată a majorității și a minorității, și sugerând totodată soluția: „Majoritatea scriitorilor politici au reprezentat democrația ca pe o ființă reală a cărei existență se prelungește și care e compusă întotdeauna din aceleași părți. Se întâmplă însă mereu ca majoritatea de ieri să formeze minoritatea de azi. *Apărind drepturile minorității apărăm drepturile tuturor.* Căci fiecare se află, la un moment dat, în minoritate. Întreaga asociere politică se împarte într-o mulțime de minorități ce sînt oprimate succesiv. Fiecare dintre ele, izolată ca victimă, redevine, printr-o stranie metamorfoză, o parte a marelui tot, servind drept pretext pentru sacrificarea unei alte minorități. Acordînd majorității o autoritate nelimitată oferim poporului în masă holocaustul poporului în detaliu” (13). Rezolvarea aporiilor reprezentării democratice va putea fi făcută, într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat, prin asumarea principiului *majorităților fictive*, care pentru a se proteja mai bine pe ele însele vor proteja minoritățile, din care de altfel se vor fi născut.

Note:

(1) Pierre Rosanvallon, *La contre-démocratie. La politique à l'âge de la défiance*, Paris, Seuil, col. „Les livres du nouveau monde”, 2006 și *La légitimité démocratique. Impartialité, réflexivité, proximité*, Paris, Seuil, col. „Les livres du nouveau monde”, 2008.

(2) *La contre-démocratie, op. cit.*, p. 26 și 28.

(3) *Ibid.*, p. 116.

(4) Citat în *La contre-démocratie*, p. 140.

(5) *Ibid.*, p. 141.

(6) *Ibid.*, p. 205. «Democrația de respingere», a cărei origine se află în practica ostracismului antic, are o latură teatrală și regresivă (*ibid.*, p. 187). Ea se bazează pe un principiu foarte simplu: coalițiile reactive și negative sînt mai ușor de organizat decît majoritățile eterogene, beneficiind prin urmare de importante avantaje structurale.

(7) *Ibid.*, p. 225.

(8) *Ibid.*, p. 262.

(9) *Ibid.*, p. 203.

(10) Marcel Gauchet, «Quand les droits de l'homme deviennent une politique», în *La démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, col. «Tel», 2002, p. 365 și 372.

(11) *La légitimité démocratique, op. cit.*, p. 34-36.

(12) *Ibid.*, p. 117.

(13) Benjamin Constant, *Principes de politique*, citat în *La légitimité démocratique*, p. 118.

poezia

Viorel Mureșan

Inima mea așa cum nu e

(amintiri de pe un șir de scări)

I

pe urmă mi-am așezat straietele la uscat
și m-am apucat să rîd în ho-ho-te peste munți

ea era așa de frumoasă ca o zi care se înveșmîntă
în frig
și ca lumina zilei de ieri

și nu pot uita desigur nici cărciuma cu o masă
la care cioclii își dau pe gât rachiul ieftin
fumează și vorbesc măscări

acolo pe un șir de scări
cu ochii pe foaia albă noi tăceam
ca niște călugări în fața mării

și-ndată ni se și ivi pe hârtie
biserică albă cu cărți și sicrie

în grădină
ea amesteca lumina cu pământ
făcând din aluatul acela un mînz
care și începe-a zburda dînd din coadă
pe cînd cineva în grabă părăsește cu un pachet
greu
aripa unei clădiri dărăpănate

cînd norii n-au portari la porți
s-apeac-n lume caii morți
ai umbrelor și pasc din văi
moarte cu freamăt de păstăi

din pod se prelingea numai o piscică
avînd ochii albaștri

II

și iarna era pe sfârșite
în capul lui începeau a cânta
primele păsări
sunau gălețile căzute în gol

într-o piață
porumbeii fac cercuri în jurul dictatorului
care pe soclu își ronțăie pe înfundate
ciocolata cu alune

m-a apucat din nou rîsul în ho-ho-te
peste munții de lemn
un rîs care cădea din cer cu o foaie de
tablă ondulată

uneori îmi mai amintesc cum
întotdeauna cînd auzeam că umblă
popa cu crucea
frate-meu și cu mine
ne ascundeam în pod
acolo jucam un șeptic
până se muta el să cînte în curtea vecină
ea era frumoasă ca ziua risipită
printre pietrele sure de râu
și ca apusul zilei de ieri

calea e lungă – ne tot spuneam – și
morții mai coboară din dric
să scuiepe într-o baltă cu broaște

din turn
se vedea fața de iederă a vieților noastre
pe cînd în aer unul se rotea
jucînd la ruletă

e ora-n care drumuri de piatră
cască gura
hârtilor din negrele sertare
se-nalță acum din pleavă o duhoare
cu care morții poate-ntrec măsura

III

eu
mă rupeam strîmb cu mâinile dintr-un clopot

la vale
în clinchetele apei subțiri
pe sub crengi mari de soc înflorit
copiii
cu un curcubeu se tamponau la dos

și cei doi îngeri în cămăși de miros
cum două degete albe ar ieși dintr-o
mănușă neagră

moșăiau pe capetele podului
până ce – țipînd o bătrână ca din gură
de șarpe –
și-au luat zborul

vrăbiile
sparg vîntul ca pe un zid de sânge și cenușă
și iată vin aruncându-și veșmintele
domnișoarele din avignon

acolo pe cîmp
lada era mare și plină de păsări otrăvite
cînd am ajuns în dreptul ei
fiecare stătea ca un stîlp înfipt în gura
mortului

și eu umblam de la una la alta
în cercuri

pe pînza mormîntului dansau fără

ropote

îngerii îngerii de pe clopote

soarele de andezit se dezbrăca și el lent
își atârna întunericul într-un arbore năruit
ridica în dreptul ochilor un craniu
prin ale cărui găuri o rugăciune fâlfaia

capela sixtină se mutase
între fire lungi de mătase
de-i curgeau prin
pereți oase

vă spuneam
acolo pe cîmp
un copil rîdea ca un copil
peste creștetul lui iarba
a prins a bate din aripi

în vârful scării numai ochii albaștri
ai unei pisici

prin crăpăturile anotimpului ne venea de pe
munți
suferința zăpezii

în casa noastră calendarele
intrau încet în pereți

Exilatul

Lucian Pop

Erau trei prieteni, la rândul lor prieteni buni și sinceri cu regele orașelului Beldeanu, orașel în care-și duceau cu toții veacul. Și acestor trei prieteni le era tare frică de frica regelui.

Încercară în zadar să-l convingă că nimeni nu-i vrea răul, dar cum ai pune paie pe foc, pe zi ce trecea, regelui I se mărea frica. La rândul lui, dezarmant de sincer, le mărturisi celor trei că ajunse până acolo, încât îi vedea cum complotează și-l duc într-o pădure să-l înjunghie.

Îngroziiți că halucinațiile îl vor înghiți cu totul, cei trei nu mai rezistară și se hotărâră să-l detroneze. Unul din cei trei avea un frate vitreg, care la douăzeci de ani, exasperat că în orașelul lor nu se întâmplă nimic, fugise în București. Luară legătura cu el și acesta, ajuns în capitală om influent, îi găsi regelui un post de inspector de piete.

Urmă apoi pasul al doilea. Detronarea. În fiecare seară, cei trei se întâlneau cu regele pe terasa palatului și în fața unei sticle de vin, cleveveau despre te miri ce subiecte, până târziu, după miezul nopții. Nimic mai simplu, în seara detronării, unul dintre ei îi turnă regelui în paharul cu vin un somnifer puternic.

Peste două zile, regele se trezi năuc, întins pe patul unei garsoniere din capitală, având pusă grijuliu pe piept o scrisoare explicativă din partea celor trei. O citi, oftă profund și neavând de ales, merse să-și ieie slujba de inspector în primire.

Dimineța, pe la opt, se întâlneau într-un birou mare toți inspectorii de piete din capitală. Pe la nouă, se risipeau care încotro, către piețele ce le-au fost repartizate. În acest interval, de o oră, regele încercă să-și găsească printre colegi, alți trei prieteni de taclale, pentru a reinvia seriile mirificale din Beldeanu. Dar bucureștenii sunt prin excelență niște materialişti rezeziți.

- Cum vine treaba asta?!... Adică ce să facem?!... Să ne-așezăm ca babele pe o bancă și să luăm lumea la purecat și la-ntors pe dos și la scormonit până dăm de gânditorul din Hamurgia?!... Tu de pe ce planetă ai venit tine-re?... răsără inspectorii cărora le propuse felul acesta de prietenie.

Rămas cu buzele umflate, într-o seară, regele luă pocăit legătura cu cei trei din Beldeanu, prin telefon. Aceștia, fâstâciți, îl informară că, de nevoie, făcură un triumvirat și cu vocile gătuite de emoție îi mărturisiră ce mult, ce acut îi simt lipsa de pe terasa palatului.

- M-am lecutit de frică!, le strigă el bucuros nevoie mare, lăsați-mă să mă întorc în Beldeanu... - dar după această rugămintă umilă, auzi în receptor doar șuierul îndelung al unui vânt de stepă.

A doua seară îi sună iarăși.

- Ce mai faceți?

- Ce să facem la ora asta? Nu știi?! Stăm pe terasa palatului la un pahar de vin.

- Și despre ce vorbiți?

- Despre încălzirea globală și despre cazul unui schelet minuscul de extraterestru.

Participă și el la discuții până după miezul nopții.

Așa procedă regele și în seriile ce urmară, având speranța secretă că la un moment dat, cei trei vor izbucni: Haide acasă, că ne este peste

mână să vorbim cu tine numai prin telefon, fără să te vedem la față!

Dar așteptă degeaba.

Într-o amiază, după ce ieși tracasat dintr-o piață în care se văzu nevoit să deie o amendă usturătoare, se întâlni cu un coleg, care, la rândul lui, de-abia scăpase întreg din mâinile unui măcelar ce vindea carnea fără certificat medical. Colegul îl invită la una mică. Din una mică se făcură câteva mari, și să-și stingă aleanul, regele îi povesti colegului de-a fira-n păr, cum ajunse din Beldeanu tocmai în capitală, și poftim la ei!, cei trei prieteni nu sunt capabili să-l creadă că se lecuise complet de frica de-a fi înjunghiat într-o pădure.

"Ce chilipir pe capul meu, se felicită în sinea lui colegul, nătăflețul ăsta de rege este o adevărată mină de aur neexploatată!" - și, generos, mai comandă un rând de tărie.

- Numește-mă prim ministru și dă-mi mână liberă să administrez cum știu eu mai bine afacerea orașelului vostru. În schimb, jur cu mâna pe inimă că nu trec trei zile și prietenii tăi, care mai de care, se vor întrece să te repună în drepturi.

- Cum așa?

- Las pe mine!

Știa colegul ce știa, că mai rar așa maestri în tras sforile ca bucureștenii.

Proaspătul numit prim ministru, luă pe rând legătura cu cei trei și le spuse, fiecăruia în parte, că ceilalți doi, de frica repercursiunilor, se hotărâră să-l aducă înapoi pe rege în Beldeanu, dând în schimb vina pe el că a fost capul răutăților, și-atunci va suporta de unul singur consecințele actului de lezmajestate.

Beldeienii nu erau niște papă lapte să se piardă cu firea. Cu un dispreț și o ironie pe care regele le simți ca două palme usturătoare, cei trei îi ziseră la telefon: În sfârșit, ne-am călcat pe inimă, haide rege cât poți de repede în Beldeanu să te ducem în pădure și să terminăm odată povestea asta! Apropo, adu-ți cu tine și ciracul care a reușit cu tactica lui să ne întoarcă stomacurile pe dos.

Desigur că dorința regelui de-a se vedea alături de cei trei la masa de pe terasa palatului era una imperativă, de-a dreptul stridentă, dar un alt sentiment îl îmbrânci să ia trenul către Beldeanu. Un sentiment incomod și țepos, cum ai duce în palmele goale un arici făcut ghem. Mai mult să scape de arici, se întoarse acasă.

Cei trei îl așteptau pe peronul gării. Cum se dădu jos din tren, în loc de bună ziua, le strigă:

- Spuneți-mi, este cinstit din partea voastră să-mi luați obsesia ca pe un pericol real?

- Păi... - îi replicară cei trei - cu toții avem obsesii, dar le dăm peste bot, că atunci când încep să latre în gura mare, este de rău, te dau afară din casă.

- Și voi aveți obsesii?!, se bucură regele.

- Crezi că este numai privilegiul tău? Să fim bine înțeleși, pe-a noastră o ținem sub un control strict.

- Am înțeles aluzia. Spuneți-mi-o!

- Se face că vine un străin în orașelul nostru și sub mâinile lui, devenim chinezi.

- Cu ochii oblici? Este prea de tot!

- Nu cu ochii oblici. Lucrăm ca apucații toată ziua, cădem de oboseală dar nu ne lăsăm,

o mai împingem un ceas două, cu bețișoare puse la pleoape să nu ni se închidă ochii de somn.

- Oare... să fie colegul meu pe care l-am

numit prim ministru, omul vostru din coșmar?

- Cine altul, că bucureștenii văd numai banul în fața ochilor și sunt în stare pentru el să tragă șapte piei de pe amărătul de provincial.

- Dar noi ce suntem?! Cârpa lui de șters papucii?!

- Cât îi fi de bărbat, n-ai scăpare. Când trebuie să-ți vină colegul?

- Măine dimineată.

- Știi de pe-acuma ce cadou ne-adeuce în geanta lui de prim ministru. Peste două sute de taxe și impozite!

- Vezi acuma, nu el te obligă, dar cum altfel le poți plăti dacă nu lucrând până-ți iese părul prin căciulă?

- Peste tot unde ajung, procedează la fel.

Mulțumim rege că l-ai adus pe capul nostru.

- De-aci înainte, adio serilor de taifas!

- Vei sta rege de unul singur la masă cu sticla de vin în brațe, că nu suntem nebuni să ne târâm până la palat cu șalele frânte de lucru!

- Mare, mare, mare prostie am făcut!, se prinse regele cu mâinile de cap. Dar voi sunteți de vină.

- Nu tu? Te-nghițea obsesia, cine știe de ce erai în stare. Așa că, nu mai da din colț în colț, spune-ne cum scăpăm de bucureștean?

- Și dacă obsesia mea cu pădurea se adevărește?... doar atât, că nu eu personal sunt înjunghiat? Pentru seriile noastre sunt în stare de orice sacrificiu!

A doua zi, dis de dimineată, regele cu cei trei prieteni se găseau țepeni și reci pe peronul gării, gata să-l ieie pe proaspătul prim ministru și să-l ducă fără niciun protocol în pădure.

După ce proaspătul prim ministru se dădu jos din tren, regele-i prezentă pe cei trei prieteni. Bucureșteanul dădu neglijent mâna cu ei și-l întrebă pe rege câte impozite sunt în orașel?

- Au fost trei, dar cum contabilul meu este tare de cap și se-ncurcă-n cifre, m-am văzut nevoit să mă rezum la unul.

Bucureșteanul dădu îndurerat din cap și le mărturisi:

- Din cauza asta arată orașelul vostru cum arată, cu oameni ce dorm de-a-n-picioarele, rezemați de ziduri, că la noi în capitală, cu peste două sute de impozite pe cap de locuitor, până și câinii comunitari sunt sprintari, aleargă toată ziua pe bulevarde cu cozile ridicate semeț în sus! Ți-ai găsit omul potrivit rege, felicitări, îți garantez, nu trece anul și de la ralanti ajungeți la viteza a cincea!

Cei patru se mulțumiră să-l privească cu ochii-n gol, știind că nu le mai rămase fărâmă de speranță și n-au încotro, trebuie să-l ducă în pădure. Cei trei îi dădură regelui coate și-aceștia îi zise proaspătului venit:

- În cinstea ta, mergem la niște grătare într-o poieniță din pădure.

Nu departe de grupul lor, ședea jos, pe un carton, o cerșetoare. Cei patru o cunoșteau. Era o fostă ghicitoare în cafea, dar cum pe rege îl apucau de-a dreptul istericalele când venea vorba despre fenomene paranormale, de frica exilării biata femeie se văzu nevoită să renunțe la această îndeletnicire, pentru care, totuși, orice s-ar zice, trebuie să ai niște calități ce nu se găsesc pe toate gardurile. De pe cartonul ei, fosta ghicitoare trăsese cu urechea și cu o zi înainte, când se dădu regele jos din tren și

acuma, odată cu venirea bucureșteanului. După invitația regelui de-a merge cu toții în poieniță, fosta ghicitoare interveni cu o întrebare:

- De ce vreți să-l duceți pe bucureștean în pădure?

- Treaba noastră, vezi-ți de mizerabila ta meserie!

- Eu nu te-am jignit, rege, și nu mie trebuie să-mi fie rușine de ce fac, să le fie aceluia ce pun la cale o crimă!

- Dacă mai scoți un cuvânt, te exilez! Femeie fără minte! Vrei să ne vezi pe toți beldeienii în șir indian, cu coșuri pline de pământ în spate, mutând dealurile dintr-un loc în altul?!

- Vă învăț eu cum să-l anihilați și să rămâneți în același timp cu conștiințele nepătate.

Cei patru se strânseseră în jurul ghicitoare care le explică în detaliu, cu multe adnotări, cum să procedeze cu bucureșteanul. Acesta, lăsat de unul singur pe peron, se albi dintr-odată la față. Când cei patru veniră de la cerșetoare înșeninați și bucuroși către el, le strigă tremurând de frică:

- Măi, de ce vreți să mă duceți în pădure?!

- Ai scăpat, nu te mai ducem.

- Jur pe ce-am mai sfânt că mă întorc în capitală cu primul tren și n-o să mai auziți de mine!

- Degeaba juri, că voi nu știți să păstrați un secret.

- Și-atunci ce vreți să faceți cu mine?

- Ne-a învățat cotoroanța asta de ghicitoare.

Fiecare localitate, poate fi Hiza, un cătun cu

zece case, poate fi Tokio, fiecare, deci, stă sub raza unei stele. Nici Beldeanu nostru nu face excepție. Noi stăm, mai rar așa ceva, sub o stea contemplativă, care nu s-ar băga pe acțiune, ca pisica pe apă. Nu-i o catastrofă să fii contemplativ, atâta numai, că, să-și consume energia cu care l-a înzestrat Dumnezeu, cel ce privește de pe margine este, o recunoaștem cu mândrie, un vorbitor clasa întâi. În sfârșit, am deslușit misterul care ne-a uimit ani de zile! De ce și cu febră, răciți ocnă, venim la întâlnirile de pe terasă și de ce vorbim cu toții mai mărunț decât berzele ce bat toaca cu ciocurile!

- Și ce-am eu de-aface cu steaua voastră?!

- Păi, o să ai, că deseară te ducem cu noi pe terasa palatului. Bucureștiul vostru, nici nu-i de mirare, stă sub steaua dinamică a rapacității. După vreo trei ceasuri petrecute pe terasă, cu steaua noastră-n creștetul capului, te vei transforma într-un beldeian get-beget. Numai de impozite n-o să-ți mai ardă! Ce satisfacție mare o să ai când vei da de un loc cu o umbră de două palme în care să te tolănești!, că așa ne-a spus ghicitoare, odată-n viață își schimbă omul steaua și cu ea mori!

- Dar tu, rege, de ce nu te-ai reîntors din București dinamic și rapace?!

- Simplu. Pentru că avem o tradiție pe care o respectăm de veacuri cu sfințenie. Abia acuma i-am prins sensul. Primele șapte nopți din viețile noastre le dormim afară, goi goluți, sub steaua Beldeanului. Suntem imuni la alte stele, ce crezi, au îndrăznit strămoșii să se joace cu soar-

ta noastră?!

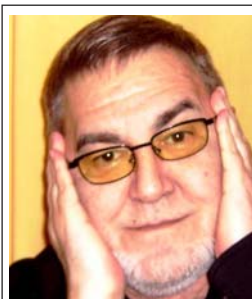
- Vă pic în genunchi dar nu mă băgați sub steaua contemplației, că o să mor de foame în București. N-avem strop de milă față de leneși. Vă rog, lăsați-mă să mă urc, așa cum sunt, în primul tren!

Cei patru se înduplecară și-l lăsară să urce în primul tren sosit în gară, chiar dacă acesta mergea în altă direcție. Uitându-se după trenul ce dispărea în spatele unui deal împădurit, unul din cei patru zise:

- Bine că știm de-acuma cum să procedăm cu ei!

- Dar dacă... vine unul, cine știe prin ce întâmplare călit șapte nopți la steaua dinamică a rapacității?!

- Este prea de tot! protestă regele, scăpați de obsesia asta, că eu unul m-am lecuit de-a mea! Doamne, de ce eram în stare! Haideti să vă fac cinste! Du-te unul și chemați-o și pe ghicitoare.



emoticon

Haiși au fost, haiși sunt încă...

Șerban Foarță

O tânără lexicografă, al cărei nume l-am uitat, scria, acum vreo douăzeci de ani (răstimp în care, din păcate, se va mai fi destinerit!), într-un articol din *Dilema*, că influența limbii turce asupra celei românești constă în multe substantive, în adjective (mai puține), ca și în câteva adverbe. Ignor motivul pentru care cercetătoarea era mândră (*fodulă*, cum ar zice turcul) că, de sorginte otomană, nu se cunoaște, în română, niciun verb.

Ceea ce e adevărat; cu corectivul că există o interjecție, în română, care provine din turcește și se comportă ca un verb; nu doar pentru că are funcție modală de imperativ, ci și pentru că, zice DEX, ea „împrumută desinențe verbale de pers. 1 și 2 pl.”.

E vorba, evident, de *haide*, - termen care, provenind din tc. *haydi*, „e răspândit în toate limbile balcanice și e conjugat, ca la noi, la Bulgari: *hajdite*, *hajdete*, *hajdate*, la Sârbi: *hajdemo*, *hajdete*, la Ruși (dial.): *ajdâte* și la Albanezi: *hajdeni*.”

Am reprodus din Dicționarul lui Pușcariu (atenție: Puș-că-riu, - iar nu Puș-ca-ri-ul!), care-l tâlcuie, pe *haide*, prin „allons”.

„Allons, enfants de la patrie”, adaug eu, - dar nu în glumă...

Căci cine, oare, și-ar permite să facă... hai de acest *hai(de)*, fără de care n-ar fi cu puțință mai niciun imn de stat (sau național): nici „Hai să dăm mână cu mână...”, nici (vorba „marsiliezei” pașoptiste a fratelui Ion Catină) „Aideți frați într-o unire,/ Țara noastră e-n peire./ Aste ziduri și palate,/ Unde zac mii de păcate,/ Aideți a le dărâma.” Ba chiar nici *Internaționala*, refrenul

căreia, tradus în românește, începe cu același „hai”: „Hai la lupta cea mare...”

(De menționat, în paranteză, că, pe când, în *Internaționala*, această „luptă”, *cea din urmă*, adică „C'est la lutte finale”, se consumă în răstimpul însuși al imnului apocaliptic, - într-o accepție sacră, nu profană), „hai la lupta cea mare”, din, evident, versiunea indigenă, implică, prin acest „hai”, ce-i un *ne-încă*, o minimă expectativă, un proxim viitor milenarist, un „a venir”.)

Cuvine-se, deci, a stăruii oleacă asupra micii, dar glorioase interjecții, care, în rol de verb imperativ, e chiar imperativul oricărei revoluții; sau, mai precis, detonatorul exploziei/bombei care este ea.

Nu trebuie ghilimetat, în ocurență, niciunul din acești trei termeni: *bombă*, *explozie* și *detonator*, pentru motivul că o revoluție (ori, baremi, o revoltă, o răscoală, o zaveră sau o rebeliune) se declanșează în momentul în care e atins volumul critic al diverselor tendințe sețioase, al potențialurilor insurecționale, astfel încât analogia cu explozia este de luat, aici, la propriu.

(În paranteză fie spus și, evident, la modul ludic: când pricina răzmeriței e foamea, această masă critică e masa rămasă tot mai fără masă!)

Fizical vorbind, o revoluție implică trecerea de la repaos la mișcare, de la echilibru la acțiune, fapt irealizabil în absența unui impuls, a unui stimul cinetic mobilizator.

Or, tocmai un asemenea impuls, declanșator de energii latente, e, în aceste imnuri, vorba *hai(de)*. Ea presupune prealabilul repaos, zăbava

în stagnant sau inercial, mortificanta apatie, adică „somnul cel de moarte”. Providențiala deșteptare se dă, la noi, prin acest *haide(m)*, - care, în franțuzeasca *Marseillaise*-ei este, cum am văzut, „allons”, iar într-a *Internationale*-ei, e „debout”: „Debout les damnés de la terre!” (adicăteala, dacă ați uitat, „Sculați, voi oropsiți ai vieții!”).

În fine, nu cred că e locul, aici, să facem cercetări asupra cât mai multor imnuri de o asemenea factură, de pe la noi sau de aiurea. Spune-voi numai că o vorbă ca *hai(de)* face, în română (ca și, pesemne, în bulgară, în sârbă sau în albaneză), cât zece verbe la un loc!

De remarcat că tocmai turca (limbă pe care moldovlahii ostili, dar tot mai resemnați, vor fi valorizat-o, îndeobște, într-un registru tragicomic, peiorativ sau defetist) ne-a furnizat, la o adică, declicul însuși al urnirii (și, în *extremis*, al Unirii). Unul de ordin strict verbal, dar, pe cât cred, indispensabil unei stilistici a acțiunii; și care, muzical vorbind, are valoarea unui *Auftakt*, a incipientului (pre)sunet din care izvodește cvarta (întotdeauna ascendentă) specifică atator imnuri (inclusiv „Deșteaptă-te, Române”).

Păstrând proporțiile, firește, acest mic *hai(de)* este omologul „big bang”-ului inaugural, al bibli-cului „Fiat lux”, - nicio revoluție, de altminteri, nedispensându-se de ingredientul geneziac al prefacerii ca (nouă) facere a lumii.

Numai că, vai, prefacerea, adesea, e simplă prefăcătorie (adică pseudomorfoză), când nu devine un prilej de inomabile afaceri, manevre sau mașinațiuni; astfel încât imperativul biblic s-ar tâlmăci printr-un (să zicem:) „Faceți lux!”, - cu corolarul „Fiat lux este mașina ideală!”.

Haios, nu?!

interviu

“Zero și infinit sunt frați, sunt amândoi elemente de ficțiune”

De vorbă cu acad. Solomon Marcus

Lucia Dărămuș: *Vorbiți-mi despre modelul european, cum vedeți moștenirile creștină, iudaică, latină, greacă?*

Solomon Marcus: Suntem marcați de moștenirile pe care le evocați. Sunt de acord să le asociem modelului cultural european, cu două condiții: a) europenitatea nu mai este numai cea geografică, ea este cea culturală. Prin ceea ce are mai bun, cultura americană este o prelungire a celei europene și, în unele privințe, este partea ei cea mai avansată; b) postmodernitatea și globalizarea culturală (despre aceasta din urmă mulți nici măcar nu vor să audă și, în mod fals, o consideră oximoronică) schimbă datele problemei. Opoziția de altă dată dintre Occident și Extremul Orient este acum mult atenuată (a se vedea, de exemplu, modul de concepere a temporalității și rolul central al paradoxului, al circularității). Fără conștiința globalizării culturii, fie ea științifică, tehnologică, artistică sau filozofică, nu putem intra în mod serios în competiția mondială a valorilor. Am dezvoltat în alte locuri această idee.

- *Este știut că matematica, mitul și poezia își au teren comun cu imaginarul. În împărțirea la 0 care este scenariul fictiv?*

- Spuneți “Este știut că...”. Pentru mit și poezie, este într-adevăr știut, pentru matematică însă educația actuală nu prea îi orientează pe elevi în direcția unei matematici bazate pe imaginar, pe ficțiune. Ba, mai mult, se obișnuiește a se pune într-un aparent contrast imaginarul artei cu terestrul științei. În orice caz, imaginarul științei, al matematicii îndeosebi, este mai degrabă ascuns decât explicat și explicat. În ceea ce-l privește pe zero, situația este foarte delicată, de aceea i s-au dedicat cărți întregi. Una dintre ele a fost tradusă în românește, la Editura Humanitas. Alta, *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, de Brian Rotman, a apărut în 1987, la Stanford University Press. Orice număr este un element de ficțiune, nimeni nu l-a văzut pe 5, ci numai 5 mere sau 5 cărți. Dar numărul zero este de două ori ficțional; o dată, pentru că e un număr, a doua oară, pentru că nu poate fi instanțiat prin ceva concret, de felul merelor sau cărților; el exprimă o absență, deci o situație care nu poate fi percepută direct, ci numai prin negarea unor anumite prezențe. Rezultatul obținut este numit convențional numărul zero. Ceea ce este uimitor la zero e legătura sa indisolubilă cu infinitul. Acest lucru este foarte vizibil în împărțirea la zero, la care vă referiți. Ați intuit bine că aici se ascunde ceva interesant. Copilului din clasa a patra sau a cincea îi spunem că această împărțire e imposibilă, dar ca argument ne prevalăm de un raționament prin reducere la absurd, care, la această vârstă, nu e ușor de acceptat. Dar, dacă zero nu are ce căuta la numitorul unei fracții la care numărătorul e diferit de zero, atunci matematicianul ocolește dificultatea și se întreabă ce se întâmplă când numitorul se apropie de zero fără a-l atinge. De exemplu, în fracția $1/x$, dacă x parcurge șirul infinit de valori $1/n$ ($n=1, 2, 3, \dots$), care, evident, se apropie din ce în ce mai mult de zero (aici intervin noțiunile de limită și de convergență, care au avut nevoie de mii de ani pentru a putea fi degajate în forma lor riguroasă de azi), atunci $1/x$ parcurge și el un șir infinit de valori, care cresc tot mai mult, depășind orice valoare posibilă; se spune că șirul tinde la infinit. Deci: dacă numi-

torul x tinde la zero, atunci fracția $1/x$ tinde la infinit. Tot așa, dacă numitorul x tinde la infinit, atunci fracția $1/x$ tinde la zero. Zero și infinit sunt frați, sunt amândoi elemente de ficțiune de care avem nevoie ca de aer.

- *În antichitate, medicina este trecută, alături de poezie, în rândul artelor. De ce matematica, deși înrudită în subsidiar cu poezia, nu face parte dintre arte?*

- Asocierea medicinei cu arta se referă la faptul că, în antichitate, medicina avea un caracter predominant empiric, bazat pe îndemânare și inițiativă, deci conta în primul rând meșteșugul, fapt care o apropia de artă. În acea perioadă nu exista o diferențiere accentuată a disciplinelor, predomina o cultură sincretică. La Pitagora, matematica și muzica mergeau împreună și același sincretism îl regăsim la Platon. Am dezvoltat în scrierile mele modul în care literatura și matematica sunt (prin Homer, respectiv prin Thales și Pitagora) fiice ale miturilor, de la care au preluat funcția de simbolizare, nevoia de ficțiune și de metaforă, orientarea spre optimizare semiotică, în sensul unui ‘maxim de gând’ într-un ‘minim de cuprindere’ (deci densitate semantică mărită), structura holografică (capacitatea localului și instantaneului de a da seama despre globalitate și despre eternitate; capacitatea finitului de a da seama despre infinite și a ‘puținului’ de a da seama despre ‘mult’).

- *De la G. Moisil la N. Manolescu, de la Carlo Tagliavini la P. Segall toți vorbesc despre o muncă de pionierat, despre saltul calitativ, despre podul construit de Solomon Marcus între domenii aparent complet opuse. Ce a stat la baza nebuniei dumneavoastră de a vedea structura matematică în spatele poeziei, de a înțelege adânc că un pumn de cuvinte așezate unele lângă altele nu înseamnă poezie?*

- Pentru a răspunde la această întrebare, am scris câteva cărți și numeroase articole. Îmi place să aș folosesc cuvântul ‘nebulie’; încep primul capitol din a mea *Poetica matematică* reproducând următoarea reflecție a unui mare matematician, Marston Morse: *Matematica este sora și auxiliara necesară a artelor și este atinsă de nebunie și geniu.* Fără nebunie, adică fără depășirea cuminenței conformiste, nu există marea creație pe care o vedem la Salvador Dali și la matematicieni ca Evariste Galois, Janos Bolyai și Abraham Robinson (cu ale sale universuri non-standard). Dar, ca să ajungi la aceste înălțimi amețitoare, trebuie să te antrenezi exact așa cum se antrenează alpinistii. Am început acest antrenament încă din copilărie, când inventam jocuri teatrale și țineam un ziar al străzii, din adolescență, când îi frecventam pe marii visători de felul lui Poe, Baudelaire și Rilke, apoi în studenția de la Matematică, unde contemplam extraordinarele ei universuri de ficțiune, care-mi permiteau accesul la infinite, și unde vedeam clar cum pot transgresa vizibilul, fără a pierde accesul la inteligibil. Matematica și poezia sunt două moduri fundamentale în care lumea se ascunde și ne provoacă s-o căutăm și s-o descoperim. În acest joc stă toată plăcerea vieții; nu întâmplător suntem numiți *homo ludens*. Pentru a înțelege eficacitatea matematicii în poezie, trebuie mai întâi să înțelegi arta din interiorul matematicii.

- *Începând cu filosofii antici, ca Parmenide,*



Platon, Augustin etc. mai toți filosofii au cochetat cu cifrele și au făcut-o bine. Argumentați, vă rog, importanța studierii matematicii (părți ale ei) în cadrul filosofiei.

- Noica a crezut că între filozofie și știință, între filozofie și matematică ar exista o frontieră precisă, riguroasă, și a propus diferite distincții binare corespunzătoare. Una din ele refuză științei capacitatea de a se referi la om, recunoscându-i competența numai în domeniul lucrurilor. Ca precauție, scoate din domeniul filozofiei preocupările de filozofia științei, mutându-le pe teritoriul științei. Presupoziția care se află la baza unor considerații de acest fel este existența unei delimitări riguroase între știință și filozofie. Dar tocmai această delimitare a devenit mult mai greu de operat în secolul al XX-lea decât în secolul al XIX-lea, iar acum e și mai greu. În ceea ce privește matematica, nimeni nu mai știe unde se termină matematica și începe filozofia sau invers. Așa se face că în recentul *Princeton Companion to Mathematics* se acordă un loc important unor chestiuni pe care unii le consideră ale matematicii, alții ale filozofiei. Va trebui să ne obișnuim tot mai mult cu această confuzie. Matematica și filozofia sunt deopotrivă de greu (dacă nu imposibil) de definit, iar problemele semantice ale matematicii, cele de fundamente, sunt cu un picior în matematică iar cu celălalt în filozofie. Metabolismul celor două este esențial, dar, trebuie să recunoaștem, nici educația matematică, nici cea filozofică nu iau în seamă cum se cuvina această cerință.

- *Poate vă va suna ușor bizar întrebarea mea, dar eu o pun cu orice risc. Este Dumnezeu matematic, gândul lui Dumnezeu este matematic, logos-ul divin este matematic?*

- Toate tradițiile privind modul de reprezentare a Divinității acordă un loc esențial atributului infiniteții. În orice religie, Divinitatea beneficiază, într-un fel sau altul, de acest atribut. Am spus: *într-un fel sau altul*. Pentru a stabili detaliile acestei constatări, este profitabil să luăm în considerare achizițiile matematicii, deoarece matematica a dezvoltat în mod sistematic preocuparea de a înțelege toate aspectele infiniteții. S-a spus chiar că acesta ar fi primul scop al matematicii. Răspunsul la această întrebare a dv. a constituit obiectul comunicării mele la Congresul organizat de Fundația Templeton la București, în octombrie 2009.

Interviu realizat de
Lucia Dărămuș

E. Lovinescu și voința de înnoire (I)

Șerban Axinte

„Sub semnul eclectismului”

E. Lovinescu a scris destul de puțin despre roman, dar prin întreaga sa ideologie – subordonată voinței de înnoire cu orice preț – a reușit să imprime literaturii române o direcție clară, unitară, reductibilă însă la doar câteva teze complementare. În fond, ceea ce propune Lovinescu este de o simplitate surprinzătoare. Dar atitudinea sa, potrivică tuturor ezitărilor, și perseverența demonstrată în promovarea, susținerea și apărarea punctului de vedere au garantat succesul ideologiei lovinesciene.

Mai mulți critici și istorici literari au făcut referire la un anumit eclectism de care ar fi suferit Lovinescu la începutul carierei sale. Acest mod de a privi lucrurile i s-a datorat în mare măsură tot lui Lovinescu și autocaracterizării pe care și-a făcut-o la un moment dat: „În această epocă de zece ani (1906-1916), critica lui E. Lovinescu afirmă ca metodă impresionismul, cu noțiunea căruia avea, de altfel, să se confunde în atenția contemporanilor, pe fond de relativism estetic și într-o formă căutată, nuanțată de evidente intenții de realizare artistică. Nimic revoluționar sau voit modernist, nimic sistematic sau măcar ideologic: o activitate desfășurată sub semnul eclectismului și al unui empirism dominat de cultura clasică și de un echilibru temperamental”¹. Este adevărat că discursul lovinescian s-a radicalizat mai târziu, odată cu apariția operelor sale majore, *Istoria civilizației române moderne* și *Istoria literaturii române contemporane*. Dar o lectură a textelor sale de tinerete ne face să credem că toate ideile mari dezvoltate ulterior își au originea în chiar perioada incriminată.

O periodizare succintă

Din punctul nostru de vedere, activitatea critică a lui Lovinescu poate fi periodizată astfel. Prima etapă se suprapune aproape perfect peste intervalul (1906-1916), cel dominat, în opinia generală, de viziunea impresionistă și eclectică. Acestei perioade îi urmează o alta, identificabilă cu acțiunea *Sburătorului* ca agent al modernismului literar. Este etapa în care doctrina lovinesciană se definitivează și influențează în mod nemijlocit producțiile literare cele mai viabile ale direcției moderniste. Rândurile de pe pagina de gardă a *Concertului din muzică de Bach* al Hortensiei Papadat-Bengescu vorbesc de la sine: „acest roman s-a citit pe măsură ce a fost scris, și a fost lucrat pe măsură ce s-a citit în ședințele literare ale cercului «Sburătorul» din anul 1925”. Concomitent cu suspendarea apariției revistei, începe etapa ultimă a activității critice lovinesciene. Este perioada marilor sinteze *Istoria civilizației române moderne* și *Istoria literaturii române contemporane*, încununată prin apariția ultimului volum al celei de-a doua, subintitulat *Mutația valorilor estetice*.

Examinând opera în datele ei esențiale și privind lucrurile din perspectiva ideii de înnoire, se poate constata o coerență reală între cele trei etape enunțate. Lovinescu a trasat de la bun început liniile principale ale proiectului său critic de la care nu s-a abătut decât sub pretextul unor revizurii necesare. Dezideratul său teoretic nu a evoluat decât sub aspect noțional, nuanțările operate pe

parcurs neschimbând radical datele problemei.

Romanul, un „joc complex de sentimente”

În anul 1911, E. Lovinescu a publicat articolul *Criza actuală a literaturii noastre*, un text ce conține în germene concepția criticului despre „evoluția poeziei epice în veacul XX” și propune implicit un răspuns la întrebarea de ce nu avem roman?, întrebare formulată de N. Iorga în 1890 și reluată la o temperatură mai înaltă de M. Ralea în 1927. Acuzând insuficiența literaturii sămănătoriste în baza exclusivismului și a lipsei de intelectualitate a acestuia, Lovinescu își precizează propria poziție: „Nu putem trăi – literaturicește – mereu în lumea haiducilor, a hoșilor de cai, în care se desfășoară romantismul literaturii sămănătoriste; nu putem asculta mereu poveștile lui moș Gheorghe, ce pufăie din lulea în «lumina scăzută» a amurgului, își drege glasul spre a începe o veche poveste de demult, lungind-o și neisprăvind niciodată; nu ne putem reduce hrana sufletească numai la o astfel de literatură rudimentară”².

Criticul sesizează impasul în care se afla literatura română în acel moment, impas dictat de înțelegerea limitată, unilaterală a artei. Reproducerea continuă a acelorași formule, prin aceleași mijloace conduce inevitabil la o stare de colaps expresiv, la îmbătrânirea și degenerarea sensibilității. Din acest motiv, literatura trebuia să-și afle resursele în altă parte, să fie în pas cu dezvoltarea societății, să se intelectualizeze, să răspundă nevoii de interioritate a ființei umane: „O literatură la înălțimea momentului nostru cultural trebuie să răsfrângă și alte bătăi de inimă și alte gânduri mai înalte și alte speculații intelectuale și sentimentale; fără a cădea în ceea ce unii se grăbesc a numi decadentă, pentru a scăpa de remușcări, literatura unei țări civilizate nu se poate limita la isprăvile lui Cozma Răcoare, la poveștile mucegăite ale lui moș Gheorghe, sau ale lui conu Andrieș [...] nu mai sunt oare și minți gânditoare, suflete în care se îmbină jocuri complexe de sentimente, năzuințe?”³. Așadar, soluția ieșirii din criză e formulată destul de limpede. Proza românească trebuia să se reinventeze, să înceteze a mai fi „veche poveste” rostită „în lumina scăzută a amurgului” și să devină „joc complex de sentimente”. Bineînțeles că această formulă metaforică este insuficientă pentru a desemna amploarea ideilor lovinesciene despre înnoirea prozei, dar este edificatoare pentru preocupările timpurii ale criticului în această direcție. Convingerea lui Lovinescu, deja formată în 1911, îi apare lui Al. Protopopescu, pe bună dreptate, ca „un factor mobilizator de avangardă epică”⁴.

Direcțiile ideologiei lovinesciene

Am afirmat la început că ceea ce propune Lovinescu este de o simplitate surprinzătoare. Așa par toate lucrurile aflate sau reasezate în făgașul lor firesc. Dar șabloanele de gândire ale vremii s-au dovedit a fi adversarele ideii de normalitate. Toate acțiunile criticului au avut ca scop reinventarea normalității, adică, reintegrarea literaturii române în fenomenul global al dezvoltării culturale europene,



ce-i era în esență propriu, dar de care a fost înstrăinată foarte multă vreme. Cum între cultură și civilizație a existat mereu o relație de interdependență, Lovinescu își începe demersul prin enunțarea cauzelor de natură istorică ce au determinat ieșirea civilizației românești de pe orbita civilizațiilor apusene. Ortodoxismul este considerat cel mai important și eficient agent al unei orientalizări potrivică artei, toate progresele culturii române înregistrate de-a lungul timpului fiind doar rezultate ale contactului sporadic cu Apusul. Criticul este convins că istoria civilizației române moderne începe odată cu secolul al XIX-lea, atunci când, datorită Revoluției de la 1848, s-au intensificat raporturile cu lumea occidentală. La baza formării civilizației române stă, așadar, principiul sincronismului, transplantarea civilizației apusene în spațiul românesc urmând anumite legi ale imitației. Ideea de bază este aceea că imitația e prima formă a originalității, în sensul că, prin contactul cu „unitatea temperamentală a rasei” orice imitație capătă un anumit caracter specific. Originalitatea civilizației românești constă, nu în „elaborație”, ci în „adaptare și prelucrare”. Tradiționalismul este posibil doar în cazul popoarelor care au cunoscut o *epocă clasică*, o etapă de „expansiune națională integrală”, în lipsa acesteia tradiționalismul nefiind altceva decât o „imposibilitate sociologică”. De altfel, tocmai absența unei tradiții puternice și unitare a făcut posibilă transformarea în sens revoluționar a civilizației române.

Teoria lovinesciană referitoare la evoluția civilizațiilor se aplică prin extrapolare și doctriinelor literare care cunosc o devenire similară. Modernității sociale îi corespunde modernismul literar. E. Lovinescu definește mișcarea modernistă „ca o mișcare ieșită din contactul viu cu literatura franceză [...] de după 1880” și reprezintă o reacție împotriva unei formule învechite de artă. În ceea ce privește proza, „poezia epică”, aceasta a cunoscut o evoluție în două direcții. S-a produs necesara schimbare a „materialului de inspirație”, cu alte cuvinte, s-a realizat trecerea de la rural la urban. A doua direcție, superioară valoric față de prima, a presupus abolirea lirismului și întemeierea adevăratei literaturi epice: „dacă poezia lirică înseamnă «subiect», și evoluția ei înseamnă adâncirea în «subiect», nu tot la fel e și condiția de existență a poeziei epice, a cărei evoluție nu poate însemna decât adâncirea în «obiect». Modurile de expresie artistică se reduc la două

tipuri corespunzătoare unor anumite categorii de sensibilitate, tipul subiectiv și tipul obiectiv, dominat fiecare de legile interioare ale categoriei sale, așa că, dacă în domeniul lirismului romantismul reprezintă o fază salutară de evoluție a genului, în poezia epică el nu poate fi decât un element de perturbare și de dizolvare⁵.

În ceea ce privește „materialul de inspirație”, criticul comite o eroare. În mod surprinzător, face aceeași greșeală pe care el însuși le-o impută unor agenți ai sămănătorismului. Atribue valoare estetică obiectului operei de artă. Acest fapt îl face pe Eugen Simion să afirme: „a considera «inferioară» o literatură numai după obiectul ei, a spune că o operă e nouă, superioară pentru că înfățișează o clasă evoluată, iar alta e rea, anacronică, pentru că se ocupă cu obstinație de fenomene revoluate, de categorii socialmente conservatoare e, desigur, o mare prejudecată. E totuși cu a transforma o convingere ideologică într-o judecată estetică⁶. Eroarea este însă explicabilă, nefiind altceva decât rezultatul unei exagerări utile la acea vreme. Sămănătorii susțineau echivalența, născută din punctul de vedere al legilor artei, dintre etic, etnic și estetic. Acțiunea lor era mai mult decât o exagerare în direcția identificării „specificului național” (o valoare în sine!) cu satul românesc. Se simțea, firește, nevoia unui element care să contrabalanseze situația creată. Lovinescu a crezut, cu siguranță, că dacă cere literaturii să-și schimbe obiectul se va produce până la urmă și mutația estetică așteptată. Trecerea de la rural la urban a contat însă doar din punctul de vedere al sociologiei literaturii, și asta, în ciuda faptului că, ideea citadinizării prozei, în general, și a romanului, în special, a iscat numeroase polemici care au continuat până târziu.

Întemeierea „adevăratei literaturi epice” s-a datorat cu asupra de măsură aplicării celui alt principiu lovinescian, acela al obiectivării realiste în dauna lirismului de sorginte romantică. În această privință, Lovinescu nu a greșit deloc. „Adâncirea în «obiect»” a făcut posibilă apariția romanului românesc modern. Totuși, trebuie precizat că, mentorul grupării *Sburătorul* s-a slujit de propriul principiu până dincolo de limitele funcționale ale acestuia. Așa se explică unele lecturi greșite, valorizări hazardate sau minimalizări eronate. Criticul îl judecă aspru pe Mihail Sadoveanu, dar se arată complet satisfăcut de satirele maiorului Gr. Brăescu.

Note:

1 E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937. Evoluția ideologiei literare*, apud.

Modernismul literar românesc în date (1880-2000) și texte (1880-1949), volumul I, cuvânt introductiv, selecția, îngrijirea textelor și cronologie de Gabriela Omăt, p. 621.

2 E. Lovinescu, *Criza actuală a literaturii noastre*, în „Convorbiri literare”, 1911, nr. 12.

3 ibidem

4 Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, ediția a III-a, prefață de Vasile Andru, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, p. 45.

5 Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Volumul IV (Evoluția prozei literare), p. 12.

6 Eugen Simion, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, volumul I, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura „Grai și Suflet – Cultura națională”, București, 1996, p. 370.

Mara - o radiografie a sufletului

Denis-Steliana Brădescu

Partea II

Freud: dușmanul meu?! (Cazul Burdea)

Drumul existențial al lui Națl nu se aseamănă decât aparent cu cel al lui Iorgovan, deși biografiile lor par să aibă elemente comune. Iorgovan umblă cinci ani la școlile din Arad, dar își întrerupe studiile și se face plugar ca tatăl său. Națl frecventează și el, tot cinci ani, gimnaziul din Timișoara, pentru ca ulterior să se întoarcă acasă și să preia măcelăria lui Hubăr. Naratorul ne spune că firea tânărului Națl nu s-a înăsprit, deși nu el alesese să-și abandoneze școala, ci tatăl său îl retrace cu gândul că singurul fiu trebuie să urmeze meseria părinților săi.

Confruntările tată-fiu din romanul *Mara* au de fiecare dată ca substrat profund această decizie unilaterală a tatălui, care, deși își va face ulterior muștrări, nu le va mărturisi niciodată și nu va căuta o cale de a remedia relația puternic, dar imperceptibil zdruncinată încă din adolescența tânărului.

Lucrurile stau complet diferite în cazul lui Iorgovan la a cărui domnie - ne spune naratorul - „Busuioc visa nopți întregi și nici n-avea de ce să nu viseze fiindcă fecioru-său era bun școlar”. Însă tânărul bogătan din Curtici decide să facă pasul înapoi spre casă cu gândul nemărturisit că aceasta era adevărata dorință a tatălui său: întoarcerea la plugărie a băiatului. Ulterior nuvela ne va confirma faptul că, și de această dată, naratorul s-a înșelat sau ne-a înșelat. Iorgovan nu putea fi decât fiul lui Busuioc. Între cei doi cel mai puternic trebuia să rămână tatăl. Rivalitatea lor ciudată va alimenta depresia lui Iorgovan și va duce în final la sinuciderea acestuia. Busuioc își va îngropa fiul „pas cu pas” inducându-i permanent ideea că tot ceea ce face este spre binele acestuia, chiar și atunci când intră în flagrantă contradicție cu dorințele tânărului. Nevolnicia e o trăsătură definitorie în egală măsură a părintelui și a copilului.

Națl va avea puterea să se detașeze de tatăl distructiv și să își ia viața în mâini. Lupta cu sine, cu ceilalți (cu tatăl, cu societatea...) nu va fi ușoară și nici de scurtă durată: presărată cu stări

depressive, crize de identitate, dar nașterea copilului său îl găsește călit, responsabil, decis să-și asume condiția existențială până la capăt.

Spre deosebire de *Pădureanca*, *Mara* are în centru un personaj care îl ajută pe cititor să-și formeze cu mai mare ușurință o opinie despre eroii masculini ai romanului. Este vorba de Burdea, tovarășul de bancă din gimnaziu al lui Națl, care se dovedește a fi psihologul, psihanalistul tuturor relațiilor majore surprinse în roman. Lui îi revine meritul de a preciza cu claritate cauza permanentului conflict Națl-Hubăr și sursa incurabilei suferințe pe care o suportă tânărul ceas de ceas:

„*Nenorocirea lui e că părinții nu l-au lăsat la școală. Nu e făcut pentru măcelărie, și în loc de a-și căuta de meserie se reazămă pe averea părinților săi și-și petrece viața citind fel de fel de cărți care-l amețesc*”.

Burdea stârnește antipatie atât Persidei cât și lectorului prin contiguitate afectivă datorită rolului său de raisonneur al celor mai intime trăiri ale eroilor. Una din primele sale replici rostite cu „glas subțire și oarecum sfâșietor” îi clarifică perfect această poziție în țesătura romanului: „*Te știu și îmi pare bine că am ocaziunea să te și cunosc*”. El se vrea a fi confidentul fetei așa cum fusese al băiatului, dar și pentru unul și pentru celălalt se dovedește a fi un Mefisto ispititor, răutăcios și sfidător, a cărui imixtiune în viața privată e resimțită de fiecare dată cel puțin ca inoportună. Cu ton dăscălesc, Burdea le ține pe rând celor doi lecția despre antipuritanism, anticenzura impulsurilor... Tânărul e un hedonist, mai precis un epicurian, care nu crede în datorii și responsabilități, ci doar în respectarea și urmarea legii firii pentru că în natură totul se întâmplă în chip necesar și după legi interne: „*Domnișoară, omul vrea să aibă femeia pe care o iubeste, s-o strângă în brațe, s-o sărute, s-o dezmiere: așa vrea firea, și e nebun cine se pune împotriva firii*”.

Burdea e un vitalist în sensul opoziției față de pasivitate, grija pentru salvarea libertății de voință și acțiune a omului și năzuința după fericire. Din această perspectivă iubirea trebuie primită atunci când vine, fără a căuta răspunsul la întrebarea



„De ce vă iubiți?": „Iubirea e din altă lume, și se ivește din senin, fără ca să știi de ce, se dă pe față fără ca să știi cum, și se duce fără ca să știi unde.”

Dacă dragostea e dovada vie a neputinței raționalului în fața iraționalului, atunci imaginea Persidei de „icoană sfântă din altar”, pe care o enunță Națl e una convențională și improprie. Burdea se pronunță cu brutalitate pentru distrugerea ei: „...Așa ziceți voi cu toții până ce nu vă săturați a vă închina, apoi luați icoana și o terfeliți, pentru ca să scăpați!” Violența cuvintelor ce maculează portretul din inima lui Națl crește în intensitate: „Parcă însoțirea omenească e ceea ce căutați voi!? Parcă popa și părinții au să-și mai vâre și ei nasul în treburile voastre? Ai s-o prinzi o dată într-un colț și oameni sunteți amândoi.”

Recunoaștem aici clare noțiuni de psihanaliză care au construit celebra teorie freudiană a libidoului. Psihanalistul „avant la lettre” care este Burdea nu reușește să convingă, ci produce o rană adâncă: „Națl se cutremură în tot trupul; îi venea să-l apuce de piept și să-l scuture încât să-i clănțânească oasele”. În același mod reacționase și Persida în dialogul cu Burdea: „Ea se cutremură în tot trupul, cuprinsă de fiorii care o trecuseră când se văzuse singură. Simțea că nu vine bine să stea atâta timp singură cu acest om pe care acum îl întâlnește întâia oară în viața ei [...] și totuși nu putea să se despartă de dânsul.” Putem distinge în legătura fragilă dintre Persida și Burdea o atracție și ea de tip psihanalitic dintre pacient și medic: „Nu mai stătuse cu nimeni astfel, ca acum cu dânsul de vorbă, nu intrase nimeni ca el în sufletul ei, și se simțea ademenită de întregul lui fel de a fi”. E neîndoielnic că Burdea are reale abilități de introspecție și sondarea psihologiei celuilalt. De fapt naratorul ne anunțase aceasta de la prima ieșire în cadru a personajului: „D-I Burdea, un om scurt și lat în spate, aproape cocoșat, rău îmbrăcat, cu părul lung și lăptos, cam spân și cu nasul turtit, nu se mișcă din loc după ce Corbu coborâse scările; când însă Persida se ivi în cerdac, el se uită la dânsa cu niște ochi de dihor, care intrau parcă în carne și străbăteau prin oase, încât Persida se opri speriată în loc.” Portretul e unul caricatural grotesc, ce întregeste imaginea Ispititorului pe care elementele prezentate până acum au configurat-o deja. De aceea, a doua întâl-

nire a Persidei cu Burdea la Viena o va găsi pe picior de luptă. Ceea ce rămâne din starea de început e doar teama „de ochii scrutători ai aceluia om, de gura lui cea rea...”. Seducția exercitată la început de acest bărbat diabolic se convertește în dezgust. Înzestrată la rândul ei cu capacitatea de a analiza și înțelege oamenii, Persida îi construiește acestuia o caracterizare cu care cititorul va rămâne în final: „Sunt în lume o mulțime de lucruri pe care oameni ca Burdea nu sunt în stare să le înțeleagă, și el era nerușinat fără ca să-și dea seama că este. Nu-i rămânea deci, decât să-l ia cum era și să vorbească cu el în felul lui.” Cei doi protagoniști reușesc să păstreze secretul căsătoriei lor în ciuda atacurilor concertate ale lui Burdea. Izbânda rezultă din puterea psihologică superioară pe care o dobândesc tinerii prin dragostea ce-i leagă.

„Când ți se va fi urât de el, ești frumoasă și n-ai decât să alegi un altul.” îi spune Burdea. Pentru femeie, mesajul e unul înspăimântător prin faptul că dezvăluie puternicul impuls de maculare de care e stăpânit Burdea. Efectul acestuia nu este însă unul negativ. Înstrăinarea pe care o simte Persida alături de prietenul lui Națl o trimite la decizia întoarcerii acasă. Surprinzător, dar presupusul terapeut are din nou un rol important în viața cuplului. Burdea, ca agent al destinului, o ajută o dată în plus să-și înțeleagă calea. Ultima seară petrecută alături de acesta și de soțul ei scoate la lumină pentru Persida și alte aspecte necunoscute ale căsniciei sale. În dialogurile Burdea-Națl la care Persida asistă, soțul își descoperă o latură neștiută a personalității lui: cunoștințe bogate, inteligență, spirit viu. „Persida nu-și închipuise că soțul ei e atât de deștept și mai ales că știa atât de multe. Un om, ei cu totul nou, ieșise într-însul la iveală și ceea ce o atinge cu deosebire plăcut era căldura și chibzuiala cu care el susținea părerea atât de deosebite de ale lui Burdea. Știa acum de ce îl iubește și îl iubea cu tot dânsul...” Prezența lui Burdea în viața celor doi se dovedește a fi, așadar, nu doar crucială ci și benefică.

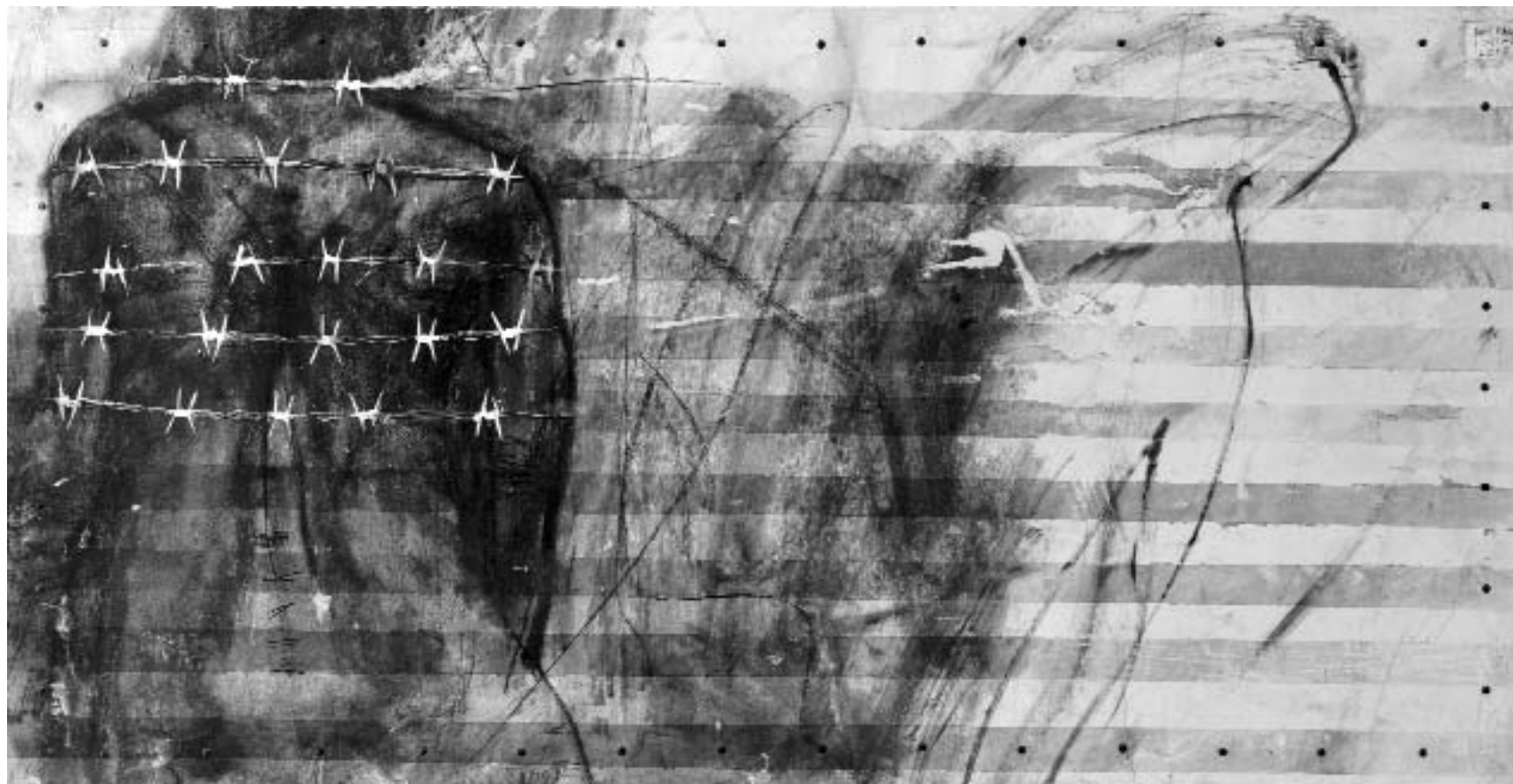
Regăsim, așadar în romanul *Mara*, o anticipare a psihanalizei nu mai puțin șocantă prin precocitatea ei. În studiul său dedicat Vienei dintre anii 1848-1938, William M. Johnston menționa o navelă impresionistă a lui Ferdinand Kurnberger

de aceeași factură ca opera scriitorului ardelean intitulată *Povara tăcerii, un studiu al sufletului* (1866). Profesorul american făcea observația că majoritatea scrierilor care au în centru tematica psihanalitică se axează pe problematica iubirii și a morții. Operele „fixează ținta” unui eveniment central, apoi își desfășoară experiența în cercuri concentrice în jurul fenomenului aflat în centru. Prin dialog și asociații libere se dau la o parte pojghițele memoriei pentru a demasca obsesia centrală: Eros sau Thanatos.

În 1891, Hermann Bahr, un freudian, scria, trecând în revistă trăsăturile psihanalizei: “Noua psihologie va căuta elementele de bază [ale sentimentelor], lucrurile care se nasc în întunecimea sufletului, înainte să ajungă la limpedea lumină-acest proces haotic și chinuitor de plictisitor, al sentimentelor, care atunci când ajung în pragul conștientului își travestesc complexitatea sub forma unor concluzii simple.”¹. Aceste cuvinte ar putea fi cu ușurință asociate personajului Burdea a cărui viață le pune permanent în practică, prin gândire și atitudine. Slavici se dovedește o dată în plus, prin construcția acestui erou, adept al teoriilor lui Freud într-un timp când psihanaliza se contura ca operă latentă, genială, dar care inflama spiritele și atrăgea disprețul și opoziția fermă a unei părți importante a intelectualității austriece. De unde această intuiție excepțională a scriitorului ardelean? Nu știm.

Note:

1. Hermann Bahr, *Zur Überwindung des Naturalismus*, Stuttgart, 1968, p.57



“Trebuie să simt un miez de frumos, de suprarealism și de viață conflictuală pentru a porni la drum”

de vorbă cu romancierul Cătălin Dorian Florescu

Cătălin Dorian Florescu (n. 1967, Timișoara) a părăsit România în 1982 și s-a stabilit la Zürich, unde a studiat psihologia. A lucrat 6 ani ca psihoterapeut în domeniul reabilitării toxicodependenților. Romanul de debut *Wunderzeit* (*Vremea minunilor*, Polirom, 2005), a fost distins, printre altele, cu premiile Cartea de Limbă Germană a anului din partea Fundației Elvețiene Schiller, „Un an plătit de viață” din partea orașului Zürich, Premiul Chamisso al Academiei din Bayern pe anul 2002 și Premiul Anna Seghers pe 2003. Au urmat povestiri publicate în diferite antologii și romanele *Der kurze Weg nach Hause*, Zürich, 2002; *Drumul scurt spre casă*, Polirom, 2006) și *Der blinde Maseur* (Pendo, München-Zürich, 2006; *Maseurul orb*, Polirom, 2007). Autorul semnează, de asemenea, eseuri și articole în diferite publicații elvețiene și austriece. Romanele sale au fost sau urmează să fie traduse în franceză, spaniolă, italiană, olandeză, slovenă și lituaniană.

Zaira (C.H. Beck Verlag, München, 2008; Polirom, 2010) este cel mai recent roman al lui Cătălin Dorian Florescu, tradus în română de Mariana Bărbulescu. Narațiune amplă și atent elaborată, *Zaira* ascunde în sertarele sale povești de-un farmec oriental – amintind de *Cartea celor 1001 de nopți* – aventuri picarești sau câteva din tenebroasele istorii care au marcat, în ultimul secol, continentul european. Pornind de la o persoană cu existență reală, actrița timișoreană Zaira Izvoeanu, scriitorul elvețian reface, amplifică și – uneori – inventează un destin halucinant, cu prăpăstii și culmi.

CDF este un prozator – chiar dacă de limbă germană, prin universul epic e subsumabil și literaturii române – cu o imensă plăcere (și știință) de a povesti. El vede cinematografic, “felinian” și simte *vibrato*-ul sufletesc al personajelor, curioasa și neverosimila voce a inimii, ca un pelerin rus.

Ștefan Manasia: – *Dragă Cătălin Dorian Florescu, mai întâi de toate, bun venit la Cluj. În Zaira, romanul prezentat ieri, am admirat excepționala forță de a crea lumi, lumi veridice și – în același timp – fabuloase. Cartea închide (ca să deschidă) epoci și destine desfășurate pe parcursul a 75 de ani, cu trimiteri însă și mai adânci, la Belle Époque, la viața tihnită – să zicem – lângă Cazanele Dunării sau în Catalonia... În „scenariul” acesta vast, cred că nu greșesc dacă numesc firul de argint și liantul, istoria neamului de femei extraordinare, boieroice, care culminează cu figura rafinată, flamboiantă a Zairei Izvoeanu. Pe acest fir sînt însă juxtapuse, se înșiră asemenea unor perle povestiri colaterale, istorii miniaturale – unele amintind ca tehnică proza picarească, cum bine a observat doamna Sanda Cordoș. De fapt aceste „povestiri în ramă” sînt iscusite variațiuni la teme majore ale cărții: iubirea și suferința, represiunea și transcenderea ei, singurătatea și împlinirea.*

A existat un model pentru acest mare roman? Ce romancieri/ artiști te-au influențat în scrierea lui sau ce lucrări de asemenea anvergură ai avut în minte înainte de redactarea Zairei?

Cătălin Dorian Florescu: – Trebuie să spun că pentru *Zaira* nu am avut prea multe exemple în minte. Știu că există în literatură – și le-am și citit –



Madame Bovary și *Anna Karenina*, dar nu au fost principalele mele surse. Nu-mi amintesc de romane pe care să le fi citit și să fi funcționat așa (asemenea *Zairei*, n. m. Șt. M.). În general romanele de limbă germană evită această poliperspectivă. Cum ai spus, o carte ca *Zaira* funcționează prin „povești în povești” și fiecare poveste este ca o fațetă a unei prisme, prin care se oglindește întreaga istorie. De fapt fiecare personaj, secundar chiar – indiferent dacă e Laszlo sau Dumitru comunistul – este o nouă poartă de intrare în conținutul romanului. Astfel de cărți eu nu cunosc prea mult. Deci trebuie să spun că ceea ce am citit în literatura americană sau în literatura germană nu funcționează așa. *Zaira* se trage mult mai mult din tendința mea de a „însena” cărțile după un Fellini – ca în *Amarcord* sau *8 1/2* – în care se adună o mulțime de povești. De exemplu *Amarcord* nu are o poveste principală, unică, este o panoramă a unei societăți. Dar desigur că un roman nu poate fi scris exact așa, trebuie să aibă un bun balans, între aceste povești, aceste mărgeli... De fapt, între *periferie* și *centru* – centrul fiind povestea principală a acestui „clan de femei” – dacă îl vrei așa. Dar și povestea principală e alcătuită din mai multe straturi. Lectura fiecăruia e una dintre cele posibile. Se poate vedea ca o înșirare de iubiri, se poate vedea ca povestea unei femei orbite de traumele tinereții, care se eliberează abia la capăt, după ce repetă greșelile mamei sale față de propria ei fiică.

– La un moment dat aceste povești par a respecta un tipar genetic, biologic. Bunica Zairei e traumatizată în copilărie, mama Zairei suferă ca tânăra căsătorită, însăși eroina principală crește (semi)abandonată de părinți etc.

– Exact, poate exista și această lectură în cheie psihologică. E un motiv psihologic al romanului seria de încercări succesive prin care trec aceste femei. Fiecare este neîmplinită și repetă anumite greșeli. Toate cresc abandonate, au ceva din destinul unui *emigrant*. Mama o lasă pe Zaira în *paragină* – dacă poți spune așa și despre o ființă, nu doar despre pământ – pentru ca Zaira însăși să repete aceleași greșeli față de fiica ei.

– Care este geneza episodului despre “cufărul Mayflower”? El pare o micro-variațiune a marilor povești din Zaira, despre iubire, suferință, autodesăvîrșire... Personajele acestui episod funcționează, de altfel, asemeni Zairei și alter-egourilor sale.

– *Zaira*, la vârsta adolescenței, povestește despre cufăr tînărului Paul, pentru a-l reține de la dorința



acestui de a-i atinge sîinii. Este, într-un fel, povestea Șeherezadei, care, povestind, vrea să-l împiedice pe sultan să o omoare. Văzută așa este și inversul acestei povești, căci la Șeherezada era vorba de a pune piedică morții, iar la *Zaira* – de a deveni femeie, deci de a intra într-o nouă fază a vieții. Mai sînt însă și alte elemente importante: Zaira auzise despre originile cufărului de la vărul Zizi, care creează tot felul de povești, pentru a o consola de la faptul că fata trăiește fără mamă. Deci, într-un fel, este vorba și prin această poveste despre triumful imaginației asupra singurătății. Dar și mai mult: În povestea cufărului, un comerciant englez, care-l găsește la malul oceanului, pleacă-n America pentru a-l înapoia proprietăreii. El promite soției să se întoarcă repede înapoi, dar nu-și ține promisiunea iar răzbunarea acesteia va fi cumplită. Iată încă două elemente importante, care se suprapun în această poveste: Zaira a învățat de la Zizi, și el un “orfan”, al cărui tată fugise de acasă, că trebuie tot timpul să-ți ții cuvîntul, pentru a ști cine ești. Acest credo-l va avea Zaira toată viața, căci este Zizi cel care o educă, atunci cînd mama Zairei se desfată la București și tatăl luptă la Stalingrad. Prin Zizi, Zaira își va crea identitatea și principiile de viață. În plus reflectă și singurătatea Zairei care, așa cum soția și fiica comerciantului își așteaptă în zadar soțul și tatăl, și ea la rîndul ei așteaptă toată copilăria întoarcerea părinților. Într-un fel în acest cufăr se-ncruciază multe fațete ale romanului meu.

– În cursul întîlnirii de la Librăria “Book Corner” din Cluj, te-ai referit repetat la vibrația (interioară a) romancierului și la densitatea scriiturii. Sînt acestea două concepte funcționale în cazul prozatorului Cătălin Dorian Florescu?

– Da, sînt două concepte în primul rînd de viață și apoi de creație, fără însă să le despart una de alta. *Vibrația* și *intensitatea* pe care le am zis de zi își găsesc continuarea în *vibrația creativă* și modul în care mă relaționez cu poveștile mele. Nu sînt două stări diferite, sînt numai diferite fețe ale aceluiași spirit. Nu trăiesc sau mă exprim altfel decît scriu. Cel puțin acesta-mi este idealul. Există după mine o conexiune puternică între mine ca individ, ca ființă, și scriitura mea. Iar cînd lucrez la o carte, de fapt îmi dezvolt personalitatea. Sînt curajos, curios, temerar, sînt tandru cu personajele, chiar dacă uneori nemilos, am empatie pentru ele. Le descriu viața și culisele acțiunii, deci trebuie să mă documentez. Folosesc un limbaj *clar* și *dens*, încerc să spun lucrurilor pe nume, suportînd teama că poate nu-mi iese sau textul nu va fi bine primit. Făcînd toate aceste lucruri mă dezvolt și eu. Cînd creez nu fac decît să dau *vibrației*, pe care și așa o am, un spațiu mai mare, să o amplific.

– Și romanele tale anterioare sînt concepute ca niște călătorii spre celălalt, dezvoltă personaje din persoane reale; cum îți dai seama că o persoană și o poveste reală se pot ficționaliza, pot deveni carte?

– Este greu de spus din ce se creează ideea pri-

mordială de a transforma ceva real în ficțiune (doresc însă să spun că după romanul *Zaira* m-am despărțit de acest procedeu, noul meu roman este cu totul inventat). Trebuie să simt un miez de frumos, de poezie, de suprarealism și de viață conflictuală pentru a porni la drum. Așa a fost la *Maseurul orb* și la fel a fost și la *Zaira*. Sînt momente magice, ca și cum în mijlocul unei întîlniri cu o femeie interesantă, simțim deodată cum ne năvălește căldura, cum ne sfiim, ne bilbim și ne dăm seama că, fără să vrem, ne-am îndrăgostit. Trebuie să fii pregătit pentru ca asta să se întîmple, adică să te lași dus de val. Așa este și cu poveștile mele. De aceea spuneam că totul este aceeași vibrație și că, dacă sîntem atenți, vom trăi puternic dar vom și crea puternic.

- În timp ce vorbeam într-o cafea din Piața Muzeului, la telefon ai fost sunat de *Zaira*... cea reală. Mai rar ca romancierul să fie cautat, la o cafea, de Muză... Ce relație ai cu doamna *Zaira Izvoreanu*?

- Da, *Zaira* voia să-mi amintească să-i dau cîteva autografe. Scriitorul dă autografe personajului său. Într-adevăr, o situație nostimă, poate chiar de teatru absurd. *Zaira* îmi este dragă, poate sînt acela care-i cunoaște viața cel mai bine, după dînsa. Ne auzim cu regularitate la telefon și îmi povestește despre lupta pe care o duce, pentru a primi o parte din fosta moșie înapoi. Din păcate nu mai am prilejul să vorbesc cu Ion Palatinus, adevăratul *maseur orb* de la Moneasa și care m-a inspirat pentru romanul ante-

rior. A murit la puțin timp după lansarea cărții în spațiul german. Și cu el aș mai vrea să vorbesc uneori.

- Am aflat că tocmai ai terminat un nou roman. Ce fel de poveste ascunde acesta? Ce ne poți mărturisii despre "documentarea" lui?

- Sînt două povești într-una, dar care se leagă una cu alta. În mic este viața lui Jacob cu **C**, fiul lui Jakob cu **K**, care însa își reneagă fiul și-l dă de două ori pe mîna comuniștilor. Și cu toate astea Jacob cu **C** își va iubi tatăl pînă la capăt. Această poveste se petrece în Banat în prima jumătate a secolului trecut, într-un sat chemat Triebswetter, sau Tomnatic pe românește. Acest sat, ai cărui locuitori provin din Lorena și Alsacia, apoi și din sudul Germaniei și care, văzînd că se îngroașă gluma cu comuniștii, decid să se deporteze pe ei înșiși înapoi în Lorena. În parte aceste lucruri s-au și întîmplat. A doua poveste este aceea mare, Istoria europeană, colonizarea Banatului în secolul 18 de către zeci de mii de oameni veniți de peste tot, dar mai cu seamă - în cazul cărții mele - din Lorena și Alsacia, pe cînd Europa de Vest era distrusă de războaie și ciumă iar Banatul era un ținut pustit. Veneau cu plutele pe Dunăre, săptămîni întregi, și dacă supraviețuiau erau omorîți de holeră și tifos în mlaștinile bănățene. Dar au reușit totuși să prindă rădăcini. Este și povestea strămoșilor lui Jacob și ne spune - în cele din urmă - că noi toți sîntem copiii altora, că zeci și zeci de gen-

erații se succed, luptă pentru fericire și o viață mai bună, creează civilizație, trăiesc și dispar. Deci totul este un fluviu lung și rareori pașnic.

Documentarea a durat 10 luni. Am ajuns un mic expert în istoria Banatului, a Lorenei și Alsaciei, a războiului de 30 de ani (care devastase toate acele ținuturi, de unde au provenit coloniștii) și a migrației spre Banat. Apoi mai este și călătoria pe Dunăre, halucinantă. Au fost călătorii în Alsacia și Lorena, cunosc chiar și fauna și flora, Munții Vosgi, modul în care se trăia acolo încă din Evul Mediu. Desigur, după o documentare așa de amplă, îmi puneam întrebarea: Voi putea eu, oare, să transform toate aceste informații abstracte într-o poveste? Să le dau o formă narativă? Sper ca acest lucru să-mi fi reușit.

Interviu realizat de
Ștefan Manasia

Copilăria comunistă și alte minuni românești

Valentin Derevlean

Deloc surprinzătoare, una dintre marile obsesii postdecembriste în critica românească e cea legată de scrierea și, inevitabil, descoperirea *marelui roman* al comunismului. Un roman care să dea măsura tragicului vieții, rezistenței în fața dictaturii, dar mai ales un roman care să redea credibil, fără scuze și fără retușuri, relațiile umane prinse în menghina sistemului. Și cum marea creație românească s-a lăsat mult așteptată, deși încă ducem dorul unui volum masiv, cu care să dăm peste nas occidentalilor (mai ales celor care au avut un Hrabal, Soljenitiîn sau Harms la momentul oportun), atenția criticilor s-a îndreptat mai degrabă către prozele ce ilustrau societatea românească în tranziție, loc unde un Dan Lungu, de pildă, joacă un rol important.

Surprinzător însă e faptul că două dintre cele mai bune romane despre copilărie în anii dictaturii lui Ceaușescu sunt scrise nu în română, ci în germană și maghiară. Ați putea crede că acest fapt e „provocat” de problemele avute de cele două minorități de limbă germană și maghiară din România. În *Regele alb* al lui György Dragomán, un roman splendid, tensionat, foarte bine strunit narativ, există și acest subtext etnic, însă în *Vremea minunilor*, romanul scris în germană de Cătălin Dorian Florescu, problemele minorității nu au nicio relevanță pentru construirea narațiunii. Departate de încrîncenarea reamintirii și de viața unei limbi române învățate ca o limbă a celui care te urmărește (cazul Herta Müller, de exemplu), biografia lui CDF oferă alte motive pentru a scrie într-o germană „detașată”. Pe scurt, fuga alături de părinți în Elveția, după o copilărie la Timișoara, duce scriitorul înspre o limbă germană de adopție. În 2005, când apărea la Polirom acest roman, autorul era mai mult decît necunoscut. Și acest lucru s-a perpetuat cîteva ani, în ciuda premiilor încasate în Elveția de prozator și în ciuda noilor romane traduse la noi. *Vremea minunilor*, un roman al copilăriei și al descoperirii lumii din jur se transformă, treptat, într-un jurnal de călătorie.

Pornind din România - o Românie a televizorului alb-negru, a cozilor și a vizitelor sectoristului („Cine se trezea fără relații trebuia să plece de acasă cu noaptea în cap și să aibă grijă să se îmbrace gros”, povestește micul narator, descoperind magia relațiilor sociale), trecînd print-o Italie redată cinematografic, colorată și plină de farmec („În vest, ca să se viziteze, oamenii trebuie neapărat să se placă. La noi, nu. Treci pe la cineva ca un far de mașină.”) înspre o Americă visată, dar dezamăgitoare prin ceea ce oferă băiețelului cu boală cu nume de om („Boala mea avea un nume de om: Charcot-Marie, fără alte cifre sau litere. Înseamnă că nu putea fi chiar atât de rea.”). Vor urma încă două romane pentru CDF, *Drumul scurt către casă* (un roman al rebeliunii, al tînarului plecat din țară și pentru care Elveția își pierde farmecul, încît nevoia de a revedea țara copilăriei devine iminentă) și *Maseurul orb*, romanul care pune cumva capăt acestei trilogii a părăsirii și reîntoarcerii în România. O trilogie bazată deseori pe elemente biografice, însă scrisă alert, cu fraza scurtă și luciditatea celui care știe că povestea face credibil personajul.

Marea calitate a scriiturii lui CDF e detașarea. Posibilitatea de a privi calm, de a construi universul copilăriei și pe cel al blocurilor comuniste fără ca fraza să devină patetică, recuperatoare într-un sens moral. Marea bătaie pe care o duce scriitorul nu se află în acest plan. *Vremea minunilor* e un roman scris fără să se judece. Vocea naratorului preia informații de la cei mari și le reasează în poveștile copilăriei: „Dorin era cel mai bun prieten al meu din cartier. Familia lui era altfel decît a mea, fiindcă părinții mei sunt intelectuali. La noi asta are importanță, dacă ești ori nu intelectual. Pe de altă parte, știu că tovarășul nu-i simpatizează deloc pe intelectuali. Așa a spus tata. Dar cînd vine vorba de înșurătoare, mai bine este să fii intelectual. Atunci soacrele te preferă.” Copilul descrie cu o atenție nemaipomenită pentru detalii. Nu cântărește foarte mult și, dacă o face,

pierde contactul cu realitatea brutală. La o primă privire ai impresia că tot romanul e un soi de compunere scrisă pentru copiii elvețieni, cei care nu știu ce înseamnă să locuiești într-un bloc, alături de „șaptesprezece socri și douăsprezece animale de casă”, acolo unde „certurile în gura mare dintre tata și mama se învecinau cu certurile în gura mare dintre tații și mamele unor prieteni de-ai mei.” Cătălin Florescu reușește să creeze un narator veșnic impresionat și mirat de lucruri, curiozitatea pe care i-o stîrnesc obiectele din jur, dar mai ales relațiile dintre oameni seamănă cu acea curiozitate a personajelor autiste, incapabile să prindă coaja lucrurilor - a se citi romanul foarte bun al lui Mark Haddon, *O întîmplare ciudată cu un câine la miezul nopții*. La o a doua privire observăm că valoarea de judecată există și în proza scriitorului elvețian. Dar cîntărirea faptelor vine ca rezultat al modului în care scriitorul construiește universul copilăriei. Noțiunile teoretice, metaforele, limbajul codat, dar mai ales stratificarea politică și socială a evenimentelor sunt sustrate din planul lor și aduse undeva în concretul obiectelor. Pentru că băiatul nu judecă ci mai ales descrie, noțiunile teoretice trebuie să prindă greutatea unor obiecte pentru a fi descrise. Așa se face că marxismul, politica externă, cota de producție, dizidenții și Europa liberă sunt elemente ale poveștilor copilăriei, la fel de importante ca ozn-urile care răpesc copiii pentru a le analiza cocoșelul și a le șterge memoria, de unde și comicul celor mai multe situații.

Citit o singură dată, romanul *Vremea minunilor* te cucerește prin peripețiile și prin amploarea imagistică a celor 250 de pagini. Cătălin Dorian Florescu părea, în 2005-ul traducerii în română, un scriitor care știe să însceneze copilăria, să-i surprindă nerăbdarea și farmecul privirii. Recitit, romanul își dezvăluie ironia și inteligența. Comunismul își pierde din misterul enciclopedic al relațiilor sociale pe care le dictează și devine o caricatură pentru mintea copilului, un soi de tărâm în care absurdul și frica dau umbră lucrurilor. Inevitabil, copilăria comunistă povestită „elvețienilor” devine o copilărie comunistă povestită românilor. Și una dintre cele mai bine scrise de până acum.

arte & investigații

Artiștii în fața furtunii politice (I)

Vasile Radu

Instituțiile de bază care asigurau funcționarea profesională a vieții artistice în România interbelică erau *Legea proprietății literare și artistice* (promulgată la 23 noiembrie 1923) (1), *Sindicatul Artiștilor Plastici* (2) și *Salonul Oficial al Artelor Plastice* (a cărui primă ediție se va desfășura la București în anul 1924). Acestea vor asigura și reglementa atât relațiile cu mecenatul de artă reprezentat mai ales de Casa Regală, cât și achizițiile private de lucrări din Saloanele Oficiale la care accedau colecționari privați, iubitori ai artei și sprijinitori ai actului de creație artistică. *Salonul Oficial*, mai ales, și rarele expoziții personale se prezentau ca un adevărat mozaic de tendințe stilistice și preferințe tematice, marea lor majoritate adresându-se colecționarului privat și având ceea ce se va numi peste câțiva ani, cu reproș, *un caracter intimist*, susținut de preocupări formale și teoretice care modelau o anumită monotonie post-impresionistă, arareori contrazisă de tentativele inovatoare ale pozițiilor constructiviste sau avangardiste. Resuscitarea tradiției istorice, puseele de artă de propagandă au devenit acute odată cu accederea la putere a Gărzii de Fier (3) și interzicerea partidelor politice burgheze, dar, mai ales, prin crearea primului partid unic în România, *Frontul Renașterii Naționale* (15 decembrie 1938) de către regele Carol al II-lea care, prin manifestările sale propagandistice, a solicitat din plin sprijinul artiștilor plastici.

Comunitatea artiștilor plastici scăpase, aparent fără mari traume, după exercițiile „paramilitare”, războinice și propagandistice în care fusese atrasă de Legiune. După înăbușirea Rebeliunii legionare (21-23 ianuarie 1941), generalul Ilie Șteflea a recomandat imperativ înlocuirea sintagmei de *stat legionar* în toate luările de poziție privind forma de desfășurare a activității statale, multe din preocupările artiștilor fiind condiționate de participarea lor pe frontul anti-sovietic, după modelul german, în plutoanele de propagandă constituite pe lângă Statele Majore ale marilor unități. Inclusiv în sindicatul *Corpul Artiștilor Plastici* (4) pe care Ion Jalea să străduise să-l epureze de principii și persoane

indezirabile, înlocuindu-le cu cele care serveau cel mai bine interesului său de putere personală, se păstra aceeași amprentă politică. Dar nici noul președinte nu va avea o tihnă prea lungă, asemeni sindicatului său. Prin calificări și recalificări politice progresive, talentatul sculptor va ajunge să modeleze neobosit, de-a lungul vremii, portretul tuturor conducătorilor statului român, de la Carol la Antonescu, inclusiv pe cel al lui Ceaușescu, și va deplânge, ca pe o pedeapsă nemeritată, abilitatea sa naturală de a ocupa funcții publice, făcându-se exponentul confracților... dar, de fapt, slujindu-se doar pe sine. Sindicatul său nu va avea însă o viață așa de lungă. (5)

Sculptorul Ion Jalea nu a avut răgazul să se așeze prea bine în șa, strunind furtunoasele ieșiri la rampă ale breslei, pretențiile vindicative, răbufnirile *colegiale*, pentru că vremurile politice tulburi prevesteau un orizont încărcat de furtună. Războiul topise și bruma de stabilitate economică, afectând grav siguranța vieții artistice, iar factorul politic se manifesta anarhic, stârnind clasele sociale în lupta pentru cucerirea puterii. Plutind pe aceste valuri nesigure, arta părea, o dată mai mult, o corabie deșubolată, iar marinarii ei își căutau înfrigați vestele de salvare. Parcă pentru a da uitării și trecutul iresponsabil, se acționa în sensul transbordării artiștilor din Corpul Artiștilor Plastici, se încerca acum revenirea la vechiul Sindicat al Artiștilor Plastici în ideea ștergerii urmelor oricărei vinovății istorice.

Alegere dilematică între impostură și pervertire

În noiembrie 1944, fața României se schimbese fundamental. Țara era deja ocupată de armatele sovietice, iar trupele românești acționau în Ungaria, pe direcția Berlin. Vechii prieteni deveniseră dușmani, iar colaboratorii lor erau apăsați de o gravă vinovăție. Corpul Artiștilor Plastici încerca să șteargă urmele trecutului său legionar, transformându-se într-o structură mult mai democratică pentru a asigura organizarea alegerilor libere. Președinte activ era Camil Ressu, iar vicepreședinți Corneliu Medrea și Nicolae Dărăscu. Pentru a pedepsi vechile excese,

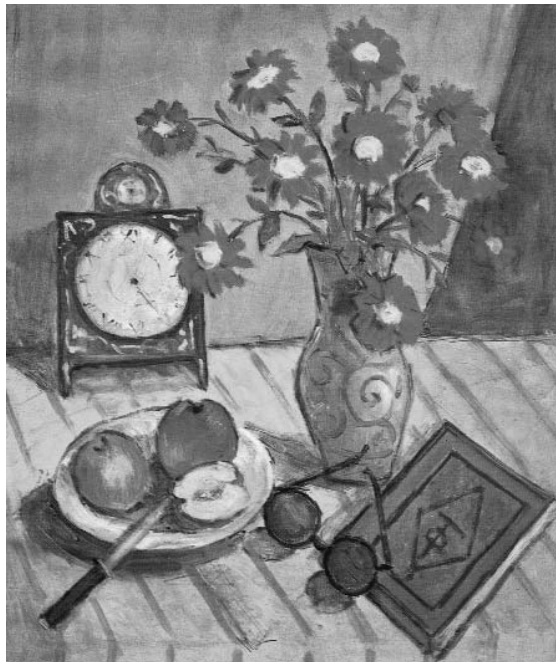
Iosif Iser, *Autoportret*, Muzeul Național de Artă, București

s-a constituit o „comisie de epurare” - formată din Corneliu Medrea, Nicolae Dărăscu, Lucian Grigorescu, M. H. Maxy și George Talaz - și o alta pentru redactarea statutului - formată din Camil Ressu, același veșnic și inepuizabil Marius Bunescu și un oportunist de geniu, Max Herman Maxy, sosit odată cu tancurile sovietice.

Ca și cum aceste pertractări organizatorice nu erau suficiente pentru a semăna confuzie printre membrii sindicatului, pe scena politică se manifestă un actor nou care joacă în forță - Partidul Comunist din România. În vara anului 1945 se reorganizează mișcarea sindicală pe baze politice, iar Sindicatul Artiștilor Plastici este afiliat la *Confederația Generală a Muncii din România*, aflată sub influența comunistilor. Prin acest pas, artiștii plastici își schimbaseră cu inocentă naivitate stăpânul. La 29 august 1945 se deschideau lucrările *Congresului Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști din România* (U.S.A.S.Z.). Scopul acestei subtile mișcări de șah politic prezidate de dr. Petru Groza, Mihail Ralea, Mihail Sadoveanu etc. era *transformarea sindicatelor de creatori într-o „curea de transmisie”* dintre partid și popor, adică, eufemistic vorbind, *antrenarea tuturor artiștilor în activități de larg interes obștesc*.

În mintea artiștilor plastici cooptați prin strategii ieftine - între care invitarea lor în prezidiul Congresului (Camil Ressu, Jean Al. Steriadi, Iosif Iser, Cecilia Cuțescu-Storck, Ștefan Popescu, Francisc Șirato, Arthur Verona, Costin Petrescu, Corneliu Medrea, Ion Jalea, M. H. Maxy) - era cuibărită vechia lor spaimă de a fi ignorați de noua putere, de a nu dispune de resursele necesare creației artistice, care, după cum se profilau lucrurile, păreau a fi alocate cu multă „înțelegere” de către diriguitorii noului stat după principii ferme, etatiste. Părea să se încheie calvarul deceniilor de privațiuni și să se rezolve o dată pentru totdeauna recompensa legală pentru munca artistică, achizițiile și premiile pentru artiști, pensiile lor. Nimic mai fals! La această evocare creșteau ca o hiperbolă a viitoarei bunăstări speranțele și încântarea participanților. Dincolo de numele celor amintiți înainte ca făcând parte din Corpul Artiștilor Plastici, participau printr-o adeziune entuziastă peste 500 de artiști din București, la care se adăugau alții 200 din provincie.

Octav Angheluță, *Lecția*, colecție particulară



Theodor Pallady, *Natură moartă cu flori roșii*, Muzeul Național de Artă, București

Note:

(1) Drepturile artiștilor, ziariștilor, scriitorilor, etc. erau asigurate, la început (între 1862 -1922) printr-o *Lege a presei semnată de Alexandru Ioan Cuza*. Din 1919, Guvernul Alexandru Vaida Voievod, prin ministrul Octavian Goga, începe redactarea unei noi legi a proprietății literare și artistice. Abia în anul 1923, noul Guvern Ion I. C. Brătianu, prin ministrul artelor Constantin Banu, definitivează proiectul acestei legi care va fi votată la 31 mai 1923 și prin care se recunoaște garantarea dreptului la proprietate al artistului *fără îndeplinirea niciunei formalități administrativ-juridice*. Această *Lege* va rămâne în vigoare până în anul 1956.

(2) Înființat la 12 martie 1923, după mai multe încercări ale lui Aurel Popp, Ipolit Strâmbu, Emil Isac etc., din inițiativa artiștilor Arthur Verona, Camil Ressu și Ion Theodorescu-Sion.

(3) Direcția *politică* a artei era configurată, începând cu anul 1940, de juriile Salonului Oficial... artiștii evrei fiind eliminați treptat din aceste manifestări colective, deși ei continuau să expună în expoziții de grup alături artiști și prieteni români. Paralel, în unele ziare, apar considerații teoretice și cronici de expoziții semnate de cronici influențați de ideologia Legiunii, precum Costin I. Murgescu, Nina Batalli sau Ioan Frunzetti. (vezi M. Pelin, *op.cit.*, pag.15-16, 267-291). Pe de altă parte, noul Minister al Educației Naționale, Cultelor și Artelor va fi ocupat, începând din 9 septembrie 1940, de poetul Dan Botta. Însă, cel care va semna toate actele ce priveau destinul artelor plastice va fi unul dintre cei doi secretari generali ai guvernului, nu Traian Herseni, ci Vladimir Dumitrescu.

(4) După mai multe tentative de organizare nereușite, la 22 iunie 1942, Antonescu semnează Decretul-Lege privind organizarea și funcționarea *Corpului Artiștilor Plastici* în care se vor înscrie, până la începutul anului 1944, 190 de pictori și gravori, 52 de sculptori și 8 pictori de biserici. Condițiile de participare la această breaslă profesională continuau să fie drastice, prin excluderea artiștilor evrei și prin accentul pus pe pregătirea universitară a candidaților. (Cf. Mihai Pelin, *op. cit.*, pag 286)

(5) La 28 martie 1945, noul guvern condus de Petru Groza, sub semnătura noului ministru al artelor, filozoful Mihail Ralea, va lansa noul proiect de organizare al artiștilor plastici, desființarea *Corpului Artiștilor Plastici* și înlocuirea lui cu un statut prin care artistului i se răpea tradiționala sa libertate de creație, primind în schimbul ei promisiunea unui stat devenit, peste noapte, Mecena, că va asigura comenzi și o viață îndestulătoare pentru artiștii plastici.

religie

philosophia christiana

Hermeneutică și tradiție

Nicolae Turcan

Am mai scris în aceste pagini despre raportul dintre rațiune și tradiție, cu referire la Tradiția Bisericii. Încercăm acum să răspundem la o altă întrebare: cum se poate articula o hermeneutică teologică, adică o metodă de interpretare care să vizeze nu doar textele sfinte, ci și referentul de dincolo de ele?

Hans Georg Gadamer a arătat că renunțarea definitivă la tradiție este o utopie a rațiunii, de vreme ce războiul împotriva tradiției poartă cu sine, inevitabil, ceea ce încearcă să anihileze. Ne aflăm întotdeauna într-o tradiție, chiar atunci când recuzăm ideea de tradiție, iar această situație ne constituie fără să știm. Departe de a fi gândit drept ceva străin și reificator, mesajul tradiției ne este deja dat, ne aparține și ne constituie. Este motivul pentru care raportul cu trecutul nu se împlinește într-o critică radicală, care să impună distanța și indiferența față de ceea ce a fost moștenit, ci într-un dialog ce presupune accesul la texte și acordul cu ele, fiindcă doar în acest fel fenomenul înțelegerii este posibil. Cum „esența tradiției este aceea de a exista în mediul limbii”¹, înțelegerea nu poate surveni în afara dialogului cu textele pe care tradiția le transmite. Este important de remarcat că pentru Gadamer înțelegerea unui text al tradiției presupune deja interpretarea, fiindcă „înțelegerea este deja interpretare”.² Înțelegerea nu se lasă, așadar, indusă de interpretare, la fel cum un scop ar fi presupus de un mijloc oarecare, ci interpretarea dispăre „în conținutul a ceea ce este înțeles”³, într-o experiență hermeneutică.

Raportul cu moștenirea tradiției, adică chiar cu ceea ce urmează să fie experimentat în experiența tradiției, se prezintă ca raport dialogal. Fiind înainte de toate limbaj, tradiția este un „tu” care ne interpelează și pe care-l putem auzi. Chiar dacă nu este un „tu” în înțelesul că în textele tradiției sunt întâlniți autorii lor, alteritatea tradiției se impune prin sensul pe care-l poartă cu sine, sens disponibil doar relațional și dialogic. De aceea, pentru Gadamer, „tradiția este și ea un partener de comunicare veritabil, împreună cu care formăm un tot asemenea celui alcătuit din «eu» și «tu»”.⁴

Contextul teologic duce discuția la un alt nivel. Hermeneutica Tradiției, în măsura în care nu-și depășește purul moment hermeneutic, rămâne oarbă.⁵ Dacă luăm exemplul textului Scripturii, observăm că întrucât textul nu coincide cu evenimentul pe care-l descrie și din care provine, nici nu permite accesul la acest eveniment a cărui hermeneutic trebuie să depășească textul, teologul vizând referentul de dincolo de text, pe Dumnezeu cel viu, cu care trebuie să intre în dialog. În acest punct, dialogul hermeneutic se modifică, pentru că în locul aceluși „tu” al textelor, apare Tu-ul rugăciunii. Așa s-ar putea explica diferența dintre tradiții și Tradiție: în timp ce tradițiile reprezintă o alteritate de limbaj, care ne interpelează de fiecare dată din interiorul unui text de interpretat (aici s-ar situa tradițiile dogmatice și liturgice, de pildă), Tradiția este cea prin care interpelarea unui Tu devine reală, fiind reprezentată de Duhul lui Dumnezeu. Numai că acest „Tu” care se manifestă tot prin intermediul

limbii tradițiilor are o cu totul altă manieră de a interpela, inefabilă. Exemplul cel mai elocvent este textul biblic: hermeneutica lui, atunci când nu este pur dialog cultural, întâlnește Tu-ul divin: „Îndată ce se trece dincolo de litera Scripturii și de citirea ei fără înțelegerea duhovnicească, se dă nu numai de înțelesurile ei duhovnicești, ci și de lucrarea Duhului lui Hristos săvârșită prin aceste înțelesuri în cel ce citește, sau de Hristos însuși, Care-și descoperă tot mai adânc bogățiile spirituale a Lui.”⁶

Prin raportul pe care-l întreține cu limba, tradiția nu poate fi considerată doar un fel de urmă sau reziduu al trecutului; tradiția se transmite prin intermediul limbii, într-un dialog continuu, răsunând vie în cuvintele citite, sau în monumentele orale, interpellând astfel interpretul.⁷ Lucrul este cu atât mai important pentru Tradiția Bisericii: ceea ce se transmite, odată cu învățătura care parcurge veacurile nu este doar spiritul înaintașilor și învățăturile lor, ci Duhul Sfânt, în absența căruia tradiționalismul anchilozant ia locul Tradiției. „Tradiția este credința vie a celor morți; tradiționalismul este credința moartă a celor vii”⁸, scria Jaroslav Pelikan.

Există, așadar, un punct intermediar între tradiționalism și Tradiție: momentul hermeneutic. Participarea la dialogul viu cu tradiția transmisă de textele trecutului, pe care hermeneutica gadameriană o exprimă, poate submina pretențiile tradiționalismului care vrea să impună prezentului, cu violență nedisimulată, formele trecutului.

Dialogul hermeneutic ce recunoaște caracterul actual al tradiției depășește tradiționalismul; cu toate acestea el nu ajunge încă la Tradiția odată cu care se transmite Duhul Sfânt. Tradiționalism, hermeneutică vie, Tradiția Bisericii, așa se înfățișează momentele unei hermeneutici a tradiției. Distincția dintre ele va evita confuziile care îndeobște se fac, producând acuze nefondate. Exemplele abundă: se aruncă anateme de „tradiționalism”, de către cei ce se consideră moderniști, acolo unde ar trebui să vadă Tradiție, *ergo* originalitate a credinței, ori sunt înfierăți cu termenul de „ecumeniști” cei deschși către un dialog prin care încearcă mărturisirea adevărului către cei din afara Bisericii celei „una, sfântă, sobornicească și apostolească”. Dacă *tradiționalismul* - paseist în mod excesiv și întors cu fața către trecut ca înspre o vârstă de aur - încearcă să impună prezentului forme revoluționare ce nu țin decât de contextul istoric al credinței, iar nu de credința însăși, *hermeneutica* textelor așa cum o propune Gadamer aduce cu ea un dialog nu cu un trecut închis pentru totdeauna, ci care ne interpelează și ne locuiește, având adesea un statut transcendent, adică făcând posibilă gândirea și înțelesurile în care ne desfășurăm argumentația. În ciuda faptului că e un pas înainte față de tradiționalismul anchilozant, hermeneutica nu reușește să acceadă fără credință la ceea ce se află deodată în text, dincolo și dincoace de text, precum și în prezentul interpretului: Duhul lui Dumnezeu. Cel care este pretutindeni și care constituie adevărul prezent al credinței, are nevoie de o explicitare diferită față de aceste două momente, deși ar fi eronat să nu recunoaștem importanța atât a tradi-





ționalismului, la rigoare chiar atunci când deține o funcție negativă, cât și a dialogului viu cu textele trecutului.

Se poate observa cu ușurință cum *conținutul* Tradiției face apel la un principiu extrem de important pentru hermeneutica teologică: coborârea Celui transcendent. Inaugurată prin Întruparea Cuvântului, această coborâre kenotică nu încetează niciodată, Biserica însăși fiind Tradiție, laolaltă cu toate lucrările Duhului Sfânt prezente în ea. Apelul hermeneutic doar la textele trecutului este aici depășit și îmbogățit prin lucrările sfințitoare, ceea ce face ca întregul conținut al Tradiției să dobândească un sens nou, ce cuprinde și dimensiunea mistagogică. Tradiția Bisericii nu se epuizează în tradiția dogmatică sau liturgică, fiindcă dimensiunea ei depășește simplul acces la textele păstrate în monumentele trecutului. Prin urmare, hermeneutica Tradiției e mai mult decât o hermeneutică: Cel care nu poate fi interpretat e rugat să vină pentru a Se interpreta. El însuși, ceea ce revine la a recunoaște că inteligența hermeneutică trebuie dublată de sfințenie. Aceasta nu înseamnă că Sfânta Tradiție și învățăturile Bisericii trebuie separate sau înțelese una fără cealaltă, la fel cum nu trebuie nici reduse unele la altele. Asemenea abordări conduc în mod necesar la patologii care, indiferent cum sunt numite, au aceeași culpabilitate: pierderea comuniunii cu Duhul dumnezeiesc. Nu importă dacă pierderea se întâmplă pentru că au fost contrazise dogmele, în virtutea unor dorințe de înnoire cu orice preț – cum se întâlnește în curentele postmoderne –, sau dacă dogmele sunt conservate într-atât că niciun fel de noutate nu mai este posibilă, nici măcar aceea a Adevărului – după cum exersează formele excesive ale tradiționalismului. Nici modernitatea fără *modul* Duhului, nici tradiționalismul fără Tradiția Duhului, așa ar trebui întâmpinată ispita acestor patologii.

Firește că această concluzie – dublarea inteligenței hermeneutice de către sfințenie – este la rândul ei radicală și în loc să rezolve problemele le deschide. Oricât ar părea de neștiințifică, ea e însă aplicabilă câmpului teologiei, în măsura în care teologia îl vizează și pe Dumnezeu cel viu, nu doar urmele lăsate de El în istorie și în univers. De fapt, în calitate de principiu hermeneutic, Tradiția abia acum își dă întreaga măsură: acordul cu ea poate suplini și împlini totodată măsurile infime ale celui care interpretează, cu smerenie, textele credinței.

Note:

- 1 Hans Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel et al., Teora, București, 2001, p. 291.
- 2 Ibidem, p. 296.
- 3 Ibidem, p. 297.
- 4 Ibidem, p. 271.
- 5 Cf. Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Quadrige / Presse Universitaire de France, Paris, 1991, pp. 207-208.
- 6 Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 1, ediția a doua, Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1996, p. 42.
- 7 Gadamer, *Adevăr și metodă*, p. 291.
- 8 Jaroslav Pelikan, *Tradiția creștină: o istorie a dezvoltării doctrinei*, vol. I: Nașterea tradiției universale (100-600), traducere de Silvia Palade, Polirom, Iași, 2004, p. 33.

accent

Prin cunoaștere pentru o lume mai sigură

Ioan Bolovan

Prin cunoaștere pentru o lume mai sigură este motto-ul uneia dintre instituțiile fundamentale ale României contemporane, nu al uneia de cultură sau știință cum ne-am fi așteptat la prima vedere, ci al unui serviciu secret! Pare de necrezut o atare deviză, cel puțin pentru cei care mai sunt prizonierii unor clișee, dar acest motto reflectă cu prisosință profilul actual al unei instituții care a luat-o cu mult înaintea societății românești în materie de racordare la standardele occidentale. Într-o vreme în care suntem agresați aproape zilnic de aniversările zgomotoase și de cele mai multe ori pline de fast, uneori justificate alteori inventate/nemeritate, a trecut aproape neobservată o aniversare care ar fi trebuit să rețină într-o măsură mai mare atenția mass-mediei, a opiniei publice, a cetățenilor țării care sunt în ultimă instanță beneficiarii serviciilor acestei instituții aflate în slujba democrației. La sfârșitul lunii martie a.c. s-a consumat, înconjurat de o discreție firească, un moment aniversar pentru o instituție importantă a statului democratic român: 20 de ani de la înființarea Serviciului Român de Informații.

Pentru a înțelege mai bine însă semnificațiile acestui eveniment, să trecem succint în revistă câteva jaloane din istoria acestei instituții care iată, în termenii lui Dumas, încorporează deja o adevărată și bogată istorie instituțională, care este în același timp o pagină de istorie națională și deopotrivă internațională. Momentul de debut l-a reprezentat Decretul nr. 181 din 26 martie 1990, prin care a fost înființat Serviciul Român de Informații ca instituție de stat specializată în domeniul culegerii de informații privind siguranța națională. Firesc, a urmat un drum lung și anevoios, normativ și constructiv în același timp. Din punct de vedere legislativ, trebuie menționate câteva acte care au asigurat în timp dezvoltarea acestei instituții. Astfel, Legea nr. 51 din 29 iulie 1991, privind siguranța națională a României, a stabilit noile amenințări la adresa siguranței naționale și a decis că organele de stat cu atribuții în domeniul siguranței naționale sunt Serviciul Român de Informații, Serviciul de Informații Externe, Serviciul de Protecție și Pază, precum și structurile interne specializate din cadrul Ministerului Apărării, Ministerului de Interne și Ministerului Justiției. Activitatea acestora urma să fie reglementată și coordonată de către Consiliul Suprem de Apărare a Țării. De asemenea, legea nr. 14 din 24 februarie 1992, privind organizarea și funcționarea Serviciului Român de Informații, a detaliat principalele sarcini și atribuții ale acestei instituții, unele articole sau paragrafe cunoscând ulterior modificări impuse de nevoia adaptării la evoluția evenimentelor și a provocărilor noi în materie de siguranță pe plan internațional.

La o primă evaluare a istoriei Serviciului Român de Informații trebuie să examinăm care au fost liderii acestei instituții, fiindcă și în acest caz se aplică regula „omul sfințește locul”. Primul director al SRI a fost un civil, respectiv profesorul Virgil Măgureanu (1990-1997), căruia i-a urmat un inginer prin formație, Costin Georgescu (1997-2000), apoi un militar de carieră, Alexandru Radu Timofte (2001-2006), și cel aflat în exercițiu, Ambasadorul George Cristian Maior, care este în același timp și profesor universitar la Departamentul de Relații Internaționale din cadrul SNSPA.

Firește, primului director i-a revenit misiunea, deloc ușoară, de multe ori ingrată, de a construi o instituție care să corespundă noului cadru democratic al României postcomuniste. Un atare efort a fost subminat uneori de derapajele antidemocratice cunoscute de

țara noastră la începutul anilor '90 și care au fost asociate de unii analiști politici și de implicarea serviciilor secrete (mai cu seamă mineriadele din iunie 1990 și septembrie 1991), ceea ce a indus în rândul opiniei publice un sentiment de neîncredere în tânăra instituție aflată sub conducerea lui Virgil Măgureanu.

Victoria forțelor de dreapta în toamna anului 1996 și alegerea președintelui Emil Constantinescu, au determinat în primăvara anului 1997, înlocuirea directorului SRI cu un om politic, membru al PNL, care s-a remarcat în cadrul CDR: Costin Georgescu. Principala preocupare a noului director SRI a fost să atenueze percepția negativă asupra instituției, să primenească structurile de conducere și să dezvolte construcția instituțională începută de antecesorul său. Astfel, Serviciul Român de Informații a făcut și în acei ani eforturi serioase să se desprindă de tot ceea ce unii mai clamau că instituția provenea structural din fosta Securitate, trecând printr-un proces radical de modernizare, de adaptare la noile evoluții interne și internaționale. Nici directoratul lui Costin Georgescu nu a fost unul lin, România confruntându-se la sfârșitul anilor '90 cu ample mișcări sociale și politice cauzate de accentuarea crizei economice care a făcut ca țara noastră să fie la un pas de colaps, ceea ce a afectat negativ procesul de transformare a serviciului de informații pe care acesta îl conducea.

Revenirea în fruntea României a președintelui Ion Iliescu după victoria în alegerile din decembrie 2000, a însemnat și înlocuirea în februarie 2001 a lui Costin Georgescu cu Radu Timofte, un apropiat al președintelui din perioada anterioară. Din exterior privind lucrurile, numirea în fruntea SRI a unui politician care provenea din rândul militarilor de carieră, părea că inaugurează o nouă etapă în istoria instituției, de necesară „remilitarizare” după „liberalizarea” adusă în mandatul său de antecesorul Costin Georgescu. Oricum, în timpul directoratului lui Radu Timofte se înregistrează, comparativ cu anii anteriori, parcă o mai pregnantă activitate legislativă în sensul reglementării și adaptării activităților SRI la noile comandamente ale evoluției țării pe drumul integrării euro-atlantice. În acest context, în noiembrie 2001, Consiliul Suprem de Apărare a Țării a aprobat un nou Regulament de funcționare a Serviciului Român de Informații. Din păcate, România a intrat și ea în acei ani în sfera terorismului internațional, răpirea ostaticilor români în Irak și apoi scandalul legat de eliberarea și fuga din țară a lui Omar Hayssam a cauzat în toamna anului 2006 demisia din fruntea SRI a lui Radu Timofte.

Numirea la 4 octombrie 2006, a lui George Cristian Maior în funcția de director al Serviciului Român de Informații prin Hotărârea nr. 32 a Parlamentului României, a deschis, fără nicio îndoială, o nouă etapă fecundă în istoria instituției. Trebuie menționat aici că actualul director al SRI este unul dintre produsele cele mai reușite ale capitalei Ardealului. George Cristian Maior s-a născut și a fost educat la Cluj-Napoca, fiind absolvent al Facultății de Drept din cadrul Universității „Babeș-Bolyai”, unde dealtfel și-a susținut și teza de doctorat în drept internațional, după care și-a desăvârșit formația intelectuală și profesională la prestigioase universități din SUA și Europa. În paralel, a acumulat încă de la începutul anilor '90 o vastă experiență în serviciul diplomatic al României. Actor dar și regizor în același timp în complexul efort de integrare a României în structurile euro-atlantice, George Maior a deținut responsabilități care l-au plasat în prim planul vieții politice interne și

(continuare în pagina 31)

dezbateri & idei

Boala ca posibilitate a viului (Prolegomene la o filosofie a bolii umane)

Király V. István

(Urmare din numărul trecut)

De aceea, atât boala și bolile, cât și raportarea umană la ele sunt esențialmente istorice. Ne referim, pe de o parte, la faptul că mereu apar și pot apare noi boli și /sau boli necunoscute până atunci. Apar de exemplu viruși sau mutații noi, sau noi boli datorate modificărilor intervenite în lumea, în condițiile de existență și în modurile de a fi ale omului. Pe de altă parte însă, datorită dezvoltării științei în general și a științei medicale în special, dar și datorită atenției sporite asupra modului nostru de viață, unele boli sunt treptat eradicate din zone întinse, iar altele, considerate de nevindecabile până la un moment dat, devin ulterior vindecabile. Dar boala și raportarea umană la ea mai este esențialmente istorică și prin faptul că ea modelează sau participă la modelarea desfășurării și structurii societății umane ca atare. Am văzut exemplul epidemiilor...

Boala deci, ca o posibilitate a viului, ca o posibilitate a vieții, este o posibilitate vie. Care, prin urmare, trăind „în” bolnav, trăiește și ea cu bolnavul. În așa fel, desigur, încât, între timp și în perspectivă, deficitează posibilitățile lui de a fi, de a exista, de a trăi. Bolnavul desigur trăiește, dar el trăiește împreună cu boala lui. El mai trăiește însă în același timp și împotriva bolii sale. Boala restructurează prin urmare viața celui care trăiește cu ea, dar, deodată și împotriva ei. (De exemplu, diabetul zaharat este - cel puțin astăzi - o boală al cărei „tratament” cu care i se împotrivesc presupune trecerea la un nou regim alimentar, un (nou) regim de medicație și la un cu totul nou regim de viață al bolnavului. Cu care deci bolnavul poate astfel trăi împreună, dar care - în perspectivă - afectează totuși întreaga lui ființă, producând efecte neurologice, oftalmologice, cutanate, hematologice, de circulație etc. restructurând și deficientând la nivel esențial posibilitățile modurilor și capacităților lui de a exista.)

Trebuie însă să realizăm și să nu estompăm în niciun chip faptul că, în și prin această participare esențială a bolii la viață, viața însăși apare sau începe să apară - și încă într-un mod impunit care, treptat, devine de-a dreptul de neocolit - tocmai în veridicitatea ei. Adică apare tocmai în caracterul și în esența ei constitutivă și veridică de a fi finită! Deși printre altele, dar totuși poate mai ales în și prin posibilitatea bolii aparținând esenței sale, viața apare și se poate înfățișa deci ca fiind esențialmente expusă deficiențelor posibile și ca fiind, la urma urmei, muritoare.

De aceea, deși boala nu poate fi privită în niciun fel ca fiind sau constituind în mod autonom vreun „sens” al vieții... ea este totuși și cu siguranță un mod (de a fi), o apăsare, o sfidare și o cale de a întâlni, de a confrunța și de a clarifica prin gândire și prin înțelegere-comprehenșiune, întrebările privitoare la originile, la natura, la greutatea și la perspectivele posibilităților și a sensurilor în genere.

Boala nu este deci nici un „atribut” și nici o

simplă „stare”, ci un mod esențial de a fi. Aparținând deci tocmai esenței. Fiindcă ea este tocmai posibilitatea deficiențelor posibilităților și a capacităților de a fi, de a exista, de a trăi. Ea atinge prin urmare posibilitatea chiar în propria-i deficiență intrinsecă și prin aceasta re-întoarce - tocmai în acest fel deficitar și amenințat - posibilitatea-posibilitățile spre ea, spre ele însele. Iar în această posibilitate re-întoarce spre ea însăși și în această re-întoarcere realizată exact prin deficiența reprezentată de boală, apar - sau măcar pot apare - (însă) și întrebările fundamentale privitoare la sens și la sensuri!

Întrebări care până atunci au fost poate trecute cu vederea sau au fost ținute în umbră ori au fost mereu amânate. Putând deci constitui și putând contura - prin noi întrebări și demersuri clarificatoare - „noi” sensuri și deci „noi” posibilități! Atât pentru omul bolnav, cât și pentru cei cu care el se află sau ajunge între timp în relații inter-umane specifice. (Iar în cazul demențelor, ale pierderilor treptate dar complete ale identității, ale Sinelui, acestea - în perspectivă - rămân posibilități reale doar pentru... cei din jurul lor. Pentru care demența se arată astfel, exact ca fiind o posibilitate a propriilor posibilități viitoare (amenințătoare) de a fi.)

Boala deci pe de o parte izolează - cel puțin prin deficiențele posibilităților de a fi și de a se manifesta ale bolnavului - însă, pe de altă parte, solicită, stabilește și leagă (noi) relații umane. Unele determinate și specifice. Căci, întorcându-se spre el însuși, bolnavul se află în nevoia de a fi și de a solicita să fie ajutat, asistat, îngrijit etc. de către ceilalți, de către alții. Ceilalți care, întorcându-se spre bolnav, asistându-l, îngrijindu-l etc., experimentează - sau cel puțin pot experimenta și înțelege - boala lui, ca fiind deopotrivă un dat privativ actual, dar și ca fiind o posibilitate. Ca fiind deci o posibilitate care - dincolo de bolnavul care suferă de ea în mod actual - poate afecta și pe alții... inclusiv pe îngrijitorii înșiși.

Și chiar acest aspect caracterizează în esență și raportarea specific umană la posibilitatea bolii. Adică faptul că omul se raportează - mai precis, se poate raporta! - la posibilitatea bolii și a bolilor tocmai înțelegându-le, experimentându-le, prefigurându-le și asumându-le ca fiind propria lui posibilitate. Ca fiind deci propriile sale posibilități determinate și, evident, privative.

Până ce vietățile non-umane - deși „dispun” și ele de boală și de boli tot ca de niște posibilități inerente vieții lor - nu se pot totuși raporta la ele și la actualitatea lor altfel, decât experimentându-le ca pe niște stări și procese „date”, care sunt și rămân decise-transate împreună cu viața lor ca atare și de către viața lor ca atare. (De exemplu, dacă sistemele și instinctele de autoapărare se dovedesc insuficiente sau slăbite, la animale apare nevoia intervenției omului, a medicului veterinar; la plante nevoia intervenției agronomului etc. Fără aceasta însă, nici animalele și nici plantele nu dispun de nicio posibilitate în plus de a se apăra împotriva atacurilor bolilor. „Soarta” lor în raport cu bolile care le atacă se decide deci doar în aceste cadre ale datelor

vieții lor. Inclusiv, în perspectivă, prin evoluție și prin șansele și posibilitățile ei cu privire la specie.)

Boala și posibilitatea ei nu (re-)întoarce deci nici bolnavul, nici pe cei cu care el astfel intră în diverse relații inter-personale determinate... și ea nu re-întoarce nici omul ca atare doar spre „sănătatea” a cărei menținere, îngrijire sau revendicare devine prin apăsarea posibilității sau a actualității bolii un deziderat și un efort actual al evitării ori al vindecării ei. Ci boala, asumarea ei și confruntarea tematizatoare cu ea, ne întoarce și ne re-întoarce pe noi oamenii - de-a dreptul și în mod efectiv - spre viața ca atare și spre specificul, spre problematicitățile, spre sfidările, spre mizele și spre șansele sensurilor noastre posibile. Sensuri ce provin și aparțin trăirii ei unice și irepetabile.

Și doar datorită acestor motive și doar pornind de la aceste fundamente - deopotrivă existențiale și ontologice - tratează, în fond, la modul esențial și original, și medicina nu numai despre boală sau boli și nici doar despre sănătate, ci și despre... moarte! Căci boala face - sau, în orice caz, poate să facă - să apară și să devină vizibilă, asumabilă și problematizabilă, tematizabilă, atât greutatea, miza și importanța vieții și a vieților umane, cât și cea a morții! Nu întâmplător numim noi „grave” tocmai bolile care amenință bolnavul, direct sau indirect, chiar în viața lui. Adică, care îl amenință cu moartea lui.

Însă, pentru nemuritori nici bolile, nici suferințele și nici îngrijirea, tratamentul sau vindecarea lor nu ar putea avea nicio importanță sau miză, și de aceea pentru ei acestea nici nu pot deveni vreo sursă de sens. Prin urmare - și printre altele - nici medicina nu s-ar putea naște în mijlocul lor. De aceea, sursa și proveniența ultimă bolii - tocmai ca posibilitate - și /sau a posibilității bolii ca deficiența reflexivă a trăirii, este în fond și la origine tocmai caracterul finit al vieții, al oricărei vieți.

În genere viul poate fi amenințat sau perturbat de orice - prin urmare și de boală - doar deoarece el este prin principiu finit. Adică, deoarece viața (lui) este finită. Iar în ceea ce privește omul, el este - mai precis: poate fi, poate deveni - muritor! În unicitatea ne-repetabilă a vieții, a existenței sale. Unicitate ce poate fi de fapt dobândită numai pe această cale... a asumării posibilităților multivalente și multipotente de a fi ale vieții noastre... muritoare. Posibilități din care, evident și la modul esențial, face parte și boala, fac parte și bolile.

Iată deci - în fond și în încheiere - doar câteva dintre direcțiile, sensurile și, sperăm, rosturile posibile ale interogațiilor propriu-zis filosofice legate atât de problematica bolii în general cât și celei umane în special. Dar și de înțelegerea, de problematizarea orizonturilor sale ontologice și existențiale.

remarci filosofice

Ce înseamnă să trăiești bine? (II)

Jean-Loup d'Autrecourt

4. Divorțul dintre filosofie și știință

Urmările acestui divorț, separarea schizofrenică dintre știință și filosofie a avut loc în urma programului ideologic pozitivist inițiat de August Comte (1798-1857). Scopul ideologului francez este de a reforma societatea. El crede că prin progresul științelor se poate opera și un progres politic. Dar pentru aceasta trebuie evacuată filosofia cu metafizica și cu religia. De ce? Pentru că acestea ar fi depășite. În locul filosofiei occidentale trebuie instituită *sociologia* (al cărei inventator se declară), iar în locul creștinismului trebuie o nouă religie. El propune de asemenea „noi preoți”, un fel de noi medici ai „societății bolnave”, pe care să o vindece noii ideologi; propune o „nouă biserică” de asemenea, al cărei șef auto-proclamat se declară. Deci trebuie o nouă ordine, o nouă raționalitate, o „gândire unică”, ateism, comunitarism și stabilitate, altfel societatea rămâne o societate bolnavă. Foarte frumos! Cu Auguste Comte apar, la începutul secolului al XIX-lea, simptomele marilor nevroze intelectuale și baza ideologiilor extremiste contemporane. El face parte din clasa marilor nevropați: Kierkegaard existențialist, Schopenhauer pesimist, Freud psihanalist, Nietzsche nihilist etc. Nu întâmplător, Freud a inventat psihanaliza la sfârșitul secolului XIX, trebuia o terapie împotriva unor nevroze în masă.

Acest divorț nu exista încă în epoca de aur, pardon, în așa zisă „epoca Luminilor”, perioada marilor enciclopediști. Filosofie și știință însemna unul și același lucru. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), de exemplu, este printre primii care semnalează acest pericol, care presimte posibilitatea unei eventuale separări a științei de filosofie. De unde și critica masivă, bine cunoscută, pe care o face progresului științific, căruia îi opune morala. De unde și reactualizarea mitului *Bunului sălbatic*. Reapare astfel această veche dihotomie între, pe de-o parte mitul eternei reînnoiri, al paradisiului pierdut, atunci când omul era confundat cu natura, când făcea parte integrantă din aceasta; iar pe de altă parte, utopia progresului tehnologic, a unei fericiți promise și situate într-un viitor întotdeauna îndepărtat. Mitul este specific societăților arhaice, fiind exploatat în prezent de agențiile de turism (excursii în insule tropicale, turismul de masă etc.); utopia este deja prezentă în societatea contemporană occidentală, ea constituie materia de bază a noilor retorici științifice, a noilor ideologii extremiste (transumanismul artificial), a progresului viitor.

Dar Auguste Comte, cu gândirea unică, cu noua sa religie ateistă, nu este singurul responsabil. Lista este lungă a celor care au contribuit la acest divorț dintre știință și filosofie, dintre morală și cunoaștere. El nu a fost singurul, însă a fost avocatul cel mai important. Marx s-a inspirat direct din scrierile lui; Nietzsche cu nihilismul său, cu răsturnarea valorilor occidentale a dat de asemenea o lovitură de grație tradiției occidentale; epigonii lor, Julien Huxley cu noua sa „religie fără Dumnezeu”, transumanismul artificial, sau un Michel Foucault, care propagă ideea ca „omul a murit”, idee coerentă cu afirmația nietzscheană „Dumnezeu a murit”, și ei deci au contribuit la această separare catastrofică între știință și filosofie.

Se poate explica astfel o frază misterioasă, care apare printre aforismele confuze și frazele rătăcite ale lui Nietzsche: „Zeul Pan a murit”; pe care o aso-

ciez cu o alta la fel de misterioasă, „știința distruge natura”. Or această frază ermetică este în mod obișnuit atribuită lui Pascal: „Marele Pan este mort”. Enigmă filosofică, în realitate profetie apocaliptică, existentă deja în scrierile lui Plutarh: „Pan est mort”. Care este sensul acestor cuvinte? Pan trimite la ideea de natură, iar în greacă înseamnă și Univers, lumea în totalitatea ei. Deci se poate traduce astfel: natura este moartă, a murit distrusă de știință și de tehnică! Este deci important să vedem, fie și rapid, care este semnificația acestor noțiuni.

5. Tehnica și știința

Ce este tehnica? Un cuvânt atât de prezent, de utilizat în limbajul comun are toate șansele să fie folosit fără ca să fie înțeles, fără ca să i se cunoască sensul profund, definiția conceptuală. În mod obișnuit, atunci când se vorbește de tehnică, acestea se asociază pe bună dreptate cu instrumentele tehnice, cu uneltele de lucru, cu mașinile sau utilajele necesare în muncă, oricare ar fi domeniul, meseria sau specializarea fiecăruia (olarul, agricultorul, arhitectul, inginerul, mecanicul, brutarul, măcelarul, astronomul, electronistul etc.). Dar dacă dorim o definiție generală, clară despre natura tehnicii, despre ce este tehnica? Cred că ne putem mulțumi cu aceasta: *tehnica este expresia raportului pe care omul îl instaurează cu lumea*. Ce fel de raport? Un raport magic!

Se subînțelege că ideea, tot atât de răspândită pe cât de eronată, că instrumentele și uneltele tehnice sunt simple prelungiri ale corpului uman, trebuie revizuită (cuțitul nu este o prelungire a mâinii, căci mâna nu taie); și deci trebuie înlocuită cu aceasta a *forței magice* prin care omul vrea să stăpânească, să transforme, să posede, ba chiar să distrugă natura, lumea în care trăiește, pentru a o reconstrui în mod artificial și conform unui proiect demiurgic. Se înțelege astfel mai ușor și ideea binecunoscută, dar incompletă, a definiției tehnologiei ca *activitate care injectează informație în realitate și care astfel transformă această realitate*. Ce fel de informație? Bineînțeles că nu orice fel de informație este încorporată realității obiective. Prin tehnologie se face apel la o informație ordonată, controlată, la cunoștințe fiabile, utile despre lume, pentru a transforma această lume, pentru a o modeliza conform a două maniere: a) una care ar trebui să vizeze *integrarea omului în natură*, și astfel să respecte armonia lumii (lat. *harmonia mundi*) și deci perenitatea vieții; b) cealaltă, care poate destructura lumea, care poate distruge și destabiliza armonia naturală, *cosmică*; în greacă *cosmos* chiar asta înseamnă, *frumusețe*, armonie perfectă, totală.

Știința presocratică (gr. *epistēmē*) pleca chiar de la aceste presupoziii: că există o lume armonioasă, din care putem extrage legi universale, imuabile, expresie a acestei armonii, pe care le putem corela cu fenomenele naturii și astfel putem „salva aparențele”. Cum? Prin speculația teoretică (contemplație) și prin observația empirică. Mai concret, prin opoziție cu tehnica, *știința captează informație din realitate*. Însă nu orice informație, nu orice zgomote care provin din lume fac obiectul științei. Aceasta captează *informația semnificativă*, susceptibilă de a fi înțeleasă și explicată. Aceste informații, înțelese ca și cunoștințe, sunt integrate în sisteme științifice, care formează domenii științifice instituționalizate, și care sunt supervizate de teorii științifice mai mult

sau mai puțin fiabile.

Această lipsă de fiabilitate, un relativism evident al teoriilor științifice, dar și o forță extraordinară a tehnologiei – forța magică, au dus la apariția unui hibrid: *tehnostiințele*. Și acest fenomen este un simptom evident că puterea de fascinație a tehnicii este mai mare decât cunoașterea științifică, teoretică, contemplativă și că, prin urmare, tehnologia a început deja să acapareze, să „înghită” știința. Dimensiunea rațională, contemplativă, teoretică a științei este deci invadată, inundată de dimensiunea magică a tehnicii. Astfel, cu magicianul tehnocrat ne situăm într-o nouă perspectivă: *totul este posibil* sau totul pare posibil. Nevrozele declanșate în secolul al XIX-lea se transformă în adevărate patologii; doar nebunia se manifestă ca atare, fără limite; de unde și pericolul. Raționalitatea de tip occidental este deci părăsită în favoarea unei raționalități, în fond foarte arhaice, de tip magic: vrem să dominăm, să subjugăm, să stăpânim *totul*, și înainte de toate omul. Lumea este luată drept ostac de tehnostiințe, lumea este posedată conform analogiei posesiei erotice.

Apar astfel noii sclavi, sclavii informaționali, sclavia electronică. Omul este *legat*, fermecat (ca în toate formele de magie) cu *legături invizibile*, virtuale: bani virtuali, imagini virtuale, supraveghere virtuală, comunicații virtuale. Orice informație cu privire la om este importantă și este valorificată. Se fac afaceri cu informațiile noastre (corporale, mentale, psihologice, comportamentale etc.). Or aceste informații fac parte integrantă din persoana respectivă, deci apare dreptul de proprietate informațională, ca și dreptul de autor. Dar cine ține cont de aceasta? Altfel spus omul este de vânzare. Dar nu a fost întotdeauna omul o afacere veaoasă? Fie că a fost vândut ca sclav, fie ca este vândut ca mână de lucru ieftină, fie că se vinde el însuși, fie că îi vinde pe alții...

6. Care este soluția?

Din păcate soluții nu prea sunt. Filosoful nu prea dispune de competențele necesare în acest sens; el însă este capabil să constate probleme pe care majoritatea le ignoră. Să nu uităm că pentru societățile arhaice știința nu era accesibilă oricui, nu se avea acces la cunoaștere decât prin rituri de inițiere, care erau rezervate unor *aleși*. Acest fapt conferea o mare responsabilitate celor care dețineau cunoașterea și deci puterea. Nu mai este cazul în prezent; un simplu licean cu studii mediocre este capabil să traficeze bazele de date ale băncilor sau ale instituțiilor militare.

Într-o lume în care totul este de vânzare, inclusiv omul, acesta din urmă este considerat (a devenit efectiv) o marfă prețioasă, un produs de manufactură; prin urmare se poate modifica și *statul* său, în mod artificial. Această situație de sclavie tehnostiințifică, promovată de ideologia transumanistă, prezintă anumite asemănări cu antichitatea greco-latină. Însă atunci existau mai multe categorii sociale: sclavii, artizanii, militarii, preoții, aristocrații, oamenii politici și... *oamenii liberi*. Această din urmă categorie a dispărut însă în negurile istoriei. Categoria oamenilor liberi trebuie reinventată! Dar tot atunci se dezvoltase o morală extraordinară: *stoicismul*; aceasta mi se pare destul de apropiată în prezent, deoarece ea conferă și prezervă totuși o anumită *demnitate* omului. Ne învață *cum să facem astfel încât să suportăm totul!* A fost foarte stimată de toți marii filosofi moraliști, dar să nu uităm totuși că stoicismul a fost o morală a sclavilor.

7. În concluzie

Chiar dacă la oral am improvisat mai mult, iar discursul nu a fost atât de organizat ca aici, în mare cam acestea au fost ideile exprimate în prelegerea mea. Trebuie să semnalez că au fost și „incidente”, palide este adevărat, dar care nu aveau cum să mă destabilizeze chiar dacă ar fi fost mai importante. Mai întâi, atunci când mi-a venit rândul să vorbesc, Isabelle a insistat asupra faptului că am modificat titlul, că am exclus din el cuvântul „progres”; or este o practică bine cunoscută în mediul universitar aceasta a modificării titlului anunțat, ba chiar a schimbării radicale. Deasemenea, tot Isabelle (o prietenă tare bună) a insistat ironic (ironie ieftină) pe faptul că nu folosesc „slide-uri” și că o să dezvălui în fine Graal-ul! Practica filosofică nu exclude prezentarea prin imagini, însă într-un demers ca al meu, în care privilegiez relația directă, orală, fără interfață artificială, este inutilă utilizarea „slide-urilor” (ce barbarism!). Pe urmă, după ce a fost reglată camera de luat vederi și am început să vorbesc, imediat ce am pronunțat prima frază, un grup de studenți s-a ridicat ca la comandă și a părăsit sala. Am zâmbit amuzat în fața acestor manevre banale.

Ca de obicei am fost în vervă, am făcut glume și ironii, iar la sfârșit am scos și fiola mea de parfum, elixirul tinereții și al frumuseții. Le-am promis damelor din sală că le dau o picătură, dar că o vând scump, ca să le întinerez și să le fac mai frumoase. Ne-am amuzat împreună, toate întrebările au fost agreabile, interesante și am discutat îndelung cu sala, iar la sfârșit, un grup important de studenți frumoase (franțuzoaicele sunt foarte frumoase) au venit să-mi strângă mâna și să miroasă un pic din elixirul meu. Le-am spus că dacă acceptă o picătură, pe cele mai frumoase le iau cu mine. Am râs toți, mai puțin Isabelle, care se întunecase de-a binelea la față și care nu ne-a mai invitat nici la restaurant (ne-a promis pentru o altă dată, dar când?) pe mine și pe Alain, profesorul de fizică. Ceilalți profesori și cercetători, care fuseseră doar spectatori, nu m-au lăsat până nu am discutat despre tot felul de chestiuni filosofice; asta este, în Franța prestigiul filosofiei este real și nu poate fi deocamdată compromis.

Saint Martin d'Hères, 25 februarie 2010

Câteva referințe bibliografice:

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, tr. fr. J. Tricot, Paris, Vrin, 1997.

Fukuyama F., *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, tr. fr. Paris, Flammarion, 1992.

Goffette J., *Naissance de l'anthropotechnie. De la médecine au modelage de l'humain*, Paris, Vrin, 2006.

Hottot G., *Technoscience et sagesse*, Mayenne, Editions Plein Feux, 2002.

Huxley A., *Brave New World*, Mrs. Laura Huxley (éd.), 1932.

Huxley J., *Religion without Revelation*, Londres, C. A. Watts and Co., 1967 (1959).

Kant, *Réflexions sur l'éducation*, Paris, Vrin, 1966.

Kurzweil R., *The singularity is near. When humans transcend biology*, London, Duckworth, 2005.

Marc-Aurèle, *Pensées pour moi-même*, suivies du *Manuel d'Épictète*, Paris, Flammarion, 1992 (1964).

Rostand J., *Peut-on modifier l'homme?*, Paris, Gallimard, 1956.

Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Paris, Pocket, 1990.

excelsior

Jean-Rémy Bézias

Morți pentru Turcia

La mijlocul secolului al XIX-lea, războiul ce urma să devină pentru posteritate războiul Crimeii, conflict scurt și sângeros, a constituit un moment crucial în istoria relațiilor internaționale și în cea a războiului modern. El amintește de legăturile vechi dintre Europa occidentală și Imperiul otoman. Țarul Nicolae I a fost cel care a declanșat ofensiva. Avid de expansiune în detrimentul a ceea ce el numea „omul bătrân și bolnav al Europei”, și-a revendicat în 1853 un drept de „protectorat” asupra ortodocșilor din Imperiul otoman. Pretext, desigur, pentru a-și începe acțiunea de distrugere. Tratat cu dispreț („*Simt pe obraz cele cinci degete ale Sultanului.*”), țarul a ocupat în data de 3 iulie 1853 provinciile otomane și dunărene ale Moldovei și Valahiei, populate de români ortodocși și râvnite de multă vreme. În noiembrie, un escadron turcesc a fost distrus de ruși la Sinope, pe litoralul sudic al Mării Negre.

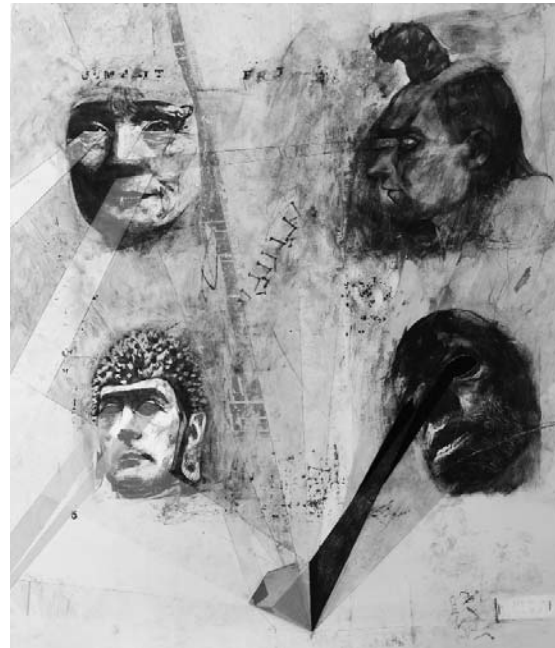
Dar Nicolae I subestimase interesele celorlalte puteri, în special pe cele ale Marii Britanii, de a păstra integritatea Imperiului otoman, neliniștite de ambițiile rușilor de a cucerii străntorile turcești. Dorind să se apropie de Anglia, Franța s-a alăturat Londrei. În data de 27 martie 1854, cele două puteri au declarat război Rusiei.

Debarcat în Dardanele și susținut de turci, contingentul franco-englez de 75.000 de oameni s-a pus în mișcare spre Dunăre. Comportamentul rușilor a deplasat războiul până în peninsula Crimeea: Nicolae I ordonă retragerea din provinciile românești, însă nu și capitularea. Pe viitor, obiectivul aliaților era marele arsenal rus de la Marea Neagră, sub Sevastopol, aflat la margine și izolat în sudul imperiului țarilor. Dar, în ciuda strălucitei victorii a aliaților de la Alma din septembrie 1854, apoi a celor de la Balaklava (25 octombrie) și Inkerman (5 noiembrie), foarte costisitoare de altfel (200.000 de morți), dezamăgirile se acumulară.

De fapt, ajutoarele trimise de urgență de către țar nu erau suficiente pentru a pune capăt asediului, dar la Sevastopol rezistența rusă avea să dureze trei sute patruzeci și nouă de zile. Cinci mii de oameni au pierit în timp ce traversau câmpia Dobrogei, printre aceștia aflându-se și mareșalul de Saint-Arnaud și lordul Raglan. O altă victimă ilustră a fost poetul Adam Mickiewicz, organizatorul unui corp expediționar polonez împotriva rușilor. Acesta moare la Constantinopol, în 1855. Dizenteria, tifosul, scorbutul, adăugate frigului iernii, secerară cu zecile de mii soldații unei armate franceze prost pregătite, rău hrănite și rău îmbrăcate. Presa engleză s-a dezlănțuit, în timp ce în Franța cenzura ținea gurile jurnaliștilor închise.

Moartea neașteptată a lui Nicolae I, în februarie 1855, căruia i-a urmat la tron fiul său, Alexandru al II-lea, nu i-a făcut pe ruși să cedeze. Napoleon al III-lea, de frica unei debandade, spori efectivele. După numeroase tentative, turnul Malakoff e cucerit de soldații generalului Mac-Mahon („*Aici sunt, aici rămân!*”), fapt ce a dus la căderea Sevastopolului (10 septembrie 1855). Pe câmpul de bătălie, războiul Crimeii era încheiat, însă importanța lui avea să fie considerabilă.

Pe plan diplomatic, Franța a găzduit la Paris o conferință internațională, din 25 februarie până în 8 aprilie 1856. Rusia, învinsă, a trebuit să accepte neutralizarea Mării Negre. Provinciile moldo-valahe îi scăpau de sub control, întărindu-și autonomia. Cu



binecuvântarea lui Napoleon al III-lea, acestea nu au întârziat să se unească (în 1859), pregătind astfel crearea României în 1878.

Imperiul otoman putea fi satisfăcut văzându-i pe ruși ținându-i în frâu. Piemontul, care trimisese 15.000 de oameni, beneficia de oportunismul președintelui Consiliului italian, Cavour. În ceea ce privește pe Alexandru al II-lea, conștient de faptul că țara sa rămăsese în urmă, incapabilă să înfrângă o ofensivă limitată pe propriul ei teritoriu, se convinsese că imperiul trebuia reformat: abolirea sclaviei în 1861 a fost consecința războiului Crimeii.

La Paris, al Doilea Imperiu își sărbătorea primul succes militar, plătit cu un preț forte. Una dintre marile tăieturi urbanistice haussmanniene a fost botezată atunci Sevastopol, în timp ce o piață și un pod imortalizau victoria de la Alma. Un cartier din Vanves a fost numit Malakoff. Bunele relații ale împăratului cu Înalta Poartă au permis, în 1868, deschiderea, la Constantinopol, a liceului Galatasaray, destinat formării elitelor turce în spiritul francez.

Conflictul a avut, de asemenea, consecințe asupra tehnicilor de război. Înaltele vase de linie cu pânze franco-engleze fuseseră avariate de obuzierele ruse la Sevastopol. Au fost, deci, puse la punct tunuri plutitoare blindate, capabile să bombardeze fără probleme fortăreața. Cu șazeci de ani înainte de Primul Război Mondial, tranșeele săpate de ruși pentru a apăra cu îndârjire Sevastopolul anunță războiului de poziții modern.

Tot în Crimeea, au fost realizate primele fotoreportaje de către britanicul Roger Fenton. În sfârșit, soarta soldaților bolnavi sau răniți debarcați la Scutari (Üsküdar) a determinat-o pe Florence Nightingale să înființeze școli de infirmiere. Conflictul înghițise între 200.000 și 300.000 de oameni veniți să apere integritatea Imperiului otoman.

(Articol publicat în „Les Collections de l'Histoire”, 45, octombrie 2009, p. 50-51.)

Traducere din franceză de
Raluca Cioclu

puncte de vedere

O căpușă cu buletin (II)

Laszlo Alexandru

Să amintim încă o dată dispunerea ierarhică a actorilor în această piesă, de sus în jos: 1) Legea drepturilor de autor; 2) ORDA; 3) Copyro. Legea prevede așadar împărțirea taxei pentru copia privată, în mod egal, între autori și editori. Atunci când ORDA autorizează funcționarea Copyro (sub forma numită pe-atunci "Fondul literar"), se îngrijește explicit de felia care le revine editorilor: "Din remunerația colectată potrivit art. 2 din prezenta decizie de la cei care o datorează conform art. 109 (2) din Legea nr. 8/1996, «Fondul Literar» va repartiza 50%, în condițiile prevăzute la art. 109 (3), asociațiilor constituite ale editorilor din România în baza unui protocol negociat cu acestea și care va fi prezentat pentru avizare la Oficiul Român pentru Drepturile de Autor în termen de 90 de zile de la publicarea prezentei decizii".

Dacă editorii primesc 50%, iar legea spune că suma se împarte egal, înseamnă că și autorilor – adică: tuturor autorilor – ar trebui să le revină restul de 50% din suma colectată. Dar aici intervine cu hotărâre Statutul Copyro, art. 6.3., lit. a): (...) "Din sumele colectate din remunerația compensatorie pentru copia privată Copyro va reține: 30% comision procentual administrativ aprobat de Adunarea Generală; 30% pentru burse, premii, promovarea literaturii în străinătate; 40% se repartizează semestrial către membrii [sic! – L.A.] potrivit criteriilor de repartizare".

Legea și ORDA hotărâu să-i despăgubească pe editorii români, eventual prejudiciați de activitatea fotocopiatoarelor. Copyro decide, prin Statut, să-și rețină pentru sine un usturător comision de administrare, plus un exorbitant procentaj pentru o nebuloasă promovare literară în străinătate. Legea prevedea despăgubirea tuturor autorilor, eventual prejudiciați prin fotocopiarea scrierilor lor. Copyro stabilește, prin Statut, să-și recompenseze – semestrial – doar propriii membri. Acest Statut uluitor e avizat, fără dificultăți, la ORDA, e înregistrat la Judecătoria, și societatea Copyro funcționează astfel bine mersi, ani întregi, fără a fi luată de nimeni la puricat. Îi las pe specialiștii în drept să stabilească denumirea procedurii prin care sumele destinate de lege unui anumit scop sînt folosite, de o firmă privată, într-un cu totul alt scop, vizînd propria înavuțire.

Cititorii naivi își vor spune, probabil, că e normal ca Societatea Copyro să-și păstreze un comision administrativ – altfel cum ar supraviețui? Totuși Statutul (art. 9) o indică limpede că veniturile sale se constituie din comisioane prelevate de la membri, dobînzii bancare, donații, sponsorizări, taxe de adeziune etc. În fond, ca orice fundație sau ONG, Copyro s-ar putea înscrie în competiții de proiecte, pentru obținerea de fonduri. În loc de așa ceva, societatea privată, consolidată de sprijinul statului, prin intermediul legii, presează firmele private din domeniul tehnic pentru încasarea sumelor. Ea nu candidează în vederea finanțării, ci o pretinde imperativ, recurgînd la ajutorul instanței. Iar după ce suma a fost încasată (chipurile: în vederea redistribuirii ei către editori și autori), Copyro își autoatribuie o parte consistentă a acesteia.

Tot cititorii naivi își vor mai spune: în regulă, o parte din sumă e palmată de collector. Fie și așa! Nu toți autorii sînt despăgubiți pentru copia privată – dar măcar membrii Copyro tot o

primesc. În realitate, însă, noi și noi obstacole artificiale se ridică în calea celui căruia i s-ar cuveni bani. Deși legea nu stabilește o limită de timp, Statutul Copyro include "principiul repartizării, în cazul gestiunii colective, în timp de 3 ani de la colectare. După acest termen, sumele nerepartizate sau nerevendicate sunt utilizate potrivit Hotărârii Adunării Generale" (art. 6.3). Din păcate pentru toată lumea, acum, în 2010, pe site-ul Copyro sînt expuse doar anumite situații vagi și parțiale în legătură cu colectarea copiei private din 2007. Întrucît probabil e nevoie de acest interval mare de timp în vederea strîngerii sumei cu pricina, mai devreme de trei ani e inutil să-ți solicite partea de la Copyro, dar mai tîrziu de trei ani e iarăși inutil, căci intri în perioada de prescripție. Ca să nu mai vorbim de toți cei care habar n-au că, în calitate de autori, li s-ar cuveni bani pentru copia privată și, prin urmare, nu se deplasează personal pînă la sediul instituției, zilnic, între orele 9 și 16 (cum o precizează anunțul lor expus pe site numai de vreo săptămînă, adică numai după ce revista *Observator cultural* a publicat articolul devastator despre Copyro).

Dar, ce să-i faci, așa e viața în România. Legea spune că toți autorii trebuie despăgubiți (fie că o știi, fie că nu). Statutul Copyro zice, în schimb, că cel care vrea ceva, trebuie să vină și să ceară, într-un anumit interval, în funcție de un anumit orar. De altfel, e lucru cunoscut că una e să ceri și cu totul altceva e să capeți.

Mai spune Legea drepturilor de autor și alte lucruri frumoase, destinate liberei informări a cetățenilor. De pildă, prin art. 134 al legii, membrii Copyro au dreptul să consulte liber, cu 30 de zile înainte de Adunarea Generală, o serie întregă de documente: darea de seamă contabilă, bilanțul contabil, raportul organelor de conducere, salariile individuale ale angajaților etc. Toate acestea se cuprind și în Statutul Copyro. Dar, surprize-surprize, cînd apare vorba despre aflarea "salariilor individuale ale angajaților", Statutul Copyro (art. 5.3.4., lit. e) adaugă scrupulos precizarea: "cu respectarea art. 40, alin. 2, lit. i din Codul Muncii". Urra! ne grăbim să jubilăm. În sfîrșit legea a fost ameliorată, pentru a ne oferi un plus de avantaje. Și dăm fuga la invocatul articol din Codul Muncii, unde citim cu uluire că, printre alte obligații, angajatorului îi revine și aceea "să asigure confidențialitatea datelor cu caracter personal ale salariaților".

Asta ce înseamnă oare? Că dacă, înainte de periodica și ritualica realegere a lui Eugen Uricaru în funcția de Președinte, vreun membru Copyro ar fi curios să știe cît palmează șeful lunar pe statul de plată, bietului curios i se va comunica suma exactă, totuși fără a se insista pe numărul de la pantofi al boss-ului ori pe marca automobilului său preferat (ele reprezentînd, nu-i așa, date confidențiale, cu caracter personal)? Mai curînd am zice că, atunci cînd legea românească înlesnește o situație, pe dată se găsește un șmecher să facă un Statut prin care s-o complice la loc. Fiindcă la noi se practică în draci conceptul de *transparență opacă*.

O scurtă recapitulare se impune. Copyro a ajuns, în activitatea sa de azi, să sfideze chiar obligațiile pentru care a fost constituită. a) În loc să-i protejeze pe urmașii drepturilor de autor, îi

șicanează abuziv (pretinde că drepturile le expiră după 50 de ani, în loc de 70; susține că proprietatea asupra drepturilor de autor este valabilă doar pe teritoriul românesc; se oferă să reprezinte interesele urmașilor și, în cazul unui refuz, le contestă în instanță calitățile pe care tocmai se pregătea să le sprijine). b) În loc să ocrotească opera literară, îi blochează reeditarea și îi limitează circulația publică (vezi cazul *Jurnalului* scris de Mihail Sebastian). c) În loc să distribuie echivalent, între editori și autori, taxele strînse din copia privată (50%-50%, conform legii), își autoatribuie un exorbitant comision de autoadministrare. d) În loc să repartizeze cu bună-credință sumele provenite din recoltarea taxei pe copia privată, își permite să confere abuziv burse și sponsorizări, după criterii echivoce. e) În loc să-și exercite în mod transparent atribuțiile, își secretizează suspect și nejustificat activitatea, rezultatele și veniturile salariale. f) În loc să fie disponibilă unei categorii cît mai largi de autori, pe o perioadă neprecizată de timp – conform rolului pentru care a fost prevăzută existența sa, prin textul legii – Copyro le restrînge aproape tuturor informarea onestă și accesul neîngrădit.

Trebuie menționat că, în comiterea abuzurilor, Societatea Copyro se ascunde adesea, cu feciorelnică sfială, în spatele votului primit de la Adunarea sa Generală – de parcă aceasta ar avea autoritatea să voteze încălcarea legii! (Sau ce, dacă Adunarea Generală va decide prin vot unanim că Eugen Uricaru este un papagal, președintele Copyro își va lua zborul pe deasupra mesei de consiliu?)

Este evident că în activitatea Copyro nu s-ar fi înregistrat o asemenea piramidală nesimțire, fără sprijinul consistent (măcar prin politica "ochilor închiși") din partea ORDA. Căci asta era (vezi Legea drepturilor de autor, art. 138) instituția obligată să țină hățurile cu fermitate: "(f) avizează constituirea și supraveghează funcționarea organismelor de gestiune colectivă; (...) h) controlează funcționarea organismelor de gestiune colectivă și stabilește măsurile de intrare în legalitate sau aplică sancțiuni, după caz". Întrucît ORDA e în directă subordine a Guvernului României, iar șefii săi n-au mai fost schimbați de zece ani, este limpede că soluția de-acolo trebuie să vină. Destituirea directorului general și a directorului general adjunct ORDA, de către Primul Ministru Emil Boc și de către Ministrul Culturii Kelemen Hunor, ar marca un moment fericit în lupta de rotire a cadrelor. Noua conducere ORDA va trebui – conform atribuțiilor pe care agenția guvernamentală le deține – să someze Copyro să descopere limitele bunului-simț, măcar prin următoarele măsuri de primă urgență: A) Să înceteze căpușarea taxei pe copia privată, oprind șterpelirea comisionului de autoadministrare. B) Să suspende jumulirea taxei pe copia privată, blocînd răspîndirea ilegală de burse și sponsorizări (multe și mărunte), pentru cîștigarea de complici și aderenți. C) Să-și transparentizeze activitatea, prin afișarea pe site a declarației de venit și a declarației de interese a conducătorilor Copyro. D) Să impună limite decente de salarizare, pentru conducerea Copyro, în echivalență cu veniturile funcționarilor publici.

Cînd vom vedea și aceste miracole făptuite în fața ochilor, s-ar zice că am mai întors o brazdă.

flash meridian

Proteu revigorat

Virgil Stanciu

■ În ultimele decenii ale mileniului trecut, romanul britanic trecea printr-o perioadă nefastă; după reacția suficient de nervoasă și bătaioasă împotriva exceselor modernismului, venită în primul rând de la gruparea Tinerilor Furioși, dădea impresia că-i este greu să-și regăsească suflul, să intre în cadență normală, și imposibil să rivalizeze, fie și printr-un număr redus de personalități, cu marii corifei ai epocii antebelice. Admonestat din interior (Bernard Bergonzi, Malcolm Bradbury) sau din afară (Robert Scholes, Mark Schorer), romanul englez rămânea cantonat cu încăpățănare în zona unui „parohialism” încăpățânat și, după cum scria Bergonzi în *The Situation of the Novel*, se mulțumea cu satisfacțiile minore ale „ficțiunii generice”. I se dedicau puține studii sintetice (trebuie să-i aminăm, totuși, pe Alan Massie și Randall Stevenson). Eu însumi am scris în *Tribuna* un eseu intitulat „Proteu îmbătrânit”, deplângând presupusa anemie a prozei engleze, iar asta în 1991, când apăruseră deja în arena literară Julian Barnes, Graham Swift și Salman Rushdie. Cu astfel de romancieri – avangarda unei armate competente, pe alocuri cu scânteieri de geniu – a și început revirimentul romanului britanic, la care au contribuit atât postmoderniștii și postcolonialii, cât și, cu certitudine, scriitoarele pe care, ținând seama de împrejurarea că manifestări substanțiale ale feminismului se iviseră deja în secolul XIX, le-am putea numi „postfeministe”.

■ Două articole publicate recent în *The Observer* mi-au orientat atenția înspre acest subiect. În „Deci scriitorii britanici sunt iarăși în top? Continuă să visezi ...”, Robert McCrum se referă la trei excelenți autori din UK care au câștigat distincții în Statele Unite: Hilary Mantel (laureata Man Booker pe 2009 pentru *Wolf Hall*), Diana Athill (*Somewhere towards the End*) și biograful Richard Holmes (*The Age of Wonder*). Ei au luat crema la ceremonia premiilor acordate de National Book Critics Circle. „Trei înseamnă un trend”, constată McCrum, referindu-se apoi la comentariile de presă privind suveranitatea redobândită a romanului britanic. În mod paradoxal, însuflețirea aceasta este pentru criticul de la *The Observer* un semn al „cât de jos ajunsese în ochii verișorilor de peste ocean.” Eseistul trece apoi la o prezentare istorică a competiției literare Marea Britanie – Statele Unite, reamintindu-le înfumuraților ianchei că pe tot parcursul secolului XIX romancierii Albionului (Dickens, Scott, Thackeray, Eliot, Trollope și alții) s-au bucurat de un prestigiu invidiat de confrății lor americani, că scrierile lor erau piraterizate nerușinat peste ocean ca să umple pungile editorilor, constituind, totodată hrana spirituală zilnică a tot mai numeroșilor scriitori și materialele de lucru ale librăriilor și bibliotecilor fixe sau ambulante. „Noi, față de America, eram ca Grecia față de Roma”, dezgroapă McCrum o comparație aproape uitată. E greu să-ți reprimi nostalgia față de trecut. Astăzi, firește, prin forța împrejurărilor, lucrurile stau exact pe dos. America a devenit o putere mondială în absolut toate domeniile, inclusiv literatura, scrisul în general. Memoriile căznite ale unui politician de rangul doi, gen Sarah Palin, ar eclipsa indubitabil orice autobiografie a lui Tony Blair. Moartea lui J. D. Salinger a făcut să curgă mult mai multă cerneală decât decesul lui J. G. Ballard. Un nou roman semnat Richard Ford sau Don de Lillo va umple de recenzii coloanele ziarelor în mult mai mare măsură

decât orice scriere nouă de Ian McEwan sau David Lodge. În acest context, premiarea celor trei britanici trebuie socotită un triumf. A nu se uita, totuși, că noua vigoare a romanului britanic este, cel puțin parțial, importată din India, din Indiile de Vest, chiar din Extremul Orient.

■ Al doilea eseu despre care vorbeam ne demonstrează că romanul englez al anilor 1960 – 1970 nu a fost chiar atât de tern pe cât se crede. Polemizând de la început cu Ian McEwan, partizan al acestei idei, Rachel Cooke, membră a juriului pentru The Lost Booker Prize relevă în „The Lost Booker: A Judge Tells All” ce descoperiri a făcut (re)citind 21 de romane mai vechi ocolite de mult-jinduitul premiu. În 1971, la abia doi ani după înființarea Booker-ului, s-a luat hotărârea ca premiul să nu fie acordat retrospectiv, ci să încununeze, ca acum, cel mai bun roman din producția anului. Tot atunci, data anunțării câștigătorului a fost mutată din februarie în noiembrie, așa că, practic, romanele apărute în ultimele două luni ale unui an nu mai erau examinate. Multe cărți, așadar, au rămas pe dinafară, indiferent de valoarea lor estetică. Arhivistul neoficial al Premiului Booker, Peter Straus, un om cu un deosebit simț al justiției, a propus decernarea unui premiu alternativ, The Lost Booker, pentru cel mai bun dintre romanele anilor 1970 aflate încă în circulație. Membrii juriului trebuiau să aibă vârsta cărților evaluate: în jur de patruzeci de ani. Rachel Cooke se declară încântată că a fost aleasă în juriu (format din numai trei persoane), deoarece este „o cititoare pasionată, bucurătoare să întâmpine vârsta de patruzeci de ani și cu alteceva decât riduri noi.” Faptul că cele 21 de romane luate în considerare se mai găsesc în librării este, consideră ea, un prim semn că au un oarecare merit. Lectura lor grupată a fost fascinantă, ajutându-o să înțeleagă spiritul epocii. Uneori i se părea că realitățile descrise de narațiuni nu puteau avea nici în clin nici în mănecă cu Anglia copilăriei și tineretii sale, pe care o descoperea acum mai meschină și săracă, divizată de spiritul de clasă și de castă, mult mai austeră, cu o morală mai rigidă, cu grupurile minoritare mai aspru și mai deschis împilate. Și-a dat de asemenea seama că în anii 1970 se tipăreau la fel de multe romane istorice ca și astăzi. (Unul

dintre romanele de pe lista scurtă, *Fire from Heaven*, de Mary Renault, e o cronică a vieții lui Alexandru cel Mare. Să nu uităm că cel mai nou roman câștigător al premiului Man Booker, *Wolf Hall* de Hilary Mantel, are drept cadru epoca elizabetană.) În unele momente, Cooke avea impresia că textele citite n-ar fi putut fi scrise într-o Anglie contemporană cu ea, în alte momente ele îi sunau frapant de actual. Efectul total, spune Rachel Cooke, a fost asemănător cu cel pe care îl simți când te uiți la programe TV în alb și negru.

■ Lista scurtă pentru premiul Lost Booker, anunțată în 25 martie la Sunday Times Oxford Literary Festival, cuprinde următoarele șase opere, alese dintr-un total de 21: Nina Bawden, *The Birds on the Trees*; J. G. Farrell, *Troubles*; Shirley Hazzard, *The Bay of Noon*; Mary Renault, *Fire from Heaven*; Muriel Spark, *The Driver's Seat*; Patrick White, *The Vivisector*. De observat că doi dintre scriitorii de pe lista scurtă (Shirley Hazzard și Patrick White) sunt australieni și că unul (J. G. Farrell) a câștigat o dată Booker-ul. Preferința lui Rachel Cooke merge spre romanul acestuia din urmă, pe care-l consideră „comic, trist și splendid scris; intuitiv, inteligent și excentric”. Este povestea unui maior din armata britanică, aflat în 1919 în Irlanda, unde lupta pentru independență este pe cale să ia proporții epice. Se pare, totuși, că marea favorită ar fi scoțiana Muriel Spark, de două ori pierzătoare a Booker-ului, prima dată în 1969, când i-a fost preferat P. H. Newby, a doua oară în 1981, în fața lui Salman Rushdie. Romanciera, biografa, poeta și eseista scoțiană este una din patru femei ajunse pe lista scurtă. Romanul ei, *The Driver's Seat*, povestea unui contabil care, plictisit de viața sa ternă, se decide într-o vacanță să caute sexul și aventura, ajungând să se auto-distrugă, este „foarte strâns scris, cu o simbolică adecvată și umor negru, în stil autentic Muriel Spark.” Alte două scriitoare renumite, incluse printre nominalizați, Iris Murdoch și Ruth Rendell, nu se numără printre cei șase finaliști. Cum nu se numără nici două cărți care au fascinat-o pe Rachel Cooke, obligând-o să le citească dintr-o răsufare: *Bomber* de Len Deighton și *Master and Commander* de Patrick O'Brian.

■ Oricum, The Lost Booker Prize își îndeplinește misiunea de a recupera din uitare valori incontestabile ale prozei britanice contemporane.



corespondență din Lisabona

Frânturi lusitane

Încântări braziliene în ipostaze diplomatice

Virgil Mihaiu

În cei trei ani de când îndeplinesc la Lisabona o funcție diplomatică, am avut ocazia să cunosc nenumărați oameni din acest domeniu. Mulți dintre ei, remarcabili. Dar dacă mi s'ar cere să aleg un exemplu incontestabil, l-aș numi fără ezitare pe Lauro Barbosa da Silva Moreira, ambasadorul Braziliei pe lângă Comunitatea Țărilor de Limbă Portugheză (CPLP). Sunt convins că la fel s'ar pronunța majoritatea celor ce-l cunosc. Licențiat în drept la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Lauro Moreira și-a început cariera diplomatică în 1965. A deținut posturi, până la rangul de ambasador, la Buenos Aires, Geneva, Wahington, Barcelona, Maroc, precum și înalte funcții de diplomație culturală în Ministerul de Externe al Braziliei (Itamaraty). În ultimul deceniu s'a preocupat intensiv de promovarea instituțională a lusofoniei pe plan mondial - cu scopul declarat de a solidariza națiunile de limbă portugheză (Portugalia, Brazilia, Angola, Mozambic, Guineea-Bissau, Cabo Verde, São Tomé & Príncipe, Timor). Dar ceea ce e fascinant - și concordă pe deplin cu viziunea mea despre sensurile diplomației - este că întreaga sa viață profesională a fost ghidată de prioritatea acordată culturii. Ca admirator necondiționat al scriitorului brazilian Machado de Assis, ambasadorul Moreira pare a fi dorit să contrazică o butadă a celui clasic, conform căreia „diplomatul e un individ care se gândește de două ori înainte de a nu face nimic.”

Într-o profesiune considerată de unii dintre practicanții ei drept un fel de sinecură - chipurile, autoprotejabilă prin inactivitate și lipsă de atitudine - Lauro Moreira excela tocmai prin dinamism, implicare, chiar un fel de militantism pacific în serviciul cauzelor nobile. Utilizez timpul trecut, pentru că oficialmente ambasadorul tocmai și-a încheiat cariera, odată cu postul deținut la Lisabona. Momentul a coincis cu împlinirea a 70 de ani, la 10 februarie 2010, când CPLP i-a organizat un spectacol de despărțire. În prealabil fusese omagiat la Academia de științe din Lisabona, unde i s'a atribuit titlul *Personalitatea Lusofonă a anului 2009* de către *Mișcarea Lusofonă Internațională*. Judecând după asemenea fapte și onoruri, s'ar crede că avem de-a face cu o figură solemn-impenetrabilă. Or, în cazul lui Lauro Moreira, erudiția și distincția se combină cu alura tinerească și capacitatea de comunicare, cu talentul special pentru rostirea poeziei și simțul muzical înăscut. Generator de energii pozitive, el își cucerește auditorii, oferindu-le repere culturale-morale în confuzia epocă prin care trecem.

Prestația unui asemenea ambasador reprezintă, prin sine însăși, un factor credibil de persuasiune.

Interesul pentru cultură i-a „formatat” biografia: pe când participa, ca student, la repetițiile unei piese de teatru de Guimarães Rosa, a cunoscut-o pe brianta poetesă Marly de Oliveira, ulterior soție și mamă a celor două fiice (din păcate, ea a decedat în mod tragic în 2007). În eferescența atmosferă culturală a Braziliei din cumpăna anilor 1950-60, cuplul va cultiva amicitia unor spirite de talie mondială, precum Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Antônio Houaiss, Aurélio Buarque de Holanda sau Clarice Lispector (aceasta din urmă le-a fost chiar nașă de căsătorie). La Buenos Aires îl vor cunoaște personal pe Jorge Luís Borges. La Roma pe Eugenio Montale și Murilo Mendes (mirabilii poeți traduși în românește de Marian Papahagi), dar și pe Luciana Stegagno Picchio - magistra aceleiași Marian Papahagi (la rândul său, mentorul meu în materie de portugheză...). Nu pot trece cu vederea nici lăudabila tradiție, recurentă în diverse state latino-americane, de a numi ca reprezentanți diplomatici adevărați oameni de cultură (să ne gândim doar la modul cum genialul poet al sambai și bossa-novei Vinicius de Moraes a știut să concilieze cariera muzical-poetică, obligațiunile diplomatice și ... libertatea erotică, sau la faptul că marele prozator Alejo Carpentier a fost ani de zile ambasadorul Cubei în Franța).

Prin anii 1990, Lauro Moreira a început să-și valorifice talentul actoricesc, mai ales prin recitaluri de poezie. A înregistrat albume discografice pe care rostea impecabil poeme, provenite din toate țările de limbă portugheză și din unele hispanofone. A editat un CD cu poemele lui Manuel Bandeira, citite de autor în casa din cartierul Botafogo/Rio de Janeiro a viitorului ambasador (anno 1968). În paralel, a creat un ansamblu capabil să pună în scenă fabulosul patrimoniu muzical al Braziliei. Octetul, numit *Solo Brasil* a efectuat turnee în 20 de țări. Avui șansa de a-l admira pe scena venerabilului Teatro da Trindade din Lisabona, la finele anului trecut. Un spectacol entuziasmant, cu muzicieni de clasă, printre care Lauro Moreira apărea nu doar în calitate de narator, ci și de percuționist și (asemenea oricărui brazilian ce se respectă) ca... dansator.

Am fost extrem de tușat de disponibilitatea acestui important diplomat, cărturar și artist, de a susține efectiv eforturile abia înființatului Institut Cultural Român din Lisabona întru diseminarea culturii noastre în patria lusofoniei. Atitudine cu



Ambasadorul Lauro Moreira (stânga) și directorul ICR Lisabona, Virgil Mihaiu, fotografiati cu drapelul Braziliei, la Reprezentanța acestei țări pe langa Comunitatea Statelor de Limba Portugheză.

atât mai lăudabilă, cu cât dovedea mai multă înțelegere, spirit de înțajutorare și căldură sufletească decât unii dintre compatrioții noștri (ce preferau să-și sublimeze prin absență iritarea față de succesele instituției). Dintre numeroasele noastre colaborări rețin aici doar câteva: serata luso-braziliano-română, pe care am organizat-o împreună la sediul Misiunii Braziliei pe lângă CPLP - o bună ocazie pentru Lauro Moreira de a trece în revistă istoricul relațiilor diplomatice dintre țările noastre, dar și de a cunoaște figura lui Richard Oschanitzky - creator al jazzului cu amprentă românească, precum și unul dintre rarii compozitori/interpreți de *bossa nova* din afara Braziliei (în acest sens obținusem filmări TV din anii 1960, grație infatigabilului video-investigator Doru Ionescu). Comunicarea prezentată de Lauro Moreira la Colocviul Marian Papahagi, organizat de ICR Lisabona la 60 de ani de la nașterea și 10 ani de la moartea lampadoforului luso-brazilianismului în România. Alocuțiunea atașantului personaj la lansarea, în aceeași ambianță, a ediției braziliene a romanului *Acasă de Mihai Zamfir* (cu participarea autorului, actualmente ambasador al României în cel mai mare stat de limbă neolatină de pe Glob). În februarie 2009, când am instituit titlul onorific *Amicus Romaniae* - spre a distinge acele personalități ce ne-au ajutat cu generozitate la edificarea primei „ambasade culturale române” în spațiul lusofoniei - Lauro Barbosa da Silva Moriera s'a aflat printre cei dintâi care l-au bine-meritat. Un om de mare pondere - profesională, culturală, morală. Și un adevărat amic al României.



Știință și violoncel

Libertatea la muscă și la supraom

Mircea Oprea

Organism cibernetice, îmbinare de sisteme naturale și artificiale, iată înțelesul termenului *cyborg*. Cibernetica intră în componența acestui produs al minții și, totodată, al realității noastre moderne abia în formele sale de mare complicitate, presupunând existența unor tehnici electronice clare. Unii, mai îngăduitori, sunt dispuși să vadă cyborgul și în combinații simple, bunăoară în persoana cu implanturi de felul cristalinului artificial, sau al valvelor cardiace. În sensul interpretării respective, am putea să vedem cyborgi la tot pasul, în purtătorii lentilelor de contact, ori ai unor tije metalice din gambele rupte. Cu aparatele de stimulare cardiacă sau cu pompele de insulină, implantate în corp, începem să ne apropiem de realitatea complexă a fenomenului. Nu orice proteză de care avem la un moment dat nevoie îndreptățește calificativul de cyborg. Fiecare parte constitutivă, intrată în relație cvasi-simbiotică, cea vie și cea mecanică, trebuie să-și aibă complicitatea sa structurală și funcțională care să permită stabilirea efectivă a unui senzațional proces de autoreglare om-mașină.

Până acum m-am menținut în limitele unei sugestii medicale a aplicațiilor procesului, fiindcă, într-adevăr, tehnologiile cibernetice și-au câștigat un rol important în repararea „defecțiunilor” fizice și mentale ale unui organism. Dar cyborgul n-ar fi cyborg dacă n-ar nutri (el, sau echipele care-l construiesc) ambiții mai mari decât asemenea obiective pur tera-

peutice. Odată lansată „linia de producție” a mașinilor umane, e greu de crezut că încercările se vor opri la soluțiile aflate cel mai la îndemână. Cercetarea a fost mereu tentată de explorări ale limitelor extreme, iar limita extremă a omului este – oricât ne-am codiș-o spunem – supraumanul. Dincolo de orice filozofie politică, supraumanul există, măcar ca ideal al evoluției, iar combinația de tip om-mașină, cu tot ce înseamnă ea ca experiment în zona frontierelor avansate ale științei și tehnologiilor, este o cale practică de a-l produce, de a-l testa.

Ficțiunile anticipative imaginează deja cyborgul ca pe o ființă aflată (fizic și psihic) dincolo de limitele actuale ale speciei umane, undeva, la nivelul unei noi frontiere (deocamdată n-avem cum ști care o fi ea). Implanturi în urechea internă pot aduce auzul în situația de a percepe frecvențe inaudibile, cele din ochi pot atribui purtătorului vedere în infraroșu, altele vor tinde să-l facă inepuizabil fizic sau chiar regenerabil, cu organe stimulate să se re-alcătuiască după principiul pe care șopârlele îl stăpânesc în chip natural. Diverse metode de influențare chimică și electronică pot stimula gândirea sub aspectul rapidității și eficienței lucide. Mai mult chiar: teoretic, nu există niciun impediment ca acest om-mașină al viitorului, împănă cu dispozitive cibernetice, să se poată cupla direct la calculator, la rețeaua Internetului, extinzându-și astfel cunoștințele și inteligența la nivelul uluior presupus de stăpânirea instantanee a întregii lumi virtuale.

Sunt acestea simple născociri SF? Așa s-ar putea crede, dacă n-am fi aflat despre experiența omului de știință britanic Kevin Warwick, care, în anul 2002, în cadrul Proiectului Cyborg (acum sunt obligat să-l transcriu în grafia engleză), experimenta deja accesarea Internetului printr-un sistem de o sută de electrozi conectați la sistemul nervos propriu, reușind să controleze prin această extensie a sa o mână-robot, un difuzor și un amplificator. Ca să nu mai vorbesc, decât în trecut, despre artistul Neil Harbison, daltomist din naștere, dar cu un dispozitiv capabil să „audă” culorile, montat în craniu și consemnat în pașaport, ca o atestare a statutului său de ciborg permanent.

Mai rămâne să ne întrebăm în legătură cu aspectele morale (sau imorale) ale acestei uluitoare perspective simbiotice a omului natural cu tehnicile cibernetice. Am fi naivi dacă n-am pricepe că militarii pândesc cu multă atenție experimentele de tip cyborg, și că supraumanele calități dezvoltate prin asemenea teste vor fi folosite fără nici o ezitare pe câmpul de luptă. În paranteză fie zis, nu numai omul, ci și alte vietăți din regnul animal fac obiectul „ciborgizării” în scopuri militare, delfini, rechini, ba chiar și insecte, încât celebrele „ploșnițe” electronice ale trecutului au astăzi aripi și pot intra chiar și în nasul persoanelor spionate. Revenind la omul cyborg, e clar că între implanturile lui pot figura și arme mortale, dar e tot atât de clar că un asemenea Superman va fi doar în aparență atotputernic și liber: sistemele care îl ridică deasupra limitelor sale naturale îl vor putea, în același timp, controla, manipula, exploata de la distanță. Care vor fi șansele ca această „nouă rasă” să-și exercite mai departe liberul arbitru? Deocamdată putem specula. Răspunsul doar viitorul ni-l va aduce.

Prin cunoaștere pentru o lume mai sigură

(urmare din pagina 24)

internaționale: între anii 2001-2004, a fost secretar de stat și șef al Departamentului pentru Integrare Euroatlantică și Politică de Apărare în cadrul Ministerului Apărării, având statutul de co-negociator pentru aderarea țării noastre la NATO (2001-2003), între anii 2005-2006, a fost ales senator și președinte al Comisiei pentru Apărare, Ordine Publică și Securitate Națională din Senatul României.

Profesor, diplomat, om de cultură, noul director al SRI și-a impus de la început amprenta asupra instituției pe care o conduce, imprimându-i o altă evoluție, în acord și cu noul statut al României nu doar de membru al NATO ci și de apartenența la UE. În contextul continuării modernizării Serviciului Român de Informații, după ample evaluări și dezbateri, în iunie 2007 s-a început implementarea „Viziunii strategice 2007-2010”, aprobată de Consiliul Suprem de Apărare a Țării, document care a permis în 25 martie 2008 Consiliului să adopte hotărârea privind aprobarea Structurii și a Regulamentului de Funcționare ale Serviciului Român de Informații. Noua structură a SRI reprezintă un reper important în cadrul amplului proces de transformare, început în 2007, destinat debirocratizării și eficientizării activității de *intelligence* în România. Așa cum o afirmă public George Maior, „dorim un Serviciu modern, flexibil, care să se poată adapta permanent la noile provocări ale mediului internațional de securitate”. Ori, din păcate, asistăm aproape zilnic la multiplicarea provocărilor cu care se confruntă nu doar România ci și lumea contemporană în materie de securitate și apărare, de aceea misiunea SRI, alături de celelalte structuri de *intelligence* din țară, dobândește noi conotații, reclamă o continuă profesionalizare care să poată preveni la timp și efi-

cient producerea unor evenimente care pot pune în pericol securitatea țării, a cetățenilor și instituțiilor statului.

În mesajul directorului SRI din 25 martie 2010, cu ocazia aniversării a 20 de ani de la înființarea Serviciului Român de Informații se arată că astăzi, la moment aniversar, „trebuie să ne asumăm trecutul, cu bune și rele, să ne recunoaștem greșelile și vulnerabilitățile. Dincolo de retorică, este necesar să înțelegem că evoluția SRI în ultimii 20 de ani nu putea fi diferită de cea a națiunii române, dimpotrivă, ea a fost conectată indisolubil cu modernizarea statului și societății românești, cu toate sincopile și dificultățile pe care o asemenea tranziție le-a presupus. La douăzeci de ani de la înființarea Serviciului Român de Informații, ca director al acestei instituții, doresc să-mi exprim regretul pentru anumite greșeli și erori ale trecutului și să vă asigur că mecanismele actuale nu mai permit repetarea unor astfel de situații. Transformarea SRI într-un serviciu modern al unui stat de drept a însemnat o reconstrucție a reflexelor colective și individuale, a mentalităților, a modului de acțiune. Suntem astăzi un serviciu tânăr, dinamic, dar și o instituție de prestigiu a comunității euroatlantice de informații, un contributor important la securitatea națională și europeană. Avem, în prezent, o generație nouă de ofițeri de informații, educată și pregătită într-o altă paradigmă și cultură de securitate, o generație care reflectă un nou tip de valori etice și profesionale. Dincolo de ruptura de trecut, lucrăm astăzi într-o nouă logică de securitate, avem alte amenințări și vulnerabilități a căror dinamică trebuie să o anticipăm în mod adecvat. Într-un secol al vitezei și abundenței informațiilor, trebuie să știm să ne dezvoltăm capacitatea de reacție rapidă și să ne folosim resursele într-un mod integrat astfel încât să putem furniza cunoaștere strategică decidenților”.

Mesajul domnului George Maior este unul cât cât se poate de clar și comprehensibil: SRI nu mai poate

fi acuzat de niciun om de bună credință că ar mai avea vreo legătură cu trecutul anterior lui 1989. Dimpotrivă, SRI reprezintă astăzi una dintre puținele instituții din România care s-a integrat cu succes în structurile din care România face parte (NATO și UE), care relaționează perfect în parametrii de exigență impuși de partenerii vest-europeni. Transformarea SRI într-o structură nouă, modernă este confirmată și de media de vârstă a ofițerilor de informații care este de circa 36 de ani, una dintre cele mai scăzute dintre toate țările din rețeaua euro-atlantică. De altfel, și percepția publică asupra SRI este azi una favorabilă, așa cum o arată sondajele recente de opinie, instituția bucurându-se de o încredere de aproape 50% în rândul populației. Faptul că tot mai mulți tineri, inclusiv unii dintre foștii mei studenți, se îndreaptă cu încredere spre această instituție pentru a-și dezvolta o carieră trădează nu numai schimbarea de percepție care se petrece sub ochii noștri, ci și transformarea Serviciului Român de Informații într-o instituție importantă a sistemului democratic din România. Meritorie este și editarea de către SRI a unei reviste de profil, *Intelligence*, cu o apariție trimestrială, care a devenit în ultimii ani o publicație cu un cert conținut științific, de larg interes nu numai pentru studenții secțiilor de securitate, studii europene și relații internaționale, dar și pentru analiștii politici și specialiștii din relațiile internaționale.

Repere bibliografice

<http://www.sri.ro>

Revista *Intelligence*, nr. 11-17, 2008-2010

George Cristian Maior, *Incertitudine. Gândire strategică și relații internaționale în secolul XXI*, Editura RAO, București, 2009

teatru

Sărbătoarea teatrului la Arad

Adrian Țion

Prin amploarea acordată fenomenului teatral, marcată prin reunirea unor evenimente și personalități de prestigiu din lumea artei și culturii naționale, se poate spune, așa cum mulți au afirmat, că Aradul a devenit anul acesta, cu prilejul Zilei Mondiale a Teatrului, sărbătorită la 27 martie, capitala artei teatrale românești. Mai mult decât atât, spectacolul prezentat de trupa arădeană s-a constituit într-un emoționant omagiu adus artei scenice, reverberând apologetic într-o splendidă sărbătoare a teatrului.

Primit încă din foaier în acordurile calde ale muzicii clasice interpretate de elevii Liceului de Artă „Sabin Drăgoi” din Arad, publicul a asistat la un semnificativ preambul, conceput de organizatori ca punct de plecare în desfășurarea evenimentului. La fel cum se întâmplă în fiecare an, începând din 1961, s-a dat citire mesajului adresat de o personalitate marcantă din lumea teatrului cu ocazia Zilei Mondiale a Teatrului. Anul acesta mesajul a fost transmis de actrița britanică Judi Dench, în vârstă de 75 de ani. Alături de acest mesaj, directorul Teatrului Clasic „Ioan Slavici” din Arad, Laurian Oniga, a citit și gândurile lui Ion Caramitru legate de însemnătatea acestei aniversări simbolice.

Au urmat două lansări de carte în măsură să pună în valoare personalitatea creativă a reputatului om de teatru, regizor, scriitor, Mihai Măniuțiu, autorul spectacolului *Cântecul lebedei* după A. P. Cehov, prezentat în continuare. Despre romanul lui Mihai Măniuțiu *Memoriile hingherului*, apărut la Editura Bybliotek, au vorbit Sorin Alexandrescu, Diana Suci și Ștefania Pop-Curșeu. Albumul conceput și scris de Dan C. Mihăilescu despre creația omului de teatru Mihai Măniuțiu, intitulat *Dansând pe ruine*, a fost prezentat de Cristina Modreanu. Din mărturisirile live ale regizorului am aflat despre importanța carnetelului de regie, prezentat ca „pașaport spre visare”. Nu întâmplător mă opresc asupra acestui amănunt. Fiecare regizor are un carnetel de observații folosit în timpul montării unei piese. Carnetelul lui Măniuțiu, liant subtil între părțile manifestării, s-a dovedit a fi înțesat de vise extrem de productive scenice după ce ne-am așezat (ca public disciplinat) în sala de spectacol, pentru că imediat am fost seduși de marele vis încheșat din bucăți halucinante, bulversante, pline de surprize la tot pasul.

Uzând de sugestionarea introductivă, proprie unei proiecții cinematografice, dezvoltarea alegoriilor visului îmbracă forma unei megaproductii cu acaparantă forță de comprehensiune asupra spectatorilor. De la o piesă de șapte pagini (textul lui Cehov), cu numai două personaje, Măniuțiu aduce pe scenă întreaga trupă de actori ai teatrului din Arad, construind un spectacol amplu, rafinat, coerent, de o mare bogăție conotativă. Stihile invadează scena pe acordurile unei muzici târâgă-nate, prelungite obsesiv. Într-o succesiune de tablouri vivante ni se perindă prin fața ochilor secvențe pregnante onirice, tratate în spectru baroc, non-verbal, debordând de trimiteri spre cuprinderea într-un tot unitar a complexului atitudinal reprezentat de culisele vieții de artist, cu înălțări și căderi, cu bucurii și decepții, cu angajări și renunțări. Țocul resimțit de la început se păstrează la cote înalte de tensiune dramatică pe tot parcursul spectacolului, pentru că regizorul îmbogățește mereu paleta cromatică a efectelor. Recunoaștem

transformarea unor obsesii mai vechi. De la simbolistica mireseilor, larg folosită într-o etapă anterioară, la ipostazierile așteptării rezervate și încorsetării în norme, întruchipate în șase manechine înveșmântate în mătăsurii prăfuite, desuete. De altfel, pe baza raportului dintre manechine (simboluri ale staticului) și trupa mișcătoare, fremătătoare, debordând de energii creatoare, se poate decoda sensul visului. E visul bătrânului actor Vasili Vasilici Svetloviov, adormit în incinta teatrului, după reprezentație și închis înăuntru. Înțelegem acest lucru abia după 30 de minute de spectacol non-verbal, prilej pentru a dezvoltării, într-un ansamblu impresionant de sugestii vizuale, dorința exprimată de mesagerii artei scenice de a se elibera de sub tutela dogmelor, a constrângerilor de tot felul, fie ele sociale, politice, etice.

Aici trebuie să fac loc informației conform căreia Mihai Măniuțiu a mai montat *Cântecul lebedei* la Cluj în urmă cu 20 de ani, dar n-a fost să fie. Premiera trebuia să aibă loc pe 22 decembrie 1989. Evenimentele din stradă au hotărât altfel. Spectacolul a fost reluat în 1992 la Odeon. O strălucire deosebită primește realizarea arădeană prin contribuția unei trupe de excepție, cunoscută și considerată ca atare mai puțin, din păcate. Actori cu orgolii, cum e normal să fie, s-au lăsat convinși mai greu să evolueze pe scenă ca figuranți, până au înțeles adevăratul mesaj, adevăratul lor rol unic și important în angrenaj. Și i chiar așa este. Ei nu sunt nici pe departe figuranți în sens clasic, îngust, nici „umplutură” pentru „îngroșarea” întregului. Despre așa ceva nu poate fi vorba nici când acționează ca personaj colectiv, nici atunci când sarcinile lor se diversifică, se personalizează din mers. E marele merit al regizorului de a atribui jocului colectiv portanța unei problematizări simbolice a discursului realist sublimat în propuneri de esență vizuală. Jocul celor 23 de actori, plus o fetiță, realizează melanjul între condiția actorului din vremea lui Cehov și eternele probleme ale artei în general și ale artei scenice în special. Tulburător până la lacrimi este, de pildă, „marșul cruzimii morții” revărsat peste replicile personajelor cehoviene ca oglindire și supradimensionare a adevărului de care este pătruns bătrânul

actor: „Moartea nu-i departe”. E locul nimerit să transcriu lista celor care compun acest puternic ansamblu interpretativ: Ionel Bulbuc, Sorin Calotă, Bogdan Costea, Florin Covalciuc, Dorina Darie Peter, Alina Danciu, Cecilia Donat, Adriana Ghiniță, Tudor Lucanu, Doru Nica, Liliiana Balica, Ioan Peter, Robert Pavicsits, Giorgiana Elena Popan, Marian Parfeni, Oltea Blaga, Roxana Sabău, Călin Stanciu, Ștefan Stanic, Mariana Tofan, Angela Varjasi, Alex Mărgineanu, Cosmin Blaga. După ei, din punctul de vedere al mirajului, al fascinației vizuale, dar la fel de importantă este prestația impecabilă a minunatului actor Ovidiu Ghinuță în rolul lui Vasili Vasilici Svetloviov și, desigur, solicitanta contribuție a lui Zoltan Lovas în rolul lui Nikita Ivanici.

Compozițional, structura spectacolului ar fi avut de suferit dacă visul bătrânului actor ar fi rămas rupt de dialogul dintre acesta și Nikita Ivanici (sufleurul) care îl descoperă pe Vasili Vasilici într-un târziu zăcând în incinta teatrului, noaptea. Obsesiile, fantomele trezite la viață se interferează complementar cu planul real, continuând construcția armonios-compozițională a discursului. În semn de sfielnic omagiu și compasiune pentru viața ratată a unui artist care s-a jertfit pentru teatru, regizorul glisează virtualitatea morții dinspre bătrânul actor înspre sufleurul Nikita, omul comun care n-a cunoscut gloria și chinurile creatorului de artă. Thalia însăși, în chip de posibilă vampirică, „omoară” păpușa/creația scenică, apoi îl omoară pe omul lipsit de personalitate, în stare numai să admire nemăsurat. Artistul e salvat sau absorbit în scena devenită soclu, pedestal neperisabil. Mai amintesc secvența deosebit de relevantă pentru sublinierea libertății în artă. Pentru aceasta, Măniuțiu a adus pe scenă tabloul lui Edouard Manet *Le déjeuner sur l'herbe* conferindu-i valoarea unui manifest în favoarea „libertății individualității artistului”, motiv întors pe toate fețele ca și răsucirea aleatorie a reproducerii.

Cântecul lebedei în regia lui Mihai Măniuțiu este un produs remarcabil, de mare forță, al Teatrului Clasic „Ioan Slavici” din Arad.



Eu când vreau să fluier, fluier

Lucian Maier

Pe ecran sînt două fapte în jurul cărora e construită povestea. E dorința lui Silviu de a avea grijă de fratele său mai mic, și, implicit (conform spuselor sale), de a nu-și lăsa mama să profite de junior așa cum, cu ani în urmă, a profitat de el. Ea a devenit mamă doar atunci cînd, în Italia fiind, nu avea amant. Imediat ce își găsea, scăpa de copil, îl timitea înapoi în țară. Silviu dorește să nu treacă și fratele său prin acest tratament. Apoi e prezența Anei, studentă la sociologie, care vine alături de colegii ei să-și facă practica școlară anuală în penitenciarul unde e închis Silviu. Îi merge la suflet fata și ea va întruchipa tot ceea ce putea fi viitorul său dacă viața l-ar fi dus pe Silviu altundeva decît la închisoare.

În ce privește prima idee, avînd în vedere detaliile oferite de film, nu mi-am putut răspunde la o întrebare: cum a putut Silviu să aibă grijă de fratele său avînd în vedere că era în închisoare de ani buni? Că în câteva zile urma să părăsească penitenciarul și că ar fi căutat să-și facă un rost, e în regulă, dar cum rămîne cu trecutul? Ce model poate să-i fie, pînă la urmă? Dacă reacția sa violentă în fața mamei se sprijină moral pe faptul că mai repede el a fost și este cu adevărat responsabil de creșterea și educarea fratelui său, nu mama, care i-a neglijat mai tot timpul, atunci cred că pentru coerența istoriei e important ca detaliile care o fac posibilă să fie arătate.

În ce privește al doilea punct al poveștii, e un soi de ambiguitate care crește treptat între cei doi protagoniști și care, finalmente, atunci cînd cei doi ies la cafea, nu mărturisește posibila lor atracție în poveste, ci trimite la ceva din afara filmului - la sentimentele pe care noi ar trebui să le avem în relație cu soarta lui Silviu (și a celor ca el din realitate). Complicitatea celor doi putea face credibilă atracția lor reciprocă. Dacă ea ar fi asumat „asediul” pe care-l montează Silviu în închisoare și i-ar fi spus ca are încredere în el (și, astfel, ar fi participat pe față la jocul său), relația lor ar fi devenit importantă în poveste. Ar fi fost o com-

plicitate credibilă, una a nelegiurii și a dragostei, care sfîrșește cu un sărut apocaliptic în ieșirea dela cafea, ceva ironic și măreț, precum vedem în istorisirile lui Tarantino; ceva ce - moral vorbind, din perspectiva spectatorului care privește o poveste - putea fi înțeles, la fel cum pe Bonnie și pe Clyde îi înțelegem și îi simpatizăm în filmul lui Arthur Penn.

Urmăream starea celor două personaje în timpul „asediului” pe care-l pune la cale Silviu și derulam în minte o secvență din *Wild at Heart*. Sailor și Lula străbăteau Statele Unite spre California. Naufragiază într-un loc uitat de lume, Big Luna, în deșertul texan, unde-l cunosc pe Bobby Peru. Bobby Peru reușește să-i provoace Lulei un orgasm din priviri, din faptul că-i cere să-i spună *Fuck me!* și dintr-o strîngere a mîinii femeii. Cu toate că aversiunea ei față de bărbat e maximă, forța pe care o emană Peru o duce pe Lula în locul ăla pe care ea îl tot visează, *over the rainbow*. Toată tensiunea care e acumulată în secvența asta se sparge în gluma finală pe care o face Peru. Demonstrația de forță (a cinematografului, care poate face senzuală o suită de imagini pe care câteva minute mai înainte le-am fi considerat dezgustătoare - e și voma implicată în poveste, și un pipi, pretextul lui Peru pentru a intra în camera Lulei) așezată de Lynch pe ecran e doar o ironie pe care el o adresează spectatorului, care trebuie să judece propriul dezgust și propriile plăceri (juisări). Bineînțeles, nu e singura opțiune valabilă și nu e ceea ce căutam în filmul lui Florin Șerban.

Revenind la *Eu când vreau să fluier, fluier*, pînă aici punct ochit, punct lovit, relația Silviu-Ana funcționează în poveste. Silviu dorea ca mama lui să vină în închisoare să lămurească problema fratelui, o lămuresc. Lucrurile capătă o altă dimensiune atunci cînd cei doi ies la cafea. Imaginea celor doi, la masă, fără vorbe, cu Silviu care numai că nu roșește privind-o pe fată, totul pus în relație cu luciditatea cu care Silviu și-a



caracterizat mama câteva secvențe în urmă, cu maturitatea cu care privește și gîndește viitorul fratelui său, astea spun altceva. Că unii dintre noi merită o nouă șansă! Că e nedrept că unii ajung în situații delicate. Că dacă părinții ar fi mai responsabili, poate că nu ar ajunge copiii să sufere...

În esență toate vorbele astea sînt adevărate și de bun simț. Problema e dacă din punct de vedere cinematografic felul în care ajungem la ele este onest. Eu cred că nu este onest. Cînd motivațiile personajelor pentru a acționa într-un anumit fel și cînd bazele afirmațiilor pe care acestea le fac nu sînt pe ecran, cînd un personaj, Ana, e pus în poveste doar ca obiect al pasiunii, ca victimă depersonalizată (construcție ambiguă, cu reacții contradictorii de la un pas la altul), atunci tot edificul e pus sub semnul întrebării. Scopul nu scuză niciodată mijloacele.



Echipa filmului la Berlin

Forșpan

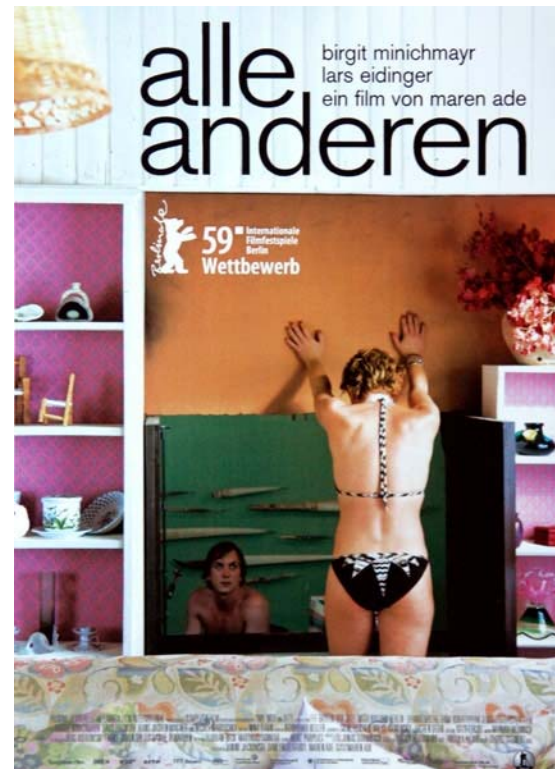
Ioan-Pavel Azap

Neînfrânt (*Invictus*, SUA, 2009; sc. Anthony Peckham, după romanul *Playing the Enemy* de John Carlin; r. Clint Eastwood; cu: Morgan Freeman, Matt Damon) este un film politic de o factură ceva mai aparte. Nu conspirațiile, nu trădările, nu murdăria din culise - devenite locuri comune - sunt subiectul acestui film mai degrabă "de familie", decât destinat unui public educat (corect sau incorect) politic. Nelson Mandela, căci despre el este vorba, pare mai degrabă un bunic înțelept care caută - și știe - să-și împace "nepoții vitregi", diferențele dintre care nu sunt atât de ireconciliabile cum par la prima vedere. Mai concret, *Neînfrânt* ni-l prezintă pe Mandela ca artizan din umbră al succesului echipei sud-africane de rugby *Springboks*, care câștigă, în ciuda tuturor previziunilor, World Cup Championship 1995. De, sportul ca limbaj universal și mijloc de concordie națională! Excelentă prestația lui Morgan Freeman în rolul președintelui sud-african. Ușor idilic, filmul este totuși reconfortant ca ficțiune, inducând iluzia că politica are și ea duioșiile ei. O fi, dar - vorba fabulistului român - nu pentru căței...

Polițai în misiune (*Cop Out*, SUA, 2010; sc.: Robb Cullen, Mark Cullen; r. Kevin Smith; cu: Bruce Willis, Tracy Morgan) este o comedioară fără pretenții, cuceritoare tocmai prin naivitatea

asumată. În mare, acțiunea este previzibilă, accentul nu este pus pe originalitate, cât pe șarmul celor doi interpreți - Willis și Morgan -, un cuplu de polițiști păguboși (corect politic, de altfel, adică "în alb și negru"), care în cele din urmă ies cu fața curată din orice încercătură profesională (pentru că pe plan familial o mai dau în bară câteodată). Filmul are aerul unei glume lejere, nesofisticată, ceva în genul peliculelor cu Bud Spencer și Terence Hill - deși acestea din urmă erau parcă erau ceva mai spumoase. Oricât de lipsit de surprize ar fi, *Polițai în misiune* amuză, păstrându-se în limitele divertismentului facil însă decent. Mă rog, ar fi limbaul mai "spurcat", dar persoanelor "sensibile" le recomand ca "antidot" un drum cu autobuzul, troleibuzul, metroul la o oră de vârf - sau o plimbare pe o stradă ceva mai aglomerată, ori într-un mall, ori într-o piață - publică sau de alimente... Iar dacă sunt comode, se pot uita la televizor la emisiuni cu rating sporit.

Deși încununat cu premii nu de ignorat (Marele Premiu al Juriului și Ursul de Argint pentru cea mai bună actriță la Berlin 2009, Premiul FIPRESCI la Buenos Aires 2009), **Toți ceilalți** (*Alle anderen*, Germania, 2009; r. Maren Ade; cu: Birgit Minichmayr, Lars Eidinger), o analiză lucidă, rece,



„nemțească” a degradării - și a tolerării acestei degradări - a relației într-un cuplu tânăr (e oare de precizat că heterosexual?!), este un film destul de șters, bergmanian în intenție, plictisitor în fapt, lungit inutil, care reușește performanța nedorită de a pierde la un moment dat (și) ceea ce nu are ritmul.

colaționări

Un Dumnezeu care disperă

Alexandru Jurcan

A dio, trecut drag și obsedant! Azi m-a învățat Eckhart Tolle că sinele nostru fals vrea să mențină în viață trecutul. Cartea sa - *Puterea prezentului* - îmi șoptește clar că trecutul mă stopează și nu mai are relevanță. Și eu... pe ce m-am clădit? Fuga la *Solaris*, la oceanul gânditor, protoplasmatic, la acel creier gigant, ca o oglindă magnetică, ce ne restituie obsesiile cu o pregnanță redutabilă. Dar ce sunt atunci imaginile de pe insulă în *Invenția lui Morel* de Casares? Și de ce vrea savantul să-și reînvie iubita în *Marele portret* de Buzzati? De ce stau aceste cărți în primul meu raft? Mă enervează marca... SF! Pentru mine sunt opere tulburătoare, fără clasificări rigide. Chiar și Scorsese în *Shutter Island* se plimbă prin trecutul eroului scoțând turme de șobolani din subconștientul minat. Apariția soției moarte, plus foile ce cad la nesfârșit îmi amintesc de Tarkovski!

Stanislav Lem a trăit între 1921-2005 și a scris despre manipularea cerebrală și clonajul uman. Romanul său *Solaris* a fost ecranizat în 1972 de Tarkovski, cu Natalia Bondarciuk și Donatas Banionis, iar în 2002 de Steven Soderbergh, cu George Clooney și Natascha McElhone. Scriitorul Lem a avut o reacție negativă la apariția filmului lui Tarkovski. Îl considera îndepărtat de roman, mai ales că se focalizează relația Kelvin și copia... Harey.

Psihologul Kris Kelvin se simte responsabil de sinuciderea soției (Harey). Ajungând pe stația *Solaris*, el remarcă acei "vizitatori străni". Să fie doar un delir paranoic ori amintirile pot deveni realitate? Devii deodată un prizonier al trecutului? Conviețuiești cu culpa ta, materializată la infinit, ca o ispășire de infern? Harey apare

mereu, mai ales când Kris se trezește. Scrie Lem: "Probabil tocmai în timpul somnului extrage din noi oceanul formula de reproducere, socotind că starea noastră esențială este cea onirică" (Ed. Dacia, Cluj, 1974, traducere de Adrian Rogoz și Teofil Roll).

Filmul lui Tarkovski începe pe... Pământ, într-un ritm lent, contemplativ. Unii regretă că în 1972 nu existau mijloace tehnice ca să vizualizeze oceanul. Da?! La ce bun? La Tarkovski prezența lui se aude, iar hubloul încercuiește o insulă minusculă din întregul oceanului gânditor. Mă las fermecat încă o dată de începutul și sfârșitul filmului. Acolo se află intact geniul tarkovskian. Plantele în apă devin ființe ciudate. Aparatul de filmat se apropie de apă, de imperceptibil, de găze ascunse. Plouă parcă din senin, în timp ce focurile nu se sting. Kris stă în ploaie, calul neliniștit devine premonitoriu. Picăturile amintesc de *Călăuza*. Apa, focul, pământul, aerul, într-o învălmășeală verificată în *Rubliov*... Finalul salvează orice imperfecțiune. Se vede că *finis coronat opus* (sfârșitul încununază opera). Kris îngenunchează în fața tatălui, pe scările casei. Plouă calm, iar focul continuă. Și imaginea se îndepărtează, până realizăm că e o insuliță-hublou în pieptul imens al oceanului gânditor. Ce vrea să transmită Tarkovski? Că revenim la trecut încărcat de experiență? Că nu putem continua fără filtrarea obsesiilor?

Soderbergh pare vizibil influențat de Tarkovski, dar și de Lem. Oare nu cumva cei doi interpreți seamănă? Aici copilul îi dă mâna lui Kris, iar lentoarea asumată a filmului ajunge la un fel de happy-end... terestru. Ce contează cine e viu și cine e mort? Poți trăi și așa. Accepți noua



Stanislav Lem

"realitate". Diferența dintre finalul tarkovskian și acesta se află între... cer și pământ. Iar oceanul pare mai curând un pustnic, un sihastru al Cosmosului, un "cineva care a evitat în dezvoltarea lui șansele dumnezeirii, închizându-se prea devreme în sine însuși" (scrie Lem). Și atunci omul ce este? Un Dumnezeu care disperă... Așa crede Lem. Să facem o vizită subconștientului să auzim ce ne șoptește!

1001 de filme și nopți

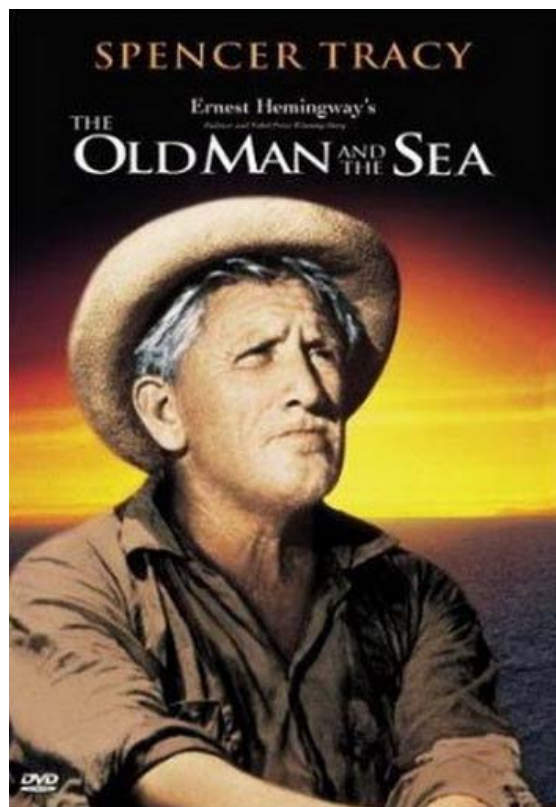
120. Bătrânul și marea (III)

Marius Șopterean

Atunci când oceanul invadează
platoul de filmare

Paradoxal, era de bănuț că o posibilă colaborare a scenaristului Peter Viertel cu regizorul Fred Zinnemann ar fi dus la mult mai mult în cazul în care producătorul Leland Hayward ar fi decis ca viitoarea ecranizare a romanului *Bătrânul și marea* să intre sub zodia celor doi cineaști ne-americani. Am arătat în episodul trecut ce l-a împiedicat pe producătorul american să-l prefere pe Fred Zinnemann ca regizor al acestui film și să-l înlocuiască cu tumultuosul dar, până la urmă, docilul John Sturges. Hayward dorea ca viitorul film să fie o copie fidelă a cărții lui Hemingway iar indicațiile date lui Viertel erau de genul: "filmul trebuie să se ridice la înălțimea romanului lui Hemingway". Cu alte cuvinte, nimic nu trebuia lăsat deoparte, așa cum nimic nu trebuia inventat dincolo de evenimentele prin care trece Santiago, bătrânul pescar din Gulf Stream. Un lucru era clar: *personalitatea* viitorului film nu trebuie s-o depășească pe cea a romanului; Hemingway trebuia să primeze atât în conștiința cititorului cât și a spectatorului de cinema.

Leland Hayward era un bun cunoscător al filmului de la Hollywood. De ani buni, prin intermediul memoriei unor carnețele personale folosite drept jurnal, urmărea cariera tuturor cineaștilor (fie ei directori de fotografie, regizori sau scenariști), precum și traseul unor actori mai mult sau mai puțin importanți. Urmărea cu pasiune destinul unor filme de succes încă din clipa în care acestea intrau în producție până la premieră. În acest sens părea oarecum deplasată - chiar și în ciuda factorilor enumerați în episodul anterior - respingerea lui Fred Zinnemann drept colaborator la producția *Bătrânul și marea*. Este de notat reacția pe care Hayward a avut-o la premiera lui Fred Zinnemann *De aici în eternitate* (From here to eternity), film realizat în anul 1953 și bazat pe un roman scris de James Jones. Filmul a fost un mare succes obținând opt premii Oscar, dar lui Hayward această recunoaștere a Academiei

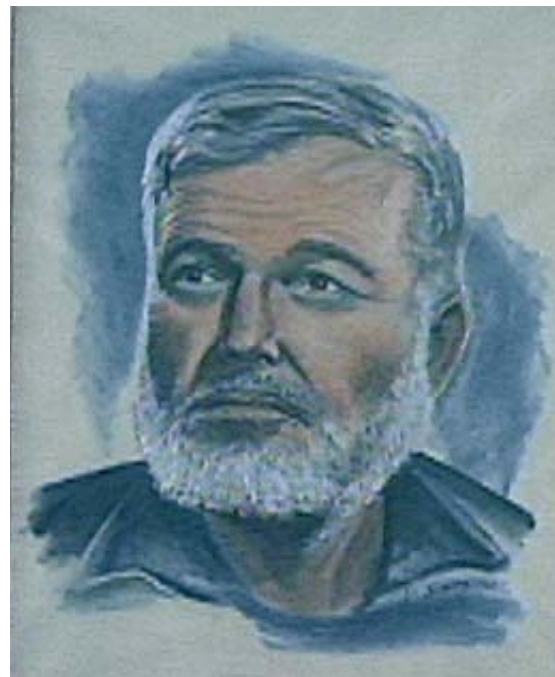


Americane de Film nu părea să-i spună prea mult. *De aici în eternitate* era considerat de Hayward sub valoarea romanului lui Jones. Ceea ce însă l-a pus pe gânduri pe producător a fost modul în care Fred Zinnemann s-a implicat în ecranizarea acestui roman și, mai ales, impunerea unei reconfigurări a narațiunii într-un alt sens decât cel propus de romancierul însuși. Tocmai acest tip de personalitate, acest tip de intervenție auctorială era de dorit a fi evitat. Viziunea lui Hemingway trebuia să fie și viziunea cineaștilor implicați în acest proiect. Viertel însuși, la cererea expresă a lui Hayward, dorea ca ecranizarea propusă de el să fie cât mai fidelă romanului scris de Ernest Hemingway. Nu dorea prin citirea filmică a cărții nimic mai mult decât a propus însuși autorul romanului. Viertel, ca și Hayward, a considerat că o colaborare cu oscarizatul Zinnemann era de evitat. Un creator cu o asemenea personalitate, extrem de puternică și de persuasivă în același timp, putea altera substanța romanului ducând-o spre o viziune proprie, îndreptând-o spre "afirmarea unei alte viziuni auctoriale asupra lumii, reconfigurarea acțiunii" și, mai ales, spre o nedorită "remodelare stilistică" (care, împreună cu "atitudinea valorizatoare cultural-estetică față de textele literare alese și transmutarea cinesemiotică a textului literar" sunt date indispensabile configurate în procesul de ecranizare, așa cum pe bună dreptate susține profesorul universitar și scenaristul Dumitru Carabăț în fundamentala sa cartea de teorie a ecranizării *De la cuvânt la imagine*¹). Spre deosebire de Zinnemann, Sturges era mult mai abilitat în a răspunde acestor cerințe ale cuplului Hayward-Viertel. Dincolo de aceasta Sturges era unul dintre acei cineaști capabili să răspundă comandamentului unui buget și unei viziuni impuse de producător. Filmul nu avea cum să fie turnat pe mare, cu excepția acelor planuri largi care indicau spațiul golfului în care trăia Santiago, al plajei și întinderii oceanului - locație infinită în care aveau să se desfășoare teribilele întâmplări ale unui om înghițit de natură. Prin urmare filmul avea să fie realizat în sistemul bluescreen² iar pentru asta Sturges avea o oarecare experiență sau, în orice caz, putea să se adapteze acestor rigori mai mult și mai bine decât Zinnemann³.

Zinnemann era un artist. Sturges un mare profesionist. Al doilea era de preferat.

Note:

¹ În cartea sa - aplicată operei lui Luchino Visconti, cineastul italian a cărui filmografie cuprinde în mare parte ecranizări bazate pe opere literare ale unor importanți scriitori italieni și nu numai (Gabriele D'Annunzio, Giuseppe Tomasi, James Cain, F.M. Dostoievski, Albert Camus, Thomas Mann ș.a.) -, Dumitru Carabăț explică mai departe: „Pe de o parte «afirmarea unei noi viziuni auctoriale» este o categorie atotcuprinzătoare, care, într-un fel sau în altul, intră în raporturi cu toate celelalte categorii, subordonându-și-le: «alegera», «valorizarea», realizarea «transmutării cinesemiotice», modelul de manifestare a «noii structuri» etc. funcționează ca aspecte ale unui proces doar în măsura afirmării unei noi «viziuni auctoriale», altminteri «vechii» viziuni îi este suficient textul literar. Pe de altă parte însă, noua viziune nu are o cale de apariție proprie, ea neputându-se exprima decât cameleonice, căpătând forma unei anumite «alegeri», a unui anumit tip de «valorificare», printr-o manevrare



Ernest Hemingway

particulară a limbajului cinematografic, ce are sarcina «să traducă» cinematografic opera literară, pe calea unei actualizări specifice a «structurii operei filmice», cu ajutorul «reconfigurării narațiunii» și al «remodelării stilistice».” (Carabăț, Dumitru, *De la cuvânt la imagine*, Ed. Meridiane, București, 1987, pp. 19-20)

² *Bluescreen* este un procedeu de filmare de interior având fundalul albastru. Este sinonim cu *cyc* sau *chroma key* (expresie mai corectă) care, la rândul lui, este un „procedeu de înlocuire a unei culori cu altă culoare din spatele acesteia din ecran, prima devenind transparentă; i se mai spune color «separation overlay», «green screen» sau «bluescreen»; este procedeu folosit la transmiterea emisiunii meteo, când prezentatorul se află pe micul ecran în fața unei hărți, în realitate el fiind în fața unui ecran colorat.” (Pricop, Lucian, *Engleza producătorului de film*, Ed. PRO, 2006, p. 59)

³ Sigur, nici regizorul american de origine austriacă acest procedeu nu-i era străin; mai mult, era conștient că din pricini de buget a înlocui un exterior greu abordabil (ex. Munții Stâncoși sau Marele Canion) cu interiorul unui platou de filmare era un lucru perfect îndreptățit. Se economiseau bani și, din pricina reducerii numărului zilelor de filmare eficiența acului filmării devenea mult mai evidentă. Dar în perioada în care Fred Zinnemann a fost cooptat de către producătorul Hayward pentru a lucra la adaptarea cinematografică realizată de Viertel pe baza romanului lui Hemingway, propunerea austriacului a fost să se filmeze în decoruri naturale. Numai așa, susținea regizorul unor filme monumentale ca *Amiază fierbinte* sau *Un om pentru eternitate*, drama înclăștării dintre pescarul Santiago și monstrul marin avea să se ridice la înălțimea frumuseții paginilor scrise de Ernest Hemingway. Fred Zinnemann mai recunoștea că folosirea în exces a acestui procedeu făcea filmul prea artificios, tehnica fiind mult prea vizibilă, iar spectatorul se cam plictisise de acest truc - în fond o minciună. Trecuse vremea filmelor descinse din pelicula *Pe aripile vântului* sau a filmelor cu pirai care îl aveau în centru pe eternul erou (pirat sau haiduc) Eroll Flynn. Dar Hayward nici nu vroia să audă de această propunere care, bineînțeles, l-ar fi costat o avere. Sistemul filmării în *bluescreen* era mult mai eficace în primul rând ca productivitate. La aceasta avea să se adauge dorința expresă a actorului Spencer Tracy (extraordinar ca actor dar cam lenș și bahic din fire) ca filmul să fie turnat în studiourile de la Hollywood, la un pas de locuința lui și nicidecum în largul oceanului. Actorul era convins că doar astfel expresivitatea interpretării sale avea să primeze, pentru că aparatul avea să stea pe chipul său mult mai mult. De altfel accentul pus pe figura eroului era în deplină concordantă cu romanul lui Hemingway.

sumar

| | | |
|--|--|----|
| in memoriam | | |
| Claudiu Groza | Rămas-bun, domnule Profesor | 2 |
| editorial | | |
| Sergiu Gherghina | Excepție sau caz simptomatic? | 3 |
| cărți în actualitate | | |
| Cristina Ispas | Minimalismul limbii | 4 |
| Mihail Vakulovski | Amintiri istorice | 5 |
| Traian Vedinaș | O monografie document | 5 |
| comentarii | | |
| Mircea Muthu | Retrospectivă estetică | 6 |
| O carte în dezbatere | | |
| Ion Vlad | Singurătatea lui Adrian Marino (I) | 8 |
| Vasile Gogea | Calea de acces | 9 |
| Ovidiu Pecican | Raționalismul liberal | 9 |
| Aurel Sasu | Exerciții de asceză | 10 |
| istorie literară | | |
| Ion Pop | Din avangardă în ariergardă (V) | 11 |
| incidențe | | |
| Horia Lazăr | Democrația neîncrederii | 12 |
| poezia | | |
| Viorel Mureșan | | 13 |
| proza | | |
| Lucian Pop | Exilatul | 14 |
| emoticon | | |
| Șerban Foarță | Haiși au fost, haiși sunt încă... | 15 |
| interviu | | |
| "Zero și infinit sunt frați, sunt amândoi elemente de ficțiune" | | |
| de vorbă cu acad. Solomon Marcus | | 16 |
| eseu | | |
| Șerban Axinte | E. Lovinescu și voința de înnoire (I) | 17 |
| Denis-Steliana Brădescu | Mara - o radiografie a sufletului | 18 |
| romancierul și lumile sale | | |
| "Trebuie să simt un miez de frumos, de suprealism și de viață conflictuală pentru a porni la drum" | | |
| de vorbă cu romancierul Cătălin Florescu | | 20 |
| Valentin Derevlean | Copilăria comunistă și alte minuni românești | 21 |
| arte & investigații | | |
| Vasile Radu | Artiștii în fața furtunii politice (I) | 22 |
| religie | | |
| philosophia christiana | | |
| Nicolae Turcan | Hermeneutică și tradiție | 23 |
| accent | | |
| Ioan Bolovan | Prin cunoaștere pentru o lume mai sigură | 24 |
| dezbatere & idei | | |
| Király V. István | Boala ca posibilitate a viului | 25 |
| remarci filosofice | | |
| Jean-Loup d'Autrecourt | Ce înseamnă să trăiești bine? (II) | 26 |
| excelsior | | |
| Jean-Rémy Béziás | Morți pentru Turcia | 27 |
| puncte de vedere | | |
| Laszlo Alexandru | O căpușă cu buletin (II) | 28 |
| flash meridian | | |
| Virgil Stanciu | Proteu revigorat | 29 |
| corespondență din Lisabona | | |
| Virgil Mihaie | Frânturi lusitane | 30 |
| știință și violoncel | | |
| Mircea Opritșă | Libertatea la muscă și la supraom | 31 |
| teatru | | |
| Adrian Țion | Sărbătoarea teatrului la Arad | 32 |
| film | | |
| Lucian Maier | Eu când vreau să fluier, fluier | 33 |
| forșpan | | |
| Ioan-Pavel Azap | | 34 |
| colaționări | | |
| Alexandru Jurcan | Un Dumnezeu care disperă | 34 |
| 1001 de filme și nopți | | |
| Marius Șoptorean | 119. Bătrânul și marea (III) | 35 |
| plastica | | |
| Ovidiu Petca | Expoziția unui freelancer | 36 |

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

plastica

Expoziția unui freelancer

Ovidiu Petca



Dan-Raul Pinte

Care este destinul tânărului artist al zilelor noastre, proaspăt absolvent al uneia din instituțiile de artă de stat sau private?

Revista *Tribuna* a dedicat numeroase pagini unor tinere talente, speranțe, cu ocazia expozițiilor de licență. Fenomenul este unic, din păcate irepetabil, artistul fiind înghițit ori de un travaliu epuizant de *graphic designer*, ori de utopia unui succes imediat în hățiturile lumii occidentale. Sunt și cazuri curioase ale unor alegeri extreme, când aventura se consumă în Orientul Îndepărtat sau chiar în Cuba.

Pe lângă aceste situații extreme, nefericite, mai sunt supraviețuitorii, cei care nu renunță la exprimare, experimentare, rămânând într-o zonă de independență, fără constrângeri sau înregimentări.

Această zonă de singurătate este îndulcită de acordarea prieteniei unora sau altora, prin intermediul numeroaselor asocieri, caste, pe diverse rețele virtuale. Aici se comunică, se realizează pagini web gratuite, expoziții virtuale, departe de lumea oficială a galeriilor de artă. Această lume a dialogului amical, dar și comercial, este lumea artistului profesionist contemporan, care a ales libertatea de a trăi exclusiv din propria producție.

Este o lume care a creat un nou tip de artă, deosebit de un nou consumator de artă, diferit de colecționarul tradițional.

Un asemenea profesionist al vremurilor noastre este artistul sibiian Dan-Raul Pinte.

Recenta sa expoziție de la *Galeria 26* din București este o ieșire din lumea virtuală prin intermediul unor desene unite sub titlul *NEW*.

Expoziția relevă o stare de experimentare, de autodefinire, fără a forța barierele esteticii, unele din aceste lucrări rămânând tributare viziunii academice, studiului anatomic implicit și unor gesturi împrumutate. Sincopile stilistice sunt rezultatul sincerității demersului, a experimentului și a bucuriei de a dezvălui, fără ocolișuri, toate etapele creatoare.

Ne aflăm în fața unui demers curajos, desenul fiind cea mai intimă latură a actului creator, sortit a aparține atelierului. Este expresia stângăciei geniului.

Nu este nimic spectaculos sau elegant în aceste lucrări. Compozițiile sunt echilibrate, culoarea este folosită cu reținere, doar pentru a sublinia, având rolul unui *marker*.

Cu o fantezie mai degrabă cumpătată decât debordantă construiește o lume aproape de percepția realului, cu accente onirice. Predomină o stare apăsătoare, telurică, dar care, prin intermediul luminii dirijate din mai multe surse, crează zone transparente, diafane, sensibil modulate. Fâșiile de lumină dirijată, de inspirație psihedelică, foarte personale, sunt o modalitate de a transpune plastic comunicarea cu posibile lumi paralele. Centrul compozițional este adesea zona cea mai întunecată, care înmagazinează, asemenea unor potențiale găuri negre, zone explozive. Acestea sunt exprimate, în general, prin detalii anatomice, musculatură încordată sau prin gesturi frânte, mascate.

Expoziția este valoroasă pentru curaj, sinceritate și pentru că lasă porți deschise pentru o următoare confruntare. În încheiere aș vrea să citez din profesiunea de credință a tânărului plastician, text postat pe internet cu ocazia expoziției recente:

"Cu toții ne-am descris în oracole sau am răspuns la întrebările despre ce vrem să facem când vom fi mari. Eu nu știam ce o să fac. Și acum se întâmplă același lucru dacă mă întrebi. Pentru că nu există ce vreau eu să fac. E un drum independent de celelalte meserii, o cale neabătătorită pe care o parcurg cu o incomensurabilă plăcere și al cărui efect îl exprim în lucrările mele. Poate că de asta mă aflu în postura artistului, o postură fluctuantă care îmi permite să mă mulez pe cărările sinuoase ale noului."

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19397 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 18 LEI - TRIMESTRU, 36 LEI - SEMESTRU, 72 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 27 LEI - TRIMESTRU, 54 LEI - SEMESTRU, 108 LEI - UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. RO35TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

