

T

serie nouă • anul III • nr. 37 • 16-31 martie 2004 • 10.000 lei

TRIBUNA

revistă de cultură

Apare sub egida CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ



Supliment

*T*ribuna dialog:

SANDA GOLOPENȚIA,
interviul de
CARMINA POPESCU

*Î*lustrația
numărului
Viorel Nimigeanu

TRIBUNA

Director fondator:
ICAN SLAVICI (1884)

Revista apare bilunar, cu sprijinul
Centrului de Studii Transilvane Cluj
și al Ministerului Culturii și Cultelor.

CONSILIUL CONSULTATIV
AL REDACȚIEI TRIBUNA

DIANA ADAMEK
MIHAI BĂRBULESCU
MIRCEA BORCILĂ
AUREL CODOBAN
VICTOR R. CONSTANTINESCU
ION CRISTOFOR
CALIN FELEZEU
MONICA GHET
ION MUREȘAN
MIRCEA MUTHU
ICAN-AUREL POP
ION POP
PAVEL PUȘCAȘ
IOAN SBĂRCIU
ALEXANDRU VLAD

REDACȚIA

I. MAXIM DANCUI
(redactor-șef)

OVIDIU PETCA
(secretar tehnic de redacție)

IOAN-PAVEL AZAP
CLAUDIU GROZA
ȘTEFAN MANASIA
OANA PUGHINEANU

NICOLAE SUCALĂ-CUC
AURICA TOTHĂZAN

Tehnoredactare:
EDITH FOGARASI

Redacția și administrația:
3400 Cluj, Str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: cst@easynet.ro

ISSN 1223-8546

Consemnări

Michael Metzeltin, România: Stat, Națiune, Limbă

■ Lucian Băgiu

Lucrarea profesorului Michael Metzeltin, elvețian ca origine, vienez prin adopție din 1989, când profesiunea îi oferă prilejul de a activa în cadrul reputatului „Institut für Romanistik”, Universitatea Viena, se dovedește un studiu complex, a cărui perspectivă paradigmatică urmărește extrapolarea datelor funciare ale fenomenului românesc din cele mai diverse domenii. Acest aspect ne este sugerat prin utila parcurgere a bibliografiei utilizate de autor, unde aflăm cu uimire secțiuni ferm delimitate: „Lucrări generale”, care include un Michel Foucault alături de Jean-Jacques Rousseau, „Istorie română și drept românesc”, care ne prilejuiește reîntâlnirea cu Lucian Boia, Keith Hitchins, Mihail Kogălniceanu, Constantin Noica, „Lingvistică și literatură română”, în cadrul căreia se reunesc Charles Bally, Ion Budai-Deleanu, Ion Heliade-Rădulescu, Daniela Papadima, Sextil Pușcariu, Marius Sala, Tudor Vianu, „Artă românească”, reprezentată de lucrări ale Mariei Bătă, Cătălinei Macovei etc. Cu precizarea că am selectat preferențial autori români, menționăm că profesorul M. Metzeltin utilizează studii publicate în limbile germană, franceză, engleză, italiană, spaniolă, română, mărturie deopotrivă a autorului poliglot, dar și a interesului celor mai diverse culturi europene cu privire la procesul devenirii românității întru vocația europeană.

Structurarea conținutului relevă o vocație a profesorului M. Metzeltin pentru detaliu și sintetizare. Cap. I, *Fapte istorice: selectare și perspectivare* punctează momentele esențiale ale devenirii poporului român, din care reținem, ca o dovadă a obiectivității cercetătorului, vasalitatea inițială a voievodărilor din Oltenia, Muntenia și Moldova față de Regatul maghiar, acesta formulând și o concluzie cantitativă cu valențe calitative: pentru români, aspectele prioritare ale creării României ca stat independent sunt: originea daco-romană, existența durabilă a statalității, strădaniile continue pentru independență, încercările permanente de a unifica toate teritoriile românești, necontenitele confruntări, de regulă ostile, cu ungurii, cu Imperiul Otoman, cu Rusia și cu Austria, rezumate în zicala populară „singurul vecin care nu ne-a făcut niciodată rău este Marea Neagră”. În final M. Metzeltin observă just: „Și astăzi există încă două state românești: România cu o suprafață de 238 391 km și 22 503 000 locuitori (1998) și Republica Moldova cu o suprafață de 33 800 km și 4 298 000 locuitori” (p. 16).

Din cap. II, *De la stat la națiune*, reținem o dificultate, a denumirii noțiunii de cetățean român în raport cu naționalitatea, simptomatică pentru pluriculturalitatea statului român: în 1866 Constituția conține termenii „naționalitate” și „împământenire”, în 1923, „naturalizare” și „cetățean român”, fără definirea cetățeniei. Cap. III, *Reprezentarea național-culturală a românilor*, este dedicat în cvasitotalitate lui Nicolae Grigorescu, artistul care a surprins specificul neamului său în

cele mai variate ipostaze: spațiu geografic și timp istoric, tipuri umane, cercuri sociale, obiceiuri, datini, ocupații, port popular, construcții specifice, împrejurări istorice, „*devenind astfel un exponent de valoare europeană, al identității naționale românești*” (p. 52).

Fiecare capitol în parte este construit pe aceeași structură: fixarea reperelor fundamentale luate în discuție prin exemplificare în cultura europeană și apoi localizare la specificul românesc, argumentele, de o bogăție și varietate deconcertantă, construind portretul complet al fenomenului românesc: *IV. Discursul național-statal*, *V. Poetizarea istoriei naționale*, *VI. Standardizarea limbilor în context național-statal*, *VII. Crearea unui limbaj poetic nou. Pasteluri de Alexandri*, *VIII. Româna ca limbă străină*. *IX. Româna: o limbă de sine stătătoare*. Oferim un exemplu grăitor pentru statutul special al limbii române între limbile romanice: *Baltagul* de M. Sadoveanu tradus în spaniolă nu oferă decât foarte vagi similitudini lingvistice: „*Pe rus l-a învrednicit să fie al mai bețiv dintre toți și să se dovedească bun cerșor și cântăreț la iarmaroc*” vs. „*Al ruso, se digno concederle que fuero el mas bebedor de todos y tan buen mendigo como cantor en las ferias*”. M. Metzeltin observă just că intercomprehensiunea lexicală se reduce la *rus-ruso, l-a - le ha, cel mai-el mas, dintre toți-entre todos, bun-bueno, cântăreț-cantor*. Problemele se complică la nivelul morfologiei și al sintaxei. Pentru a sugera profunzimea și acuratețea analizei lui M. Metzeltin în domeniul limbii române, oferim, fără comentarii, subtitlurile capitolului: *Mulțumirea formelor din paradigmele verbale*, *Non-senzitivitatea întrebuințării auxiliarelor*, *Hipertivitatea deicticelor*, *Simultaneitatea vechiului și a noului*, *Iconocitate morfosintactică*, *Caracterul „natural” al limbii române*.

Studiul profesorului M. Metzeltin, dens, concis, argumentat ni se prezintă ca o lucrare adresată specialistului în oricare dintre domeniile vizate, expunându-se, profesionist, esență lămuritoare care nu lasă loc speculației. O introducere în datele fenomenului românesc folositoare în primul rând cetățeanului european, într-o pertinentă construire a opiniei asupra românismului, dar și cetățeanului român, ca o utilă reconsiderare a statutului propriu în raport cu realitatea europeană. O lucrare inteligentă în conjunctura politică a Europei într-o dificilă expansiune integratoare a unor valori, în fond, comune, în formă, specifice fiecăruia în parte...

bour



Satanism rural

- libret în cinci acte, un prolog și un epilog -

■ Alexandru Vlad

Prolog

Evorbă de un sat care pentru mine e aproape de Dunăre, Marotinul de Sus, aflat undeva între județele Dolj și Olt, între apele Jiului și Oltului, nu foarte departe de vestitul Caracal dar nici de mult hulitul Kozlodui (peste Dunăre), sate mai apropiate fiind Amărăștii de Jos și Apele VII, dar oricum am lua-o tot la noi în țară se cheamă că se află. Poate fi, evident, reperat din satelit, dacă cineva ar avea interesul. Pe aproape se vede o șosea ce vine de la Craiova, deci nu e chiar inaccesibil și poate fi găsit pe un bun atlas Encarta. Și de ce stabilesc eu atâtea repere, de ce e atât de important să nu ne rătăcim? Pentru că în acest sat, până mai ieri neștiut de nimeni, s-a adăpostit strigoii. Și de ce tocmai acolo? Am înțeles că avea acolo rude, după cum s-a constatat mai apoi, rude de gradul doi și trei, adică moroi și pricolici. Moroi sunt copiii nebotezați care bântuie la început pe lângă dispensar, pe lângă biserică și pe lângă școală, mai apoi prin bătaura care ar fi trebuit să fie părintească, și apoi probabil peste tot. Pricolicii nu știu ce sunt, dar mă uit în dicționar: "Duhuri rele, cu acțiuni nefaste, de structură demonică, un fel de oameni cu coadă născuți dintr-o împreunare incestuoasă, de aceea piperniciți, umblând fără astâmpăr, deplasându-se rapid și manifestându-se în apariții nocturne. La dispoziția diavolului." Îți dau și aceștia destui fiori.

Actul I

De fapt, de ce să ne mai ascundem, strigoii erau totuși un fiu al satului, adică un om care câtă vreme a trăit a fost exact ca alții: mai mergea la crâșmă, mai mergea la lucru, mergea și la biserică de sărbători. Nu era din cale afară de activ, câteodată cam cârcotaș însă. Mai activ a devenit după ce-a murit și a fost înhumat. Înainte de-a muri arăta ca toți ceilalți oameni din sat, așa cum erau ei și la înmormântare, să-l conducă pe ultimul drum: oameni cu căciuli, înfofoliți, știrbi, bătrâni. I s-a făcut mormânt frumos, din beton, pentru că dacă viii își țin rangul după fala casei lor, după dimensiunea porții, cei morți și-l păstrează după cât e de fătos mormântul. Familia nu s-a zgârcit și mortul n-ar fi avut de ce să fie nemulțumit. Dar firea lui nu se dezminți și începu să le dea de lucru celor vii. Pentru că mortul se transformase în strigoii și deranja lumea prin sat: ici scârțâia o ușă, colo se auzeau pași prin pod, noaptea se mai vedea câte-o nălucă lângă gard. Se auzeau bătăi în ușă și degeaba deschideai, căci nu era nimeni care să intre. Câte-o pală de vânt. Furca de tors își schimba locul că trebuia să te învârtă prin casă s-o găsești. Era de ajuns să lași basmauă din mână că n-o mai afla. Câte-o vacă refuza în unele zile să se lase mulsă. Iar câte-o fată, destul de tânără să fie sănătoasă, se plângea de dureri de cap venite așa din senin. Glume proaste din partea lui, lipsă totală de humor. Mai târziu o babă avea să declare: "Îl vedeam. Îi vedeam firea. Strigoii întâi mănâncă din neamuri. Îl vedeam eu, apoi soțul, apoi fata aia mică."

Actul II

Lumea a fost de acord, comunitatea mai avusesse de-a face cu asemenea comportamente. Experiența lor e mare. Ca urmare inițiativa o ia cumnatul. Care astfel a devenit ceea ce în alte societăți se numea șaman. Un prilej de-a se face remarcat, de a-și întări rolul în comunitate, de-a o domina. S-a mers noaptea la cimitir, s-a dat placa de beton la o parte. Cinci oameni au asistat. Nu era prima oară când participau ei la procesiuni secrete și nocturne. Căciulile lor înalte lăsau umbre după cum mișca felinarul. Toma (numele necredinciosului) a fost găsit cu mâinile chirchite pe lângă el, cu gâtul strâmb, plin de sânge la gură. Iată și dovada că intuiseră bine. Fostul cumnat al vampirului a efectuat lucrarea. "L-am tăiat pe burtă, i-am scos mima, am înfipt-o în furcă, am ars-o în foc și din scrumul acela am făcut o băutură pe care am dat-o celor pe care strigoii îi teroriza", a povestit el când a fost întrebat. Dacă i-a fost frică? "Frică, nefrică. Am mai luat ceva la bord ca să nu ne fie frică". Din ceașca aceea au băut aproape toate rudele. "Am băut și eu, și soțul, și soacra, copiii i-am mănjit și asta a fost!" declară o femeie ceva mai tânără, asumându-și atitudinea cu acea mândrie pe care numai faptul că respectă tradiția și-o dă, rudă și ea probabil, sau vecină. Oamenii aceștia vorbesc cu toată justificarea: ei au fost cei curajoși, cei care s-au luptat cu forțele oculte, ei și-au luat o răspundere pe care în ochii lor nu are cine o contesta. Între religie și superstiție există pentru țărani o legătură subterană, esențială, rămasă din faza primitivă: pisicile negre îl întrupează pe diavol, există preoți care exorcizează, scuipi în sân după ce ți-ai făcut cruce. Satanismul strămoșesc e cu totul altceva

decât satanismul delincent al unor rockeri de cartier. Adolescenți care răvășesc cimitirele, delapidază câte-un mausoleu, pentru a apărea la discotecă cu un os. Cei care mănâncă cu fum câte-o cruce cu capul în jos. Sau își iau câte-un tricou pe care scrie un omagiu Diavolului pe care-l cred un fel de Alice Cooper, Marilyn Manson, și în loc de strigoii cred în formația Kiss.

Actul III

Lucrurile acestea se petrec de când se știe (sau, mai bine spus, de când nu se știe) în satul doljean. Și în eternitatea rurală s-ar fi petrecut probabil multă vreme, și după intrarea noastră în Comunitatea Europeană, dacă n-ar fi intervenit televiziunea cea care n-are nimic sfânt și nici de strigoii nu se prea teme. Ea are altfel de strigoii. Probabil vreun corespondent local a ținut ca s-o ia măcar odată înaintea celor de la "Discovery" și să releve fața ascunsă a idilicului sat românesc. Nu am văzut noi în fiecare an știri despre fetele care și pândesc ursitul în ochiul fântânii, nu am mai urmărit noi lupta pentru punerea în drepturi a lui Dragobete cel uzurpat de Sf. Valentin? Bieții oameni încă mândri de isprava lor n-aveau de unde ști că nu există pe pământ exponent al diavolului mai eficient ca televiziunea. După această agresivă intervenție a cameramanilor și reporterilor nimic nu va mai fi cum a fost în Marotinul de Sus. Satul își va pierde metafizica. Toate bubele de-acolo vor fi supuse unui șoc al civilizației, unei modernități accelerate, cu consecințe deocamdată greu de prevăzut.

Actul IV

Fiica, plecată din sat și cu vederi oarecum mai largi, după o luptă grea cu sine, deschide acțiune

(continuare în pag. 8) ➔



Singurătatea abstracțiunilor de cursă lungă

■ Mircea Oprea

HORIA ARAMĂ
Planeta celor doi sori
București, Editura Noesis, 2003

Într-o recentă culegere de povestiri, intitulată *Planeta celor doi sori* (București, Editura Noesis, 2003), Horia Aramă brodează „monografic” pe tema solitudinii cosmice. Solitudine care este a personajului său favorit, voiajorul stelar, dar care pare să devină, într-o dramatică asumare existențială, și condiția autorului, el însuși un competitor de cursă lungă în SF, constrâns de soartă să navigheze prin viață din ce în ce mai însingurat. Dedicția de o distilată durere adresată soției „care a luminat amiaza vieții mele”, manifestându-și postum vegherea „de sus, dintre aștri”, face ca titlul volumului să poată fi citit într-o manieră personalizată, încât enunțul respectiv să înceteze a mai fi doar o elaborată metaforă siderală, răsfrângându-se melancolic și asupra omului aflat dincolo de uneltele mesei de scris. Până la această proiecție în concret a simbolurilor tutelare, oarecum exterioară conținutului său, cartea rămâne, însă, consacrată unui personaj abstract și unor situații modelate în regim experimental-analitic mai curând decât într-unul al substanței general-umane, vii.

Figura centrală a tuturor povestirilor din volum este astronautul singuratic, aparținând unei profesii aparte a viitorului: un „rătăcitor galactic exemplar”, „atletul” care, netulburat de evenimentele survenite pe traseul cursei sale programate încă din leagăn, „își poartă căminul cu sine” pretutindeni unde un rol de demonstrativă solicitare îi reclamă prezența. Depozitar al unei vaste experiențe preînregistrate, acest „nomad perpetuu” trăiește în stereotipie, ca practicant (plin de o obediență devoțiune) al formulelor strict convenționale. Natura sa autentică este artificialitatea, obținută ca urmare a unei condiționări de felul celei rezervate de Aldous Huxley copiilor crescuți în erubetele *Minimalei Lumi Noi*. Un studiu al acestui proces menit să simplifice per-

sonalitatea complexă a omului până la nucleul de caracteristici considerate esențiale pentru solitudinea cosmică, se face în povestirea *Nici măcar o criză*. Și alte texte îl reiau, însă, pe fragmente, spre a sublinia trăsături dezirabile ale unei ființe robotizate – abstracțiune conturată în tipar uman, cu material excesiv schematizat. Programul său educațional presupune, ca în multe alte experimente utopice, o expurgare de sentimente, spre a se câștiga astfel starea de liniște sufletească și de nepăsare la soarta altora, necesare unei concentrări optime asupra obiectivelor profesionale. Printr-un întreg sistem de interdicții, antrenamentul urmărește să creeze o specie de oameni „blindați”, protejați asemeni melcului în carapace, depășind automatele prin fler și inspirație, dar preluând de la acestea un număr de calități superlative: memoria prodigioasă, inteligența rece, capacitatea analitică. Rezultatul optim ar fi „eliminarea individualității, a sociabilității, a setei de comunicare, a spiritului speculativ, a nevoii de introspecție, a temerii de neant, a îndoielii de sine și de aparate.” Eficiența practică se ridică astfel la nivelul unui scop suprem:

„De când era pe navă – adică dintotdeauna – învățase să gândească efice, strâns, concentrat, la obiect. Să gândească prin programe. Prin obligații. Prin obișnuințe. Să acționeze prin gesturi devenite a doua natură. Gesturi limpezi, utile, cu înțelesul bine stabilit. Nimic vag. Nimic imprecis. Fără puncte de suspensie.”

Viitorul pretinde concentrare specială asupra unui nou pozitivism: „Prin ce i-ar fi utilă unui rătăcitor galactic o gândire abisală? Un Livingstone sfâșiat de întrebări existențiale? Un Amundsen bântuit de angoase? Un Comte chinat de incertitudinile cunoașterii?” În prelungirea unor asemenea cugetări simplificatoare, autorul lasă să se profileze, pe fundal extraterestru, o perversită imagine a Omului Nou, complet eficientizat, și care își cultivă cu orgoliu grandoarea monumentală rece, lipsită de suflet:

„Se vedea pe sine ca pe un personaj material și masiv, compus din cuburi tăiate în piatră și clădite

ca o piramidă într-o lume newtoniană. Ceva gen Colosul din Rhodos privind fix înaintea. Nici un gând înapoi. Nici o întrebare asupra sensului existenței.”

Fără îndoială, Horia Aramă își construiește la modul ironic creatura de tip androicid, ale cărei decizii sistematice retractile, cu justificări în planul argumentelor condiționării sale mecanice, trebuie văzute și ele din perspectiva unui asemenea tratament. Rezultat dintr-o simplificare păgubitoare pentru natura umană, personajul nu are substanță, e o fantoșă cu trăiri vagi și aproximative. Alcătuirea sa înglobează puține idei, mai ales din categoria prejudecăților tenace, greu de dislocat. E imposibil să nu descoperi într-o asemenea opțiune a autorului un gest cu discretă rezonanță polemică, dar mai ales lecția de morală avertizatoare: dezumanizarea pândește în felurite chipuri ființa umană pe traseele labirintice ale spațiului cosmic și ale viitorului. Pentru ca lecția să devină și mai convingătoare, se supun discuției și câteva situații de criză. Sunt momente când „blindajul” artificial cedează, iar călătorul galactic, alarmat de simplitatea sa extremă, asemănătoare unei structuri matematice elementare, pare să-și dorească o provizorie re-umanizare. Își caută astfel o identitate într-un registru de calități ce nu mai sunt de mult ale sale. Inedita situație de a se gândi pe sine însuși îl surprinde complet nepregătit, deoarece actul autodefinirii i-a fost interzis prin programe. Un „vertij”, o revoltă, o întristare, sentimente străine de condiția sa de bază îl încearcă sporadic, când descoperă la urmașii coloniștilor pământeni alunecarea spre zădărnice, spre soluții lipsite de șansă, uneori de-a dreptul sinucigașe.

Compassiunea e, totuși, blândă, nu răzbate sub un nivel superficial. Întrucât întrebările sale existențiale rămân iremediabil în categoria celor „fără finalitate pozitivă”, criza va trece repede. Cu sobrietatea ei intimă și protectoare, cabina navei reprezintă un refugiu nu numai din fața agresiunilor fizice, dar și din calea celor cu localizare cerebrală. Odată depășită faza virotică a îndoielilor cu efect destabilizator, axiomele condiționării inițiale își reintră pe deplin în drepturi. Rătăcitorul galactic rămâne definitiv un „atlet fără chip”, devotat cercetării distanțe și antrenamentelor de rutină. Singurătatea lui cosmică nu ne poate emoționa, este doar dramatizarea/melodramatizarea condiției fundamentale a unei abstracțiuni.

Așa cum am spus încă la început, nu numai personajul supratextual al acestor povestiri suferă efectele unei simplificări exemplare, ci și situațiile în care îl vom vedea, rând pe rând, antrenat. Textele nu au intrigă, adesea nici măcar o minimă desfășurare epică. Ele sunt simple tablouri statice, înrămând lumi extravagante, încremenite în propria lor idee de esență utopică. Horia Aramă este, după cum ne amintim, și un cărturar devotat studiului utopiilor, cu mai multe volume publicate în domeniu (de la *Colecționatul de insule la O insulă în spațiu*). Proza sa recentă poartă amprenta puternic marcată a acestei preocupări specializate. De ea țin figurarea unei exasperante lumi monocrome, în stare să bulverseze până și educația insolită a rătăcitorului sideral (*Condamații de pe planeta roz*), sau imaginea societății schizofrenice a „ahrienilor”, care, propulsați de creierul lor diurn, cultivă pe intervalul zilei tendințe generatoare de frumusețe și armonie, în timp ce sub influența maleficului „soare nocturn”, cel de-al doilea creier îi transformă pe reprezentanții Utopiei în niște bestii demente (*Planeta celor doi sori*). Asemenea texte nu mai construiesc universuri complexe, ele se mulțumesc să aducă în scenă idei exemplare,



creionate expeditiv, în regim discret-moralist. Simple pretexte menite să provoace mentalitatea robotizată a personajului emblematic, confruntându-i-o cu șansa unei reîncolțiri a sentimentelor sale pe un teren lipsit, în fond, de substratul unei veritabile conștiințe umane.

Tot de memoria vie a utopiilor se leagă o povestire ca *Sennul de înțebare de lângă Moreau*, cu planeta ei extravagantă, băntuită de o neverosimilă epidemie a modei „estetice” teratomorfe. Apropierea de utopiile secolului al XVIII-lea e tentantă, bunăoară de *Nicolai Klimii ier subteraneanum*, unde, la fel, călătorului i se revelau ciudătenii fizice și comportamentele dintre cele mai neașteptate:

„Cocheta purta deasupra sprâncenelor un arc de cerc format din mai multe perechi de urechi fine, aproape transparente, urechi drepte și stângi plasate simetric. O rasă cu auzul stereofonic natural? se întrebă călătorul mai apoi, observând că exemplarul era departe de a fi unic. [...]”

Nu i-a fost ușor să se convingă: modificările de conformație nu țineau de specificul activităților, de vreun alt factor necesar, căci aceleași persoane se prezentau cât se poate de diferit de la

o săptămână la alta. Cea mai normală dintre figuri apărea într-o bună zi cu patru perechi de mâini, pentru ca data următoare să arboreze o chelie acoperită de crestele mai multor palme, având parcă fiecare un fel propriu de a da cu tifla cu degetele sale sprintare. Brațele cu mai multe coate nu minunau pe nimeni, chiar atunci când se terminau în unduitoare voaluri de pești exotici. Uneori apăreau aripile, deși purtătorii lor nu manifestau nici cea mai timidă intenție de a zbura. Și nu o dată rotunjimile corpului își schimbau locul, dând naștere unor profiluri din cele mai neașteptate.

Bunul-gust era, câteodată, grav lezată. Ce putea fi grațios într-o mână plasată în mijlocul frunții ori într-un șir de cocoșe decorând corpul unui efeb?*

Există multă grațuitate în jocul utopic; ea trece inevitabil și în textele lui Horia Aramă care fac apel la el. Comparativ cu povestirile mai vechi, o oarecare devitalizare se simte în aceste lucrări pe care propria lor condiționare în regimul abstracțiunilor le împiedică să mai atingă forța de odinioară, posibilă doar în substanța densă a lumii „reale” și în prezența vitală a per-

sonajelor sale dinamice. Conflictul cu schemele nu se câștigă întotdeauna: chiar și din articulațiile lor demontate mai poate emana, în ciuda mecanismului ironic și spre paguba textelor, morbul contaminant. Dacă ar fi să optez pentru câteva titluri destinate memoriei, acestea ar fi, mai întâi, *Miracol* – povestire cu subiect ecologic, în care impresionează tabloul orașelor cotropite de gunoaie, trebuind să se retragă precipitat sub avansul unei pestilențe generatoare de monștri (e și aici, ca în *Sfârșit* de Ion Biberi, un scenariu al omenirii sinucigașe, de data asta prin „ciclopică nepăsare”, și care pune incontestabil în umbră „miracolul” supraomului care descoperă în context sentimente ancestrale). Apoi, *Sfera de aur*, unde, cu tot registrul său sentimental, ideea de a recupera copilăria dintr-un univers inert, al dogmelor anestezeice, ucigătoare de suflete, primește rezolvări literare superioare celor îngăduite de blanda ironie din schițe ca *Ora de lectură*, *Text*, chiar și *O lume de cuvinte*.

Cum poate fi evitat un delir

■ *Dorin Mureșan*

DANIEL D. MARIN
Oră de vâf
Ed. Gee, Botoșani, 2003

Despre Daniel D. Marin știu doar câteva lucruri formale. Spre exemplu, că este un colaborator(-redactor) destul de discret al revistei focșanene „Oglinda literară”, preferând ca în cadrul rubricii sale, „Niște tineri. ro”, să intervieveze și publice figuri mediatizate ale noii promoții de poeți. Mai știu că a fost deseori premiat la concursurile naționale de creație literară, cel mai important dintre acestea („Porni Luceafărul”) girându-i volumul de debut, *Oră de vâf* (Ed. Gee, Botoșani, 2003). Din păcate (sau poate nu), editura nu consemnează nimic referitor la vârsta poetului, la preocupările sale „imEDIATE”, ori la studiile pe care le are. De altfel, această discreție este definitorie și pentru ceea ce se află între copertile cărții. Se înțelege, nu e vorba despre sensul peiorativ al cuvântului, ci despre atitudinea retractilă a poetului vizavi de social și de societate, atitudine transpusă în poeme extrem de tensionate, de un lirism convingător, chiar dacă pe alocuri nițel forțat.

Ceea ce mi se pare interesant în „Oră de vâf” este preferința tânărului poet de a distribui tensiunea lirică într-un mod descendent, de parcă sensul temporal al scrierii poemelor ar fi fost inversat cu bună intenție. Astfel, cartea debutează cu *Oră de vâf*, poem în care găsim ideea generală sub auspiciile căreia se prefigurează miza tuturor celorlalte versuri: sentimentul frustrant al desocializării, asumat în întregime la nivel rațional, dar respins de forul emoțional, primar: „e o chestiune de ore/ rândurile ejunse în fața blocurilor/ înaintează câte un pas/ cei de afară pot urmări pe ecrane/ cum îți strângi pumnii o dată/ de două ori/ încercând să nu deranjezi pe nimeni.” (*Oră de vâf*) Mai departe, după cum am subliniat, se merge pe această detașare care prinde, progresiv, amplitudine prin detalie: ruperea de mijloacele de comunicare, efectul de caniculă, de irespirabil, liniștea intangibilă aflată undeva în subsidiar, toate acestea în contrast cu mobilitatea halucinantă a celor de dincolo, a celor numiți „oamenii-forotă/ împachetați într-o galaxie spectrală” (*Noua introducere în astronomie*). Daniel D. Marin știe, iată, să creeze atmosferă, îmbinând registre antinomice și, lucru important, folosindu-le

nu pentru a reda un joc estetic gratuit, ci pentru a semnifica un conflict psihologic pe care calitatea versurilor îl autentifică. Repede, însă, se trece la un nou registru: al resemnării emoționale. Automat, poetul face o apologie a tăcerii și a conotațiilor sale: tăcerea ca autocunoaștere și autocunoașterea prin tăcere: „rătăcit la mijloc de iris/ ca într-o carapace/ nu vei putea desluși/ decât răspândite cioburile tăcerii (...) astfel eliberat/ vei putea asculta/ propriile acorduri.” (*Abia atunci*). Tot acum poetul începe să rătăcescă în atemporal și în spațial, de parcă resemnarea ar culmina cu retragerea definitivă în sine. Și, consecință destul de firească, este abordat un al patrulea registru, cel axiomatic. După părerea mea cartea suferă mult din pricina lui fiindcă poemele încep să înghețe în discursuri care dau aparența logicului și care mizează uneori pe subiecte etice (de aici și „apetitul” pentru problematizarea karmei). Oricum, găsesc că această monotonie poa-



te fi încadrabilă în unitatea cărții, de vreme ce ultima parte a ei se vrea un preludiv al (re)nașterii. Căci retragerea în sine poate însemna dorința unui nou început, iar acesta pretinde într-un fel regândirea lumii, chiar și în formă axiomatică, dacă mântuirea o cere. Sau dacă poezia o cere. Sau e vorba de o mântuire prin poezie? Cred că da. Cel puțin așa îmi spun următoarele versuri: „dacă aș fi zdrobit și descompus/ de un singur gând/ repetat dinadins/ aș mai avea o șansă/ nu aș da seamă de acțiunile celorlalți/ și aș avea răgazul/ (pentru început/ să uit de mine)” (*Autofon*). Daniel D. Marin reușește să fie convingător atunci când redă ipostaza embrionară, prenatală. Ce presupune ea? În primul rând, ignorarea legilor fizice: „eu de la început/ eram prea/ bătrân/ aș fi vrut/ să învăț/ indiferența/ culorii” (*Revelația prenatalului I*) și, în al doilea rând, intuirea unui univers funest ce va să vină: „primeam circumspect/ zjustările corpului/ în Prenatal/ era altfel” (*ibidem*). Dar nu e de ajuns. Acest univers extern nu diferă prea mult de cel intern. În ciuda ignorării legilor fizicii, instinctul fundamental care menține viața este tot cel de conservare. Nici subiectul perspectivelor nu diferă (acel „eu-însumi” fragmentat), doar că el se propagă pe suporturi diferite: în extern pe ceilalți, în intern pe „propriul joc de oglinzi” (*Revelația prenatalului II*). Presupunem mai sus că ar fi vorba de o mântuire prin poezie. Merg pe „firul logic” și cedez cititorului un poem: „dacă ar fi/ să mă nasc altceva/ (ipotetic vorbind)/ m-aș naște poem/ dacă ar fi/ să iubesc altceva/ (ipotetic vorbind)/ m-aș iubi ca poem/ aș renega astfel buința de oameni” (*Fir logic*). Spre finalul volumului, poetul își asumă dedublarea. Discursul este din ce în ce mai alert, însă tensiunea interioară nu mai are substanța de la început. Poemele sunt foarte reușite, dar nu-și mai surprind cititorul. Nu cred că are rost să insist asupra cauzei. Am semnalat-o la început. Redau pentru plăcerea iubitorului de poezie ultimul poem, cel pe care, zic eu, autorul ar fi trebuit să-l așeze la începutul cărții: „liniștea acestui început/ mai mult decât vârsta/ mai mult decât zborul/ zece mii de vieți în interior/ spre a înțelege și a contempla/ liniștea acestui început ca o deslășire/ în pântecul mamei” (*Revelația prenatalului*).

Daniel D. Marin este, indiscutabil, un poet original, care place fiindcă, deși e vizitat de ideea sufocantă a schizoidiei (atăt de preferată astăzi), nu se lasă cuprins de ea, ci o respinge, găsind în actual său dorința de a (se) salva prin poezie. *Oră de vâf* este o carte care minimizează discursul deliric, și care, prin dezabuzare, vorbește despre autenticitatea unui discurs liric matur, fie el pe jumătate anticipat.

Barthes despre Baudelaire

■ Ioan Pop-Curșeu

Date statistice

Dacă, dintr-o curiozitate ciudată, ar fi să contabilizăm, într-o ediție de *Opere complete* ale lui Roland Barthes (de pildă aceea în trei volume de la Seuil, 1993-1994), câte rânduri a scris criticul despre Charles Baudelaire, descoperim cu destulă uimire că sunt foarte puține la număr. Dacă, imediat după această descoperire puțin dezamăgitoare, mai vrem și să comparăm, cel puțin cantitativ, rândurile consacrate lui Baudelaire cu zecile de pagini scrise despre Michelet (*Michelet, istoria și moartea*, 1951; *Michelet*, 1954; *Astăzi, Michelet*, 1973; *Modernitatea lui Michelet*, 1974), Racine (*Despre Racine*, 1963), Balzac (*Analiza structurală a unui text narativ: « Sarrasine » de Balzac*, curs, 1967-1969; *S/Z*, 1970), Brecht (*De ce Brecht?*, 1955; *Brecht*, 1955; *Brecht, Marx și istoria*, 1957 etc.), Loyola, Fourier, Sade (*Sade, Fourier, Loyola*, 1970; *Sade-Pasolini*, 1976) sau chiar Barthes însuși, dezamăgirea noastră devine completă.

Despre Baudelaire avem un singur eseu scurt publicat în 1954 ca *Prifață* la secțiunea *Teatru* într-o ediție a *Operele complete* baudelairiene (*Club du meilleur livre*). Ceea ce poate fi interesant pentru noi, în calitatea noastră de cititori de literatură ai veacului 21, dezabuzați atât de marxismul orb al anilor '50 (oriunde s-ar fi manifestat în Europa, din URSS până în Franța), cât și de structuralismul uscat al deceniului imediat următor, este toc-

mai această marginalitate, această subteraneitate paradoxală a lui Baudelaire în arhitectura critică barthesiană și motivele acestei poziții neobișnuite. Pe lângă textul compact despre teatru, mai există însă în opera lui Barthes o serie de referințe risipite la Baudelaire, pe care voi încerca să le analizez comparativ și să le pun în relație (în rețea) cu eseu amintit.

Adevăr banal: statistica este puțin relevantă în literatură și, uneori, în critică

Să abandonez acum datele statistice de mai sus, care ar demonstra cât de puțin contează Baudelaire în gândirea barthesiană, și să emit un postulat: chiar dacă criticul nu scrie foarte mult despre opera baudelairiană, *Teatrul lui Baudelaire*, plus celelalte referințe risipite, constituie o pistă de interpretare a lui Barthes la fel de solidă și de sigură ca Racine, Michelet, Sade, Fourier (dacă nu mai solidă și mai sigură). În cele ce urmează, voi încerca să expun trei motive care mă determină să susțin această teză, și să explic de ce marginalitatea aparentă a lui Baudelaire se convertește în centralitate de profunzime.

În primul rând, Barthes scrie textul respectiv într-o perioadă în care este cufundat în plin marxism și în care cade uneori într-un discurs

populist asemănător cu ce se făcea la noi în anii respectivi. Dar asemănările se opresc aici: spre deosebire de marxistii zeloși, Barthes nu îi aplică lui Baudelaire o grilă de lectură care nu i se potrivește și concepte critice care nu ar face decât să îl deformeze și să îi reducă opera la un schelet ideologic irelevant pentru destinul și pentru semnificația de adâncime a literaturii. Sigur că, la lectura textelor despre Brecht, suntem neplăcut șocați să citim despre materialismul dialectic, despre lupta de clasă și despre colhoznici: numai că Brecht era un dramaturg și un om de teatru hrănit el însuși de marxism și provocând chiar prin aceasta o asemenea interpretare. Dar nu Baudelaire, estetul. Nu Baudelaire, cel care își construiește viața și opera pe baza unei practici constante a *artificiului*, foarte subtil pusă în lumină de Barthes în articolul menționat. Nu Baudelaire, cel cărui orice implicare politică îi făcea oroare, după experiența ratată a Revoluției din 1848 (la care luase parte ros de febra răzbunării împotriva tatălui vitreg, generalul Aupick, reprezentant al ordinii burgheze Louis-Philippe), și după lovitura de stat a lui Louis-Napoleon Bonaparte. Nu Baudelaire dandy-ul, cel care disprețuia orice formă de socialism și de egalizare abstractă a oamenilor. Nu Baudelaire, cel care scria în *Jurnalele intime* că orice democrație este ostilă artei, pentru că democrația exclude luxul și dragostea pentru pisici.

Gestul criticului de vocație, al criticului care se depășește pe sine, al criticului care are puterea să își transfigureze propriile convingeri (politice, ideologice) apare în *Teatrul lui Baudelaire* într-o lumină cvasi-religioasă: la fel cum sărbătoarea rupe monotonia timpului profan și instaurează prezența sacralului, non-ideologicul, esteticul pur, rupe coerența ideologicului și, intrând în conflict cu acesta, îl relativizează și ne atrage atenția că există obiecte (literare) care scapă unei grile de lectură preconstituite. – Deja Sartre (citată aici de două ori) sublinia, în *Ce este literatura?*, că, dacă proza și teatrul pot fi angajate, instrumentalizate, poezia, discurs unde cuvintele și lucrurile sunt una, scapă din această logică. – În contextul barthesian al anului 1954, textul despre Baudelaire are farmecul insidios al unei digresiuni proustiene, al unui miraj în deșert.

În al doilea rând, textul lui Barthes despre Baudelaire se înscrie nu într-o coerență istorică sau logică, ci într-o coerență obsesională. S-a afirmat în repetate rânduri că un critic poate fi înțeles cel mai bine, atât ca om, cât și ca *metodă de lectură*, dacă i se analizează obsesiile, dacă se urmăresc relațiile sale cu câțiva autori de predilecție, cu câțiva autori spre care se întoarce frecvent, pe care îi comentează din mai multe puncte de vedere și care îl urmăresc până și în contextele critice în care prezența lor nu ar fi justificată. Între actul critic și obiectul său se realizează un fel de osmoză, o întrepătrundere de universuri imaginare și de discursuri de unde putem afla foarte multe despre literatură, cu condiția să descifrăm corect întrepătrunderea în cauză.

Baudelaire este citat și menționat de Barthes în circumstanțe dintre cele mai straniu și în contexte deloc baudelairiene (într-un articol despre *Străutul* lui Camus; în *Gradul zero al scriiturii*; *Noi probleme ale realismului*; *Mitologiei*; *Noi căi ale criticii literare în Franța*; *Moda și științele umane*; *De la*



știință la literatură ; Imperiul semnelor ; Sade, Fourier, Loyola etc.). Ceea ce surprinde însă, este că mențiunile respective se fac nu doar în contexte deloc baudelairiene, ci și în contexte deloc analitice : Barthes se mulțumește să se refere telegrafic la două-trei poeme din *Florile Râului*, să se mire cât de bine descrie Baudelaire senzațiile și viziunile provocate de droguri, senzații și viziuni care constituie cea mai transparentă alegorie a practicii artistice moderne. Dar, mai presus de aceste « superficialități », găsim la Barthes, cu precizia unui metronom, o sintagmă din Baudelaire : « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie = adevărul emfatic al gestului în marile împrejurări ale vieții ».

Această sintagmă închide întreaga activitate critică a lui Barthes într-o buclă a coerenței baudelairiene : prima mențiune datează din 1942 (o notă de subsol în *Reflecții asupra stilului « Străinului »*), iar ultima ei apariție din 1980, din *La Chambre claire*, cea din urmă carte publicată de critic înainte de a muri. Între aceste date-limită, « adevărul emfatic al gestului în marile împrejurări ale vieții » punctează momentele semnificative din evoluția barthesiană, ca motto pentru un capitol din *Mitologiei* sau ca sintagmă atotexplicativă, ca sintagmă care se poate aplica la orice nod gordian, la orice incident de parcurs, la orice aporie. Barthes citează o frază pur baudelairiană în contextul atâtor analize critice disparate, multe dintre ele elaborate în jurul ideilor de gest și de semn, tocmai pentru a sublinia că critica literară, spațiu prin excelență al emfaticului, al retoricului, al supralicitării sensului, constituie una dintre acele « mari împrejurări ale vieții » asupra cărora Baudelaire nu face precizări de detaliu. La fel cum sârbătoarea rupe monotonia timpului profan și instaurează prezența sacrului, critica literară rupe monotonia vieții și a literaturii și instaurează o altă dimensiune a percepției și a înțelegerii. Critica literară ne învață, pare a spune Barthes, repetând mereu sintagma baudelairiană, să citim toate semnele care ne solicită atenția în același mod cum citim corect semnificația unui gest doar atunci când acesta este supradimensionat de emfază.

În al treilea rând, cazul Baudelaire este cel puțin la fel de fertil, dacă nu mai fertil pentru interpretarea lui Barthes decât toți cei enumerați la începutul acestei analize, fiindcă Baudelaire constituie un perfect pretext de singularizare. Și aici atingem un punct delicat al gândirii oricărui critic : oricât de relativist ar fi și orice metode ar aplica (biografică, structurală, psihanalitică, deconstructivistă), criticul vizează de fapt întotdeauna adevărul uni(vo)c al operei abordate, pe care nimeni înaintea lui nu l-a intuit și pe care nimeni după el nu-l va contesta.

Când Barthes scrie despre Sade, Michelet, Racine sau Brecht, este pentru a ne spune lucruri pe care le-am fi sesizat poate la o simplă lectură : critica are aici mai degrabă o funcție de constatare, și abia apoi o funcție iluminatoare. Cu cât textul critic se diluează, cu cât trece de proporțiile unui simplu articol unde intuițiile sunt expuse în stare pură, nealterate de ispita demonstrației logice, cu atât banalitățile devin inerente – de aceea, chiar când scrie cărți de critică, în majoritatea cazurilor, Barthes le concepe ca pe o suită de articole, ca pe o suită de intuiții, de *str.fulgurări* (cum ar spune însuși Baudelaire). Autorul care rupe coerența ideologică a lumii lui Barthes în numele estetismului, autorul care îi dezvăluia criticului paradoxurile retoricii era un caz prea rar, prea prețios, încât să i se consacre o carte întreagă, un spațiu peste măsură de larg, peste măsură de generos, unde adevărul s-ar fi pierdut printre neadevăruri și sofisme, și politicul (adică dracul) ar fi



reușit – cumva – să-și strecoare coada. În consecință, Barthes scrie despre Baudelaire o singură prefață, un text de câteva pagini, dens, greu de lucruri incontestabile.

Și nu scrie un text despre *Florile Râului*, despre poemele în proză, despre *Paradisurile artificiale*, ori despre textele critice ale lui Baudelaire, ci un text despre teatrul baudelairian, multă vreme ignorat de editori și de cititori. În 1954, teatrul era singurul teritoriu baudelairian complet neexplorat, singurul teritoriu care mai putea oferi unui critic garanția pionieratului. Constatarea aceasta nu este lipsită de importanță, deoarece pune în lumină dorința barthesiană (și dorința criticilor în general) de singularizare, și căutarea uneori sterila a porților cu acces dificil în operă.

Ce este așadar cu acest teatru al lui Baudelaire ? De la începutul prefeței, Barthes enumeră cele câteva proiecte dramatice pe care le va viza analiza sa (*Ideolus*, *Sfârșitul lui Don Juan*, *Marchizul din primul regiment de husari*, *Bețișorul* – pe canavaua poemului *Vinul asasinului*). În aceste proiecte, conceptele de Baudelaire în speranța că îi vor fi jucate de teatrele timpului după ce le va fi scris, Barthes nu se preocupă să citească – cum ar fi procedat majoritatea criticilor – ceea ce ar fi putut să fie, ci numai ceea ce este. Nu virtualitatea, ci eșecul constituie aici obiectul analizei. Teza pe care o emite Barthes este că, din pricină că Baudelaire a diseminat elementele specifice teatrului în restul scrierilor sale, proiectele mai sus enumerate sunt lipsite tocmai de ceea ce le-ar putea permite să fie transferate înspre o scenă. Pe de altă parte, derutat de acest exod permanent de elemente definitorii pentru un anumit gen literar în zone care nu le sunt specifice, Baudelaire își umple aceste patru proiecte de piese de teatru cu elemente poetice și romanești, interzicându-le astfel, inconștient, pentru totdeauna accesul la scena visată. Barthes este așadar surprins să identifice în aceste scenarii nu elemente de teatru, ci elemente de poezie și roman, « culoarea însăși a unei literaturi scrise, înghețată în pagină, fără gătlej și fără măruntaie ».

Elementele de teatru (elementele specifice teatrului) despre care pomeneam în paragraful precedent sunt reunite de Barthes sub termenul generic de teatralitate, foajat după modelul literarității jakobsoniene. Cum definește criticul, mai exact, această teatralitate ? « Este teatrul fără text, este o suprapunere de semne și de senzații care se edifică pe scenă pornind de la argumentul scris, este acel tip de percepție ecumenică a artificierilor senzuale, gesturi, tonuri, distanțe, substanțe, lumini, care inundă textul sub plenitudinea limbajului său exterior. Natural, teatralitatea trebuie să fie prezentă de la primul germene scris al unei

opere, este un element de creație, nu de realizare. Nu există teatru mare fără teatralitate devorantă, la Eschil, la Shakespeare, la Brecht, textul scris este dinainte cuprins de exterioritatea trupurilor, a obiectelor, a situațiilor ; cuvântul țâșnește imediat în substanțe. Dimpotrivă, un lucru izbește în cele trei scenarii ale lui Baudelaire pe care le cunoaștem (acord puțin credit lui *Ideolus*, operă abia baudelairiană) : sunt scenarii pur narative, teatralitatea, chiar virtuală, fiind în ele foarte slabă. »

Apropiind această definiție a teatralității de « adevărul emfatic al gestului », observăm coerența rețelei interpretative țesute de Barthes în jurul lui Baudelaire. Numai că această rețea interpretativă coerentă, vrând să fie totalizatoare, este (poate fi) una totalitară. Barthes pune întreaga operă a lui Baudelaire sub semnul unui concept unic, susceptibil să explice (pe baza dihotomiei negativ/pozitiv = absență/prezență) întregul proiect scriptural baudelairian : « Teatralitatea lui Baudelaire este animată de aceeași forță de dispersie : țâșnește peste tot unde nu o aștepti ; în primul rând și mai ales în *Paradisurile artificiale* : Baudelaire descrie acolo o transmutare senzorială care este de aceeași natură ca și percepția teatrală, pentru că în ambele cazuri realitatea este afectată de o emfază ascuțită și ușoară, care este chiar aceea a unei idealități a lucrurilor. Apoi în poezia sa, cel puțin peste tot unde obiectele sunt unite de poet într-un soi de percepție luminoasă a materiei, îngrămădite, condensate ca pe o scenă, învăpăiate de culori, de lumini și de farduri, atinse ici și colo de grația *art.ficialului* ; în sfârșit, în toate descrierile de tablouri, deoarece aici gestul unui spațiu aprofundat și stabilizat de gestul teocratic al pictorului este satisfăcut în același fel ca și la teatru [...]. » Or, dacă teatralitatea – voința de teatralitate – explică multe în cazul Baudelaire (relațiile încordate ale poetului cu contemporanii ; dandyismul ; strategiile de subversiune a lumii și a mentalității burgheze ; forma dialogică a multor poeme în versuri ; structura scenică a poemelor în proză ; prezența figurilor histrionice – saltimbanci, actori, prostituate, marionete), nu putem totuși să o transformăm într-un concept universal valabil (și unic) în lecturile baudelairiene. Putem, eventual, să analizăm critic acest concept de teatralitate, să-l facem ceva mai suplu și mai operant, și să rămânem deschiși la alte interpretări critice.

Câteva cuvinte concludive

La capătul acestui parcurs analitic îmi rămâne doar să subliniez încă o dată că relația Barthes-Baudelaire constituie un caz ilustrativ al relației critice în general, al acestei relații privilegiate cu trecutul și ambiguie cu viitorul. Căci dacă Barthes are dreptate în ce privește imposibilitatea ideologizării unui autor ostil ideologiilor, în ce privește caracterul obsesional al oricărui act critic sau în ce privește teatralitatea la Baudelaire (toate acestea țin de un trecut fixat spre care privește criticul), în mod sigur nu are dreptate postulând, chiar pe ascuns, indirect, cu șiretenie, caracterul totalizator/totalitar al criticii : teatrele cortine ale operelor rămân mereu ridicate, viitorul permite noi interpretări, noi ecuații cu aceleași cifre. De aceea, pe drumul pe care Barthes credea că îl bloca o dată pentru totdeauna (teatru și teatralitate la Baudelaire) vor mai fi în viitor multe de făcut. Dar acestea, bineînțeles, într-un text care va urma...

Galateea

■ Ștufan Manasia

Un concurent serios (și, totodată, benign) al revistei sătmărene *Poesis* este publicația *Galateea*, tipărită la Königsbrunn, în Germania, de către entuziastul Sorin Anca. *Galateea*, subintitulată "revistă de creație", se adresează scriitorilor (poetilor) români din diaspora, pe care îi întâlnim în paginile sale cu poeme, eseuri, cronici sau schițe autobiografice. Ea constituie un instrument necesar pentru aceia care, în viitor, vor dori să studieze evoluția poeziei românești scrise peste hotare, evoluția limbii, a doctrinelor literare etc. Revista poate fi accesată pe internet la adresa www.galateea.net.

Numărul 3/ ianuarie 2004 se deschide cu un poem în stilul inconfundabil, sumbru și vizionar, al Gabrielei Melinescu: "În cutia craniului Magnificatul/ lui Antonio Vivaldi/ Partea divină scoate capul/ să i se rețeze din mers./ la fel crizantemele/ tăiate cu foarfeca fără voia/ cunoscătorului de grădini." Urmează apoi un desant heteroclit, compus din autori de toată mîna, încadrabili în vârste poetice diferite și care proliferază o diversitate de discursuri lirice: dacă textele semnate de un scriitor prolix, ca Nicholas Catanoy, suferă de grandilocvență și de un snobism inadmisibil, *poem-ul cu irlandeze* (suav și ludic, ispititor dar de o rigoare mozartiană) al lui Marius Daniel Popescu ar merita citat în întregime.

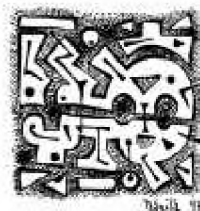
O figură insolită face, în corpul revistei, autorul portretului provocator semnat de Valery Oisteanu, inventatorul formulei Zen Dada (cu aromă de San Francisco & Moinești). *Viața poetului fără retrovizor* rememorează, în flashuri fosforescente, întâlnirea lui Oisteanu cu literatura *beat* și geografia (contra)culturală americană, cu nume legendare ca Ginsberg, Corso, Ferlinghetti,

Borroughs și, mai cu seamă, cu personalitatea magnetică și revoluționară a lui Jack Kerouac: "Abia în 1990 cărțile universitare americane se scutură de amnezia lor culturală și îl recunosc pe Kerouac ca pe un mare poet." Textul acestui eseu autobiografic poate fi citit ca un omagiu postum adus mentorului sau ca o introducere în istoria ocultă a mișcării *beat*. "M-am născut în anul în care Kerouac i-a cunoscut pe Burroughs, Ginsberg și Corso. Cu adevărat întreaga mea viață a mers în paralel cu nașterea, apogeul și declinul mișcării Beat. Pe vremea cînd am început să scriu poezie, folosind cuvinte la întîmplare în metafore ce exprimau libera asociere, mișcarea își găsisese denumirea, iar «beatnicii» savurau primul gust al celebrității. În Rusia, unde primii avangardiști de după război se numeau Stileagy (in style), literatura mericană de stînga era accesibilă. Împotriva voinței familiei am fost absorbit în lectura traducerilor din Kerouac, Bob Kaufman and Ted Jones, inspirat în același timp de ritmurile lui Charlie Parker." Lumea (re)creată de Oisteanu este febrilă, impetuoasă, halucinantă și scilicitoare – adoma poeziilor sale.

Galateea găzduiește însă nu doar scriitori români mai "norocos" plasați geografic, ci și un invitat din țară; de data aceasta ieșeanul Cassian Maria Spiridon semnează trei poeme care continuă explorarea filonului expresionist, a unei gestulații ușor decadente, în linia celor deja publicate în anii din urmă. Numărul din ianuarie al revistei se încheie cu un florilegiu de poeme în spirit de hai-ku, semnate de poetul și redactorul fondator Sorin Anca; dacă genul este, de regulă, sufocat de veleitari și niponofili frustrați, creațiile lui Sorin Anca pot figura oricînd într-o antologie:

galateea
revistă de creație

3



"ce liniștită-i limba mortului/ și ce stăpînă/ pe sine", "oare cine strică/ noaptea/ jucăriile copiilor" sau "poemul te demască în momentul/ cînd nu-i arăți/ ghearele și colții".

Concepută într-o formulă democratică și atractivă, împinsă pînă la o anume cochetărie (revista cuprinde și un calendar pe 2004, ilustrat cu "poeme și desene inedite" de Alexandru Lungu), *Galateea* se arată, în continuare, o prezentă demnă de urmărit.

➔ (continuare din pag. 3)

la parchet aflînd că tatăl ei zăcea fără inimă. Lângă cimitir au fost trase mașini cu însemnele poliției, medicinei legale și procuraturii. Totul se întîmplă la vedere, fără rușine, ziua în amiaza mare, oripilînd populația. Bietul Toma este primul care are iarăși de suferit, fiind a doua oară dezhumat. Profanarea e de fapt o practică uzuală în sat. Mai multe morminte sunt în această situație. Locuitorii satului nu se consideră în nici un fel profanatori. Ei consideră că procurorii, care intră neaveniți și cu atîta duritate în viața lor, sunt adevărații profanatori. Și pe ei nu-i depesește nimeni. Ei înconjoară mormintele cu panglica galbenă și cerată cu care delimitează perimetrul la locul crimei. Lucrurile se confirmă: Toma e înnegrit, eviscerat și cu o coasă ruptă înfiptă în piept. Inima lipsește, a fost folosită de leac pentru cei cu simptomele enumerate anterior. Durerea ficei și durerea văduvei sunt mari, dar diferite. Fiecare suferă pentru ceva, văduva e împietrită de durere, rușine și derută. Se fac fotografii. Urmează ca alte foruri să decidă soarta actanților nocturni, dar pușcăria va fi probabil primul lor contact cu modernitatea. Purtătoarele tradiției locale se simt ultragiate. Convingerea conclavului de femei e nestrămutată. "A fost bine ce-au făcut. Mureau altfel mai mulți." Oamenii nu au nevoie de o dovadă mai bună decît faptul că "s-a mai întîmplat". După cum spun și

înțelepții: ca să afli adevărul trebuie să fii pregătit să crezi în el. Zeci de morți au fost ucși din nou, declară o bătrînică. E o tradiție a satului. Din bătrîni. Au fost 7-8-10 cazuri. Poate mai multe.

Pe la periferia grupului reporterițele vînează opinii cât mai șocante posibil, și se găsesc femei care să aibe curajul să le formuleze. O babă declară că ea nu va mânca ciorbă de os multă vreme de aici înainte, și nici carne. Apare și un fost beneficiar al ritualului. Acesta se oferă pe sine în viață ca dovadă că ritualul e eficient.

Actul V

Și, vă veți întreba, ce-au făcut în acest context autoritățile locale. Preotul refuză să discute, chiar fugă din fața reporterilor. Dar e prea tîrziu pentru că în prealabil apucase să declare: "Sunt multe rele pe pămînt, și diavolul e în noi, în unii din noi". În mîntea lui se gîndise și la ziaristi. Acum nu-i exclus să aibă parte de un muștru sever de la mai marii lui care o să-l acuze de rătăcire. Înălții ierarhi sunt totdeauna niște diplomați. Dar oare dacă există sfinți nu e aceasta cea mai bună dovadă că există și diavoli?

Primarul spune că el unul n-a știut nimic. El era ocupat cu pregătirea alegerilor locale, care se fac pe alte criterii. Și abia acum constată ce înseamnă să te împarți între politica internă și cea

externă (a satului, firește).

Și oare cum va fi viața în Marotinu de Sus în anii ce vor urma? Ce vor face viitorii strigoi, vor fi aceștia mai intimidăți? Poate se vor abține o vreme, pentru că totuși oamenii din sat erau aliați lor, singurii care le recunoșteau existența. Și ce vor face oamenii cînd vor auzi în miez de noapte câte-un scîrțîit suspect sau un oblon trîntit cînd nu e nici un pic de vînt? Ce poți face cînd strigoiu au aliați atît de puternici cum sunt poliția și procurorii? Zau ziaristi care vor fi o vreme la pîndă, apărînd pe neașteptate și trăgînd câte-un bețiv de limbă.

Epilog

Apoi lumea, cu vremea, va uita. Dar satul nu va mai fi niciodată ceea ce a fost. Oamenii nu vor avea multă vreme curajul să se privească în ochi. Nu știu dacă vor spune vreodată că era mai bine pe vremea cînd aveau strigoi. Dar vor trăi mereu cu senzația că le-a furat cineva ceva. Și că nimeni nu i-a înțeles. "E doar o tentativă de a-l face pe Dracula oltean!" mi-a spus un prieten transilvănean suspicios, unul din aceia care nu zămbește niciodată.

O carte uitată

■ Adrian Grănescu

În anul 1967, după ce am reușit la examenul de admitere la Facultatea de Filologie a Universității Babeș-Bolyai din Cluj, toamna, anul universitar a debutat (pentru începători) cu două cursuri "introdutive" ținute de doi importanți profesori și publiciști ai facultății. Unul dintre acestea excepțional (cred că nu numai în amintirea mea selectivă) a fost ținut de către profesorul Iosif Pervain, un foarte "difcil" dascăl pentru studentul nepregătit sistematic, metodic, curios, "chițibușar" cu orice amănunt, în fond, tipice (sau reale) calități pentru un istoric literar. Ne-a vorbit atunci despre un Slavici modern, occidental (pe atunci nu spuneam, ca acum, european) trezindu-mi interesul (din păcate, nematerializat, nici azi, în întregime) pentru cunoașterea serioasă a operei și vieții lui Slavici. Din nefericire, rigorile penibile ale așa-zisului "cod al eticii și echității" au dus la imixtiuni nepermise ale politicului în procesul de învățământ făcând să nu-l mai "reintîlnesc" la cursul despre secolul al XIX-lea al literaturii române, renunțându-se la serviciile sale de profesor (cu prelegeri).

Peste ani, devenind coleg de serviciu (la Biblioteca Județeană din Cluj) cu soția (văduva) ilustrului profesor, doamna Augusta Pervain, mi-am amintit de acel curs (poate în legătură cu inițiativa revistei *Tribuna* de-a dedica întreg acest an lui Slavici) și am întrebat-o dacă pregătirea lui nu s-a concretizat în timp (măcar cu un articol, dacă nu chiar cu o parte din vreo lucrare rămasă inedită). Se pare că n-a publicat niciodată textul aceluia curs (care a durat două ore pline), totuși existent, finalizat, citit, frunzărit nouă, selectat din foarte multe file... Foarte posibil... Mi-a atras atenția însă (fiind vorba despre Ioan Slavici) de contribuția sa (alături de Virgil Vintilescu) la tipărirea *Jurnalului*, Eleonorei Slavici, lucrare nu tocmai rară, dar, se pare, uitată. (Biblioteca Județeană Octavian Goga din Cluj o posedă, în câteva exemplare, la fel Biblioteca Centrală Universitară din Timișoara, în schimb, conform catalogului *on line*, Biblioteca Centrală Universitară din Cluj nu o are...)

Cartea, ca dimensiuni, foarte mică (10,3/19 cm.) se pare că a apărut la acea obscură "editură" fie din dorința "arderii" etapelor (coautorul lucra în acel domeniu, sau într-unul subordonat), fie profitându-se de continua "organizare" (chiar pe atunci se "spărsese" autoritatea editurilor mamut, puține, centrale și apăreau, cu greu, primele edituri în țară). Nu este exclus ca îngrijitorul de ediție, timișorean, să fi contat pe "sprințul" vreunui cenzor al orașului din Banat. Un lucru foarte important în acea vreme. Oricum de vigența aceluia serviciu n-au scăpat. Cartea ar fi trebuit să se numească *Sub cruce mărturisesc*, treabă total imposibilă: «Contribuțiilor ei culturale [Eleonorei Slavici, n.n.a.g.] și literare cunoscute li se adaugă aici o scriere memorialistică inedită: *Sub cruce mărturisesc*. Mai exact: parțial inedită, întrucât fragmente din jurnal a publicat Eleonora Slavici (n. Tănăsescu) în *Hotarul* și în *Curentul*»**. Repetarea ostentativă a acestui titlu, de cinci ori, în cele cinci pagini ale *Considerațiilor introductive*, ne dovedește cu prisosință aceasta, demonstrând că s-a recurs la noua soluție (*Jurnal*), o formulă aproape banală.

Mai departe, în aceleași *Considerații introductive*, din care am citat mai sus, se descrie manuscrisul, după experiența mea de editor îmi imaginez (86 de file de dimensiuni 27/22 cm.) că prezenta carte îl reproduce în "întregime". Am folosit ghilimelele închipuindu-mi că întreruperile de text, semnalate prin rînduri cu puncte (nu prin "croșete") sînt totuși, de fapt, semnul eliminărilor (de cuvinte, de propoziții sau fraze, nu cred, însă, și pagini)... Soția ilustrului profesor care a pregătit textul și a făcut corecturi își amintește (sînt 35 de ani de atunci) că s-a eliminat doar relatarea despre vizita reginei Maria, la școala unde era profesor Ioan Slavici.

Cartea (manuscrisul propriu-zis) începe cu o foarte scurtă *Prifață* (a Eleonorei Slavici): "Stilul meu e simplu, nu trebuie analizat. N-am alunecat în detalieri, pentru a scoate un roman; ar fi fost ridicol. Sunt o simplă vorbitoare, cu stilul meu propriu, asupra unui subiect bine definit. [...] Scriu pentru c-am fost soția unui luptător cu convingeri statornice, precum și a unui scriitor căruia, după moarte, i se deschide de urmași, din cartea vieții, foaie de foaie; și pentru că nu toți contemporanii sunt de bunăcredință ar fi neomenos ca eu, care am trăit cu el într-o căsnicie de aproape 40 de ani, să nu-l arăt așa cum îi era firea." *** De fapt, avem impresia, că întreaga lucrare a fost scrisă din dorința de-a nu fi date uitării momente importante ale vieții scriitorului, dovezi ale cinstei, ale unei conduite ireproșabile și de-a contracara detractori.

În *File răzlețe ale copilăriei și adolescenței mele*, autoarea începe cu amintirea anilor de școală, notații foarte interesante, chiar și pentru o monografie (sau o parte de monografie) privind învățământul românesc de fete din secolul al XIX-lea. Se ajunge la anii maturității în *Apărarea unui proces și fletesc* (următoarea parte a cărții) unde sînt descrise diferite momente din viața marelui scriitor de dinainte a căsătoriei, apoi la anii mariajului (cuprinzînd și momentul Vaț), *Tribuna*, procesele de presă, venirea în Vechiul Regat, viața sa ulterioară etc.

Apoi manuscrisul (cartea) continuă cu *Amintirile unui scriitor maghiar despre Slavici*, unde autoarea repovestește conținutul amintirilor scriitorului maghiar Francisc Herczeg, mult mai tînăr decît acesta, "coleg" la închisoarea de la Vaț.



Ex libris de Molnár ISCSU István (Ungaria)



Ex libris de Vasile Nașcu

Amintirile au fost foarte puternice și sînt interesante, după părerea specialiștilor (între care unul ar fi chiar Iosif Pervain) care confirmă (depunînd "mărturie") o serie de momente ale vieții lui Slavici, cunoscute și din alte surse. Un prim portret al marelui scriitor făcut de către Herczeg sună așa: "Între ei Ioan Slavici, din punct de vedere intelectual și moral, se ridica la înălțime de turm. Cu el m-am împrietenit mai tîrziu, pe cît putea fi vorbă de prietenie între noi, avînd în vedere deosebirea de vîrstă și de păreri politice." **** Pe patul de moarte scriitorul confesiv deosebit spune: "Nu duc cu mine nici un gînd ascuns; tot am lăsat aici pe pămînt, cu fapte fățișe și cu scrisul." *****

Cartea se încheie după o jumătate de pagină, ultimele cuvinte ale scriitorului fiind mult mai potrivite (în opinia noastră) pentru final. Totuși, lucru mai rar pentru soțiile supraviețuitoare ale unor scriitori, interesate mai mult pecuniar, Eleonora Slavici a găsit de cuviință să lase propria sa dovadă despre bunăcredința scriitorului, adăugînd, continuînd: "mă uit uimită înapoi la acele prin care am trecut, dar senină și cu gîndul împăcat c-am fost menită să merg alături de un visător, fericit cînd plana în iluziuni și tot atît de fericit și în luptă cu principiile lui, de care nu s-a lepădat nici dincolo de mormînt, prin această enigmatică viață! Alții vor trage învățătura. Eminescu și Slavici, cei doi asemenați prieteni, stau alături. Nimic pentru ei și mult pentru iubirea tuturor!" *****

Note

* Slavici, Eleonora. *Jurnal*, text îngrijit de Iosif Pervain și Virgil Vintilescu, considerații introductive de Iosif Pervain, Timișoara, Comitetul pentru Cultură și Artă al Municipiului Timișoara. Biblioteca Municipală, 1969, 82 pag.

** idem, p.5.

*** idem, p. 13-14.

**** idem, p.47.

***** idem, p.79.

***** idem, p.80.

Mircea Popa la 65 de ani

Efigie de cărturar

■ Ilie Rad

La 29 ianuarie, criticul și istoricul literar, scriitorul și profesorul universitar Mircea Popa împlinește 65 de ani. Bilanțul cu care se prezintă este unul impresionant: a publicat până în prezent 65 de cărți (dacă luăm în calcul și edițiile îngrijite sau reeditările), cel mai recent volum (*Penumbra*, Editura Nereamia Napocae, 2004) apărând chiar în aceste zile aniversare.

Format la școala clujeană de critică și istorie literară, reprezentată de personalități precum D. Popovici, I. Breazu, Mircea Zăciu, Iosif Pervain, Mircea Popa (născut la 29 ianuarie 1939, în comuna Lazuri, jud. Bihor) a cercetat mai ales spațiul cultural și literar din Transilvania, mărturie în acest sens fiind monografiile *Ilarie Chendi* (1973), *Ioan Molnar Piuariu* (1976), *Timotei Cipariu. Ipostazele enciclopedistului* (1993), exegezele consacrate lui Goga (*Octavian Goga în ure colectivitate și solitudine*, 1981) și Agârbiceanu (*Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu*, 1982), studiul *Istoria presei literare românești din Transilvania de la începuturi până în 1918* (în colaborare cu Valentin Tașcu, 1980; ediția a II-a, 2003). Urmând exemplul altor distinși confrăți ardeleni (Mircea Zăciu însuși, apoi Vasile Fanache, Ion Pop, Ioan Em. Petrescu ș. a.), Mircea Popa n-a rămas cantonat în teritoriul său preferat, extinzându-și aria de interes și asupra unor scriitori din celelalte provincii istorice românești, după cum rezultă din sumarul volumelor de eseuri *Spații literare* (1974), *Tectonica genurilor literare* (1980), *Estuar* (1995), *Convergențe europene* (1995). O dată cu acest ultim volum amintit, continuând cu *Aspecte și interfețe iluministe* (1997), *Aprăpieri literare și culturale româno-maghiare* (1998) și *Reîntoarcere în Ithaca* (1998),

Mircea Popa trece de la articolul de analiză la studiile de sinteză, căci, o spune autorul însuși, „istoria culturii nu este numai acumulare de fapte, ci și sinteză, așchiuri interpretative noi”. La aceste cărți se adaugă cele peste douăzeci de ediții îngrijite și prefăcute (din Goga, Bлага, Slavici, Cezar Petrescu, V. Goldiș, V. Eftimiu, E. Isac, I. Minulescu, N. Oțalea, V. Papilian, Corneliu Coposu, Fl. Ștefănescu-Goangă, Gr. Cugler, Vintilă Horia, Lucian Boz, Gr. Nandriș) sau colaborarea la lucrări fundamentale ale culturii române (*Dicționarul scriitorilor români*, ediția Zăciu, *Dicționarul cronologic al romanului românesc*, *Dicționarul general al literaturii române*, *Dicționarul romanului tradus*, alte volume colective), colaborarea la numeroase publicații științifice sau de cultură din țară și din străinătate. Profesorul Mircea Popa a adus în actualitate figuri literare și culturale mai puțin cunoscute (V. Popp, Al. Gavra, B. Meciu, Gh. Obradovici, Toma Peșcov, Athanasie Șandor, Iosif Many, N. Tincu Velia, Iosif Pașca din Pericești, Artemie Anderco, Miron Pompiliu I. C. Drăgescu). A scris despre începuturile romanului românesc, despre istoria calendarelor, despre cele mai vechi reviste școlare românești, a publicat lucrări bibliografice, monografii de reviste, a urmărit prezența unor autori străini în cultura română (Björnstjerne Björnson, André Gide, Lenau, Jules Romains, Paul Celan, Gregor von Rezzori, Victor Witner). Scriind atât de mult, autorul a ajuns la performanțe stilistice remarcabile. Am spus și cu altă ocazie că Mircea Popa are darul expunerii catedratice, în care ideea își găsește expresia cea mai potrivită. Epitetul caracterizator, expresia plastică, metaforică, armonia

și cadența frazei conferă scrisului său nota specifică unui critic de anvergură. Aceste rezultate sunt rodul unei munci perseverente, de zi cu zi, în arhive și biblioteci, apoi în fața mașinii de scris. Este semnificativ că într-un interviu din revista *Tribuna*, profesorul Mircea Popa spunea că nu se simte bine în ziua în care nu studiază într-una din marile biblioteci clujene! Bunele sale intenții nu sunt însă întotdeauna răsplătite pe măsură de atitudinea celor din jur.

Spirit neliniștit, adversar al lucrului prost făcut, al improvizăției de orice fel, prostiei, Mircea Popa a dovedit în activitatea sa un ascuțit spirit polemic, „duelând” nu de puține ori cu diverși adversari (Ion Dodu Bălan, Pavel Țugui, Ileana Vrancea, Teodor Gal), prin exemplare puneri la punct. Așa este și cazul recentei polemici cu poetul și universitarul Mircea Goga, autor al unei ample exegeze consacrate „poetului pătimirii noastre”, prin care ar vrea să anuleze rolul jucat de Veturia Goga în viața lui Octavian Goga, profesorul Mircea Popa demonstrând, pe bază de argumente, cât de departe de adevăr este această ipoteză. Lipsit de ranchiună, cu disponibilitatea de a ierta (poate este aici și o chestiune de educație, domnia sa fiind fiu de preot), Mircea Popa îi iartă pe toți cei care l-au supărat cu ceva, după principiul creștinesc „Iartă-ți, Doamne, că nu știi ce faci!”, deși bravează uneori, spunând că valoarea unui om este dată nu numai de calitatea prietenilor, ci și de numărul adversarilor! În fond, omul de cultură Mircea Popa nu face decât să-și apere independența de spirit, refuzând înregimentarea politică sau cea literară. Știu din proprie experiență ce scump se plătește această independență, pe care nu eșită să i-o admire, ea amintindu-mi de cuvintele pe care Ilie Moromete le-a spus pe patul de moarte: „Domnule, eu întotdeauna am dus o viață independentă!”. Datorită felului său de a fi, Mircea Popa nu și-a găsit un loc la Universitatea clujeană, fiind chemat însă la Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, pe care o onorează cu prestigiul său.

Extrem de solidar cu toți confrății de breaslă, a inițiat în paginile *Adevărului de Cluj* rubrica intitulată „Cărțile clujenilor”, în care, de câțiva ani buni, consemnează cu generozitate toate aparițiile editoriale ale autorilor clujeni, din domeniul umanistic. Se bucură de succesele altora ca de propriile sale succese, fiind convins că toți avem loc sub soare și că nu e cazul să ne dușmănim și să ne concurăm, fiindcă, în arena culturii, fiecare aleargă pe culoarul propriu. Sub masca unui autor singuratic, „vizitat” câteodată, cine știe, de anxietăți și incertitudini, se găsesc rezerve imense de afectivitate, trădate de câte-o poezie publicată sporadic sau de paginile de jurnal (pe care probabil și-l scrie!) sau în câteva interviuri acordate, cu un puternic accent confesiv (cum este cel publicat recent în *Viața românească*, nr. 11-12/2003).

Extrem de semnificativă pentru profilul moral al profesorului Mircea Popa mi se pare cartea sa din anul 2002, *Figuri universitare clujene*, unde se poate observa că, în fapt, ceea ce a prezidat în selectarea personalităților incluse în sumar a fost profilul lor moral. Modestia, corectitudinea, cinstea exemplară, simțul datoriei, puterea de sacrificiu pentru ceilalți, simțul civic, devoțiunea pentru cultură reprezintă valorile după care sunt judecate câteva figuri universitare clujene. „Ceea ce omul admiră, aceea îl și definește”, am putea spune gândindu-ne la portretele conturate. Din acest punct de vedere, aproape toate personalitățile evocate au fost exemple de moralitate, de



demnitate umană și caracter, în vremuri crunte, care parcă își ieșiseră din matcă. Vasile Pârvan, cel care a rostit conferința inaugurală la Universitatea Daciei Superioare, devenită celebră, *Datoria vieții noastre*, este propus spre canonizare între sfinții neamului. La Nicolae Drăganu admiră punctualitatea și regularitatea cu care își ținea cursurile, renunțând uneori chiar și la ședințele Academiei Române, al cărei membru era. Rectorul Florian ștefănescu-Goangă este „steaua polară” a învățământului superior românesc, „paznicul de far” al acestuia. Mircea Popa insistă, parcă emblematic, pe scrisoarea pe care rectorul clujean i-o adresează filosofului Ion Petrovici, cu ocazia succeselor obținute de acesta în plan științific și profesional. Câți dintre noi, care trăim într-o lume plină de atâtea orgolii și sensibilități exacerbate, facem asemenea gesturi? Să recunoaștem că foarte puțini. În emoționantul portret făcut lui Nicolae Mărgineanu, autorul amintește și câteva fapte reprobabile ale unora din cei care au ilustrat Universitatea clujeană, deoarece nu întotdeauna exemplaritatea discursului academic a mers mână în mână cu exemplaritatea de caracter sau cu cea a comportamentului civic.

Dar dincolo de bogatul său palmares științific și literar (răspălit cu numeroase premii și diplome de excelență ale Academiei Române, ale Ministerului Culturii și Cultelor, ale Asociației

Scriitorilor din Cluj, ale Astei, Episcopiei Greco-Catolice etc.), profesorul Mircea Popa este ceea ce se cheamă un „om al Cetății” (deși nu i s-a decernat încă titlul de Cetățean de Onoare al Municipiului Cluj-Napoca). Ani de zile a avut funcții de conducere în cadrul Societății de Științe Filologice, iar acum este președintele Despărțământului Cluj al Astei, făcând parte din comitetul de redacție al unor importante publicații, precum *Limba și literatura*, *Revista de istorie și teorie literară*, *Pro didactica*, *Astra clujeană* etc. Este membru activ al Asociației Scriitorilor din Cluj, membru în diverse jurii, conducător de doctorat, participant la sesiuni științifice dintre cele mai diverse, lansări de cărți, colocvii, conferințe și simpozioane, un ferment real în viața noastră literară și culturală, considerând că scriitorul nu trebuie să se izoleze în turnul său de fildeș (un volum publicat în 2000 se intitulează, nu întâmplător, *Homo militans*). Oriunde călătorește, se gândește la spațiul cultural și spiritual căruia îi aparține. În toate deplasările sau stagiile pe care le-a făcut în străinătate (Israel, Anglia, Franța, Ungaria, Germania, Spania, Austria, Bulgaria, Italia, Iugoslavia) a scos la iveală documente revelatoare despre scriitorii români, manuscrise inedite sau parțial cunoscute, a susținut conferințe (la Viena, Veneția, Budapesta, Debrețin, Vârșet, Kis-Kőrös, Sofia) privind mai cu seamă

raporturile culturii noastre cu alte culturi europene, multe dintre cărțile publicate fiind scrise în același spirit (*Conveiențe europene*, 1996; *Apremierii literare și culturale româno-maghiare*, 1998). O altă preocupare a activității sale o reprezintă recuperarea scriitorilor români din diaspora (*Reînoarea în Ithaca*, 1998), apărarea drepturilor românilor care trăiesc dincolo de granițele țării, demers pe care îl face prin intermediul revistei *Familia noastră* de la Oradea (în calitate de președinte al colegiului de redacție) sau prin colaborări la revistele românilor din Ungaria (*Foaia noastră*, *Conveșuirea*, *Lumina*), din Basarabia (*Limba română*), din Voevodina (*Analele Societății de Limba Română*) sau din Germania (publicații editate de Südosteuropa Gesellschaft din München și Institut für donauschwabische Geschichte und Landeskunde din Tübingen).

Aș vrea să închei aceste rânduri cu ceea ce-mi spunea Paul Cornea într-un scurt interviu, și anume că sărbătoritul de acum, Mircea Popa, este „un critic și istoric literar de foarte bună calitate, care a dat deja o operă însemnată pentru anii lui și de la care așteptăm încă mult în viitorul apropiat”.

Să-i urăm „La mulți ani!”, din toată inima!

Castelul de la Ciucea al lui Octavian Goga

■ Aurel But

Doar 17 ani și-a legat Octavian Goga numele de domeniul de la Ciucea, între 1920 când l-a cumpărat și 1937 când a murit în castelul pe care l-a construit aici. Și totuși, amprenta personalității sale puternice a făcut ca, pentru eternitate, numele micii localități transilvane din defileul Crișului Repede să fie asociat cu cel al „poetului pătimirii noastre”. Așa cum inspirat nota criticul Mircea Zăciu, „Ciucea a devenit (în mod cvasi-miraculos) o ctitorie a Poeziei, cum sunt Ipoteștii și Mirceștii, cum e Lancrămul, cum e Mărtșorul”. Povestea domeniului de la Ciucea este povestea ultimilor ani ai vieții marelui poet, a iubirii sale pentru cea care i-a fost nu numai soție, ci și marea dragoste a vieții, Veturia Goga.

*

Domeniul de la Ciucea este cumpărat de Octavian Goga de la Boncza Berta, văduva marelui poet maghiar Ady Endre, decedat în 1919 la Budapesta, în vârstă de numai 44 de ani. Intrând, după 1 Decembrie 1918, sub incidența Legii Optanților, care a dat mult de lucru juriștilor în epocă, Berta se hotărăște să vîndă cît mai repede proprietatea de la Ciucea, îi scrie lui Goga că intenționează să nu se mai întoarcă niciodată pe această proprietate care constituia o moștenire de la tatăl ei, avocatul Boncza Miklos din Huedin. Berta adaugă că pentru ea ar fi o mîngîiere să știe că Goga va fi cel care o va cumpăra. Legea Optanților urmărea realizarea reformei agrare în Transilvania și se baza pe o hotărîre a Adunării Naționale de la Alba Iulia din 1 Decembrie 1918, care decisese, o dată cu alipirea Transilvaniei la România, și realizarea unei reforme agrare democratice. Esența acestei legi consta în exproprierea celor care renunțau la cetățenia română.

Octavian Goga sosește la Ciucea în vara lui 1919, însoțit de Alexandru Hodoș, redactor al revistei „Țara noastră”, și de alți cîțiva prieteni. Deși castelul se afla într-o stare precară, poetul se hotărăște să-l cumpere. Actele de vânzare/cum-

părare se semnează în 20 octombrie 1920 la Budapesta de Boncza Berta și se contrasemnează la 28 octombrie 1920 la București de Octavian Goga. Valoarea tranzacției este de 280.000 de coroane, bani pe care poetul îi obține printr-un împrumut de la Banca Agrară din Cluj. În timp, el va plăti doar o parte din această sumă, beneficiind la un moment dat de o decizie a statului român, care a șters datoriile celor ce cumpăraseră pămînt în Transilvania.

Veturia Goga, cu care poetul se căsătorește la 15 ianuarie 1921, s-a opus inițial cumpărării domeniului de la Ciucea. Doamna Goga se confesează mai tîrziu: „Eu eram în contră să cumpărăm o ruină. Octavian mi-a răspuns: <<Nu se pune chestiunea așa. O văduvă nu se refuză și cînd acea văduvă este văduva lui Ady Endre, cumpăr proprietatea chiar dacă ar fi să o fac cadou cuiva.>>” Motivul acestei poziții hotărîte a poetului trebuie căutat în anii tineretii cînd, întemnițat la Seghedin de autoritățile maghiare, primește un superb sprijin moral din partea lui Ady. Aflînd că Goga este la închisoare din cauza opțiunilor sale politice, Ady publică un articol cu titlul *Robia lui Octavian Goga* în ziarul budapestan „Vilag”, articol reprodus de revista „Luceafărul”: „Cînd ospitalitatea ungurească oficială îl trata pe Octavian Goga, marele poet al românilor, în temnița de la Seghedin, i-am trimis salutul meu. Fratelui, salut de frate! Dragoste nobilului luptător! Salutul i l-am trimis atunci dintr-un sanatoriu, unde profesorii Szabo și Zelosi, medici ai sanatoriului, m-au pus frumuseț pe picioare. Acum, după atîtea și atîtea săptămîni, cu toată sănătatea mea, totuși, mă întorc timid și trist și-l invidiez pe Goga.” Prietenia cu prietenie se întoarce. Acesta este motivul pentru care poetul a acceptat fără nici o rezervă oferta Bertei, la prețul cerut de aceasta.

*

Odată ajuns proprietar, Goga începe refacerea și restaurarea întregului domeniu. În primul rînd,

între 1921 și 1926 deschide un adevărat șantier, cu meșteri și salahori, și modifică esențial castelul: îl mărește, îl etajează, îi schimbă arhitectura, conferindu-i un stil apropiat de cel brîncovenesc, cu verande largi, cu vedere spre Criș. El încearcă și reușește să-i dea o notă mai intimă, să-l facă locuibil. Apoi începe repararea Casei Ady, a Casei Albe și a anexelor. În partea de sus a curții, în dealul Pleșului, deasupra actualului mausoleu, deschide o carieră de piatră, fiind mai rentabil să aducă de aici materialul de construcție. Tot în această perioadă se ridică un gard de piatră zidită al întregii incinte și al terenului de peste Criș, gros de un metru, înalt de doi metri și cu o lungime de peste doi kilometri. Gardul se păstrează și astăzi. Ridică apoi celebra „casă de pe stîncă”, construită – așa cum o arată și numele – direct pe o stîncă naturală, deasupra șoselei care leagă Oradea de Cluj. Poetul o considera casă de vînătoare. În primăvara lui 1923, familia Goga se mută în casă nouă. De acum înainte, toate sărbătorile le vor petrece la Ciucea și de cîte ori vor avea 2-3 zile libere vor veni aici, pe malul Crișului repede.

În perioada cît a fost ministru al cultelor și al instrucțiunii publice, Octavian Goga a cumpărat de la cultul reformat încă 14 hectare de teren, partea de sus a actualului domeniu, între castel și liziera pădurii, inclusiv capela reformată, construită în 1909, actualmente mănăstire. Aici nu se va face nici o intervenție sau modificare, sobele din interior, datele 1909-1910-1911, sînd drept măturie.

Lucrările de reparații și amenajări se termină integral în 1926. În acel moment, spațiile erau repartizate în felul următor: în castel locuia familia Goga; clădirea avea un salon de primire, biroul de lucru al poetului, salonul de muzică, biblioteca, sufrageria, iar la etaj – dormitoare și baie; Casa Ady adăpostea camerele pentru argați, bucătăria și magazinele; Casa Albă era destinată musafirilor; pe locul unde se ridică acum teatrul de vară se aflau grajdurile cu vaci și oi.

➔



Într-o scrisoare trimisă de Goga de la Ciucea Veturiei la București, acesta spune că nicăieri nu se simte mai bine ca aici și că *ei* îi mulțumește pentru faptul că nimic nu-i lipsește. Iar într-o scrisoare din martie 1924, scrisă la Hotelul Athenee Palace din București, Goga mărturisește: "Mă gândesc iar acasă. Niciodată Ciucea n-a fost mai luminoasă și nu mi-a vorbit mai de-aproape inimii." În perioada la care ne referim, familia Goga mai avea două locuințe în capitală, una pe Puțul de piatră și alta pe aleea Caliachi, aceasta din urmă donată de Veturia în al doilea război mondial ca infirmerie pentru răniți.

În 1939, după moartea poetului, Veturia Goga aduce la Ciucea un splendid monument de arhitectură țărănească, biserica de lemn din comuna clujeană Gălpăia, cu hramul Nașterea Maicii Domnului, construită în 1575. Alături de bisericuță, în clădirea fostei capele reformate, Veturia înființează o mănăstire de maici, urmărind și un scop practic: realizarea de cusături și țesături populare – cerți, covoare, costume populare. Mănăstirea funcționează pînă în 1945 și își reia activitatea din 1994.

În spatele bisericuței de lemn se află un mormînt modest. Aici odihnește prima stareță a schitului, Zenobia Sergheev, născută în 1911 și decedată în 1945.

★

Extrem de interesantă este și povestea primului castel de la Ciucea, cel care a aparținut avocatului Boncza Miklos. În ultimii ani ai secolului XIX, nepoata, fiica sorei, îi spune că ar da orice dacă i-ar construi aici, pe sfîncă de la Ciucea, un castel. Unchiul nu-și poate refuza nepoata, merge la Budapesta, angajează un arhitect și, în jurul anului 1880, ridică mult doritul castel. Nepoata îi mulțumește călduros unchiului și se mărită cu el. Din această căsătorie se va naște Berta, viitoarea soție a lui Ady. Din păcate, la naștere, tînăra mamă moare, iar avocatul Boncza se jură că nu va mai călca niciodată pe domeniul de la Ciucea. Micuța Berta va copilări aici și va fi crescută de bunica sa, sora lui... Boncza Miklós.

★

Octavian Goga decedează la Ciucea pe 7 mai 1938, după un atac cerebral avut cu trei zile în urmă. Îndepărtat la 10 februarie 1938 de la șefia guvernului, după 43 de zile de la numire, Goga suportă greu această decizie și, dezamăgit de cursul vieții politice, se hotărăște să părăsească țara. La începutul lui martie 1938 pleacă cu Veturia în Elveția și Austria, unde se gîndesc să se stabilească temporar, pînă cînd frămîntările politice din România se vor stabili. Totuși, după numai cîteva săptămîni, la sfîrșitul lumii aprilie, soții Goga revin în țară, la Ciucea. Pe 30 aprilie Veturia pleacă cu treburi la București. Va vorbi cu soțul ei la telefon pentru ultima dată pe 4 mai dimineața, așa cum notează în jurnal. În acea zi, poetul merge la Cluj unde se vede cu niște prieteni. Seara se întoarce la Ciucea vesel și bine dispus, după cum consemnează prietenul său Al. Hodoș. În jurul orei 18.30 se produce drama: urcînd scările interioare spre apartamentul de la etaj, are un atac cerebral și îi paralizază brațul și piciorul drept. Conștient de situația în care se află, mai are puterea să-și cheme feciorul de casă. Ultimele lui cuvinte au fost: "Cu mine atîm terminat." Luptă cu moartea trei zile și trei nopți. Toate încercările medicilor veniți de la București și de la Cluj de a-l salva au fost zadarnice... Pe 7 mai, la ora 14.20, inima încetează să-i mai bată.

După ceremonialul religios de înmormîntare care are loc la Ciucea, corpul neînsuflit al poetului este transportat la București cu un vagon mortuar, rămîne o zi în aula Ateneului Român,



pentru ca populația să-și ia un ultim bun rămas de la marele poet, apoi este depus într-o capelă la Cimitirul Belu. După două luni este readus la Ciucea și depus în mormîntul provizoriu a cărui cruce de piatră a fost lucrată de Mihaela Pătrașcu. Rămîne aici timp de 20 de ani (1938-1958), perioadă în care s-a realizat Mausoleul Iubirii, locul de odihnă veșnică al poetului și, ulterior, al soției sale.

Monumentul funerar s-a realizat prin strădaniile extraordinare ale Veturiei Goga care notează într-un jurnal: "În primăvara anului 1938 ne plimbam prin grădina cînd, după o hotărîre definitivă, am desemnat locul unde să ridicăm mormîntul. Astfel îi cunoșteam dorița." De altfel, în testamentul redactat în mai 1936, cu exact doi ani înaintea morții sale, Goga afirma: "...Doresc să fiu îngropat la Ciucea, dacă nevasta mea va putea să facă o criptă, unde să se așeze și ea spre odihna de veci, după o viață plină de goană și de chinuri în slujba altora..."

În vederea ridicării unui monument cît mai reprezentativ, văduva poetului se adresează în vara lui 1938 lui Constantin Brâncuși, cu care se întîlnește la București, rugîndu-l să realizeze lucrarea. Sculptorul este de acord și îi sugerează Veturiei Goga să facă o piatră de mormînt dintr-o marmură verde, ca o flacără. Veturia acceptă ideea și îi trimite o scrisoare prin care îl roagă pe marele sculptor să vină la Ciucea și să se apuce de lucru sau, măcar, să trimită un plan arhitectural. Brâncuși răspunde prompt că întotdeauna a început și a terminat o lucrare cu dalta în mînă și că, în consecință, nu îi trimite nici un plan. Veturia nu are răbdare să aștepte și se adresează celui mai important arhitect al momentului, una din personalitățile reprezentative ale domeniului, G. M. Cantacuzino, care îi face planul mausoleului. Decorurile sunt proiectate de artista plastică Nora Steriade. Mausoleul este din marmură și mozaic și va fi ridicat de un meșter zidar maramureșean, Iosif Kuczka. Placarea cu mozaic a impunătorului edificiu este realizată *manu propria* de Veturia Goga. Tehnica de montare este bizantină, în șapă și apoi aplicat pe perete, iar la suprafețele curbe - piatră. Pietricele co-

lorate sunt aduse de la firma Orsini din Italia și este un mozaic de Murano.

Mausoleul a fost inaugurat oficial în 1967. Pe frontonul său, Veturia Goga a transcris ca epitaf, în mozaic, o strofă din poemul lui Goga *Din lag*:

"Jur-împrejur e largul care cîntă,
E soare-n cer, e sărbătoare sfîntă
Și-n vreme ce mi-a amuțit pămîntul
Fiorul păcii-n suflet mi se lasă
Eternități îmi flutură veșmintul
Simt Dumnezeu cum mă primește-n casă."

De atunci și pînă astăzi, neîntrerupt, cu toate vicisitudinile politice ale vremurilor, Ciucea a rămas un reper neclintit pe harta spiritualității românești. Chiar și în anii cînd poezia lui Goga fusese interzisă, mii de iubitori ai versurilor sale veneau la castelul de pe malul Crișului Repede în pelerinaje tăcute. Iar cea care a salvat Ciucea de la piere a fost, fără îndoială, Veturia Goga. O explicație a acestei providențiale și miraculoase prezențe oferă criticul Mircea Zăciu în prefața albumului *Locatarii de la Ciucea*, apărut în 1998, la Editura "Biblioteca Apostrof". Iată cum o caracterizează acesta pe văduva poetului: "Inspiratoarea și muza lui din trecut, incitatoarea totodată, deloc fastă, a unor combinații politice, o femeie voluntară, tenace, de mari ambiții și orgolii, figură <<wagneriană>>, construită cu pasiunea sa muzicală pentru sonoritățile negurosului meșter de la Bayreuth (unde ea însăși ar fi urmat să urce pe scenă, dacă izbucnirea primei conflagrații n-ar fi zădărnicit promisiunea unei cariere de <<divă>> europeană), Veturia Goga a fost, rînd pe rînd, <<castelana de la Ciucea>>, <<văduva națiunii>> (după dispariția poetului), personajul ocult (nici pînă azi descifrat) din timpul dictaturii lui Antonescu, apoi - în timpul ultimelor decenii de viață - un <<peregrin>> cu broboadă și toiag (asemenea lui Tannhauser), apărînd cu dinții Ciucea și memoria lui Goga, și reușind! Fantastică performanță, într-o vreme a inechităților și temnițelor, a lichidării elitelor și a amneziei istorice".

„Există în cariera fiecărui scriitor o capodoperă pe care nu a scris-o”

- Domnule Miron Scorobete, cine vă este mai apropiat: poetul, prozatorul, jurnalistul ?

- Întrebare foarte dificilă, care mă pune în încurcătură... Eu - și alții au făcut acest lucru -, eu însumi mă consider poet, poet care, ca toți poeții, mai fuge de la școală, sare gardul în livada prozei, în grădina nu știu care sau în taverna jurnalistică.

- Jurnalismul a fost un mijloc de existență, un serviciu sau s-a întâlnit cu o vocație?

- S-a întâlnit cu vocația. Pare paradoxal ceea ce spun, jurnalismul meu - am lucrat la *Tribuna*, unde am publicat literatură dar am scris și articole, apoi la radio unde, de asemenea, eram, prin definiție, jurnalist -, jurnalismul meu s-a manifestat mai plenar și mai el însuși prin negație, prin a nu respecta indicațiile care se dădeau, prin a încălca acele porunci din care foarte mulți confrăți de foarte bună, de totală bună credință, talentați, cu un profil moral ireproșabil aveau impresia că nu se poate ieși. Eu am ieșit. Și, ca să vă dau un exemplu, în toată cariera mea de ziarist n-am scris niciodată numele de Nicolae Ceaușescu, Partidul Comunist Român, Republica Socialistă România, atunci când nu era voie să se spună România, spuneam țara noastră, dar nu am spus acel titlu pe care îl consideram efemer și impropriu, și altele asemenea. N-am spus sfat popular, pentru că știam că acela trebuie să se cheme primărie, cum ulterior s-a chemat, n-am scris niciodată cuvântul miliție, că știam că ea trebuie să se cheme poliție, deci jurnalismul meu s-a manifestat și în acest fel, de a nu respecta ceea ce eram obligați să facem.

- Dincolo de acest pat al lui Procrust în care era obligat să se încadreze ziaristul, cum vedeți, în contextul exploziei presei de după '89, puterea ziaristului înainte de '89 și după '89? Impactul presei e mai mare acum sau era mai mare atunci?

- Impactul atunci era aproape nul, în măsura în care ziaristica era "clonată", era făcut un prototip care era pe urmă difuzat, multiplicat într-un număr infinit de exemplare. Existau și atunci oameni respectați, de la care cititorul știa că are cu ce să se aleagă, dar impactul propriu-zis al presei era aproape nul. Acum, impactul este uriaș, oricât s-a ironizat formula că presa este a patra putere în stat - ea este. Foarte multe anomalii au fost sau măcar s-a încercat să fie corectate în urma intervenției presei, și puterea, oricare ar fi ea, nu mai poate face abstracție de presă, iar când o face o face sinucigaș.

- Să revenim la scriitorul Miron Scorobete. Chiar în volumele de până în '89 ați izbutit să strecurați, nu știu dacă termenul e bun, poezii cu tentă religioasă. Cum ați reușit?

- Am reușit foarte greu. Însă, tot paradoxal, cu cât autoritatea de atunci devenea mai atee, cu atât devenea mai incultă în materie de religie. De pildă, un cenzor din anii stalinismului, anii '50 și ceva, nu ar fi putut fi păcălit pentru că el avea o cultură religioasă, orice intelectual avea o cultură religioasă fie ea și elementară, și acela ar fi știut când lua în mână un text, o poezie cu aluzii clare la Noul Testament, cu tematică religioasă. Pe când cenzorii din ultima perioadă a dictaturii erau

atât de neinițiați în ceea ce privește religia încât se puteau strecura pe sub ochii lor texte chiar vădit religioase. Să vă dau un singur exemplu. Am scris o poezie care se chema *Betania*. Betania era satul unde locuiau Lazar și surorile lui, Marta și Maria, lângă Ierusalim, și unde Iisus înnopta, erau prietenii lui cei mai apropiați, toți credincioșii știu ce înseamnă *Betania*. Eu am publicat o poezie care se chema chiar *Betania* dar cenzorii nu știu, credeau că este un sat pe undeva prin Munții Apuseni, cine știe pe unde.

- Acum parcă a mai scăzut în intensitate, dar în primii ani de după '90 s-a pus problema revizuirii literaturii din perioada comunistă, de după cel de al doilea război mondial. Nu revizuirea în sine, cred, e deranjantă sau rea, ci vehemența cu care unele voci au anulat întreaga literatură din acea perioadă, s-a vorbit chiar despre un postu cultural, literar ș.a.m.d. Cum priviți această atitudine, acest fapt, ca om care ați trăit în acei ani, ați creat, ați cunoscut direct realitățile culturale de atunci, ale epocii?

- Lucrurile se vor așeza, ca aluviunile. Imediat după decembrie 1989, după cum știți, lumea s-a întors pe dos, logica s-a întors pe dos și puterea de judecată s-a întors pe dos, și au fost acele voci, care sper că acum tac sau spun altceva decât ceea ce au spus atunci, că vreme de 50 de ani în România nu s-a creat nimic de valoare, ceea ce este totalmente neadevărat. S-au creat în acel timp valori comparabile cu cele interbelice, cu cele din perioada marilor clasici din secolul XIX, iar acum se vine și se taie cu foarfeca din istoria literaturii nume precum Sadoveanu, George Călinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu și lista poate fi lungită enorm. Este exact aceeași operație, cu aceeași foarfecă cu care cu o generație mai îndărăt se tăiau nume care erau atribuite perioadei zise atunci burgezeze: Bacovia, Arghezi, Rebreanu, inclusiv Eminescu, Ion Barbu nu mai vorbesc... Deci, așa cum zbirii stalinști scoteau, extirpau din literatură marile valori, tot așa alții, îmbrăcați mai elegant, mai cu gust, au încercat să facă același lucru cu mari valori din ultima jumătate a secolului XX, fără succes, acele valori există, vor rămâne și lucrurile se vor limpezi.

■ Miron Scorobete

- Inevitabil, ajungem la anii dumneavoastră de la *Tribuna Prin Steaua și Tribuna*, mai târziu și prin *Echinox*, *Clujul a fost*, în general, un vârf de lance, în răspăr cu politica culturală oficială. Vorbiți-ne despre acei ani de început ai *Tribunei*

- *Tribuna* a avut un destin aparte, în sensul că în epoca centralismului total, absolut, când nu putea exista editură, publicație literară decât în București, în capitală, spre a putea fi ținută această mișcare culturală sub strictă observație, oricât au încercat scriitorii români, pentru că reviste maghiare existau, fiind Clujul un centru important al culturii de expresie maghiară aici erau foarte multe publicații maghiare, oricât au încercat scriitorii români la Cluj nu exista decât *Almanahul literar*, care a devenit ulterior *Steaua*, o revistă lunară în formă de carte, într-un tiraj foarte mic - deci, de fapt nu exista nici un fel de publicație literară în limba română de difuzare mai largă, oricât, cum spuneam, au cerut scriitorii la București, la foruri să se înființeze și aici o revistă, nu s-a aprobat acest lucru. Întâmplarea a făcut ca în timpul revoluției, atunci se spunea contrarevoluție, din Ungaria din toamna anului 1956, conducerea de la București să devină conștientă că este nevoie ca în această parte a țării să se lase să se dezvolte și cultura de expresie românească. Și, în felul acesta s-a hotărât să se înființeze aici o revistă. A fost luat Ioanichie Olteanu, care era de proveniență clujeană, ajuns apoi în București, și retrimis la Cluj să înființeze o revistă care să se cheme *Tribuna*. El a venit aici, a luat legătura cu Ion Lungu, cu care fusese coleg la *Tribuna Ardealului*, singura publicație românească din timpul cedării Ardealului de Nord, l-a adus de la București pe Nicolae Mărgescu ca secretar de redacție și a început să caute redactori. A mers la decanul facultății de litere, care era Iosif Pervain, și i-a cerut trei candidați dintre viitorii absolvenți, dintre care unul să fie ales pentru a fi redactor. Au fost recomandați de către profesorul Iosif Pervain Sergiu Pavel Dan, fiul marelui prozator, un alt coleg al nostru, Anton Chente, devenit apoi profesor, și eu. Am făcut aici o practică, nu mai țin minte, două săptămâni sau cât ne-au pus să scriem tot felul de materiale redacționale, și sorții au căzut asupra mea. Am fost așadar recrutat în redacție ca student în ultimul an, ca din primăvara următoare, *Tribuna* a apărut în februarie 1957, din martie să fiu redactor iar din





vară, la terminarea facultății, am devenit slujbaş salariat al *Tribunei*. Era o perioadă fastă pentru *Tribuna*, tocmai prin ceea ce am schițat adineauri, prin faptul că era a doua publicație literară din țară, pe lângă *Gazeta literară*, care era officiosul Uniunii Scriitorilor, officios care era umbra *Scântei*, deci care era obligat să publice indicațiile de partid și tezele realismului socialist la modul dogmatic. *Tribuna* venea cu o poziție foarte mult detașată de această strânsoare a canoanelor de la centru și, în felula aceasta, a avut un succes pe care dumneavoastră nu vi-l puteți imagina. Eu eram în Cluj, iar colegii mei, printre care Vasile Rebreanu, Domițian Cesereanu, erau la București, studenți atunci când a apărut *Tribuna*, ulterior au devenit și ei redactori ai *Tribunei*, și îmi povesteau cum joia, când apărea la chioșc *Tribuna* la București, de dimineață, de când se făcea ziuă, cu două ore înainte de a se deschide chioșcul se făcea coadă în fața chioșcului pentru a se cumpăra *Tribuna*, care era un glas nou, lumea îl percepea ca un glas insolit, care nu se plia după normele realismului socialist. Și, în felul acesta, a căpătat un prestigiu în acea perioadă, pe care ulterior, cu unduța și l-a păstrat și care astăzi, cu voi, cei care o duceți mai departe, se menține la același nivel de prețuire a cititorilor ei, foarte pretențioși.

- În *Tribuna* au debutat nume mari: Nichita Stănescu, Ana Blandiana, a „redebutat”, dacă nu mă înșel, Agârbiceanu. Era acesta un lucru programatic, un program subversiv - între ghilimele - al revistei, sau a fost o întâmplare?

- Nu, n-a fost nici o întâmplare, era subversiv nu în ghilimele, ci un program subversiv asumat ca atare, nedeclarat, bineînțeles, dar aceasta era intenția, aceasta se făcea deliberat. *Tribuna* l-a recuperat, de exemplu, pe Nicolae Titulescu, care era pus la index, nu era voie să se pomească numele lui, de parcă ar fi fost dușmanul poporului, cel mai mare diplomat român era considerat dușmanul poporului, a fost recuperat Iorga, care, pe vremea aceea era considera istoric burghez, un număr întreg a fost dedicat lui Nicolae Iorga, deci era, se făcea programatic. Agârbiceanu, părintele Agârbiceanu era în colegiul de redacție, un fel de senat, onorific bineînțeles. Aici, chiar pe locul unde stăm noi acum (interviul a fost realizat în redacția revistei *Tribuna* - n.m., I.-P.A.), venea adeseori, făcuse gazetărie la viața lui, lucrase în redacții, și lucrase în redacția *Tribunei*, a fost

directorul unei alte serii a *Tribunei*, era legat de această publicație, ne vizita adesea și ne încânta cu faptul că luam legătură directă cu istoria literară la nivelul ei sublim. În legătură cu Ana Blandiana, vreau să povestesc debutul ei. Eu la Deva am avut un coleg pe care îl chema Ioan Nuțu, care trăiește și acum în Cluj. Acest fost coleg al meu a venit într-o zi la mine și mi-a spus: eu am o nepoată la Oradea, o cheamă Coman Otilia, elevă, în clasele mai mici, care scrie și ea poezii. Ea nu știe dacă poeziile ei au vreo valoare sau nu și m-a rugat pe mine să caut pe cineva aici în Cluj care să i le citească. Eu necunoscând alți scriitori decât pe tine, și le aduc ție și te rog să te uiți la ele. Mi-a adus trei poezii semnate Otilia Coman, care mi-au plăcut și pe care le-am și publicat în *Tribuna*. Ea, încurajată de acest lucru, a mai trimis și alte poezii pe care le-a semnat Doina Coman, le-am publicat și pe acelea. Apoi a semnat Otilia Doina Coman, și le-am publicat și sub acest nume, ca apoi să vină în Cluj, am făcut cunoștință cu ea, noua noastră stea lansată atunci de *Tribuna*, în cofetăria de jos, de aici din vecini, am mers împreună cu Romulus Rusan la o cafea cu această elevă de la Oradea și s-a întâmplat așa, destinul a vrut ca ei să se îndrăgostească, să devină soți, ea semnând în continuare Ana Blandiana, a devenit apoi studentă aici la Cluj, foarte puțin timp, și exmatriculată, cu biografia pe care ea știe să o spună mai bine. Acesta a fost debutul Anei Blandiana.

- Ce lume, ce alte personalități, ce oameni ați mai cunoscut în acei ani de început ai *Tribunei*?

- Am cunoscut pe toți oamenii pe care Clujul din acel timp îi avea ca niște piloni de rezistență a unei foarte mari culturi, erau oamenii care veneau din altă epocă, la care noi ne uitam, recunoscându-i ca oamenii acelei epoci spre care noi tânjeam, cu care țineam să facem legătura, să ne conectăm la ea, epoca interbelică, spre a anihila acel foarte prăpăstios moment al stalinismului, al realismului socialist care a bântuit, din fericire o perioadă nu foarte lungă, în cultura noastră. Deci era marele sculptor Romul Ladea, care era o podoabă de om, o încântare, cu el am petrecut nenumărate seri peste drum, la Continental, unde, împreună cu Vasile Rebreanu, cu Negoită Irimie, cu Pavel Aioanei, cu toată generația noastră ne adunam în jurul lui, era un om fermecător pentru că nu era protocolar deloc, nu umbla, nici ca aspect și nici sufletește deloc scrobrit, era de o

jovialitate, de o franchețe, de o spontaneitate, așa zice țărănească dar nu e bine spus țărănească, pentru că țărănul era un ritual, el nu-l avea, el încălca toate regulile, toate etichetele și se desfășura, era un spectacol adevărat baciul Romi, cum i se spunea. Mai era soția sa, pictorița Lucia Pisso, era compozitorul Sigismund Toduță, era marele medic Iuliu Hațieganu, la care am fost de asemenea acasă după articole pentru *Tribuna*. Aveam avantajul că eram cel mai tânăr din redacție, și-atunci făceam pe curierul. Așa am fost, de exemplu, la cel mai mare traducător din greacă și latină, Bezdechi, așa am fost la toate marile personalități din Cluj, care erau, așa cum am zis, nu numai niște modele pentru noi, ci niște stimuli extraordinari pentru că, ziceam, dacă acești oameni au rezistat, au trecut prin atâtea și, iată, sunt senini și creează, sunt plini de forță, de imaginație, de vervă, înseamnă că și noi putem fi.

- O ultimă întrebare: ce vă mulțumește cel mai mult, ce vă face fericiți, și ce vă nemulțumește, ce regretați din ce ați făcut sau n-ați făcut în viață?

- Ce mă mulțumește este faptul că am împlinit o vârstă neverosimilă - chiar venind încoace mă gândeam că Creangă a murit la 51 de ani, Coșbuc la 52, Caragiale la 60, ca să nu vorbesc de cei morți pretimpuriu, începând de la Cârlova și trecând pe la Eminescu, Șt.O. Iosif, până la Labiș, scriitorii, foarte puțini dintre ei au ajuns vârste înaintate, or, iată, eu am ajuns la asemenea vârstă. Ei, de la acest punct de unde poți privi îndărăt pe o perioadă lungă, mă mulțumește faptul că nu am făcut compromisuri, cu riscul ce decurge de aici, cu pagubele colaterale sau chiar necolaterale, chiar pagube importante. Și, ca să nu pară că spun vorbe mari și fără acoperire, acum, când se face un fel de inventariere a scriitorilor, m-a întrebă poeta Doina Cetea, trebuie să prezinte o situație la București, m-a întrebă ce premii am avut în decursul de-acum îndelungatei mele cariere literare, și i-am spus că, în afară de premiile școlare, unde am luat totdeauna premiul întâi, eu n-am primit niciodată în decursul vieții mele vreun premiu. Și asta, sigur, mă dezavantajează foarte mult, dar mă și avantajează. Am văzut acum, pe masa din fața noastră, revista *Vatra*, unde se face o anchetă în legătură cu premiile literare și absolut toți participanții la această anchetă, numeroși și nime de prestigiu, sunt foarte critici la adresa modului în care se acordă premiile literare. Și, ca o sinteză a celor spuse de către toți ceilalți, voi cita două fraze din intervenția lui Gheorghe Grigurcu. El spune așa: „Nu vor fi premiați autorii care nu fac intervenții sistematice pe lângă membrii juriilor, ținându-se cu un carnețel în care bifează conștiincios rezultatele. Nu vor fi premiați autorii care, în cazul în care nu-i pot contacta direct pe membrii juriilor nu recurg cu nădejde și, de cele mai multe ori cu succes la imperisabilul lanț al slăbiciunilor.” Iată ce mă mulțumește pe mine: faptul că, cu jena de a nu fi fost premiat niciodată în decursul carierei mele, bucuria mea, satisfacția mea este că nu am recurs niciodată la nici un membru al juriului ca să mă premieze și nu am recurs niciodată la lanțul slăbiciunilor pentru a ajunge acolo. Și se adevărește ceea ce Grigurcu spunea, că neprocedând așa nici nu am fost premiat. Ce mă nemulțumește? Mă nemulțumește, desigur, ceea ce n-am făcut, neîmplinirile, așa fi putut scrie mai mult, așa fi putut scrie mai bine, există în cariera fiecărui scriitor o capodoperă pe care nu a scris-o. O regret pe aceea, sper că o veți scrie voi și o veți semna, firește, cu numele vostru, dar și în numele meu.

Interviul realizat de
IOAN-PAVEL AZAP



Poeți japonezi contemporani

Prestigioasa Editură Tikurinkan din Osaka a publicat recent o splendidă antologie bilingvă (francezo-japoneză) de poezie contemporană. Intitulată *Feu d'artifice de poésie 2003*, volumul apare sub îngrijirea poezilor Takashi Arima și Sako Mayumi. Primul este binecunoscut cititorilor noștri din antologia *Umbra lui Ulise*, apărută în românește în 1997. Traducătorul francez Jacques Lalloz, născut în 1946 la Belfort (Franța), funcționează la Universitatea din Kyoto și la Institutul Franco-Japonez din Kansai.

Antologia reține nume ale unor renumiți poeți din Kansai. Prin bunăvoința editorului și a poetei Sako Mayumi, prezentăm aici câteva poezii, menite să stârnească posibila curiozitate a iubitorilor de poezie japoneză.

■ Mizuguchi Yūji

Lebăda

Zăresc în față o lebădă
Pasărea zboară prin aer
Cu gâtul întins înoată în apropierea malului
Întors spre mine deodată ochiul ei m-a străpuns

Ascuns în umbra unui arbore
Covor în mijlocul ierburilor
Îmi simt obrucii ca arzând în cuptor
Și-n inima mea tresaltă un vis depărtat

Pasăre de zăpadă
Aș vrea și eu să devin o lebădă
Tu care te-ai desprins atât de ușoară în zbor
Și eu dintr-un salt mă voi înălța
Mă voi redresa încordat
Voi reîntâlni mândra pasăre albă

■ Sanada Kazuko

Marea

Marea pentru mine e una singură
Cea odihnind în dosul pleoapelor mele
Chiar de-aș avea-o în față pe cea mai frumoasă
Priferata mea rămâne fără pereche
O păstrez în mine, la loc sigur

Pleoape ce-o-ntredeschid. E zgomotul valurilor
Pe care ușor le ridic Cu clipirea lor
Încă puțin Sunt tinerii mei ani
Cei ce revin de fiecare dată

■ Sonoda Emiko

Lumina ce joacă în frunze

Ai zice că-i un copil
Ce tocmai se ivește-n lumină
Cap
Și burtă voluminoasă

Fire de lumină
Țes
Veșmântul

Acestei zeițe
Ce zburdă

Și aripile ei
Se-agită
În căutarea
Unei ieșiri
Spre cer

■ Seki Nakako

Defuncții

Fără voi
Am fi doar niște scoici
Cum cele din adâncul acestor valuri albastre
Rostind vorbe
Ce nu c jung niciodată
La urechile oamenilor

Anuncate pe țărături
Golite de tot conținutul sub soarele-n apus
Albite
Scoicile de formate
Nu vor înțelege niciodată limbajul oamenilor

Amintire a adâncurilor albastre
Blândețe a acestei pale clarități
Tulburătoare frumusețe
Niciodată nu o vor spune oamenilor
Fără voi
Vom fi doar niște scoici

■ Saeki Horishi

Un arbore

Un arbore acolo înseamnă
Că la picioarele lui
Am vărsat lacrimi

Un arbore acolo înseamnă
Că printre miremele frunzelor sale
Am stat obraz lângă obraz

Un arbore acolo înseamnă
Că sub aversa scânteietoare
Ne-am strâns în brațe

Un arbore acolo înseamnă
Că sub coroană ghemuit
Am urmărit cu privirea pe cel ce se îndepărta

Un arbore acolo înseamnă
Că la piciorul său
Singur, am plâns.

■ Goshima Tama

Pianul rămas singur

Studiu executat de-o briză capricioasă
Pe prețul claviaturii



În memoriam
Tu cea elegantă doborâtă de boală
Pianul va aștepta
Cât trebuie (șapte luni au trecut deja)
Pe cea care a dorit să-și dăruiască științei trupul ei

Studiu executat de-o briză capricioasă
Pe trandafirii albi de dincolo de geam

În memoriam
Alte funcții în prezent congelate
Pentru a servi societății A servi tinerilor medici
Prin delicata-i voință

■ Mizuno Hikaru

Scaunele

Invitată
Mă așez pe un scaun la țărutul mării
Zi de toamnă
Îmi fac provizii de cuvinte
O dipă
Am iluzia că stau într-o băltoacă de soare

Invitată
Mă așez pe un scaun al toamnei
Trec marea
Întâlnesc prieteni
O dipă
Am iluzia că stau într-un vânt răcoritor

Invitată
Mă așez pe un scaun al țării natale
Tata și mama nu mai sunt
Rămân mută
O dipă
Am iluzia că stau într-o baie cu apă rece

Traducere și prezentare de
ION CRISTOFOR

Antun Tomislav Šaban – un vârf al muzicii croate actuale

■ *Vigil Mihaiu*

Dacă până la prăbușirea „lagărului socialist” est-european, în țările zonei jazzul avusesse un statut oarecum similar – fiind tolerat de autorități ca un fel de supapă-underground generatoare de certe valori muzicale – odată cu trecerea în secolul 21, situația începe să se diferențieze. Nu în privința talentelor, care (ca pretutindeni în lume) continuă să se nască aici, ba încă pot beneficia de un sistem de învățământ dintre cele mai eficiente pe plan mondial. Cred că departajările încep de la rolul atribuit jazzului în politicile culturale ale diverselor state est-europene. Astăzi, una dintre țările ce știu să valorifice potențialul creator de imagine pozitivă al genului muzical-improvizatoric este Croația.

Am avut privilegiul de a-l cunoaște pe un personaj-cheie al acestei atitudini oficiale luminate și cât se poate de profitabile pentru prestigiul unei națiuni. Numele său e Antun Tomislav Šaban. S'a născut la Zagreb, în data de 1 ianuarie 1971. După absolvirea liceului, studiază compoziția cu profesorul D. Kempf la Academia de Muzică din urbea natală. Obține burse, ce îi vor înlesni o carieră meteorică, din partea Fundației Alban Berg, a Ministerului Științei din Austria și a Universității

din Miami/USA. Începând de la mijlocul anilor 1990, compozițiile sale sunt recompensate cu premii – unul de promovare, din partea *Big Band Süd*, pentru *Swing Analysis*, altul din partea Ministerului Croat al Culturii pentru *On the Origin of the Species*, căreia i se va atribui în 2002 și Premiul Sijepan Šulek „pentru cea mai bună compoziție a unui autor croat sub 35 de ani” (în paranteză fie spus, ați auzit cumva de vreo inițiativă similară în ceea ce-i privește pe tinerii compozitori români de filiație jazzistică?). După un stagiul *free lance* la Viena (1998-2000), A.T. Šaban devine – la etatea de 29 de ani! – secretarul Uniunii Compozitorilor din Croația (*Hrvatsko Društvo Skladatelja*) și director artistic al prestigiosului Jazz Klub Zagreb.

Prima caracteristică frapantă a omului Antun Tomislav Šaban este disponibilitatea de a dialoga cu cei interesați în promovarea muzicii adevărate. El se exprimă, coerent și nuanțat, în numeroase limbi – slave, germanice și române. Nu e doar un compozitor de înaltă clasă, ci și un om de cultură, cu care se poate discuta la obiect pe cele mai diverse teme. Muzica sa relevă un temperament creator de tip apollinic, solar, echilibrat dar și exuberant, în consonanță cu natura binecuvântată

a patriei sale mediteraneene. Specifică la Šaban e o anume detașare cu care abordează, olimpiant aproape, tezaurul acestei muzici periplanetare care e jazzul din zilele noastre. Esențe inefabile precum swing-ul, ritmurile afro-caraibene, „jocurile de ape” ale armoniilor tip big band, energia improvizatorică spontană, misterele tango-ului etc. sunt „disecate” din perspectiva compozitorului cult(ivat), conștient de câștigurile de ultimă oră ale limbajelor muzicale și de faptul că jazzul își poate extinde polisemia până la înglobarea unor semnificative porțiuni ale muzicii contemporane în genere. Aș zice că în personalitatea compozitorului Antun Tomislav Šaban se îmbină fericit tentația explorării de teritorii exotice (reminiscentă genetică de factură Marco Polo?), cu spiritul reflexiv central-european, capabil să decanteze inspirațiile fulgurante în memorabile sinteze stilistice. Abilitatea acestui compozitor de a inventa o muzică savuroasă, fără a face rabat de la imperativele „artei înalte”, îl plasează într-o categorie specială, inaugurată în *era jazzului* de către George Gershwin.

Se impune mențiunea că lucrările lui A.T. Šaban (dintre care mi-au fost oferite spre ascultare, pe lângă cele ante-menționate, *Una caminata de seis minutos & los encuentros on the beach*, *Ostinato ostenato, Zagreb 1999*, *Quinteto para clarinete ed archi, Pevlaka, No Name Feature*), au beneficiat de interpretări excelentissime: Orchestra Simfonică a Radiodifuziunii Croate, Filarmonica din Zagreb, *Ensemble Modern*, University of Miami Symphony Orchestra, Big band-ul Radiodifuziunii Slovene, Big Band-ul Radiodifuziunii Croate, Trio-ul de ghitară Zagreb, ansamblurile de muzică contemporană *Janus* și *Nouvelle Cuisine* etc.

teatru

Cum m-am cunoscut cu Apolodor

■ *Claudiu Groza*

Pe un onorabil *website* care a organizat un top al literaturii pentru copii, *Cărțile cu Apolodor* ale lui Gellu Naum se aflau pe “podium”, cum s-ar zice, adică între primele trei clasate, alături de Jules Verne sau Swift. Informația am descoperit-o întâmplător, căutând date despre cele două volume, pe care nu le-am găsit în fișierele bibliotecilor. Chiar și în *site-ul* oficial al autorului, *Cărțile...* au un fișier aparte. Apoi, datele prezente în diferite părți se contrazic. Astfel, despre *Cartea cu Apolodor* se spune că ar fi apărut ba în 1954, ba în 1959; versiunea oficială reproduce – năucitor – doar două coperti, la *Cartea cu Apolodor* din 1975 (ediția a doua, la Editura Ion Creangă), și la *A doua carte cu Apolodor* din... 1972 (de bună seamă tot ediția a doua, la aceeași editură). Oricum, limpede e că cea mai recentă reeditare a fost publicată anul trecut la Humanitas, astfel că ar trebui să fie cit de cit accesibilă publicului.

Am făcut acest excurs ocilor doar pentru a releva că și postum, Gellu Naum rămâne – fără voia sa, dar cu participarea exegeților de toate felurile – același personaj suprarrealist și ludic precum în timpul vieții.

Cred că tocmai datorită acestei pregnante dimensiuni ludice – auctoriale și textuale –, *Cartea*

cu Apolodor și-a găsit recent și o versiune scenică, într-un spectacol omonim realizat de Ada Milea și prezentat la Cluj cu sprijinul Teatrului Imposibil.

Cărțile cu Apolodor sînt, evident, pentru copii. De toate vârstele, însă. A dovedit-o entuziastul public clujean – format preponderent din studenți –, îngrămădit efectiv în Clubul Diesel, unde s-au desfășurat cele patru reprezentații locale.

Faimosul – de-acum – Apolodor este un pinguin, tenor la Cercul din București. Cuprins de dor (folosesc exact splendida rimă muzicală a textului), el își dorește să ajungă la Pol, pentru a-și regăsi familia. Drumul lui va fi o înlănțuire de aventuri/experiențe, unele plăcute, altele de-a dreptul “fioroase”. Apolodor se întîlnește în Sahara cu o cămilă-soră a celei care, la București, l-a învățat “prima gamă”; în America, va fi urmărit de “banditul din Connecticut” ș.a.m.d. După ce străbate aproape tot globul, făcîndu-și și prieteni, și dușmani, pinguinul încăpăținat (pentru că nu vrea să renunțe la călătoria sa) ajunge în fine la Pol, unde îl întîmpină numeroasa-i familie. Însă după nu prea multă vreme, i se face dor de prietenii lui din București. Așa că peripețiile călătoriei încep din nou.

Pattern-ul alegoric al poveștii lui Gellu Naum este foarte limpede. Extrapolînd puțin, aș spune că Apolodor-pinguinul face parte din aceeași familie cu Gulliver sau cu personajele lui Verne, dar și cu Knulp al lui Hesse ori cu Grenouille din *Parfumul* lui Süskind – doar că el privește lumea cu o can-doare pe care nici măcar banditul american n-o poate risipi. Apolodor este un călător solar al vieții.

Spectacolul este construit într-o manieră admirabil-teatrală (deși Ada Milea avea dreptate afirmînd, într-un interviu din *Man.In.Fest*, că nu e un spectacol de teatru). Cei patru interpreți au combinat mijloacele de expresie dramatice cu cele muzicale. Dorina Chiriac a fost un adorabil Apolodor, cu toate copilăreliile, bosumflările și “vitejiile” personajului; Radu Bînzaru a jucat eroii negativi și a “cîntat” și toată gama de onomatopee – împuşcături ș.a. – necesare; Adrian Mihai a asigurat secțiunea de percuție; în fine, Ada Milea a făcut pe Povestitorul, într-o impecabilă alternanță a nuanțelor impuse de narațiune, în maniera de impact care îi este specifică.

Dincolo de dimensiunea sa de spectacol de public – amuzant, empatic, delicios, entuziast – *Cartea cu Apolodor* este, neîndoielnic, și un spectacol de artă, pentru că aduce în atenția culturală un text literar de mare frumusețe, aproape necunoscut însă cititorilor/spectatorilor români.

Dacă numărul spectatorilor clujești n-ar fi fost atât de mare, m-aș fi dus să-l revăd pe simpaticul meu prieten și să-i mai ascult uluitoarele aventuri. Pe bune.

■ Iancu Grama

murdarul singurei întâmplări

aici este întregul zidirii priviți-mi brațele într-o lungă înoarcere

acum se ascultă rumoarea înaltului se arcuiește după gună spartă și pe după sarcasm

există coama care lovește văzduhul o nimic toată să cîli cum sunt despuiate nopțile și-s categorii de oameni care-și frîng mîinile și sunt liniți după care-au răscolit întregul focar

aici este înca murdarul singurei întâmplări pe partea care-i în cumpăna

după firșirea apei

ca marile experimente între valuri și stînci sau la numai cîtiva metri mi se golesc toate venele

e un stîlp urmat de un alt stîlp e ca și cum s-ar sădi invidia se realcătuiește fecioria din bucăți care-au fost azvîrlite

ca după firșirea apei lăsăm să cugă ecoul și strîngem câteva versete din dreptul unde-a fost rupt stigmatul

gîndurile înainte

este o mină lîngă cuvîntul așteptare este o țesătură cu gîndurile înainte și cu folosul întors către noi

există rolul neînsemnat culoarea argintie și imaginea iertării într-un spațiu restrîns

toate au fost cîndva momente apropiate iar spaimetele cîte-au fost s-au risipit

o mare tulburare într-un singur pumn o de facere pe potrivă zilei de-acum și neliniștea care-ar putea întreține în fiorarea

un caz atît de rar să constai că durerea merge la braț cu răscrucea

cauzele lăsatului pe-o parte

dacă aș spune învioreare sau șteigere într-un loc aproape nevăzuit

dacă m-aș folosi de inadecvare sau aș trece pe lîngă liniște cineva va trebui să așeze măcar un braț sau să folosească primul cuier și primele începătoare

alteori sunt în precăma iertării și din unul în altul fac semne triumghiulare și notez doar cauzele lăsatului pe-o parte și-a întîrzierii

■ Nelu Bălan

Frunți de beton

Ca niște ciorchini de nu mă uita răsar stelele pe bolta aceasta a minții strecurată cîndva printru cuvinte

orașul adoarme pe vîneri sub frunți de beton și scîrîtuiri de tramvaie

peste Someș podul acela presară lumina din lămpile cu vapori de sodiu

de sus luna ne zîmbește și stelele departe ne cheamă de viața de zi cu zi într-o lumină de sidf

sub frunți de beton orașul adoarme

arareori un scîncei de copil mai spayge liniștea cu aripi de porumbel

Cumpăna

Dintr-un anumit unghi orașul acesta cum îl vedeți cum îl știți ori îl respirați

de-l privești o cumpăna e ca un adaos acestei clipe adus

între privirea această și următoarea între pasul acesta și celălalt ori între surîsul acesta și altul

stabile locuri instabile așezări

s-ar fi zis ca nu e nimic și tot ce vezi ce simți e doar un heleşteu cu vremea adus special doar pentru tine

penumbra a timpului acesta fugar

ex abrupto

Didi și sexul

■ Radu Țuculescu

Într-o după masă mă apuc eu să citesc o carte voluminoasă scrisă de un autor care îmi era cunoscut mai de multișor, dar despre al cărui prohab, plin de ghidușii literare, am aflat dintr-o revistă. O vreme, Didi a zăcut alături, uneori cu botul proptit de umărul meu drept, suflându-mi călduț, fără vreo intenție anume, în obraz. Când prohabul lui Miller (ăsta era autorul cu pricina) începea să iasă în evidență, să se răsfete pe mai multe pagini, ciugulit (cum o zice chiar el) de diverse buze, Didi avea o reacție bizară. Ofta de câteva ori adînc, se foia, se ridica pe jumătate, mișca de câteva ori din coadă apoi se trîntea, cu un mic geamăt, pe-o latură, adunându-și toate cele patru labe sub bot. Performanță, nu glumă, concurînd cu performanțele sexuale ale romancierului. Mă refer la efortul depus întru adunarea lăbilor într-un mînunchi, similar cu efortul eroului de a satisface vreo patru femei în aceeași seară și

încăpere. După această reacție, Didi se liniștea (spre deosebire de mine care continuam lectura) și trăgea un somn pe cîinste, total indiferentă la ceea ce se întâmpla (ori citea) lîngă ea.

Nu departe de blocul în care locuim, eu și Didi a mea, căteaua tricoloră, trăiește Ramses. Nu îmbălsămat ci groaznic de viu. Un tekeuș ca un parizer țărănesc, adică la fel de gros și aproape la fel de lung. Ramses e plin de sine, are o personalitate accentuată și picioare scurte, subțiri, ca niște bețe strâmbe. Asta nu-l împiedică să fie arrogant, dar și pus pe farse, în timp ce-și ascunde ochii sub urechile clăpăuge. Nu întâmplător mi-am amintit de el, în timp ce parcurgeam paginile voluminosului roman. Prohabul lui Ramses, căine pitic, prinde dimensiuni când Didi își face apariția pe aleea dintre blocuri iar el se află prin apropiere. În zăpadă, Ramses lasă o urmă adîncă, fugind repejor după Didi, ca și cum ar avea cu un

plug minuscul dar învîrtoșat. Cum, adică, poate fi un plug învîrtoșat? O întrebare metafizică, demnă de prohabul lui Henry Miller și de cel al lui Ramses. Didi se face că fuge, e o cochetărie tipic feminină. Dacă și-ar pune mîntea cu piticul, nici urma nu i-ar mai afla-o. Ramses o ajunge, deci, și se postează în spatele ei. Didi are coada ridicată, precum un steag care fâlăie în vînt. Ramses își ridică botul lung și ascuțit, adulmecînd ținta. O dibuiește că-i cam sus pentru statura sa, ceea ce nu-l deranjează, nu-i creează complexe. Se saltă pe picioarele din spate și, pe neașteptate, se proptește cu labele din față de partea finală a spatelui cătelei mele. Ocupînd această poziție, e de-a dreptul mîndru, se și vede pornind acțiunea cea plină de plăcere. Dar Didi îl lovește, brusc cu coada, îl răstoarnă ca pe un cărnaț uriaș și apoi se întoarce, îl mușcă de-o ureche, după care o pomește la goană. O goană săltăreacă, ghidușă, care nu exprimă altceva decît o nesătulă poftă de joacă. Didi e sterilizată de la șase luni și habar nu are ce-i ăla prohab învîrtoșat nici nu pricepe ce vor să semnifice tînguitoarele lătrături cu accente pseudofilosofice.

Romanul și impactul imaginației morale

■ Marius Jucan

Romanului nu i se poate contesta de câteva secole încoace, de la 1614, anul când apare al doilea tom al lui *Don Quixote*, locul tot mai productiv al unui gen literar nu doar prolific ci și "popular", datorat în parte și succesului capodoperei cervantine. Emergența romanului ca factor de expansiune al imaginației morale ne interesează aici într-un alt mod decât cel al afirmării unei normativității etice standardizate, pe care la vremea începuturilor romanești două mari și puternice instituții ale Occidentului, monarhia și biserica o administrau cu egală economie și gelozie. Mai mult, apariția romanului lui Cervantes arată că imaginația morală era corelată unui *imaginar moral* autonom, simptomatice modernității, eliberat treptat de constrângerile ecleziastice și politice. Cunoscând de la începuturile sale concurența discursului istoric și teologic, dezvoltarea instituției autorului, eflorescența stilului dar și tășul cenzurii, romanul s-a transformat curând într-un adversar critic al oricărei constrângeri recunoscute ca atare.

Într-o neîntreruptă luptă cu constrângerea (nu doar cu cea a fictivității romanești), găsim meritul înnoitor al romanului ca gen al literaturii moderne, confruntare dar nu absolutizare a constrângerii în "misiune" ca în cazul romanului proletcultist, ori legitimare a oricărei libertăți, precum în romanul erotic și/sau pornografic.

Diversificarea stilistică a romanului era deja în progress vizibil în economia lui *Don Quixote*, deși specializarea stilistică propriu-zisă era departe de a provoca o ruptură față de „istorisire”. Comedie de moravuri ori istorie a moravurilor, romanul s-a distanțat (prin reprezentare) de varietatea constrângerilor, lăsând doar una ca miză centrală: suspendarea neîncrederii sau pactul ficțional. Ceea ce nu înseamnă că romanul nu a investit cu pasiune filosofică, sociologică, psihologică dome niul realității, inclusiv cel al propriului pact ficțional, pentru a se recunoaște în integralitatea sa în opera de imaginare morală. Popularitatea romanului a cunoscut suișuri și coborâșuri, și pe măsură ce dezvrăjirea culturii occidentale s-a produs și diseminat în alte colțuri ale Europei, apoi ale lumii, standardele teologico-filosofice cu care eticul fusese comensurat au devenit susceptibile unei schimbări profunde, unei relativizări, ireversibile, pe care nu știm prea exact dacă să o lăudăm sau să o deplângem, cum s-ar spune azi. În locul unei dogme care să legitimizeze și să păzească eticul pentru mase, romanul a oferit cititorilor săi un orizont de așteptare, preluat și exploatat de aceștia uneori doar ca divertisment superior, tocmai pentru că era mai apt în adresabilitatea sa să satisfacă nevoile unei conștiințe individuale pentru libertatea imaginației morale, mai degrabă decât idealul unei umanități abstracte, lipsite de felul omului de a fi unic și inimitabil.

S-a spus adesea că problema centrală a romanului modern este antinomia dintre realitate și aparență (Lionel Trilling, *The Liberal Imagination. Essays on Literature and Society*, Doubleday Anchor Book, New York, 1953, pp. 203-206) Reprezentarea mereu diferită a realității a devenit cerință canonică, "noutatea" fiind percepția realității mereu schimbătoare în oglinzile reflexive ale dis-

cursului românesc. Discursul românesc ne poate oferi cheia romanului și azi, când ficțiunea romanească a devenit măsura realității propriuzise. Capacitatea imaginativă a autorilor de romane a fost luată drept linie de start pentru estimarea gradului de real al realității, și pentru că ficțiunea romanească a cucerit gustul maselor, dar și deoarece romanele populare sunt de multă vreme (secolul 19 a reprezentat o culme), producătoarele și susținătoarele unui imaginar moral al căutării noului, prin forme noi de eroizare. Realitatea e parcă mai "exemplară" fiindcă devine eroică în roman, iar descrierea propriu-zisă a realității „mai” autentică, fiindcă e trăită ca experiență traversabilă... O autenticitate ce aparține doar discursului românesc, se înțelege.

Cum ar putea fi descrisă într-un mod evident sumar posteritatea cervantină a romanului ?

Credem că prin aceea că romancierul modern se identifică cu un „specialist” al imaginației morale, după cum o asemenea imaginație morală nu putea fi nici prescrisă, nici dogmatizată de filosofie, teologie ori ideologie, lăsând de drept un spațiu simbolic scriitorului, așa cum observă Richard Rorty într-un eseu des citat. (Richard Rorty, *Obiectivitate, relativism și adevăr. Eseuri filosofice I*, traducere de Mihaela Căbulea, București, 2000, pp. 358-359). Am preluat din acest eseu termenul de *imaginație morală* care era atribuit de filosof caracterizării societății liberale democratice, mai precis unei repartizări de sarcini morale într-o societate liberal-democratică. "Sarcinile morale ale unei democrații liberale sunt împărțite între agenții iubirii și cei ai dreptății." Diferența dintre maștrii diversității și păzitorii universalității, altfel spus dintre agenții iubirii și cei ai dreptății, cum îi cataloghează Richard Rorty pe romancieri, istorici, etnologi, ziariști ai presei de scandal într-o primă grupă, și pe filosofi și teologi într-o a doua, ne trimite la ideea unei competiții dintre iubire și dreptate, dar și la contextul iudeo-creștin al culturii euro-atlantice în care iubirea și dreptatea sunt cele

două laturi ale unei spiritualități mântuitoare. De ce trebuie oare să „se întrecă” iubirea și dreptatea în viziunea lui Rorty? Competiția dintre cele două se desfășoară, ni se pare, pentru a redefini transcendența într-o lume a cărei voință de a fi este doar aceea de a „lumi”. Ideea filosofului american este că maștrii diversității trebuie încurajați să dezvolte imaginația morală a societății, fără însă ca păzitorii universalității să-și piardă vigilența, pentru a asigura astfel consistența nu doar comunitară, ci și umanitară a acestei lumi.

Romancierul dezvoltă, educă, așează în rama întâmplărilor sale povestite cu un joc distributiv real/alegoric, de la Cervantes la Kafka și de la Balzac la Pynchon, o strategie de reprezentare a imaginației morale, care nu este doar una estetică. Romanul nu a ascuns niciodată unui ochi atent aluzivitatea sa politică, ori dacă vrei receptivitatea sa pentru politic, deoarece nu a fost niciodată indiferent la miza ideologică, chiar dacă nu a făcut din aceasta linia de impact a imaginarului său moral. Probabil datorită apetenței genului pentru ideologic, dovedită de evoluția clasei de mijloc al cărui gen literar preferat era, romanul a fost adesea pus la index John Locke, filosoful liberal, trebuie să fi fost îngrozit de pretenția de adevăr clamată de roman și romancierii, căci atât genul cât și autorii erau lipsiți în mintea filosofului de vreo autoritate decât aceea a plăcerii ficțiunii, a invenției măcinate de morile de vânt ale posibilului, născute din frecventarea imaginației plasmuitoare, cum ar spune Coleridge. Nu același lucru îl sugerează, de pildă, Rousseau în *La Nouvelle Heloise*, scriere care transfera în roman problematica criticii iluministe, oferind un precedent capital pentru dezvoltarea ulterioară a genului.

Căci într-adevăr lectura romanelor poate fi boală curată, așa cum a pățit seniorele din La Mancha, nobilul domn, căruia romanele i-au provocat cea mai năstrușnică și mai profund amară aventură. Oricum, metafora cunoașterii prin îmbolnăvire, îmbolnăvirea de alte lumi, lumile imaginației, arată că pierzând prin suferință emfața rațiunii, dar în nici un caz rațiunea, suntem recompensați de plasmuirea liberă a unui imaginar moral, dacă nu mai adevărat atunci mai originar. Prin ceea ce ne închipuim, și mai ales cum ne închipuim despre alteritatea noastră, despre acceptarea ceiluilalt, a străinului care continuă să fie semenul nostru



Europa ca subiect unificator și obiect al globalizării

■ *Ovidiu Pecican*

Diferențele referenduri naționale pe care le-a iscat semnarea tratatului de la Maastricht au evidențiat, prin rezultatele lor, ici și colo mai mult, dincoace și dincolo mai puțin, o anume prudență – când nu, direct, neîncredere – a oamenilor de a se aventura din spațiul, socotit protectiv, al statului-națiune al vechii Europe în cel, potențial alienant, al noii Europe, comunitare. Reticența oamenilor nu se adresa inițiativei ca atare, ci traducea, cred, mai curând o anume nesiguranță ce provenea dintr-o anume timiditate în depășirea vechiului orizont de reprezentări. Uzând de imaginea solidarității între vorbitorii aceleiași limbi – nu este întâmplător că sentimentul național se exprimă preferențial prin trimiterea la cel mai firesc instrument de comunicare aflat la îndemâna unei comunități: limba maternă –, modernitatea a reușit punerea împreună a macrocomunităților etnolingvistice, făcând saltul de la fărâmițarea regională din timpul feudalismului. Ea nu a anulat identitățile regionale, dar le-a subordonat – uneori cu mijloacele cele mai moderne, apelând la ajutorul radioului și televiziunii, ca în Italia, unde abia anii 60 ai secolului al XX-lea a dus la utilizarea pe scara întregii țări a limbii literare ca instrument de comunicare comun tuturor cetățenilor din peninsula – apartenenței la națiune. Procedând astfel, statalitatea modernă nu făcea decât să lărgescă la niște limite oarecum firești și, în orice caz, previzibile, anume sau codificate de filosofi și oameni de cultură (Herder în primul rând) o manieră preexistentă de raportare la celălalt și la un teritoriu dat, socotit matrice generativă a comunității. În această optică, translația nu a fost

scutită de aventuri și a trebuit să recurgă în mod frecvent la sloganuri exclusiviste, definind națiunea prin contrast cu alteritatea etnică și rasială.

De astă dată, însă, lucrurile stau cu totul altfel. Întâi, pentru că postularea postistoriei, a post-modernității și a globalizării înseamnă, printre altele, și un eșec al modernității, denunțarea rigidităților și caracterului prea limitativ al acesteia. Noul fundal, tocmai cel pe care se proiectează procesul de construire a noii Europe (însă și al europenității văzută ca identitate suplimentară), este unul de o complexitate mărită, construcția europeană contraziacând atât vechea organizare, în state-națiune, cât și pe cea în curs, a ordinii globale. Ea apare deci, simultan, pentru unii ca o lărgire greu de tolerat a spațiului familiar, a orizontului spațial tradițional, la care se raportau de o viață, în timp ce pentru alții ea rămâne, fie și înscriindu-se în perimetrul noilor tendințe globalizante, o jumătate de pas, o mișcare incompletă.

Într-adevăr, televiziunea satelită, comunicațiile prin poșta electronică și internetul – odinioară apanajul forțelor militare ale marilor puteri – sunt interfața oferită populațiilor de niște armate care, în cele mai multe dintre cazuri și cel mai adeseori, nu mai vizează purtarea unor războaie de cucerire, ci gestionarea unui *status quo* politic. Este la fel de adevărat însă că aceste fenomene, inițiate în parte încă din timpul războiului rece, sunt situabile în suita modificărilor radicale aduse de anul 1989, caracterizate de gestionarea unipolară a lumii. Într-adevăr, SUA au asumat obiectivul garantării situației existente într-o conjunctură în care ele nu întâmpină nici o concurență viabilă și

în care principala prioritate pare să fi devenit reluarea de pe poziții noi a dialogului Occidentului euroatlantic cu Islamul.

Într-o asemenea configurație, relațiile internaționale – relații între națiuni, deci – se văd reduse la un rol secundar, prim-planul scenei globale ocupându-l tot mai mult raporturile dintre construcțiile politice mai semnificative (federații sau alianțe de state). Schimbarea identității actorilor principali ai marii scene a lumii obligă Europa, periferizată brutal de două războaie mondiale – percepute de mulți ca războaie civile europene – și de scindarea ei, în anul 1917, într-o Europă capitalistă și una socialistă, să se înscrie în cursa pentru *aggiornamento*. Astfel, procesul agregării unei unități europene complexe, inițiat chiar la sfârșitul celei de a doua mari conflagrații (1945), a prins un vânt bun în aripi la sfârșitul lui 1989 când căderea Imperiului Sovietic a eliberat Occidentul european din chingile presiunii ideologice și militare ruse și a lăsat fostelor state satelite din Centrul și Răsăritul continentului o singură opțiune: recordarea la țările Pieței Comune. Interesul pentru noua raliere a depășit previziunile, punând, practic, în dificultate Uniunea Europeană. Deși ritmul de agregare al acesteia s-a accelerat la maximum, prin semnarea tratatului de la Maastricht și transformarea fostei piețe unice într-o federație de state occidentale (1991), prin crearea unui spațiu al liberei circulații a cetățenilor (acordurile Schengen) și prin introducerea monedei unice europene (2002), totuși, UE nu a dovedit suficientă putere de absorbție și destulă consolidare internă pentru a putea include în structura ei toate statele candidate. Astfel, viteza relativă cu care Comunitatea Europeană avansează, de mai bine de un deceniu, în direcția agregării unei federații depline, a unui organism suprastatal european, ca și forța redutabilă pe care un asemenea proces o pune în joc, nu sunt suficiente pentru a impulsiona la nivelul dorit mișcarea integratoare. ■

arte

Expoziție Bernea la Cluj

■ *Bogdan Teodor Iacob*

La începutul lui martie a avut loc la Cluj vernisajul expoziției "Horia Bernea în colecția dr. Sorin Costina" în spațiul expozițional de la subsolul Casei Matei Corvin. Organizată ca rezultat al colaborării dintre curatorul și criticul de artă Mircea Oliv și Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca, manifestarea aduce în fața publicului clujean nu mai puțin de șaptezeci de piese aparținând unuia dintre cei mai importanți pictori români ai perioadei postbelice. Este vorba de lucrări de o mare varietate, atât ca tematică, cât și ca tehnică de execuție (de la desen la acuarelă și pictură în ulei). Fapt esențial și remarcabil, toate fac parte dintr-o singură colecție, aceea a doctorului Costina din Brad.

Piese prezentate permit o trecere în revistă, succintă dar nu superficială, a temelor și motivelor predilecte în pictura lui Bernea, a fazelor stilistice parcurse de acesta de-a lungul timpului. Mai mult, ar trebui semnalată prezența în cadrul colecției a câtorva dintre lucrările de vârf, din punct de vedere calitativ, din opera, vastă, a pictorului.

Astfel, se remarcă spre exemplu câteva dintre picturile aparținând seriei "Praporilor". În cazul acestora, demersul artistului pornește dintr-o arie tematică și plastică, pe care, cu o oarecare doză de exagerare, o putem defini ca pe una a kitsch-ului (popular, sincer și inofensiv) ortodox. Rezul-

tatul final este însă unul realmente modernist, de mare acuratețe și forță de expresie autentic artistică. Etapele parcurse între cei doi poli imagistici sunt ilustrate în expoziție prin prezența desenelor (de un grafism ce ar putea deveni exuberant, dacă nu ar fi temperat de o lucidă și sobră inteligență compozițională) și a schițelor pregătitoare. Impresionează varietatea registrului expresiv, de la decorativismul aproape geometric stilizat al unora dintre aceste lucrări la subtilitățile cromatice ale altora. Două pânze excepțional realizate sunt cele din celebra serie a "Dealurilor". Căci piesele aflate în posesia doctorului Costina fac parte dintr-o suită mai amplă, ale cărei lucrări oferă un riguros calculat crescendo dimensional: puse unele lângă altele, variația dimensiunilor lor descrie proporțional unghiul pantei colinei care a stat, ca dat al realității vizuale imediate, la baza concepției picturii. Dincolo de această încercare plastică pe tema problemei proporțiilor și a aceleia a raporturilor dintre realitate/natură și imaginea artistică, "Dealurile" expuse rețin atenția și trezesc admirația prin atmosfera pe care artistul reușește să le-o confere, care le trădează menirea (ambția?) de a se revela ca ușor imprecise și oarecum poetice teofanii vizuale; o atmosferă ce pare în același timp a aminti intrucâtva de oniricul peisajelor imaginare ale unui suprarealist ca Max Ernst.

Poate mai puțin adecvate și adaptate unei sensibilități perceptive contemporane (să-I zicem post-moderne?) și ceva mai slab realizate ni se par lucrările din ciclurile dedicate Văratecului. Ele reprezintă rezultatul (târziu manifestat în act, pe când artistul se afla la Paris) al șederii pictorului la celebra mănăstire moldovenească. Imaginile clopotniței sau variantele "Coloanei" (prezentă aproape obsedantă) par să oscileze între hiper-realism și tentația misticului, fără a ajunge la o reală unificare plastică și semnificativă a celor două registre. Lucrarea intitulată "Coloană II" ne apare însă ca fiind o superbă și mai mult decât compensatorie excepție.

Expoziția de la Casa Matei face manifest și un remarcabil, să spunem, concept de colecție. Colecția dr. Costina nu este o alăturare aleatorie sau mercantilă de obiecte de artă. Atât în cazul lui Bernea, cât și al altor autori contemporani de valoare ale căror lucrări le deține și, mai ales, le admiră, colecționarul a încercat și cel puțin într-un caz, a reușit să adune piese care să dea o imagine cât mai coerentă și mai relevantă a unei personalități artistice. Modest, Sorin Costina refuză să își aroge vreun merit în reușita acestui demers, considerându-se, în ipostaza de colecționar, ca fiind literalmente doar o (altă/altfel de) creație a regretatului său prieten și "frate mai mare": artistul și omul de cultură Horia Bernea. ■

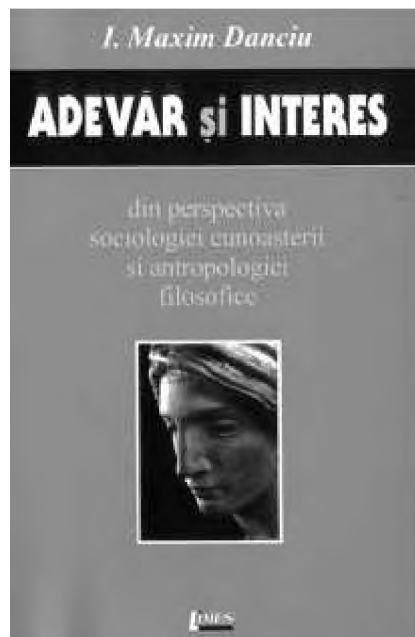
Adevăr și interes

■ Teodor Vidam

Lucrarea *Adevăr și interes* de I. Maxim Danciu apărută la Editura Limes, Cluj-Napoca, 2001 reprezintă o privire asupra existenței oamenilor pe calea rațiunii critice. Autorul distinge de la bun început patru direcții de exercitare a cugetării filosofice: a) Direcția profesată de cei pentru care filosofia ar avea în primul rând menirea de a construi o reprezentare sistematică a realității. Într-o asemenea perspectivă filosofia se constituie ca un *Weltanschauung*, iar specificul ei ar consta în faptul că implică un realism radical pe planul teoriei cunoașterii; b) o a doua direcție, oarecum reductivă și terapeutică, se ocupă de investigarea limbajului și a gramaticii. Ea pune pe prim plan teoria enunțurilor și face apel la tehnicile de analiză ce urmăresc reformularea enunțurilor complexe după reguli riguroase de derivare. Filosofia în această variantă analitică nu urmărește a spori domeniul faptelor, ci cunoștințele despre ele; c) O a treia direcție pune accentul pe varietatea experiențelor umane (științifică, estetică, morală, religioasă etc.). Ea se concentrează asupra subiectivității privită în varietatea și diversitatea accepțiilor sale. Se renunță la exigența viziunii globale pentru ca efortul reflexiv să fie orientat în adâncime, la nevoie chiar prin metode de descriere fragmentară; d) Finalmente, o a patra direcție, aceea a preocupărilor de metafilosofie, sub incidența influenței tardive a lui Nietzsche și cea mai recentă a lui Heidegger.

Indiferent de una sau alta din versiunile anterioare, filosofia menține treaz spiritul critic, în pofida perspectivelor diferite, nefiind vorba de o direcție dominantă, ci de afinitatea de o grupare sau alta de filosofi. Astfel, I. Maxim Danciu se înscrie pe linia reprezentării sistematice de factură realistă profesată în spațiul culturii românești de M. Florian și T. Vianu. Tema adevărului, corelată cu aceea a interesului, nu poate ocoli problema raționalității și a formelor pe care le îmbracă. „Analizând mai profund resorturile ce mișcă ființa umană, – observă I. M. Danciu – constatăm că pornirile omului se pot contrazice și combate între ele” (I. I. Maxim Danciu, *Adevăr și interes*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2001, p. 10). Fondul mobilurilor omului este întotdeauna irațional. Pentru a întări acest argument se reduce în atenție o zicere consacrată a lui Kant «instinctele fără rațiune sunt oarbe, rațiunea fără instincte ar fi moartă». Tindem să numim rațional ceea ce e avantajos ființei umane. Însă trebuie deosebit între ceea ce e personal-rațional, și ceea ce e social-rațional. Sintagma «Omul este o ființă rațională» nu mai rezistă în prezent unui examen logic atent. În schimb, nu se poate nega că, asigurând cunoașterea lumii, formarea conștiinței-de-sine a omului, rațiunea este una din pârgurile făuririi sale ca subiect creator, ca ființă pentru sine. Cealaltă pârgie este praxisul, acțiunea concretă a rațiunii, prin care se dimensionează viața cotidiană, cu adevărurile și interesele sale trăite.

Ca instanță intelectuală de vârf rațiunea îndeplinește mai multe funcții indispensabile deopotrivă vieții personale și celei de ordin comunitar: ea dispune de o dimensiune cognitivă, întrucât încearcă să deslușească enigmatul naturii și ale existenței umane; de o dimensiune proiectivă, – intuiește și schițează actele omului;



dimensiune critică, cu rol de a eluda fetișurile, dogmele, închistările și mărginirile omului, dimensiune valorizatoare, care vizează umanizarea spațiului social și a timpului istoric; finalmente, dimensiunea expresivă, care configurează operele spiritului și modelează diversitatea discursului uman. Toate acestea îl îndreptățesc pe I. M. Danciu să tragă concluzia că raționalitatea este un atribut al prestațiilor umane.

Dar la baza acestora se află psihismul uman ce se structurează la trei nivele diferite ale ființei umane: inconștient, preconștient și conștient. Zona inconștientă e marcată de prezența și acțiunea instinctelor, de izvodul și vadul pulsionilor și impulsurilor, de feroarea și tumultul trebuințelor. Zona preconștientă e marcată de dorințe și aspirații, adică zona preferințelor. În ce privește materia dorințelor ea este complexă. Distingem în principal dorințe concupiscente generate de libido, dorințe comune generate de nevoile elementare și dorințe rezonabile, sursa bunului simț, coeficientul înnăscut al moralității. Ambele zone reprezintă subconștientul, substratul fundamental al psihismului uman comparativ cu fenomenul conștiinței. Această structură contradictorie a ființei umane face ca insul uman să se știe insuficient și în continuă căutare de posibilități, speranțe și promisiuni. Disponibilitățile intelectual-eective provin din această vatră a ființei umane, fapt care reprezintă nu numai suportul și sursa acestora, ci și domeniul procesului neîncheiat al fațetelor multiple pe care le parcurge variabilitatea legăturilor dintre interes și adevăr.

În consecință, „procesul cunoașterii ființei umane, privită în complexitatea sa, reprezintă o coordonată a filosofiei” (2. Idem, p. 15) și tema majoră a antropologiei ca știință socio-umană. Se poate spune că nu există nici un aspect mai important al realității umane pe care antropologia să-l ignore. Ea este preocupată de descifrarea specificului uman. Prin statutul său existențial controversat ființa umană reprezintă «modul gordin» nedeslușit încă în complexitatea stratificării

și funcționării sale de către filosofie și științele particulare.

Între ființa umană și natură se interpune propria sa ambianță spirituală. Această conștientizare este expusă pentru prima oară în lucrarea lui M. Scheler «Poziția omului în cosmos» (1928). Astfel, conform poziției lui I. M. Danciu trei direcții marchează începutul dezvoltării antropologiei filosofice. Prima pornește de la studiul vieții spirituale a omului (N. Hartmann, E. Cassirer, E. Rothakers). A doua de la constituția naturală a omului (A. Ghelen, A. Partmann). A treia circumscrie structura existențială trăită a omului (J. P. Sartre, G. Marcel, M. Merleau-Ponty). Dar indiferent de o direcție sau alta, antropologia filosofică intenționează întotdeauna o determinare originală, ceea ce este fundamental uman, adică felul în care decurge și se împlinește ființarea umană.

După T. Herseni omul este chiar natura creatoare de cultură, iar antropologia filosofică funcționează ca mediatore între reflecția filosofică generalizatoare asupra omului și cercetarea realității concrete în integralitatea sa. I. M. Danciu urmărește să pună în lumină particularitățile demersului propriu antropologiei. În primul rând se delimitează de un anumit tip de filosofie prin caracterul său antispectativ. Autorul subliniază în mod tranșant faptul că antropologia generală se distinge de alte discipline socio-umane prin abordarea holodinamică. Ea este, în al doilea rând, globală ca temporalitate, de resortul ei fiind studiul apariției și evoluției omului, interrelațiile dintre nivelul biologic și cel cultural, dintre baza genetică și mediul înconjurător. În al treilea rând antropologia generală propune studii comparative de mare anvergură (cross-cultural study). Propriu antropologiei românești este trăsătura de a nu rămâne la nivelul biologic, sub-uman, ci de a cerceta pluralismul cultural, defini-toriu pentru comportamentul uman fiind vehicularea valorilor, adică cultura în mișcare permite indivizilor sociali să supraviețuiască, să înțeleagă, să coopereze.

„Filosofia ca metafizică tradițională se destramă” (3. Idem, p. 54). Pornind de la unele alinamente proprii gândirii filosofice, antropologia relevă că fragilitatea ființei umane în fața mediului natural ostil este compensată în schimb de deschiderea spre lume și capacitatea de a învăța, după cum consideră H. Plessner și A. Ghelen, situându-se pe o poziție asemănătoare și gândirea românească prin M. Ralea și E. Speranția. Pronunțându-se pentru o concepție realistă, pentru o distincție a planurilor existențiale, M. Florian arată că subiectul se subordonează obiectului și revendică simultan privilegiul de a fi un obiect ireductibil, original, un pol antitetice al obiectului.

Gândirea nu depășește experiența, ci o interpretează și o clarifică. Adaptările cognitive prelungesc adaptările biologice în general, funcțiile organismului sunt aceleași cu funcțiile cunoașterii, anume: organizarea, conservare dinamică, asimilare și acomodare. Se poate face o paralelă mai mult decât instructivă între concepția lui M. Florian și aceea a lui J. Piaget referitor la acțiunea care primează și nu exclude obiectivitatea cunoașterii, ci, dimpotrivă, duce la ea. Pluralismul cultural și problematica sa ne dezvăluie existența unor tipologii stilistice istoric diferențiate și a unor valori dominante într-o epocă sau alta. Investigația filosofică a pus în evi-

dență că variatele forme ale culturii umane nu sunt unite printr-o identitate în natura lor, ci printr-o conformitate cu obiectivul lor fundamental: *faptul că omul nu se poate găsi pe sine, nu poate deveni conștient de individualitatea sa decât prin mijlocirea vieții sociale. Omul nu-și poate trăi viața fără a o exprima printr-o polaritate fundamentală între stabilitate și evoluție, între tradiție și inovație, între forțele reproductive și cele creatoare.*

Antropologia produce sinteze prin depășirea specializărilor stricte din cuprinsul științelor socioumane. A fi uman nu înseamnă să fii oricine, ci, înseamnă să fii un anumit fel de om. Un om preocupat de limpezirea și cunoașterea de-sine și de alții, proces la care adevărul și interesul aduc contribuții de loc neglijabile. *Ideea de adevăr trimite la obiectivitate, comunicabilitate și unitate.* Conform teoriei aristotelice adevărul și falsul nu rezidă în părerile pe care le avem despre elementele simple, ci în judecată, adică conectarea îndeolaltă a unor termeni conform sau neconform cu realitatea. Aristotel consideră că elaborarea adevărilor revine intelectului activ «gândirea care găndește gândirea». Expresia «adequatio rei et intellectus» poate fi pusă pe seama lui Aristotel. Ulterior, R. Descartes consideră evidența ca proprietate distinctă a adevărului. Leibniz distinge între adevărul rațional și adevărul de fapt. La rândul său, Kant distinge între adevărul formal și adevărul material. Modernii aduc în prim plan deosebirea între adevărul analitic și adevărul sintetic.

Corectitudinea gândirii este una din condițiile cunoașterii adevărului. Condițiile formale ale adevărului nu sunt desigur suficiente dar sunt condiții necesare pentru o cunoaștere științifică. Ele permit abordarea judecăților psihologice și morale, inductive și probabilistice. În ultima vreme se manifestă orientarea că logica ar trebui să analizeze în mod sistematic toate speciile de argumente. „Este limpede deci că teoria argumentării trebuie să-și ocupe un loc al său, bine stabilit, în ansamblul științelor logice” (4. Idem, p. 103). Investigația filosofică privind problematica adevărului pretinde o abordare din mai multe perspective. În principal abordarea este necesară din perspectivă logică și epistemologică. Semnificația completă a termenului de adevăr nu este reducibilă la indicii formale.

Astfel, în sfera practică termenul just corespunde mai exact sensului decât cel de adevărat. Ceva este just dacă se conformează regulii, normei, legii. În sfera existenței concordanța cu realitatea reprezintă o instanță de neocolit. O persoană este adevărată în sensul că e cinstită. Ea respectă adevărul teoretic, reprezentările sale adevându-se realității. Ea este dreaptă, loială (în contrast cu imoralul) când recunoaște și aplică norma morală. E demnă de încredere, adică entitatea intențională și cea realizată se află în adecvare reciprocă. Din perspectivă epistemologică principalele teorii asupra naturii sau structurii adevărului sunt: teoria corespondenței, teoria coerenței, teoria pragmatică și teoria sintetică.

Teoria sintetică a adevărului caută să integreze pe baza ideii de corespondență și celelalte momente și dimensiuni ale adevărului. Dacă adevărul analitic leagă un subiect de un predicat conținut în intensiunea sa, cel sintetic leagă un subiect de un predicat provenit din experiență. Omul există numai ca posesiune a libertății, consideră Heidegger, deoarece numai așa poate avea loc ieșirea din sine și manifestarea propriu-zisă prin acte și fapte supuse unor condiționări concrete. Neesența propriu-zisă a adevărului este misterul. Se caută să se discearnă oriunde s-ar întâlni experiența de adevăr. Prima condiție pe

care trebuie să o îndeplinească o aserțiune pentru a fi evaluată alethic este necesitatea sensului.

Din dovadă în dovadă accedem la adevărurile prime, axiome sau principii. Axiomele nu pot fi demonstrate, dar nici nu au nevoie de demonstrație. Ele sunt evidente prin ele înseși. Deosebite de adevărurile prime sunt postulatele sau cerințele fundamentale. Ele nu sunt evidente prin ele însele nici nemijlocit nici mijlocit. Ele nu pot fi demonstrate deși ar avea nevoie de demonstrație. Interesul fiecăruia este de a se conforma cu interesele societății. În funcție de solidaritatea organică dintre adevăr și interes distingem între spectator, agent și subiect. *Spectatorul este îndiferent față de ceea ce se desfășoară; pentru el un rezultat este la fel de bun ca oricare altul. Agentul este legat de lucrurile care sunt în desfășurare; rezultatul acestei desfășurări are importanță pentru el.* Destinul agentului este pus în joc, iar el face tot ce poate pentru a influența direcția pe care o iau evenimentele prezente. Fără să fie ghidat de certitudini în reacțiile sale din prezent poate să facă câteva demersuri care vor influența evenimentele viitoare.

Suita poziționării în și față de natură și societate nu ar fi completă dacă pe lângă termenii de spectator și agent, nu am avea în vedere, ca o realitate cu relief valoric distinct, se înțelege termenul de subiect. Acesta parcurge toate treptele cunoașterii, de la cunoașterea empirică comună până la aceea esențial filosofică. Subiectului îi este proprie deopotrivă reacția gnoseologică și axiologică, implicarea prin cunoaștere și interese, și relativa detașare față de cursul lumii reale și valorice prin actul de creație. Interesul necesită cunoașterea cursului acțiunii și prevederea consecințelor favorabile și nefavorabile ale acestora. În timp ce termenii ca afecțiune, preocupare și motivare indică o atitudine de preferință personală, referindu-se la atitudini orientate față de ceea ce e întreprins.

După cum sugerează chiar înțelesul etimologic al termenului de interes (inter-esse) a fi între, adică ceea ce leagă două lucruri care altfel sunt îndepărtate unul de celălalt relevă faptul că suntem ființe de interval. „Se poate chiar spune că –evidențiază I. M. Danciu – interesul reprezintă calea sau intervalul în care noi ne disciplinăm și căutăm să ne perfecționăm experiența în contexte bine delimitate ale acțiunii asupra mediului în care trăim” (5. Idem, p. 151). Dacă prin corpul său omul aparține naturii, prin conștiința sa o depășește. Faptul că nu este o simplă specie biologică se datorează vieții social-culturale, aceasta cerându-se înțeleasă ca un nivel existențial superior celui natural. Recunoscând ca procese calitative distincte (participarea și integrarea) I. M. Danciu reține necesitatea de a distinge între coordonatele de conduită umană în cazul de spectator, agent și subiect. „Omul ca ființă socială conștientă se opune acesteia (naturii) ca subiect” (6. Idem, p. 161).

Omul modifică natura și societatea potrivit intereselor sale. Omul trăiește uman într-un mediu construit, raționalizat. Munca rezidă, după Lukács, din instituirii teologice, care pun în mișcare lanțuri cauzale. Omul ca ființă a trebuințelor și intereselor e surprinsă de piramida lui Abraham H. Maslow. Cele cinci trepte ale acesteia (trebuințe organice, de securitate, de apartenență, de stimă și realizare-de-sine) dezvoltă totalitatea intercorelată a acestora. El optează pentru dispunerea trebuințelor în două clase: una a trebuințelor inferioare și alta a celor superioare. În consecință, omul dispune nu numai de motive de conservare (hrană, adăpost, securitate, etc.) dar și de motive de dezvoltare (interese, ambiții, etc.) la care se adaugă ca un

cololar tendința perfecționării, ideea autodepășirii, dorința de a realiza un anume model de personalitate.

Autorul cărții «Adevăr și interes» ni se dezvăluie în plenitudinea demersului major realizat prin ultimul capitol, cel de al patrulea, corelația dintre adevăr și interes abordată din trei perspective: axiologică, praxiologică și antropologică. I. Maxim Danciu se consideră acum îndreptățit să dea curs unei sinteze meritorii, care-l circumscrie în rândul cercetătorilor stăruitori în ce privește condiționarea și interinfluențarea dintre antropologia europeană și antropologia românească. În primul rând el are în vedere lumea înconjurătoare într-o dublă ipostază: aceea de mediu natural ca sistem referențial prim și aceea de mediu societal ca sistem referențial secund. În al doilea rând el nu pierde din vedere faptul că în cazul ființei umane se impune, de asemenea, o abordare dublă, aceea de obiect ce se află în fața subiectului și a subiectului ca pol antitetic, ireductibil la condiția de obiect oarecare.

Problema lumii independente de subiect, problema lumii ca fundament al existenței, ca subzistență sau realitate-în-sine nu se discută, ci se constată. O ființă care nu se desprinde de realitatea imediată, adică aceea a lumii de aici și acum, rămâne «incapsulată» și nu poate descifra tălcurile acestei lumi. «Omul ca om –remarcă I. M. Danciu – se situează mai mult în posibil decât în real» (7. Idem, p. 239). El trebuie să-și găsească punctele de reper, adică are nevoie de «stabilizare». În afară de aceasta, omul e preocupat de el însuși prin cunoaștere și comportare practică. Omul întreabă de sine, de umanitate, de locul și sensul existenței acestora în lume.

Ca ființă reală într-o lume în mișcare, omul își rămâne însă, la fel de necunoscut ca și realitatea în totalitatea ei, deoarece prin gândire nu poate dispune nici de lume nici de sine însuși. El nu depășește niciodată ipostaza de promisiune. El nu este numai descendentul părinților săi, ci în mod esențial «moștenitorul» comunității, nu numai a familiei și generației în care trăiește, ci al tuturor predecesorilor pe umerii cărora se ridică. Evoluția istorică a omenirii se bazează pe edificare social-culturală a posibilităților comportamentale. De aceea, drumul înapoi spre lumea magiei și a mitului ne este blocat. Formele de manifestare ale culturii nu au decât un caracter de manifestare întâmplător, temporal. Trecerea de la magie la mit și la logos, mai întâi într-o formă limitată, iar pe urmă tot mai liber nu poate epuiza până la secare rădăcinile organice ale psihismului uman.

„Poate generațiile viitoare – consideră I. M. Danciu – nu vor mai înțelege nici lumea culturii occidentale creștine, dacă sensurile, valorile pe care această cultură le reprezintă nu mai corespund în parte condițiilor moderne de existență” (8. Idem, p. 241). Trecerea de la nevoile false la cele adevărate cere o privire asupra existenței oamenilor pe calea rațiunii critice, întrucât cea mai importantă valoare aflată la rădăcina vieții și culturii este adevărul. Adevărul nu are limite, iar căutarea sa în știință, artă și filosofie este unul din cele mai nobile scopuri pentru ființa umană de pe orice meridian și orice paralelă. Finalmente, după I. M. Danciu, nu ne rămâne decât o deschidere rațională, bine cumpănită, ca să rezistăm lucid și demn, datorită condiției noastre de ființă de interval, totalitarismelor opresive și falselor utopii.

Spectatori, căutăm film

■ Ioan-Pavel Azap

«**U**n stat African aflat sub dictatura unui președinte cu armată personală și-a abandonat ambasadele, punându-le în situație penibilă. De optsprezece luni abandonată de către Republica Endola, ambasada din București nu a mai achitat nici o notă de plată. Deznădăjduit și plin de furie, ambasadorul Patrick face țândări sticla portretului președintelui Kumunga, dictatorul miliardar, care a provocat toată această situație penibilă. Patrick nu întrevede nici o soluție pentru a plăti factura la morgă și a organiza funeraliile soției. Sub flashurile fotografilor și în fața camerelor televiziunii, ambasadorul Patrick și secretara Dana se așază la rândul din fața cantinei săracilor dintr-un cartier marginal al Bucureștiului. Patrick provoacă scandal. În apărarea lui intervine Marius. El este unul dintre cei care au fost grav răniți în Revoluția din Decembrie. Tratat la München și reîntors în țară, Marius prinește un Certificat de Revoluționar, ca și prietenul său Titi. Titi se lansează în afaceri, în timp ce Marius decade tot mai mult, dependent de morfină. Marginalizat treptat, ajuns și el la cantina săracilor. Dependent de drog, provoacă un alt scandal. Titi îi propune lui Patrick să-l adăpostească pe Marius în ambasada goală. Patrick, convocat urgent la Ministerul de Externe, solicită expulzarea. Obține în schimb promisiunea ministrului că România va mai suporta un timp cheltuielile minime ale ambasadei.

Dana se îndrăgostește de Marius și îi procură morfină. A doua zi dimineața Marius află că, tot din lipsa puținței de a-și achita datoriile, ambasadei i-a fost ridicată și paza militară. Titi profită imediat și intenționează să vândă clădirea ambasadei. Prin telefon, Titi îi cere lui Marius să

decupleze soneria și să dea jos firma ambasadei. Se declanșează alarma. Întâmplător, Marius este arestat. Pentru un delict minor. Este scos de acolo de către Patrick. Se întorc la ambasadă. Alarmerile false vin din toate părțile. Ambasadorul e încântat. În sfârșit expulzarea pare posibilă. Dana, Marius și Patrick se îmbrățișează.»

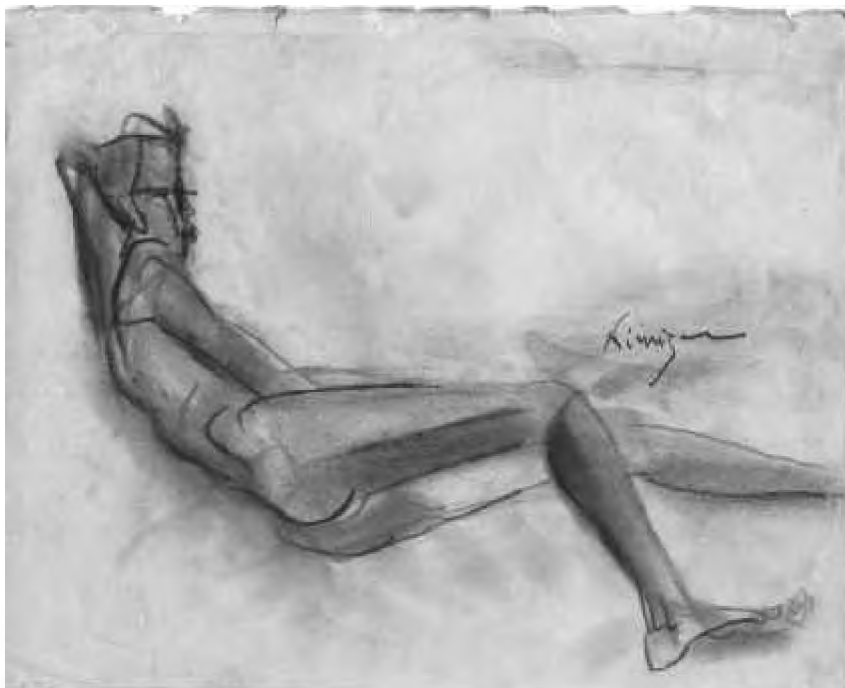
Altfel spus: *pupat toți P-ța Independenții!* Am început cu acest lug citat care nu este altceva decât sinopsisul propus de distribuitorii în caietele program (on-line!), pentru că numai așa poți pricepe câte ceva, acolo, din ultimul film al lui Mircea Daneliuc, *Ambasadori, căutăm patrie*. Asta, dacă nu ai văzut filmul și dacă lași la o parte (sau, dimpotrivă, deguști) umorul involuntar al acestui proces-verbal. Dacă, însă, ai avut ghinionul și ai intrat la film, ba ai mai și dat niște bani pentru asta, nu mai înțelegi nimic. Iar dacă ești cinefil sau doar oleacă mai în vârstă și ai avut norocul să vezi filmele lui Daneliuc cel din perioada pre-revoluționară, adică de până în 1989, deruta se transformă în spaimă: spaima că, într-adevăr, de acolo de unde nu e, Dumnezeu mai ia! Respectiv, din grădina cinematografiei românești, atât de săracă încât ți-e și rușine că n-are cine ce fura din ea. Lăsând la o parte tema - actualitatea mizeră în care ne « lăfăim », veșnicii securiști având misiuni dintre cele mai incerte dar întotdeauna pline de bani (ce dracu s-ar fi făcut cineștii români, după '89, fără ei?), răfuiala impotentă cu regimul comunist, temă pe cât de generoasă pe atât de prost exploatată, majoritatea peliculelor «de gen» având aceeași relevanță ca și cupletele de pe vremuri în care erau înfierați, cu un curaj de zile mari, frizerii care luau bacșiș sau muncitorii care întârziu la munca voluntară -, *Ambasadori, căutăm*

patrie este un film dezlănat, fără miză, pendulând între comedia neagră (cel mai adesea involuntară) și filmul politic furios (adică al unui fost cândva tânăr furios, lider al generației '70), greu de urmărit din cauza incoerenței narative. De altfel, scenariul (semnat tot de Mircea Daneliuc) mizează din start pe o carte necăștigătoare, pune fals datele problemei: premisa filmului, imaginara republică Endola ce-și abandonează ambasadele, o pură ficțiune, este pretextul pentru o (pretinsă) radiografiere a crudei realități din România contemporană, o curajoasă demascare politică, un act de acuzare (ghilimelele le puteți pune și dumneavoastră dacă ați văzut pelicula). Altfel spus, datele unui film parabolă, metaforic, sunt tratate cu mijloacele unui realism extrem sau, mai bine zis, chiar dacă poate suna barbar, ale unui neo-neorealism proletcultist (vezi încrâncenarea excesivă, suprasolicitată și suprasolicitanță, și de aceea neverosimilă, cu care Daneliuc, asemeni lui Lucian Pintilie, își lucrează filmele, fără urmă de emoție). Sau, și mai exact: nu știm dacă ambasadorul Patrick este cel care visează că se află în România, aceasta fiind tărâmul fabulos al fan-teziei, al visului, ori dacă România este cea care visează că există o țară Endola și un ambasador Patrick... Fluturile îl visează pe chinez sau chinezul pe fluture? Din această dilemă nu se poate ieși!

Cât despre interpretare, o singură revelație: Serge Abiad în rolul ambasadorului, sculptor, de parcă ar fi jucat în alt film (mai bun!). Horațiu Mălăele (Titi) își construiește personajul pe cont propriu, fără prea mare entuziasm însă; Cecilia Bârbora (Dana) se lasă purtată fără nici o tragere de inimă prin ambasada pustie, prin patul soțului (cel din film), care o mai și pleznește, sau prin secția de dezintoxicare a unui spital; Marius Stănescu (Marius), altfel un actor foarte bun, ca și ceilalți amintiți până acum, este uneori de-a dreptul penibil în încercările sale de a mima sechelele unei răni în gât dobândite, cum altfel?, în Revoluție (de altfel, filmul s-a numit inițial *O gaură în gât*, ceea ce e mai aproape de adevăr, *Ambasadori, căutăm patrie* fiind, în fapt, o gaură în bugetul cinematografiei române și în filmografia lui Mircea Daneliuc). Una peste alta, muzica lui Dan Teodorescu nu ajută deloc filmului și, cu atât mai puțin, spectatorului.

P.S.

Pentru a elimina orice bănuială de reavoință, semnatarul acestor rânduri se recunoaște un admirator aproape necondiționat al regizorului Mircea Daneliuc cel de până în 1989, de la *Cursa*, *Glissando*, *Proba de microfon* sau *Croaziera*, până la capodopera numită *Iacob* (mai puțin *Tusa și junghiul*). Dar Mircea Daneliuc cel de după 1989 este aproape de nerecunoscut, din nefericire printr-o involuție artistică pe care nu putem decât să o regretăm.



Costumele erotice, datul în gropi și scandalagiul cel viteaz

■ Mihai Dragolea

Cum, necum, a trecut și Dragobetele cel vesel! Sărbătoarea amoroasă strămoșească s-a derulat, cum era de așteptat, mai ales prin sate și comune, cei de la oraș fiind epuizați de Americana „Valentine's Day”; cinstit, se poate spune că s-a făcut dreptate tuturor îndrăgostiților, fie ei din mediul urban, fie din cel rural! Dar abia s-au încheiat festivitățile aferente și s-a pornit, ca un uragan roz, carnavalul de la Rio!; pe acolo, în ritm de samba, mulți participanți au arătat lumii ce era de arătat: costume și încălțăminte confecționate meticolos din prezervative. Desigur, e ceea ce trebuia, letargia care a pus stăpânire pe mapamond după prinderea delirantului dictator irakian trebuia cumva făcută ferfeniță, și cum altfel să se petreacă asemenea fapt fără de costume și încălțări duioase croite din prezervative?! Și așa, în vreme ce exuberanții brazilieni prezentau moda cea fierbinte, lumea noastră s-a pus pe prezentat „gropile adoptate”! Șoferi de șoferi, români de români s-au pus harnic pe descoperit câte o groapă cât mai de calitate, să adopte și ei, cu vopsea albă, ceva petic de teren intravilan; acum, ca la toate adopțiile, sunt necesare nelipsitele for-

malități, completate formulare pe la primării și tribunale. Cu adopțiile de copii a fost cum a fost, ne-a accidentat chiar și baroana din Anglia, la cele privind gropile din asfalt se va vedea cât de bine pot acționa baronii din dotare! Atât de mult a fost vehiculat cuvântul „adopție”, încât mie mi-e de-a binelea teamă să-l pronunț, darmită să-l mai și practic sub forma asta dorită ludico-ironică a atașamentului pentru o nenorocite de groapă; și mă trec toți fiorii gândindu-mă cum se vor lupta posesorii de gropi cu eventualii doritori să le astupe, să le șteargă de pe fața pământului cel mult îngăduitor! Dar, nu-i așa?!, înflorească ghioceii, pocnesc mugurii, e normal să pocnească și idei din cele mai năstrușnice! Așa e și la bieții romi: mereu au avut, în ultima vreme, probleme cu regii și împărații, care mai de care mai internaționali, cu pagodele armonios răspândite prin toată țara, minunății ridicate fără sprijinul nici unul ANL; aceste probleme nici nu mai străluceau pe firmament, când a venit necazul cu titlul „Cine-i mai rege între maneliști?”, cine e cu Adrian Copilu Minune, cine cu Nicolae Guță? Și stimabili, în loc să se certe pe coroană, mai bine



mai discutau cu omul zacuscă, G. Pruteanu, așa se vedea limpede că – în comparație cu amintitul nevricos – ei sunt la înălțimi regale. Dar, la puzderia de regi și împărați trebuia ceva nou, care s-a ivit sub forma unui nasture cafeniu, candidatul la președinție Viorel Bumbu, din Alba-Iulia, hotărât să facă ordine după ce va fi ales, să ducă o luptă teribilă cu corupția noastră strămoșească (s-ar putea spune), chit că Viorelul n-a fost prea cuminte chiar înainte de a-și anunța candidatura. Nu știu ce poate spune cititorului un amănunt copleșitor pentru mine: Alba-Iulia e la 20 kilometri de Cigmău, locul de naștere al autorului *Țiganiadei*, Ion Budai Deleanu...

Teledependența

Telebulimia lecturilor

■ Monica Gheț

Cărțile vor fi probabil „puse la borcan” – așa cum ne sugerează creația plastică a artistului timișorean Tajo, sau vor fi citite din borcane în ambalajul conceput de năstrușnicele provocări ale editurii Humanitas („Cartea din borcan”), aidoma mesajelor S.O.S. lansate cîndva în butelii trimise pe valurile oceanelor. Semnele unui abandon ce nu renunță la speranță. Asemeni fragmentelor de operă prezentate în concert sau pasajelor favorite din cele mai cunoscute lucrări muzicale înregistrate pe disc, ideile originale se „deșartă” în reviste, altelei în fotomontaje înaintea locuirii lor în volum. Pare a fi un test al îndurabilității, al rezistenței lor, o „pre-nuntire” înaintea „mariajului oficial” cu publicul cititor. Lăsînd cartea deoparte, adeseori inhibat de prea numeroase pagini înegrite de tipar, „lectorul cultural” se delectează cu reviste și ideile sugerate de *flash*-ul unei intuiții grabnic schițată pe „ecranul” paginii de ziar/revistă.

Nu e un reproș, ci o simplă constatare. Rezultatul vitezei cu care ne gonim viața înspre umbra ei. Citim „foiletoane” – așa cum prevăzuse Hermann Hesse în *Jocul cu mânelele de sticlă*, fiind-

că trăim o „epocă foiletonistică”: ce mai zice unul, ce mai crede altul, ce se discută și de ce, cum a inflamă spiritele interviul/ intervenția lui X sau Y. Ultimul film al lui *Z nebuie* văzut, ai n-ai timp, „trebuie mers” la *Oscar*-ul anului sau măcar la pelicula premiată la Cannes. E necesar, e obligatoriu, e consult, e de *bon ton* să fii informat, să știi ce se poartă, unde și cînd. Revistele înalță cînd nu demolează „statui”, țin loc de „bîrfe” de „șuşanale”. Iar foamea pentru senzaționalul de azi nu e domolit de promisiunea „senzațiilor tari” de mîine. Și totuși...

Și totuși, există clipe de adăstare în marea bulimiei a *teledependenței*. E „păcăleala” pe care ne-o servesc unele, tot mai rare publicații de excepție, adevărate cărți mascate în formatul periodicelor, dar și revistele „foi volante” onorînd colecțiile. Ele se pot situa în zone divergente ale ideologiilor sau urgențelor artistico-intelectuale, dar litera lor se încrustează în memorie, are greutatea „adevărului și a emoției” de moment ori de perenitate. Este cazul, cel puțin pentru mine, a revistelor (cărți) *Lettre Internationales*, ediția română, a revistei *Idea* (transformarea vechiului *Balcon* de la Cluj) împreună cu editura omonimă

ce-și onorează numele pulicînd faimoși gînditori contemporani, a revistei *Dilema veche*, aflată acum într-un subtil „joc dilematic” între savoarea oferită unui vast public și rigoarea eleganței stilistice a ideilor „de meditat” pentru toată lumea. Literatură și context social pe mapamond, reflecții despre lumea de azi mijlocite de artele plastice (*ly compris* și mai ales „oglinzile” desfășurate pe peliculă), „idei tari” despre realități flasce. Diagnosticări ale indigestiei pe care o dezvoltăm nevrotic. Identificarea zonelor vulnerabile, descrierea cu amănuntul a bolii/ bolilor nutrînd secreta nădejde a vindecării. Idei cuibărite în trupul nostru, fără să le știm desena conturul. Idei cu care adormi și te deștepți dimineața. Idei ce nu obosesc și nu te obosesc. Idei călăuze, idei-viață, idei ce sîngerează, idei sarcastice, idei necruțătoare, idei ale trezirii, idei ca pîinea cea de toate zilele. Idei pentru tot mai devastatoarea neîndestulare a foamei noastre. În fine, chiar Idei de citit, doamnelor și domnilor.

SUMAR

Consemnări

Lucian Băgiu: Michael Metzeltin, România: Stat, Națiune, Limbă • 2

Editorial

Alexandru Vlad: Satanism rural • 3

Comentarii

Mircea Opriță: Singurătatea abstracțiunilor de cursă lungă • 4

Dorin Mureșan: Cum poate fi evitat un delir • 5

Ėseu

Ioan Pop-Curșeu: Barthes despre Baudelaire • 6

Agenda pignasty

Șișan Manasia: Galateea • 8

Anul Ioan Slavici - Tribuna 120

Adrian Grănescu: O carte uitată • 9

Profil

Ilie Rad: Mircea Popa la 65 de ani • 10

Aurel But: Castelul de la Ciucea al lui Octavian Goga • 11

Interviu

Miron Scorobete • 13

Traducere

Poezii japonezi contemporani • 15

Muzică

Vingil Mihaiu: Antun Tomislav Saban - un vârf al muzicii croate actuale • 16

Teatru

Claudiu Groza: Cum m-am cunoscut cu Apolodor • 16

Poezia

Iancu Grama, Nelu Bălan • 17

Ėx abrupto

Radu Ţuculescu: Didi și sexul • 17

Meridian

Marius Jucan: Romanul și impactul imaginației morale • 18

Ovidiu Pecican: Europa ca subiect unificator și obiect al globalizării • 19

Filosofie

Teodor Vidam: Adevăr și interes • 20

Film

Ioan Pavel Azap: Spectatori, căutăm film • 22

Salonul defavorizatului

Mihai Drăgolea: Costumele erotice, datul în gropi și scandalagiul cel viteaz • 23

Teledependența

Monica Gheț: Teledependența lecturilor • 23

Arte

Bogdan Teodor Iacob: Expoziție Bernea la Cluj • 19

Livius George Ilea: Exorcizări cromatice • 24

ABONAMENTE

CU RIDICARE DE LA REDACȚIE:
60.000 lei - trimestru
120.000 lei - semestru
240.000 lei - un an

CU EXPEDIERE LA DOMICILIU:
90.000 lei - trimestru
180.000 lei - semestru
360.000 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. 5010.9575592 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

arte

Exorcizări cromatice

■ Livius George Ilea

Persistă încă, în special în rândul colecționarilor de la noi, o gravă preconcepție în receptarea operei de artă "de autor". Artistul este perceput ca "inconfundabil" iar opera sa ca fiind autentică doar dacă se cantonează într-un repertoriu stilistic, chiar tematic, limitat, încremenit în ipostaza sa curentă, notorie. Cu o funestă pasiune de naturalist, colecționarul de artă își fixează adeseori insecta-trofeu, vie și potențial aptă pentru imprevizibile metamorfoze, în caroiul savant organizat al unui implacabil insectar. Evoluția picturală lui Viorel Nimigeanu, în pofida aparentei sale accesibilități, apare în acest context, mai dificil de încadrat. Predilecția sa inițială pentru "Peisaje", înscrierea lor în generoasa tradiție a picturii românești a genului, l-au fixat comod și suficient într-o genealogie familiară, cea a iluștrilor fondatori ai picturii românești moderne. I s-au trecut cu vederea inerentele elemente contradictorii care semnalau încă de la primele sale încercări o fire profund revoltată, chinuită între ireconciliabile extreme. Purtat de destin dar și încercându-l cu încăpățănarea unui atavic pragmatism, Viorel Nimigeanu, originar din Bistrița-Năsăud se stabilește într-o mică localitate din Maramureș unde se simte adoptat de oameni și de natura locului, peisagistica sa asumându-și paideuma arhaică a zonei, parcă mai vie și mai bine coservată ca oriunde. Un instinctiv sentiment românesc al ființei, ce transcende aspectul regional al termenului, determină refuzul pictorului de a se lăsa adjudecat de pitorescul persuasiv val toposului maramureșan. "Pictor în peisaj", un gen de pictură - manifest, descrie natura cu luciditate dar și cu neobosită pasiune în aspectul ei indefinit, aparent haotic. Aceasta este materia primă a pictorului obligat să reordoneze, să restructureze, abia revenindu-și din perplexitatea provocată de neașteptata dezorganizare a mediului natural. Confruntat cu această aparentă dezordine formală, cu amestecul cromatic incert al decupajului brut din natură, pictorul recurge la rigorile meseriei sale, la o tot mai cerebrală structurare compozițională, la o fină manipulare a acordurilor cromatice. Peisajele sale devin mai echilibrate, demonismul naturii este temperat, paleta se restrânge, lumina generală a compoziției unifică volumele mari, geometrizate captând impresia unică a momentului. "Strada copilăriei" strălucește în afectivitatea culorilor vii, smălțuite, vesele, participând prin construcția ludică a formei la aura de miracol a lumii. Rrezonând cu peisajul dezolant al morții hlamidei vegetale a lumii, accentele grave din "Toamnă în Maramureș", invocă nu un abandon ci doar un ciclu al unui inevitabil temporar armistițiu. Compoziții în regim nocturn ca "Decembrie la Gălășeni" evită cenușii incert al anotimpurilor de trecere, redând misterul și străluminarea ceasului de taină sub modulările tonale de un albastru intens. Materialitatea difuză a volumelor suspendate în nemișcare, negându-și densitatea specifică nu reflectă lumina ci o emană. S-a etichetat astfel peisajul "de Nimigeanu" a fi purtător al unei specificități nordice (nordul maramureșan? nordul expresionist?) fără a se sublima îndeajuns cât de mult a experimentat artistul în spațiul îngrădit al genului, sau faptul că nici unul din aceste cicluri -



etape nu sunt identice ci își propun cu fiecare pas rezolvarea altor probleme ale picturii, conforme cu evoluția viziunii conceptuale și existențiale a autorului. O retragere continuă a figurativului în el însuși lasă la suprafața pânzei - oglindă și graniță între lumi, urmele, transparențele, inefabilul. Un peisaj interior în care treceri/supra-puneri se supun unei ordini de o simplitate deconcertantă, sfidând parcursul pictorului bantuit de abrupte pulsii contradictorii. În lupta cu sine, cu demonii săi lăuntrici el are tăria de a pune în paranteză mizeria joasă a existenței, de a exorciza temele sordide ale pătimirii cotidiene. Alături de peisaj, cicluri tematice ca naturi statice, nuduri sau "Flori" tind să redefinescă mereu fragilul echilibru dintre tradiția asumată și tentația experimentului. Ciclul său de "Balerine" însușează căutările sale ultime prin libertatea gestuală a tușei, tensiunea liniei și restrângerea cromatică drastică. Surprinderea dinamicii modelului, intensitatea arderii interioare sunt puse în raport cu o metarealitate statică, asemenea fotografiilor, o metarealitate statică, eternizând momente privilegiate de grație, clipa oprită. "Inconsecvența" sa stilistică și ideatică, prospectarea limitelor, trăirile sale, se constituie astfel în garanții ale autenticității personalității sale artistice.

