

# TRIBUNA

228

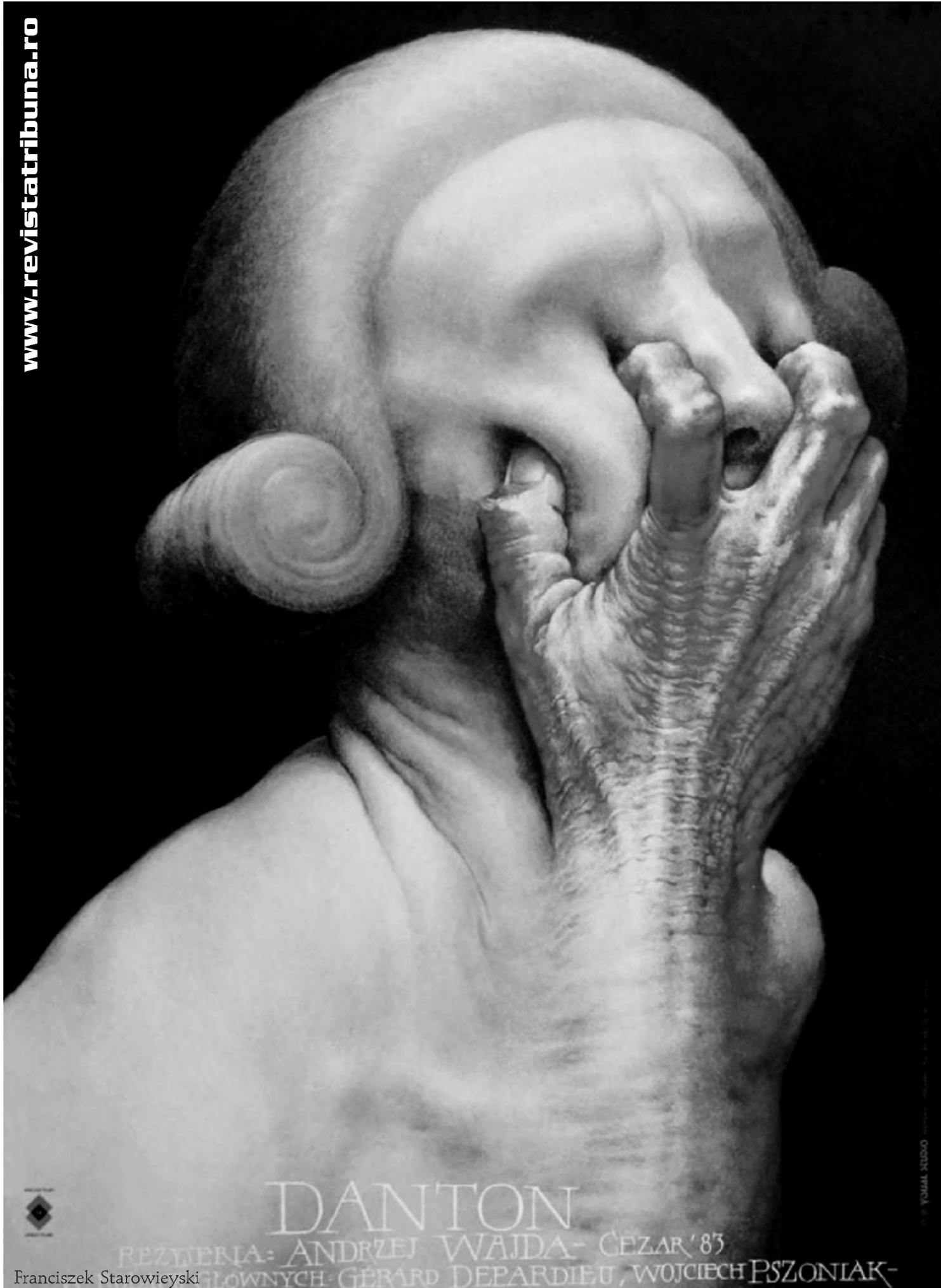


Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul XI • 1-15 martie 2012

www.revistatribuna.ro



## Afișul polonez



Franciszek Starowieyski

DANTON

REZUMENIA: ANDRZEJ WAJDA - CEZAR '83

GĂLĂBĂȘII: GERARD DEPARDIEU, WOJCIECH PSZONIAK

Poeme de  
**Florin Partene**

Cezar Boghici

**Cinci decenii de apocalips**

Interviu cu  
**Loránd Váta**

**Adriana Teodorescu**

despre

***Eternitate în cenușă***

de **Marius Rotar**



**TRIBUNA**

Director fondator:  
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA  
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură  
Tribuna:

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

**Redacția:**

I. Maxim Danciu  
(redactor-șef)

Ovidiu Petca  
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap  
Claudiu Groza  
Ștefan Manasia  
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc  
Aurica Tothăzan  
Maria Georgeta Marc

**Tehnoredactare:**

Virgil Mleşniță  
Ștefan Socaciu  
(fotoreporter)

**Colaționare și supervizare:**  
L. G. Ilea

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

Tel. (0264) 59.14.98  
Fax (0264) 59.14.97

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

**bour****bloc-notes****Surpriza din ținutul lui  
Ion Budai Deleanu****Mihai Dragolea**

**A**nul încă recent încheiat, 2011, a continuat, ca într-un serial de groază, cu episoade avînd protagoniști criza, recesiunea, ghilotina reducerilor salariale, creșterea prețurilor, suspendări, scandaluri cu interlopi (și nu numai), proaspete constrîngerii sau vechi, dar durabile, acte de corupție. Cum să lipsească din distribuție cultura?! Era normal, la așa vremuri și așa condiție, să se remarce prin pierderi, diminuări, dispariții, de unde prospețime, creștere, "propășire" (chiar modestă)! Numai că, ascuns și tăcut, mai există un totuși... Chiar în preajma sărbătorilor de iarnă, nesperat, am primit invitația de a participa la lansarea (cine dracu' mai credea posibil așa ceva!) unei noi reviste de cultură. Revista se numește *Palia literară*, apare la Orăștie, evident!, și își propune să fie un trimestrial cultural care să relateze ce fapte de arte se mai petrec în acest ținut aparte al Transilvaniei. Inițiativa și realizarea „proiectului”, cum se spune acum, aparțin doamnei Elena Sgondea, poetă și traducătoare, locuitoare a liniștitului municipiu, așezare străveche, centrul unor întâmplări chiar impresionante. Nu știu detalii, dar și acum nu-mi dă pace întrebarea: „De ce a ales fiul lui Coresi, diaconul Șerban, să tipărească tocmai aici, la 1582, *Palia de la Orăștie*?” Cert rămîne faptul că *Palia* a devenit emblemă a orașului, a întregului ținut. Nu este exclus ca apariția cărții să fi stimulat, pe căi ascunse, și pe aceea a unor reale personalități, de la Ion Budai Deleanu, la Aurel Vlaicu. Și, așa, nu mai e de mare mirare că, în pașnicul tîrg, au apărut multe publicații, numărul lor apropiindu-se de cifra 30. *Palia literară* recent apărută nu mai seamănă a întâmplare, cît confirmare a unei tradiții.

Într-o după-amiază destul de mohorîtă și rece de decembrie 2011, am ajuns la lansarea revistei, acompaniată de un spectacol în care a strălucit, după propriul gust, formația studentească OM. După cum atestă primul număr tipărit, *Palia literară* nu este numai literară, cît culturală, valorificînd potențialul artistic al orașului și al zonei. Redactorul șef al revistei, doamna Elena Sgondea, valorifică din plin cunoștințele și relațiile sale din spațiul cultural italian, foarte bine reprezentat la acest debut. Cum cetatea



Orăștiei beneficiază de resurse spirituale, artistice de certă valoare, e de așteptat, în numerele ce vor să vină, o prezență mult mai accentuată a acestora. Apărută la vremuri cel puțin dificile, *Palia literară* are șansa de a deveni un fapt cultural important.

Așa să fie!

P. S. Mai să te apuce rîsul-plînsul cînd citești: „În 1883 s-a înființat «Societatea de lectură a inteligenței române din Orăștie și jur (...)»”, în Petru Baci, *Orăștia, de la tîrg, reședință de scaun și oraș, la municipiul* (Deva, PC Graf, 1995, pag. 42).

**Erata**

Autorul articolului "Arta pe gheață" din nr. 227, pag.31, este Anemona Maria Frate și nu Alba Simina Stanciu.



Leszek Zebrowski

Responsabil de număr: Claudiu Groza



editorial

# Delir invernă pe două voci

Oana Pughineanu

03.01.2012 *Despre liniștea provincială a gândirii*  
 Dacă n-ar fi reducerile aproape că am putea reveni la ternul subconștient și adaptativ al orașelului nostru. Culoarele s-ar reîntoarce la rolul de fete cuminiți, care mai folosesc batiste cu monogramă călce, frumos împăturate, geometrizate cu forța aburului. Ar uita sau ar fi puse cu botul pe labe într-atât de eficient, încât destinul lor de țoape, de luminițe, de mușcate, de flori, fete și băieți, de globuri și moși crăciuni mai omniprezenți decât însuși bunul Dumnezeu s-ar estompa precum praful și noroiul unei gospodării bine rânduie. Oile vie de lângă pruncii de plastic ar reveni odată cu culorile la locul lor, în grajduri, în retine abia trezite din somnul subliminal, mângâiate de „așteptarea [boemică] a revelației care nu se produce niciodată”. „Time” is just a shortcut for the refresh button. Și invers. Și inversul inversului, dar fără teză, antiteză și sinteză. Ca la Pescarul de păstrăvi din Arizona. În colcăiala pacifistă a ternului violența nu depășește pragul unei neurastenii, motiv pentru care toți cetățenii sunt în siguranță. De fapt, e o simplă confuzie a spiritului 100%, din care 50% se lasă măcinat, granulat de diverse tactilisme precum realitatea (cu subcategoriile: medicamente pentru aia, medicamente pentru aialaltă, cărți, dovlecei și morcovi, ceai de sunătoare, ceai de muștel, minute în rețea, AXN crime), iar restul de 50% se dedă muncii asidue de separare și decontaminare a viselor de dorințe. Aceștia din urmă sunt cei 50 %, 100% puri, restul aspirând în mod josnic la o facilă rânduială isterică sau la o grandoare maniaco-depresivă. Amestecul dintre cei 50%, 100% impuri cu cei 50%, 100% puri, care asemeni unei mari iubiri se produce o singură dată în viață, îl transformă pe normalul purtător de retină-grajd pentru toate oile de pe lângă pruncii de plastic într-un agitator *sui generis* supus unei duble înșelăciuni: 1. cum că energia care îl traversează nu îi aparține de fapt, la fel cum cerneala nu aparține unei litere, ci literelor, și prin urmare el nu ar fi un ratat, ci un rateu și 2. că aceste momente de contopire cu energia cosmică n-ar fi folosite în scopuri etnobotanice și prin urmare ele, momentele, l-ar scăpa până și de gravitația gramaticală a eului. Or, din 1869 se știe că, în partea noastră de lume, căderea zilnică în cotidianul gravitațional-egoist al gramaticii ar putea fi surmontată numai de miracolul idioteniei, consumul etnobotanic de cosmos nefiind nici el decât un fiu al societății bazate pe cunoaștere. Dar care ar fi alternativa? Fără iluzii. Orizontul comun de semnificație nu e un Principiu, ci un Conținător, o placentă plină de nutrienți, asemeni degetelor supte în absența sânelui care a creat gândirea. Urâtenia mentală e onorată fără a fi recunoscută. Un gross-plan activist o filtrează zi de zi, încadrând minoritatea ca majoritate (edit picture-crop), dar lăsând-o totuși să-și mimeze diferența. E imposibil să mai indici fără să înfrumusețezi. Scurpatul e glossy. Dar pe asta o știam deja de la suptul degetelor în absența sânelui care a creat gândirea. Percepția e „deja”, „dintotdeauna” o fantasmă, deși uneori se întâmplă ca un trabuc să fie un simplu trabuc, și-atunci am încurcat-o... Toată gândirea aia inutilă... ca o alergie care nu te lasă să te „implici”, pentru că, codul citește greșit proteinele, mesajele, iar degetele supte devin dușmanii care te țin în brațe irigând periodic culorile în forme de țoape, de luminițe, de mușcate, de flori, fete și băieți, de globuri și moși crăciuni mai omniprezenți decât însuși bunul Dumnezeu... oile din retina-grajd, 100%, 50%... Ocazie unică! The rest is history...

14.02.2012 *Valentine's day.*

20.02.2012 *Despre agitația provincială a gândirii*  
 Devine din ce în ce mai greu să-i supraviețuiești iernii. Cel puțin iarna asta a însemnat atât de multe lucruri în plus față de zăpadă, frig, țuțuri și morți de frig! Vorba aia... „Militarii îngheață la dezăpeziri, locuitorii stau la căldură. Este inadmisibil. Nu putem plăti lenea la nesfârșit”. Militarii după cum se știe, ar trebui trimiși în zone de conflict îndepărtate și fără miză pentru țărișoara noastră mică (adică fără altă miză decât slugărnicia față de mai marii care au falimentat lumea), iar leneșii să se-apeuce dracului de muncit și să-și ia câte un jeep ca să nu se mai plângă că stau blocați 48 de ore într-un tren. Că menirea CFR-ului pe lumea asta nu e să transporte indivizi, ci să vândă bilete.

Dar lucrurile astea au devenit oarecum banale față în față cu urgența revoluției care nu are decența de a se stăpâni pe sine nici când muzica de la patinoarul de sub poalele calului etern fotografiat pe *I love you Cluj* acoperă vocile protestatarilor. Căci, dacă ar face-o, revoluția ar deveni un concept intimist... cam cum era cultura pe vremuri... ar decada la o stare de agitație internă demnă de comentariile lui Urania... „Vrem fabrici, nu mall-uri”. Acum 20 de ani era invers. Numai stelele și nelimitata lor interpretare ar mai putea face față unei revoluții care s-ar da bătută pe motive de decență. Și sunt convinsă că numai stelele, în bunăstarea lor, i-au dat fostului premier șansa de a ieși așa cum se cuvine să se iasă din politica română: cu fesele înainte. Cu ocazia asta, domnul Crin Antonescu, această poezie în stare nefiltrată a politicii românești, care s-a „depășit pe sine prin 0 absolut” ca prezență la voturi în parlament, a avut ocazia să dea tot ce e mai bun din el, comentând norocul care a dat peste Emil Boc. Fesele ex-premierului i-au revigorat sinapsele cum nu o mai făcuse nicio altă lege sau dezbateră parlamentară. A fost dragoste la prima vedere!

Dar revoluția continuă. Nu se poate opri. E o reacție pavloviană chiar dacă e împănată de atâția intelectuali. Masele își reclamă demnitatea („nu vrem

să fim sclavi”) și își exhibă veleitățile justițiare („jos corupția”) numai când li se taie salamul. Dacă salamul curge de bine de rău, revoluția nu e necesară. N-are importanță cum ajunge salamul să curgă: dacă o face prin însăși un mecanism corupt sau printr-unul cât de cât corect. Vorba aia... o casă e o casă. N-are importanță că a construit-o un stat mafiot sau un stat de drept (scuzați anacronismul). Ne enervăm când ni se taie 25%, dar dacă i-am primi mâine înapoi nu ne-ar păsa de unde vin. De 20 de ani se trăiește în aceeași corupție, dar cât timp se mai adaugă câte un debil 5% la salariu plus niște bonuri de masă, corupția e o afacere de rating mass-media și nu irită deloc reflexul pavloviano-revoluționar. Ne enervăm când SMURD-ul stă să crape, dar behăim de ani și ani după moda occidental americană că vrem „regularizarea pieței”. Păi problema e tocmai asta... că de vreo 200 de ani nu se mai regularizează altceva decât piața. Să zberci pentru regularizarea pieței înseamnă să perpetuezi la nesfârșit confuzia dintre „o viață fericită” și „o piață fericită”. A regulariza piața nu înseamnă a-i schimba mecanismele... abia de înseamnă a-i pune ceva limite de dragul electoratului. Piața nu mai lucrează demult cu oameni și nici măcar cu muncitori, ci cu ceva care se cheamă „capital uman”, cu „omul-intreprindere” care atunci când își închipuie că face revoluție nu face decât să deprecieze valoarea unor acțiuni la bursă. SMURD-ul nu crapă exact în clipa în care bagheta magică a domnului Băsescu îl atinge, ci crapă de ani și ani, din momentul în care sănătatea a devenit un produs, din momentul în care între fabrica de medicamente și farmacii se interpun mii de firme fantomă, astfel încât orice pastilă din România costă dublu față de cât ar costa în restul Europei. De când statul nu își mai propune altceva decât să asiste piața, și nu viața, e absolut inept să-i ceri condiții „demne” de trai. Viața intră în preocupările lui doar ca și corolar al pieței. A i se cere statului să revină la preocupări precapitaliste e ca și cum i s-ar cere unei televiziuni să renunțe la rating. Știe exact domnul Ungureanu ce spune când vorbește despre „leneși”. Zăpada nu cade peste viață, ci peste piață.



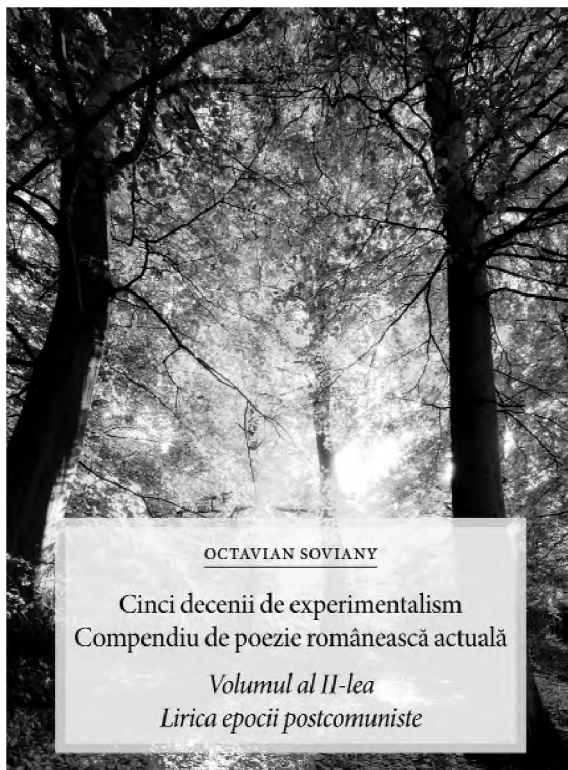
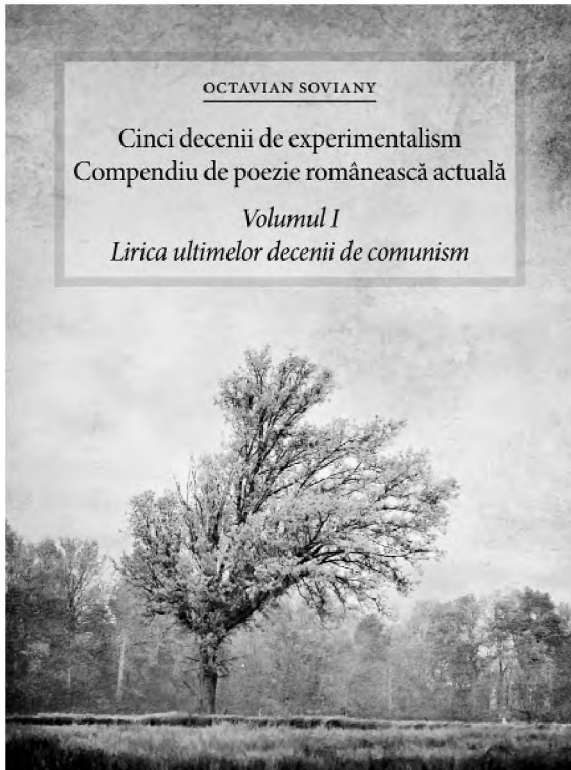
Maria Janiga



**cărți în actualitate**

# Cinci decenii de apocalips

**Cezar Boghici**



Situată în continuitatea eseurilor anterioare ale autorului – mai cu seamă, *Apocaliptica textului* (2008) –, recenta lucrare a criticului literar Octavian Soviany, *Cinci decenii de experimentalism (Compendiu de poezie românească actuală, vol. 1: Lirica ultimelor decenii de comunism, vol. 2: Lirica epocii postcomuniste*, București: Casa de pariuri literare, 2011, 492 p.), investighează, de pe o poziție declarată „textualistă”, fenomenul poetic experimentalist, manifestat în literatura română odată cu sfârșitul anilor '60, când începe să se cristalizeze, „în răspăr față de «noul orfism» promovat de Nichita Stănescu”, o nouă mișcare artistică, ce „face trecerea de la poetica simbolurilor la poetica semnelor, de la poetica metaforei la poetica metonimiei, de la expresie la non-expresie, ca și la un nou statut al eului liric, care își pierde atributele prometeice sau faustice (prezente la «noi orfici») și devine (după expresia lui Dimov) un «nobil măscărici al Totalității», trecând de sub semnul tragicului sub cel al absurdului”. Această artă – numită, cu un termen întrebuițat prima dată la noi de Marin Mincu, „experimentalism” (nu „postmodernism”, cum recomandă uzul general) – se îndepărtează de direcțiile moderate ale modernismului, situându-se în prelungirea avangardelor interbelice și asumându-și „un model existențial nihilocentric – modelul apocaliptic”, iar, în planul creației, o „estetică a tranzitoriului” (Matei Călinescu dixit). Apocalipticul, consideră Octavian Soviany – și de această dată, ca și în *Apocaliptica textului*, pe urmele lui Jean Baudrillard –, reprezintă marca definitorie a civilizației recente, presupunând, afirmă el, „nu o mișcare de ex-centrare, o traiectorie centrifugă, ci, dimpotrivă, un itinerar centripet care are drept țintă nimicul, transformat în obiectul unei noi «religiozități» thanatofile și thanatocratice. Ea corespunde, în linii esențiale, cu mitul paricidului, cu «ura de tată» și cu refuzul logocentrismului, iar adulara nimicului se corelează cu o entropizare a cuvântului, care devine instrumentul demonic al trecerii de la ființă la neant, al pulverizării și al atomizării realului”. Pe de altă parte, modelul estetic al experimentalismului trebuie căutat, în opinia criticului, „în pragmatica noii științe, căci ea presupune elaborarea unor «axiomatici»

(concretizate în abordări teoretice, programe și manifeste artistice), urmată apoi de investigarea, printr-o mișcare de extensie, a limitelor, de căutarea obstinată a noului, care se raportează la propria sa «axiomatică» în calitate de diferență, de «paralogie», extinzându-i limitele, dar și problematizând-o, printr-un demers care e constructiv și deconstructiv totodată, contestatar și autocontestatar în același timp”.

Așadar, Octavian Soviany nu se bazează, în acțiunea sa, pe juxtapunerea tematică, ci urmează o spirală hermeneutică: ceea ce sintetizează ori aprofundează aici fusese fundamentat în cartea precedentă. Spirala ajunge chiar principiu de structurare a traiectului critic, menit, printre altele, să scoată în evidență influențe, continuități, sisteme de referință, fie în planul teoretic, fie în planul experienței poetice. Astfel, arată exegetul, concepția lui Angelo Guglielmi despre experimentalism constituie punctul de plecare al abordărilor autohtone ale fenomenului, inițiate de Marin Mincu – de la care se revendică cercetarea de față –, după cum experiențele avangardei românești, mai ales ale suprarrealismului, dar și ale Noului Roman Francez sau ale teatrului absurdului, vor fi valorificate de către prima noastră promoție experimentalistă, reprezentată de membrii grupului oniric (Leonid Dimov, Virgil Mazilescu), în prelungirea căreia se plasează „a doua promoție experimentalistă, cea optzecistă” (Ion Mureșan, Nichita Danilov etc.) și, mai departe, scriitorii din stricta noastră contemporaneitate (Claudiu Komartin, Ștefan Manasia etc.).

Pentru construirea „cazului” și pentru consolidarea pledoariei, criticul aduce în instanță numeroase repere teoretice (Jean Baudrillard, căruia i se conferă un statut privilegiat, Michel Foucault, Gianni Vattimo sunt numai câteva nume...) și administrează suficiente probe elocvente din operele în cauză. Octavian Soviany decupează „pe viu” enunțuri dintr-o lectură susținută a textelor, căutând apoi să le înscrie într-o viziune de ansamblu coerentă și concludentă. Extrasele, fragmentele, referințele precise sunt instrumentalizate însă în favoarea propriilor sale concepții și sunt integrate într-un discurs

intențional, direcțional, analitic. Ținta acestuia e de a înregistra aventura estetică a lui *homo apocalipticus*, „o ființă mozaică – spune Soviany –, reasamblabilă la nesfârșit, omul-text, capabil să-și actualizeze, asemenea semnificativului textual, serii nesfârșite de virtualități”.

Un *homo apocalipticus* este și poetul Daniel Turcea, considerat „cel mai înclinat dintre poeții onirici către exercițiul de textualizare care are drept finalitate autospecializarea produsului textual în dinamica veșnicilor sale alcătuirii și dezalcătuirii”, doar că această propensiune a sa nu e pusă de exeget pe seama teoretizărilor textualiste, ci pe seama tradiției milenare a zenului, prin a cărei grilă îi este lecturată poezia. Astfel, „refuzul obstinat al formei”, deci al cuvântului, la poetul *Entropiei*, derivă, în opinia lui Octavian Soviany, din aserțiunile legate de caracterul „vid” al formei, din filosofia budistă. La Daniel Turcea, conchide criticul, „actul poetic are ca miză ieșirea din real, nu doar din realul lucrurilor, ci și din realul cuvintelor: el produce golul, fanta, fisura care face inteligibilă «irealitatea» [...]. Acum are loc evaziunea de sub legile oricărei mișcări [...], ceea ce face ca textul să se convertească într-un depozit de energie potențială, ajungându-se astfel la ideea unei arte a «nonexpresiei», întemeiată pe premisa «economiei de energie», în raport cu care expresia se definește antitetice ca un «consum» [...]. Acest regres spre stările virtuale ale limbajului constituindu-se, de aceea, într-un salt în «exterioritatea» absolută a semnelor, percepute acum în calitate de «obiecte» implicate într-o artă a combinării ce le scoate de sub incidența oricărei transcendențe, încercând să le amâne astfel cât mai mult cu puțință căderea în entropie”.

Aceste considerații, rezultate din lectura exclusivă a primului volum semnat de Daniel Turcea, *Entropia*, sunt de părere că s-ar aplica numai în parte celei de-a doua cărți a scriitorului, *Epifania*, pe care criticul o ignoră (în aceeași situație se află și postumele *Poeme de dragoste*) și în care „entropia” e înlocuită cu „epifania”, însemnând tocmai că pericolul degradării universale ce pânzește opera este înlăturat aici prin intuiția prezenței unui referent transcendent al semnului lingvistic. Într-adevăr, unei poetici *negative* sau a „nonexpresiei”, cum o numește Octavian Soviany, i se subsumează inclusiv poemele din *Epifania*, doar că la ea Daniel Turcea ajunge, de această dată, trecând mai degrabă prin neoplatonism (Plotin fiind o posibilă sursă, sau chiar Dionisie Areopagitul), decât prin tradiția spirituală a Extremului Orient. (În sfera acestei poetici *negative*, de inspirație neoplatonică, despre Principiul unic nu se poate vorbi la modul propriu decât prin negație; or, „golul” – recurent la Daniel Turcea – este un astfel de termen negativ.) Oricum, semnificanți ca „Dumnezeu”, „Doamne”, „Iisuse”, din *Epifania*, trimitând direct la un referent divin, posedă o *densitate* pe care alți semnificanți n-o cuprind, de aceea se sustrag legilor entropiei. Dacă aplicăm în cazul lor teoria hermeneutică a lui Paul Ricoeur, vedem că ei au, în plus, capacitatea de a reuni toate sensurile purtate de semnificanții din context și de a compensa incompletudinea energetică a discursului.

Nu numai exegeza destinată poeziei lui Daniel Turcea, ci și analizele dedicate celorlalți autori dezvăluie faptul că Octavian Soviany are o înțelegere înaltă a poeziei văzute ca singurul remediu eficient împotriva deteriorării energetice a lumii, a omului și a textului, adică principalul factor antientropic, chiar dacă pare să funcționeze ea



însăși conform principiului dezordinii și neantizării. De fiecare dată, criticul scrutează în profunzime spiritul creator, cu intenția de a surprinde dimensiunile extinse ale operei, eșafodajul ei metafizic (în măsura în care *homo apocalipticus* mai manifestă încă dispozițiile - metafizice - ale aceluia *homo religiosus* universal despre care vorbea Mircea Eliade). Concluziile sale sunt fixate în formule când critic-revelatorii, când ele însele inițiatice. Lirica lui Cezar Ivănescu, de pildă, sfârșește prin a deveni o mistică preocupată „de reconversia energiilor somatice în energii spirituale și investeste poezia cu toate virtuțile unei yoga”; textele lui Mihai Ursachi „se transformă pe nesimțite din parabole existențiale în fabule scripturale, ce își propun să inițieze în legătură cu misterele limbajului și ale scrierii”; născute „din beția simțurilor, dar și a cuvintelor, dintr-o ebrietate fertilă a imaginației care generează adevărate vortexuri imagistice”, poemele lui Ion Mureșan au „aerul unor mistere din care nu e exclus câtuși de puțin metafizicul, se constituie în parabole cețoase, greu descifrabile, care par să constituie treptele unui traseu inițiativ”; poezia lui Nichita Danilov este locuită de „pictogramele unei scrieri divine”. Până și religiozitatea „agonală” a lui Ioan Es. Pop e luată în discuție - cu practicile ei „fetișiste, adresate unui Dumnezeu personal, care posedă faciesul lugubru al marionetei groțesti și asupra căruia actantul liric își exersează pornirile deicide” -, alături, desigur, de „mistica minimalistă” a lui Cristian Popescu, Iustin Panța sau Mihail Gălățanu - care presupune „un act de «kenoză», o reducere a eului la dimensiunile omului-copil sau ale «smintiților întru Domnul»”, în ambele concretizându-se apetitul pentru metafizic al poeziei din generația '90.

Trebuie subliniat că *Cinci decenii de experimentalism* reprezintă, până acum, cea mai fermă angajare în direcția alcătuirii unei imagini sintetice și integratoare asupra poeziei ultimelor generații de scriitori. Această imagine se relevă însă după adânci sondări întreprinse de ochiul critic în straturile expresive ale textelor, cu scopul de a le capta specificul poematice și, totodată, de a le pune în evidență contiguitățile; căci, ne asigură la sfârșit Octavian Soviany, poezia se întemeiază, în ciuda vocației sale de schimbare, pe „recunoașterea” apartenenței la trecut, în sens gadamerian, de *(re)găsire a sinelui în celălalt*.



Andrzej Pagowski

## Scrisul vindecător

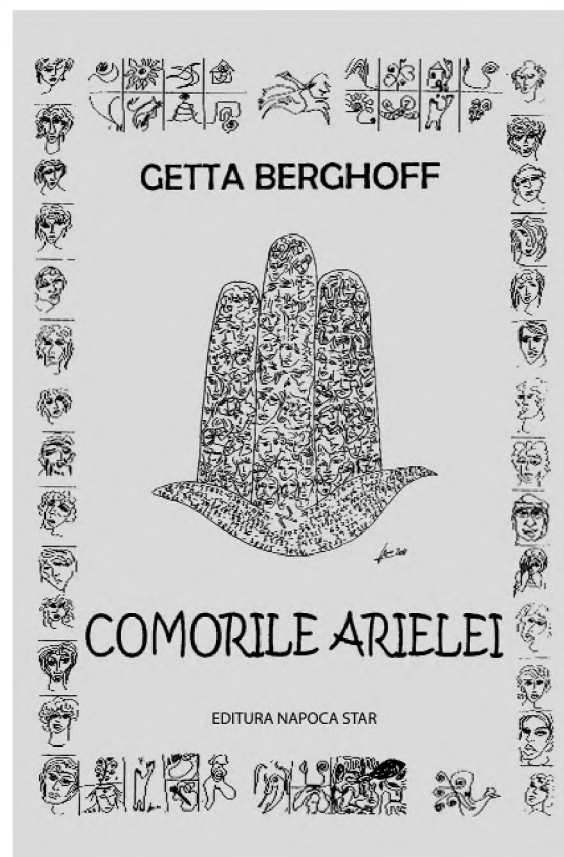
Adrian Țion

Getta Berghoff  
*Comorile Arielei*  
Cluj, Editura Napoca Star, 2011

**D**in Israelul contemporan, bătuit de spectrul războiului inter-etnic, al animozităților nesfârșite și al urii, ne parvine un roman plin de lumina înțelepciunii supraviețuirii întru spirit comunitar în condițiile amenințărilor de tot felul - *Comorile Arielei*. Autoarea acestei cărți de o nobilă încărcătură emotivă și comunicațională este Getta Berghoff, născută la Iași în 1935. Ea a mai scris în limba română romanul *Ultima ninsoare* (1985), volumul *Sub zodie sumbră* (1991) și *Pe firul de ață* (proză scurtă, 2007). Despre *Comorile Arielei* (Editura Napoca Star, 2011), Ion Cristofor, distins și avizat comentator al literaturii scrise în limba română din Israel, spune că „aparține unei romaniere care este nu numai un rafinat mânuitor al limbii române, cu toate subtilitățile și aromele ei specifice, ci și un excelent cunoscător al istoriei evreilor reînțorși în patria lor de origine, Israel.” Mai mult decât atât, Getta Berghoff știe să atragă pe cititor de la primele pagini printr-un discurs fluent și minuțioasă precizie narativă.

Roman de familie încheșat pe nucleu concentric structurate pozitiv, dar și proză de introspecție în diversele medii de viață radiografiate tangențial, *Comorile Arielei* este cartea de suflet a autoarei deghizate în Ariela Bar, personajul central. Este zestrea ei de trăiri, amintiri și experiențe adunate într-o viață de om trăită exemplar și transmisă în pagini de o emoționantă clarviziune și candoare sub formă de roman familial ancorat în problematica anilor din urmă. Similitudini între narator și personaj sunt multe. Prin relatările despre Ariela și familia ei, cititorul traversează pagini de istorie recentă dintr-un colț de lume unde societatea formată din evrei cu rădăcini în țările din care au emigrat trăiește la modul dramatic o mulțime de provocări și confruntări aberante, neverosimile. Regăsirea de sine a Arielei înseamnă stabilitatea familiei și întoarcerea la limba de acasă. După cum mărturisește un personaj stabilit de patru decenii în Țara Sfântă, Uriel, avocat tentat de munca scrisului, refugiat în biblioteca dintr-un kibbutz, „scrisul se poate realiza numai în limba în care ți-ai format cultura”. Autodefinindu-se „pensionară”, naratoarea reface traseul personajelor din jurul familiei Bar, identificându-se deseori cu amintirile evocate. Când face digresiuni, comentarii asupra relatărilor de la tv, de pildă, despre diverse evenimente de luptă, naratoarea consideră că încalcă o regulă a romanului alunecând într-un soi de jurnalism ieftin. Ea se prefacă a uita că în structura romanului poate intra orice, mai ales în tipul de roman pe care-l scrie - un roman confesiune și mărturie asupra celor trăite, cochetând cu relatarea la persoana a treia. De fapt, vocea naratoarei, „a pensionarei”, se topește cu aceea a obiectivității dorite într-o relaționare de o mare căldură comunicațională.

Cele patru fete ale Arielei sunt numite de la bun început cele „patru pietre prețioase”, adică cele mai scumpe „comori” ale sufletului ei: Lea, Zohara, Miriam, Vered. Necazurile Leei cu Romi, soțul ei izgonit de acasă, declanșează rememorările Arielei vizavi de soțul ei, David, un afemeiat incurabil, târât într-un proces de hărțuire sexuală. Datorită acestor apucături compromițătoare, David este zugrăvit în linii dure. El a venit din



orfelinatele evreiești din România. Viața l-a înrăit, l-a făcut egoist, distant, mai ales când a văzut cât de dificile sunt eforturile de integrare în noua patrie. Statutul de medic ginecolog îi dă o aură de vedetă. El nu poate crede în Dumnezeu după ce a existat Auschwitz-ul, dar spune despre florile pe care le îngrijește că „sunt daruri” de neprețuit. În ciuda aventurilor lui, după 40 de ani trăiți împreună, Ariela consimte să se mute din Tel Aviv cu toată familia la Șderot, un loc mai liniștit. Ea dorește să-și păstreze familia. Mutarea aduce modificări în viața lor. Localnicii sunt în mare parte imigranți, oameni marcați de „utopia colectivă” trăită în tinerețe. În noile condiții se pune problema împărțirii țării. În locul armoniei visate apare sciziunea. „Flamura portocalie” se opune împărțirii țării, „flamura albastră” susține împărțirea sperând că așa se va obține pacea.

Galeria personajelor se lărgește treptat pe măsură ce membrii familiei Bar vin în contact cu oamenii din jurul lor sau evocă amintiri traumatizante din trecut. Suferințele sunt diverse. Felicia, sora Arielei, fusese violată la 14 ani de niște golani. Așa că ea a fost nevoită să învețe de timpuriu lecția resemnării. Vered studiază medicina, Miriam se întoarce la credință, Shai, prietenul Zoharei, moare în război, în măcelul din Djenin din 2002, Uriel a amenajat o bibliotecă alcătuită din cărțile rămase în rucsacurile soldaților uciși. Zohara, distrusă sufletește, se apropie de înțeleptul Uriel care îi dă sfaturi. Miriam devine învățătoare și studiază Talmudul, deși nu este încurajată în această direcție. Se admite observația că membrii familiei Bar sunt liber-cugetători și mai încalcă unele reguli de conviețuire. Tedi, aproape orb, rămas infirm în urma unui atac al arabilor, o întâlnește pe Miriam și cei doi se îndrăgostesc. Povestea lor de dragoste are un deznodământ fericit în ciuda începutului îndoielnic. Deși David se opune căsătoriei, părinții lui Tedi îi fac o impresie bună și se înțeleg în limba română, deoarece sunt și ei moldoveni la origine. Prilej de alte evocări, dezbateri și incursiuni în trecutul comun, în lumea românească interbelică, mereu



# Povestirile lui Mihai Pascaru

Irina Petraș

Mihai Pascaru, *Cuțitul de vânătoare. Întâmplări din Munții Apuseni*, Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2011



prezentă prin referiri încărcate de nostalgie. Autoarea notează că „Viața e un amalgam de suferințe și bucurii” atunci când „Rachetele au devenit parte din cotidian...” În urma unui atentat arab pe șosea mor Yehoșua și Tamara, un cuplu de tineri care ar fi dorit să înceapă o viață nouă. Părinții Tamarei, puși în fața unei noi realități, își vor da acordul pentru un transplant de cornee, prelevat din ochii Tamarei și Tedi va fi salvat. Destinele eroilor se împletesc într-un mod ciudat sub imperiul haosului cotidian, al derutei și al fricii.

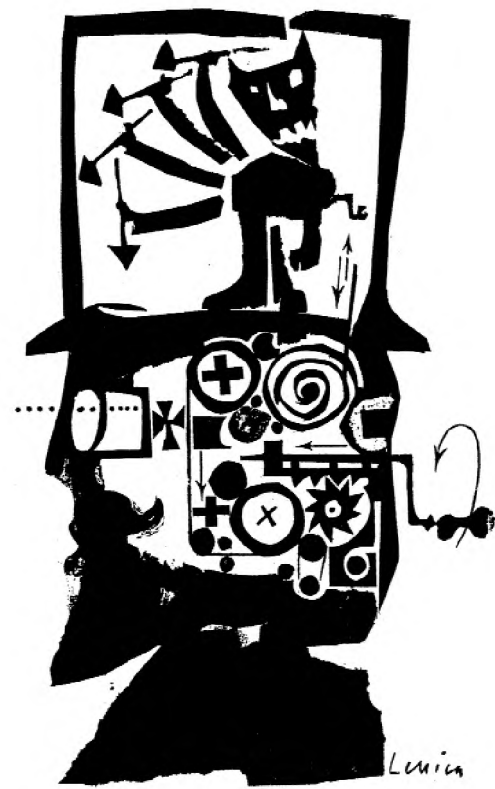
Dezorientarea, dezordinea și nesiguranța sunt atât la nivelul individului cât și la nivelul întregii societăți civile. În Fâșia Gaza evreii și-au ridicat case, și-au amenajat complexe de sere modern utilitate unde au cultivat fructe exportate în toată lumea. Când s-a ordonat retragerea Israelului din Gaza, palestinienii au obținut serele și le-au distrus împreună cu sinagoga. Aici, autoarea face loc unei sugestive anecdote. Scorpionul cere unui castor să-l treacă râul. Castorul refuză, motivând că ar fi în stare să-l înțepă în mijlocul râului. Scorpionul îl asigură că nu va face asta pentru că amândoi s-ar îneca. Castorul s-a gândit că are dreptate și a acceptat să-l treacă râul pe scorpion. Dar la jumătatea apei scorpionul și-a înțepat castorul. „De ce ai făcut asta?” s-a răstit la el sârmanul castor. „O să ne înecăm amândoi.” „Ai dreptate, prietene”, i-a răspuns scorpionul înainte de a se îneca, „dar aici suntem în Orientul Mijlociu”.

Încărcat cu un epic dens, adesea dramatic, discursul Gettei Berghoff nu e lipsit de filonul de rafinată extracție intelectuală al reflecțiilor și trimiterilor de tip eseistic ce însoțesc acțiunea și cantonează subiectul în problematizarea superioară a temelor dezbătute. Scriitoarea notează cu amărăciune: „viața își pierde gustul... totul devine un supliciu... divorțul a devenit și el un sport practicat în high society”. Sunt amintiți, evocați sau citați Van Gogh, Jung, Faulkner, Grigore Pișculescu, Enescu, Kierkegaard, Philip Roth sau Emil Cioran. Philip Roth pentru *Post Sionism*, iar Cioran pentru definirea evreilor ca „un popor de solitari” accentuând în registru-i specific îmbibat în gravitate că „a fi om e o dramă, a fi evreu – a doua dramă”. În continuare se adaugă oarecum optimizanta aserțiune că „evreii sunt semințe purtate de vânt care încolțesc oriunde”. Sunt amintite cele trei mari opere ale iudaismului: *Biblia*, *Talmudul*, *Cartea splendorii*, adică *Zoharul*, precum și multe din învățămintele *Cabalei* și ale marilor rabini. Asemănarea dintre Kibbutzul din Israel și colectivizarea din România duce la concluzia că primul a reușit, în vreme ce al doilea a eșuat pentru că a fost impus. Se amintește că „la Iași asculta la radio pe Alexandru Graur, cel mai mare lingvist”. Se trec în revistă etapele istorice ale renașterii statului Israel și ale sărbătorilor de comemorare a martirilor. Astfel că romanul *Comorile Arielei* primește amplitudinea unei scrieri de mare complexitate.

Epicul bogat în episoade memorabile se încheie cu aniversarea Arielei în postură de bunică îndrăgită. E în centrul atenției. Nici nu se putea altfel. O ceată de rude și apropiați roiesc în jurul ei pentru prepararea bucatelor după bucătăria românească. Ce mulțumire sufletească sălășluiește într-însa! Ca și Sisif al lui Camus, la sfârșitul unei zile de muncă, trebuie să ne-o imaginăm fericită pe Ariela, personaj voluntar, alături de „comorile” ei păstrate cu sfințenie în suflet. Desigur, și pe creatoarea ei, Getta Berghoff, tămăduită prin scris de toate relele lumii.

Echinoclist, absolvent de Istorie-Filosofie al Universității clujene, profesor de sociologie la Universitatea din Alba Iulia, poet (vezi *Gânduri scăpate de sub control* și *Grămadă ordonată*), Mihai Pascaru a început să scrie proză în anii '80, dar a amânat îndelung publicarea, nesigur, cum mărturisește singur, de valoarea povestirilor sale. Le reia acum, revizuindu-le/rescriindu-le și dându-le o remarcabilă unitate. Un prim volum, *Piramida* (Eikon, Cluj-Napoca, 2010), are subtitlul sec *Satul și copilăria lui Andrei Dumitriu*, convenind dublei situații a textelor: piese într-o construcție geometrică, severă, cu temelie și pisc, dar și secvențe supuse unor date ținând de autobiografia eroului (un alter-ego al povestitorului: „Andrei, cel cu care-mi petrec una după alta zilele și îmi împart amintirile”). *Piramida* e un mic și bine scris roman al formării, al ieșirii treptate și chibzuite, aș zice, din inocență. Diana Câmpan vorbește, în prefață, despre „exercițiile de cunoaștere” la care se dedă prozatorul în căutare de sensuri pierdute ori uitate: „Aparent o suită de structuri narative construite în jurul unui fior vag-autobiografic, cartea scriitorului Mihai Pascaru propune, în alianțele subterane ale sensurilor, un exercițiu de negociere a identității scăpate de sub incidența ficționalității pure și devenite reper în ordinea cunoașterii de sine. [...] Toate personajele [...] primesc funcție alegorică, autorul reușind să ofere imaginea plenară a unui spațiu-timp matricial, din care se extrag entități evadate din orice prejudecată sau convenție, spre a primi contur clar, concentrat, adesea labirintic și spiritualizat”.

Cartea e și monografie etnologică ori anchetă sociologică, ambele, însă, abil subordonate exigențelor estetice. Titlurile ar putea fi citite și ca fișe de dicționar analitic: *Satul*, *Nașterea*, *Pâinea*, *Cartea*, *Podul*, *Curcubeul*, *Războiul*, *Clopotele*, *Teama*. Întâmplările formatoare, de la naștere și până la ieșirea, încărcată cu o senzualitate confuză, din copilărie (vezi *Bateria*, în care un băiat și o fetiță degustă, cu plăcere inocentă, fiorul electric descoperindu-și corzi misterioase ale trupului: „Degeaba încercase băiatul să le spună că în fiecare casă poate era câte-un copil care născuse să se joace cu bateria, lăsând aparatele de radio mute pentru o zi sau două, dacă nu mai multe. Nu s-au oprit până nu i-au scos din cap povestea asta greu de crezut și, cu ea odată, copilăria”), sunt rememorate cu ingrediente ținând de atmosferă, culoare, limbaj, în ceremoniale cu multiplu înțeles încheiate cu o morală mereu surprinzătoare, mai degrabă răsturnare cu schepsis a perspectivei. De altminteri, se vorbește la un moment dat despre ritualul „înfășare-desfășare”, „după care tot traiul avea să-i fie rânduit”. Copilul intră în lumea gata orânduită a familiei, a satului, cu norme, reguli, rânduieli încremenite în forme oarecum suspendate. Lectura lor se re-face în răspăr, descoperind nu doar o, să-i zicem, *inteligentă teritorială*, adică structuri și dinamici ale unui loc și ale unui timp (ca să utilizez, deviind ușor sensul, sintagma ce acoperă



Jan Lenica

preocupările sociologului), ci și nevoia de inserție particulară, de diferență care să asigure mersul înainte al comunității aparținătoare. De aici privirea *altfel* asupra locurilor memoriei și efectul de insolit al celor mai obișnuite detalii. O scândură pe care copilul o folosește drept punte între masă și fereastra de unde se vede lumea devine instrument inițiativ și metaforă a cunoașterii: „Reuși destul de repede să o așeze la locul dorit, apoi se târi pe burtă până la masa încărcată de puținele blide ale casei și furculițe, linguri sau cuțite. În genunchi, se apropie de fereastră. Gheața groasă nu-i permitea însă să vadă ceva din cele de afară. Începu să sufle aburi calzi dar după vreo jumătate de ceas abia dacă reuși să descopere un punct ceva mai mare decât un purice satul. Totuși, prin acest punct își zări tatăl undeva destul de departe către capătul dinspre fântână al ogorului din fața grădinii casei. Apropoiindu-se, tatăl crescuse puțin câte puțin până ce nu mai încăpu în punctul tocmai deschis și pe care Andrei încercă zadarnic să-l lărgească suflând către gheață.” *Piramida* se înalță ca-ntr-o doară, mecanismele textuale fiind simple și la vedere, dar tot pe-atât de inedite și pline de un farmec special al istorisirii.

Cel de-al doilea volum, *Cuțitul de vânătoare. Întâmplări din Munții Apuseni* (Eikon, Cluj-Napoca, 2011, 144 pagini), este escortat de o prefață semnată de Constantin Cubleșan care îl așază în „linia tradițională a prozatorilor ardeleni”, deși, de data aceasta, *inteligentă teritorială* cade pe un plan secund, prozele fiind fabule suspendate, cu devieri fantastice în seama unor cazuri umane reperabile oriunde și oricând. Nu atât culoarea locală contează, deși este prezentă și aceasta ca bună recuzită de fundal, cât nuanța umană larg interpretabilă. Hărțuite de intenții auctoriale nu totdeauna clar delimitate, aceste crochiuri alunecă înspre poezie, tatonând subiecte cu bătaie lungă, ambiguă și, încă din titlu, de o foarte democratică acoperire tematică: *Achiziția*, *Barca*, *Nunta*, *Maternitatea*, *Balconul*, *Căinele*, *Boala*,



Rațele, Arhitectul, Dantura, Economia, Femeia, Cârțița, Cheia, Cocosul, Convingerea, Chiromanție, Tabloul, Cuțitul de vânatoare, Promisiunea, Mama. Primarul Alex Denunțiu, reprezentant al versiunii oficiale a istoriei („îi era suficientă puterea sau, altfel spus, pentru el puterea era un mijloc suficient în atingerea oricărui scop”), nici el scutit de capcane (inter)textuale și purtător inocent de simboluri cu semnificații deschise (vezi *Achiziția*, variantă mucalită de *Capră cu trei iezi*, în care își pierde capul), și Andrei Dumitriu, tânărul sociolog atent la fiecare gest al celor din jur pentru a surprinde tipicul și tipicul comportamentului uman (nu de puține ori depășit în știința lui de complexitatea fețelor existenței: „Andrei Dumitriu plecă de lângă ei când glasul clopotelor se sfârși, auzindu-se doar fluieratul Vetei spre vârful de deal și peste sat. Nu prea mai era loc de sociologie în ziua aceea”), sunt personajele cu cea mai mare prezență în povestiri, dar nu singurele, desigur. Vasile Man formulează o teorie despre zbor și își dresează încăpățânat rațele să deprindă o artă uitată: „Spre sud-est înainta un cârd de rațe sălbatic. Undeva mai în spate, ceva mai jos, mai obosite dar și mai îndârjite parcă, se puteau distinge bine cele trei rațe ale lui.” Sigur că aluzia la situații din comunism este transparentă, dar încheierea se lasă citită și nedată. Tot așa cum *Câinele*, o banală întâmplare cu un om și un câine-lup dușmănos, e o variantă de *homo homini lupus est*. Privirea scrutătoare și *laterală* a sociologului convoacă și instrumente optice, multiplicând și ambiguizând sensurile, ca în *Arhitectul* (și camera cu oglinzi) ori în *Nunta*: „La ora aceea, la nuntă, alcoolul trecea deja prin fereastră și, filtrat oarecum, o umezea. Mitru Trandafir simțea mirosul puternic și strâmbă din nas iritat. Se necăjea ori de câte ori sticla geamului devenea opacă. N-avea nici cum s-o ștergă de unde era el, din afară. Norocul lui că, din când în când, ușa de la sală se deschidea, aerul își schimba temperatura și geamul se mai limpezea”. În seama aceluiași motiv al privirii iscoditoare e construită povestirea fantastic-alegorică *Balconul*: „Andrei Dumitriu ocupa o garsonieră pe timpul cercetărilor sociologice din Abrud și blocul care se vedea în față, de la fereastră, era o distanță de vreo treizeci de metri. Lucrând chiar în fața ferestrei, Andrei avea posibilitatea să observe ce se întâmplă dincolo, mai ales în balcoane. După mai multe zile de observație întâmplătoare, atenția i-a fost atrasă de patru balcoane [...] Zilele de observație consacrate balcoanelor se împărțeau, pentru Andrei Dumitriu, în două părți: o primă parte, până la căderea serii, mai obiectivă, și a doua parte, după căderea serii, încărcată de o dorință greu de înțeles, dar și greu de stăpânit”. Brațele dornice să atingă, să mângâie, să cuprindă cresc, se alungesc zeci de metri, subțiate ca niște inedite cabluri de comunicare.

Deși cu o unitate mai puțin supravegheată și cu fabula neglijent ciuruită, povestirile din acest al doilea volum recomandă un prozator abil, pe arta căruia se pot imagina bune proiecte de viitor.

## „Deliciul” unei ironii istorice

Dorin Mureșan

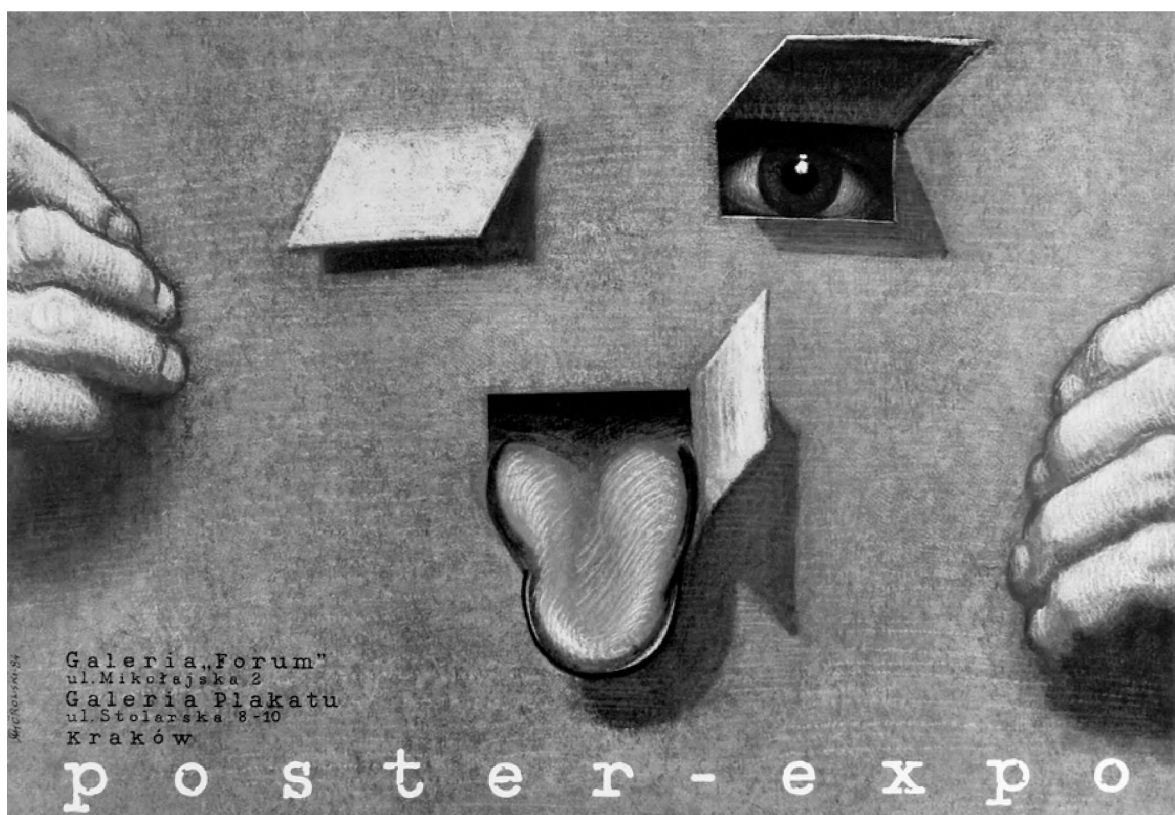
Mihai Pascaru, *Cuțitul de vânatoare. Întâmplări din Munții Apuseni*, Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2011

Mihai Pascaru, se spune în prefața cărții sale, *Cuțitul de vânatoare*, este profesor de sociologie și asistență socială la o universitate din Alba Iulia. În aceste condiții, așa spune el, cadrul în care se derulează acțiunea povestirilor din acest volum, localitatea Abrud și împrejurimile sale, ca și tematica abordată, notația/condiția socială, sunt ușor explicabile. Din aceeași prefață se mai poate afla că, la origine, Mihai Pascaru este moldovean, localitatea sa de baștină fiind Poiana Teiului (jud. Neamț), fosta Galu. Or, acest detaliu este, intuiesc eu (ca să folosesc tonul mucalit al autorului), din nou important, de data aceasta pentru calitățile de povestitor ale lui Mihai Pascaru. Căci, pe bună dreptate, *Cuțitul de vânatoare. Întâmplări din Munții Apuseni* este un volum care se citește dintr-un suflu și cu mare plăcere.

Cartea este compusă din douăzeci și două de povestiri de dimensiuni reduse, acestora corespunzându-le cam tot atâtea personaje mai mult sau mai puțin ciudate. Printre acestea cititorul va putea identifica două figuri tipologice, care își fac simțită prezența în aproape toate textele: primarul Alex Denunțiu și viitorul sociolog Andrei Dumitriu (autorul, desigur). Având în vedere data la care au fost scrise inițial povestirile, anii optzeci, cred că ridiculizarea celui dintâi personaj – simpatice, alunecos și arțagos – nu este întâmplătoare, fiind, de fapt, o lovitură dată indirect sforărilor politice ale momentului. Firește, lucrul acesta nu se întâmplă doar prin acest personaj. În povestirea *Chiromanție* – printre cele mai reușite, după opinia mea – inginerul Ion Fieraru, cel care se ocupa de înregistrarea țăranilor într-un tabel în baza căruia li se repartiza acestora cantitatea de sămânță de grâu necesară viitoarei culturi, în lipsa unei hârtii oficiale, notează cu un pix numele țăranilor, ca și cantitatea de sămânță cerută de ei, pe palme, cu intenția ca, odată ajuns la Consiliu, să treacă aceste informații în registrul oficial. Problema e că, pe drum către Consiliu, inginerul trage pentru

o vreme la “birtul din centru” unde dă peste o “țigancă din Bistra” care vrea să-i ghicească în palme. Împins de curiozitate și uitând de prețioasele informații notate acolo, inginerul își spală palmele cu “un pahar de rachiu”. Povestirea se încheie foarte reușit, deși într-o notă sinistă, mai precis, cu prezentarea cadavrelor inginerului Ion Fieraru, găsit pe fundul unei prăpăstii: “se chinuise mult să iasă din prăpastie, atât de mult încât pielea și toți mușchii palmelor dispăruseră cu totul, lăsând la vedere doar oasele, ca niște linii ale vieții rădăcinoase” (p. 100). Pe lângă elementele caricaturale, ironice ori de-a dreptul tragice, proiectate pe ecranul observației de tip sociologic – suport al povestirilor lui Mihai Pascaru –, sunt folosite, iată, și elemente care țin de fantastic, de straniu, sau, dacă vreți, de magic și care, alături de maniera alertă, frustă, a scriiturii, fac din lectura acestui volum un adevărat deliciu.

Există însă și o latură pronunțat alegorică a acestei cărți, deși nu așa putea spune sigur dacă a fost atribuită intenționat sau este consecința istoriei imediate (îndoiala mea este alimentată și de perioada scrierii textelor). Perspectiva aceasta se sprijină pe faptul că, dintre localitățile în care au loc evenimentele povestite, Geamăna este, alături de Abrud, cel mai des amintită. Menționez aici, pentru cititorul care nu este familiarizat cu istoria munților Apuseni, că acest sat, Geamăna, nu mai există, fiind înghițit de milioane de tone de material steril rezultat în urma exploatarea de cupru din zonă. Prin urmare, ca o ironie a sorții, sau poate ca exemplu pilduitor, povestirile lui Mihai Pascaru au rolul de a recupera istoria acestor locuri. Căci nu e puțin lucru să aduci în atenția cititorului, zugrăvit în culori stranii și puternice, în special datorită personajelor specifice, un cadru geografic actualmente inexistent, distrus de goana omului postmodern (aici cu sensul de *tehnologizat*) după avere.



Mieczysław Gorowski



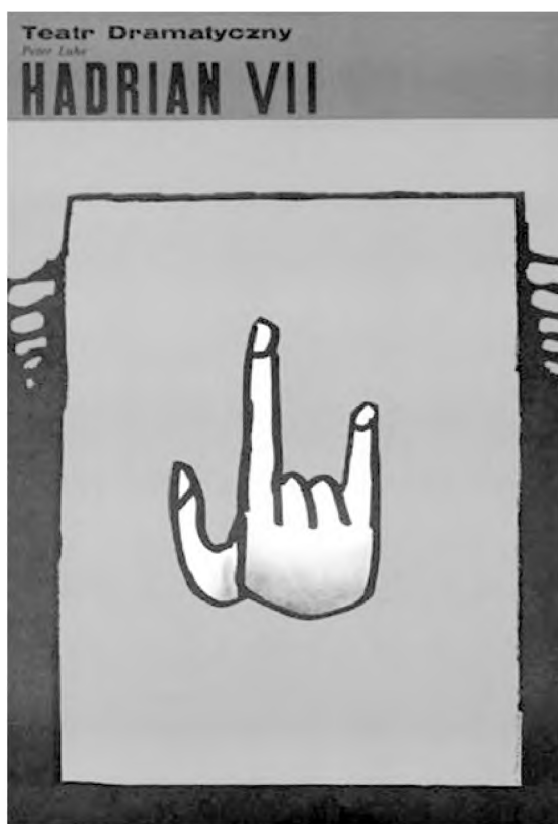
comentarii

# Poezia ca paratrăznet

Octavian Soviany

Într-un text cu evidente, dar și ingenue valențe de artă poetică, George Vasilevici (*Cerneală*, Pontica. 2004) concepea poezia ca pe un organism magic, destinată să convertească dualitatea în unitate („Poezia aparține totului. Întregului general valabil și sfânt. Este instrumentul acestui întreg”), iar producerea ei e ridicată la dimensiunile unui exorcism prin care mintea umană își neutralizează partea de umbră: „Poezia este instrumentul prin care spațiul nostru mental cu caracter dual va pierde aceste opoziții devenind unitar. Poezia este instrumentul prin care mintea omului va scăpa de opusul lucrurilor. Instrumentul prin care vom putea crede direct în frumos, fără nici o implicare comparativă a răului care de altfel nici nu ar mai exista. În asta constă spiritualitatea ei” (*poezie în costum cu cămașă de forță*). Acest mic „manifest artistic”, oricât ar părea de naiv, se mulează perfect peste structura sufletească a autorului, care este în esența lui un „yoyo” (sau mai degrabă un io-io/eu-eu), adică o ființă dedublată, prinsă între „lumină” și „întuneric”, care aspiră din toate fibrele să se împace cu sine, și, asocial în esență, are nostalgia „grupului” (de aici cultul prieteniei care i-a marcat, în plan uman, existența), deși deocamdată face exerciții de socializare cu „morții familiei”: „am o stare tare ciudată vreau mai mult din mine. vreau să mă/împac cu mine. vreau să fiu îngropat în piramida aia mare și/strălucitoare, în piramida aia construită din capetele străbunilor/mei. îmi donez și eu capul de asemenea spre a fi pus în/completare la marea piramidă, la marele sarcofag, așa ca/trupurile noastre să fie îngropate în capetele celorlalți, adică/trupul lui george vasilievici să fie îngropat în cavoul familiei/sale. și prima cărămidă care a fost pusă deja să fie capul lui/ adam, apoi aș mai dori ca pe primul rând să stea bineînțeles/lângă capul lui adam, capul lui isus, capul lui eminescu, capul /lui dostoevsky, capul lui van gogh, capul lui withman, capul lui/naum, capul lui stănescu, capul lui popescu, capul lui villon,/capul lui baudelaire, capul lui miller, capul lui mozart, capul lui/rimbaud și capul Lui vreau capul Lui/adică toate capetele care au avut inimă în loc de creier” (*piramida în formă de inimă*). Așadar în conștiința autorului poezia se asociază cu o „sensibilitate a inimii”, aceeași pentru care pleda și un „neteoretic” ca Gelu Vlașin, considerând-o cheia de boltă a deprimismului. O uriașă nevoie de dragoste, de tandrețe, răzbate la tot pasul aproape din versurile acestui „deprimist” *sui-generis*, catapultat în mijlocul unei lumi de o paralizantă indiferență: „întru în liniștea asta de corp cu voce tare/luminile sunt stinse ușile sunt încuiate./locatarii dorm cu visele trase pe ochi să nu îi/deranjeze lumina. e un bloc bun./am auzit și eu că se vând apartamente pa'ici./că este o zonă bună. foarte aproape de inimă/doar deschizi ușa și dai nas în nas cu ea, cu dragostea, //când era mică suna la ușă și fugea/până au chemat poliția că doar noi/muncim/nu iubim//de fiecare dată se împiedica pe scări/eu o luam la mine acasă în trup și o bandajam//îi cântam ș-o legănam pe picioare. o adormeam./îi plăcea să rămână la mine peste noapte. Se/simțea în siguranță,/o înveleam” (*camere*). Viziunea e „epileptoidă” (cf Glibert Durand) ca la Van Gogh, lucrurile devin aici vâscoase, adezive, producând osmoze pline de straniețate, parcă în virtutea

unui curent de empatie ce antrenează totul în calea lui: „Între placenta elastică a mamei și placenta/fărămicioasă a pământului mâinile mele se întind/cu palmele deschise/și îmbrățișează în grabă alți oameni la fel de/străini mie pe cât de străin nisipul de pe fundul/oceanului îi rămâne soarelui. cuprind alte mâini/asemeni lor. se înșurubează în piepturi albe și arogante din care laptele erupe și se amestecă cu lacrimile,/cu sângele, cu roua dimineții, cu ploaia, cu urina, cu transpirația./cu sperma înnoirată și amenințătoare./nimic din ce poate fi amestecat nu rămâne altfel” (*frumusețe*). Stările de extaz nu pot fi însă prelungite la infinit, reversul lor vor fi aparițiile tenebroase, iar atunci când mirajele explodează, din spatele lor se ivește – precum omul negru al lui Esenin – celălalt “io”, purtând fațetele spiritului malign și descoperind, chiar la izvoarele vieții, stigmatele descompunerii: ”Doamna mă așteaptă în atmosfera nebuniei/cu moartea ascunsă între labii ținându-mi piciorul pe gât./<<privește în sus>> și într-adevăr, fără să vreau privesc în sus,/din început nu se vede nimic în rozul/pregătitor al dragostei fără corp, plâng pe lentoarea/introspectivă a revenirii, a recuperării//pentru că/cel ce părăsește este părăsit de iubire./ucis în diavol de înspăimântătoarea frumusețe” (*frumusețe*). Acum procesele osmotice încetează, lumea se glacifică brusc, spațiul se obturează, dobândind aspectul neliniștitor al obiectelor reflectorizante, ca în poemul *george a învins*, în timp ce femeia nu mai reprezintă un depozit de căldură și de tandrețe, devine o imagine mai degrabă onirică, o halucinație provocată de drog: “noaptea trecută stăteai întinsă pe pat cu vocea/ rețezată de cuțitul fierbinte al criminalului în serie/din gură își curgeau gândurile lui mai albe ca amfetamina/(...)<<sunt doar o fetiță ce-ți zâmbește cu petarda/aprinsă în colțul gurii colecționez//pești pirania mă zbat mereu între aceeași/femeie sunt copleșită de invazia stelelor pe/care mi le storci prin piele dorm în cer printre cearceafuri pătate/de poluția gemenilor/confund dragostea cu nostalgia/sunt



Henryk Tomaszewski



George Vasilevici

măritată cu șarpele boa>>”. Poetul trecând astfel de la o poezie confesivă, frustră, voit descărnată, voit lipsită de luxuriance spectaculoase, la poemele «de viziune», care alcătuiesc în cea mai mare parte substanța ciclului *doi lunetiști*. Căci se pare că George Vasilevici nu era doar un om “cu două suflete”, în persoana lui se întâlneau și doi poeți, fiecare cu propria-i tehnică și cu propriu-i program, unul fascinat de umbră, celălalt de lumină, unul obsedat de fantasmele unității, celălalt fascinat de dualitatea prezentă deja în titlul ciclului amintit. Aici viziunea e schizoidă, întemeiată pe *Spaltung*, locul “temelor adezive” fiind luat de acum schema motrică a separației sau rupturii: “Soarele era la apus scurgându-se de pe structura metalică a/podului de deasupra noastră pe staniolul înroșit de deasupra mea. știam amândoi că este ultima dată că facem asta./Ne confruntam tot pentru ultima dată cu o astfel de îmbrățișare/separată. Ruptă în două. Lunetistul ne urmărea din frunzișul/răpus de razele ascuțite ca niște lamele pe care se vedea încă/ sângele cerului. Eu, cuminte sub staniol. Ea lingând ciocolata de/pe partea cealaltă” (*două cești*). În timp ce stările de jubilație care celebră empatia universală sunt substituite aici de reveriile thanatice, dominate de imaginile de înec, evocând imersiunea în zonele tenebroase ale inconștientului: “și dacă îmi găsi trupul și se vor mulțumi cu el? problema e că am uitat. Chiar tu-ți amintești unde l-ai lăsat. Deja e târziu. Vaporașul de agreement s-a scufundat trăgând în vârtej, după el carnea mea încercănată”. Căci “dedublarea”, balansul perpetuu între două euri distincte nu se poate sfârși decât printr-o teribilă epuizare ce declanșează nevoia de evaziune, nevoia de fugă, nevoia de somn. Astfel încât poemele din *Cerneală* ilustrează (ca de altfel și excelenta proză a lui Vasilevici) drama unei ființe scindate, a unui “yoyo” ce încearcă să-și construiască din poezie un paratrăznet. Tentativă, după cum bine știm, eșuată în cele din urmă...

Notă: citatele pe care le reproducem în acest text urmează cu fidelitate ortografia autorului.



lecturi

# Poezia lui Sorin Mărculescu

Ion Pop

Printre poeții generației sale, Sorin Mărculescu (n. 1936) face o figură destul de singulară. E de plasat, desigur, cum a și fost, în familia destul de restrânsă a liricilor ermetizanți, cântăreți de absoluturi în tonuri imnice și sugerând neconținute decantări ale realului și cuvântului în poem, pe urmele, oarecum, ale „cântecului încăpător” barbian, auzind și văzând abstracțiuni, categorii filosofice, noțiuni puse în ecuații insolite cu substanțe care să le apropie de pragul palpabilului. Dar marele reper al acestui tip de poezie rămâne, semnalat de toată lumea, Stéphane Mallarmé, cel ce vedea ca unică finalitate a universului o singură carte, iar *Carte singură* se numește și concentratul operii întregi a poetului român. Un poem inaugural din primul sa culegere, intitulată semnificativ *Cartea nunților* (1968) stă sub titlul *Cântec*, iar în strofele sale șlefuite muzical „timpurile singure mai cântă”, „neuitarea urcă mai adâncă” pe un orizont ce promite spiritualizarea lumii larvar-foșgăitoare: „în ochii rupți de blocuri stranii / să-mi apară iarăși mărturie / zările apoase de gănganii / cu picioare-ntoarse-n veșnicie”. În apropiere, o „bardă mătăsoasă... tremură strunjind un cep de eră” pe „prundișul ultim al luminii”, inducând ideea unei anumite geometrizări a materiei elementare, într-o poziție simetrică cu a unui Mircea Ciobanu, la care „cioplirea” se face însă în carne, cu sânge și patimi la vedere; la Sorin Mărculescu, avem de-a face cu „lovituri suave” țintind peste „epavele” lăsate în urmă de substanțele „dăltuite” și cu „sori... mătăsoși ca muchia securii”. Figurile corporale, înfățișările cărni cer aici programatic decantări supravegheate intelectual, - „albă să te nasc din priveghere” se spune despre femeia iubită -, altundeva se vorbește despre „nunți la curțile reci” pe lângă care trec siluete de austeri „schimnici”.

Pentru a reliefa semnificația înaltă a acestui proces purificator, câteva poeme - îndeosebi cele trei *Balade* - aduc în scenă, în expresive, plastice contraste, proiecții ale unor făpturi fantasmatiche, „fetele de cositor” ori un „om cu ochii de sineală” într-un univers de dospiri organice, cocliri, putreziri, cu perindare de „cotige cu cadavre”. Oglindirile și nuntirea de ecou barbian marchează pregnant, altădată, cu ecoul lor, ca în *A treia baladă*, imaginile răsfrânte în „limpedea lagună”, „lacul alb de nuntă”, spre care converg toate „potecile de pași podite” ale lumii, ori în *Peisaj nesigur*, unde apar variante ale aceluși viziuni, în formulări ce se rețin: „au pâlpâit pășuni de ochi în lacuri”, ori, mai explicit, „lacul din pădure / crisparea dedublărilor s-o-ndure”. Pentru asemenea sugestii, fundamentale pentru tipul său de viziune, poetului îi convine mai ales versul armonizat muzical, concentrat, cu apel la metafore concise, ca în poemul *Între pașiște și turlă*, cu variațiuni pe aceeași temă centrală: „Foamea sutelor de frânghii / spânzurate în altare / setea brațelor mirene / și a zalelor călare”...

Foarte curând își fac însă apariția *Imnurile*, care ocupă tot restul sumarului, unde marile linii ale viziunii ies și mai apăsat în evidență, datorită accentului programatic sporit. Concentrării „geometrice” a expresiei i se substituie aici, dimpotrivă, ampla desfășurare discursivă, cu o retorică abia surdinizată, a unui spațiu vizionar, în care subiectul liric „laudă” marile elemente

cosmice, un univers generic, fiind plasat aproape fără excepție în puncte înalte, și la propriu și la figurat, de unde privirea se deschide spre un peisaj populat de marile elemente - vârfuri de munte, mineralități impunătoare, „bărăgane de mări”, oceane cu cruste uriașe de balene moarte, sub sori livizi ori tineri, iar subiectul liric se vede, redimensionat romantic, „singur în valea dintre ghetari”, ca în cutare tablou de Caspar David Friedrich, și nu ezită să afirme: „știu mă aflu oricând pe punctul cel mai înalt al vieții”. E o poziție de unde ochiul ajunge să contemple lumi în geneză, peste care Dumnezeu „poate pluti și cu gene rigide / poate-nterupe crescând-o vibrarea multiplă a spațiilor / poate-implânta țărâșii de fier și statornici deprinderi”... Numai că, în loc să se entuziasmeze de culorile și reverberațiile datelor concrete ale realului, poetul le întoarce spre reflecția intelectuală, strecurând noționalul printre concrete, ca și cum ar fi mereu nesastifăcut de puterile evocatoare ale datului imediat.

A fixa în tipare ordonate de o limpede geometrie a spiritului e marea sa ambiție de cântăreț care evocă „alba custură de veghe în vinele unei din lumi / și lămuritul țărâș singurătatea deplină și dreaptă”, „piatra șlefuită de gând”, „ochii rotunzi adunați omeneste din tot și singuri în văz”... *Imnul al șaisprezecelea* concentrează acest program, oferind o definiție a poeziei ca imn prin care se depășește solitudinea eului și se realizează procesul de decantare a trăirilor individuale în epure universale: „cântec deasupra exilului interior / laud bisericile de aluminiu și sticlă / și mașinile cugetătoare și vremea / laud mai ales lucrurile clare / ce ies și reintră în mâinile omului și se recompun / schemele munților de fontă sentimentali / și păienjeniișul inextricabil al gândului / evadat din om și restituit / obârșiiilor interioare ale universului / laud mașinile în care omul își astâmpără / setea de limpezime și gestul demiurgic”. Aceste note, să le spunem

„whitmaniene” și ca întotdeauna subliniate de un program transparent, ale discursului sunt însă mai degrabă excepționale, căci referințele la zisa realitate imediată care ar aproxima o ambianță de epocă sunt ne semnificative. Și mai subliniat, programul vizând transgresarea deopotrivă a subiectului „răsfățat în deplângeri de sine”, și a lumii fenomenale fragmentare apare în *Imn fără sfârșit* - „regate de lucruri”, „porunci mărunțite”, „stufosose ospățuri minore”, „desișuri incoerente de balanțe și boturi de noapte”, „împleticite și obscure drumuri chipuri divagate”, adică tot atâtea manifestări ale dezordinii existențiale, rezumate în metafora „falsului dumicat euharistic”; în fundal, nunta barbiană care nu s-a sărbătorit își lasă auzit ecoul. Iar toate acestea cer elevația spre un altceva aproximat de o geometrie austeră în ambianță minerală, în spațiul căreia subiectul contemplator lucrează pentru renașterea spirituală: „cine știe cât timp ametit de miremele putrede ale pământului / pe tot mai multe lespezi triunghiulare voi întârzia / în amintirea toamnei și-a diafanilor morți printre lucruri și zări / tot mai sărac în cuvinte și mai plin de renașteri”.

Astfel de mari repere vizonare, explicitate din loc în loc, ca și cum nu s-ar putea susține singure, cheamă versul larg, cu un ritm al frazării sugerând ritualitatea solemnă - și senzația de oficiere se transmite într-adevăr, susținută adesea de baza solidă a acestei lumi de elemente generice, imaginate în tablouri hiperbolice, adesea de o puternică plasticitate. Riscul alterării autenticei solemnități în expresia emfatică este însă mereu prezent, dar mai ales excesul de reflecție abstractă, nemediată metaforic-simbolic ori complicată manierist afectează unele suprafețe ale acestui discurs ce vrea să se mențină mereu în registrele nobile și pure ale cugetării și antrenează, în consecință, o mulțime de noțiuni mai mult sau mai puțin prestigioase, dar care vin dinspre scheletul conceptual desenat prea apăsat de poet. Ceea ce fusese, în genere, evitat în amintitele poeme rimate, concentrate în expresia lor, ce deschid volumul, nu mai este în celelate texte. Exemple sunt multe, dăm doar câteva, precum:

(continuare în pagina 30)



Jan Mlodozienec



## centenar Caragiale

# Omul Caragiale

Dumitru Hurubă

Mucalit și farsor de cea mai agreabilă, dar și mai... antipatică speță, posesor al unui bagaj lingvistic atotcuprinzător-inepuizabil, nu totdeauna ortodox, dar lipsit de vulgaritate, I. L. Caragiale s-a născut la 30 ianuarie 1852, într-un sat al cărui nume l-a predestinat, într-un fel, spre celebritate: Haimanale (azi I. L. Caragiale), și s-a stins din viață la Berlin, la 22 iunie 1912.

Autorul fermecătoarelor, acidelor și dragelor noastre *Momente și schițe* a crescut într-un mediu care urma să aibă un rol extrem de important în cariera sa literară, în plus el fiind și nepotul lui Costache Caragiali (1815-1877), dramaturg, poet și prozator, și al lui Iorgu Caragiali (1826-1894), dramaturg.

"Pornirile" viitorului mare dramaturg spre literatură, spre dramaturgie în special, au ca punct de plecare angajarea sa ca suflor la Teatrul Național din București (1870), după ce a renunțat la funcția de copist deținută la Tribunalul Prahova. Este începutul unui deceniu care va însemna, de fapt, perioada lansării sale ca autor-creator de literatură satirico-umoristică colaborând la mai multe publicații de gen: *Ghimpele*, *Telegraful*, *Asmodeu*, *Alegătorul liber*, dar și la *Timpul* și *Convorbiri literare*...

Ar fi trebuit să spun de la început, dar o fac acum: aceste însemnări încearcă să aducă în fața cititorilor un Caragiale poate mai puțin cunoscut, respectiv pe *omul* Caragiale care, de exemplu, în calitate de director general al Teatrului Național din București, se... preta până la a juca farse chiar și actorilor din subordinea sa. Este notoriu faptul că pe actrița Frosa Sarandy, una dintre cele mai importante ale aceluși timp, a amendat-o pentru întârziere la repetiție, întârziere pe care însuși o puseseră la cale... Sau: vizitând prima expoziție internațională de pictură din București, în anul 1896, ajuns în dreptul unei picturi semnate de Puvis de Chavannes, a reproduș primul nume al pictorului printr-o paronimă care a făcut să izbucnească în râs vizitatorii mai apropiați, noul cuvânt fiind lesne de ghicit...

Cei care l-au cunoscut spun că autorul celor mai desăvârșite comedii era un om de o sensibilitate și de o mare tristețe sufletească, ceea ce nu-l împiedica să-și reverse verva satirico-umoristică în orice ocazie... Astfel, odată, împreună cu Goga, îl așteptau acasă la Vlahuță pe Delavrancea și, supărat că acesta întârzie să se arate, pune mâna pe telefon și sună. Răspunde nevasta lui Delavrancea care-l lămurește că soțul ei e bolnav și că are temperatură.

"- Aa! măgaru' are temperatură!, exclamă el. Spune-i că vreau să-l văd numaidecât, să-mi deie și mie câteva grade; că eu n-am deloc temperatură."

Apoi, erau bine cunoscute permanentele ciondăneli dintre Caragiale și Delavrancea, mai ales după ce ultimul începuse să scrie piese de teatru. Evident și explicabil, Caragiale nu a scăpat prilejul acuzării autorului de meteorologism în dramaturgia românească, referindu-se la *Viforul*, *Lucafărul*, *Apus de soare*, urmând, după părerea sa, piese cu titlu precum: *Trăznetul*, *Furtuna*, *Ceața*...

Odată ajuns să-și conștientizeze valoarea, Caragiale a început concomitent să suferă pentru nerecunoașterea ei de către contemporanii săi,

mai ales cei din zona politicului care, bineînțeles, se răzbunau în acest fel pentru că se vedeau ca într-o oglindă în personajele operei lui. La un moment dat și-a manifestat dorința să ocupe un loc de deputat, însă a fost refuzat pentru... lipsă de încredere. Ar fi făcut-o și pentru că mijloacele sale de existență erau destul de modeste, de-aceia obișnuia să spună:

"- Am muncit o viață întreagă, mi-am cheltuit averea ca să trăiesc, am dat, în mine, un om celebru pentru România, dar un om celebru care ar muri de foame dacă ar trebui să trăiască din munca lui."

Acesta este unul dintre motivele, principalul, se spune, care l-a făcut să refuze sărbătorirea a 60 de ani de viață, autoexilându-se la Berlin...

În general se cunoaște că autorul *Scrisorii pierdute* era un mare meloman, chiar un fin cunoscător într-ale muzicii. Cella Delavrancea, pianistă, scriitoare și profesoară de pian, povestește că la fiecare din vizitele făcute de Caragiale acasă la tatăl său, Barbu Delavrancea, primul lucru pe care-l făcea era s-o oblige să cânte la pian, începând cu Scarlatti și continuând cu Beethoven, despre care era în stare să vorbească ore în șir. Dar spiritul său critic era neiertător cu Chopin și Cezar Franck, pe ultimul numindu-l, pentru temele sale melancolice, "un cerșetor la colț de stradă, cu terța lui minoră întinsă ca să ne fie milă de el". Una din marile lui plăceri era să asculte compoziții de Bach, Schumann și, bineînțeles, Beethoven pe care, nu se știa să mărturisescă, îl adora de-a dreptul.

Omul Caragiale era născut pentru teatru. Era un adevărat actor și își interpreta personajele (sau viitoarele personaje) cu o artă desăvârșită, indiferent că acestea erau pozitive sau negative. Trecea cu mare ușurință de la a ridiculiza pe unul dintre ei la un sentimentalism înduioșător atunci când un personaj era, sau urma să fie, omul de rând, obișnuit, aflat sub nedreptățile vremurilor. Ca și în scris, cu prima categorie este necruțător,



Wieslaw Rosocha

caustic și nu iartă nimic, mai ales când e vorba despre infatuare, despre oamenii politici sau din administrație. În schimb, fapt mai puțin sesizat și comentat, atunci când personajul este... femeie, atitudinea lui Nenea Iancu devine mai împăciuitoare, ba am putea spune că se simte chiar o anume gingășie în tratarea reprezentantelor sexului frumos, o înțelegere și "aprobare" tacită față de pornirile lor amoroase...

Rezistența creației dramatice caragieliene în timp se datorează în mare măsură, sau în egală măsură cu talentul său, contactului permanent cu realitatea imediată din care își culegea modelele pentru personaje. Contemporanii săi au lăsat posterității informații și detalii în acest sens. Se spune că Brașovul era unul dintre orașele preferate de Caragiale pentru... racolarea de tipologii, în speță Piața unde, cu mare desfătare, se certa minute în șir cu unguroaicele pentru câte un produs fără valoare. Apărea ca un ins cicălit și prost, înfuria la culme vânzătoarele, atrăgea alți cumpărători și lumea din jur iscând un mic spectacol pe care, apoi, îl exploata magistral în crearea tipologiilor umane.

La îndemnul lui Delavrancea, după ce se hotărâse definitiv să plece din țară, Caragiale a făcut o vizită la Paris cu scopul de a se muta în orașul-lumină. Cu toate insistențele prietenului său și lucru bizar pentru foarte multă lume, autorul *Scrisorii pierdute* - iubitorul de "lume în mișcare", de interminabile conversații și contraziceri, de cunoașterea tuturor cotloanelor sufletului omenesc - nu a suportat agitația Parisului. S-a mutat la Berlin, într-un cartier de la marginea orașului, cu străzi curate și liniștite și unde, cu mare satisfacție îi povestea lui Delavrancea, i se spunea *Herr Doktor*. Cella Delavrancea, care l-a cunoscut personal pe Caragiale, povestește că la Berlin acesta era considerat un "om excepțional".

Una din marile plăceri ale lui Caragiale era cutreieratul cârciumilor unde găsea la discreție "materie primă" pentru momentele, schițele, nuvelistica sa ori, mai ales, pentru piesele sale de teatru. Că se mai petreceau și abateri... accidentale, era în firea lucrurilor. Astfel, se zice că, în tinerețe, mergea deseori la o astfel de cârciumă aflată undeva în spatele Cișmigiului și unde, îi povestea lui Panait Cerna, era o crâșmărită de toată frumusețea căreia "odată i-am zis uitându-mă lung și galeș la dansa:

"- Fie, că strașnici ochi ai, coană Maighioalo!  
Ei, ce crezi că mi-a răspuns?"

"- Nu, nu se poate, coane lancule, că mi-e frică de bărbatu-meu."

Episodul se petrecea, probabil, înainte de căsătoria sa cu frumoasa Alexandrina Burelly...

Caragiale era îndrăgostit de muzica lui Beethoven și nu scăpa nicio ocazie de a-i asculta compozițiile, mai ales după plecarea la Berlin unde mergea deseori la concertele organizate la *Gewandhaus*. Asculta cu evlavie, iar uneori scotea exclamații de mare mulțumire sufletească. Așa s-a întâmplat și la unul din spectacole la care participa împreună cu poetul Panait Cerna și o parte a familiei Delavrancea. Se cânta *Simfonia a IV-a* când dinspre locul ocupat de Caragiale s-a auzit o plescăitură și cuvintele spuse cu voce tare în liniștea de mormânt a sălii:

"- Mă, superbă e!"

Fapta a fost mai mult decât semnificativă: marele dramaturg, în culmea entuziasmului, își dăduse o palmă zdravănă peste frunte...



# Deontologia manipulării

Laszlo Alexandru

Mi-am exprimat nu demult scepticismul în legătură cu "spontaneitatea" protestelor simultane, dar lipsite de motivație imediată, din câteva zeci de localități ale țării. Lumea de pe stradă cerea alegeri anticipate, deși cele programate sînt oricum iminente; se împotriva reformei din Sănătate, dar proiectul de lege fusese retras înainte de scandalul regizat; cerea revenirea în minister a medicului care a demisionat și apoi a fost urgent reprimat; pretindea anularea taxei auto, care a fost rapid suspendată etc. Motive stringente nu prea mai erau, agitațiile din *prime time* cum se mai justificau? Ei, cum. Era nevoie de carne de tun pentru ca unii politicieni lipsiți de prea multe scrupule, azvîrlind o privire către mina de pietoni zgribuliți de frig, să clameze că toată țara e-n stradă, că se repetă revoluția din decembrie '89 *et cetera*. Se pretindea, pe tonalități răstite, demisia guvernului, a parlamentului și a președintelui, pentru a se pune capăt unei situații de criză ce exista doar în mintea unora și pe ecranele televiziunilor manevrate de ei.

Fără îndoială că manipularea alterează transpunerea corectă a întâmplărilor, din sfera realității în rîndul cetățenilor. Cu prezentarea distorsionată a faptelor, cu adoptarea retoricii panicate, cu inducerea tensiunii în masa privitorilor, cîțiva băieți nu prea isteți încercau să tulbure apele pentru a ieși la pescuit.

Cu vreo doi ani în urmă am hotărît să-mi deschid o pagină personală pe Facebook. Primeam pe mailul de yahoo diverse invitații la conversație, pe care nu le puteam onora decît în cealaltă rețea socială. În săptămînile succesive s-au năpustit asupra mea zeci de "solicitări de prietenie" într-un mod absolut neașteptat. Elevi de azi, ori foști elevi și studenți stabiliți pe cele mai bizare continente, în cele mai fantastice localități, amici aproape uitați, rude din depărtare, cîțiva scriitori și o mîină de necunoscuți au format cu mare viteză, sub ochii mei, o împletitură de comunicare nestăvilită. Subiectele atacate erau, și ele, dintre cele mai peștrite: link-uri de muzică ușoară sau clasică, picturi deja celebre ori desene realizate chiar de titulari, opinii despre lume și viață, poze cu familia și copiii (astea erau cele mai numeroase), bancuri și jocuri de cuvinte etc.

Eu unul am văzut rețeaua Facebook ca pe un leac împotriva singurătății: posibilitatea să cunoaștem gîndurile și valorile unei alte persoane, de care ne despart eventual distanțe geografice considerabile, de-a ne exercita limbile străine, de-a ne ține la curent cu ultimele noutăți culturale și așa mai departe. Un instrument prin intermediul căruia privim lumea.

De curînd au început să se reverse pe Facebook o sumedenie de postări împotriva guvernului și a lui Băsescu. Erau cam aceleași trei-patru persoane pe care le știam mai dinainte (ziariști pe statele de plată ale unor moguli, simpatizanți ai lor, bugetari în prag de pensie ori care depășiseră limanul), dar se schimbaseră la față. Chestiunea era concomitentă cu izbucnirea protestelor "spontane" prin piețele patriei. Amicii de pe net, indignați pe nepusă masă împotriva dictaturii criminale și a președintelui tiran, erau foarte puțini - nici doi la sută din numărul total al prietenilor mei din listă - dar acaparaseră postările. Lansau tot la cinci minute comentarii, poze, link-uri, insulte, obscenități orientate cu a propoz, încît wall-ul meu era sufocat aproape exclusiv de frămîntările lor. Erau puțini - dar neobosiți. Pe unul dintre ei, care ne comunica sentențios că "Traian Băsescu a murit. Începe să se descompună", l-am avertizat direct că urmează să ne despărțim. Nu mă poate obliga nimeni să găzduiesc hoitari și pompe funebre la

mine-n casă, nici măcar prin intermediul spațiului virtual.

Am constatat, pe scurt, că un loc destinat schimbului de impresii luminoase despre cunoscuți, copii, muzică, pictură ori literatură a fost peste noapte deturnat - de o mîină de oameni tulburi - către o schimonoseală plină de ură. Dialogul senin devenise monolog urlat. Problemele artistice sau personale, asemănătoare pe toate continentele, fuseseră devorate de agenda localistă a unor trespăduși surescitiți. Dacă le-aș fi spus că propaganda exacerbată împinge la scîrbă și saturație, s-ar fi făcut că nu mă aud. Dacă i-aș fi rugat să nu mă mai agreseze cu partizanatele lor înguste (învelite în grobianisme uluitoare), căci nu sînt și ale mele, te pomenești că s-ar fi supărat.

La începutul lunii februarie a apărut un comunicat din partea Uniunii Scriitorilor, asumat de președintele Nicolae Manolescu, prin care instituția își exprima solidarizarea cu protestarii din stradă. "Nemulțumirea populației este reală, iar derapajele antidemocratice ale guvernanților accentuează starea conflictuală", ne explica înțelept documentul. Care apoi se avînta în psihologia abisală a demonstrațiilor și venea cu soluții pentru țară: "Manifestanții simt că le sunt încălcate aproape toate drepturile fundamentale, într-un simulacru de democrație. Comitetul Director întrunit azi, 4 februarie, consideră că singura ieșire din impas o reprezintă dialogul, demisia guvernului și organizarea de alegeri libere".

Declarația - însoțită de sigla oficială a Uniunii Scriitorilor - a fost expusă pe pagina de Facebook a prozatorului și ziaristului Alexandru Petria, precum și pe blogul său. De acolo a fost preluată în diferite ziare, i s-a atribuit o pondere națională. După cîteva ore a venit precizarea jurnalistului Liviu Mihaiu: "Azi, scriitorul Alexandru Petria a făcut un experiment. Binevenit, au zis unii; deplasat au zis alții; degeaba, au zis restul. Așa cum Tolontan a publicat *avant la lettre* discursul lui Băsescu, la fel și Petria a scris un comunicatUSR, înainte caUSR să scrie unul sau măcar să se gîndească să scrie unul. Și tot ca în cazul lui Tolontan, care n-a schimbat nimic din discursul lui Băsescu, nici Petria n-a putut convingeUSR-ul să-și însușească «comunicatul» [sic! - L. A.]. Ci, dimpotrivă, l-au negat imediat ce-au aflat de el. Nici măcar faptul că mai mulți jurnaliști și bloggeri au salutat inițiativa nu i-a putut convinge".

Cîteva ore mai tîrziu pe site-ul instituției și pe alte bloguri oficiale se făcea cunoscută dezmințirea fermă. "Față de un pretins «comunicat» al Comitetului Director al Uniunii Scriitorilor care a fost distribuit pe Facebook, Comitetul anunță: Comitetul director alUSR nu a ținut nicio ședință în ziua de 4 februarie și nu a fost redactat nici în această zi nici altădată vreun comunicat pe tema enunțată în pretinsul comunicat. Comunicatul postat este un fals, nu a fost emis de niciun organism al Uniunii Scriitorilor din România și nu a fost semnat de nimeni din conducereaUSR."

Cel aflat la rădăcina întregii situații, Alexandru Petria, n-a schițat măcar o umbră de regret la adresa jenantei sale mistificări. Într-un acces de teribilism, el a încercat să considere totul ca pe "o formă de protest", ca pe o "nesupunere civică, încălcarea premeditată a unor legi. E ceea ce am făcut redactînd falsul comunicat al Uniunii Scriitorilor. Îmi asum eventualele consecințe". Însă, după cum îi explica foarte limpede un corespondent al său, Dinu Adam, de asemeni pe Facebook, "Alexandre, ceea ce spui este o naivitate: nesupunerea civică înseamnă neîndeplinirea deliberată a unor obligații față de stat/sistem. A difuza un comunicat fals în numele Uniunii

Scriitorilor nu este nesupunere civică, pentru că Uniunea Scriitorilor nu este stat, ci doar o organizație obștească, de drept privat. Drept urmare, comunicatul tău este un act de impostură și, eventual, uzurpare de calitate oficială: e ca și cum ai semna un contract în numele unei companii comerciale private".

Ar mai fi de subliniat, dincolo de eventuala sa esență de natură penală, finalitatea tendențios-manipulatoare a întregii scorneli. După ce-a purtat o vehementă campanie antiguvernamentală prin mediile electronice, săptămîni de-a rîndul, caricaturizînd, insultînd și diabolizînd figuri de politicieni (toate situate de-o singură parte a baricadei), Al. Petria și-a suflecat minicile pentru a tricota răstălmăcitor faptele realității. Avea nevoie, în jurul său, de-un cît mai amplu cor de proteste și, dacă nu le-a putut induce prin imbolduri, le-a dedus prin mistificări. De ce mă simt oare îndreptățit să consider că un asemenea condeier, care își minte deliberat cititorii, de fapt în sinea lui îi disprețuiește?

Un jurnalist, om răspunzător de transmiterea corectă a informațiilor (și nicidecum de inventarea realităților ori provocarea evenimentelor), tocmai a comis un gest grav, ce subminează temelii meseriei sale. Cum au reacționat la asta unii scriitori, condeie neliniștite și personaje de opinie? Iată-l, bunăoară, pe Vasile Baghiu argumentînd, într-un șir de intervenții pe Facebook, de ce "ideea lui Alexandru Petria este chiar foarte bună". Ei, de ce: fiindcă vine pe linia propriului său militantism politic. Autorul e conștient că are în fața ochilor o mistificare fără scrupule dar, în loc să fie solidar cu victima contrafacerii, o îndeamnă, chiar din contra, să intre în jocurile ceptoase ale agresorului: "Semnați comunicatul, domnule Manolescu! Semnați-l, stimați colegi din Comitetul Director! Este singura șansă ca să devină autentic". Mi-l închipui pe Vasile Baghiu în rolul cinic al avocatului care îndeamnă adolescența violată pe stradă să se mărite cu agresorul: așa scapă și ăla de pușcărie, se-alege și ea cu o familie.

Liviu Ioan Stoiciu aplaudă în delir fapta penală: "Remarcabil gestul prozatorului Alexandru Petria de a inventa un comunicat de solidarizare a Uniunii Scriitorilor din România-USR, semnat de președintele ei, Nicolae Manolescu. Măcar așa să existe o solidarizare a breslei scriitorilor (conștiințe ale neamului, nu?) cu protestarii din stradă, inventată". Conjunția bizară a astrelor i-o fi produs iarăși gaze-tarului cu spume o mică - dar energetică - derivă de la judecata normală pe bază de creier și bun-simț.

În agitația haotică a societății democratice, probabil că intelectualii s-au întreat adesea care să fie raportarea lor adecvată la presiunea cotidiană. Dacă facem abstracție de cei ce s-au refugiat în turnul de fildeș, linia de demarcație a trecut printre găștile politice. Unii s-au lăbărțat în căruța puterii, alții au bombardat fără cruțare din opoziție. Cu ocazia alegerilor se reconfigura întregul spectru. S-au inventat pretexte nobile, doar pentru a se acoperi avantaje palpabile, de recoltat într-o tabără ori cealaltă.

Dar intelectualul ar trebui să fie cel mai liber membru al comunității. În clarviziunea orientării în funcție de principii, militantismul lui s-ar cuveni să urmărească binele general. Iar acesta e de obținut pe căi transparente, oneste. În loc să pîndești zilnic gîndurile sau gesturile sau faptele grupării adverse, iar apoi să le schimonosești, să le răstălmăcești, ar fi mai simplu de radiografiat întregul spectru. Minciuna, impostura, incompetența, cruzimea, ticăloșia, nemernicia ar trebui denunțate și la stînga, și la dreapta. Și în fotoliile puterii, și în rîndurile opoziției. Abia atunci scriitorul și-ar cuceri adevărata importanță publică.



## imprimatur

## Jderii. Altă lectură

Ovidiu Pecican

O recentă reeditare a trilogiei *Frații Jderi* îi prilejuia lui Dumitru Micu, exeget sadovenian cu vechime, următoarele considerații: „Romanul *Frații Jderi* e principala lui operă, în orice caz dintre romanele istorice e cel mai amplu și nu este un altul care să-i fie superior. E un epicentru și în sensul vizionar. Dacă luăm toate scrierile cu caracter istoric ale lui, vedem că unele evocă perioade de glorie ale Moldovei și altele perioade de decadentă. Iar perioada cea mai luminoasă din istoria Moldovei, domnia lui Ștefan cel Mare, se reflectă în *Frații Jderi* și una de mizerie și suferință în *Zodia Cancerului* și *Vremea Ducăi Vodă*. Cel puțin în scrierile de inspirație istorică, *Frații Jderi* e ca un astru în jurul căruia gravitează asemenea sateliților celelalte opere. Întrebat el însuși la care dintre cărțile lui ține mai mult, a spus *Baltagul*, *Zodia Cancerului* și *Frații Jderi*. Romanul era printre operele lui preferate... Așa încât e, dacă nu principala operă sadoveniană, printre cele mai importante capodopere”<sup>1</sup>.

Ce știm despre *Frații Jderi* este că, până la urmă, au alcătuit o trilogie. După apariția primului volum în 1935 și a celui de-al doilea în anul următor, alte proiecte l-au acaparât pe neobositul prozator. Și, dintr-o dată, în 1942 - răsare, pe neașteptate, al treilea volum. Ce să se fi întâmplat? De unde această întoarcere la un proiect care părea, de-acum, împlinit în datele lui evocator romantice sau ca poveste de iubire și aventură? Nicolae Manolescu socotea undeva, că romanele istorice sunt niște proiectii utopice: dezamăgit de societatea în care trăiește, romancierul devine victimă a mitului vârstei de aur plasate în trecut, într-o perioadă poate arhaică, însă caracterizată prin stabilitate și armonie socială. Poate că lucrurile nu stau însă neapărat așa. Este posibil ca nu orice roman

istoric să semnifice o regresie într-un liman îndepărtat, unele fiind rezultatul unui instinct și al unor viziuni contrare. Există autori pentru care trecutul este o metaforă a prezentului, o aluzie la acesta, un flux care, prin multe fire și țesături, trimite mereu, subliminal, la chestiunile lui aici și acum. Tocmai în acest ultim sens cred că merge și proiectul sadovenian din *Frații Jderi*, măcar în faza elaborării celui de-al treilea volum al ciclului, care, pe lângă autonomia tematică și narativă la care putea spera în mod îndreptățit, trebuia și să realizeze legătura cu ansamblul.

Explicația - măcar parte din ea, fiindcă s-ar putea invoca și influența precedentului modelului dumasian din *Cei trei mușchetari* și continuările aferente (*După douăzeci de ani* și, respectiv, *Vicentele de Bragelonne*) - este de crezut că se leagă de noile împrejurări istorice ale momentului. Deja sfârșirea României Mari, în vara lui 1940, trebuia să îi stârnească lui Sadoveanu furtuni în suflet, câtă vreme ea însemna ciuntirea din nou a provinciei lui de baștină, prin pierderea Basarabiei și a nordului Bucovinei. În mod clar, mitul patriei regionale a scriitorului - Moldova cu tot ce însemna ea - se lega indisolubil de epopeea ștefaniană, încă din 1904, când autorul se improvizase ca autor al unei monografii românețe - în sensul scriiturii literare, în primul rând - a marelui voievod de la al cărui deced trecuseră patru secole. Ștefan cel Mare însemna, pentru Sadoveanu, emblema prin excelență a unei apoteoze istorice; rezultat probabil al unei idealizări paseiste - aici N. Manolescu nu se înșela -, chipul acesta aureolat era propunerea susținută cu deplină convingere de prozatorul moldav (dar preliminară și de alte, numeroase și respectabile adeviziuni) pentru completarea măreției panteonului istoric național. Gloria serbărilor de

la Putna, inițiate într-o Bucovină aflată sub stăpânire austriacă și girate de prezența lui Eminescu și Slavici, era și aceea că acest chip de voievod se sărbătorea în chip subversiv în raport cu o entitate imperială străină sub autoritatea căreia acea parte de țară, deocamdată, se afla. Dacă Țara Românească propulsase chipul unificatorului Mihai Bravu, și dacă B.P. Hasdeu, așezat în fruntea Societății „Românismul”, încerca reînvierea eroului Tudor Vladimirescu, în contrapartidă cu adversarii lui conservatori de la „Junimea”, Ștefan rămânea, în continuare, și chiar tot mai mult, un chip vibrant, necesar culturii și statalității române unificate, la 1904, dar cu totul incomplet (căci lipseau și Basarabia, și nordul Bucovinei, și Transilvania, și Banatul, și Partiu).

Și totuși... Deși sensul scrierii monografiei din 1904 este limpede, nu este sigur că la fel stau lucrurile cu *Jderii* odată cu sosirea anului 1942. Dintr-o dată, trecutul îndepărtat al primelor două volume se acutizează și devine o imagine ficțională a prezentului. Căci, mi se pare, chemarea la luptă antisovietică a mareșalului Antonescu din 22 iunie 1941, moment socotit de majoritatea românilor ca un prilej eliberator de complexe și șansă istorică a recuperării parțiale a pierderilor, a putut fi interpretată de scriitor ca moment de mare elan patriotic, solicitând, alături de servirea țării prin sabie, și pe cea, complementară, prin pană.

Nu era prima oară când autorul răspundea comandamentelor clipei istorice și direcției unei politici cu orientare socotită neîndoelnic patriotică. Sadoveanu scrisese despre eforturile de război ale armatei române încă din vremea războiului balcanic secund, cu trei decenii în urmă (*44 de zile în Bulgaria* (1916) și *Războiul balcanic* (1923) se referă la acest context istoric), așa încât o asemenea mobilizare interioară nu ar avea de ce mira.

Un dialog dintre comisoaia Ilisaftea și comisul Manole Păr-Negru este edificator, încă de la

(continuare în pagina 30)



## emoticon

## Dragii mei semeni, fraților, voi, cititori cetitori fățarnici,

Șerban Foartă

închipuiți-vă incipitul celebru al preparnassianului sonet al lui Baudelaire (*le Beau de l'Air*) intitulat simplu, *La Beauté*, - anume: „Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre”, transcris, dintr-o eroare de tipar, într-astfel: „Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de Pierre”; ceea ce s-ar traduce, la rigoare, prin: „O, muritori, frumoșă-s ca un vis de-al lui Petru”!

Câte supoziții aberante, ce sarcină grea pe umerii și capul nefericiților de exegeți: cine-o fi *Petru* ăsta?!

Să fie Sfântul Petru? Ar fi o blasfemie (sau, cel puțin, o nucă în perete, - în... pierrete!).

Să fie Petru Eremitul, predicatorul incorectelor politic Cruciade de acum aproape un mileniu? E, de asemenea, stupid.

Să fie Pierre Ronsard? Ar fi mai plauzibil; numai că frumusețea feminină e, în concepția sa, atât de efemeră, încât nu face casă bună cu piatra cvasi-sempiternă.

Să fie Pierre Corneille? Greu de crezut:

autorul *Cid*-ului e prea retoric pentru o Frumusețe taciturnă, ba chiar de-a dreptul „mută ca materia” (materie ce și-ar fi dorit să fie, la propriu, pustnicul faimos al lui Flaubert).

Să fie Piotrî pervii, țarul tuturor Rasiilor? Nu-i cazul.

Să fie Petru Maior? E grotesc.

Să fie Petrache Lupu de la Maglavit? Este aproape sacrileg.

Să fie Pierre Bezuhov? N-ar fi chiar imposibil; numai că menelaos (cu *m* mic!) al unei frumoase Elene indolente, n-are de ce să-i ducă dorul, pentru că, 1°, e deja, legal, a lui; 2°, pentru că-i pe cale s-o deteste.

Să fie, oare, Petre Petre, răzvrătitul necrofil al lui Rebreanu? Am mai veni de-acasă, în măsura-n care Frumusețea lui Baudelaire (morbid, el însuși, și pervers) are impasibilitatea și rigoarea (*rigor mortis!*) ale unui hoit, ale unei grotești păpuși

gonflabile frigide, ale unui enigmatic Sfinx. Ar fi destul de plauzibil, dacă n-ar fi anacronismul (și incongruența culturală).

Și, în fine, despre care Petre ar fi vorba, în cazul acestui Petre Petre, al acestui *Petre* la pătrat?...

Care, dintre cele două nume, va fi fiind acela de botez; care, acela de familie?

După sistemul onomastic ungueresc (ca și, la noi, după acela didactic sau cazon: Petre Petre e, de altfel, soldat în termen, sau a fost?), numele de familie ar fi întâiul *Petre* (ca în cazul dnei Petre Zoe); după sistemul onomastic al celorlalți membri în UE, acesta, primul, ar fi numele-i mic sau baptismal (ca în cazul lui Don Pedro Roman).

Și viceversa, bineînțeles.

Petre Petre e, la școală și la oaste (și ar fi fost în satul unde trăia, cam în aceeași vreme, Glanetașu Ion/Ion Glanetașu), Petre Petre; după cum e Petre Petre când, la horă sau la șezătoare, se recomandă unei fete din alt sat: „Mă cheamă Petre Petre.”

Or, până nu tranșăm chestiunea asta e cazul să-l abandonăm pe *Pierre* (și critica, așa-zicând, contrafactuală), întorcându-ne la *pierre*, cu *p* minuscul, - indiferent de faptul că elevii (cei, bineînțeles, hexagonali) pot fi testați în legătură cu improbabilă alternativă *Pierre*.



## poezia

## Florin Partene

## La geam

viața mea adunătură de vreascuri  
e bine să te îndepărtezi  
poate după tine vine cineva  
să nu treacă cum a mai trecut

dulce și coapse.  
nu deslușesc nimic.  
vine dimineața.

mă răcesc încet  
semnul de la tine crește  
ajunge veste și așa vine dimineața

viața mea ca o nuntă rece  
se duce rușinată  
și după ea să nu poftească să mai vină nimic.

## Documentar

Îndărăt,  
lumea se clatină  
și o să cazi, te vei lovi la genunchi  
iar: azi cu privirea

nedumerirea că am văzut întreaga scenă  
purtaii ciorapi de băieți  
adidași și blugi,  
atinge-mă pe obraz

blugii s-au destrămat  
îndărăt, lumea se clatină  
se vede genunchiul și mișcă firesc  
mă feresc dar nu e destul  
și mai beau: ce mă fac?

o singură dată am vazut la o fată  
genunchiul în ochii unui băiat

## Rămas bun

când de mine îți amintești  
și eu îmi amintesc de mine  
mîna ta și de la început  
rîuri prin ea,  
pubertăți.

răcoare, nici cald, nici bine.  
sunt departe, am fost boboc, am înflorit  
și m-am dus  
pe cine mai chemi?

așa ieri, așa azi  
nu se depune zăpadă,  
pașii tăi nu-i voi recunoaște  
nu-ți mai povestesc...

## Iepurele

eu știu despre singurătate  
exact ce mi-ai spus tu  
că nu este boală  
ci doar o depărtare ușoară  
ca stîngul de dreptul în vals  
cu aer tare acolo între ele  
și uneori un trup îndelung exersat

eu știu  
tu mi-ai spus că nu durează  
că trece repede  
și dacă vrei o găsești tot acolo  
dar nu imediat pentru că imediat  
nu există singurătate  
imediat un iepure moale

dă tîrcoale trupului tău

singur despre singurătate nu am aflat nimic

## Hotel

îmi cereai fapte, mereu fapte  
ca și cum mi-ai fi cerut să fur mere  
verzi, roșii sau doar coapte

te-am ascultat  
și după ce toate grădinile din împrejurimi  
au fost golite iar casa ta  
a devenit copacul în care  
pîrguiam pentru tine mere proaspete  
m-am pomenit că vorbesc singur

mere prin care ne contrabalansăm greutatea  
priviți cum țin eu acum  
cheia aceasta cu număr în mîna

ca respirația în somn  
am început să duc mere acasă la tine  
la început două apoi trei picături

dimineața în ceai  
am trecut la cafea  
și la contul din bancă  
pofta ta de mere creștea de fiecare dată  
casa se golea, nu mai conta  
că erau verzi, roșii sau putrede  
devorai totul cu ochii închiși

credeam că viața se ia și se dă  
cîte una pe zi

urc doar cu liftul acum  
și cînd mă așez în pat  
mă prăbușesc în vechea noastră grădină  
cînd tu plină de viață ai deschis larg ușa  
iar eu am plecat să locuiesc la hotel...

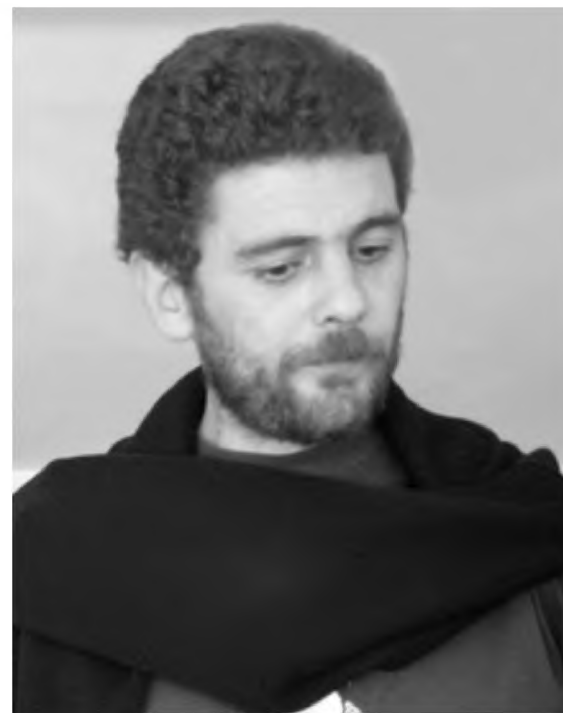
## Glezne subțiri

noaptea scot încet din dulap  
mici jucării inutile. ele toate  
mă apropie de cerul ud  
pe care mă așez ca pe-o bancă.  
stau tăcut la tine în pat  
și fumul iese din mine și viața

trei zile cu febră de zi  
dar noaptea de fiecare dată găsesc ceaiul cald  
și hainele aceleași  
deja lipite de mine.

glezne subțiri  
pentru mîini mici, inutile  
rîd în gînd cu ceaiul alături  
și ca sa treacă vremea  
mă joc de-a ceva  
singur prin pături

dacă adorm mă trezesc odihnit  
lîngă mine ceaiul încă hohotește  
țin pe genunchi somnul în care  
glezne subțiri am numărat,  
am stat trei zile de veghe  
să vină cineva să le ia,  
să le poarte,  
să-și facă din ele picioare  
și să le ducă departe de mine  
ca pe vapoare...



## Jucăria

cînd eram mai mic decît pretindeai  
nu visam marea  
ochii tăi verzi se comparau cu nisipul  
și proprietățile lui

nisipul se alungește  
ca o bomboană în cavitatea gustului  
niciun fir nu ezită  
de la degete deșert

se vede, se vede  
ochi verzi, schilozi  
și de nisip

m-a prins tata trișînd  
pe tatăl ei nu l-am mai înfruntat  
am imaginat pînă și-n somn  
greșit

învelit în staniol  
am sperat

## Centenar

Înaite să termin ce spun  
eu termin ce spun  
sunt din pămînt puternic și bun

acum e iarnă și aștept  
aer în piept, aer în piept

stau și stau în pat  
un ochi se uită în celălalt ochi  
în amîndoi azi noapte eu am uitat  
dar înainte de-a sta eu am stat

între ce spun nu știu ce mă fac  
am adus zilnic lucrurile tale aproape  
mi-am înfășurat fularul  
și am lungit ziua

cum am mai spus



# Domnișoara Comănescu

Dumitru Crudu

După ce m-am chircit pe scaunul din spatele șoferului, am observat că acesta și-a băgat în gură, una după alta, trei ciocolate și a început să le mestecă alene. Cu gura plină de ciocolate, ambală motorul și autocarul se zmcunci de pe peronul șoricu. Ajunși pe strada Națională, mai desfăcu o Mască și și-o aruncă în gură. În același timp, apăsă cu piciorul pe pedala lipită de podea și autocarul prinse să ne hurduce ca lumea. Dar, pe nepusă masă, frână și câteva ciocolate îi zburară din mână până sub scaunul meu. În timp ce m-am îndoit ca să le culeg de jos, o domnișoară cu o față albă ca un șervețel de hârtie, cum ar zice nu știu ce poet, se apucă să urce treptele. Nu aveam cum să nu o recunosc. Era domnișoara Comănescu, colega mea de la revista Ora, de care zilnic mă ciocneam nas în nas prin redacție. Instinctiv, mi-am aplecat capul spre podea, mai-mai să mă izbesc cu fruntea de pardoseala îngălată. Nu știu de ce am făcut-o. Probabil, de uimire, pentru că nu mă așteptam s-o văd acolo. Pentru că îmi murdărisem fruntea, nu îndrăzneam să-mi ridic capul din podea. Totuși, o urmăream cu coada ochiului și așteptam ca ea să se oprească în fața mea și să mă salute, dar ea trecu glonț pe lângă mine, avansând în fundul autocarului. Aluneca printre scaune, cu capul întors în dreapta sa. Din întâmplare, mă atinse cu cotul, dar nu mi-a zis nici păs. Ceea ce însemna sau că nu mă văzuse, sau că o făcea pe porcul în păpușoi. Nu cred că ar fi avut vreun motiv să mă ignore, mai degrabă înclin să cred că nu mă zărise, căci, în clipa în care ea trecu pe lângă mine, eu stăteam cu capul aplecat în podea, căutând ciocolatele pe care le pierduse namila din fața mea care, acum, scrâșnea din dinți, dracu' să știe de ce. Ea stătea câteva scaune mai încolo și se holba pe fereastra din dreapta sa la ultimele clădiri din Ungheni. Oare chiar o captivaseră priveliștile cenușii ce defilau prin fața ochilor ei sau, în felul acesta, încerca să mă ignore? Dar de ce să mă ignore? Nu ar avea niciun motiv. Mai degrabă înclin să cred că nu m-a zărit. Stăteam încovoiat deasupra podelei și o furam, din când în când, cu ochii, fără să găsesc vreun răspuns la întrebare. Apoi, brusc, mi-am smuls ochii din oglindă și i-am întins șoferului batoanele de ciocolată pe care le-am găsit sub scaunul meu. Mai puțin două, pe care le-am dosit în buzunar. Vlăjganul își desprinse mâinile de pe volan și îmi surâse în oglindă în timp ce înghițea ciocolatele. Ochii mi-au fugit spre oglinda de deasupra ușii și am surprins-o pe domnișoara Comănescu furându-mă cu ochii, dar, brusc, își aruncă privirile pe fereastră, așa cum ai arunca niște coji de floarea-soarelui. Autobuzul trecea prin dreptul unor vagoane ruginite, abandonate în plin câmp, dar domnișoara Comănescu le sorbea din ochi, de parcă ar fi văzut Turnul Eiffel. Cu un interes la fel de mare mă uitam și eu la clădirile părăsite ale unei fabrici, pe cale să se prăbușească în stânga mea. După ce își mănca ciocolatele, șoferul deveni posac. Autocarul sălta pe șoseaua denivelată ca o minge de ping-pong, intensificându-i ursuzenia. După Cornești, se apucă să-i injure pe șoferii care-l depășeau. Îi porcăia cu voce tare, fără să-i pese că-l auzeau și călătorii din spatele său. I-am dat una dintre cele două ciocolate pe care i le-am subtilizat, sperând să revină la sentimente mai bune. După ce mușcă din ciocolată, huiduma se înveseli pe loc. M-am

chiorât la domnișoara Comănescu și am observat că ea studia o cireadă de vaci ce înroșea dealul ce ducea spre Veverița și zâmbea pe sub mustață. Poate se bucura că nu m-a salutat? Dar de ce? S-o fi supărat oare cu ceva în ultimele zile? Nu cred! Mai tot timpul eram obsecvios cu ea. Unde mai pui că îmi plăcea s-o ascult și mi se pare că și ea se dădea în vânt după conversațiile cu mine. Ori de câte ori mă trezeam în fața ei, ea mă întâmpina cu brațele deschise și nu cred că era ipocrită. Mai degrabă, ceva îmi scăpa mie. În același timp, nu-mi puteam explica oare ce căutase la Ungheni. Ei bine, eu fusesem la rudele mele din Flutura, dar ea? Să aibă oare și ea neamuri în Ungheni? Mi-am șters obrații și m-am pregătit să mă scol în picioare pentru a mă apropia de colega mea, când, pe neașteptate, am simțit primele senzații de vomă. Din acel moment, m-am bucurat că nu m-a zărit, fiindcă nu aveam niciun chef să borăsc în fața ei. După primele senzații de vomă, au mai urmat și altele. Autocarul duduia printr-un crâng, când am simțit voma umplându-mi gura. Dar cum să dau de mâncare la pești în fața domnișoarei Comănescu? Asta ar fi însemnat să mă fac de băcănie și să-mi tai creanga de sub picioare. Drumul șerpua pe o pantă și autobuzul pierdu din viteză. Huiduma de la volan îl boscorodea pe te miri cine la mobil și scăzu viteza, spre disperarea mea. Apoi amețeala mi-a trecut și am răsuflat ușurat. Șoferul răcnea la telefon, pe când eu am înghițit voma și am încercat să mă ridic în picioare și să mă apropii de domnișoara Comănescu care stătea cu ochii închiși, dar alte câteva senzații de vomă m-au îmbrâncit înapoi pe scaun. Acum stăteam cu mâinile înlănțuite de burtă și mă bucuram foarte tare că ea nu mă zărise, iar eu nu am spart gheața și nu m-am apropiat de ea. Nici una, nici două, senzațiile de vomă se dublaseră și eu m-am încovrigat și mai tare pe scaunul din spatele șoferului, cu mâinile pâlnie la gură. Parcă aș fi înghițit o grenadă, atât de nașpa îmi era. Nici vorbă să-l rog pe șofer să oprească, pentru că acesta nu ar fi vrut. Vrând-nevrând, trebuia să



Dumitru Crudu

rezist până la Chișinău. Dar oare voi rezista? Voi rezista oare să nu hrănesc rațele în fața domnișoarei Comănescu, pe care, de atâtea ori, mi-am propus s-o chem la o prăjitură în oraș și niciodată nu mi-a ajuns limba pentru asta? Pe nepusă masă, mi-a trecut prin țeastă un gând că domnișoara Comănescu nu-mi era indiferentă. Se pare că eram chiar un pic topit după ea, iar treaba asta nu am realizat-o decât acum, în autobuz, când făceam eforturi supraomenești ca să nu borăsc în fața ei. Iată de ce, ca ea să nu mă recunoască, am ignorat-o cu totul și nu m-am mai uitat deloc în direcția ei. Asta ar fi fost sfârșitul. Nici nu vă puteți imagina cum mai jubilam când am ieșit din Strășeni și când am intrat în Chișinău.

M-am ridicat în picioare și m-am clătinat spre ieșire. Șoferul injura de mama focului și eu i-am întins și cea de-a doua ciocolată pe care o ascusesem în buzunar și el s-a luminat la față și a scăzut viteza.

Cineva mă bătu pe umăr. Era domnișoara Comănescu. Eu m-am holbat la ea ca și cum o vedeam pentru prima dată. Dar și ea își căscă ochii la mine de parcă abia atunci m-aș fi urcat în autobuz.

- Incredibil, am străbătut atâtea drum în același autobuz și nu am știut nimic. Oare cum de nu te-am zărit până acum? Îmi zise ea și-mi zâmbi. Ce zici, mergem mâine la un ceai?, îmi mai zise ea și îmi întoarse spatele, așezându-se la loc.

Șoferul opri la semafor și eu coborâi în mare fugă. De îndată ce tălpile mi s-au lipit de asfalt, mi-au revenit și senzațiile de vomă. Mi-am aruncat gențile în stânga și în dreapta mea și am început să borăsc printre copaci. Dar în timp ce boram mă gândeam la domnișoara Comănescu, mă gândeam dacă mâine o să primească sau nu să iasă cu mine la un ceai.



Franciszek Starowieyski



## interviu

# „Ceva din tine regăsești întotdeauna, în orice rol”

de vorbă cu actorul Loránd Váta



Loránd Váta este actor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj din 2009. Și-a început cariera la Teatrul „Tamási Áron” din Sfântu Gheorghe, și împreună cu o trupă mică și foarte încheagată, cu regizorul László Bácsardi la proră, cu multă perseverență, talent și pasiune, a făcut din această mică instituție de provincie unul dintre cele mai apreciate teatre din țară. Carismatic și jovial, Loránd mi-a povestit despre lucrul cu oamenii, despre abordarea meseriei de actor și despre Teatrul Maghiar din Cluj.

**Ioana Sileanu:** - Când ți-ai dat seama că vrei să fii actor?

**Loránd Váta:** - De mic. Înainte de '89 erau foarte puține locuri la actorie. La Târgu Mureș, la singura facultate în limba maghiară, limba mea maternă, erau două locuri pentru fete și unul pentru băieți. Eu știam sigur că nu voi da pentru că nu aveam șanse: acel singur băiat trebuia să fie cel mai frumos, cel mai deștept, cel mai talentat. Eu eram foarte introvertit, și am zis că nu. Și atunci am dat la matematică. Era un sistem real pe atunci, te făceau inginer, de asta aveau nevoie, nu de actori. Știam că nu voi da niciodată la actorie, dar înăuntrul meu asta iubeam. Mergeam la spectacole și aveam o fascinație și o admirație întotdeauna pentru teatru, știam înăuntrul meu că asta aș vrea să fiu.

După '89, când s-au schimbat lucrurile, nici nu a trebuit să mă gândesc, era atât de natural să dau la teatru. Lucrurile se schimbaseră de pe o zi pe alta: erau șapte locuri pentru băieți și șapte pentru fete. Știam că dacă se observă că am har pentru actorie, atunci trebuie să fiu admis.

- În teatru relaționarea cu celălalt contează mult mai mult ca în alte meserii...

- Da, în teatru trebuie să fii foarte atent cu oamenii, și la capitolul asta cred că nu sunt nemulțumiri. Eu lucrez foarte foarte atent cu ei. Spre exemplu, dacă repeți un spectacol, un rol, atunci nu ești individualist, nu ești agresiv, nu încerci cu orice chip să ieși în față, trebuie să fii atent la ceilalți. Poate că pentru un an, doi îți ies bine rolurile, dar trebuie să fii foarte deschis, pentru că fiecare vorbește altă limbă. Noi, acolo (*n.a.: Teatrul Tamási Áron, Sfântu Gheorghe*), vorbeam o limbă teatrală destul de specială. Eram o trupă

foarte mică. Aici limbajul e mai eterogen. Sunt foarte mulți actori, sunt puse spectacole ale foarte multor regizori.

De fiecare dată când se începe un nou proiect se încheagă o mică trupă. Trebuie să fii foarte atent la ei, atent la regizor. Vin foarte mulți regizori din străinătate care chiar au un limbaj teatral foarte diferit. Trebuie să fii foarte deschis la propunerile unui regizor și la felul în care lucrează, pentru că el este dirijorul. Tu ești vioara, sau contrabasul. Eu nu pot să fiu bun dacă partenerul meu din scena respectivă nu e bun.

- Și atunci cum reacționezi?

- Trebuie să fiu răbdător, iar dacă eu întâmpin dificultăți trebuie ca celălalt să fie răbdător. Nu e ușor, dar numai așa poți realiza ceva.

- Se întâmplă să propui tu o abordare diferită?

- Da, se întâmplă. Și se întâmplă să mi se propună mie o diferită abordare.

- Ți s-a întâmplat ca celălalt să nu fie receptiv, să fie deranjat poate, să se supere?

- Da, se întâmplă. Suntem în diferite etape ale vieții, vârste diferite; eu consider întotdeauna că dacă eu sunt într-o perioadă din viață în care sunt mai răbdător, eu sunt cel care trebuie să lase de la el. Pentru că, la fel, ceilalți vor lăsa de la ei în momentele lor mai echilibrate. Pentru modul de a lucra nu există rețete. Întotdeauna trebuie să fii atent.

Uite, la un moment dat Tompa Gabor a pus *Așteptându-l pe Godot*, un spectacol foarte reușit, la noi, la Sf. Gheorghe. Gabor venise în culise și eu i-am spus: „O, trebuie să mă concentrez!”. Și

el mi-a spus: „Nu te concentra, fii atent”.

E o diferență mare între a te concentra și a fi atent. A fi atent înseamnă a fi atent la situație, la parteneri, a te concentra poate însemna a fi atent doar la tine, a te crispa și închide și asta nu e bine, pentru că nu mai vezi.

- Cum ai ajuns la Teatrul Maghiar din Cluj?

- Eu am lucrat cu Tompa Gabor în toamna lui 2005 la *Așteptându-l pe Godot*, dar ne știam încă din facultate. El era îndrumător la o clasă de regie. Noi vorbim mult, ne știm demult. Gabor mi-a spus că oricând mă voi afla într-un moment în care nu voi mai vrea să rămân acasă, el mă va chema la teatrul său. Am ajuns la un punct de saturație, la un moment dat simțeam că mă crispez în câteva tipuri de roluri, ajunsesem să cred că pot face numai un anumit tip de roluri. Atunci am primit niște semnale din afară - am jucat în trei filme la un moment dat, cu niște regizori din afara țării, care mă vedeau ca fiind foarte capabil și vedeau că puteam face mult mai multe lucruri. Erau noi întâlniri, și noile întâlniri au întotdeauna un iz de „fresh”.

Am mai rămas în două proiecte acasă, și am mai jucat mult acolo în prima stagiune, când eram aici distribuit în *Demonii*. Anul trecut mai puțin și anul ăsta și mai puțin (râde). Anul ăsta n-am mai jucat acasă. Dar asta e. Ceva se termină și ceva începe, și trebuie să te liniștești, lucrurile atunci se întâmplă. Să nu te mai doară. Deși mă doare, gândește-te, 14 ani am lucrat acolo.

După facultate m-am găsit într-o situație idilică, eu spun că așa trebuie să-și înceapă fiecare actor viața și cariera.

- Datorită oamenilor?

- Datorită oamenilor și datorită situației de pornire, când toată lumea era egală, toată lumea juca roluri mici și roluri mari, dar fiecare rol era făcut cu patimă și cu dragoste, îi ajuta pe ceilalți care aveau roluri mai mari, sau mai mici. Întotdeauna eram împreună, regizorii, actorii. E situația ideală.

- Fără îndoială ai auzit că trupa de la Teatrul Maghiar clujean ar fi cea mai bună din țară. Ce părere ai despre aprecierea asta, crezi că se pot face ierarchizări atât de clare în teatru?

- Eu zic că nu se pot face comparații, dar premiile vorbesc de la sine. Critica teatrală consideră că așa este. Foarte important este managementul teatral, și teatrul nostru are un management deosebit. Eu nu spun că toate spectacolele sunt foarte bune, dar niciun spectacol nu este sub un anumit nivel, un anumit nivel de profesionalism, și asta se vede la fiecare reprezentare. Faptul că la Cluj regizează un Robert Woodruff, care e unul dintre cei mai buni regizori din SUA, sau regizează Andrei Șerban, sau Mihai Măniuțiu, sau Matthias Langhoff, asta dă dovadă că este unul dintre cele mai bune teatre din țară.

- Îmi închipui că Teatrul Maghiar încearcă să mențină ștacheta ridicată. Cum se resimte lucrul asta?

- Întotdeauna există și niște autopresiuni din partea actorilor. Când ești implicat într-un proiect știi că întotdeauna ești urmărit. Teatrul ăsta se





află sub lupă întotdeauna, ești în vizor, și atunci trebuie să-ți faci treaba foarte bine. Noi jucăm în fiecare seară alt spectacol. Așa stau lucrurile, Clujul este un oraș foarte mare și trebuie să diversifici. Câteodată avem foarte puțin timp pentru repetiții. Se întâmplă ca dintr-un spectacol să avem o singură reprezentare pe lună, și asta e destul de puțin. La Sfântu Gheorghe, atunci când reluăm un spectacol avem câte două-trei repetiții, aici nu prea ai cum. Câteodată reluăm un spectacol după două săptămâni și nu avem nicio repetiție. Și atunci fiecare actor trebuie să fie foarte responsabil de ceea ce face. Câteodată sunt spectacole foarte grele, dar de fiecare dată, de la o oră la alta, fiecare își găsește cumva motorul interior.

- *Mă gândesc că ți s-a întâmplat de-a lungul carierei să nu crezi într-un personaj, într-o punere în scenă, într-o propunere. Cum faci atunci ca totuși lucrurile să iasă cumva?*

- Nu mi s-a întâmplat niciodată să nu îmi placă un personaj. Mi s-a întâmplat să-mi fie foarte greu. Dar mie îmi plac și astfel de provocări. Din acest motiv m-am făcut actor, cred în ceea ce fac întotdeauna.

Spre exemplu, *Regele Ubu* a fost un proiect foarte foarte greu, enorm de greu. Din multe puncte de vedere, a fost un proiect foarte dificil; cei 12 actori stau pe scenă în fiecare moment al spectacolului, toate jocurile cu hârtia (*n.a.: actorii folosesc un sul de hârtie din care își confecționează costume și recuzită*) trebuia să le gândim pe loc; ceea ce se vede ca fiind așa de natural de fapt este foarte muncit. Noi nu ne pricepeam la construirea figurilor din hârtie. Regizorul ne-a împins să experimentăm. Experimentul e o lecție nouă, și e grea, orice lecție nouă e întotdeauna foarte grea.

- *Cum te regăsești într-un personaj, cum îl găsești? Să spunem că nu ai de-a face un rol de mare întindere, cu un personaj multifățetat, și că pur și simplu nu reușești să găsești nimic din tine în el.*

- Ceva din tine trebuie să găsești întotdeauna în orice rol; dacă nu găsești te ajută regizorul, te ajută colegii, care sunt atenți la tine, sau la care ești tu atent. Și din două replici găsești ceva.

- *Crezi că succesul, premiile, pot fi periculoase?*

- Trebuie să știi cum să le primești. Să știi întotdeauna unde te afli, fiindcă pentru premii trebuie să ai și mult noroc. Sunt actori foarte buni care nu sunt premiați aproape deloc. Trebuie să ai noroc să fii observat. E posibil să le primești la o vârstă sau la un moment în care nu ai un anumit echilibru interior care să te ajute să știi cum să primești popularitatea, admirația, dar e bine să primești premii, pentru că este o confirmare că ceea ce faci este apreciat și că ești pe drumul cel bun.

Interviu realizat de  
Ioana Sileanu

## diagonale

# Din simbolistica Clujului Vremuri de azi și de demult

Dumitru Suciu

(Urmare din numărul trecut)

Guvernul Marghiloman dorește să-i cheme în fața justiției pe miniștrii din 1916, „vinovați de dezastrul țării”, Ferdinand arbitrează, mediază și afirmă că dacă se întâmplă acest lucru, atunci nu numai Brătianu și echipa lui trebuiau judecați, dar va apărea el însuși în fața instanței, deoarece credea încă în justetea opțiunii din 1916. La Iași, Regele i-a încurajat pe unii fruntași români disperati, spunându-le că România va câștiga, va elibera Transilvania și Bucovina, încurajându-i că suferințele vor trece, că va sosi vremea, și nu era departe, când toți românii vor fi concentrați în propriul lor stat național. Scepticii puneau încrederea nestrămutată, optimismul sincer și deschis, ce înfrunta și nu se plia în fața realității, pe seama unui crez sau spirit mistic ce-l însuflețea, îl însoțea adesea pe Monarh. Dar victoria definitivă a înclinat spre Antantă, Regele demite guvernul Marghiloman, cheamă la putere guverne care revitalizează spiritul anului 1916, generalul Iacob Zadik alungă din Cernăuți ucrainenii ce-i terorizau pe români, asigurând condițiile ca în pace și liniște, Adunarea Bucovinei să voteze la 15/28 noiembrie Unirea cu România. Guvernele noi, proantantiste, reflectează și ele la chemarea în fața instanței a foștilor miniștrii din echipa Marghiloman, Regele mediază din nou, și lucrul nu se întâmplă.

În noiembrie 1918, Ferdinand I cheamă din nou la luptă Armata Regală Română într-o proclamație de inimă și de mare răsunet: „Regele vostru vă cheamă din nou la luptă, ca să înfăptuiți visul nostru de atâtea veacuri: Unirea tuturor românilor, pentru care în 1916-1917 ați luptat cu atâta vitejie, sufletele celor căzuți pe câmpul de onoare vă binecuvântează pentru această ultimă efortare. Privirile credincioșilor noștri aliați sunt îndreptate cu dragoste și încredere spre țara noastră și fiii ei. Camarazii voștri de arme din biruitoarele armate franceză și engleză, care vin în ajutorul nostru, cunosc vitejia voastră de la Oituz, Mărăști și Mărășești. Arătați-le că timpul de așteptare n-a putut să slăbească brațul ostașului român. Frații noștri din Bucovina și din Ardeal vă cheamă pentru această ultimă luptă, ca, prin avântul vostru, să le aduceți eliberarea de sub jugul străin. Biruința este a noastră și viitorul va asigura întregului neam românesc viață pașnică și fericită. Înainte deci cu vitejia strămoșească! Dumnezeu este cu noi!”.

Într-adevăr Dumnezeu popoarelor și-a întors fața și către românii asupriți și prin cei liberi și credinciosul Rege al tuturor, le-a permis să-și făurească Statul de drept al tuturor românilor. În noiembrie 1918 maghiarii încep să terorizeze, să-i ucidă în unele localități pe românii transilvăneni, care ca și frații lor din Basarabia și Bucovina, apelează la Rege, la Brătianu, la Armata Regală Română pentru a-i scăpa de asupritori, a le apăra viețile și dreptul de a-și exprima prin votul de autodeterminare cu care stat vor să se unească și unde vor să-și îndeplinească destinele de români, de cetățeni liberi și conștienți de trebuințele prezentului, ale viitorului lor și al urmașilor lor. Brătianu i-a asigurat că Armata eliberatoare va sosi, i-a încurajat în ideea de a-și organiza o Mare

Adunare Națională, pe baze democratice, prin care să se unească toți în jurul Regelui și prin el să întregască trupul Regatului român, să voteze principiile cele mai democratice ale vremii, pe care să se așeze și să funcționeze Statul. Armata Regală Română, Regele, guvernul la 1 Decembrie 1918 se întorc de la Iași, intră în capitala legală a României, București, unde în câteva zile conspiratorii bolșevici inspirați de Moscova, care doresc să submineze Statul sunt benefic reprimați de Razoviceanu și trupele lui.

Soldații din Armata Regală Română au simțit instinctiv că Regele lor le vrea binele, că vorbele lui vor deveni fapte, vor prinde viață. De fapt, poporul român a știut, a fost capabil în acei ani măreți și grei să străbată prin luptă, suferință și jertfă, prin asperități grele și mari drumul spre astre, spre împlinirea destinului național. „Per aspera ad astra” – spunea Regele – care văzând că pe la Oituz nu se trece, că românii și-au păstrat de-a lungul secolelor credința, tradiția și ființa sub aspre regimuri și stăpâniri străine, a realizat, a conștientizat în toată dimensiunea și forța ei, capacitatea de rezistență și de sacrificiu a poporului român. Poporul român în acele timpuri de glorie, s-a dovedit a fi cu adevărat popor – „populus” – nu simplă populație, a fost capabil de lupte și de jertfe grele, deoarece a privit în sus, spre cer, a prins curaj, conștientizând că acolo sunt înscrise cele trei componente fundamentale ce le ghidează gândurile, speranțele și faptele: Dumnezeu, Patria și Regele.

La 1 Decembrie 1918, când Suveranul constituțional și legal, pe care nici germanii, nici austro-ungarii victorioși pe moment la Focșani, Buftea-București nu au reușit să-l detroneze, intra în București; la Alba-Iulia se vota Unirea Transilvaniei cu România, fapt ce constituie a treia fază, după Basarabia și Bucovina, a făuririi statului național român unitar. Coincidență fericită, cu bătaie lungă în timp și în istoria națională română, care exprimă marea sinteză, ecuația dintre intrarea în Războiul de Eliberare și Întregire Națională, efectuată la ordinul Regelui din august 1916 pentru eliberarea Transilvaniei și Bucovinei prin Unirile lor cu țara și înfăptuirea acestor deziderate la 15/28 Noiembrie și 1 Decembrie 1918. 1 Decembrie 1918 are dubla semnificație a Unirii Transilvaniei cu România și intrarea Suveranilor constituționali legali, Regele Ferdinand I și Regina Maria, în capitala Regatului. Acesta este sensul major, dubla importanță, simbolistica zilei de 1 Decembrie 1918, ce răzbate peste timpuri. Aceste două componente esențiale ale procesului de desăvârșire a statului național român unitar, hotărârea de sus, a alianței cu Antanta, din 1916, și voturile de jos de la Chișinău, Cernăuți și Alba-Iulia din 1918 nu se pot despărți una de alta, chiar dacă între timp am devenit republică, adică am adoptat forma de stat adusă de tancurile tovarășului Iosif Visarionovici Stalin, când, într-o perioadă de început a epocii roșii, ni se spunea că „Stalin și poporul rus, libertate – și adăugăm noi și republică – ne-au adus”.

În 1919 armatele bolșevice ungurești și rusești pun în primejdie voturile din 27 Martie/9 Aprilie, 15/28 Noiembrie, 18 Noiembrie/1 Decembrie



1918, atacă dinspre Răsărit și Apus pentru a recupera Transilvania, Bucovina și Basarabia. Moscova lui Lenin și Budapesta lui Kun, plănuiesc să se întâlnească, să facă joncțiunea pe Carpați, pentru a-i reprima pe români și a le scoate din cap ideea de România Mare o dată pentru totdeauna. Armata Regală Română își face datoria, generalul Sabin Poetaș, care făcuse minuni de vitejie la Topraisar, Neajlov, Mărășești, cade ucis de rușii bolșevici apărând Basarabia, generalii Davidoglu și Angelescu continuă lupta, ofensiva ungară din iulie 1919 este respinsă, generalii Mărdărescu, Holban, Moșoiu, Demetrescu, Rusescu înving trupele comuniste ungare și ostașii lor intră în august în Budapesta unde regimul lui Kun își găsește sfârșitul. Factorii de sus din 1916, Dinastia, Guvernul, Armata intră în ecuație din nou în 1919, apără pe teren voturile din 1918, situate la mijloc între 1916 și 1919, le protejează de pericolele comuniste de la Răsărit și Apus iar Tratatul de Pace ale Sistemului de la Versailles ratifică pe plan internațional făurirea statului național român unitar care devine membru al Ligii Națiunilor.

Polonia, Finlanda, Letonia, Estonia, Lituania sunt atacate și ele de Moscova roșie, ființele lor de stat sunt amenințate, ca și aceea a României, dar armatele lor rezistă cu concursul Antantei, atacatorii comuniști sunt respinși, siliți să recunoască noile state care intră și ele în Liga Națiunilor. Statul român, devenit cobeligerant la început, este recunoscut stat aliat victorios și chiar dacă Tratatul din 1916 din cauza defecțiunii semnării păcii separate este caduc, Antanta victorioasă îi recunoaște și revitalizează spiritul, ratifică frontierele României cu corectarea unor exagerări din 1916 privind stabilirea prea apropiată a frontierelor de Debrețin sau de Belgrad. Cântărind, cumpănind lucrurile și evaluând greutatea factorilor care au intrat în ecuație, au determinat și au pus în mișcare procesul făuririi statului național unitar român, noi am ajuns la concluzia că axa fundamentală a procesului, cel mai important factor în sinteză a fost în primul rând Războiul de Eliberare și de Întregire Națională, început în august 1916, terminat în august 1919, Bucureștiul regal care a transpus destinele românești sub cupola victorioasă euro-atlantică a alianței dintre Antantă și Statele Unite ale Americii; și fără să le diminuăm frumusețea principiilor, forța de exprimare, am afirmat că voturile din 27 Martie/9 Aprilie, 15/28 Noiembrie, 18 Noiembrie/1 Decembrie de la Chișinău, Cernăuți și Alba-Iulia au ocupat locul 2 în marele proces al unității românești de stat. Dușmanii de la Răsărit și Apus nu s-au consolatat, nu au acceptat voturile, s-au năpustit cu furie asupra României, fapt ce a determinat din nou protecția Dinastiei, a Guvernului, a Armatei, sprijinite de Antantă, pentru ca ele să rămână în ființă, să fie valide și aplicate. Istoria a văzut popoare care au fost învinse, înghițite, cu dreptatea în mână, voturile de independență de stat ale Ucrainei, Armeniei, Georgiei, etc. au fost tot atât de frumoase, corecte, îndreptățite ca cele române, polone, baltice, finlandeze, dar n-au rezistat, au fost invalidate și înghițite de puterea și tăvălugul roșu al echipei Lenin-Troțki-Stalin and Company, care a recurs la masacre și teroare de masă.

Ferdinand I a păstrat o vie și pioasă amintire și recunoștință soldaților din Armata Regală Română, îi pomenea mereu în Discursurile lui oficiale, inclusiv în mediile înalte intelectuale și universitare, care nu aveau legături directe cu țărănimea, baza umană a acestei Armate, așa cum soldații fără uniformă ai *Landsturmului* românesc din 1848-1849 au fost baza umană a primului Război Național româno-maghiar pentru Ardeal în epoca

modernă. Când în 1920 se inaugura Universitatea Română de Stat din Cluj, Regele afirma: „Ca un curat prinos al inimilor noastre recunoscătoare, ridice-se dar, duioasă și smerită, închinăciunea noastră către vestitorii, înainte-mergătorii și făuritorii acestei zile de glorie; către slăviții și din veac adormiții mucenici ai neamului acestuia, știuți și neștiuți, mari și mărunți, ca și către *acest sobor de morți ai Războiului din urmă*. Căci dacă bucuria de astăzi e numai a noastră, a celor rămași, meritul e al lor, al celor duși, al tuturor. De la Mihai, izbăvitorul dintru început, de la marii ostași ai gândului și faptei românești de aici, străjeri neadormiți ai limbii și legii, până la cel din urmă cioban și plugar sărac, cari au păstrat cu îndărătnicie patrimoniul național, toți, dar absolut toți, au partea lor în opera de astăzi, în strălucita minune a României Mari în hotarele Daciei Traiane, pe cari nu le-a fost hărăzit s-o vadă, dar care fără truda și jertfa lor de fiecare clipă n-ar fi fost cu putință”. Regele a donat în acea zi de 1 februarie 1920, de la Cluj, o sumă de bani pentru înființarea unui Institut de Istorie Națională română în orașul de pe Someș, care să studieze la nivel academic, să scrie despre istoria românilor din Transilvania, despre care, până atunci, au scris cu precădere istoricii străini.

Nu putem, și este chiar hazardat să facem o comparație pe care probabil nici hârtia n-o poate suporta, între Regii, primii-miniștrii, miniștrii, deputații, senatorii români dintre 1866-1923 (anii când s-au adoptat cele două Constituții), dintre care unii, ca de pildă Ioan Ghica, D. A. Sturdza, proveneau din familii princiare, erau și Președinți sau Secretari Generali ai Academiei Române și șefi ai Guvernelor Regale de la București, Carol I, Brătianu-senior aduceau Dobrogea, Delta Dunării, Insula Șerpilor într-un Stat independent, devenit Regat în 1881, chiar dacă peste voia lor pierdeau Basarabia de Sud în favoarea aliatului rus, Ferdinand I și Bărtianu-junior adăugau Transilvania și Bucovina, Marghiloman și Carp, Basarabia, și președinții, prim-miniștrii, miniștrii, deputații și senatorii români din anii 1989-2011, dintre care mulți fuseseră membri ai – din fericire – decedatului Partid Comunist Român.

Nu putem afirma nici măcar în cadrul unei „glumițe istorice” că ultimii n-ar fi demni să lege sau să dezlege șireturile de la încălțările primilor, dacă aceștia ar reveni printre noi și i-ar reîntâlni, pentru două motive și anume: morții nu se întâlnesc niciodată cu cei vii pe lumea aceasta și pentru că în paradigma unei istorii serioase, academice, nu se fac asemenea glume și comparații. Fiecare epocă și perioadă istorică își naște, își are proprii săi oameni de stat, cu capacitățile, talentele, simțurile de orientare în luarea deciziilor, mai mult sau mai puțin realiste, cu meritele și defectele lor, cu abilitățile și dizabilitățile de a găsi sau nu în timp util cele mai bune și mai salvatoare soluții pentru neam și țară. Multe lucruri au depins de raporturile de forțe pe plan internațional, de coalițiile ce se confruntau și ceea ce a constituit spectrul și balanța de putere din anumite momente istorice se puteau modifica rapid în alte condiții radical schimbate sau chiar răsturnate.

Practic vorbind, la 1918, independența și unitatea statelor naționale succesoare Austro-Ungariei și Rusiei, a devenit posibilă și operabilă deoarece în acest spațiu controlul austro-ungar și german a fost înlocuit de Antantă, SUA și de statele aliate, care au deschis drumul spre exprimarea de către majorități a dreptului de autodeterminare, a independenței și unității și apoi, tot prin concurs comun, au fost benefic reprimite atacurile bolșevice ruse și ungare. Sinteza dintre

controlul și protecția acestui spațiu exercitat de puterile democratice ale Antantei și SUA și posibilitatea exprimării firești a dorinței de unitate și libertate a celor mulți și asupriți, a dat roade între 1918-1921. Iorga afirma în mai 1919 că toate națiunile în cauză vor fi libere deoarece se opera o geografie politică nouă, iar cei asupriți au prins vremea când se efectua și se lucra „la cea dintâi revizuire rațională a hărții lumii, ca aceea la care se procedează astăzi sub ocrotirea unor armate biruitoare pentru drept și cu înțeleaptă chibzuire a unor șefi de state și a unor miniștri care sunt cugetători, scriitori politici, istorici și profesori la Universitate”. Sub cupola sau sinteza mare euro-atlantică au funcționat sinteze mai mici, adică voturile și războaiele locale proprii ale României (1916-1919), Poloniei, Estoniei, Letoniei, Lituaniei, Finlandei, Cehoslovaciei (1918-1921), care salvându-și statele proprii au contribuit la stoparea extinderii comunismului tiranic și ateu în Europa acelor ani.

În 1939 pactul sovieto-nazist Ribentrop-Molotov, expresia alianței dintre cele mai abominabile regimuri politice din istoria umanității, cel roșu rus și cel brun german, ambele revizioniste, subminează Sistemul de la Versailles, elimină de pe harta geografiei politice europene Polonia, după ce Germania, în prealabil, cu complicitatea conciliatoriștilor englezi și francezi, șterg de pe ea și Cehoslovacia și Berlinul și Moscova, provoacă împreună al Doilea Război Mondial. Tancurile lui Hitler și tancurile lui Stalin se întâlnesc, ofițerii ruși și ofițerii germani se îmbrățișează pe ruinele unei Polonii sângerând și sfâșiate, iar Molotov, răsturnând adevărul cu fundul în sus și prefăcându-l în minciună, în propagandă murdară și deșănțată se felicită că alianța ruso-germană a distrus „acel copil monstruos al Tratatului de la Versailles care a fost Polonia”. Adevărata monstruoasă era alianța hitleristo-stalinistă, distrugerea și împărțirea pentru a IV-a oară în istoria modernă și contemporană a Poloniei, atacul Rusiei contra micii Finlande – fapt pentru care URSS a fost exclusă ca stat agresor din Liga Națiunilor – după care Moscova roșie imperialistă înghite Letonia, Estonia, Lituania, Basarabia, Bucovina de Nord, ținutul Herței. Ungaria mică, în visul ei de a deveni din nou mare, se folosește de marea alianță revizionistă comunisto-nazistă, anexează Transilvania de Nord, părți din Slovacia sau din fosta Iugoslavie ocupată de Axă, Bulgaria se servește și ea cu porțiuni teritoriale de la vecini. Micii revizionști profită de înclinarea balanței puterii spre marii revizionști Rusia roșie și Germania brună, prima exclusă de la Versailles, a doua învinsă. Franța este învinsă, ocupată, ca și Norvegia, Belgia, Olanda, alianța dintre cele două mari puteri terestre ale *hinterlandului*, URSS și Germania, purtătoare ale unor regimuri totalitare în istorie și în acest spațiu european, aruncă în frecvente convulsii democrația europeană și statele ce au funcționat pe baza ei, terorizând, asiaticizând și aruncând umbra terorii asupra continentului. Singură Anglia, mamă a democrației, prin Magna Charta, Habeas Corpus Act, regimul monarhic parlamentar cu împărțirea puterilor în stat, atât de apreciat în opera *L'esprit des lois* a lui Montesquieu, cu posibilitatea ca națiunea să-și aleagă, să-și verifice periodic guvernării și eficiența administrării de către aceștia a treburilor publice, rămâne să țină piept furiei hitleriste dezlănțuite spre vest cu acordul tacit și complice al regimului bolșevic.

(Continuare în numărul viitor)



# Un moment de ruptură

## Consfătuirea partidelor comuniste și muncitorești de la București (1960)<sup>1</sup>

Mihai Croitor



Nikita Hrușcirov și Gh. Gheorghiu-Dej la București, în iunie 1960  
SURSA: ANIC, Fond CC al PCR - Albume Foto, Gh. Gheorghiu Dej - Primiri, A12, f.2

La 2 iunie 1960, în contextul tensionat al relațiilor sovieto-americane, Partidul Comunist al Uniunii Sovietice (PCUS) adresa partidelor comuniste și muncitorești o scrisoare prin care lansa ideea organizării la București, cu ocazia celui de-al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Român (PMR), a unei consfătuiri. Scopul organizării acestei întâlniri rezida, în opinia decidenților politici de la Kremlin, în discutarea noilor evoluții survenite în cadrul relațiilor sovieto-americane (la 1 mai 1960, un avion american de spionaj - U2 - ce survola teritoriul URSS, fusese doborât de către autoritățile sovietice). În această ordine de idei, liderii PCUS doreau a se consulta la București cu partidele comuniste și muncitorești cu privire la eșecul summitului de la Paris, datorită incidentului din 1 mai 1960, urmând ca la finalul întâlnirii să fie adoptată și o "declarație". Deși majoritatea partidelor comuniste și muncitorești și-au manifestat acordul cu privire la organizarea unei consfătuiri la București, totuși liderii Partidului Comunist Chinez (PCC) se vor pronunța pentru convocarea unei consfătuiri ulterior Congresului al III-lea al PMR, tocmai pentru a oferi partidelor posibilitatea de a se "pregăti mai bine".<sup>2</sup> În fața refuzului chinez, la 7 iunie 1960, liderii sovietici vor adresa o nouă scrisoare partidelor comuniste și muncitorești, pronunțându-se, din nou, pentru un "schimb de vederi" la București, însă "fără să se adopte vreo hotărâre".<sup>3</sup> Astfel, noua strategie adoptată de Kremlin viza organizarea la București a consfătuirii, cu mențiunea că aceasta urma a se încheia nu cu adoptarea vreunei hotărâri, ci doar cu publicarea unui comunicat comun.

Congresul al III-lea al PMR își deschidea lucrările la 20 iunie 1960, pe parcursul desfășurării acestuia fiind adoptat un plan economic pe șase ani, precum și unul de perspectivă, de 15 ani. În esență, cele două planuri economice statu-

au atașamentul lui Gh. Gheorghiu-Dej pentru o industrializare masivă (cu accent pe dezvoltarea industriei grele).<sup>4</sup> Trebuie să menționăm faptul că pe tot parcursul desfășurării congresului în cauză, Nikita Hrușcirov nu a formulat obiecții vis-à-vis de planurile economice elaborate de către liderii PMR (peste numai doi ani, în contextul debutului divergențelor româno-sovietice în cadrul Consiliului de Ajutor Economic Reciproc, liderul sovietic se va pronunța împotriva industrializării masive, imaginate de către Dej).

Consfătuirea de la București își va deschide porțile la 24 iunie 1960, însă spre surprinderea participanților, inclusiv a autorităților române, tema discuțiilor nu avea să fie eșecul summitului de la Paris, ci tendințele centrifuge manifestate de către liderii comuniști chinezi. Astfel, în preziua deschiderii consfătuirii, liderii PCUS vor înmâna participanților la Congresul al III-lea al PMR un document, intitulat "Nota informativă a CC al PCUS cu privire la faptele care au avut loc în timpul ședinței Consiliului General al Federației Sindicale Mondiale, ținute la Beijing în luna iunie a anului 1960". Pe parcursul acestei informări, factorii decizionali de la Kremlin se arătau deranjați de faptul că pe parcursul sesiunii Consiliului General al Federației Sindicale Mondiale, reprezentanții PCC se lansaseră într-o critică deschisă la adresa viziunilor ideologice promovate de Moscova.<sup>5</sup> În plus, autoritățile sovietice acuzau partea chineză de faptul că se îndepărtase de la preceptele Declarației partidelor comuniste și muncitorești de la Moscova din 1957, nota informativă a PCUS conținând referiri la viziunile distincte promovate de către Kremlin și Beijing în chestiuni precum: "caracterul epocii contemporane", "problema războiului și a păcii", "coexistența pașnică" sau "formele de trecere de la capitalism la socialism".<sup>6</sup> Totodată sovieticii se arătau deranjați și de faptul că PCC aprobase publicarea, în aprilie 1960, unei broșuri intitulată "Trăiască

leninismul", cu ocazia aniversării a 90 de ani de la nașterea lui Lenin. Broșura în cauză (conținând, în fapt trei articole: "Trăiască leninismul", "Înainte, pe calea arătată de marele Lenin" și "Uniți-vă sub steagul revoluționar al lui Lenin")<sup>7</sup>, a fost interpretată de către sovietici ca un atac asupra viziunii Kremlinului în privința "teoriei și tacticii leniniste".<sup>8</sup> Prin urmare, nu e surprinzător faptul că sovieticii catalogau broșura "Trăiască leninismul" în maniera următoare:

"Această colecție («Trăiască Leninismul» - n. a.) alcătuită, în principal, din interpretări greșite și trucate ale bine cunoscutelor lucrări ale lui Lenin, conține declarații orientate în fond împotriva principiilor Declarației Consfătuirii de la Moscova din 1957, (Declarație - n. a.) ce a fost semnată în numele PCC de tov. Mao Zedong, împotriva politicii leniniste a coexistenței pașnice între statele cu sisteme sociale diferite, împotriva posibilității prevenirii războiului mondial în epoca contemporană, împotriva recunoașterii căii pașnice, dar și a celei nepașnice a dezvoltării revoluției socialiste".<sup>9</sup>

Dat fiind climatul tensionat între PCC și PCUS, pe parcursul desfășurării Consfătuirii de la București, Nikita Hrușcirov va recurge la un caustic rechizitoriu cu privire la deviațiile ideologice chineze, amintind inclusiv caracterul nefast al unor "inovații ideologice chineze", precum "Mișcarea Celor O Sută de Flori" sau "Marele Salt Înainte".<sup>10</sup> Ostracizarea PCC nu a revenit doar liderului sovietic, acesta fiind secundat de restul reprezentanților partidelor comuniste și muncitorești (cu excepția Albaniei).<sup>11</sup> În fața condamnării viziunilor ideologice chineze de către Hrușcirov și ceilalți lideri ai partidelor comuniste și muncitorești, la 26 iunie 1960, delegația chineză va distribui în rândul participanților la consfătuire o declarație a CC al PCC ce conținea un aspru rechizitoriu la adresa liderului sovietic. Potrivit declarației în cauză:

"Comitetul Central al Partidului Comunist Chinez susține (faptul - n. a.) că tovarășul Hrușcirov (...) a încălcat flagrant vechiul principiu al mișcării comuniste internaționale potrivit căruia chestiunile de interes comun trebuie rezolvate prin consultări între partidele frățești (...). Cu



Mieczysław Gorowski



toate acestea, atitudinea tovarășului Hrușciov a fost una patriarhală, arbitrară și tiranică. În fapt, el a tratat relația dintre Marele Partid Comunist al Uniunii Sovietice și partidul nostru nu precum o relație între frați, ci ca una patriarhală, între tată și fiu. (...) Declarăm solemn că partidul nostru crede și se supune doar adevărului marxism-leninismului și nu va împărtăși niciodată viziunile eronate, contrare marxism-leninismului.”<sup>12</sup>

În ceea ce privește atitudinea liderului PMR față de reprezentanții PCC, trebuie să afirmăm faptul că aceasta a fost conformă comandamentelor ideologice promovate de către Kremlin. Astfel, pe parcursul intervenției sale, Gh. Gheorghiu-Dej va cataloga ideile expuse pe parcursul broșurii “Trăiască leninismul” ca fiind “adânc greșite”, ignorând “fenomenele noi ale epocii contemporane”, și prezentând “deformat poziția celorlalte partide frățești”.<sup>13</sup> Pe aceeași linie de idei, Dej sublinia faptul că prin acțiunile întreprinse de către PCC, acesta “se îndepărtează” tot mai mult de preceptele Declarației din 1957.<sup>14</sup> În plus, liderul român se arăta indignat de faptul că Ambasada Republicii Populare Chineze la București procedase la publicarea și distribuirea a 4500 de exemplare ale broșurii “Trăiască leninismul”, în limba română, fără acordul prealabil al



Roman Cieslewicz

CC al PMR.<sup>15</sup> Prin urmare, spunea liderul PMR, “noi ne asociem în întregime punctului de vedere și aprecierilor cuprinse în documentul prezentat de Comitetul Central al PCUS.”<sup>16</sup>

Date fiind dezbaterile aprinse ce caracterizaseră Consfătuirea partidelor comuniste și muncitorești de la București, delegația chineză (alcătuită din Peng Zhen și Kang Sheng) va refuza inițial să semneze comunicatul final al întâlnirii, motivându-și decizia prin faptul că pentru semnarea unui atare document ar fi avut nevoie de “împuterniciri speciale” din partea CC al PCC.<sup>17</sup> În cele din urmă, însă, invocând formula compromisului, partea chineză va semna comunicatul comun.<sup>18</sup> Departe de a cuprinde referiri la diferendul sovieto-chinez, comunicatul comun semnat de delegațiile participante la Consfătuirea de la București (la 26 iunie 1960) menționa doar faptul că dinamica sistemului internațional dovedise “justețea tezelor marxist-leniniste ale Declarației”.<sup>19</sup>

La 1 august 1960 era convocată o plenară a CC al PMR, pe parcursul căreia au fost analizate rezultatele Consfătuirii de la București. Pe parcursul acestei plenare, Gh. Gheorghiu-Dej va condamna atitudinea delegației chineze prezente la București, catalogând-o ca fiind “violentă” și

“obraznică”.<sup>20</sup> Mai mult, plenara în cauză va aproba și o scrisoare a CC a PMR, ce urma a fi trimisă CC al PCC, ca urmare a declarației chineze din 26 iunie 1960. Scrisoarea în cauză adresată CC al PCC (și partidelor comuniste și muncitorești din: Uniunea Sovietică, Cehoslovacia, Coreea, Vietnam, Germania de Est, Mongolia, Ungaria, Bulgaria, Albania și Polonia) va fi expediată la 2 august 1960. Impregnată cu un profund ton caustic, epistola liderilor PMR considera drept “false” alegațiile reprezentanților PCC, potrivit cărora pe parcursul desfășurării Consfătuirii de la București se “principiul consultării”, prin utilizarea “atacului prin surprindere.”<sup>21</sup> Condamnând reproșurile chineze cu privire la atitudinea “patriarhală, arbitrară și tiranică” manifestată de către Hrușciov la București, liderii români afirmau următoarele:

„Noi considerăm de netăgăduit atacurile personale împotriva tovarășului Hrușciov, care este privit de către comuniștii din întreaga lume ca un eminent fruntaș al mișcării muncitorești internaționale, strălucit luptător pentru cauza lui Marx, Engels și Lenin, ca încercat conducător al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice în opera de construire a comunismului, adversar de neînduplecat al imperialiștilor și al tuturor adversarilor socialismului.”<sup>22</sup>

Atitudinea autorităților române pe parcursul Consfătuirii partidelor comuniste și muncitorești de la București, precum și a acida scrisoare a CC al PMR, adresată la 2 august 1960 CC al PCC, vor determina o răcire consistentă a relațiilor româno-chineze. Peste numai doi ani, în anul 1962, în contextul debutului divergențelor economice româno-sovietice (ca urmare a viziunii economice integraționiste promovate în interiorul CAER de către Nikita Hrușciov), liderii PMR vor purcede la o reconfigurare a poziției României în cadrul lagărului comunist, tradusă inclusiv printr-o distanțare de Moscova și o apropiere de Beijing.

#### Note:

1. Cercetare finanțată prin proiectul „Rețea transnațională de management integrat al cercetării postdoctorale în domeniul Comunicarea științei. Construcție instituțională (școală postdoctorală) și program de burse (CommScie)”, POS-DRU/89/1.5/S/63663
2. Arhivele Naționale Istorice Centrale (în continuare ANIC), Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos.28/1964, vol. II, f. 27
3. *Ibidem*
4. Vezi: “Directivele Congresului al III-lea al PMR cu privire la planul de dezvoltare a economiei naționale pe anii 1960-1965 și la schița planului economic de perspectivă pe 15 ani”, în *Congresul al III-lea al Partidului Muncitoresc Român*, Editura Politică, București, 1960, pp. 645-688
5. “Open Letter of the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union to All Party Organizations, to All Communists of the Soviet Union, July 14, 1963”, în *The Polemic on the General Line of the International Communist Movement*, Foreign Languages Press, Peking, 1965, p. 534
6. ANIC, Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos. 33/1960, ff. 3-68
7. Vezi în acest sens: *Long Live Leninism*, Foreign Languages Press, Peking, 1960, *passim*
8. ANIC, Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos. 33/1960, f. 10
9. “Open Letter of the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union to All Party Organizations, to All Communists of the Soviet Union, July 14, 1963”, p. 533



Roman Cieslewicz

10. Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos.28/1964, vol.II, f.29

11. ANIC, Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos.35/1960, vol.I, ff.4-175

12. Vezi în acest sens: “Statement of the Delegation of the Communist Party of China at the Bucharest Meeting of Fraternal Parties, June 26, 1960”, în *The Polemic on the General Line of the International Communist Movement*, pp. 109-110

13. ANIC, Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos.35/1960, vol.I, f. 104

14. *Ibidem*, f. 103

15. *Ibidem*, f. 103

16. *Ibidem*, f. 106

17. ANIC, Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos. 7C/1960, f. 5

18. “The Origin and Development of the Differences Between the Leadership of the CPSU and Ourselves, September 6, 1963”, în *The Polemic on the General Line of the International Communist Movement*, p. 80

19. “Comunicatul cu privire la întâlnirea reprezentanților partidelor comuniste și muncitorești din țările socialiste”, în *Scânteia*, An XXIX, Nr.4872, 28 iunie 1960, p. 1

20. “1960 august 1. Stenograma plenarei CC al PMR în care au fost analizate rezultatele Conferinței de la București a reprezentanților partidelor comuniste și muncitorești din iunie 1960”, Dan Cătănuș, *Între Beijing și Moscova. România și conflictul sovieto-chinez*, vol. I, INST, București, 2004, p. 79

21. ANIC, Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos. 7C/1960, f. 3

22. *Ibidem*, f.10



# Afișul polonez

## Școala poloneză de afiș la confluența anilor '70 și '80

Nicolae Mareș

Îmi amintesc că vizitând, în noiembrie '70, împreună cu Pompiliu Macovei, ministrul român al culturii de atunci, care făcea o vizită oficială la Varșovia, Galeria de pictură a Muzeului de Artă, arhitectul cu un gust ales în artele plastice, destul de umblat prin lume, inclusiv ca ambasador la UNESCO, exprima o idee de bun simț: cu mici excepții polonezii nu au vână pentru pictură, poate și din cauză că sunt năpădiți de prea multe idei sau că au prea multă minte în fața șevaletului.

Aceasta, adică mintea, îi ajută în grafică și mai ales la afiș - a fost răspunsul meu spontan. Vorbele mi le bazam pe miile de lucrări văzute în numeroase expoziții pe care le vizitasem în

Polonia, începând din ani '60, din convorbiri avute cu graficieni de marcă de la Tadeusz Kulisiewicz (prezent cu o expoziție și la București) la Henryk Tomaszewski și Alfred Legnica. Cel de al doilea se impusese în plan european prin obținerea mai multor premii la Expozițiile afișelor de film de la

Viena și din alte capitale. Și alți graficieni, colegi ai săi de la Academia de arte frumoase din Varșovia, erau bine cunoscuți în Polonia și peste fruntariile ei, încât atunci s-a încetățenit expresia de Școala poloneză de afiș.

Îi amintesc, în afară de Tomaszewski, pe: Roman Cieslewicz, Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Jan Mlodozieniec, Marek Mosinski, Franciszek Starowieyski, Waldemar Swierzy, Wojciech Zamecznik, Wojciech Fangor, Wiktor Górk, Józef Mroszczak, Rosław Szaybo, Maciej Hibner, Maciej Urbaniec, Jerzy Treutler, Leszek Holdanowicz, Tadeusz Trepkowski și Julian Palka. Dintr-o greșeală pe care nu mi-o voi ierta niciodată am pierdut după 1990 un set important din aceste lucrări, multe din ele oglindind reflectarea în afișul polonez a filmului românesc, a unor piese de teatru jucate pe scenele poloneze, și nu în ultimul rând a operei enesciene *Oedip*, jucată pentru prima oară pe scena Teatrului Mare din Varșovia, în 1977, într-o distribuție din care au făcut parte mari artiști români și polonezi, ca reciprocitate la *Conacul fermecat*, jucat pe scena Operei din București. Nostalgicii ar spune: alte vremuri!

În loc de a se ocupa de momente mărunte, Institutele Culturale Român și Polonez de la Varșovia și București ar putea pune în valoare aceste momente. Interesul meu pentru afiș a sporit și datorită faptului că la Muzeul de afiș de la Vilanow, doamna Fijalkowska, șefa instituției de la începuturile Muzeului, păstra sentimente de apreciere față de afișul românesc pe care într-un fel i le-am și cultivat cu atenție, dată fiind și prietenia care mă lega de soțul ei, director al Palatului. Din colecția bogată de care dispunea

Muzeul, deseori diferite Cluburi carte și presă poloneze împrumutau lucrări ale graficienilor români pentru expoziții organizate cu diferite prilejuri pe întinsul Poloniei, mai ales de Ziua Națională a României.

Și nu întâmplător: afișul românesc din acei ani își făcuse un nume distinct în Polonia. Îmi amintesc că am fost prezent, chiar în anul absolvirii Universității din Varșovia, în iunie 1966, la deschiderea *Primei Bienale internaționale de afiș* deschisă în Sala Zacheta cu participarea a 32 de țări din Europa, Asia și America, participând și la simpozionul consacrat problemelor „comunicării vizuale” - temă de pionerat pentru acele timpuri. Știu că au fost expuși 294 de autori aleși de un juriu destul de exigent. Îmi amintesc, totodată, că premiul I a fost acordat pentru *tematica socială* abordată japonezului Hiroshi Tanaka în afișul: *Donați sânge!* Tot Japoniei i s-a acordat unul din marile premii pentru afișul publicitar, iar polonezul Jan Lenica a fost răsplătit tot cu un premiu prestigios pentru afișul la opera *Wozzek* de Alban Berg.

Pentru istoria relațiilor culturale româno-polone amintesc faptul că artiștii români au fost prezenți cu 15 afișe pe tematică socială dar și pe teme de turism (ce frumoase imaginile!), nu o frunză, dar și de teatru, operă, cinema și publicitate, semnate de Magda Ardeleanu, Trofin Brânză, Petre Grant, Iosif Molnar și Anamaria Smigelschi. Două afișe românești au fost premiate: afișul *Mondo cane*, semnat de Anamaria Smigelschi, care a primit mențiunea de onoare a juriului, iar afișul semnat de Maria

Ardeleanu - *Vizitați România - țara legendelor, țara folclorului*, a fost distins cu premiul acordat de liniile aeriene LOT (cf. Nicolae Mareș, *Încă Polonia...* Editura Colosseum, p. 16-17; ibidem *Lumea*/iulie 1966).

Subliniam că renumitul artist și profesor Alfred Lenica, tatăl laureatului, îmi mărturisise public că afișul românesc merge pe o cale bună, aceea a concentrării elementul plastic într-un simbol comunicativ, simplu. „Se remarcă - spunea distinsul exeget - că artiștii dumneavoastră sunt inspirați de arta populară, care are o expresie aparte. În plus, românii au un simț înăscut al culorii și o artă plastică bogată, se prezintă la această Bienală la înălțime și promit mult”.

Că în parte a avut dreptate Alfred Lenica o dovedesc unele împliniri realizate în deceniile care au urmat și în Arcul Carpatin și pe Vistula. Pentru mine afișul polonez a progresat foarte mult. Despre *Școala poloneză de afiș* se mai vorbește și azi în lume. Este meritul academiilor de artă din Polonia că au cultivat cu asiduitate arta afișului în rândul tineretului studios, devenit un *bun* solicitat tot mai mult în comunicare, mai ales prin forța mesajului pe care reușește să îl transmită. Un merit aparte în răspândirea și cunoașterea acestei școli îl au și autoritățile culturale din această țară, care a prezentat peste tot în lume expoziții de afiș polonez, fiind produsul cel mai facil în transport și mai ales în prezentare peste granițele țării. Citeam în programul pe aceste luni al Institutului Cultural Polonez că ar trebui să ne așteptăm la un vernisaj în curând la Galeria Națională de Artă din București. *O sută de ani de cinematografie în Polonia*

Este meritul artiștilor clujeni că au stabilit o colaborare directă cu această școală din care se pot inspira și pentru a arăta, sper, că nasc și în România valori în acest domeniu.





# Elogiu creativității

Gabriela Boldor

”În iarba crescută deasupra/ rațiunilor și cauzelor,  
cineva trebuie să se-ntindă/ cu un pai în colțul gurii/  
privind către cer.”  
Wisława Szymborska, *Punct și de la capăt*  
(trad. Axel Lenn)

Arta, ca orice produs al activității omenești, ca orice experiență umană desăvârșită prin exteriorizare, se află sub vremi. Ceea ce înseamnă că spațiul disponibil elanului estetic alături de atâtea alte forme de creație din care se constituie viața umană, acest spațiu nu va putea fi niciodată separat de o precedentă: istorică, politico-socială, economică, tehnologică etc.

Dar există situații, perioade sociale, cadre istorice în care condițiile de posibilitate ale unui impuls creator nu mai reprezintă atât un fond de resurse, cât o constrângere și o limitare în adevăratul înțeles al cuvântului. De fapt, pentru a fi onești, toate epocile se confruntă într-o măsură mai mică sau mai mare, mai explicit sau nu, cu elemente ce încearcă să înfrâneze vitalitatea gândirii și formele prin care aceasta devine comunională, patrimoniu al spiritului omenesc, nu doar trăire individuală auto-suficientă.

Desigur, tipul în stare pură care se pune împotriva viziunii, gândirii, comunicării libere este regimul totalitar. Totalitarismul stipulează un sistem finalist, condus de o idee și una singură, Ideea identificată cu lumea, utopia. Facultatea umană personalizată a gândirii este în schimb rezistentă la îndiguiuri ideologice. Ea cucerește și creează teritorii noi, instituie medii de existență abstrase imediatului, este însăși condiția libertății. E un torent care erodează barierele, imobilitatea, uniformitatea. Cu atât mai mult deci a avut arta de suferit în anumite perioade, arta care e energie creatoare conștientă de sine, dedicată explorării trăirii în toată gama sa de tonuri și alchimii caleidoscopice de tonuri. Îndeletnicirile estetice nu sunt doar o alternativă și de aceea nici măcar nu e nevoie ca ele să pretindă vreo rezistență, vreo opoziție, vreun protest, ca să conțină aceste mecanisme în stare latentă.

Toate aceste considerații legate de dimensiunea dinamică, principial neîngrădită a triadei conceptuale gândire-libertate-artă sunt prilejuate de expunerea unui caz special. Mișcarea poloneză a artei de poster care a luat o amploare impresionantă în perioada poststalinistă a regimului socialist detaliază dezvoltarea unei nișe artistice devenite celebre. Desigur, înflorirea tehnicii posterului se leagă de o tradiție mai veche în disciplinele plastice din Polonia. Debutul unei, am putea spune, pasiuni poloneze pentru poster ca mijloc de expresie este trasat de către istoricii de artă într-o perioadă mai timpurie, la cumpăna secolelor XIX și XX, când mișcarea Młoda Polska, continuând unele precepte estetice inițiate de Art Nouveau, a urmărit îmbinarea artelor “frumoase” cu cele “aplicative” (ilustrații, decorațiuni etc.).

Însă contextul care a dat naștere unui fenomen cu caracteristici și de o amplitudine nemaîntâlnită în alte țări socialiste sau dincolo de Cortina de Fier a fost cel al relaxării poststaliniste a regimului. Gradul de răspândire a posterelor a profitat un timp de măsurile propagandistice luate pentru consolidarea regimului implantat din exterior, din URSS. Posterele au fost utilizate ca suport de comunicare și popularizare de către multe instituții și pentru diverse acțiuni patronate în întregime de către stat. Astfel, producția de postere era solicitată pentru teatre, producții

cinematografice, festivaluri, dar și pentru promovarea produselor comerciale sau pentru mesaje “civic-instructive”.

Treptat, valoarea funcțională a posterului s-a corelat cu “Dezghetu” regimului și, deși s-a păstrat ca instrument de reprezentare a acelor instituții, rigoarea pentru respectarea canoanelor realismului-socialist s-a stins. Rezultatul a fost că a devenit disponibilă pentru artiști o cerere semnificativă de postere subvenționate de stat. Paradoxal, piața controlată de stat și rolul neglijabil al publicității în reglarea ei au făcut ca producția de postere să se afle la adăpost de legea cererii și a ofertei, creându-se o breșă artistică distinctă a creatorilor de postere. Ei s-au putut dedica explorării potențialităților estetice ale posterului cu o permisivitate nebănuită după intuițiile noastre legate de climatul cultural socialist.

Febra posterelor s-a extins luând mai multe ipostaze. Mediul său de expunere fiind primordial strada, osatura urbană, acesta a avut de la început un orizont de transmitere “popular” (înțeles ca “pop culture”). Însă tehnicile și compozițiile tatonate de creatorii lor au condus repede la structuri instituționalizate de stimulare a exuberanței artistice dezlănțuite pe calea “meșteșugului” de postere. Astfel că în 1966 Varșovia a găzduit prima “Bienală Internațională a Posterului”. Mai devreme, Academia de Arte Frumoase din Varșovia asigurase un modul autonom de studiu al artei posterului. Inițiativa au pornit și de pe plan local. Au început să apară colecționarii, așadar un fel de “piață” liberă a posterelor care dovedește încă o dată cum intenția publicitar-informativă a fost detronată de intenția estetică. Posterul s-a îndepărtat demult de statutul său de “medium”, mijloc, primind în mod deplin calitatea de obiect artistic.

La urma urmei, multe voci, dintre care și voci aparținătoare artiștilor care au susținut prin lucrările lor acel moment de febrilă activitate creatoare, au negat existența vreunei așa-zise școli poloneze a posterului. Prin această luare de poziție încercau, pesemne, să aperse principiul care a stat în spatele producțiilor de mare calitate și deosebit spirit inovator. Ei au ținut probabil să-și



Andrzej Krajewski

reafirme viziunile individualizante care nu pot fi puse în acord cu eticheta restrictivă formal a unei școli. Și într-adevăr nu poate fi vorba de un stil dominant, reluat cu variațiuni de către aderenții săi conform unei direcții estetice considerate dezirabile. Dacă dorim să găsim o justificare plauzibilă pentru percepția mișcării posterelor ca o școală, ca o “marcă înregistrată” poloneză, trebuie să o căutăm mai degrabă într-o stare de spirit.

Starea aceasta de spirit particulară reiese practic din poziția creatorului față de conceptul, proiectul său în interiorul sistemului special de circulație a posterelor din Polonia socialistă. Autorul aproape nu ținea seama de scopul pentru care se făcea comanda posterului și o trata ca pe un subiect de compoziție oarecare, în care mai erau angrenate și alte elemente decât cele furnizate de pictură (un alt format, un mesaj textual). Toți acești artiști, în primul și-n primul rând, și-au gândit posterul, l-au simțit, au meditat la el, vrând nu să servească publicului un mesaj preluat de la superiori, ci mesajul lor personal. Cum era și firesc, discuțiile celor implicați, ca admiratori, executanți sau solicitanți de postere, au atins la un moment dat dilema pregnantă a limitei până la care posterul are dreptul să redea autoreflexivitatea autorului. Se ajunsese în punctul în care datele informative erau tratate uneori absolut marginal, ba câteodată apăreau separat de posterul propriu-zis.

Artiștii și-au conservat maniera specială de relaționare cu posterul pentru că tocmai ea asigurase succesul mișcării și o făcuse cunoscută pe plan internațional. Stilul, atitudinea, interpretarea picturală a temei, deși a transformat posterul într-o zonă de consum cultural cu tendințe elitiste, i-au conferit tocmai acea notă caracteristică localizată doar în spațiul polonez. Poate nu exagerăm dacă decernăm posterului polonez rolul unui fel de Republică a artiștilor, unde aceștia s-au putut simți stăpâni indiscutabili, unde și-au rezervat drepturi exclusive asupra materialului întrebuițat, asupra formei, asupra sensibilității cu care e înzestrat produsul finit. Școala poloneză de postere a fost un fel de pact al artiștilor întru nestingherirea creativității, încât capacitatea sugestivă a suportului să poată fi exploatată la maxim.

Ceea ce s-a și întâmplat, căci s-a generat nu un stil, ci o galerie de artă imensă guvernată fie de experimental, insolit, avangardă, fie de un paseism voit, nostalgic, precum și de un melanj de stiluri consacrate și de tehnici: colaj, caricatură, grafică etc. O galerie sinestezică ce solidifică tonuri de culori și tonuri ale vorbirii, printre care umor, ironie, joc, disperare, macabru, o întregă gamă de ingrediente și intensități pentru aceste fine mecanisme de expresie care au devenit posterele. Dacă a existat vreun mobil interior al expansiunii mișcării posterelor, acesta a fost. Să se desprindă de pământ, să întoarcă spatele absurdului și constrângerilor structurale. Să aibă cutezanța să fantazeze cu „paiul în colțul gurii/ privind către cer”. Limbajul posterului polonez s-a consacrat depășirii limitelor.





## structuri în mișcare

# Hibernale

Ion Bogdan Lefter

Ciudată iarna 2011-2012, în felul ei: un fel de toamnă prelungită în decembrie și în aproape toată luna ianuarie, apoi cu ninsori atât de mari încât s-a impus comparația cu viscolul din 1954.

De Sărbători, în Sudul nostru bucureștean - frig uscat, moderat. Crăciun și An Nou fără pic de zăpadă. Se mai întâmplă. În ultimii ani, au fost și cu, și fără. Ninsese destul, dar era și multă apăraie pe jos, se cam topea la Revelionul 2000, pe care n-o să-l uit niciodată, când am lăsat-o pe D.-bebelușă adormită în coșulețul ei de rafie și am ieșit cu S. și cu mama în Piața Palatului Regal, ca să nu fim doar între noi, în casă, în clipa în care venea Anul Nou, la patru luni de la dispariția tatei. Într-adevăr, în jurul nostru era mult zgomot, mare animație, trupe rock cântau pe scena ridicată în aer liber și mulțimea striga, petrecea, destupa sticle de șampanie, cum am făcut și noi, tăcuți, cu a noastră... Alteori - nici umbră de fulg de zăpadă. În noaptea de Anul Nou 2007, pe care iarăși n-o s-o pot uita, când, în înghesuiala infernală, am salvat-o pe D. de mulțimea care ne presa, aproape strivindu-ne, sub zidurile Universității, era rece dar uscat, încât micuța acrobată, eliberată de spaima teribilă de la miezul nopții, făcea mai târziu roata pe asfaltul din aceeași Piață a Palatului. A rămas de pomină sfârșitul lui decembrie 1989, când, pe 20-21-22, căderea regimului comunist a fost înlesnită de vremea ca de primăvară, în jur de 15 grade Celsius. Pe urmă a început să fulguiască, dar nu s-a așezat, deci revoluția a putut să continue nestingherită... În ultimii ani au mai fost ninsori. Când D. mai crescuse, dar încă era copiliță mică, ieșeam cu ea în Parcul Ioanid sau în Grădina Icoanei, trăgând-o pe săniuță. Crăciunul 2007 și Anul Nou 2009 le-am făcut în zăpadă, la Băbana, în Argeș, dându-ne pe mica pîrtie de schi Metropol, pe minisăniile de plastic, ca niște farfurii cu mîner, apoi, după ce s-au rupt, direct pe folii, tot din plastic, și, noaptea, în crîngul nostru de lîngă casă, la lumina becului de pe terasa din față, ca pe o pîrtie cu nocturnă, alunecînd la vale printre copacii nișii, pînă-n poala pădurii dese de stejari, rîzînd și chiuînd toți trei, în plină feerie. Țin minte și data cînd ne-am întors în București la începutul lui 2009, repede, pe 2 ianuarie, seara târziu, fiindcă începuse iarăși să ningă și s-a așezat atât de gros strat încît n-am mai putut folosi cîteva zile mașina, blocată în zăpada de pe stradă. Dar nici atunci n-a fost mare lucru: în parte s-a curățat destul de repede, încît s-a putut circula fără probleme, iar restul s-a topit curînd. Ultima ieșire cu D. la o tăvăleală prin zăpadă a fost în ianuarie sau februarie 2011, în scuarul nostru. Aceași sete de nepotolit după joacă, după alergătură, după veselie, ca-n anii de dinainte, de cînd era mică-mititică; prăbușiri libere în zăpadă, pe spate, cu mîinile întinse în lateral; conturul imprimat pe toate boturile mașinilor parcate în jurul părculețului, cu fața în jos, ridicată apoi așa, șiroind de cristale înghețate, în curs de topire pe obrăjii fierbinți, rîzînd ștregărește; și bătaii cu bulgări sau, mai mult decît atît, cu bucăți mari de zăpadă desprinse de pe capote, bufnind sec, ușoare, de corpurile noastre sau direct pe jos. În martie urma să împlinescă 12 ani, după care a urmat, în ritm galopant, domnișoreala. A mai strîns și acum, către finele lui ianuarie 2012, cîțiva bulgări de pe mașini, blazată, și-n altă zi mi-a povestit, oarecum complice, cum le-a învățat pe

două prietene mai noi ale ei figura cu căderea cu fața în jos, pe boturile mașinilor. Însă nu mai iese la joacă în parc sau pe stradă după ce ninge. Nici nu ne-am mai dus de Sărbători la Băbana, la pîrtie și în crîngul nostru de sub casă.

Per total, cu tot cu episoadele de felul ăsta, au fost - totuși - ierni ușoare în vremea din urmă, cu lungi săptămîni uscate, drept care am auzit de multe ori vorba: „Nu mai sînt zăpezile de altădată!”...

...pentru ca de data asta, în ultima săptămîină din ianuarie și în primele două din februarie, să recuperăm! a nins și-a tot nins pînă cînd s-a-ntroienit și Bucureștiul, și toată zona de Sud-Est a țării, cam cît vreo cincisăse județe. În Buzău și-n Vrancea, parcă și-n Ialomița, au fost zeci de localități bătute rău de viscol, cu sute de case aproape acoperite sau acoperite de tot. „Ca-n '54!”, s-a repetat mereu. În vremuri mult mai hipermediatice aflîndu-ne, am putut vedea pe toate canalele de televiziune imagini din zonele cele mai afectate, cu drumuri blocate de nămeți și sate îngropate în zăpezi, cu „utilaje de dezzăpezire” mai mult ori mai puțin eficiente și cu oameni care, după trecerea ultimului val de viscol, cel mai mare, de pe 10-11-12 februarie, s-au pus pe săpat tuneluri și tranșee către ușile caselor pentru a-i scoate pe bătrîni la lumină. Și cu dramatism, și cu unele situații tragice, și cu exagerările tabloidismului care a viscolit și el din plin în ultimii ani și-a-ntroienit serios - adică... evident, neserios... - spațiul mediatic în care trăim nu doar iarna, ci-n toate anotimpurile!

De vremea caldă de la revoluția din 1989 și-au amintit mulți în zilele de după 10 ianuarie, cînd au început în toată țara manifestațiile de protest provocate de demisia doctorului Raed Arafat din Ministerul Sănătății și transformate repede într-un protest maraton împotriva guvernării Băsescu-PDL & acoliții. Seri și nopți tensionate, cu asalturi ale jandarmilor asupra mulțimii, cu arestări ș.a.m.d. După care a venit și asaltul zăpezii, căruia protestatarii i-au rezistat cu aceeași bravură: în fiecare zi, de pe la orele dimineții tîrzii, către prînz, și pînă la miezul nopții, grupuri de zeci de persoane, uneori o sută-două, au ținut aprinsă manifestația din Piața Universității, pe trotuarul din fața Naționalului bucureștean, oricît de mult a nins și oricît ger s-a pogorît (în jur de -20!), cîntînd - între altele - „Vi-ne, vi-ne priiii-mă-vaaa-raaaaa...”. Vine, negreșit! Între două valuri de viscol a fost schimbat și guvernul, doar-doar se vor opri protestele. Cel puțin pînă pe 16 februarie, cînd scriu rîndurile astea, nu s-au oprit. Pînă la Mărțișor mai sînt fix două săptămîni...

În plină ninsoare, pe 25 și 26 ianuarie, înotăm prin zăpadă, pe jos, prin Parcul Ioanid și pe Bulevardul Dacia, către Teatrul Metropolis, pentru premiera montării lui V. I. F. după *Îngeri în America*, teribila piesă a lui Tony Kushner, jucată în două părți, în seri consecutive. A.G. ne trimite după cîteva zile o fotografie în care ne-a prins, pe S. și pe mine, urcînd scara în timp ce ne scuturam de zăpadă și ne lepădam fularele și mănușile. Au binemeritat expedițiile prin viscol: punere în scenă colosală, dărîmătoare, atît de interesantă-surescitanță încît m-am mai dus o dată pe 9 și 10 februarie, cînd - culmea! - începuse valul al doilea de viscol...

Alte dovezi că nu m-am lăsat bîruit de zăpadă: pe 31 martie am fost să văd și noul Creangă al lui

A. D., *Capra cu trei iezi*, la Teatrul ACT, și, fără să mă mai aventurez în perioada respectivă departe de casă, cu mașina blocată în troiene, doar cu drumuri pe jos către Universitate și înapoi sau pentru mici treburi și aprovizionări curente, tot am intrat măcar în galeriile din zonă, la „finisajul” craioveanului Mihail Trifan, la Căminul Artei, și la colectivele *Scrisoare*, la Galateea, cu încîntătoare lucrări de ceramică și adjuvanți, și *10 + 1* de la Simeza, cu bune nume participante la simpozionul de la Lepșa, în... Vrancea!

Cu toată înzăpezeala, mama vine pe la noi la cîteva zile o dată. Îmi povestește cum i se oferă mereu ajutor pe stradă. Cu toți cei 80 de ani ai ei (împliniți în septembrie), refuză, dar e impresionată de cît de săritori sînt tinerii. Îi spun că și pe mine, zilele trecute, cînd ieșisem din Facultate și alunecasem în zăpadă, m-a întrebant o tînără care venea din spatele meu dacă am nevoie de ajutor. Sau o scenă din Piața Lahovary, cu o doamnă în vîrstă oprită din mers în mijlocul unei zone cam înzăpezite și cu două june întrebînd-o la fel: „Aveți nevoie de ajutor?”.

Înainte să vină ninsorile, la-nceputul lui ianuarie - un mic semn cum că iarna e specială.

...Însă trebuie s-o iau de mai dinainte, din seara de 21 decembrie, cînd mă-ntorc din oraș, parchez, urc în casă și constat că mi-am pierdut o mănușă. Cobor și o caut în holul micului nostru bloc

PSIE SERCE-M.BULHAKOW  
Tłoczone Człowieczy (sc.) Sztuka w Proku



Andrzej Pagowski

interbelic, pe trotuar, în jurul mașinii și dedesubt, înăuntru, în spatele scaunelor și în locurile în care ar mai fi putut aluneca. Degeaba: nimic! Îi întreb pe gardienii care veghează strada noastră dacă mi-au văzut mănușa sau dacă le-a adus-o vreun trecător care să fi dat de ea: nimic! Urc și mai cobor o dată, căci... mănușa era faină, cu un sistem special de prindere de mîină, ca să păstreze bine căldura: nimic! Mă resemnez și, după cîteva zile, îmi cumpăr altele: două perechi, ca să fiu sigur.

Ei bine, după ce trec și Crăciunul, și Anul Nou, după mai bine de două săptămîni, ...mănușa pierdută apare în blocul nostru, în lift, prinsă cu bandă adezivă, lîngă oglindă!?! Aflu că a pus-o acolo domnul M., vecinul nostru de deasupra, care e și administrator. A găsit-o jos, în hol, și s-a gîndit că o fi pierdut-o vreun locatar. Habar n-are cine a adus-o și de unde.

Iarnă misterioasă, 2011-2012, așadar...



## Clujul interbelic

## Lumea literară

Petru Poantă

(continuare din numărul trecut)

Pe scurt, viitorul aparține unui nou „romantism”, cu recursul său la mituri. Romantismul nu are aici decât sensul de opoziție la pozitivismul rigid și la clasicismul convențional, de școală, al lumii vechi, căci, altminteri, Blaga este primul promotor, în deplină cunoștință, al modernismului din presa transilvană, în acord cu și poate mai radical decât Eugen Lovinescu la începutul anilor '20. În intervalul 1921-1923, publică în presa locală, îndeosebi în cotidienele *Voința* și *Patria*, un mare număr de foiletoane și note care trebuie să fi surprins în epocă atât prin subiectele, cât și prin limbajul lor. Nimeni dintre contemporanii săi nu scrie atât de expresiv, într-o sintaxă suplă și eficientă, eliberată de retorismul cam pompos și afectat al generației memorandiste. E limba inaugurală, intelectualizată, a modernismului. Are un ritm nou și o reflexivitate elevată. Nouă este și lumea pe care o „descrie” acest limbaj: expresionismul lui Van Gogh, teatrul expresionist, cubismul lui Picasso, sculptura revoluționară a lui Brâncuși, teoria relativității a lui Einstein. Familiaritatea cu spiritul european contemporan uimește, după cum uimesc vastitatea și diversitatea culturii sale. Dar și mai important e că tânărul Blaga susține idei înnoitoare indiferent despre ce scrie. Impactul lor nu este însă imediat. Scurtele foiletoane nici nu sînt semnate, de altfel, deși se poate bănuși că cei interesați le cunoșteau autorul. Ele au fost identificate și restituite târziu de către Mircea Popa, dezvăluind astfel, chiar și retroactiv, spiritul avangardist al tânărului Lucian Blaga, dar un avangardist de natură specială, pentru care tradiția trebuie reinventată și nu abolită. Oricum, înainte de a face elogiul satului românesc, el elogiază „valorile estetice ale tehnicii, afirmînd, în consens cu futuriștii: „Mașina ca o născocire și ca un templu al spiritului omenesc simbolizează înfrîngerea materiei prin spirit, înfrîngerea rigidului prin mișcare, prin faptă”. Și apoi o intuiție vizionară: „Tehnica a dăruit viitorului o nouă formă de expresie: cinematograful. Cinematograful e o cale de a înlocui teatrul de azi și de a fi în statutul viitorului un principal factor cultural. Cu toate defectele sale, filmul începe a răspîndi o nouă evanghelie în mase: evanghelia puterii și a frumuseții. Filmul vestește triumful energiei dinamice”. Text scris în 1922! Cinematograful este, de fapt, o prezență activă în Clujul interbelic, existînd chiar o mișcare cinematografică de pionierat înainte de Unire. Filmul, opera și teatrul dețin, se pare, o pondere mai mare decât lectura în „consumul” cultural al publicului.

În diverse împrejurări, scriitorii, ca și cei de astăzi, deplîng scăderea interesului față de carte, de cea contemporană și autohtonă, în special. Altminteri, librăriile sînt bine aprovizionate cu aparițiile editoriale recente, în românește și în limbi străine. Patriotismul clasei mijlocii nu are însă ca aliment de bază literatura română nouă. El se întretine preponderent cu imaginarul de coloratură etnografică, cu miturile eroice ale istoriei și cu o literatură moralist-educativă, eventual cu accente religioase. Scriitorii, în general minorii, caută să satisfacă acest gust, nu să-l

modifice. Oricum, în cîmpul literar nu apare un conflict deschis de idei între cei *vechi* și cei *noi*, deși, ceva mai târziu, în articolul-program din primul număr al *Gîndului românesc*, Ion Chinezu vorbește despre o alarmantă dezbinare, înțeleasă ca o abdicare de la idealul Unirii, adică al coeziunii și afirmării de grup. Există însă o figură centrală în acest univers eclectic și, în fond, dinamic. Este Ion Agîrbiceanu, prozatorul consacrat deja, receptat favorabil și în vechiul Regat. El se numără printre fondatori, iar în epocă circulă sintagma hiperbolică „sfînt Părinte al Literaturii noastre”, părinte însemnînd aici preot și tată, ocrotitor și întemeietor. E o prezență simbolică și o autoritate canonică. Din 1919, devine membru corespondent al Academiei, iar în anii următori, parlamentar. Conduce ziarul *Patria*, al Partidului Național, dar este și protopop în cultul greco-catolic. În 1927, părăsește țărâniștii lui Iuliu Maniu și merge alături de Nicolae Iorga. Nu pare, totuși, un oportunist. Asocierea cu Iorga și încercarea de reactivare a idealurilor originare ale *Astrei*, prin preluarea conducerii revistei *Transilvania*, constituie mica lui revoltă publică împotriva politicianismului și a pragmatismului burghez. În ciuda privilegiilor oficiale, are, ca scriitor, sentimentul marginalizării. Dezamăgirile lui iau forma criticii sociale a cărei expresie radicală o dă romanul satiric *Sectarii*, din 1938, în care Mircea Zăciu va vedea, mai târziu, o enormă caricatură a epocii: „Scriitorul imaginează o urbe scedrianină [de la Saltîkov Șcedrin - n. n.], răscolită de patimi oarbe, venală, înveninată de lunga opoziție, gata de linșaje și procesiuni funebre, în maniera orașelelor americane peste care suflă un vînt de nebulie. În ansamblu, lumea *Sectarilor* sugerează atmosfera insalubră, minată de felurite psihoze, a unui climat politic”. De fapt, Agîrbiceanu reiterează aici clișeul neosămănătorist al orașului corupt, cu politicianismul ca principală sursă a răului. Viziunea e mai degrabă gazetărească și inflamată de un sentiment al inadecvării și al inconfortului spiritual într-o lume care se modernizează în ritm rapid. Stereotipurile tradiționaliste funcționează cu o anumită agresivitate nu atât în proza de ficțiune (abundentă după Unire), cât în foiletoanele și în diversele mărturisiri ale autorului. În contextul modernismului ofensiv din țară, ideologia sa literară e „reacționară”. Mulți dintre scriitorii tineri ardeleni încep să scrie în acest climat în care tema satului și funcția socială a literaturii continuă să fie prestigioase. Trimițîndu-i spre consultare lui Agîrbiceanu niște producții în manieră suprarealistă, I. Negoitescu este persiflat de către bunul preot pentru „rătăcirea sa”. Apar publicații de orientare ostentativ costumbristă, precum *Gazeta ilustrată*, *Calendarul Foaia noastră*, cel din urmă destinat în mod special satelor. Acest aparent anacronism are însă o motivație contextuală. În situația internaționalizării alarmante a irendentismului maghiar, ardelenii continuă să reacționeze cu argumente ale identității. Așa se explică, în bună parte, și succesul de durată al sămănătorismului într-un mediu în care cel puțin elitele s-au format în contact direct cu spiritul european și în care accesul la cultură este liber. Afirmarea specificului național mizează aici, dintr-un reflex încă stabil,

pe componenta „etnografică”, respectiv pe imaginarul rural. Se află, totodată, în mare vogă cercetarea folclorică, atît cu specialiști propriu-ziși, cît și cu amatori pasionați din lumea intelectualilor de la sate.

Mai stimulatînd decît această ideologie difuză și bazată mai curînd pe prestigiul unor personalități simbolice este ideea „localismului creator”. În acest sens, primul nucleu de viață literară îl organizează Victor Papilian prin cenaclul său deschis în 1930. În scurt timp, tot la inițiativa lui, se înființează Societatea Scriitorilor Români din Ardeal (1933), iar timp de șapte ani conduce Opera (1933-1936) și Teatrul (1936-1940). Se afirmă în același timp ca prozator și dramaturg. Și toate acestea ca o completare a strălucitei cariere de profesor la Facultatea de Medicină. L-am evocat deja, însă trebuie să insist asupra acestui om neobișnuit, în existența căruia multiplele talente naturale rodesc în armonie cu o riguroasă etică a muncii. Intransigent și generos în relația cu Celălalt, astfel și-l amintește Valeriu Anania într-un portret expresiv din *Rotonda plopilor aprinși*. E una dintre foarte activele conștiințe civice ale momentului și dedicat binelui public. Are farmec și o disciplină nemțească în vitalitatea sa debordantă. Îl găsești la originea celor mai diverse înfăptuiri, de la Societatea de Antropologie pînă la o formație de muzică de cameră ori la revista *Darul vremii*. De formație enciclopedistă, aderă la ortodoxismul doctrinar al



Franciszek Starowieyski

*Gândirii* lui Nichifor Crainic, deși în unele compartimente ale prozei sale ori în repertoriul Operei și al Teatrului dovedește o certă familiaritate cu spiritul modernist. În *Victor Papilian. Eseu monografic*, Mircea Popa surprinde acest eclecticism care se datorează mai curînd presiunii contextului și care, tocmai de aceea, nu se va putea constitui ca un model. Cenaclul său, de altminteri, n-are omogenitatea unei grupări literare cu un eventual program, dar îl frecventează destui dintre cei pe care istoria literaturii îi va reține. Ion Chinezu, Mihai Beniuc, Ion Th. Ilea, Grigore Popa, Eduard Pamfil, Olga Caba, V. Copilu-Cheatră, Radu Brateș, Pavel Dan, Ion Vlasiu, Yvonne Rosignon, Petre Grimm, Eduard Mezincescu, Emil Giurgiuca, Emil Zegreanu ș.a. E o lume mică și fluidă. Nu toți cei care trec prin cenaclu și prin Societatea Scriitorilor pot rămîne în Cluj. Unii fac „export” cu tradiționalismul, întemeind reviste la Mediaș, Brad, Turda. Ardealul se mobilizează pentru a se afirma și a se integra în literatura națională, însă capitala nu-i va canoniza deocamdată decât pe Lucian Blaga și Liviu Rebreanu. Oricum, după un deceniu destul de steril literar, există acum sentimentul unei noi renașteri și astfel apare în 1933 *Gînd românesc*.

(va urma)



# De-tabuizare și văluri sociale smulse

Adriana Teodorescu

Cartea istoricului Marius Rotar, apărută la Institutul European din Iași, în 2011<sup>1</sup> și având nu mai puțin de 630 de pagini, este prima lucrare fundamentală românească dedicată unui subiect extrem de delicat: incinerarea. De altfel, autorul, cercetător la universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, este unul dintre puținii specialiști în tema morții și a muririi, pe care o tratează atât strict individual, prin cercetări materializate în cărți<sup>2</sup> sau articole găzduite de reviste prestigioase din țară și străinătate<sup>3</sup>, cât și într-un mod cu ample și generoase deschideri către comunitatea științifică, Marius Rotar organizând, din 2008, în Alba Iulia, o conferință anuală internațională ce își propune să se apropie de moarte din punct de vedere multi-interdisciplinar și interdisciplinar, în variile ei aspecte, sociale, culturale, medicale, antropologice sau arhitecturale.<sup>4</sup>

Dacă moartea a reprezentat și, sub anumite forme, continuă să reprezintă un tabu cultural și social – ne referim aici la paradigma refuzului morții<sup>5</sup> – destinul receptării occidentale a incinerării este și mai complicat. Dintr-o perspectivă simplificată, incinerarea este subsumabilă problematicilor generale ale morții, fiind o modalitate de dispunere asupra cadavrului, dar, pe de altă parte, ea este un punct nevralgic, de ruptură între tradiție și modernitate, încorporând narațiuni culturale legate de corp, natură sau de spațiu, grefate pe fundalul secularizării, al industrializării și al tehnologizării. În plus, în țările cu tradiție ortodoxă, incinerarea nu este acceptată, funcționând, asemenea sinuciderii – dar pe planul procesului post-mortem și al opțiunii exprimate din timpul vieții – ca un element generator de reprobare socială, de asociere cu conceptul creștin al păcatului. Aceasta atât pentru cel care optează pentru incinerare și pentru cei care îi pun în practică dorința, cât și pentru preoții care îndrăznesc să depășească limita impusă de tabuizare, oficiind slujbe și integrând, astfel, incinerarea tradițiilor ortodoxe funerare.

Sarcina pe care Marius Rotar și-o asumă nu este, în consecință, una foarte ușoară. Dimpotrivă. O complicație suplimentară apare nu doar dinspre polul obiectului de cercetare, adică incinerarea, ci și dinspre polul autorului cercetării. Mai precis, din faptul că autorul este nu doar cercetător, ci și un militant cremaționist, întemeietor al societății cremaționiste *Amurg. Romanian Cremation Association*, după cum aflăm încă din primele rânduri ale prefeței, echilibrată și discret elogioasă, a lui Peter C. Jupp, de la Universitatea din Durham, Marea Britanie, o autoritate în domeniul studiilor asupra morții. Nimic, însă, din opțiunile personale ale omului Marius Rotar nu se reverberază negativ, în sensul manipulării și subiectivizării adevărului istoric, a surselor utilizate sau a interpretării socio-istorice, asupra activităților cercetătorului Marius Rotar. Există, iar acest lucru devine evident oricărui cititor al cărții sale, un atașament profund față de obiectul de cercetare ales, fapt ce poate explica, în parte, apetitul pentru informație și pentru restabilirea veritabilelor logici și mecanisme

sociale care au determinat configurația de lumini și umbre a incinerării în România, de la acceptarea ei în epoca interbelică, trecând prin situația contradictorie și confuză din cadrul comunismului și până la atitudinile prezentului, extrem de polarizate între recunoașterea necesității practicii incinerării și dezaprobarea sa de către Biserica Ortodoxă Română ori de către mass-media. *Despre jurnalul nescris al acestei cărți* este mărturisirea tandră și de o sinceritate neobișnuită a cercetătorului în fața publicului său. Aici este sesizată structura oximoronică a titlului – eternitate și delimitare istorică, și sunt exorcizate, prin numire, frici – frica de incomplet, frica de precaritatea informativă și, tot aici, sunt adresate, într-o manieră autentică, o serie de mulțumiri către cei considerați, în varii grade, co-autori ai lucrării.

De-tabuizarea incinerării realizată de către Marius Rotar în cartea sa este una complexă. Mai întâi, este vorba de o de-tabuizare extensivă, adică o de-tabuizare a incinerării înțeleasă ca o parte subsumată tematicii morții. Aducând în discuție tema incinerării, cercetătorul contribuie la sporirea cercetărilor românești și internaționale dedicate morții și la elucidarea, pentru cei interesați, a unor aspecte legate de moarte și murire în spațiul românesc. Apoi, în al doilea rând, este vorba despre o de-tabuizare intensivă, o de-tabuizare axată insistent asupra incinerării ca realitate socio-culturală și istorică complexă și, foarte important – semn al formației, excelente, de altfel, de istoric, a cercetătorului – concretă. Nu incinerarea „în general” este subiectul cărții lui Marius Rotar, deși există un referent puternic al incinerării ca practică funerară ce transcende spațiul și timpul și care are rolul de a legitima, dintr-un punct de vedere ontologic și existențial, demersul de cercetare. Ceea ce interesează în primul rând este aici incinerarea în România, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea și terminând cu vremurile actuale. De-tabuizarea intensivă a incinerării produce efecte de de-tabuizare și asupra altor elemente, precum relația dintre comunismul românesc și Biserica Ortodoxă Română. Privirea de ansamblu pe care o avem la sfârșitul cărții devine, în acest joc al de-tabuizărilor complexe, unele cu totul neașteptate, largă și mobilă, asemenea unui coridor de oglinzi.

Înainte să trecem efectiv la discutarea principalelor elemente de structură și de conținut, ne oprim puțin asupra stilului lucrării. În ciuda unei aglomerări de amănunte – nume, ani, cifre – importante pentru o cercetare care este nu doar ideatică, ci și una care se construiește obiectiv și responsabil, prin acumulări de informații provenite din consultarea unor surse foarte variate, lucrarea curge ca o narațiune, ca o poveste care, cum remarcă și Peter C. Jupp, ce va captiva atât cititorul specialist, cât și publicul larg, atât pe istoric, cât și pe teolog. Avem de-a face, într-adevăr, cu o poveste, dar și cu o serie de micro-povestiri, unele coagulate în jurul unor figuri interesante precum cea a lui Calinic I. Popp Șerboianu, iar altele în jurul oglinzii incinerării, textuale și atitudinale, în literatura română.

Structural, cartea este alcătuită din cinci

capitole, precedate de prefața lui Peter C. Jupp, de cea a autorului și urmate de un capitol de concluzii, apoi, de lista celor 1344 de personalități române care s-au incinerat, rezultatul unei munci de scotocire prin arhive, nu de puține ori cu adevărat detectivistică. În primul capitol, *Între modele posibile și moda unei cercetări*, Marius Rotar descrie situația obiectului său de cercetare, atât în relație cu istoriografia românească, unde este, practic, inexistent, în ciuda abordării colaterale sau limitate a subiectului de către alți cercetători români, cât și în relație cu studiile internaționale asupra incinerării, fie ele ale occidentului *tare*, cât și ale celui atins de morbul comunismului sau preponderent ortodoxe. Un alt aspect discutat este natura surselor întrebunțate în analiză, de o varietate surprinzătoare (*Flacăra sacră, România liberă, Biserica Ortodoxă Română, Cuvânt bun*, arhivele crematoriilor, vizitele la cele două crematorii, discuții cu angajații etc.), a căror clasificare în surse editate și surse inedite este respinsă de cercetător, pe motiv că ar fi un standard descriptiv ridicat inutil și ar prejudicia sugestiile legate de conținut.

Capitolul al doilea tratează incinerarea în spațiul românesc între a doua jumătate a secolului al XIX-lea și primii ani ai secolului XX, când se produce o mișcare de sincronizare a României cu ideile cremaționiste din occident și America de Nord. Marius Rotar descoperă, prin analize minuțioase ale surselor, că discursul acestei perioade este de trei tipuri: de informare asupra practicii, de contracarare a asumării și implementării practicii și un discurs pro-cremaționist, ce nu este echivalabil cu cel de propagandă pură, fiind destul de rarefiat, per total, în epoca respectivă și considerat străin de realitatea românească. Autorul analizează comparativ situația Transilvaniei și a Regatului României, din punct de vedere a adeziunii la incinerare, și constată că, contrar, poate, la ceea ce ar fi fost de așteptat, Regatul a fost cel racordat la realitățile occidentale ale incinerării și, de aceea, aici s-a și dezvoltat incinerarea, atât ca opțiune ideatică, cât și ca alegere reală (încă fără suport material, practic, neexistând niciun crematoriu uman), prin activitatea doctorului Iacob Felix, a lui Athanasie Economu sau a lui Constantin I. Istrati, ce promovează primele idei igieniste legate de incinerare (teoria miasmelor a făcut furori în epocă). Cercetătorul subliniază faptul că promotorii incinerării au fost niște idealisti, ei neimaginându-și că Biserica Ortodoxă se va opune incinerării.

Capitolul trei este consacrat perioadei interbelice, cea mai înfloritoare perioadă în ceea ce privește răspândirea ideilor cremaționiste și materializarea lor. Se fondează societatea cremaționistă *Nirvana*, ulterior redenumită *Cenușa*, în 1923, din pricina acuzațiilor de păgânism și francmasonerie. Datorită *Cenușii*, începe construcția, cu finanțare din partea primăriei București, în 1925, a primului crematoriu din România, situat în București. De altfel, Bucureștiul este și focarul de iradiere a ideilor și propagandei cremaționiste din această perioadă. Însumând elemente arhitecturale siriene, babiloniene și egiptene, crematoriul este inaugurat în anul 1928, fiind primit cu un protest din partea preotului Marin C. Ionescu și a altor ortodocși. Dacă în prima perioadă glasul Bisericii nu s-a făcut într-atât de auzit, etapa interbelică se caracterizează printr-o campanie anti-cremațiune foarte vehementă. Două sinoade, organizate în 1928 și în 1933, interzic serviciul religios celor ce



aleg incinerarea, fapt conservat până în ziua de astăzi, spre deosebire de Biserica Catolică ce, în anul 1963, acceptă incinerarea drept o practică funerară situată pe picior de egalitate cu înhumarea. Marius Rotar observă, analizând diversele intervenții combative ale teologilor și preoților, asocierea cremației cu spiritul barbar sau oriental, definirea ei ca practică anti-creștină și catalogarea sa ca adaptare ieftină a modei funerare occidentale. Un lucru pe care cercetătorul îl va deconstrui pe parcursul întregii cercetări este echivalarea ortodoxiei cu spiritul național românesc, atrăgând atenția asupra abuzului identitar suferit, prin aceasta, de către celelalte minorități religioase, reduse la tăcere. Din acest punct de vedere, procentul de 84%, desemnând ortodocșii incinerati în timpul perioadei interbelice, apare ca un fapt ironic. Pe de altă parte, performarea, la scară mare, a serviciului religios pentru cei incinerati arată, după cum insistă Marius Rotar, că incinerarea era departe de a se revendica ca o practică anti-creștină. De altfel, Calinic I. Popp Șerboianu, arhimandrit, a încercat să demonstreze legăturile dintre ortodoxism și incinerare.

Campania detractoare dusă împotriva incinerării este compensată însă de apariția, în 1934, a revistei *Flacăra sacră. Organ pentru propagarea cremației umane în România*. După cum și titlul o indică, rolul său este de a populariza incinerarea în spațiul românesc, fiind tipărite, lunar, aproximativ 3000 de copii și determinând o creștere semnificativă a numărului de incinerări. Mai mult, România ajunge să fie reprezentată la Praga, în 1936, la conferința internațională dedicată incinerării, de către Mihai Max Popovici, intrând, în acest mod, în circuitul mondial al mișcării cremaționiste. O altă achiziție a acestei perioade este recunoașterea practicii incinerării ca legală, de către Codul Penal, în 1936, recunoașterea valabilă și în prezent. Literatura și critica literară au reflectat zbuciumul epocii între pro și anti incinerare. Paul Zarifopol, Anton Holban, Constantin Stere, Garabet Ibrăileanu sau Eugen Lovinescu figurează printre cele mai cunoscute nume ale epocii interbelice și sunt, totodată, persoane care au ales pentru sine incinerarea. Tudor Arghezi, Cezar Petrescu, Macedonski, Nichifor Crainic sunt printre cei mai de seamă oameni de cultură și literați ce și-au exprimat punctul de vedere față de incinerare, atât în operele literare, cât și în diverse luări de cuvânt.

Capitolul patru al lucrării se ocupă de incinerare în perioada comunistă. Aici, munca cercetătorului se traduce, într-o mai mare proporție, poate, într-o activitate de interpretare a datelor culese și a realităților descrise. Prin legea naționalizării, crematoriul *Cenușa* intră în proprietatea statului, primăria Bucureștiului devenind posesoarea acestuia în 1948, fapt ce conduce la încetarea relațiilor dintre cremaționiștii români și *Federația Internațională Cremaționistă*. Marius Rotar explică prin ce mecanisme incinerarea, în loc să constituie o pârgie de instituire a ateismului clamat de către comuniști, în descendența modelului sovietic, ajunge să decadă, atât ca număr de incinerări, cât și ca putere de propagandă. Incinerarea continuă să existe, numai că ea nu se asociază comunismului, în sensul larg și ideologic al termenului. Cu toate că, la *Cenușa*, există colțul *Béla Brainer*, sau colțul roșu, dedicat comuniștilor incinerati - de altfel, un colț în care sunt prezente însemne creștine -, niciunul dintre membrii de prim rang ai Partidului Comunist nu a fost incinerat. Părinții lui Nicolae Ceaușescu, ca să luăm un singur

exemplu, sunt înmormântați, și încă cu serviciu religios extrem de fastuos. Patru sunt explicațiile găsite de către Marius Rotar, în acest sens, explicații menite să rupă suficiente văluri iluzorii ale realității, coagulate în structuri ale imaginarului social, precum prigonirea ortodocșilor de către comuniști sau gruparea incinerării și a comunismului într-un câmp semantic și valoric comun. Prima explicație vizează ruralitatea rădăcinilor liderilor comuniști, cea de-a doua costurile crescute ale funcționării crematoriului naționalizat, a treia are în vedere atitudinea reprobatoare a Bisericii Ortodoxe, iar cea din urmă explicație, nu foarte comodă, se referă la înțelegerea tacită dintre Biserica Ortodoxă Română și Partidul Comunist, printr-o diviziune a puterii, în acord cu domenii diferite ale realității, Bisericii revenindu-i domeniul morții, iar Partidului cel al vieții.

Capitolul cinci investighează incinerarea și situația crematoriilor după Revoluția română de la 1989. Acesta este anul când se inaugurează un tip de percepție eminent negativ asupra incinerării („the evil politics of cremation”). Dacă comunismul nu a reușit să facă din incinerare o practică specifică doctrinei sale, iată că o face sfârșitul său sângeros. Marius Rotar prezintă modul în care se produce acest lucru, prin operațiunea *Trandafirul* sau *Vama*. Această operațiune a însemnat furtul a 43 de cadavre ale unor tineri revoluționari, din morga Spitalului Județean din Timișoara, la două zile după ce fuseseră uciși, în 17 decembrie, și arderea lor la crematoriul *Cenușa*, la ordinul Elenei Ceaușescu. Despre această operațiune s-a auzit numai în ianuarie 1990, dar a avut un impact negativ asupra imaginarului legat de incinerare, aceasta fiind asimilabilă ștergerii urmelor de către o putere politică abuzivă, radicală. Totuși, în anul 1994 se inaugurează al doilea crematoriu, cel de la Vitan-Bârzești, eveniment care, paradoxal, lasă indiferentă Biserica Ortodoxă Română, ca, de altfel, și mass-media. Greva angajaților de la acest crematoriu, din 1997, pune în lumină, după cum arată Marius Rotar, fenomenul traficului de locuri de veci, astăzi devenit o mafie veritabilă, fapt denunțat în repetate rânduri pe parcursul acestui capitol, de către cercetător. Angajații se revoltă împotriva directorului Administrației Crematoriilor și Cimitirelor, Cristian Ștefănescu, angajat în afaceri ilegale cu locuri de veci. Pe de altă parte, inițiatorul revoltelor, Ionel Gheorghe, este acuzat de a fi administratorul crematoriului, dar și al unui magazin ilegal.

Cercetătorul abordează și alte aspecte specifice epocii actuale: criza locurilor de veci și reflectarea ei în mass-media, incinerarea unor personalități sau refuzul celor apropiați de a da curs dorințelor lor de a fi incinerati - Clody Bertola, Ilarion Ciobanu, Zoe Ceaușescu, Silviu Brucan, Aurel Baranga, Marcela Rusu, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Magdalena Boiangiu, Florența Albu, Cristian Pașurca, Roxana Briban - și ilustrarea acestor aspecte de către mass-media. Apoi, sunt discutate, documentat, și noile propuneri legislative vizând incinerarea, înființarea asociației cremaționiste *Amurg* și înfirișarea unor idei de deschidere a altor crematorii și, nu în ultimul rând, închiderea crematoriului *Cenușa*, în 2003. Un loc aparte în analiza lui Marius Rotar îl ocupă relația dintre incinerare și ortodoxism, un element important fiind discriminarea cu care preoții oferă servicii religioase celor incinerati. Mai precis, se remarcă concesiile făcute în acest sens vedetelor.

Capitolul de concluzii reia ideile semnificative ale cercetării și încearcă să facă previziuni cu privire la viitorul incinerării în România, un viitor

problematic, căci două forțe antagonice se confruntă: realitatea crizei locurilor de veci, a cărei soluție ar fi incinerarea și, de cealaltă parte, refuzul Bisericii Ortodoxe și inculcarea, de către mass-media a unor simbolistici negative a incinerării. Dintr-o altă perspectivă, confruntarea este între tradiția ortodoxă și modernitate, incinerarea reprezentând, în Occident și în America, o practică concurențială, la nivel statistic, cu înhumarea, iar ca realitate propriu-zisă, o alternativă la înhumare<sup>6</sup>. Evenimentele din ianuarie 2012, de la Cluj-Napoca, determinate de decizia Consiliului Local de a oferi un spațiu pentru construcția, de către RDK Cremation<sup>7</sup>, unui crematoriu în cimitirul Mănăștur demonstrează că cercetătorul a avut dreptate să se aștepte la schimbări și mișcări tectonice ale climatului socio-cultural al incinerării în România actuală. Incinerării nu îi va fi ușor să se impună. Cert este însă că, cercetări precum cea a lui Marius Rotar, capabilă să spargă straturile iluzorii ale realității, formate din mituri, preconcepții și prevalența imaginariilor negative, reușesc să facă puțină lumină în calea a ceea ce ar trebui să constituie un pas spre normalitate: acceptarea incinerării ca alternativă totală, nesancționată social sau religios, la înhumare.

#### Note:

1. Marius Rotar, *Eternitate prin cenușă. O istorie a crematoriilor și incinerărilor umane în România secolelor XIX-XXI* (Iași: Institutul European, 2011), 630 p., ISBN 978-973-611-778-7.

2. Marius Rotar, *Moartea în Transilvania în secolul al XIX-lea. Vol. 1: Zece ani de concubinaj cu moartea. Dimensiuni istorice și perspective contemporane asupra morții* (Cluj-Napoca: Accent, 2006).

3. Marius Rotar, „The Mask of the Red Death: the Evil Politics of Cremation in Romania in December 1989”, *Mortality*, 15, 1, (2010): 1-17; Marius Rotar, „Between Two Fires: Cremation in Romania during 20th-21st Centuries”, *Fharos International*, 3, (2010): 4-9.

4. A se vedea site-ul conferinței și al cercetătorului Marius Rotar:

<http://romaniandeathcremation.blogspot.com/>

5. Paradigmă occidental-americană a morții despre care s-a vorbit pe larg începând cu Ariès sau Gorer și care presupune, în mare, procesul de excludere din sfera vizibilului social a morții, ca idee, ca realitate individuală și socială, precum și a muribunzilor. Ca urmare, bolnavii mor la spital, departe de privirile celor dragi, deveniți incapabili să se mai confrunte cu moartea și chiar incinerarea este văzută de către cercetători precum Louis-Vincent Thomas, cel puțin într-o anumită etapă, ca o formă de ocultare a morții, de radicalizare a distanței produsă orișicum de moarte. Pentru mai multe detalii, a se vedea: Geoffrey Gorer, *Death, Grief and Mourning* (Anchor Books, 1967); Ernest Becker, *The Denial of Death*, (New York: Free Press, 1973); Herman Feifel, *The Meaning of Death* (New York: McGraw-Hill Book, 1959).

6. *Fharos International*, vol. 76, nr. 4, 2010, pp. 24-37.

7. Pe site-ul *Asociației Amurg* se găsesc toate linkurile către toate articolele din presă ce discută problema crematoriului din Mănăștur. Se vede cum, la început având o atitudine mai degrabă cumpătată, Biserica Ortodoxă Română reușește să mobilizeze, alături de anumiți lideri politici, cetățenii din Mănăștur să își manifeste, printr-un marș, dezaprobarea față decizia consiliului local, pentru ca, în final, să obțină decizia de încetare a construcției crematoriului, atât în Mănăștur, cât și în orice alt loc din Cluj. <http://www.incinerareamurg.ro/>.



# Eficiența ignorării

Sergiu Gherghina

Partidele de extremă dreaptă europene supraviețuiesc din punct de vedere politic și adună susținere electorală în urma gesturilor și declarațiilor controversate. Popularitatea lor crește în perioade de criză (financiară, politică, socială sau culturală) și scade în perioade de acalmie. Aceste evoluții sunt aproape general valabile în Europa contemporană, gradul de democrație al țărilor nefiind un factor important. Acestea sunt concluziile a numeroase studii și orice observator atent al vieții politice continentale din ultimul deceniu poate ajunge la această concluzie. O altă observație la îndemână este aceea că astfel de formațiuni extremiste – sau personalități cu atitudini similare (vezi cazul recent al lui Breivig în Norvegia) – se promovează activ prin intermediul mass-media și al comentariilor celorlalți actori politici sau cetățeni despre ei. În termeni simpli, orice discuție despre gesturile și inițiativele actorilor politici extremiști nu face altceva decât să le sporească popularitatea. Cunoscând acest lucru, extremiștii promovează de multe ori inițiative controversate în momentele în care susținerea lor printre cetățeni se află pe o pantă descendentă.

Cunoscând toate aceste aspecte, prin prisma diverselor teorii de comunicare sau marketing politic sau a dovezilor empirice legate de realitatea politică recentă, este surprinzător cum reacțiile la o inițiativă extremistă continuă să le copieze pe cele din trecut, ignorând rezultatele existente și greșelile anterioare. De curând, Partidul Libertății din Olanda (PVV), condus de Geert Wilders, a oferit pe *site*-ul său posibilitatea reclamării situațiilor în care olandezii au avut de suferit în fața unui cetățean est-european. Dincolo de caracterul vag al formulării de pe *site*, rămâne întrebarea generală referitoare la ce este de făcut referitor la acest gest. Rândurile de mai jos detaliază originea acestei idei, implicațiile sale și reacțiile existente.

Cum a apărut această idee? Destul de simplu: necesitatea unui mesaj nou. După succesul de la alegerile parlamentare din 2010 când a devenit al treilea partid din Parlamentul olandez, PVV este pe o pantă descendentă a popularității. Wilders a fost conștient că votul din 2010 a fost unul de protest – așa cum se întâmplă deseori cu partidele extremiste – față de celelalte alternative politice. De atunci, liberalii și social-democrații olandezi (primele două partide din ultimii ani) reușesc să adune din ce în ce mai mulți susținători. Până în prezent popularitatea PVV a fost determinată de mesajul său general anti-islamic, iar pelicula de scurt metraj *Fitna* reflectă ideile lui Wilders. Uciderea lui Theo van Gogh, realizator al aceluși filmuleț, de către un tânăr musulman a oferit lui Wilders oportunitatea conturării unui mesaj clar anti-islamic. Însă, la șapte ani după acel eveniment, mesajul PVV și-a atins limitele și era nevoie de noi „țapi ispășitori”. Acest din urmă element este comun în discursurile extremiste: când lucrurile nu merg bine, trebuie găsit un vinovat. Uneori vinovate sunt grupurile care apar în societate (imigranții), alteleori toți actorii politici. De obicei, argumentele extremiștilor sunt șubrede, logica fiind una problematică. Însă

niciuna dintre acestea nu contează pentru cetățeanul obișnuit. Canalizarea frustrărilor sale este un lucru vital în societatea contemporană și aceasta este cartea jucată de extremiști. Revenind la cazul PVV, observând scăderea popularității sale, liderul acestuia a identificat est-europenii drept sursă principală a problemelor existente în societatea olandeză.

Ce înseamnă practic această inițiativă? În primul rând, este o manifestare a dreptului la liberă exprimare. În forma sa actuală, un forum de discuție pentru cei nemulțumiți de imigranții est-europeni, nu diferă semnificativ de gesturile extremiștilor din Europa Centrală și de Est – de obicei îndreptate împotriva minorităților etnice. Este la fel de mult orientată împotriva valorilor europene de demnitate, libertate și liberă circulație ca și amprentările poliției italiene, deportările din Franța sau controalele de la granița daneză. Iar împotriva acestora din urmă nu s-a luat vreo măsură. În al doilea rând, această platformă de exprimare a nemulțumirilor nu este o politică ce va fi implementată, ci doar o estimare a celor nemulțumiți. O astfel de evaluare nu este reprezentativă, *site*-ul fiind vizitat cu preponderență de susținătorii acestui partid (cei care au încredere în mijloacele acestuia de acțiune). La câteva zile de la lansarea *site*-ului Wilders menționa că existau deja peste 30.000 de sesizări. Fără detalierea formei și conținutului acelor sesizări, acest număr este irelevant.

Reacțiile au fost diverse. Să începem cu cea mai simplă, a premierului olandez Mark Rutte care nu a dorit să comenteze menționând că *site*-ul nu este unul guvernamental. Acuzat de complicitate cu Wilders prin prisma faptului că PVV susține din umbră guvernul, gestul lui Rutte are o explicație rațională. În 2002, reacțiile dure ale întregii clase politice la adresa partidului lui Pim Fortuyn și uciderea acestuia din urmă au condus la un succes major în alegeri. Experiența arată că reacțiile permit victimizarea

respectivului partid și acesta are de câștigat. O reacție va sosi probabil atunci când Wilders va propune adoptarea unei legi care să reflecte această atitudine orientată împotriva est-europenilor. Al doilea tip de reacție este cea moderată, oferită în principal de către oamenii de afaceri olandezi care au perceput pericolele asocierii țării lor cu astfel de atitudini extremiste. O astfel de situație poate afecta relațiile economice stabilite între Olanda și multe țări est europene. Intervențiile acestora au insistat asupra caracterului izolat al discursului extremist. Cel de-al treilea tip de reacție este cel virulent și a fost vizibil la nivel european și la cel al țărilor direct vizate de mesajele PVV. Instituțiile europene (în special comisarul european pentru Justiție Viviane Reding) și europarlamentarii (incluzându-i aici pe cei olandezi, chiar din partidul lui Rutte) au condamnat public *site*-ul pentru impactul său asupra unor drepturi și valori fundamentale europene. Reprezentanții statelor est-europene au fost de mai multe tipuri: ambasadele au redactat scrisori oficiale, iar doi europarlamentari (un român și un polonez) au solicitat boicotarea produselor olandeze în statele postcomuniste.

Ultimul tip de reacție face un mare serviciu PVV deoarece îl promovează. În urma acestor intervenții numărul vizitatorilor de pe *site*-ul partidului extremist a crescut exponențial. Ignorarea sa generală este probabil cea mai bună soluție. Aceasta va conduce la izolare mediatică, iar această inițiativă va fi uitată. La urma urmei, este doar un gest populist, fără urmări concrete (și cunoscând modalitatea de acțiune a extremiștilor nici nu va avea prea curând o finalitate). Este suficient că majoritatea politicienilor și oamenilor de afaceri olandezi se distanțează de inițiativa PVV, iar oficialii europeni și-au manifestat dezaprobarea față de acel *site*. Orice altă reacție, iar numărul lor este relevant în acest context, promovează involuntar acest gest extremist și sporește tensiunile la nivelul indivizilor și al țărilor.



Leszek Zebrowski



# Catafatic, apofatic și logofatic

## Discurs și experiență a lui Dumnezeu

Nicolae Turcan

O dată cu turnura teologică a fenomenologiei franceze discursul despre experiența religioasă a revenit în filosofie, de unde modernitatea îl expulzase în baza unui raționalism autoritar, ostil teologic. Dialogul cu tradiția creștină, în special cu tradiția apofatică, s-a dovedit extrem de fructuos, Marion fiind unul dintre exemplele elocvente: influențele din teologia mistică a Sf. Dionisie Areopagitul sunt asumate și transferate într-un discurs filosofic de o calitate redutabilă. Interpretarea teologiei apofatice este la Marion asemănătoare celei ortodoxe: apofatismul nu este doar o metodă prin care negațiile intelectuale se opun afirmațiilor despre Dumnezeu, ci o a treia cale, care depășește cunoașterea predicativă și se plasează dincolo de posibilitatea lui da sau nu, într-o experiență supraconceptuală a Dumnezeului cel de dincolo de toate.<sup>1</sup> „Dumnezeu fără ființă” despre care vorbește Marion este Dumnezeu cel situat mai presus de conceptul de ființă, surclasând astfel ontologia greacă, dar și ontoteologia tradiției metafizice occidentale.<sup>2</sup>

Dacă acordul dintre teologia lui Marion și teologia ortodoxă poate fi asumat în acest fel, rămâne de discutat rolul afirmațiilor de credință, care au în vedere atât numele divine, cât și antinomiile dogmatice. Pentru teologia ortodoxă, legătura dintre dogme și apofatism rămâne indiscutabilă: chiar dacă neagă orice afirmații despre Dumnezeu, pentru a distruge orice idol conceptual și a pregăti calea pentru Dumnezeul cel viu, teologia apofatică nu este o experiență care contrazice afirmațiile dogmatice, ci dimpotrivă, se bazează pe ele și le reîntemeiază. Într-un fel este vorba despre o reciprocă întemeiere, apofatismul ortodox bazându-se pe dreapta credință tot atât cât antinomiile dogmatice revelează apofatismul care le stă la bază.<sup>3</sup> În afara unei credințe drepte, experiența și întâlnirea cu Dumnezeu adevărului nu este cu puțință decât în mod cu totul și cu totul excepțional (caz în care excepția întărește regula).

Rămânând în zona afirmațiilor de credință, se pune întrebarea: cum arată discursul teologic în urma experienței apofatice? Marion argumentează că Dumnezeu mai poate fi doar *de-numit*, cum se întâmplă cu conceptul de *cauză* care e prezent chiar în *Teologia mistică*, după suita negațiilor radicale, fără ca acest concept să constituie o afirmație catafatică (premergătoare apofaticului). Dumnezeu-cauză al Sf. Dionisie ar fi astfel doar o simplă denumire, care nu ar trimite la consecințele *metafizice* ale afirmațiilor de credință, negate deja în urcușul duhovnicesc. Pe de altă parte, Martin Lair, preot catolic și profesor la Universitatea din Villanova (Pennsylvania, SUA), susține că cel care a făcut experiența apofatică ajunge asemenea Sf. Pavel, locuit de Hristos. Faptul de a fi hristofor îl face să aibă un discurs „plin de Dumnezeu”, un discurs în care Cuvântul însuși este cel ce vorbește, putând fi denumit, din această cauză, discurs *logofatic*.<sup>4</sup> Acest discurs în care se aud chemările lui Dumnezeu, pare a fi un discurs poetic sau de dragoste, nesituat la nivelul catafaticului.

După părerea noastră, acest discurs logofatic nu poate fi diferit de cel catafatic înțeles în acord cu tradiția Bisericii de Răsărit. Dogmele sunt

afirmații care pot rămâne simple concepte idolatre în măsura în care ele nu trimit către Dumnezeul cel viu: dar antinomiile pe care le cuprind dovedesc că structura supralogică are nevoie de o umplere cu trăirea Dumnezeului despre care ele vorbesc. Pentru un necredincios dogma este un idol filosofic închis o dată pentru totdeauna, care nu mai spune mare lucru; pentru cel ce crede, dogma este reperul în care se simte adierea apofatică, fiindcă ea conține în sine însăși ruptura și fereastra către Dumnezeul cel viu prin faptul că antinomia dogmatică e insolubilă rațional. Dacă dogma indică neîncetat către Dumnezeul rugăciunii, fiind un fel de icoană care trimite dincolo de ea (la fel cum trimit și slujbele liturgice, muzica, pictura iconografică etc.), nu e mai puțin adevărat că dogma este în același timp rodul experienței apofatice a Bisericii. Aceasta înseamnă că hotărârile sinoadelor ecumenice au fost inspirate de Duhul Sfânt, deci sunt, în termenii lui Martin Lair, logofatice, pline de prezența Cuvântului. În consecință, nu e nevoie de a gândi un nou tip de discurs care să nu fie nici catafatic, nici apofatic, de vreme ce îngemănarea dintre acestea două a dat naștere exprimărilor credinței, ci de a accepta că dogmele pot fi fie idoli, fie icoane, după credința fiecăruia. Cuvintele celui plin de Dumnezeu sunt vii chiar dacă sunt simple sau paradoxale afirmații de credință, fapt ce trimite la afirmația că nu tipul discursului este important (catafatic, apofatic sau logofatic), ci prezența lui Dumnezeu și viața religioasă însăși.

S-ar putea obiecta că această reducere a discursului logofatic la discursul catafatic *recunoscut ca iconic* ar da dreptate modului în care Derrida acuza apofatismul că s-ar întoarce la catafatism și ar recădea în metafizica prezenței și în ontoteologie, adică ar redeveni idolatru din punct de vedere conceptual. Marion îndepărtase

această obiecție arătând că experiența apofatică nu e doar o negație intelectuală, ci, așa cum am mai amintit, o a treia cale, dincolo de afirmații și de negații, calea unirii mistice. În plus, obiecția poate fi îndepărtată și prin sublinierea caracterului deschis, din punct de vedere *ontologic*, al învățăturilor de credință: afirmațiile despre Dumnezeu sunt idoli sau icoane, sunt închise în ele însele sau deschise către Cel Preainalt *în funcție de credința celui ce le formulează sau le ascultă*. Discursul catafatic este logofatic, adică plin de Dumnezeu, ori de câte ori cel care-l rostește a făcut experiența apofatică (aici nu ne interesează gradele acestei experiențe, dar cu cât este mai înaltă și mai reală, cu atât puterea cuvintelor este mai mare); de asemenea discursul catafatic poate fi gol și lipsit de putere ori de câte ori viața în Hristos și experiența Celui nevăzut lipsesc. Dumnezeu poate vorbi prin orice afirmație, suferință, eveniment, iar la limită chiar prin pietrele drumului. Firește că doar cel care are urechi de auzit Îl va auzi, la fel cum numai cel care crede va înțelege că drumul afirmațiilor de credință este experiența Dumnezeului viu, cel de necuprins cu mintea, *ergo* de niciun concept al rațiunii autosuficiente. Concluzia devine astfel evidentă: discursul logofatic este doar un discurs *catafatic care a făcut deja experiența apofatică*. Ce e mai mult decât aceasta, de la complexitatea goală a rațiunii este.

### Note:

1. A se vedea Jean-Luc Marion, *În plus. Studii asupra fenomenelor saturate* (= *Philosophia christiana*), traducere de Ionuț Biliuță, Deisis, Sibiu, 2003, pp. 149-186.
2. Vezi Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1991.
3. Vezi Vladimir Lossky, *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit* (= *Dogmatica*), traducere de Vasile Răducă, Anastasia, București, pp. 35-37.
4. A se vedea articolul Martin Lair, „Whereof we speak: Gregory of Nyssa, Jean-Luc Marion and the current apophatic rage”, în *The Heythrop Journal* XLII (2001), pp. 1-12.



Stasys Eidrigevicius



flash meridian

# Lecturile Rodicăi Grigore

Virgil Stanciu

Celor care citesc regulat revistele literare nu le-a putut scăpa numele Rodicăi Grigore, prezentă sistematic în multe publicații cu cronici închinată cărților străine. Săptămână de săptămână, universitară sibiană publică articole de mari dimensiuni – unele, adevărate eseuri – despre autori dintre cei mai diverși, de pe toate meridianele, intrați în atenția editurilor noastre. Se înțelege de la sine că ea prestează, astfel, un serviciu deosebit de important pentru cititorii (câtor mai fi existând) aflați în căutare de cărți bune, oferindu-le sugestii (prin însăși selecția cărților comentate), evidențiind operele demne de atenție, demonstrându-le importanța în canonul autorului și în cel mult mai exigent al literaturii universale, explicând, cel puțin la un prim nivel, mecanismele textului. Hărnicia este, oricând, binevenită; competența universală ar putea fi suspectă, dacă autoarea de care ne ocupăm n-ar dovedi cu prisosință că citește volumele cu multă grijă, se documentează cu acribie filologică pentru a le contextualiza, dar, mai ales, are harul de a vorbi la obiect, făcând, totuși, fără să divagheze, trimiteri și conexiuni interesante, uneori chiar captivante.

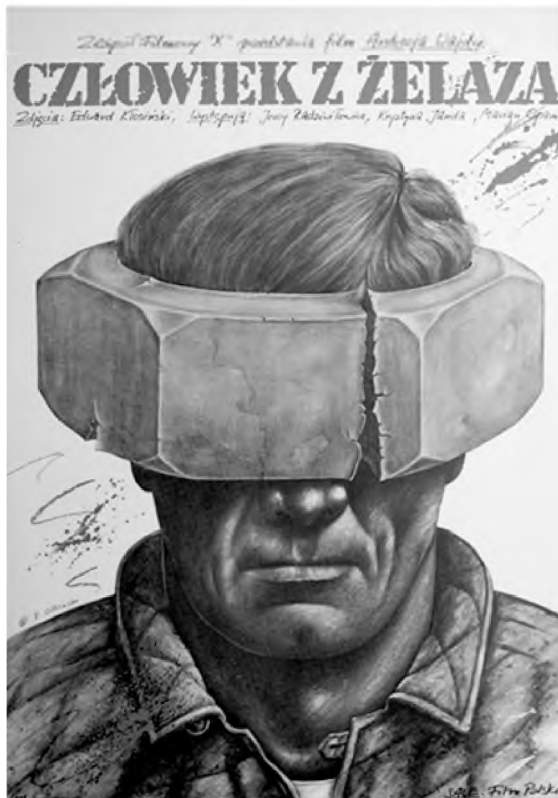
Cercetătorii români ai literaturilor străine au două posibilități de a-și finaliza proiectele, într-un plan cultural largit. Fie se angajează să scrie monografiile sau studii tematice de anvergură (pornite, de regulă, ca lucrări de licență sau dizertații doctorale), fie alcătuiesc volume, mai mult sau mai puțin omogene, din articolele publicate în presa culturală, de-a lungul timpului. Stirpea celor dintâi este restrânsă, iar producțiile lor, adesea redactate într-o altă limbă și publicate pe spezele autorilor, se înscriu în circuitul quasi-confidențial al bibliotecilor universitare și al specialiștilor. Totuși, putem număra (pe degetele mai multor mâini) câteva succese incontestabile: Sorin Alexandrescu despre William Faulkner, Dan Grigorescu despre Joyce, Marcel Pop-Corniș despre Melville, Roxana Eminescu despre literatura portugheză, soții Ianoși despre Tolstoi și Dostoievski, Vasile Voia despre Novalis, Cosana Nicolae despre canonul literar american. Cea de a doua posibilitate este să alcătuiască un volum din articole scrise în momente diferite, în mod mai mult sau mai puțin oportun (aniversări, lansări de traduceri etc.) sau, pur și simplu, din entuziasm față de cartea citită, din dorința de a o recomanda. Există, firește, riscul să nu iasă o carte bine structurată, ci o simplă culegere, un florilegiu. Dar dacă lucrările sunt grupate tematic ori în funcție de afinități sau influențe, pe școli sau curente literare, cartea va avea mai multă coeziune și-și va depăși condiția de miscelaneu. Nu aș vrea să se înțeleagă, cumva, că astfel de întreprinderi sunt condamnabile. Dimpotrivă, scriitori foarte stimabili și-au publicat „carnetele de lectură”, dacă ne gândim doar la Borges, Llosa, Salman Rushdie sau chiar ... Harold Bloom. Ori, la noi, Felicia Antip, Geo Vasile, Ion Crețu și mulți, mulți alții.

Rodica Grigore și-a pus cartea apărută la „Limes” (în colecția „Paradigme”, coordonată de Gheorghe Perian) sub semnul oglinzii, făcând reverența de rigoare lui Jurgis Baltrušaitis. A și intitulat-o, de altfel, *În oglinda literaturii*. Un titlu convențional, dar frumos și liniștitor. Pentru că, în pofida zăpăcelii post-structuraliste, literatura (proza, în speță), continuă să fie o oglindă purtată de-a lungul unui drum, cum certifică, de altfel, și

cel mai mare vrășmaș al „școlii resentimentare”. Un numitor comun al operelor discutate, aparținând unor autori variați, ni se spune în „Oglinzi și reflectări”, prefața volumului, este dorința de a răzbi, prin intermediul reflectării artistice, la esențe, la adevărul de dincolo de aparențe. Literatura dezvăluie „chipul fără mască, viața în ceea ce are ea mai adevărat”. Subscriem, dar am dori să adăugăm că și traducerea – iar cărțile de care se ocupă acest voum au fost citite în traducere – este un fel de oglindă, din păcate uneori o oglindă deformatoare.

Cele șapte secțiuni ale volumului trec, cu doar aparentă dezinvoltură (în realitate, în spatele textului stau ore întregi de lectură, de documentare și de redactare onestă) de la lirica lui Fernando Pessoa la trei portrete neconvenționale (Nikos Kazantzakis, John Fowles și Margaret Atwood, cea din distopii). Între ele, capitole substanțiale despre romanul japonez, scriitura feminină și (in)dependența ei față de feminism, istorie și ficțiune în romanul britanic, ilustrarea Visului American în proza secolului XX și eterna fascinație a povestirii (pornind de la un volum de proză scurtă semnat de Cortazar, dar continuând tot cu romane).

La Pessoa se discută cu aplomb „experiența heteronimică”, o experiență creatoare unică, în care poetul se divide în mai multe avataruri, vorbește pe diverse voci, instituind un univers care reflectă la infinit, însă pe tonuri și sub măști diferite, o autobiografie unică. Acești „heteronimi” sunt examinați pe rând, iar poemului „Autobiografie” i se acordă atenția cuvenită, într-un text exegetic de mare profunzime și cu dimensiuni de studiu, ca cele publicate odinioară în revista *Secolul 20*. Capitolul despre japonezi debutează cu Yukio Mishima, urmărit de la scrierile de început, mai tributare modernismului european, până la tetralogia *Marea fertilității*, o vastă cronică de familie în care este surprinsă, printre altele, și degradarea tradițiilor nipone (proces împotriva căruia, se știe, Mishima a protestat recurgând la anularea propriei ființe), dar și înfruntarea timpului



Rafal Olbinski

ne cruțător de către reprezentanții diferitelor generații. Despre specificul literaturii nipone – abaterea ei de la teoria *mimesis*-ului, jocul cu măștile – se vorbește cu exemplificări din operele lui Kobo Abe și Fumiko Enchi, iar pendularea inevitabilă a scriitorilor japonezi între tradiția autohtonă și modernitatea inspirată de Occident este urmărită la Yasunari Kawabata și Haruki Murakami. În capitolul despre doamne sunt analizate romane (câteva pentru fiecare scriitoare) de Iris Murdoch, Margaret Atwood și Angela Carter. La Murdoch, mai mult decât la suratele ei, sunt evidențiate și scăderile prozei elaborate în ritm draconic (anul și romanul!), pe de o parte neîncadrabilă („tragedii ironice”?), pe de alta incapabilă să mențină standardul valoric înalt, autoimpus.

Capitolul despre britanici începe cu Evelyn Waugh, un scriitor pentru care s-au făcut în ultimul timp eforturi consecvente de al aduce în actualitate, discutat aici cu două piese de rezistență, doi piloni principali ai operei, *Un pumn de țărăniță* și *Întoarcere la Brideshead*. Urmează Sir William Golding, cu o reinterpretare cam fugară (căci riscantă) a *Împăratului muștelor* și mai multă insistență pe indigestul roman *Moștenitorii*, o alegorie cu propensiuni mitopoetice despre zorii sângeroși ai omenirii. Încheie șirul Graham Swift, un romancier la modă, supraevaluat, cu romanele *Pământul apelor*, *Ultima comandă* și *Mâine*.

Literatura de peste ocean este (a fost?) obsedată de Visul American (în egală măsură cât urmărește mirajul Marelui Roman American), sintagmă eluzivă în funcție de care se definesc raporturile individului cu societatea, transgresând spre metafizic, adică spre confruntarea realității cu iluzia și utopia. E un loc absolut comun că romanele profunde care reflectă ipostaze ale Visului American se situează pe poziții antagonice față de acesta. Pornind de la Dreiser, Rodica Grigore trasează circuitul încă deschis, zăbovind mai îndelung asupra celui care a produs cea mai memorabilă sinteză epică pe marginea acestei supra-teme, F. Scott Fitzgerald. Nu doar *Marele Gatsby* („expresie esențială a Visului American eșuat”), ci și *Blândețea nopții* beneficiază în acest capitol de analize ample, riguroase, eseista reușind să demonstreze cum Fitzgerald, poate mai mult decât orice alt membru al Generației Pierdute, a înfățișat complex luminile și umbrele Americii. Supra-tema este apoi urmărită în „ficțiunile istoriografice” ale lui E. L. Doctorow, *Cartea lui Daniel* și *Ragtime*, dramatizări ale unor momente importante din istoria SUA, legate de Războiul Rece, respectiv de primii ani ai secolului XX. „Sfârșitul Visului American” este zodia sub care analista plasează câteva romane mai recente, de autori mai puțin celebri: *Ultima ieșire spre Brooklyn* de Hugh Selby Jr., *Netherland* de Joseph O’Neill, *Zbor peste Long Island* de Chang-rae Lee.

Tabloul este completat și diversificat prin includerea secțiunilor privind-i pe romancierii latino-americani și arabi din capitolul „Fascinația povestirii”.

Rodica Grigore semnează o carte pasionantă pentru lectorul iubitor de literatură străină, furnizând, pe lângă interpretările pătrunzătoare, și informații ordonate pe mai multe paliere, în așa fel încât *În oglinda literaturii* este și o utilă carte de învățătură.



rânduri de ocazie

# Compozitorul, poet al sunetelor...

Radu Țuculescu

Se numește Ionică Pop. Este compozitor și lector universitar la Academia de muzică din Cluj. Fost student al maestrului Cornel Țăranu a știut să asimileze de la el multe din "tainele" compoziției, străduindu-se să descopere, totodată, și noi modalități de exprimare sonoră, conturându-și treptat și sigur un profil personal distinct, în peisajul muzical contemporan. Dar maestrul i-a insuflat și dragostea pentru poezie, pentru scenă, pentru spectacol. De altfel, eu îl bănuiesc pe Cornel Țăranu că în taină scrie și poezie... chiar dacă nu recunoaște lucrul acesta. În schimb, Ionică Pop a avut curajul să tipărească un volum surprinzător în care se îmbină, superb, arta grafică semnată de Emil Dobrican cu rîndurile de poezie dar și cu paginile pe care răsar portative, frînturi din compozițiile proprii pe versurile proprii...

O carte-obiect, excelent tipărită de editura Limes, cu pagini transparente, cu pagini duble care se deschid ca niște ferestre cu versuri, desene și note muzicale, într-un întreg armonios și incitant totodată, chiar și pentru nespecialiști... Când îl cunoști prima oară, Ionică Pop îți face impresia unui "băiat mare", aproape sfios, incapabil să jighească pe cineva, gata parcă în fiecare clipă să roșească... Asta, la prima vedere. Căci ochii îl trădează, sînt într-o continuă mișcare, într-o continuă iscodire, mereu curioși de ce

se petrece în jur, încercînd să treacă dincolo de ceea ce se vede, dincolo de aparențe, să descopere muzicalitatea lumii înconjurătoare. A sentimentului de spațiu, în general, și mai ales a aceluia de spațializare, în special, cu referire la relația dintre cuvînt și sunet. Compozițiile sale se vor un "rotund", un cerc în care rostirea poetică e captată de înlănțuirea sunetelor și, adesea, gestul, mișcarea scenică le însoțesc ca un misterios ritual.

Volumul de poezie, grafică și muzică se intitulează DAR și constituie, pe bune, un adevărat... dar pe care-l poți face tuturor celor care iubesc frumosul, chiar dacă nu-l vor înțelege pe deplin... Reflectarea universului poetic în spațiul melodic se face cu deosebită subtilitate, cu finețe chiar, iar excelențele crochieri în peniță completează un univers de bogate semnificații. Trăiesc, veghez și cînt, murmură compozitorul, poet al sunetelor... E îndrăgostit de apă, de adîncurile străvezii, de luciul oglinzilor, de vulturii verzi care cad în apele gîndurilor, de stele, de catargele scufundate, de limpedea trecere a șoaptelor, de turma umbrelor care veghează... Simte cum se cerne poezia prin el ca printr-o clepsidră. Una muzicală, desigur!

Reflectarea universului poetic se face și în spațiul heterofonic. În muzică, spațiul heterofonic dă în general sentimentul mișcării pe loc, construind un microunivers incitant. Heterofonia creează spații

dedublate, unde ornamentația joacă un rol esențial. Ionică Pop combină ingenios vocea unei soprane, cu timbrul trombonului, cu sonoritățile pianului și cele ale percuției. E un spațiu al "timbralității" extrem de colorat și copleșit de dinamism. Poetul se dovedește a avea un adevărat cult pentru prietenie ceea ce, hai s-o recunoaștem, e tot mai greu de "descoperit" în zilele noastre. " ...prieten drag/...ce te-aș mai putea învăța/ cînd tu știi/ taina apei în cuigere/ umbrită de stelele/ ascunse în iarbă/ oglindite/ de roua ce strălucește suav/ stranie și iscoditoare/ ce îți pot dăru/ decît speranța mea/ ca un șarpe ce se repede/ să înghită luna..." O adevărată piesă de rezistență a volumului este amplul poem intitulat "Prietenilor mei" din care mă văd obligat să selectez cîteva versuri: "...tu-mi spui: nu te teme de moarte/ e doar ploaia ce-și varsă-n tăcere/ cenușa... ehei, ehei, Elisei/ ecou bolund, pătrat rotund, cu pantalonii sfîrtecați în tîmplă.../...nu te teme, în lacrima morții/ e-un rîu de rouă clocit de soare și plouă în sufletul meu/ cu prieteni... ehei..." Nu mă consider un poet, recunoaște Ionică Pop, doar înșir și eu cuvinte și imagini și sentimente... Versurile sale s-au născut și din dorința de a fi el singurul "răspunzător" atît pentru muzică cît și pentru text, ba chiar adesea și pentru interpretare... Un artist total, ba zice eu în surdina, să nu mă audă, că iarăși s-ar simți jenat, iarăși ar roși ca un adolescent... Căci în ograda cu îngeri destoinici/ se va înfiripa dulcea pasăre a tinereții...

Suflet generos și un adevărat poet al sunetelor, compozitorul Ionică Pop afirmă fără urme de ezitare: muzica este cel mai bun elixir pentru viața fără de moarte a prieteniei.

sport & cultură

# Sonja Henie

Demostene Șofron

Cum sîntem în plin anotimp de iarnă și cum pe rol sînt multe competiții de patinaj artistic, m-am gîndit că cel mai potrivit articol este cel dedicat uneia dintre marile patinatoare ale lumii, Sonja Henie (1912 - 1969). Bătaia mea este un pic mai lungă, avînd în vedere faptul că cea pe drept cuvînt numită și 'Pavlova a gheții' a excelat și pe marele ecran, acolo unde filmografia înregistrează 13 producții, unele aproape de ... Oscar !

Sonja Henie a fost pînă la un moment dat, cea mai tînără medaliată olimpic, la numai 15 ani și 10 luni, în 1928, record ce a ținut pînă în anul de grație 1998, Nagano, cînd a fost bătut de Tara Lipinski, campioană olimpică mai tînără cu doar... două luni! 1928 este anul primei medalii olimpice pentru Sonja Henie, următoarele reușite, la același înalt nivel, fiind Lake Placid (1932) și Garmisch - Partenkirchen (1936). Medaliiilor olimpice li se adaugă alte zece medalii de aur obținute în Campionatele Mondiale (1927 - 1936), plus șase titluri europene între 1931 și 1936. Este un record deloc atins sau îmbunătățit, Sonja Henie rămînînd un unicat sportiv în sensul bun al cuvîntului. Cu atît mai mult cu cît mai trebuie amintit și faptul că primul ei titlu național la patinaj artistic, îl obține la 9 ani! Pentru ca în 1924, la Jocurile Olimpice de iarnă de la Chamonix, Sonja să ocupe locul 8 la 11 ani. Este și prima sportivă din istorie care a cîștigat un milion de dolari, succesele ei sportive dezvoltînd o adevărată industrie de profil, 'Păpușile Sonja', 'Cărțile de colorat Sonja',...

Succesele pe gheață se datoresc înnoirilor pe care le-a adus Sonja patinajului artistic: folosirea muzicii în avantajul patinatorului; programe atent coregrafiate, o

costumație nouă, lejeră (fusta scurtă pînă la genunchi), Sonja bucurîndu-se de ajutorul total al familiei. Și cînd spun totul am în vedere faptul că Sonja a avut parte de antrenori de top (Hjordis Olsen, Oscar Holte, Howard Nicholson), de coregrafi, de lecții de balet, o întregă 'armată' în jurul ei, cu rezultatele cunoscute.

Am tot menționat anul 1936 și nu întîmplător. Este anul în care Sonja Henie renunță la cariera de sportiv pentru a se dedica filmului, devenind în foarte scurt timp, una dintre cele mai bine plătite staruri de la Hollywood. Debutul cinematografic are loc în anul 1927, în 'Seven Days for Elizabeth', regizat de Leif Sinding. Urmează 'Se Norge' (documentar norvegian; 1929, regia Gustav Lund), 'One in a Million' (1936; regia Sydney Lanfield; nominalizare Oscar pentru 'best dance direction' pentru 'Skating Ensemble'; distribuție cu Don Ameche, Adolphe Menjou, The Ritz Brothers), 'Thin Ice' (1937; regia Sydney Lanfield; nominalizare Oscar pentru 'best dance direction' pentru 'Printul Igor'), 'Ali Baba Goes to Town' (1937; regia David Butler; Sammy Lee nominalizare Oscar pentru 'best dance direction' pentru 'Swing Is Here to Stay'), 'Happy Landing' (1938; regia Roy Del Ruth; cu Don Ameche, Cesar Romero, Jean Hersholt), 'My Lucky Star' (1938; regia Roy Del Ruth, cu Richard Greene, Joan Davis, Cesar Romero), 'Second Fiddle' (1939; regia Sydney Lanfield; nominalizare Oscar pentru cîntec original, 'I Poured My Heart Into a Song'), 'Everything Happens at Night' (1939; regia Irving Cummings), 'Sun Valley Serenade' (1941; regia H. Bruce; distribuție cu Glenn Miller, John Payne, Milton Berle, The Modernaires, The Nicholas Brothers,... ; nominalizare la Oscar pentru 'best music', 'Chattanooga Choo Choo', dar și nomi-

nalizare Oscar pentru imagine), 'Iceland' (1942; regia H. Bruce Humberstone; peliculă intitulată 'Katina' în Marea Britanie', respectiv 'Marriage on Ice' în Australia; în distribuție Eugene Turner, campion al Statelor Unite la patinaj artistic), 'Wintertime' (1943; regia John Brahm, cu Cesar Romero, Jack Oakie), 'It's a Pleasure' (1945), 'The Countess of Monte Cristo' (1948; regia Frederick De Cordova, cu Olga San Juan, Dorothy Hart, Michael Kirby), 'Hello London' (1958; acesta din urmă o încercare de reintrare în lumea filmului, nereușită însă). Sînt de amintit nu numai peliculele, ci și producțiile Broadway ('Cetime of 1948', 'Hats off to Ice', 'Stars on Ice', 'It Happens on Ice',...) ale Sonjei Henie, multe și însemnate, după cum este de amintit și turneul european 'Holiday on Ice' (1953 - 1955). Mai sînt însă de reținut și următoarele: în anul 1932, Sonja Henie ocupă locul 2 într-o cursă automobilistică desfășurată la Stockholm(!), respectiv evoluția în primul număr de balet pe gheață, număr devenit cunoscut drept 'Sonja's Swan Number'. În fine, în 1960 este diagnosticată de leucemie, boală ce avea să-și spună 'cuvîntul' nouă ani mai tîrziu.

Se pot scrie mult, mult mai multe despre Sonja Henie, despre viața ei personală, despre colecția de pictură impresionistă și postimpresionistă avută (de vizitat Henie - Onstad Art Centre), despre tatăl ei Wilhelm Henie (atlet, de două ori campion mondial la ciclism, campion național la patinaj viteză, sărituri cu schiurile și cross country skiing), despre controversata perioadă a ocupației naziste în Norvegia, despre controversata întîlnire Sonja Henie - Adolf Hitler (1936!), despre 'Sour Apple Award' pentru cea mai lipsită de comunicare artistă (1944), despre includerea ei în faimoasa Star on the Walk of Fame (1960)...



## Poezia lui Sorin Mărculescu

(urmare din pagina 9)

„monstru de marmură cenușie / afirmativ și solidar în spaimă cu treptele sensibile ale lumii”, „văile înalte ale nemuririi”, „zenitul veșnic al clipei”, „balele sfinte ale mergerii goale”, „dansul sfârtecat de miracole” „podiumul creator”, „călătoria exterioară fluid de pași și conștiință”, „judele dovezilor și al straturilor întrepătrunse de nemuriri”, „umbra răspântiilor de nemuriri” etc.

Cartea următoare, *Locul sâmburelui* (1973) împinge și mai departe procesul ermetizării discursului, până la limite ale opacizării greu de depășit. Laurențiu Ulici era de părere că doar citite din apropiere, cumva în litera lor, aceste poeme pot părea indescifrabile și că ar fi nevoie de o anume distanțare și detașare pentru a-i remarca „transparența” și a surprinde „demersul integral al poetului (care) se clarifică în ipostaza de călătorie inițiativă și, deopotrivă vindecătoare” (*Literatura română contemporană*, I, Ed. Eminescu, 1995, p. 15). Dacă e să-l credem pe cuvânt, atunci aerul inițiativ al acestui discurs auzit de departe ar aduce cu ceva din

mitologicele rostiri ambigue ale unei Pythii care-și bruiază din când în când mesajul, lăsând doar în interstiții mici ferestre deschise spre coerențe fragmentare ale sensului, într-o mișcare verbală balansând între extremele unei metaforizări insolite de abstracțiuni ce trimite la complicatele volute manieriste ale limbajului de vârstă „barocă”, evitând în chip calculat expresia directă sau mediată tropic, și o anume materialitate a limbii grele de substanțe și de culori. Se creează în acest fel impresia unei tensiuni permanente între cugetare și senzorialitate, o procesualitate a elementelor în curs de articulare și structurare, mereu dificilă, punându-și obstacole, sugerând un mare efort de transcendere spre spiritual și de dificilă integrare a diversului și incongruentului în unitate, - simbolicul „sâmbure” din titlul cărții. Cu nu puține dificultăți de învins, se pot identifica câteva „obsesii modelatoare” ale unui imaginar ce-și refuză coerența de suprafață, diseminându-și mărcile după mari ocoluri printre abstracțiuni și întrerupându-și mereu firul chemat să orienteze lectura în labirintul semnelor de o mobilitate derutantă: începuturi de desen obiectual, pete de culoare aruncate pe pagină cu pastă îngroșată sunt puse în vecinătăți de concepte ce afectează tocmai plasticitatea promițătoare de mari efecte expresive. În acest imaginar cu coerențe sfărâmate cu bună știință ori numai concurate de „ideea”

grăbită să fie numită, se încheagă totuși câteva repere imagistice care schițează un soi de rețea motivică subterană: e, pe de o parte, imaginarul materiei, al organicului stagnant, inertial și apăsător, fixat în reliefuri de o remarcabilă forță plastică, cu obiecte grele de substanță telurică, acvatică, sangvină, pe de alta, cel ținând de registrul aridității, al glacialului, al aerianului, al decantării și transparențelor, cu - între ele - „vămile” - cugetării prin care se trece spre geometrii austere ori către un fel de „concetti” în care reflecția e formulată cu dibăcii manieriste. Interesantă e ambivalența simbolurilor, despre care Bachelard a spus lucruri importante. Elementarul teluric-acvatic, de pildă, poate sugera deopotrivă amorful, promiscuitatea impură a materiei opusă decantărilor spirituale, și un soi de opacitate pozitivă, trimițând la Totalitate, la Un-ul mereu vizat, iar în acest registru cu semn plus al materialității e situat, de fapt, și „locul sâmburelui”: construcția spațiului imaginar uzează aici de motivul, cu mai multe variante, al *învelișului protector*, care separă adâncul benefic de suprafețele lumii fenomenale instabile și amestecate, - asfaltul, scoarța, pavajul, coaja, caldarâmul, dalele de piatră, podeaua, crusta, bitumul, placa de oțel, carapacea...

## Jderii. Altă lectură

(Urmare din pagina 12)

primele pagini: „- [...] Ce-o fi făcând măriei sale trebuință atâta război și atâta tabără?” Interogația neliniștită traspune în lumea ștefaniană niște temeri profunde ale lumii românești din preajma oricărei crize istorico-militare majore. Dar ea îl caracterizează și pe omul anului 1942, la puțină vreme după ruperea din România Mare a nord-vestului Transilvaniei, curând după pierderea Cadrilaterului și a Basarabiei cu tot cu Bucovina de Nord, pregătindu-se de război și apoi inițindu-l într-una dintre direcțiile de unde venea amenințarea. „- Îi face trebuință căci așa-i pofta măriei sale. Cei care știu, să tacă; cei care nu pricep, să nu s-amestece”, se răspunde însă, nu fără o undă de esopism care sună a avertisment și induce tensiune, în loc să liniștească.

În principiu, atrage atenția formularea „Cei care știu, să tacă”, ecou, parcă, al faimosului adagiu al propagandei antonesciene „Taci, inamicul ascultă!” Dialogul reia, mai departe, teme și el rezumă simbolic, logica bărbatului, prohibitivă pentru femei în materie de decizie politică și militară (conformă cu un paternalism/patriarhalism la care nu numai Sadoveanu aderă, ci pe care și regimul autoritarist al lui Antonescu

il exprimă plener), pe de o parte; și logica feminină, protectivă la adresa vieții („și săracei mame numai îi tremură inima că acei copii se duc și poate nu s-or mai întoarce.”), pe de alta.

Desigur, într-un mediu saturat de centralitatea prezenței masculine, logica bărbătească învinge. Drept care, vorbele lui Manole Păr-Negru - consonante cu vindicta Noului Testament - sunt neechivoce: „Cine face, face-i-se. Sânge pentru sânge” (p. 502).

În volumul terț al *Fraților Jderi* lumea se pregătește de marea confruntare cu dușmanul, tot așa cum România ciuntită după pierderile teritoriale din a doua jumătate a anului 1940 se avânta înspre marea înclăștare cu U.R.S.S. Oricât de rusofil ar fi fost, cultural vorbind, Sadoveanu și oricât de favorabil entității statale conduse de Stalin îndată după eșecul campaniei românești de pe frontul de Răsărit, autorul nu putea fi decât alături de fiul lui cel mai iubit, aviatorul Mihai Sadoveanu, angajat, alături de ceilalți ostași ai armatei naționale, în campania contra lui Stalin<sup>2</sup>. Și dacă al patrulea volum nu a mai fost scris niciodată, așa cum pare să lase loc așteptărilor finalul celui de-al treilea, nu este doar pentru că Mihai, fiul iubit, a căzut la datorie, pesemne. Se prea putea ca înfrângerea suferită de români pe frontul de Est, lovitura politică de la 23 august 1944 și schimbarea direcției de înaintare a

războiului să îl fi îndemnat pe M. Sadoveanu la suspendarea acestui mare șantier epic înainte de a-i zădărnici autorului însuși „întoarcerea armelor”, către partea opusă.

### Note:

<sup>1</sup> Monica Andronescu, „[Interviu cu Dumitru Micu:] «Mihail Sadoveanu era un taciturn. Amintiri dintr-o altă epocă despre un om și un destin fascinant», în *Jurnalul Național*, 7 februarie 2011. Vezi la: <http://www.jurnalul.ro/arte-vizuale/mihail-sadoveanu-era-un-taciturn-567392.htm>

<sup>2</sup> Virgil Lefter, „Un fiu al lui Mihail Sadoveanu - în istoria picturii românești”: „Va fi existat acolo și un «povestitor», în persoana lui Mihai, mezinul familiei, modelul lui Ionuț Jder, băiatul pe care Sadoveanu îl adora și căruia îi tolera, lucru neobișnuit, căci deși afectuos, părintele era totuși sever foarte cu copiii săi, toate năzbâțiile sau micile necuviințe specifice vârstei. Acest Mihai, ce și-a găsit moartea pe câmpul de luptă, contribuind la eliberarea Ardealului, a lăsat în urma sa un roman plin de frumuseți - *Ca floarea câmpului* -, carte pe care autorul n-a avut bucuria s-o vadă tipărită, căci la apariția ei, imediat după război, tânărul scriitor părăsise deja această lume.” Vezi:

[http://www.memoria.ro/?location=view\\_article&id=980](http://www.memoria.ro/?location=view_article&id=980)

## Fenomenul Regieoper

(Urmare din pagina 33)

scene de sado-masochism, violul homosexual etc.). În felul acesta Calixto Bieito susține decăderea mentală a personajelor, expune inumanul, violența și excesul sexual, formele ascunse și neacceptate ale realității. Șocul, aluziile pornografice, situațiile plasate în medii pestilențiale, sugestiile gestuale și corporale obscene dau spectacolelor semnate de Calixto Bieito motivele nenumăratelor scandaluri în presă. Tendința continuă de a atâța protestele criticii, care îl acuză de vandalism și blasfemie a genului operistic, vine și din direcția curentului filmic

declanșat de Pedro Almodóvar, compania *Els Joglars* fondată de Albert Boadella sau *Fura del Baus*. Bieito implică o imensă cultură plastică și cinematografică în viziunile sale. De pildă montarea de la Gran Teatre del Liceu din Barcelona, *Un ballo in maschera* (2001) de Verdi poate fi înțeleasă doar de cunoscătorii artistului plastic și poetului suprarealist Francis Picabia. Din cinema, apar citate din Luis Buñuel (*Farmecul discret al burgheziei* în care o familie, așezată pe toalete, se ospătează), aluzii la Fellini, Antonioni, Coppola, Scorsese, Spielberg. Violența sexuală, transformarea în prostituate a personajelor feminine, nevoia de a expune substanța ce stă la baza ororilor relațiilor umane crește odată cu fiecare montare în repertoriul lui Calixto Bieito: opereta lui Johann Strauss *Die Fledermaus* (Liliacul) de la Welsh National Opera, *Lulu* de

Alban Berg și culminează în seria mozartiană *Die Entführung aus dem Serail* de la Komische Oper din Berlin și *Don Giovanni* la Gran Teatre del Liceu.

Eternul conflict între stilul performativ al operei clasice - încadrat într-un model vizual rutinizat - și intervenția regizorului nevoit să alinieze spectacolul de operă la performanțele spectacolului de teatru (care impune inventivitate și nonconformism) are enorme consecințe creative, vitale pentru imaginea teatrului de operă. Urmând modelul teatrului acesta devine un permanent “material” destinat experimentului, provocării și inovației.



## Marele, unicul Thelonious Monk (II)

Ioan Mușlea

Pe la începutul anilor '40, Monk se întoarce la New York, câștigându-și destul de greu viața ca pianist „de ocazie”. Într-un târziu izbutește să se angajeze, în Harlem, la clubul *Minton's Playhouse*, unde va face parte dintr-un grup de tineri muzicieni sastiși de ceea ce cânta toată lumea și care căutau cu înfrigurare o ieșire sau alte soluții la impasul unui *swing-mainstream* sufocant, experimentând în neștire în cadrul unor *jam-session-uri* fără de sfârșit. Complicii junelui pianist – așa cum, de bună seamă, bănuieți deja – nu erau alții decât Dizzy Gillespie, Charlie Parker, ritmicianul Kenny Clarke și alți câțiva împătimiți/apucați. Cu Thelonious lucrurile n-au mers însă la fel ca în cazul eroilor și protagoniștilor *bebop*: el s-a dovedit în scurtă vreme a fi mult prea individualist și preocupat de soluții sau căi care le puteau părea celorlalți de-a dreptul bizare, conducând cu siguranță într-un impas, căci era prin însăși structura lui lăuntrică un inadaptabil. Monk continua, de altfel, să trăiască în casa maică-sii fără să acorde nici un fel de atenție unui anumit orar/program, exasperându-și într-astfel amicii pe care nici măcar nu-i băga în seamă. În condițiile acestea nu e de mirare că va fi dat afară - în cel mai scurt timp - din orchestra lui Gillespie. În schimb, va avea însă norocul să fie angajat de către Coleman Hawkins cu care va realiza primele sale înregistrări. Și totuși, Monk era în stare să încerce a-i lumina și pe alții, organizând un soi de seminarii (sau ore particulare!) în cadrul cărora își explica pe-ndelete ideile muzicale, precum și compozițiile de-a dreptul labirintice ținând de o cu totul altă logică decât cea comună. Printre învățăceii săi s-au numărat celebritățile care vor deveni mai târziu, peste ani, Miles Davis, Sonny Rollins și Bud Powell. La numai 30 de ani, Monk avea să înregistreze (la casa *Blue Note*) primul său LP sub nume propriu: *The Genius of Modern Music*. Omul care l-a ajutat a fost cunoscutul saxofonist Ike Quebec, iar cei mai valoroși muzicieni de care se va fi înconjurat erau Al McKibbon, Milt Jackson, Art Blackey sau Max Roach. Se poate lesne constata că volumele (două la număr!) ale acestui *Genius of Modern Music* conțin multe dintre celebrele compoziții ale pianistului (*Well, You Need'nt, Round' Midnight* sau *Straight No Chaser*); pe de altă parte, cei care au analizat stilul atât de accentuat percusiv al lui Monk sunt de părere că acesta era deja bine „bătut în cuie” la cei 30 de ani ai săi. S'ar putea chiar spune că – pe de o parte, în decursul anilor care au urmat muzica sa n'a avut de suportat/infruntat nici un fel de rupturi sau modificări stilistice majore, iar pe de alta, se poate afirma că interpretările compozițiilor prezente în cadrul celor două LP-uri (*Blue Note*) constituie, și astăzi, modele clasice de interpretare ... *monkiană*.

Înregistrările lui Thelonious s-au vândut greu, lumea nu înțelegea muzica și nici abordările atât de speciale, atât de aparte ale acestui „geniu”; chiar și criticii sau unii dintre muzicieni strâmbau din nas și, uneori, îndrăzneau să-l acuze frontal că nu se prea pricepe și că ar trebui să mai pună mâna și să mai învețe carte. Iar într-o cu totul altă ordine de idei, în anul 1951, poliția avea să-i găsească în mașină droguri; de fapt acestea îi aparțineau lui Bud Powell, dar Monk n-a suflat o vorbă și, în consecință, a fost închis câteva luni, după care n-a mai avut dreptul (ani de zile!) să

cânte în localurile newyorkeze. Cu toate astea, în perioada 1952-1954, va izbuti să înregistreze din nou: de data asta pentru casa de discuri *Prestige* întrucât *Blue Note* renunțase la el din motive de pierderi și marfă greu-vandabilă. Grupurile și tovarășii împreună cu care a „comis” noile LP-uri erau cu mult mai bune decât cele de care a avut parte la *Blue Note*, fiind vorba, în primul rând, de Sonny Rollins și de Miles Davis, iar înregistrările fac parte din *momentele astrale* ale carierei lui Monk. Despre înregistrările cu Miles (cunoscute sub denumirea *Miles Davis and the Modern Jazz Giants*) v-am vorbit deja, ilustrându-le chiar cu acel fantastic *The Man I Love*. Alături de Miles (leader) și de Monk, se aflau Milt Jackson (vibrafon), Percy Heath (contrabas) și Kenny Clarke (baterie). Într-un fel era formația ideală, doar că aceasta nu era condusă de Monk, ci de Miles și cei doi – așa cum ați putut vedea - nu se prea înțelegeau întotdeauna. Grupul acesta ne-a lăsat două LP-uri celebre: *Bag's Groove* și deja amintitul *The Man I Love*.

Dacă veți căuta pe Youtube piesa „Bag's Groove” veți avea parte de un regal de mai bine de 11 minute, timp în care să puteți urmări pianul extraterestru al unicului Monk Thelonious.

Din aceiași ani, ținând de casa *Prestige*, datează și vinurile înregistrate cu furtunosul/impetuosul Sonny Rollins; de astă dată, Monk este, de bună seamă, cel care impune



Milt Jackson

regulile jocului și iată că în cadrul orchestrei apare și un *corn francez* de mare efect. Spectacolul este mult mai liber și muzica mult mai sofisticată, toată povestea figurând de asemenea pe Youtube. În anul 1954, Thelonious ajunge la Paris, – într-o lume mult mai deschisă căutărilor avangardei - unde se bucură de oarecare succes și o cunoaște pe Nica de Koenigswarter, cea care îl va proteja și îngriji în momentele cele mai complicate. De fapt, omul nostru trece printr-o perioadă destul de dificilă: deși o bună parte dintre muzicieni și dintre critici a început să-l accepte și chiar să-l aprecieze, în fond, arta sa rămăsese una dificilă, ermetică, iar vânzările nu prea dădeau semne de înviore. Cu toate astea, în anul de grație 1955, specialiștii de la casa de discuri *Riverside* îl vor convinge pe pianist să semneze un contract și să înregistreze pentru ei, acceptând să-i despăgubească pe cei de la casa *Prestige*. Am insistat poate prea mult asupra acestor aspecte comerciale, însă – chiar și în cazul unui geniu de talia lui Monk – condiția impunerii concepțiilor și ideilor sale – mai ales când erau atât de fistichii - nu putea să nu treacă prin pragmatismul stupid al



Sonny Rollins

cererii și ofertei. Noua casă de discuri avea să-și ia unele măsuri de precauție, încercând să nu se aventureze de la bun început în „sminteala” compozițiilor lui Monk și convingându-l să accepte – ca prim pas - realizarea unui LP care să conțină doar marile succese ale lui Duke Ellington. Treaba n'a mers prea lesne încât – pus în fața partiturilor „ducelui” - Monk părea să nu se descurce „de nici o culoare”. Nimeni n'a aflat, nici până astăzi, dacă lucrurile stăteau chiar așa ori dacă nu cumva „ciudatul” pianist nu făcuse decât să le ofere - celor care-l acuzau că nu știe meserie - o mostră din umorul său la fel de sec și enigmatic precum muzica sa. LP-ul a ieșit pe piață sub denumirea „Monk Plays Duke Ellington”, într-o extraordinară formulă de trio, avându-i la contrabas pe marele Oscar Pettiford și la baterie pe omniprezentul Kenny Clarke. Dacă veți încărca adresa <http://youtu.be/QdVGMkVC> veți putea delecta cu varianta piesei *Mood Indigo* în viziunea lui Thelonious, la fel cum – încărcând adresa <http://youtu.be/raLOXN0-jx8> - puteți asculta celebra *Solitude* în aceeași interpretare. Rămâne să decideți dacă viziunea și interpretarea lui Monk stau în picioare în ambele cazuri întrucât – după cum bine știm - gusturile nu se discută.

Anul 1957 le va aduce, în sfârșit, lui Monk, dar și celor de la *Riverside* succesul mult așteptat după ce toată lumea căzuse de acord să scoată un nou LP gândit integral de acest mare pianist-problemă. Monk s-a înconjurat în acest scop de oameni grei și prieteni vechi: Sonny Rollins, Oscar Pettiford și Paul Chambers la contrabas, Clark Terry la trompetă și Max Roach la tobe. Thelonious însuși avea să rupă gura târgului optând într-una din piese pentru instrumentul numit *celestă*. LP-ul se numește *Brilliant Corners* și conține o superbă muzică foarte elaborată care poate fi ascultată pe inevitabilul Youtube la adresa <http://youtu.be/CttuY2L7bSU>.



teatru

# Un portret coregrafic al lumii

Claudiu Groza

Teatrul Național din Târgu Mureș a depășit, se pare, momentul nefericit de anul trecut, când chestiuni administrative umbreau performanța artistică. În 2012, lucrurile par să se fi așezat, iar de Naționalul târgu-mureșean se poate vorbi din nou ca despre o instituție producătoare de evenimente teatrale. M-am convins de asta în 17 februarie, la premiera spectacolului *Carmina Burana*, în regia/coregrafia lui Gigi Căciuleanu, o montare de "teatru coregrafic", cum specifică acesta în caietul-program.

Și, într-adevăr, în *Carmina Burana* nu joacă dansatori care interpretează actricește, ci actori - ai secției române, ai secției maghiare și studenți ai Universității de Teatru - care dansează. Opțiunea lui Căciuleanu pare surprinzătoare: se știe că dansul presupune o condiție fizică aparte și o știință specifică a mișcării, astfel că o persoană nedeprinsă cu astfel de lucruri ar putea da impresia lipsei de grație pe scenă, ca să mă exprim eufemistic. Asta nu se întâmplă însă nici pe departe în *Carmina Burana*, unde toți interpreții au o grație notabilă, o coordonare mereu unitară, reglată la detaliu, și un tonus scenic remarcabil, o adevărată concentrare de resurse energetice care i-a făcut, după spectacol, în culise, să-și ovaționeze zgomotos "mentorul" coregrafic, spre amuzamentul empatic al ultimilor spectatori ce părăseau sala.

Gigi Căciuleanu a construit un spectacol extrem de limpede în ordine semantică și hermeneutică, ritmat și dinamic, plin de nerv dar și de grație, alternând ritualul îndrăgostirii cu excesele goliardice, exact în litera și spiritul scrierilor medievale. Acest

dublu accent a dat spectacolului o savoare specială.

*Carmina Burana* începe și se încheie cu motivul simbolic al "roții norocului", a sorții, în lăuntru careia au loc aceste "narațiuni coregrafice", despre iubire, chef, meditație, interacțiune umană. Grupul (*mundus*) și individul ce se distinge din acesta (*Ego*) sunt deopotrivă manevrați de soartă (*Fortuna*), constrânși să parcurgă cercul existenței.

Ritmica muzicală a fost excelent transpusă coregrafic, cu o perfectă sincronizare între accentele sonore și cele vizuale. În anumite scene de grup au existat câte 2-3 planuri de acțiune, unul static, altul/altele dinamic(e), în puncte focale ale spațiului de joc, în complement oarecum cu alte secvențe, construite cu o riguroasă geometrie a mișcării interpreților. Toți actorii, trebuie precizat, au dansat cu o expresivitate mai mult decât convingătoare, cu pasiune și exactitate, în ciuda efortului impus de acest tip de spectacol. Monica Ristea a fost *Fortuna* care intonează versurile, ca pe o incantație de vrajă în mrejele căreia să cadă muritorii. Cunoscuta actriță a oficiat cu pregnanță rolul "maestrului de ceremonii", exersându-și harul magic mai ales asupra lui *Ego*, dansat cu o splendidă grație de Attila Bordas, un artist de mare finețe și forță. Alături de el și-a demonstrat virtuozitatea, mai ales în momentele de cuplu, o altă coregrafă, Cristina Iușan. În fine, i-am remarcat în mod special, în diverse scene, pentru grația, energia, expresivitatea cu care au evoluat coregrafic, pe câțiva foarte buni actori mureșeni: Anca Loghin, Cristina Holtzli, Kinga Beno, Rareș Budileanu, Costin Gavază, Luchian Pantea. Firește, pe măsură ce-i voi cunoaște

mai bine pe toți actorii Naționalului, voi putea să-i disting cu mai multă acuratețe. Trebuie să precizez că în *Carmina Burana* întreaga echipă a făcut performanță pe scenă, pentru că spectacolul însuși e unul colectiv. Au mai dansat/jucat: Diana Avrămuț, Denisa Badea, Emilia Banciu, Ioana Cheregi, Ioana Decianu, Ramona Ghece, Georgiana Ghergu, Veronika Gothard, Cristina Juks, Delia Martin, Mihaela Mihai, Raisa Știopoane, Aniko Zaiba, Claudiu Banciu, Csaba Ciugulitu, Mihai Crăciun, David Daboczi, Alexandru Frânceanu, Gyula Horvath, Arnold Peterfi, Ervin Ruszuly, Attila Simon Kalman, Claudiu Știan.

Deși fiecare moment are farmecul său, câteva secvențe s-au particularizat prin atmosfera lor specială: una din primele scene, în care grupul respectă o fermă geometrie coregrafică, spectaculoasă prin coordonare, o savuroasă scenă a beției, apoi o alta, spre final, ca un ceremonial social. Scenografia Alinei Herescu include piese de mobilier, butoaie și... roabe, folosite în "procesul coregrafic", adjuvând dinamica scenică. Ceasul, roata și luna - trei elemente circulare, completează semantica spectacolului.

*Carmina Burana*, în viziunea lui Gigi Căciuleanu, este un spectacol-etalon de teatru coregrafic, dar și un impresionant demers de "hermeneutică umană", așa spune. Mai mult, prin punerea laolaltă a muzicii lui Carl Orff, a textelor medievale, a coregrafiilor și actorilor de teatru, montarea capătă o anvergură sincretică demnă de luat în seamă pentru momentul actual al teatrului românesc. Dincolo de asta, *Carmina Burana* e un spectacol de mare frumusețe. Și de aceea merită văzut.

# Fenomenul Regieoper

Alba Simina Stanciu

Către finalul secolului XX, regizorii din sfera teatrului "atacă" formula de spectacol de operă, cea mai rezistentă la inovații și experimente. Muzicologia și cei mai mulți interpreți lirici se aliniază împotriva "regiei reconstructive" și acuză prioritatea regizorului pentru acțiunea acestuia de a altera înțelegerea operei și a partiturii muzicale prin operațiunile de teatralizare a genului. Opera este o compoziție dificilă, provocatoare, dar și o "închisoare", după cum afirmă Krzysztof Warlikowski, unul dintre cei mai comentați și profesioniști regizori europeni care consideră ca problemă fundamentală libertatea regizorului prins într-un sistem al "structurilor impuse de partitură și convenții osificate".

Construcția operei ca *performance* a fost evitată de cercetările academice. Spectacolul de operă este o entitate complexă, muzicală, demonstrată prin prezența pe scenă a artiștilor lirici și a aparatului orchestral. "Textul" muzical există, nu trebuie considerat un suport imagistic, funcționează dramatic și mai ales emoțional, condiționează timpul derulării acțiunii și intensitatea relațiilor dintre personaje, este un motor al dramei interioare și exterioare, *ethos*-ul întregului demers scenic, lăsând deschisă opțiunea regizorului pentru *design*-ul scenic, costume, context. Libertatea actuală a regizorului și interpretarea "textului" muzical poate fi înțeleasă prin referirea la eseul lui Roland Barthes din

1968, *Moartea autorului* (textul este transformabil, fluid, imposibil de fixat într-un tipar). Teoriile filosofului francez, alături de "scriitura scenică" a lui Roger Planchon, conturează arhitectonica "școlii" germane *Regieoper*. Regizorul este independent de autor, de compozitor, iar spectacolul este un câmp pentru experimentul încărcat de semnificații culturale contemporane.

În secolul XX opera este supusă unui șir de transformări deschise de Wieland Wagner (poziția de anti-iluzionism scenic și decor pictat; concentrarea pe simbolurile principale; folosirea luminii), de Gustav Mahler și Alfred Roller la Viena (experimente pe opera lui Wagner), Meyerhold, 1909, în *Tristan și Isolda* (scena geometrică; trimitere la vechiul regim imperialist prin formele abstracte care evidențiază opulența acestuia), Serghei Eisenstein, 1940, cu *Walkiria* la Balșoi; producția *Der Fliegende Holländer* (1929) a lui Otto Klemperer/Ewald Dulberg la Opera Kroll în Berlin (influență *Bauhaus*) etc. Anii '60 nu au dat multă atenție regiei în spectacolul de operă. Orice deviere era considerată anomalie, iar atenția era concentrată asupra performanțelor vocale ale cântăreților. Anii '70 aduc primele momente de transformări vizuale ale operei (Patrice Chéreau în producțiile de la Bayreuth) cu poetici regizorale îndreptate contra unui spectacol rutinizat, susținute de cercetări și reformulări ale concepției de mizanscenă (în special în Germania,

broșurile - *Programmhefte* - facilitează înțelegerea acestor demersuri prin documentările riguroase și detalii de producție). Montările lui Patrice Chéreau și Ruth Berghaus deschid porțile versiunilor avangardiste. Zona germană, în special est-germană, impune spectacolul de regizor prin personaje pilon ca Walter Felsenstein, Harry Kupfer, Götz Friedrich, Ruth Berghaus, Peter Konwitschny și creează veritabile școli de regie, punând bazele montărilor postmoderne de operă.

Regia reformatoare a spectacolului de operă se dezvoltă pe două filiere fundamentale. Un prim demers decisiv pentru evoluția spectacolului de operă este creația regizorală a lui Walter Felsenstein și "școala" *Komische Oper* din Berlin (fondată de regizor în 1947) considerate punctul de pornire pentru fenomenul german *Regieoper*. Montările propun hiper-realismul scenic, tendință continuată prin Joachim Herz, Harry Kupfer, Götz Friedrich. Walter Felsenstein (1901-1975) gândește opera ca pe o dramă, plasează regizorul în centrul gândirii dramatice, impune condiția cântărețului actor și muzician, dar și al gândirii muzicale prin respectul față de partitură și indicațiile acesteia, față de expresia și personalitatea ei, admite că "cel mai important regizor este compozitorul". Acuratețea textuală domină stilul său datorat în mare parte pregătirii și experienței ca actor și regizor de teatru. Întărește credibilitatea personajelor cu precizia unui actor, impune minuțiozitate și studiu mimicii și gesticii indiferent dacă un personaj este principal sau din figurație. Perfecțiunea obținută de regizorul german este un rezultat al nesfârșitelor repetiții, metoda de tratare a partiturii de operă și a libretului este comparată



cu aceea a lui Stanislavski. Cu toate că Felsenstein este un suport pentru regia radicală (*Regieoper*), montările sale creează o imagine conservatoare pentru că nu actualizează contextul și situațiile.

Continuator al lui Felsenstein și director la *Komische Oper* începând cu 1976 până în 1980, Joachim Herz (1924-2010) aduce în scena de operă metodele extrase din teoriile lui Bertholt Brecht. Realizează modificări substanțiale în opera lui Wagner. O montare de referință pentru direcția dată regiei de operă este *Der Ring des Nibelungen* (1976) în sensul manevrării materialului scenic și uman cu turnuri și schimbări de sens în concepția personajului și a contextului (Siegfried este ridiculizat, asociat cu faptele lui Don Quijote, plasat într-o cupolă gigantă de sticlă; Walhala este un model *business center*, descrisă prin linii decorative *nouveau riche* și grădini *Jugendstil*).

Un alt produs de vârf al școlii Felsenstein, Harry Kupfer, director la *Komische Oper* între 1981-2002, propune un limbaj performativ dominat de efecte tehnice de ultimă generație, aplicate repertoriului wagnerian abordat în totalitate (de la *Der Fliegende Holländer* până la *Parsifal*). Leitmotivul regiei lui Kupfer este forma geometrică, planurile decupate, volumele transparente plasate într-un spațiu abstract, în spații multiple și ere cu consecințe nucleare catastrofale, jocul cromatic intens și manevrele continue cu lumina. Scena este eliberată de elementele materiale dar recompusă prin efectele optice, prin transformările fluide produse de cabluri luminate de neon, de jocuri de linii paralele și de perspectivă. Sunt folosite lasere pentru foc și apă, schelete de metal pentru

sugestia unui peisaj urban ultramodern căzut în ruine (*Gotterdammerung*). Tetralogia wagneriană *Der Ring des Nibelungen* (Bayreuth, 1988) este momentul crucial care confirmă turnura regiei spre noile direcții (după momentul 1976 înregistrat de Patrice Chéreau pe aceeași scenă).

Al doilea moment de reper pentru modificările regiei de operă ce ia amploare în a doua jumătate a secolului XX are ca suport teatrul lui Bertholt Brecht, manifestat în operă prin Ruth Berghaus și adepții stilului ei regizoral, Peter Konwitschny, Jurgen Flimm, David Alden. Stilul este abstract, neconvențional, fixând ca prioritară corespondența între *design*-ul scenic și forma plastică corporală ca urmare a experienței în dansul expresionist (debut cu regizorul coregraf Gret Palucca). Mișcarea scenică este concepută în rigorile și stilizările coregrafice, prin improvizație, incidental și impredictibil. Intenția autoarei este desprinderea de intenția compozitorului. Partitura și libretul sunt ignorate, nu contează decât expresivitatea corporală, gestul ca semn esențial. Peter Konwitschny, asistentul regizoarei la *Berliner Ensemble*, este un personaj central în regia de operă începând cu anii '80. Montează spectacole provocatoare (în special Wagner), se afirmă ca teoretician cu principii revoluționare menite să fundamenteze procesul de rescriere scenică: materialul inedit, impunerea principiilor teatrului epic, contexte noi și neașteptate, alienarea elementelor familiare, finaluri premature, desprinderea de personaj, schimbarea momentului și a locului, narativ discontinuu, distribuții șocante. Prin aceste mecanisme urmărește un esențialism al pieselor, restaurarea nucleului pierdut prin "jungla de interpretări care, în multe cazuri, au distorsionat sensul piesei".

Montările sale sunt un dialog continuu cu inteligența și suportul cultural al audienței. În pofida acuzațiilor că "se întâmplă pe scenă tot felul de lucruri iar muzica este forțată către fundal" răspunde prin afirmațiile "Teatrul nu este muzeu. Esența spectacolului teatral nu se poate rezuma la expunerea presupusei intenții a autorului cum era expusă la data premierei sau cum ar fi putut arăta la premiera originală".

Ultima generație de regizori "afectată" de fenomenul *Regieoper* include două personaje interesante. Este vorba de Katharina Wagner - influențată de școala lui Peter Konwitschny și Harry Kupfer - și Calixto Bieito. Descendentă a lui Richard și Wieland Wagner, aceasta se impune ca nume de vârf în noul curent, prin producțiile *Der Fliegende Holländer* (2002), cu apariții *skinhead* în context de port contemporan, *Lohengrin* (2004) la Opera din Budapesta și *Die Meistersingers* (2007) pe scena *Festspielhaus* la Bayreuth. Montările ei sunt luate în considerație de analiștii regiei postmoderne datorită limbajului curajos ce valorizează experimentele artelor plastice contemporane, fomulele *splashing* sau *street art*, *happening*. Poetica sa performativă înseamnă actualizarea brutală a situațiilor pe un decor eclectic, mizează pe intensitatea vizuală și contextul *non-art* juxtapuse imaginilor prelucrate din istoria picturii, sculpturii universale și Bibliei.

Formula extremă a regiei radicale în spectacolul de operă este sinonimă cu numele Calixto Bieito. Leitmotivul montărilor regizorului catalan sunt bordelurile, drogurile, deșeurile umane, degradarea în toate formele ei (prostituare, sex, nud expus, scene de onanie, (Continuare în pagina 30)

militare amintind de trecutul lor „de glorie” în slujba națiunii.

Mița Baston (Elena Ivanca), port-drapelul angelic - și de-a dreptul tragic, în câteva momente - al revoltei feminine contra ușuraticului Năică, este bine contrapunctată de Didina Mazu (Romina Meri), care dezlănțuie pe scenă întreaga frivolitate feminină.

Comedia spumoasă a „frizerului diplomat”, cum era numită piesa de critică a epocii la vremea apariției sale, se desfășoară, în această viziune regizorală, pe mai multe planuri: cel al personajelor principale - Pampon, Crăcănel, Mița, Didina, Nae Girimea, Iordache (Radu Lărgeanu), Catindatul la Percepție (Cristian Rigman) - și cel al grupului gălăgios de măști, de „cetățeni care se mută”. În costume amintind de cel al lui Charlot, în actul întâi, și costumații de Pierrot (dar purtând agățate și măști inutile de *commedia dell'arte*), în actul al doilea - agitați, revoluționari, gălăgioși și gurmanzi (o găsim în grup și pe „mama proștilor”, mereu gravidă) -, ei secondează personajele principale în acțiuni, parodiindu-le, și-și au, pe de altă parte, propriul lor spectacol, cu trimitere clară la recente acțiuni civice stradale.

Ritmul în general alert al reprezentației este uneori rupt de lungimea excesivă a unor scene (cum ar fi cea a extracției de măsea a Catindatului, din actul întâi, când mai multe personaje din grupul de cetățeni își pierd, la rândul lor, câte o măsea sau interminabila scenă de sex dintre Nae și Didina din actul al doilea).

Realizare în favoarea gustului public comun și a comercialului în primul rând, spectacolul Monei Marian poate constitui totuși o sursă de bună dispoziție și pentru consumatorul cultural avizat. ■

## Carnavalul amorului

Alina Tănase

Spectacolul Monei Marian cu *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale, cea mai recentă premieră a Teatrului Național din Cluj, din 4 februarie, propune publicului o abordare plină de dinamism și fantezie a piesei caragialiene.

Parte a unui carnaval organizat de o instanță superioară - cea care dă tonul petrecerii din mahala și o va și încheia - personajele par strunele viorii „înaltei măști” care traversează scena la începutul și la finele spectacolului, mască ce se vrea, poate, și un avatar al Autorului.

Atmosfera de mahala bucureșteană este realizată în primul rând prin gălăgie, prin muzica de petrecere, apoi prin noroiul invizibil de care se feresc și se scutură personajele. Iancu Pampon, Crăcănel și Mița intră în scenă făcând echilibristică pe scânduri și cărămizi, căutând parcă să nu se întineze. Nu peste multă vreme, în locul presupusei mocirle va fi așezat patul, acesta fiind locul în care se-ncing și se dezamorsează conflictele amoroase. Zgomotul extrem - țipetele, chiuiturile, ciripiturile, fluierăturile -, o altă caracteristică a lipsei reale și cotidiene de comunicare, creează o barieră fonică (uneori chiar și față de public) la adăpostul căreia se-ntâmplă importante „traduceri în amor”, dezvăluite prin bilețele. Dincolo de textul caragialian propriu-zis, umorul situațiilor scenice dezvoltate de regizoare este unul frust, de-a dreptul „gros” pe alocuri, uzând din plin de aluzii sexuale și chiar scatologice. Utile pentru răcorirea spiritelor prea încinse, bățăile cu sifon iau locul bățăilor cu tarte din comedia mută.

Balul mascat din actul al doilea se transformă într-o beție cruntă: cei doi amorezi înșelați devin

de-a dreptul patetici și logoreici, în timp ce Mița și Didina ajung la luptă deschisă - părueli, fluierături și defilarea armelor luptei de clasă - pentru câștigarea lui Nae.

Spațiul scenic, centrat pe frizeria lui Nae Girimea, este foarte practic organizat de cele trei case modulare (scenografia este semnată de Eugenia Tărășescu-Jianu) - ele oferind atât o rapidă schimbare de decor, pentru actul al doilea, cât și multiple posibilități de joc: cearta lui Nae Girimea cu Mița, începută în pat, va urca la etaj în actul al doilea, pentru ca reconcilierea finală a frizerului cu ambele sale amante să se petreacă tot în pat.

Frizerul macho (dar având ciorapii rupți) Nae Girimea (Cristian Grosu) își cultivă fizicul prin tracțiuni la coada de topor și-nvârte damele „cum vor mușchii lui”. Argumentul său principal este cel al corecției fizice, atât față de Iordache, cât și față de Mița și Didina - când nu-și mai găsește cuvintele, scoate cureaua. În final, printre explicații încălcite, după ce s-a amuzat privind superior de la etajul frizeriei crunta ceartă feminină, își sparge singur, cu entuziasm, lemne-n cap.

Ovidiu Crișan oferă, în rolul lui Iancu Pampon, un veritabil recital actoricesc. Personajul său, subliniind gros falsa morală, respectabilitate și distincție, este alergic la păsărelele lui Crăcănel, mare patriot și amator de mici și bere.

La rândul său, Mache Razachescu, zis și Crăcănel, un tip afectat și foarte grijuliu cu colivia lui, e interpretat cu deosebită vervă de Adrian Cucu. Este remarcabil dialogul Pampon-Crăcănel despre „traducerea în amor”, din actul al doilea, când amândoi sunt îmbrăcați la fel, în costume



## film

# „Crucișătorul Potiomkin - un film de care nu mă pot despărți”

## de vorbă cu criticul de film Tudor Caranfil

**Ioan-Pavel Azap:** - Anii '40 au fost marcați de război, anii '50, cei ai „obsedantului deceniu”, de comunismul primar, gregar, în care violența și represiunea predominau (tot un fel de război în fond). Cum s-au reflectat toate acestea în repertoriul cinematografic din România?

**Tudor Caranfil:** - Evident că repertoriul a fost teribil sărăcit. Cinematografele distribuiau, în vreme de război, doar filme germane, italiene și, puține, dar foarte solicitate, cele franceze. D.I. Suchianu a fost cel care a restabilit, în plin război, legăturile cu cinematografia franceză, deschizând o fereastră de distribuție specializată pe producția Franței, care, după înfrângere, devenise, teoretic, sub Petain aliată cu Axa. Din 1945 piața a fost dominată de filme americane și rusești, dar după 1948 cinematografia rusă a preluat monopolul, filmul american devenind excepție. Adică erau promovate filmele „progresiste”, cele de stânga. Îmi amintesc de o producție independentă americană, de Herbert Biberman, *Sarea pământului* (*Salt of the Earth*) cu o mare vedetă mexicană, Rosaura Revueles (de altfel întreg filmul fusese turnat în Mexic, cu banii sindicatelor americane și, descriind el o grevă americană, era vorbit în engleză). Și în 1955, cred, a apărut la noi *Lanțul* (*The Defiant Ones*) lui Stanley Kramer. Dar între acestea probabil că au mai fost vreo 2-3 filme, poate *Vikingii*. Pe urmă erau filmele neorealiste italiene. În 1950 am văzut *Hoți de biciclete*, *Tosca*, *Nu e pace sub măslini* a făcut ravagii. Mai era și producția ungară, care înflorise cu melodrame dulcege jucate de Javor Pal și Katalin Karady. Deci, ca să zic așa, intrasem încă de atunci în Europa. Dar partea leului o avea producția sovietică. Chiar din ultimele zile ale lui august '44 păstrează acasă o fotografie a bulevardului devastat, în apropiere de Cișmigiu, cu clădirea unui cinematograful care afișa *Partizana*, film de război al lui Mark Donskoi, cu teribila tragediană Vera Marețkaia. Au băgat în săli toată producția de război, au difuzat și filmele anilor '30, unele din ele făcuseră la București un succes monstru chiar înaintea războiului (*Toată lumea râde, cântă și dansează*, *Volga-Volga* ale lui Alexandrov), ba au programat și *Crucișătorul Potiomkin* într-o versiune sonorizată cu muzica lui Șostakovici. Necazul era că după câteva luni, n-au mai fost filme ruse în premieră și erau programate mereu aceleași și aceleași titluri. Dar spectatorii trebuiau să-și găsească obscuritate pentru dialogul între sexe, așa încât săliile aveau chiar și așa căutare. Apoi mai erau și filmele unor cinematografii, ca să mă exprim așa, „emergente”. Ungurii ne-au trimis un superb film *Undeva în Europa*, de Radvanyi Geza (care a făcut ulterior carieră europeană), cehii au rupt piața cu o comedie în două serii *Brutarul împăratului* de Martin Fric, polonezii au contribuit și ei cu un succes, *Cei trei din strada Barska* de Aleksandr Ford, și, uite așa, cinefilia a supraviețuit.

- Când ați văzut pentru prima dată *Crucișătorul Potiomkin*, ați avut sentimentul întâlnirii cu capodopera? Vă întreb pentru că spectatorul de azi vede acest film după consumarea unei anumite bibliografii, este un film clasat și îl (poate) percepe

oarecum deformat - ca pe o vizionare obligatorie. Mă gândesc că în adolescența dumneavoastră - atât grație vârstei cât și conjuncturii: filmul rula, iată, în rețeaua obișnuită de difuzare -, îl puteați evalua ca pe un film „normal”...

- Aveți în vedere, totuși, că Eisenstein avea o faimă mondială stabilă, deja, prin 1950 când i-a fost difuzată o versiune sonorizată a lui *Potiomkin*, mai ales că era și ilustrată muzical de o partitură a lui Șostakovici. Sigur că faima sa ajunsese la mine înainte de a-i vedea filmele. Când a murit, în 1948, aveam 17 ani și am citit în presă că a murit faimosul Eisenstein pe care inițial l-am confundat cu Einstein. Deci, omul era cineva în conștiința mea, înainte de a-i vedea filmul. Nu cred totuși că gloria mi-a influențat vizionarea. Nu văzusem film mut de când mă știam, și dacă n-aș fi fost biciuit de expresivitatea imaginilor lui probabil că n-aș fi rămas în sală. Eram un elev indisciplinat, citeam mult, dar numai ceea ce mă implica emoțional, și nu eram mai breaz nici ca cinefil. „Lectura obligatorie” mai degrabă m-ar fi îndepărtat de ecran decât m-ar fi identificat cu el. Dar lovitură de grație mi-a dat-o filmul un deceniu mai târziu, când l-am revăzut în public, și mai cu seamă cu un public special. Un public format din actorii săi istorici. Să mă explic: România a fost țara cea mai ospitalieră cu rebelii de pe Potiomkin. *Crucișătorul* a putut acosta la cheiul Constanței unde echipajul a coborât și, împotriva cererii guvernului țarist de repatriere forțată a matrozilor, cei mai mulți dintre ei s-au stabilit la noi, unii fiind chiar împroprietăriți după primul război mondial. În 1955, abia pătruns în competiția cotidiană a jurnalisticii am fost trimis de redacție să particip la o adunare de jubileu a răscoalei. Am găsit, în sala de spectacole a Muzeului de azi al țăranelui, vreo sută de bătrâni, cei mai tineri trecuseră de 70 de ani, mișcându-se țeapăn în costume de gală, cu care, se observa imediat, nu prea erau obișnuiți. Am încercat să infirip o convorbire cu unul sau cu altul, să-și depene amintiri, dar eram întâmpinat cu un răspuns rezervat și stereotip: „E tare mult de atunci!”.

Le-au fost înmânate solemn medalii comemorative și oarece animație a produs știrea că le vor fi mărite pensiile. Dar atmosfera deveni stingheritoare când sărbătorii au fost invitați să evoce, de la tribună, momentul tinereții lor. Nu s-a oferit nimeni. Până și cei numiți în prezidiu au păstrat tăcerea. Se vedea bine, nu că n-ar fi vrut, dar nu puteau. Era poate la mijloc vârsta lor înaintată și jumătatea de secol scursă peste vieți, era oboseala firească a memoriei și mai ales a rememorării, poate chiar frica de amintire, pentru că prețul răscoalei îi deștrădăcinase, le răpise patria, familia, prima iubire, poate că își regretaseră, poate renegaseră chiar nechibzuința tinereții lor. Și atunci, resemnăt, președintele adunării a încheiat cu un anunț convențional: „Urmează film artistic!”.

S-a făcut întuneric și, pe ecran, a apărut un vas de război, matrozi dormind în hamace, o halcă de carne pe care mișunau viermii... Participanții comemorării care veneau, cei mai mulți, din zone rurale, habar n-aveau de filmul lui Eisenstein care în

București fusese difuzat abia în 1951. Un timp au privit ecranul placid, dar la un moment dat i-am simțit vânzolindu-se. Cred că s-a întâmplat atunci când, examinând cu lupa carnea pe care mișună vermina, medicul vasului a decis că e comestibilă, provocând imprudent răscoala. Atunci - îmi amintesc bine! -, atunci s-a auzit distinct în sală un strigăt: SOBAKA! Nu „câine”, pe românește, ci în limba tinereții lor. Iar în scena plutonului de execuție și prelatei parterul de bătrâni clocoțea, și cred că nici Fellini n-ar fi putut închipui un cadru mai straniu, mai bizar, mai grotesc și mai tragic totodată decât imaginea aceea a moșnegilor neputincioși sărind din scaune și amenințând ecranul, cu pumnul. Și când în imagine a izbucnit, în sfârșit, răzmerița, a explodat de mânie nu numai crucișătorul ci sala însăși.

I-am simțit în clipa aceea pe pensionarii, până mai adineaori atât de inerti, apatici, indiferenți - redevenind răsculații legendei. Până atunci îi suspectasem de impostură, mi se părea că nimeriseră pe vas sau în sală din eroare, dar în momentul proiecției am recunoscut rana tinereții lor, atunci i-am crezut, când i-am simțit, fie și pentru o clipă, gata s-o ia de la capăt.

Și-mi voi aminti mereu finalul aceluia extraordinar spectacol, cum poți întâlni doar o dată în viață, și numai dacă ești foarte norocos! Opriiți în foaier de năvala amintirilor, bătrânii nu mai tăceau morocănos, ci povesteau fără să-i mai întrebăm: „Cel de la prora eram eu!” sau „Eram pe catarg!”. Se proiectau în film de parcă acolo se consumase adevărata răzmeriță. N-avea decât Eisenstein să mărturisească că episodul prelatei fusese născocit, că scara odesită nu cunoscuse masacre, că niciun olog și niciun cărucior de copil nu se rostogolise pe treptele ei. Veridicul atmosferei, adevărul tensiunii coplesiseră inexactitățile de detaliu și-i propulsaseră în trecut, cu forță de necrezut, pe bătrânii aceia până mai adineaori țepeni în hainele lor de sărbătoare. Era ca neașteptata erupție a unui lanț vulcanic, sub formidabila presiune a acestui film unic, dovedind forța influenței imaginii cinematografice mânăuită de un om de artă autentic. Așa a intrat în viața mea, de la primii pași de jurnalistică, filmul lui Eisenstein, și de aceea, iată, la capătul vieții, nu mă pot despărți de el.

- În acest context, dacă ne gândim că începutul deceniului cinci a fost marcat de O noapte furtunoasă al lui Jean Georghescu (1943), care au fost filmele românești importante ale sfârșitului anilor '40-începutul anilor '50? Ca om care a trăit acele timpuri, cum ați perceput influența ideologiei comuniste în filmele românești ale momentului?

- Nu influență era, ci dictat. Cu ideologia nu se discuta! Cel puțin în deceniul la care vă referiți rămâneau de discutat doar nuanțele, modul de expresie al tezelor acestei ideologii. Restul era dat axiomatic. Așa că, ce să vă spun. Important a fost, după părerea mea, *Răsună valea*, fiindcă reprezenta nu numai și nu atât imaginea construcției de la Bumbesti-Livezeni, cât „hei-rupul” de punere în mișcare a unui deziderat de decenii, materializat abia atunci: punerea bazei industriale a cinematografiei române.

(fragment din volumul în lucru  
*Vârstele criticului*)

Interviu realizat de  
Ioan-Pavel Azap



# Descendenții

Lucian Maier

**D**escendenții / *The Descendants*, o producție Fox Searchlight regizată de Alexander Payne, este cel mai recent proiect american independent - realizat la Hollywood - care ajunge pe ecranele noastre. Cele mai însemnate filme din aceeași categorie sînt *Juno*, *Up In The Air* sau *The Kids Are All Right*. În toate regăsim această alăturare discutabilă de termeni - Hollywood și film independent. De la începutul anilor nouăzeci, cele șase mari conglomerate hollywoodiene și-au creat propriile case de producție de *film independent* sau au cumparat o serie de case independente pe care le-au reorganizat. Filme cu bugete infime - *Sex, Lies and Videotape* sau *Reservoir Dogs* - demonstraseră că pot face profituri semnificative, evenimente față de care Hollywood-ul nu putea rămîne indiferent, mai ales după experiența anilor șazeci-șaptezeci (cu *Noul Hollywood*, ale cărui filme - realizate de Cassavetes, Polanski, Coppola, Spielberg, Scorsese sau Woody Allen sînt, totuși, mult mai *independente* decît cele mai multe filme actuale vîndute de studiouri cu această etichetă).

Sony Pictures are casa de producție de *film independent* Sony Pictures Classics, Viacom are Paramount Vantage (o subsidiară a casei Paramount Pictures), Warner Bros. Entertainment are Warner Independent Pictures (în spatele căreia se mai află Castle Rock Entertainment și New Line Cinema, studiouri independente cumpărate în anii nouăzeci de Time Warner Inc.), NBC Universal are Focus Features, Fox Searchlight aparține grupului Fox Filmed Entertainment (proprietarii 20th Century Fox), iar Disney a deținut pînă curînd Miramax Films, apoi a cumpărat studiourile Pixar. Una dintre sarcinile acestor case e să distribuie filme din toate colțurile lumii în Statele Unite. Cealaltă sarcină e să investească în producția de film independent american sau britanic. Întrebarea care apare imediat e cît din valorile adevăratului film independent mai sînt păstrate în producțiile în care investesc aceste mari studiouri prin subsidiarele lor. Prin prisma filmelor susținute, singura casă care a luptat pentru aceste valori, care, așadar, mai vorbește despre *dark side of the moon*, e

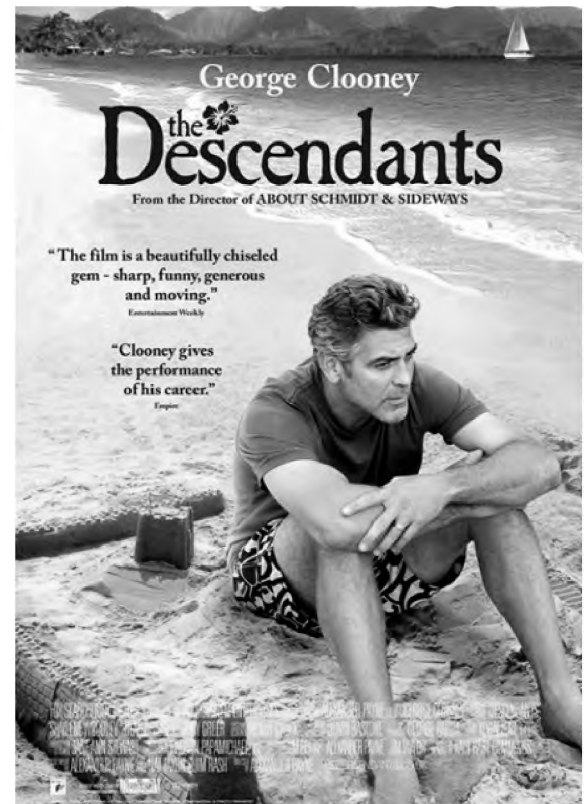
Paramount Vantage, *No Country For Old Men*, *There Will Be Blood* sau *Revolutionary Road* fiind astfel de exemple cinematografice de prim-plan.

În *The Descendants* e prezent același conformism ideatic și aceeași lipsă de rigoare narativă (tradusă ca respect față de personaje, ca raportare etică la caracterul lor de pe ecran) vizibilă în cele mai multe producții hollywoodiene. Și, ceea ce mi se pare cu atît mai deranjant - însă, în același timp, e simptomatic pentru filmul american de această factură -, e că acest conformism e disimulat în spatele unor situații care, aparent, ar fi anti-sistem (*anti-establishment*), dar care, în fapt, nu fac decît să răspundă situațiilor sociale contemporane (criza economică) în formule care discută în răspar *visul american*, fără să atenteze, însă, la natura sa iluzorie/ideologică.

Personajul lui George Clooney (avocatul Matt King) are statura lui Augustin din Hipona. Întors către propria neîmplinire - familia lăsată pe planul doi, după afaceri, neînțelegeri cu soția și cu proprii copii, de care trebuie să se ocupe acum, fiindcă soția sa e în comă - și față în față cu loviturile vieții - accidentul soției, reacția celor două fete, adevărurile pe care le află în ceea ce privește adevăratul chip al căsniciei sale -, Matt King ajunge să echilibreze balanțele familiale și, în final, să ierte. Ceea ce îl face un adevărat sfînt.

Bineînțeles, toate aceste întreprinderi și realizări ale personajului sînt cît se poate de umane. Iertarea, aflarea liniștii, sînt lucruri spre care tindem fără rezerve, aranjarea vieții, găsirea liniei de plutire, ordinea în gînduri sînt stări pe care le căutăm ori de cîte ori sînt necesare.

Neajunsul se află în modul în care apar pe ecran toate acestea, prin intermediul unor personaje-caricatură (cum e Sid), sau prin personaje de carton, figuri plasate în poveste doar pentru a evidenția o anumită latură (pozitivă) a staturii lui King, figuri care nu au posibilitatea să se apare, să răspundă pentru faptele lor (soția sa, amantul ei, cărora autorul filmului nu le dă posibilitatea să-și motiveze acțiunile). Din relația lui Matt King cu celelalte personaje, din modul în care împacă situațiile problematice, reiese morala poveștii: că adulterul e monstruos și că



persoanele care-l comit sînt la fel, că alcoolul nu poate fi nici măcar o excepție și că revolta transformată în beție e o neghiobie regretabilă, că familia e esențială și ar trebui avută în vedere înaintea oricărei munci (un exemplu cu atît mai important acum, în timpul crizei).

Aparentul discurs anti-sistem e construit tot pe dificultățile pe care trebuie să le depășească Matt King. Mesajul latent al filmului e că și persoanele care dețin averi serioase suferă și că nu trebuie invidiate pentru statutul lor social (*visul american* are și el costurile sale). Lucru care ar trebui să susțină moralul spectatorilor în vremurile astea tulburate de criză. Însă, la Hollywood, lucrurile nu pot rămîne neașezate. Astfel că toți cei răi sînt pedepsiți - mor, nu încheie afacerile vieții lor, în urma cărora s-ar fi îmbogățit fără drept de apel, - iar cei dreți și cinști se repun pe șine și își dezvăluie umanitatea, iertînd pe cei care au greșit și apărînd interesele minorităților. Pînă la urmă, filmul trebuia să fie și corect politic.

## colaționări

# Dragoste la prima vedere

Alexandru Jurcan

**S**cepticismul meu a primit o palmă zdravănă când m-am îndrăgostit de filmul *The Artist* / *Artistul*. Poze, vertij, propulsări spre premii mari, chiar spre Oscar... Speram să nu-mi placă, să mă opun valului, să fiu original. Nicio șansă: a fost dragoste la prima vedere. Așa omagiu adus artei a șaptea... mai zic și eu!

Gloria vine după anonim, iar după glorie pot surveni declinul, mizeria cruntă, depresia, ratarea. Regizorul Michael Hazanavicius n-a cunoscut marele succes pînă la acest film. Nici actorii Jean Dujardin și Bérénice Bejo. Și deodată...

Găselnița: un film alb-negru, despre epoca filmelor mute. Hollywood, 1927. George Valentin e marea vedetă a filmelor mute, iar Peppy Miller e doar figurantă. Apare sonorul, roata vieții se învîrte implacabil, dinții gloriei se tocesc subit. Valentin cade în uitare, iar Peppy urcă pe firmament. Superbul câine rămîne egal cu sine însuși în fidelitatea pitorească. Unii spun că ar putea lua primul Oscar atribuit unui câine. Adică dresorului!

Nici atunci când suntem dincolo pe platou,

vorbele oamenilor nu se aud în acest film. Poate că moda filmelor mute era și un... *modus vivendi*. Apariția sonorului demolează ierarhii. Progresul poate fi și dăunător, nu? Sonorul instaurează verbiajul, care e apanajul literaturii. Sonorul pleonastic se îndepărtează de filmul-film, unde imaginea era primordială. Doar câteva vorbe cuprinse într-un chenar sintetic. Oare literatura e amenințată de progresul tehnic? Cartea electronică nu e tot literatură? Să fie mai rezistente literele în urcușul evoluțiilor?

Nu e ușor să faci un film alb-negru, în ritm de film mut, unde mimica e la loc de cinste. Pe undeva intuim blînda fantomă sacră a lui Chaplin. Decor fără cusur, reconstituire fidelă, muzica de atunci... absolut impecabil! Ca să nu mai vorbim de gustul pentru *happy-end*, atît de omenesc, dezirabil. Speranța că după cenușă poate urma renașterea totală, ca să fie un catharsis sănătos, inteligent, întăritor. Un film care... evită literatura, regăsindu-și uitatele meandre. Poate că Hazanavicius n-a intuit furtuna succesului fulminant. Doar că marile opere nu vin prin ușa din față, ci apar umile pe



porți lateralnice, acceptând pînă la urmă efemerul veșmânt al gloriei.



## sumar

<b>bloc-notes</b>		
Mihai Dragolea	Surpriza din ținutul lui Ion Budai Deleanu	2
<b>editorial</b>		
Oana Pughineanu	Delir invernăl pe două voci	3
<b>cărți în actualitate</b>		
Cezar Boghici	Cinci decenii de apocalips	4
Adrian Țion	Scrisul vindecător	5
Irina Petraș	Povestirile lui Mihai Pascaru	6
Dorin Mureșan	"Deliciul" unei ironii istorice	7
<b>comentarii</b>		
Octavian Soviany	Poezia ca paratrăznet	8
<b>lecturi</b>		
Ion Pop	Poezia lui Sorin Mărculescu	9
<b>centenar Caragiale</b>		
Dumitru Hurubă	Omul Caragiale	10
<b>sare-n ochi</b>		
Laszlo Alexandru	Deontologia manipulării	11
<b>imprimatur</b>		
Ovidiu Pecican	Jderii. Altă lectură	12
<b>emoticon</b>		
Șerban Foartă	Dragii mei semenii, fraților, voi, cititori cetitori fărnici,	12
<b>poezia</b>		
Florin Partene		13
<b>proza</b>		
Dumitru Crudu	Domnișoara Comănescu	14
<b>interviu</b>		
de vorbă cu actorul Lorând Văta	"Ceva din tine regăsești întotdeauna, în orice rol"	15
<b>diagonale</b>		
Dumitru Suci	Din simbolistica Clujului	16
<b>istoria</b>		
Mihai Croitor	Un moment de ruptură	18
<b>afișul polonez</b>		
Nicolae Mareș	Școala poloneză de afiș la confluența anilor '70 și '80	20
Gabriela Boldor	Elogiu creativității	21
<b>structuri în mișcare</b>		
Ion Bogdan Lefter	Hibernale	22
<b>Clujul interbelic</b>		
Petru Poantă	Lumea literară	23
<b>accent</b>		
Adriana Teodorescu	De-tabuizare și vâluri sociale smulse	24
<b>dezbatere &amp; idei</b>		
Seirgiu Gherghina	Eficiența ignorării	26
Nicolae Turcan	Catafatic, apofatic și logofatic	27
<b>flash meridian</b>		
Virgil Stanciu	Lecturile Rodicăi Grigore	28
<b>rânduri de ocazie</b>		
Radu Țuculescu	Compozitorul, poet al sunetelor...	29
<b>sport &amp; cultură</b>		
Demostene Șofron	Sonja Henie	29
<b>jazz story</b>		
Ioan Mușlea	Marele, unicul Thelonious Monk! (II)	31
<b>teatru</b>		
Claudiu Groza	Un portret coregrafic al lumii	32
Alba Simina Stanciu	Fenomenul Regieoper	32
Alina Tănase	Carnavalul amorului	33
<b>film</b>		
de vorbă cu criticul de film Tudor Caranfil	"Crucișătorul Potiomkin - un film de care nu mă pot despărți"	34
Lucian Maier	Descendenții	35
<b>colaționări</b>		
Alexandru Jurcan	Dragoste la prima vedere	35
<b>patrimoniul</b>		
Vasile Radu	Profesorul Vătășianu și "metafora succesorală"	36

## patrimoniul

# Profesorul Vătășianu și „metafora succesorală”

Vasile Radu

Oricât ar părea de paradoxal, a caracteriza atitudinea culturală a profesorului de istoria artelor Virgil Vătășianu ca fiind sinonimă aceleia unui "justițiabil" - numind "justițiar" spiritul lui științific - constituie maniera cea mai directă și cea mai exactă de a aduce cele două jumătăți ale adevărului la starea lor firească de organicitate funcțională. Fiindu-i student, în amurgul carierei sale, am fost impresionat de cerbicia susținerilor sale, mai degrabă proprie unui neofit ignorant decât unui ilustru savant obișnuit cu relativitatea lucrurilor, cu "jumătățile" de adevăruri rostite pe parcursul cercetărilor. Era, aici, profesorul meu tributar primei lui vocații de "studinte la drept" (1920-1924) sau, istoricul de mai târziu resimțea presiunea apăsătoare a pozitivismului pe care profesorul său, istoricul vienez Josef Strzygowski, îl impusese ca metodă de studiu și de cercetare? Cred că era și una și alta!

Istoricul novice Vătășianu "inhalase" pe nesimțite "metafora succesorală", introducând în multitudinea de informații profesionale rectitudinea experiențială a gândirii juridice, iar "disciplina" pozitivistă a studiului de istoria artelor destrăma ca aburul respirației emoția estetică, munca sa transferând procedural în cuvânt și idee gloria efemeră a artei, prefăcând-o în expresie juridică. "Metafora succesorală" este câmpul de muncă al istoricului de artă, multitudinea de entități artistice care intră în compunerea unei moșteniri și au o valoare primară de esență economică care urmează să fie reglementate juridic.

Cine desemnează și girează acest tezaur trebuie să stăpânească atât cunoștințe de istoria artei, cât și cunoștințe juridice. Sunt două perechi de concepte, prima provenind din istoria artelor - patrimoniu, conservare - și cea de-a doua din domeniul juridic - moștenire, succesiune - termeni care reglementează "starea" acestui domeniu. Asupra acestei categorii de bunuri istorice introduc "principii de ordine", iar juriștii "principii de drept civil și economic" la care moștenitorii înțelepți apelează pentru a recupera, păstra, valorifica o succesiune. Toate acestea alcătuiesc "metoda" prin care se întocmește inventarul și se definesc "regulile de succesiune" (comparatistă!) a bunurilor moștenite. Aceasta este, în esență, "metoda de cercetare" a artei inaugurată de profesorul Vătășianu!

Aspectul rațional și juridic al cercetărilor sale era de natură să creeze principiile inventarierii monumentelor de la cea mai simplă acțiune, a repertoriilor lor, la "succesiunea" și "împrumutul" formelor și conținuturilor lor și elaborarea sintezelor "evolutive" de "drept al artei", cum au fost tratatele sale asupra artei feudale din Țările Române. În esență, profesorul Vătășianu vedea a priori ceea ce niște legiuitori îngâlați de mai



Virgil Vătășianu

târziu vor încerca să definească prin "clasificarea patrimoniului", adică clasarea diferitelor categorii de bunuri, consemnarea stării lor, protejarea și regruparea lor în "depozite". A se citi: "muzee" - "balamucuri" de opere transplantate, extrase din mediul lor de origine, pentru a ilustra o singură și temeinică fixație propagandistică - ideea naționalist-comunistă mereu pusă "pe hartă" cu valorile universale ale artei burgheze, jucându-se mereu "apărarea siciliană" și împingând la sacrificiul artiștii, ca "pioni" ai artei realist-socialiste. Aceste valori trebuiau puse "în serviciul" națiunii ca mijloc de pedagogie civică și instruire istorică, patriotică a cetățenilor ei, excluzându-se din capul locului proprietatea și dreptul de autor, fundamentale pentru existența artei.

Împotriva acestei detestabile denaturări a lucrat profesorul Virgil Vătășianu printr-un neobosit exemplu de probitate profesională. Stau mărturie lucrările sale, dar și patrimoniul Muzeului de Artă din Cluj. De la înființarea sa, în anul 1951, profesorul a coordonat activitatea Consiliului științific care a hotărât achizițiile muzeului până în anul 1967. În această perioadă, patrimoniul muzeului a crescut cu peste 1000 de piese și niciuna dintre aceste achiziții n-a făcut vreo concesie Mecenatului etatist. În fața inflexibilității oțelite a criteriilor patrimoniale ale savantului s-a tocit, ani la rândul, agresivitatea ideologică a culturnicilor comunisti. Cât despre avatarurile legislației despre patrimoniul cultural-național, abia după anul 2000 au început să fie judecate temeiurile unei noi administrații juridice a patrimoniului cultural național, iar astăzi nu se aflăm mai departe decât acolo unde ne-a lăsat drama dispariției savantului.

**ABONAMENTE:** PRIN TOATE OFICILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19232 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 18 LEI - TRIMESTRU, 36 LEI - SEMESTRU, 72 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 27 LEI - TRIMESTRU, 54 LEI - SEMESTRU, 108 LEI - UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

