

# TRIBUNA

229



Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul XI • 16-31 martie 2012

www.revistatribuna.ro



Virgil Vătășianu și Premiul Herder

**Brâncuși-Serra**  
O punere în scenă

Poezia  
**Mariana Bojan**  
**Andra Rotaru**

Interviu cu istoricul  
**György Németh**

Ilustrația numărului: Silvia Radu



## 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

# 10 ani de... Mișcare literară

Ion-Pavel Azap

La sfârșitul lunii februarie, mai precis pe 24 februarie 2012, revista bistrițeană *Mișcarea literară* a sărbătorit 10 ani de la apariția primului număr al acestei noi serii. Evenimentul, găzduit în Sala de ședințe a Consiliului Județean Bistrița-Năsăud, s-a desfășurat sub egida Consiliului Județean Bistrița-Năsăud și, evident, a revistei aniversate. Publicația a preluat titlul revistei fondate în 1924 de către Liviu Rebreanu, ceea ce, după cum spune Olimpiu Nușfelean, directorul revistei, în editoria numărului aniversar, "a însemnat pentru noi un risc, un angajament și o provocare". Cele 40 de numere apărute trimestrial din 2002 până acum stau mărturie că provocarea a fost benefică pentru cei implicați, *Mișcarea literară* fiind în momentul de față una dintre cele mai serioase reviste literare & culturale din România. Citez din același editorial al lui Olimpiu Nușfelean: "*Mișcarea* este rodul efortului unui grup restrâns - Olimpiu Nușfelean, Ioan Pinte, Ion Moise, Virgil Rațiu - la care s-a adăugat la un moment dat Andrei Moldovan. A fost aproape și Alexandru Cățăuan, care a dat un prim elan ideii și a asigurat finanțarea inițială. Marcel Lupșe a conceput coperta. Au trecut la un moment dat prind redacție Mircea Prahase sau Mircea Măluț. Cu cât grupul era mai restrâns, ne-am zis, cu atât își menținea mai bine coerența, disensiunile - inerente - distrugau mai greu bunele intenții. Dar în jurul acestui nucleu s-au aflat și se află, îmi place să cred, colaboratorii apropiați, scriitorii din spațiul bistrițean și din țară, ca și cititorii noștri."

Au dat curs invitație de a participa la sărbătorirea revistei și, implicit, la dezbateră propusă cu această ocazie, „Literatura între ficțiune și realitate”, moderată de Olimpiu Nușfelean și Ioan Pinte, numeroși scriitori și oameni de cultură din întreaga țară, dintre care îi amintim aici - în fuga... tastaturii! - pe: George Vulturescu, Daniel Săuca, Lucian Peța, Marian Nicolae Tomi, Cornel Cotuțiu, Mircea Oliv, Marcel Lupșe, Luigi Bambulea, Aurel Podaru, Vasile Dâncu, Ion Mărgineanu, Vasile Luțai, Cornelia Macarie, Adrian Grecu, Sever Ursă ș.a., ș.a.

De reținut Suplimentul acestui număr aniversar realizat de Ioan Sabin Mureșan, supliment care conține sumarul tuturor numerelor revistei, grupat pe genuri și domenii, un instrument de lucru mai mult decât util pentru istoricul literar (dar și pentru cititorul mai curios din fire) care vrea să își facă o imagine asupra celor publicate și a celor publicați în *Mișcarea literară* în acest prim deceniu de (nouă) existență.

De asemenea, trebuie spus că au fost acordate cu această ocazie și Premiile aniversare ale revistei



*Mișcarea literară*, care au revenit lui: Radu Țuculescu - pentru proză, Gavril Moldovan - pentru poezie, Călin Teuțișan - pentru eseu și Adrian Podaru - pentru traducere. *Laudatio* premiilor a fost susținut de criticul și eseistul Luigi Bambulea.

Încheiem cu câteva cuvinte de apreciere aparținând criticului literar și poetului Gheorghe Grigurcu: "Ani buni nu mi-a mai căzut sub ochi *Mișcarea literară*. Recent, când poetul Olimpiu Nușfelean mi-a oferit un număr al revistei bistrițene pe care o diriguiește, mi s-a părut excelentă. E ca și cum aș fi asistat cândva la plantarea unui pom și după un deceniu l-aș fi putut contempla în plină înflorire. Inima mea, dedicată Ardealului precum unui meleag dintre toate mai apropiat, are un prilej de bucurie."

### Concurs de debut în volum & volume publicate

manuscrisele pot fi trimise până în data de 4 mai 2012

Casa de Cultură Vișeu de Sus, Consiliul Local și Primăria Vișeu de Sus, Cenaclul literar „Andrei Mureșanu”, Biblioteca Orășenească Vișeu de Sus și Despărțământul Vișeu-Iza al „ASTREI” organizează, în cadrul celei de-a XXXIV-a ediții a Festivalului Interjudețean *Armonii de primăvară*, un concurs de debut în poezie (volum în manuscris), deschis tuturor creatorilor, fără limită de vârstă.

De asemenea, organizează și un concurs de volume de poezie publicate în perioada mai 2011 - mai 2012. Acesta este deschis tuturor creatorilor, membri sau nu ai Uniunii Scriitorilor din România.

Lucrările vor fi trimise spre jurizare organizatorilor, pe adresa: Casa de Cultură Vișeu de Sus, jud. Maramureș, strada 22 Decembrie 1989 nr. 3, cod. 435700, până la data de 4 mai 2012 (data poștei).

Pentru volumele în manuscris, premiul va consta în publicarea celui desemnat de juriu drept câștigător de către editura Grinta din Cluj-Napoca (director Gabriel Cojocaru), iar pentru volumele de poezie tipărite organizatorii oferă premii în bani. De asemenea, revistele literare și publicațiile invitate la festival vor acorda premii constând în publicarea unor medalioane literare.

Informații suplimentare la: 0262 354639; 0262 354131; 0741 099253; e-mail: ccvișeu2@gmail.com.

Responsabil de număr: Oana Pughineanu



# Român în Europa - european în România

Flavia Topan

**D**in capul locului, dihotomia „român în Europa versus european în România” mi se pare a fi o falsă dilemă. Nu există, cred, un raport de excludere între cele două concepte - identitate națională versus identitate europeană - pentru că, în fond, întreaga dezbateră se reduce la o discuție despre asumarea identității. Raportul între cele două nu este, așadar, unul de opoziție, ci este (sau ar trebui să fie) unul de includere. Cu toate acestea, însă, se nasc conflicte grave atunci când apartenența la o națiune și, implicit, asumarea unei identități naționale sunt percepute prin intermediul unor stereotipii și evaluate prin intermediul celor mai simple și elementare mijloace la îndemână - prejudecățile. Indivizii folosesc adesea „scurtături” pentru a-și ordona realitatea și pentru a imprima o coerență lumii din jur. Astfel că generalizările (forțate și eronate, adesea), clișeele, prejudecățile au tocmai rolul de a ușura munca cu realul. Însă calea ușoară nu este întotdeauna cea corectă, întrucât tocmai aceste „scurtături” pot duce la discriminare și conflicte grave cauzate de percepția eronată sau, mai bine zis, de percepția distorsionată.

În cazul României și al locului său în Europa, problemele apar, pe de-o parte, datorită acestor mecanisme de simplificare a realității și, pe de altă parte, derivă din incapacitatea României de a-și asuma o identitate coerentă și egală cu sine. Cazuri relativ izolate, în care români plecați peste granițe săvârșesc infracțiuni, ajung să fie dezbătute pe larg de presa străină, contribuind astfel la sedimentarea prejudecăților și stereotipurilor de care vorbeam mai devreme, pe când România pare să fie fără replică în aceste cazuri, incapabilă fiind de a-și afirma pozitiv identitatea.

Problema identității naționale este una importantă nu doar pentru România, ci e relevantă pentru toate națiunile din lume. Acest impuls de a marca un destin comun și unic pentru o comunitate națională, de a descoperi și de a autentifica trecutul este o necesitate a societăților moderne. Pe fondul schimbărilor actuale, omenirea traversează o perioadă de restructurare și de re-evaluare a identității. Schimburile interculturale s-au intensificat mult, culturile naționale împrumută mult mai mult unele de la altele față de epocile precedente. Epoca globalizării aduce cu sine o schimbare de paradigmă. Fenomenul aculturației s-a intensificat, pe fondul dezvoltării mijloacelor de comunicare în masă, care au facilitat respectivele schimburi interculturale, ceea ce înseamnă că, în urma contactului dintre două sau mai multe culturi, au rezultat modificări ale tiparelor culturale inițiale ale grupurilor implicate în proces. Culturile naționale au devenit permeabile, elementele venite din alte spații culturale au fost asimilate fără prea multă rezistență; putem afirma că asistăm la un proces de „hibridizare culturală”, în care culturile naționale se omogeneizează treptat și își pierd notele distinctive: „vechea credință în unitatea și superioritatea națiunii și a statului a fost zdruncinată și noile

generații din Occident, obișnuite cu călătoriile, imigrația și amestecul culturilor, au încetat să simtă forța vechilor amintiri naționale, a tradițiilor și a granițelor.” (Smith, 2002, p. 16) Acest val de modernizare erodează structurile tradiționale, legătura pe care tinerele generații o au cu înaintașii așa că, naționalismul care „după ce a atins apogeul în timpul celor două războaie mondiale, începe să treacă acum printr-un proces de declin și lasă locul forțelor globalizării, care transcend granițele statelor-națiune.” (Ibid., p. 15)

Când noi vom începe să credem, va crede și restul lumii: „România, numai atunci va avea un sens în lume când ultimul român își va da seama de specificul și unicul condiției românești.” (Cioran, 1990, p. 44) Tocmai de aceea, căutarea unei identități naționale trebuie demarată cât mai repede. În acest moment, avem nevoie de un diagnostic limpede, obiectiv, care poate ne va deranja, însă este necesar să avem un punct de plecare în construirea imaginii României, până când nu este prea târziu, înainte ca uniformizarea culturală adusă de forțele globalizării să șteargă ce este „românesc” în noi. Mai mult, unii ar spune că deja este prea târziu, pentru că România nu poate concura cu brandurile puternice ale altor țări care dețin și un avantaj financiar considerabil. Trebuie, totuși, să avem în minte faptul că uneori, schimbările sunt lente, iar în spatele lor se află multă muncă și consecvență.

Cum se naște, însă, această conștiință a identității unice colective? Un posibil răspuns la această întrebare ar fi că ideea individualității naționale se conturează în urma contactului cu alte grupuri, entități străine. Astfel, prinde contur sentimentul distincției între „noi” și „ei”. Cert este faptul că putem vorbi de existența națiunilor și înaintea perioadei moderne. Ceea ce înseamnă că o națiune nu e doar o comunitate încorporată într-un stat suveran, cu granițe recunoscute. Conceptul are o masivă încărcătură simbolică, mai ales că în epoca modernă nați-

nile au beneficiat de un transfer de sacralitate; a fost creată, altfel spus, o „religie potrivit căreia umanitatea este alcătuită (prin voință sau dispunere naturală) din entități naționale; istoria are să se împlinescă, în universalitatea ei, prin fiecare națiune în parte, iar individul, la rândul său, nu se poate mântui decât în interiorul propriei națiuni, ca parte infimă a unui destin colectiv.” (Boia, 2005, p. 11)

Discuția despre alteritate, raportarea la celălalt și diferențele dintre „noi” și „ei” își are locul în acest context. Construirea unei identități presupune un dialog cu alteritatea, prin urmare, identitatea românească se poate defini numai în raport cu tot ceea ce înseamnă Europa. România a fost numită o „țară de frontieră” pentru că, de-a lungul timpului a fost o „insulă” între marile imperii europene, astfel că evoluția istorică a fost mult încetinită. De exemplu, românii intră târziu în istoria medievală; „Evl Mediu începe efectiv în țările române în secolul al XIV-lea, atunci când în Occident era pe sfârșite și se apropia Renașterea.” (Ibid., p. 62) După o primă etapă de influență bizantino-otomană, intră în scenă imperiul habsburgic și cel rus, înconjurând, o dată în plus, frontierele „românității”. Poziționarea aceasta nefericită la confluența unor mari puteri a lăsat urme adânci în sufletul românesc, creând un sentiment de neputință, de incapacitate de a pune stăpânire pe propriul destin: „toți istoricii României - implicit sau explicit - sunt de acord că resemnarea a fost nota intimă a sufletului nostru în decursul mării noastre anistorii.” (Cioran, 1990, p. 64) Timp de secole, spațiul românesc s-a dezvoltat în matricea spiritualității orientale. Secolul al XIX-lea marchează o bruscă schimbare de direcție spre Occident. Aceeași deschidere spre Occident se manifestă și în prezent, mai ales după aderarea la Uniunea Europeană.

Chiar și în acest context, România își menține statutul de țară de frontieră, mai exact de frontieră a Uniunii Europene. Această poziționare aduce cu sine consecințe care pot explica lipsa de forță a sentimentului de apartenență națională la români, dar și sentimentele puternice de inferioritate: „condiția aceasta, destul de modestă, chiar în raport cu vecinii, nu numai că

(Continuare în pagina 16)





**cărți în actualitate**

**(D.)stabilizator de arome**

**Ștefan Manasia**

Andrei Dósa  
*Când va veni ceea ce este desăvârșit*  
București, Editura Tracus Arte, 2011

*Dereglarea is here to stay*  
Andrei Doboș

**D**acă e să-i credem pe cuvînt pe criticii literari, invazia meteoritelor „douămiști” a trecut sau s-a cam domolit. În trena lor, mai apar însă cîteva rătăciți (anunțînd fie „răcirea” fenomenului, fie transformarea/ radicalizarea lui în altceva): Vlad Moldovan, val chimic, Cosmina Moroșan, Alex Văsieș, Matei Hutopilă sau Andrei Dósa, poetul despre care voi vorbi în cele ce urmează.

A. D. s-a născut în 1985 la Brașov, unde a studiat economia și apoi cursurile de scriere creatoare de la Facultatea de Litere a Universității „Transilvania”. Pentru devenirea poeticească a însemnat, cu siguranță, un avantaj bilingvismul familial (de altfel, Dósa a revitalizat, prin propriile traduceri, lirica uitatului azi Pilinszky János). Ca și formarea în preajma „tranzitivilor” & cotidianiștilor poeți brașoveni, mai toți profesori ai sus-pomenitei facultăți: Andrei Bodiu, Alexandru Mușina, Caius Dobrescu, Romulus Bucur. Încît, citînd & recitînd *Când va veni ceea ce este desăvârșit* văd, în cele mai „curate” pagini, o sinteză a celor patru eminențe, bașca tușa elegiacă, o anume candoare progresînd dinspre versurile Simonei Popescu și ale lui Marius Oprea. Plus tonalitatea (adesea) extatică – dans sufi executat în cabina telefericului –, revelație abia camuflată, prin care A. D. ridică poezia la puterea ei însuși: „Îi spun mamei că mă doare acolo jos./ Mă ia de mână și mă conduce la fereastră./ Îmi scoate chiloții, mă examinează./ În căldura soarelui pielea scrotului/ se strînge, se rotește/ ca o rădăcină de hîrtie sub care mocnește jarul./ O rădăcină iese din pămînt,/ un capăt de pod suspendat în aer/ începe să trepideze./ Cineva sau ceva se apropie./ Uruitul transformatoarelor se întetește./ Fascicule negre baleiază pe fața mamei./ Privește fascinată, lăsată în genunchi./ Chipul ei este prea aproape. / Mi-e teamă că aş putea să îi șterg trăsăturile.” (Am redat integral poemul *Adorație*, un manifest pentru puterea transfiguratoare a poeziei.)

Primul ciclu al cărții, *într-un sul de linoleum*, exfoliază tandru-amar eposul domestic, relația mamă-tată-fiu. Fără a alege calea comodă a unei viziuni parodice, grotești, după *Arta Popescu*. Fără mîniile și maniile fracturiste. Propunînd un soi de secvențe romanești, polizate pînă ce capătă o intensitate stranie. Poemul devine, astfel, o capsulă trimisă în spațiu, în care semnificatul a fost ales cu atenție și severitate: „la 11 ani/ o sfoară legată strâns/ în jurul încheieturii/ să se certe/ la urma urmei e sîngele lor/ sub pielea vînată/ carnea are consistența/ unui măr putred/ dacă se împacă/ mă dezleg/ sîngele se va/ rostogoli la picioarele lor/ ca o minge” (*sînge din sîngele lor*). „Mesajul” e o alternanță de ritmuri și imagini, presupune o atent exersată tehnică a tensionării/ detensionării. Un fel de *hiperrealism tripat*.

Lumina și empatia se subțiază (previzibil) în al doilea ciclu al cărții, dedicat *ușii rotative*, universului corporatist, unde umanitatea apare

dereglată, tumefiată, tot mai mult tentată să se supună artificialului, zonei – teoretizate strălucit de Octavian Soviany – *quasi*: „Astăzi ușile rotative/ lucrează la capacitate maximă,/ separă și apoi scuipe oamenii/ în malluri, bănci și corporații.” (*Ușa rotativă*, 2). Se dezvoltă acum – resemnat metaforic – „euforia sufocării”, denunțată cu vocea fals-vizionară a unui Caius Dobrescu (din *Odă liberei întreprinderi*): „ai crede că sunt stelele călăuzitoare ale poporului/ ai crede că sunt comete/ așa de frumos cad/ și acoperă pămîntul nostru/ rouă colorată strident/ made in west/ sunt hale și hipermarketuri/ împachetate în folie de plastic cu bule” (*hubble-bubble*). Îmi pierd însă răbdarea cînd recitesc *Monstrul sacru al scobitului în nas*, dens poem enumerativ.

Aglutinarea substantivelor („proceduri, înregistrări, documente, revizii,/ tone de hîrtie și vrafuri de registre”) și a verbelor viitorului („voi organiza”, „voi convinge”, „voi prezenta”) nu-mi oferă, în chip credibil, chimismul monstrișorului corporatist, nici nu-mi lasă senzația „miștoului” savant, a paranoiei mimate (care îi ies atît de bine, în ultima vreme, de pildă, poetului și eseistului Alexandru Mușina). Expresia lapidară, japonezăriile după care unii aleargă toată viața îi sunt prietene lui Andrei Dósa încă din acest volum de debut: „apoi o zi cît un bulgăre/ de zăpadă” și „un tunel lung/ acupunctură/ cu leduri” (*time...*); „deschid ochii/ mă uit spre mal/ figurine de lemn ce-mi seamănă/ vociferează mă așteaptă/ un dumnezeu atomizat/ ezit/ înot mai departe/ spre larg/ undele cerebrale/ ies de pe fm/ ies de pe am/ se termină banda/ e liniște” (*2.die perfekte welle*, secvență a unui foarte puternic „subciclu” din volum, *Exerciții de respirație*).

În fine, partea a treia a cărții, *ceea ce este în parte va dispărea*, întregește, abia acum, „mesajul” paulin din titlu: *Când va veni ceea ce este desăvârșit* (din *Epistola Sfântului Apostol Pavel Întîia către Corinteni*, cap. 13, *Iubirea*). Nu de *agăpe* vom avea parte, în acest bine gîndit volum, ci de – fie-mi admisă erezia – eros & magie în renașterea douămiistă. Poetul înlocuiește subversivitatea mesajului christic, așa cum era el



Andrei Dósa

**Când va veni  
ceea ce este desăvârșit**



prezent în secolele antichității târzii, cu propriile sale exerciții de subversivitate (practicate acestea din perspectiva unui eros mundan): „am încercat încă o dată/ să fiu tabula rasa/ în ceea ce te privește/ diana” (*film documentar*); „în culcușul său de mîl lipicios/ carnea ta va visa lichiefiere dezintegrare/ luminile orașului ne vor învăli trupurile istovite/ într-un strat de cristale mîzgă și miere” (*loading... please wait*); „în spatele acestei ferestre de mess o perfuzie cu sînge donat de un sudor” (*când va veni...*); „cînd eram foarte tânăr/ obișnuiam să fiu unul dintre/ prietenii ei imaginari/ acum că am crescut/ îi este tare dor de mine” (*revers* – sau, l-am putea reboteza, despre moștenirea salingeriană în poezia română contemporană).

Titlul elegant, ambițios, „dósavârșit”, ales de foarte tînărul poet, are în mare parte acoperire. *Când va veni ceea ce este desăvârșit* nu-i numai cartea unui autor de 26 de ani, laureat (alături de Crista Bilciu) al Premiului Național de Poezie „Mihai Eminescu” – *Opera Prima* – și al Premiului „Justin Panța”. Nu este numai – conceptual & tipografic – cea mai reușită producție a editurii Tracus Arte (foarte activă pe piața de poezie a ultimilor ani). Ci și manifestul unui baschetbalist cuminte, care aruncă vers după vers și text după text, aproape fără a rata vreodată ținta, de la un panou invizibil la altul, sub privirile noastre mesmerizate.

P. S.: La ediția din 29 martie a.c. a „Nepotului lui Thoreau”, unde autorul a fost invitat, publicul s-a adunat în număr surprinzător de mare: era, în fond, vorba de un proaspăt debutant, chiar dacă „laureat”, care nu mai citise niciodată la Cluj. Popularitatea versurilor & acuitatea dezbaterilor au fost, cred eu, generate de substanța, tehnicitatea, nimbul de prospețime al acestora, ca și de (eficienta marketizare în) noile „medii”: blogosferă, presă online, site-uri literare: în care Dósa, și congenerii săi (literari) plutesc ca peștele în apă. Și unde „cabala” zaharisitorilor nu va pătrunde, să sperăm, prea curînd.



# O lectură mistică

Dorin Mureșan

Nicolae Avram  
*Federeii*  
Bistrița, Casa de Editură "Max Blecher", 2010

Întâlnirile mele cu cărțile poetului Nicolae Avram au avut loc mereu în culmea iernii, iar asta s-ar putea să nu fie neapărat o coincidență sau, dacă e, în tot cazul e una mistică, cum bine mi-a sugerat chiar poetul împrișinat (așa cum programatic misticul trece prin cele trei etape ale meditației sale și, ajungând la ultima, printr-o *coincidență* devine una cu obiectul spre care aspiră). Am primit volumul *Federeii* cu ceva vreme în urmă și, așa cum mi s-a întâmplat și cu debutul poetului din Beclean (despre care am scris cu ani în urmă tot în revista *Tribuna*), l-am parcurs foarte implicat, iar aici cuvântul mistic îmi este de ajutor. Prin urmare, cu titlu de justificare, mărturisesc încă de la început că analiza pe care am făcut-o cărții este puțin diferită.

Nicolae Avram știe să creeze atmosferă, fapt fundamental pentru o carte de poezie. Și nu discut aici despre atmosfera *poemelor orfeline* (cum le numește Radu Vancu pe coperta a 4-a) în general (la o adică toate cărțile pe care le-a scris își trag seva din acest principiu-concept, ca să folosesc un termen filosofico-insidios). Fiecare dintre cărțile lui Nicolae Avram poartă cu sine un alt parfum, o altă latură din sufletul *copilului fără părinți*, iar *Federeii* se impune în tabloul *orfein* ca un fond ușor policrom peste care, în cărțile de dinainte, poetul a aruncat semnele strident cromatice ale unei revolte uneori incontroleabile. Desigur, din punct de vedere

cronologic, nu și logic, greșesc! Dacă e să mă raportez la succesiunea evenimentelor, e taman invers, acest fond este zugrăvit abia acum, iar pensula autorului alunecă ușor narativ, acoperind parțial și, prin aceasta, domesticind oarecum stridentele revolte. Așadar, având un fir epic, *Federeii* este o carte cu... personaje. Sentimentele autorului (mai ales în relația cu sine, surprinse cronic în volumele precedente) sunt aici evanescente, poetul nefăcând altceva decât să rememoreze anii petrecuți în orfelinat prin personajele sale, așadar cu o oarecare detașare, cu o oarecare cursivitate, chiar dacă implicarea încă există, și e sugerată în special de limbajul crud, brutal, pe ici pe colo chiar vulgar. Este și motivul pentru care volumul acesta a fost calificat drept pornografic. Ca și în alte cazuri, intenționalitatea vulgarului este confundată cu obiectivitatea lui. Căci pornografie se face cu intenția vădită și profitabilă de a arăta publicului (aici cititorului) ceva obscen, în timp ce *Federeii* poate fi scuzată prin aceea că demască o realitate crudă, aceea a sexualității răstălmăcite din orfelinat dinainte de 1989 (și, de ce nu?, poate și de azi). Nu insist. Revenind, totuși, atmosfera, cum spuneam, e creată de aceste personaje fantomatice care alcătuiesc societatea orfelinelor, fiecăruia dintre ele (personajele) corespunzându-i o istorioară, o calitate, o meteahnă. Dar această istorioară, calitate sau meteahnă este învelită într-o aură de lumină, fiind astfel liric nostalgizantă. Cămăraș, regele muștelor, cel mai iute, este un visător, Mărgi este un blond atoateștiutor, Paulin este un individ

violent, însă pragmatic, căci visează "să aibă bani mulți", pentru el "lumea asta împuțită e asemenea/hârtiei de bani zboară atât de iute/ că n-ai timp s-o miroși", Carcasă e tipul imbecilului etc. Lumea orfelinelor este contrabalansată de lumea educatorilor, majoritatea indivizi foarte agresivi, unii complet needucați (cu alte cuvinte fără a se adevca statutului lor, de educatori), ei nuanțând vulgarul în acest volum. De unde rezultă o atmosferă caustico-onctuoasă, ottodixiană, cu un fond inocent (cum spuneam), dar care împrumută fără să vrea tușe ale dunității unei sodomii sociale (fals interpretată ca pornografică).

Inițial mi-am spus că Nicolae Avram și-a încheiat cu *Federeii* proiectul său în ceea ce privește poemele orfeline. Dar, spre finalul cărții, am realizat că începusem deja să citesc o schiță a unui viitor volum structurat poate după același principiu. Oricum ar fi, mistic vorbind, *Federeii* m-a făcut să trăiesc, alături de Nicolae Avram, experiențele (și sentimentele) unei realități groțesti din care, odată ieșit, cu un entuziasm firesc, dar și bizar (ca o contră a realității mele), am realizat cât de multă fericire trebuie să fie în inimile copiilor atunci când sunt ținuți în brațe de către părinții lor. Iar asta denotă (în ceea ce privește *Federeii*) autenticitate. Închei cu versuri memorabile, emblematice pentru acest volum de poezie puternică: "noi suntem băiețarii/ cu capetele rase până la/ sânge./ împreună ne-am trăit viața/ împreună am făcut foamea/ am plâns am râs am iubit./ după ce se dă stingerea/ în dormitor se face liniște/ sunetul pașilor pedagogului/ haxim/ sunt singurii/ care se/ aud pe culoarul roșu/ cu miros de benzină./ uneori câte unul începe să-și/ spună povestea în auzul/ tuturor" (*Federeii*).

## Ana Sucin: Consolare în E major

Petru Poantă

*Consolare în E major* aparține "literaturii exilului", dar, ca multe dintre cărțile acesteia, apare în România și este destinată în primul rând cititorilor de aici. Autoarea, Ana Sucin (pseudonimul Domniței Uilean), a plecat în America în timpul regimului ceaușist, fiind în prezent cetățean american și realizată profesional ca farmacistă.

Romanul de față pare a fi o confesiune despre experiența românească și americană, deși avertizează că e vorba de o ficțiune. De fapt, în perspectivă literară nici nu are importanță dacă evenimentele românești s-au petrecut aievea în existența scriitoarei, și nici dacă personajele au sau nu corespondențe în viața reală. Interesează doar dacă "povestea" în sine este sau nu este verosimilă.

Posibilă autoficțiune până la un punct, cartea conține multe dintre ingredientele unui roman sentimental de familie. Altminteri, poziția romanului este destul de ambițioasă, cu o mișcare epică dinamică, întreținută de două voci narrative, ambele "vorbind" la persoana întâi. Una este vocea auctorială, care devine și personajul Neli, iar cealaltă e a personajului principal, Sonia, o prietenă a autoarei care "vorbește" prin intermediul unui jurnal testamentar.

În "Prefața" volumului, Vasile Radu crede că avem de-a face cu un personaj "bicefal", cu "identități diferite", vrând să spună de fapt că Domnița Uilean (persoana reală) își disimulează experiența propriu-zisă a exilului în experiența fictivă a Soniei. În scenariul epic, însă, cele două personaje au biografii și trasee existențiale complet diferite și, cum ziceam la început, trebuie să le luăm ca atare.

Așadar, romanul reconstituie în principal destinul Soniei și al familiei sale prin vocea prietenei Neli, pe baza atât a jurnalului, cât și a relației de prietenie dintre cele două protagoniste. Ele se cunosc întâmplător în tren, pe la sfârșitul anilor '80. Locuiesc amândouă în Cluj, pe aceeași stradă și au calificări oarecum asemănătoare, Sonia fiind farmacistă, iar Neli medic. În momentul cunoștinței lor, Sonia se află în așteptarea pașaportului pentru emigrare în Statele Unite, unde soțul său, plecat legal cu băiatul pentru un tratament complicat al acestuia, ceruse de ceva vreme azil politic. Farmacista rămăsese în țară cu fiica sa, Corina, un copil precoce și foarte simpatic pe care Neli și soțul ei îl îndrăgesc nespuse și îl răsfăță cu tot felul de bunătăți obținute pe sub mână.

Comunismul din România e denunțat prin tot felul de amănunte, configurându-se, în cele din urmă, o imagine întrucâtva paradoxală a acestuia: lipsa câtorva libertăți fundamentale și pauperitatea generalizată se conjugă cu eminența intelectuală și "frumusețea morală" a persoanelor neîndoctrinate ideologic. Personajele sunt intelectuali cu o cultură remarcabilă și diversă. În întâlnirile de familie ascultă muzică bună și se întrețin conversații erudite despre ultimele cuceriri ale științelor medicale și fizice, sau se ridică probleme despre soarta omului și univers. Pe de altă parte, naratoarea, în lectura empatică a jurnalului, devine un fel de *raisonneur* al Soniei, comentând și amplificând reveriile intelectuale ale acesteia.

Vocea auctorială nu diferă de cea a jurnalului și totuși, convenția românească funcționează în logica ei. Până la plecarea din țară, Sonia își conservă psihologia defensivă, părând mai degrabă o victimă decât o

prezumtivă învingătoare. Crescută și educată în mentalitatea familiei tradiționale, dar intimidată și de convențiile ipocrite ale societății, ea acceptă dominația, cel puțin psihică, a unui soț egoist și mediocru. Drama conjugală se declanșează abia în America. Afemeiatul Sabin își părăsește aici soția, însă aceasta își va lua viața pe cont propriu în lumea nouă, transformându-se într-o femeie de succes. Dincolo de problemele inițiale cu Sabin, intervalul american al existenței sale e integral luminos. Toate îi merg din plin: se recăsătorește cu primul iubit din tinerețe, poate călători în voie, Corina ajunge o pianistă celebră.

Romanul visului american împlinit este scris de Neli, după moartea violentă într-un accident de mașină a Soniei și a noului soț. Naratiunea nu se desfășoară însă liniar. Alternanța celor două voci narrative implică o alternanță ritmică a evenimentelor trecute cu cele ale unui prezent cu o durată destul de lungă. E un artificiu românesc susținut cu destulă dezinvoltură și care întreține tensiunea epică.

Dar miza cărții nu o constituie asemenea strategii. O idealistă sentimentală în fond, autoarea vrea să constuiască niște caractere exemplare pe care niciun regim politic nu le poate altera. Cu excepția ratatului Sabin, personajele sunt excesiv de pozitive, toate modelate de valori etice și de cultură. Proza toarea le atribuie cu generozitate calitățile, căci ele par să alcătuiască, în cele din urmă, un album de familie idealizat.

Deși ușor patetic pentru gustul predominant astăzi, poate cel mai consistent afectiv este elogiul prieteniei și al sentimentului matern și filial. Recurența unor clișee specifice limbajului romanțat nici nu mai contează în exhibarea acestui sentimentalism ingenuu, care e mai aproape de viață decât de literatură.



# Provocările unui cercetător modern

Liliana Burlacu

Prin titlu, cel puțin, cartea Hannei Bota (*Ultimul canibal*, C. R., 2011) proiectează lectorul în senzațional și romanesc. Subtitlul, în schimb (*Jurnal de antropolog*), punctează diferit intenția autoarei. Pasionată deopotrivă de literatură și de antropologie culturală, aceasta propune jurnalul unei expediții singulare, cu multiple preocupări: etnologice, religioase, umaniste - ce vor constitui esența unei „confesiuni” care se dorește, programatic, liberă de orice subiectivitate. Datorită exotismului și a temerității intrinseci a întreprinderii, textul rezultat nu se poate sustrage definitiv dimensiunilor amintite. O călătorie reală în „copilăria umanității”, întreprinsă de o femeie, nu are cum să anuleze haloul de mister și de noutate al demersului. Dimpotrivă!

O sinceritate dezarmantă, seducătoare din primele momente, care te face părtaș la mărturiile vii, adevărate prin dezvăluirea ființei deopotrivă puternice și fragile a cercetătoarei prinse într-o aventură palpitantă și deloc lipsită de riscuri - iată unul din marile atuuri ale cărții.

În literatura română, farmecul călătoriilor exotice a fost reinventat nu de foarte multă vreme de scriitori precum Iacob Popper (*Estrelita sau Regele Țării de foc*) sau Petru Popescu (*Revelație pe Amazon*). Ultimul își lansa protagonistul într-o aventură palpitantă prin jungla amazoniană, în mijlocul unui trib de oameni-pisică, oferind cititorului o inedită lecție de mitografie (Eugen Simion).

Spre deosebire de Petru Popescu, ce recrea aventura unui cunoscut explorator, Loren McIntyre, Hanna Bota își recompune propria aventură vizavi de o experiență trăită la maximum: conviețuirea cu băștinașii vanuatezi și observarea lor zilnică.

Destinația melaneziană - cunoscută mai degrabă organizațiilor ce sprijină voluntariatul în lupta împotriva sărăciei - rămâne, din varii motive, inaccesibilă călătorului comun, dar se dovedește uimitor de generoasă spiritelor cultivate care găsesc în enclavile de primitivism risipit în puzderia de insule din Oceanul Pacific, atât materialul brut, necesar specialistului, cât și pe acela cald, viu, util celor aflați în căutare de noi răspunsuri despre tainele și adevăratele dimensiuni ale existenței.

Hanna Bota surprinde cu exactitate emoția întâlnirii și importanța evenimentului. Deținătoare a unui arsenal informatic solid, autoarea nu pretinde să „demoleze” tratate de antropologie. Observatoare sensibilă, ea „cartografiază” o realitate în care încearcă să vadă dincolo de aparențe. Față de „gazde”, are „superioritatea” albeții pielii, dar, mai ales, a civilizației din care vine. Nu se înscrie totuși, în prototipul cunoscut al vizitatorului: fie el previzibilul turist cu iaht, fie, din contra, surprinzătorul misionar modern ce-și riscă viața la propriu. Empatia proclamată ca metodă de cercetare, comportă limite asumate într-un studiu atât de restrâns temporal, dar Hanna Bota nu-și sacrifică „subiecții” în detrimentul aridității datelor, iar câștigul rămâne al umanistului. Antropologul însă, semnaleză un aspect mai puțin sesizat: contactul primitivului cu modernul se face, în majoritatea cazurilor, în detrimentul ambelor părți. În goana lui după senzație, „civilizat” confundă exotismul cu autenticul, în vreme ce „arhaicul”, cu o paradoxală receptivitate,

se grăbește să-i ofere exact ceea ce acesta caută. Dacă turistul poate fi neatent la nuanțe, cercetătorul are datoria să le înregistreze, fixându-le în posteritate, dar, mai ales, conștientizând băștinașul despre însemnătatea și valoarea moștenirii sale.

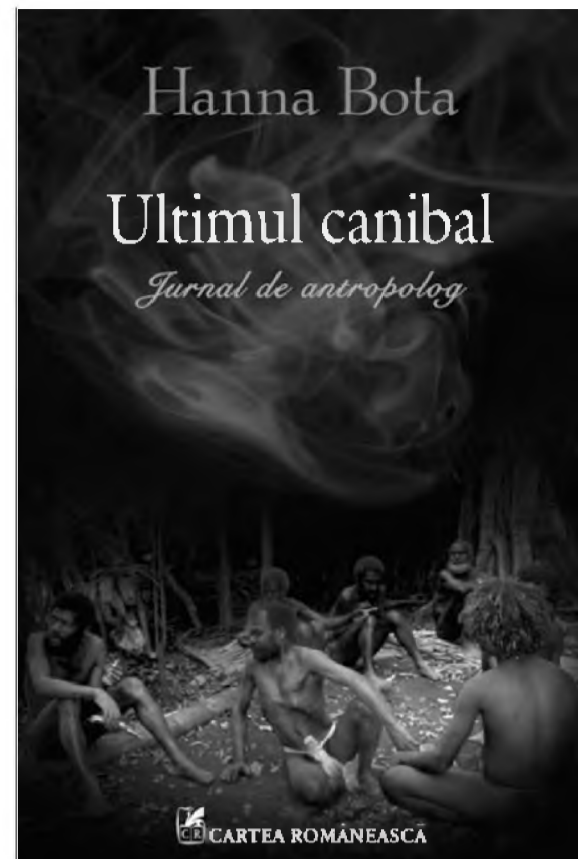
Principiul imparțialității nu este promovat așadar dintr-o prudență excesivă. Refuzul de a judeca masa informației după criteriile valorilor actuale vine în cazul Hannei Bota tocmai din dorința de a nu altera autenticul.

Dincolo de intenția recuperatoare, mărturisită printre rânduri, provocările omului modern în această călătorie singulară nu se încheie aici. Ele nu sunt reprezentate nici de privațiuni, de sărăcia sau de ignoranța gazdelor, nici de reputația de antropofagi reconverțiți, ci de reîntâlnirea cu sacralitatea începuturilor, noțiune pe care cercetătoarea încearcă să o completeze, sfidând temeritatea pe insula Santo, în triburile izolate ale kiaiilor și akeilor, recunoscuți pentru primitivismul lor.

De fapt, inițierea se produce gradual. Demersul științific este atipic, câtă vreme ochiul înregistrează pictural, foarte adesea. Senzațiile, parfumurile, comportamentul aglutinează un material bogat și inedit. Exotismul abundă, jurnalul revelând ritmic flash-uri de o veritabilă plasticitate cinematografică: peisaje marine în crepuscul sau răsărit, uriași copaci cu rădăcini aeriene, spectaculoase erupții vulcanice. Autoarea nu mizează însă exclusiv pe acesta, decât în măsura în care face parte „din tablou”, băștinașii rămânând o constantă. Poate de aceea, virtuozității din descrieri îi sunt opuse tușele groase din creionarea siluetei. Deși nu în ordinea priorităților de pe insule, sugestivă este aceea a femeii vanuateze, surprinsă de occidentală care încearcă să descopere ce se află dincolo de primitivism și de zâmbetul protocolar de gazdă: robustețe, rezistență, oboseală, tristețe, resemnare? Conviețuirea în aceleași condiții precare, participarea la activitățile zilnice, dialogul sunt oare suficiente pentru a găsi sau a intui răspunsul? Ierarhizarea tradițională în societatea vanuateză nu-i oferă femeii decât un loc modest, al patrulea în ordinea priorităților - după porc, grădina și colibă, iar participarea la discuții, nu și la decizii însă, poate fi deja considerată un mare pas spre egalizarea drepturilor.

Maktuan, gazda și ghidul autoarei, deși creștin, școlit și conștient de situație, nu e convins de necesitatea unei schimbări în acest sens. Labo, soția sa, pare să-și ducă existența impasibil, fără regrete, singura sa cochetărie fiind, aceea de a-și fi uitat vârsta. La celălalt capăt, printre „oamenii pădurii”, psihologiile feminine se nuanțează sau, mai exact, sentimentele nu se (mai) disimulează, încât observatoarea surprinde cu satisfacție un inventar deloc necunoscut: ură, gelozie, teamă etc. Deși acoperită doar cu frunze de *ngaria*, corpul tinerei Veure, una din frumusețile satului, trădează - în relația cu semenele - siguranță și trufie, iar cele două surori ale sale uzitează de arsenalul bogat al esteticii feminine, atrăgându-și, în paralel inamicitatea celorlalte. Autoarea însăși este ținută la distanță de majoritatea localnicilor, constituite într-o „tabără a ostilelor”. Bărbații vanuatezi, frustrați la rândul-le de prezența inedită, nu vor manifesta niciodată însă un sentiment atât de radical.

Dincolo de supoziții, ceva rămâne mereu



constant și misterios în fiecare dintre fizionomiile, surprinse cu subtilitate în tablouri de Gauguin, realitate consemnată și în text: „Fețele le sunt învăluite în ceva blând și încremenit care seamănă cu lenea, dar sunt dure, abia îmblânzite de melancolie... o tristețe pe care am văzut-o clar...”.

Alături de comportamental, temporalitatea și moralitatea sunt categorii pe care autoarea le redescoperă la dimensiuni diferite de cele trăite în „civilizație”. Cele 45 de ore de zbor anulează firesc constante moderne precum punctualitatea, graba, promptitudinea, proiectând călătorul neinițiat într-o reală nesiguranță. Pe insula Tanna, timpul scade în durată, devenind static, dilatat doar în cotidian, suspendându-se până la irealitate pe muntele kiaiilor, dar recuperând întotdeauna ceva pierdut de modernitate. Ca un efect al acestei stări, principiul calendarității e cvasiabsent din jurnal, dacă ignorăm reperele temporale minimale în contextul evenimentelor: momentul decizional al expediției („pragul spre 2009”), data de 13 octombrie 2009, când autoarea alege să vorbească despre aspectul cel mai sensibil din istoria băștinașilor - canibalismul, sau 18 octombrie, când înregistrează ultima din „poveștile” spuse de Maktuan. Nu întâmplător, una din lecțiile de înțelepciune învățată în Ikunala este despre timp și adevărata posesiune a acestuia: „voi nu știți să trăiți [...], voi doar alerțați și vă grăbiți fără să apucați viața. Noi aici, noi deținem (s. a.) timpul, voi l-ați pierdut. Dacă eu, când mă scol dimineața, vreau să stau toată ziua în fața colibeii, pot s-o fac și am timp să merg sau să nu merg unde vreau eu. Omul din Vanuatu poate să facă asta, voi nu. Așa că eu pot să simt că viața e lungă și am trăit-o”. Conștient sau nu de iminența schimbărilor ce vor veni peste lumea sa, „primitivul” își provoacă semenul civilizat („la marginea vârtejului timpului”) la întâlnirea de care acesta are imperios nevoie - cea cu sinele.

Nu gestul ostil al Masalei, femeia kiai, de minimalizare a ființei civilizatoare printre băștinași, ci trasarea justă a diferențelor dintre cele două lumi - operată matur și fără minim de regrete de către *yeni*, căpetenia care-și poartă cu demnă naturaletă, și în saloane sofisticate, și acasă, semnele identitare, marchează coordonatele acestei inedite experiențe inițiatice.



## comentarii

## Radu Aldulescu: două romane

Constantin Cubleșan



Radu Aldulescu

Noutatea pe care o aduce Radu Aldulescu în proza românească nu este una stilistică. Romanele sale (debutul în 1993 cu *Sonata pentru acordeon*, distins cu Premiul Uniunii Scriitorilor) urmează o linie a discursului epic ce descinde din cea mai bună tradiție realistă, scriitorul refuzând, oarecum visceral, eschibițiile formale. Surprinde însă prin viziunea cu care introspectează și analizează realitatea imediată a unei lumi pe care literatura de după război se străduise din răspuși, programatic, s-o cosmetizeze. Astfel încât romanul *Amantul colivăresei* (1996, cu o nouă ediție în 2006) apare mai mult ca unul cinic decât ca unul tragic (departe de vreun accent eroic, fie el și de paradă sau parodic), radiografiind categoria socială a *oamenilor muncii* dintr-un câmp vital, caracteristic lumii *concentraționale* (necunoscută oficial vreodată) din care speranța evadării către o lume *liberă* („Vicențiu Popa, fost câine sovietic, din generația lui Dimitrie Căfanu /.../ are mai bine de zece ani de când încearcă să ajungă în State și are la activ trei tentative de trecere frauduloasă a graniței”) pare să fi fost singura soluție (sau, măcar una dintre acestea), pentru a justifica refuzul automatismelor ființării, la care oamenii trebuiau – e vorba de oamenii muncii în cel mai autentic înțeles al cuvântului – să se cupleze. Romanul *Amantul colivăresei* (Editura Cartea Românească, București, 2006) este așadar romanul vieții terne, lipsită de spectaculozitate – dacă nu vrem să admitem că neconținută căutare a unui loc de muncă, mai *oferant* sub aspectul condițiilor de trai, e un spectacol dintre cele mai dramatice ale unei vieți terifiante, petrecute într-o continuă zbatere și convulsie existențială. E romanul călătoriilor (hoinărelilor) lui Dimitrie Căfanu (Mite), dintr-un loc în altul (dintr-un loc de muncă într-altul), prin țară, pentru a-și afla rostul, despre care n-a fost niciodată prea bine lămurit în ce anume ar consta („el încerca să se gândească serios dacă vrea sau nu vrea, ce vrea de fapt. Sigur n-ar vrea să semene nici cu mama nici cu tata și nici cu servitoarea ungueroaică și nici cu meditatorul de engleză /.../ El nu va fi niciodată ca ei pentru că sunt foarte urâți și foarte fricoși și va trebui să fugă pentru a nu începe vreodată să le semene”). Este, într-un fel, un roman picaresc, un roman în care eroul traversează zone geografice și industriale felurite (începând cu

sălile de box, unde se antrenează în speranța unei ascensiuni posibile spre performanța umană mai mult decât spre cea sportivă, trecând la exploatarea de lignit din bazinul Porcești-Gorunu, apoi stagiul militar, cu muncile la câmp, încercând angajări sezoniere pe litoral; la Cărmidăria Viezuroaiei; la Porcăria – abatorul din Glina – din Pantilimon, pe la Fabrica de Motoare sau Uzinele 23 August, la Termoficare Titan; pe Platforma Chimică a Uzinei Policolor ș.a.m.d.) cunoscând oameni dintre cei mai diferiți, ca personalitate și biografii, totul într-un soi de panoramă a zonelor de jos ale societății, fără a atinge însă nivelul decăderii morale din periferiile cu oameni de la fundul societății, ce au animat o linie întreagă a literaturii degradării existențiale (G. M. Vădescu, Carol Ardeleanu ș.c.l.). Și romanele lui Radu Aldulescu se încadrează aici deși el scrie despre cei ce au, în aparență, o condiție de trai muncitorească normală, viabilă și onestă. Numai că aceasta se consumă într-o atmosferă apăsătoare, de nesiguranță, la limita promiscuității, pe care o oferă, de fapt... regimul. Eroul – eroii – este un *braveur* cu mentalitate și atitudine superioară, deși aparențele îl pot recomanda, adesea, categoriei... *boschetarilor*. Provine dintr-o familie de intelectuali. Tatăl e ziarist („face un ziar pe care Mite nu-l citește și pe care nu-l prea citește nimeni”), mama e profesoară – cu copii de crescut în condiții nu prea bune deși beneficiază de avantaje („Mite petrecea aproape toată ziua la grădinița partidului”). Copilăria și-o petrece în rând cu ceilalți de-o seamă, într-un cartier de la marginea Bucureștilor, pe „maidanul bisericuței” Sfânta Vineri, la care Nene-Minele, un slăbănog mai în vârstă „făcea curățenie în biserică” și beneficia de resturile colivelor de la înmormântări, de unde și porecla de Colivar. Nevastă-sa, Colivăreasa, femeie mult mai tânără, cu poftă de viață, rămasă văduvă după soțul înghețat într-o iarnă grea, îl *racolează* pe Mite, aflat încă la vârsta adolescenței, și sub aripa-i protectoare îl inițiază în practica amorului („El creștea lângă ea, îl simțea și-l cunoștea, viața lui va fi un calvar /.../ el resimte tot zbulciul ei, spaima de moarte cu care-l dorește și mâinile i se ntorc peste șolduri și din nou peste fesele ei semețe și întristate de această lume făcută de câini pentru câini. Mâinile lui coboară tot mai jos, mângâind-o și întinzând degetele către locul de unde se întorsese mângâindu-i pântecul. Colivăreasa se cutremura

ușor sub pieptul lui/.../ El știa și recunoștea acum pe de-antregul trupul acesta și pacea ce-o emana încontinuu umplându-l fără s-atingă vreodată sațietatea, în timp ce se cutremura tot mai tare, până cel el o simți eliberându-se și ascunzându-se la pieptul lui, iar râsul ei se împotmolise în geamăt”). *Amantul colivăresei* e însă o fire independentă și repede își descoperă caracterul nonconformist: îi repugnă traiul obtuz (cu meditator la engleză, angajat degeaba), căutând a-și valorifica potențele fizice prin sport (box), pentru realizarea – spera – a unui traseu existențial de o altă altitudine. Experiența este ratată și evadarea de-acasă constituie, de fapt, împlinirea unui destin aflat mereu în răspăr cu formalismul social general, cu monotonia unei vieți de promiscuitate ce caută continuu să și-l asume. Alături de prietenul său Banjorică, parcurge încurcate trasee de viață, trecând ca printr-o autentică junglă (morală) a mediilor, și nu mai puțin printr-o geografie a spațiilor cvasi-mizere ale locurilor de muncă: „Cartierul Douăștrei s-a trezit de mult. El e plin de mirosurile bărbaților cu serviete în care-și țin suferțașele cu mâncare amestecată cu mirosurile femeilor, cu pungii de plastic peste geți, trântind porțile, grăbindu-se (...) Cu zgomotul răzlețit al pașilor pe pământul bătătorit al străzii mărginite de-o parte de gardul Porcăriei acoperite încă de-o pânză de rouă, el alungă ultima urmă din liniștea nopții, ieșind odată cu Banjorică în terenul viran cu gunoaiile vegheate de dreptunghiul de tablă cocoțat pe stâlpi de țevă, care averizează și atenționează cu Strict Interzis Depozitarea Gunoiului. În șoseaua străbătută pe mijloc de terasamentul căii ferate, ei se amestecă în valul de oameni ce coboară într-un singur sens pe trotuare și pe lângă terasament, spre stația autobuzului 65 și mai departe, spre gura de metrou Republica. Un alt val de oameni vine dintr-acolo și lumea se amestecă într-o bulboană găfâitoare, sorbită de intrările uzinelor Republica și Douăștrei./ Duduitul Diselului din capul trenului garat pe mijlocul șoselei este acoperit pe moment de șuierul sirenei de la Republica, unul dintre cele trei semnale ale acestui început de zi. E șapte fără un sfert, șapte sau poate șapte și un sfert. Zbieră, spurcăciune!”

*Amantul colivăresei* e un roman cu atmosferă apăsătoare, fabulos în felul său, prin tocmai radiografierea pedantă a unei lumi ce se convulsionează în cadrele normative ale aceluia sistem social închis în limitele sale austere, ale unei plafonări umane voit predestinate eșecului. Radu Aldulescu nu este un frondeur. Nu face parte dintre contestatarii ostentativi ai regimului revolut. Dar demersul său e cu atât mai șocant, cu atât mai dramatic, cu cât nu *demascarea* acelei lumi o țintește ci descrierea ei analitică, în pulsațiile sale autentice, în firescul consumării sale cenușii, aplatizate, lipsite de orizont. Romanul înfățișează pandantul derizoriu al realității lumii celei de toate zilele, trăite, pe care atâtea alte romane ale epocii s-au străduit s-o reprezinte în lumini edulcorate. Fără a intenționa în mod expres plasarea realității sub însemnul unor imagini metaforice, menite a sugera prăbușirea în sine a sistemului, finalul romanului, cu demolarea spitalului brâncovenesc, lasă deschisă calea de înțelegere stupidă a trăirii tensionalității unor demersuri apocaliptice fără mărteția finitudinii, deplorable în sensul lor uman: „Ei își scoteau ultimele bagaje din saloanele pictate în ulei cu câteva ceasuri până să apară excavatorul să bată cu pumnul în perete, deși fuseseră anunțați și presați cu multe săptămâni înainte, și parcă tot nu le venea să creadă și parcă tot așteptau o





minune care nu se mai arăta, și rămâneau în urma lor borcane cu murături și farfurii cu resturi de mâncări de aseară, borcane și cutii cu tot ce e nevoie la bucătărie, și bocancii noștri foșgăiau prin dâre de griș și cacao și se-norioau prin baligi rubinii de dulcețuri, dar nu ne mai îmbia nimic, ciori mâncasem la Brâncovenesc și totuși nu eram chiar atât de leșinați pe cât am fi părut, iar meseria noastră fusese dintotdeauna căutată, fiindcă vezi bine cu ranga nu-i pe potriva oricui, și reverberau în hohote reci cristalele livingurilor cu dragoni împlețiți printre tije de crini nesfârșite, pocnind cu numele artistului și cu tot cu artist și teancuri de ziare și reviste și romane franțuzești bășicate de umezeală și terfelite sub bocanci (...) și încă scoteam parchetul de esență tare pentru depozite o parte, iar ce puteam doseam pentru vândut și pentru focurile noastre de acasă și dărâmam cu ranga sobele care luau drumul depozitelor și le dislocam placă cu placă pe cele pentru care găsisem clienți, răzuind de pe fiecare placă stratul de funingine gros de-o palmă, zile-n șir orbecând plini de zel prin nori de funingine, și praful și pulberea ni se zbăteau în priviri însetate și într-o societate ce se menține ambiguă și fără orizont, în istorie.”

O lume încă și mai mizeră populează romanul *Îngerul încălecat* (Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Cartea Românească, București, 2011), ilustrând „zonele cele mai obscure ale societății românești din anii de glorie ai socialismului”, cum însuși romancierul vine să precizeze cu nedisimulată ironie. E, într-adevăr, o lume de subsol a societății aceleia, nu atât decăzută – căci nu avea de unde să decadă atâta vreme cât ea ființa, ca din totdeauna, pe aceste coordonate joase de existență umană – cât mai ales abandonată, nerecuperată social, continuând să trăiască într-o precaritate materială și morală, într-o colcăitoare viață rudimentară în totul – de la relațiile sentimentale, dominate de poftele sexuale fără perdea („– Dezbârliți-vă! Nu vă fuțeți de față cu mămica, că-i pică greu”), până la idealurile de împlinire, echivalente cu bunăstarea materială asigurată de pe o zi pe alta, indiferent prin ce mijloace, mai ales ilicite. Radu Aldulescu are un simț aparte pentru zugrăvirea acestei umanități de marginalitate socială, reconstituind-o în detaliile ei semnificative și pitorești, cu tablouri fruste, până la vulgaritate, într-un soi de neoverism, fixând personaje și situații pregnante, de o cu totul remarcabilă forță dramatică, în chiar superficialitatea explicării acesteia (nu numai lexicale), totul marcat de o viziune ironică a faptelor („Paza de noapte tot el o asigură /.../ măcar că n-are nimeni ce să fure decât numai hârtiile și tablourile cu Ceaușescu de pe pereți”), în spectacole de un evident ridicol, desenat în linii parodice („Au mai lălăit-o prin Cișmigiu, plin de lume de-acum. Se însera și parcă începea să adie vântul, să se răcorească. Adia o briză umedă, abia simțită, dinspre lacul-bazin plin de bărci. Aleile se aglomeraseră. Familii proletare puse la patru ace, costume și cravate, fuste plisate, taioare cu flori la butonieră, coafuri înfoiate-buclate, lăcătuși și filatoare, bunicii dându-i în leagăn pe nepoți, perechi de amorezi, grupuri de fete și băieți, palizi timizi, învăpăiați gălăgioși, liceeni, studenți, ucenici, tineret mândria țării...”). Romancierul vine să adauge astfel – cu necesitate, la drept vorbind – fațete noi, inedite în evoluția și angajamentul moral (și nu numai) al oamenilor acestora de la fundul societății, pe o linie epică foarte bine reprezentată în tradiția literaturii noastre, aceea a *declasaților* (de variate calibre) ca produși ai nepăsării burgheze de altă dată (Sărmanul Klopștoc, G. M. Vlădescu, de pildă, sau Eugen Barbu și Victor Papilian) dar și ai incapacității de recuperare a lor în societatea

concentrațională a socialismului (A. E. Baconsky) – prin formalism instituționalizat, apoi de abandonare sau eșuare în formula nouă de viață a ultimelor două decenii (ilustrată prin romane ca *Dansul câinilor* de Mariana Bojan, 2003, *Sutlete la preț redus*, 2006 și *La Broasca leșinată*, 2007, de Eugen Ovidiu Chirovici ș.a.).

Structurat pe două planuri convergente, adiacente în felul lor, *Îngerul încălecat* rememorează, dacă se poate spune așa, pulsațiile unei comunități rurale (pe de-o parte) în deplasare spre platformele industriale de la oraș, deopotrivă acelea în care se convulsionează cei rămași la vatră, o vatră pauperă aproape cu totul în urma *colectivizării* de odinioară („...fugiseră de acasă când auziseră de pământ, să-l deie, taicule, pământu’ care ne hrănește și ne învește, acum să ni-l ia și p-asta să ne lase sărmani”) și care nu izbutise s-o miște din matca sa consolidată de-a lungul generațiilor („Meserie, taicule, toți și rudari și nerudari din asta și-au câștigat viața din moși strămoși. Și tot așa a rămas și-acuma, taicule, lingura-i sfântă, e temelie pe bătătură. Lingura de lemn, asta a fost a noastră, care pe vremuri numai boierii mâncau cu lingura de alpaca sau tcâmuri de argint /.../ meșteșug rudăresc, țigănesc de fapt, fiindcă rudarii până la urmă asta sunt, țigani romanizați, de vatră, robi cândva și care au renunțat vremelnice să umble cu căruțele și corturile”), ducându-și traiul după îndeletnicirile și cutumele lor specifice. Pe de altă parte e lumea de jos a muncitorimii – nu aceea ce conștientizase *eroic* condiția de clasă a acesteia, ci indivizii care se refuză (instinctual, la urma urmei) de la metoda robotizării (chiar dacă lucrează în fabrici), indivizii ajunși în stare de... *depravare* și de golănie, de infracționalitate, în fapt.

Robert Stan, eroul romanului, e dintre aceștia: „Îl crescuseră mătușile, desigur, dar îl formaseră mai ales căminele internat, cazarmile de hoți ale penitenciarelor, ospiciile de boli mintale. Dacă ar socoti acum pe ani, pe jumătăți de ani și luni, zece, din cei treizeci de ani pe care-i are, ar ieși că i-a petrecut tot în astfel de locuri, înșelând speranțele mătușilor-mame, veștezinându-le dragostea pentru Robertul îngerașul, liber de-acum din partea lor și la o adică în drept să-și spună Diavolul, dat fiind căile pe care apucase...” Viața acestui Robert Stan, zis și Satan, se așează sub semnul fatalității unui destin malefic, pe care îl reprezintă acel cavaler numit Robert-Diavolul, personaj medieval, despre care s-au scris atâtea poeme, povești și opere dramatice storcând, la vremea aceea, multe lacrimi din ochii unor persoane ultrasentimentale. Viața aceluși Robert, ce poartă povara săvârșirii unei crime abominabile, fiind condamnat să trăiască – zdrențaros, murdar și flămând – pe sub poduri și prin subsolurile palatelor, este izbăvit în cele din urmă datorită eroismului cu care se bate în război, împotriva dușmanilor țării; spun deci, viața aceluși erou de legendă (legendă care i se povestește mereu în copilărie personajului din romanul lui Radu Aldulescu) nu se potrivește cu aceea a lui Robert Stan decât până la un punct. E și el acuzat de o crimă (dovedită și nedovedită până în cele din urmă) și la încă nici douăzeci de ani își începe viața de damnat al sorții. Trece prin pușcării și prin ospicii, schimbă locuri de muncă, dar mereu rămânând posedat de instincte... nocive: fură, bate, violează etc., autorul romanului nelăsându-i șansa *vindecării*, a răscumpărării prin vreo faptă bună, nici în final, ba dimpotrivă, demonstrează prin totul acea prezumție referitoare la faptul că acela care fură azi va mai fura, că acela care omoară va mai omorî. Cu alte cuvinte Robert al său rămâne prizonierul fatalității unei predestinări morbide, sfârșitul romanului *apoteozându-l* cu o crimă, făcută

cu cinism, pentru a-și putea însuși un sac de bani, ai rudarului cel bătrân, care îi ascunsese, ca un alt Hagi Tudose, în tainița așternutului de sub el.

Romanul urmărește tocmai traiectoria existențială a acestui individ cu figură angelică („îngerășul ăsta blonduț și drăguț”) ce vrea să spună că Satan se arată lumii sub înfățișările cele mai ademenitoare cu putință, ce pare la un moment dat capabil de... îndreptare, alături de o femeie – Doina/Doinița – care îl *încăleacă*, vrând a și-l dobândi ca soț, chiar dacă nu dintr-o mare iubire ci mai mult dintr-o necesitate civică – să nu ne legănăm pe iluzia vreunei necesități morale. Pentru că ea este descendentă din rudari, ruptă doar aparent și vremelnice de ai săi, căutând a se *salva* lucrând la oraș, în fabrică, și aspirând, după înțelegerea ei, la un minim de civilitate (civilizație). Însoțind-o în satul de baștină, undeva în sud, Robert plonjează într-un alt mediu, nu foarte diferit de cel al băieților „de teapa lui”, tovarăși de *briganterii* („Își schimbau de altfel în permanență locurile, de la Gara de Nord până-n Berceni, din Pajura până-n Piața Unirii, din fundul Colentinei până-n Obor și de-acolo pe Calea Moșilor până dincolo de Sfântul Gheorghe, spre Cișmigiu și Cotroceni, pe trasee încălcate și impredictibile și pentru ei înșiși, înfrângându-și pornirea de a reveni mai mult decât o dată acolo unde adulmecau prăzi grase și sigure /.../ Robert concepea la fața locului și decidea strategia operației...”), într-unul colcăitor de patimi, complăcându-se în noua *calitate* de viril mascul posesiv. Scenele de *orgii* sexuale, în care el se acuplează (în același pat cu Doina și cu sora ei Lenți), au alura unor replici scabroase la literatura porno, pe care Radu Aldulescu o parodiază cu eleganța unui rafinement... vulgar și pitoresc.

La drept vorbind, noutatea pe care o aduce romancierul în tradiția acestui tip de literatură, inspirată din lumea proscrisilor soartei, constă în tocmai această viziune oarecum senină, parodică în orice caz, a lumii de la marginea de jos a societății. Ironia este mereu insinuată sub fațeta comportamentului *teribilist* (bravat) al eroilor, spre deosebire de tragismul melodramatic al narațiunilor din de-acum consacratele *capete de operă* ale genului: *Republica disperăților*, *Gol*, *De-a curmezișul*, *Om* etc. Literatura romanescă a lui Radu Aldulescu are un suport întrucâtva destins în *zugrăvirea* acestei lumi. Are detașare obiectivă (nu lipsită însă de o undă de afectivitate tănuțită) în „fixarea unei lumi aparent dispărute”, cum se explică însuși, și mai ales forță descriptivă (fără a fi pedant) în urmărirea destinului dezzechilibrat ale unor suflete golate de idealuri pozitive cu adevărat, pe care societatea nu știe sau nu este capabilă a le... salva de la prăbușirea totală, de la completa decădere. Este o literatură cinică, în ultimă instanță, construită pe un program literar polemic bine articulat și de reală originalitate, aducând o notă pregnantă de pitoresc, în manieră realistă, ce completează fericit peisajul epic actual, *încercat* de atâtea ori de experimentări formale de falsă, pretinsă, subtilitate intelectuală. ■



## lecturi

## Poezia lui Sorin Mărculescu

Ion Pop

(urmare din numărul trecut)

Tensiunea ce modelează acest univers vizează însă mai ales decantările, eliberarea de leștul materiei impure – geometrizare, filtrare, purificare, spiritualizare –, sugestiv aproximată de pildă în aceste versuri din *Sâmbure bolnav*: „de mult încetat acum e un aer de cuburi / felii de gazon albastru singure ostenesec / să se legene pregetând către muchii / cub cad sacadat pe cuie de sticle sărind / în peisajul concav neliniștit de cuburi / și întârzii contemplat de zări înrudite / prisme distante reticulate orizonturi / mă rostolgolesc fără pantă în încheștare”. Substanța sonoră a verbului participă nu puțin la o asemenea sugestie, cum se poate lesne observa. O paralelă cu pictura abstractizantă, de la cubismul analitic până la expresionismul spiritualizat al unui Kandinsky, s-ar putea face, căci și în versurile în mozaic ale poetului, în care textul e menținut mereu în stare de încordare explozivă, liniile schițate de obiecte, fragmente de substanțe dense și în culori puternice, sunt conduse pe un parcurs cu numeroase meandre și volute spre cristalizări foarte aproximative, fiind mereu deviate de îndată ce ajung într-un punct de posibilă convergență; indicată, dar numai vag, din pricina instabilității asociative și cristalizate mai degrabă la nivel intelectual-conceptual, este o dinamică ce-și caută repaosul în acel „sâmbure” ultim, în care eul și risipa lumii materiale ar aspira să se regăsească sub semn unificator. Asemenea propoziții ce lămuiesc oarecum din exterior „mesajul” sunt frecvente în variante foarte apropiate și refac punctual ceea ce imageria paradoxal centrifugă abia desfăcuse: „Să treci frontierele imperiilor somnolente / spre cubice-ntâmplări simetrice / cu sfericele timpuri ale sufletului / să-ți reconstitui la fiecare pas destinul”. Demersul laborios de descifrare punctuală se vede larg învins în efortul de constituire a vreunui alt sens decât cel al inițiativelor imaginativ-verbale vizând înaintarea spre o centralitate ultimă, sabotată însă nu o dată de încifrarea excesivă a ecuațiilor imagistice. Sunt de căutat, în această situație de descumpăniri hermeneutice acele câteva parcele de text unde „tabloul” capătă contururi fie și relative. Este cazul, de pildă, al poemului *O bucurie a încheșării*, unde începutul cu versul foarte promițător „În toate lucrurile e un început de vânt”, „ideea” poetică a unei mișcări de purificare, de nouă „descălecare”, „bucurie a încheșării vidului”, e urmărită (iată, din nou cu program anunțat!) mai coerent decât în alte locuri, prin acumularea, pentru contrast, a unei masive suite de imagini ale materialității greoaie și ale organicului apăsător, într-o schiță de interior domestic unde „te întâmpină placa de fontă peste / urdori și haznale și picături / de limfă din pleoapele tale și puncte / de balans compromis în numele strajelor” (vers, acesta din urmă, de o prețiozitate derutantă), „și toate bărcile năzărite-n ferestre toate moluștele împroșcate pe geamuri / de un soare străin spre marsupiile odăilor în care se oficiază / duhuri fecunde în rafii în / borcanale largi cu asfalturi de carne”...

Una dintre obsesiile modelatoare ale acestei poezii este tocmai aceea a materiei opace,

vâscoase, în ultimă instanță impure, de genul celei precedent citate, a „asfaltului de carne”, pusă într-un fel de simetrie contrastantă cu celălalt „asfalt”, ce izolează/protejează de risipa realelor de la suprafața lumii, sugerând necesare coborâri în sinele profund, în „noaptea obscură a sufletului” în care se regăsește lumina mântuitoare, cu trimitere, evident, la misticul Sfânt Ioan al Crucii. Dacă e de găsit o relativă convergență simbolică dominată de obsesia „sâmburelui”, aceasta s-ar afla în raportul contrastant dintre reprezentări ale organicului – *cărnuri dospite, straturi puhave, moluște strivite* (de ferestre!), *omizi* năpădind asfaltul, largi ori greoaie recipiente de materii – mai ales *butoaie* cu cvasisinonimul *antale, borcane, butii mari, burdufuri și marsupii*, - și sfera imaginarului încheșării, al unei anumite solidități, a limitei despărțitoare de lumea evenimentelor de suprafață și de la suprafață – și am numit câteva - prefigurând *coaja sâmburelui* ultim spre care făptura tinde, regăsind noaptea unității primordiale a lumii, „un somn secund sticlit de veghere”.

Aspirația concentrării, a esențializării eului și lumii fusese prezentă încă în deschiderea volumului, sub titlul cam prea sonor *Eon spre sâmbure*: succesiune de apeluri la deposedarea de realul exterior – „smulge-mi rădăcinile peisajelor din ochi / și stratigrafia timpului ia-mi-o / din carne și sfâșie-mi soarele”, „umple-te întreg / de mine adulmecă-mi generațiile / și dărele pânđește tot ce se clatină / și piere și tot ce se naște și tremură” -, pentru a sfârși cu chemarea la acea concentrare în nucleul primordial, în Un-ul sâmburelui, pe urmele evidente ale lui Ion Barbu din *Nastratin Hogeala Isarlık*, sugerând aceeași tendință spre autosuficiență și spiritualizare, într-un soi de ascetică izolare și întoarcere spre sine: „încolăcește-te în juru-ți și devoră-te / în cicluri enorme luptând amețit / să mă păstrezi să-ți recâștigi dobânzile / până când vei rămâne pulbere-n pulbere / menghină sticloasă de dinți încheșată asupra-și / mestecând și rupând fără vrac din tine / dumnezeiescule zaraf / închinare”. Se vede și aici, ca mai peste tot inserția reflecției atașată medierilor simbolice. Întors uneori către sine, eul liric își clamează deficiențele, deplângând calitatea de simplu „sol”, „opac mediator între necunoscuturi”, „tot mai divizat în privesți” și face mereu apel la geometrii și transparențe de cucerit, ori, invers, la opacități altfel mântuitoare: „ușurat de leștul memoriei triburilor”, „în mai curată țară de ozon așteptând”, „răsărind pe lângă pleoape sticloase de veghe”, „miezul din gol și din foc”, „amoebic suflet năzuind la porțelan”, „sub cerc în primenite ceruri”, „cristalinul ochi zvâcnind în noapte” - sau, în rezumat, ca în finalul la *Creșterea sărbătorilor*: „rămâi furat rostirii după scoarță / fugi mai ales de păstrătoarea mumă / ce-n valuri de culori chemând te-nfață / și mai ales de nume fugi acum / tu lepădat de sânge-ori lepădată / și fugi de-altarul oaselor de fum / tu lamură spre sâmbur înnoptată”. „Iluminata întunecare” din alt poem sugerează, oximoronic, ceva asemănător.

Ca să ajungă la astfel de sugestii sau directe apeluri la transfigurare, poetul își complică mereu – cum spuneam – itinerariile prin devieri

baroc-manieriste ale imaginilor și răsuciri complicate ale „ideii”, ca pentru a compensa, oarecum, spațiile dintre enunțurile prea evident conceptuale: „endocrine drumuri plivite prin irerahii de afecte”, „pojghița neagră a răscumpărării / lacătul simetriilor dintre piatră și carne”, „gheața ironică a frigiderului”, „retorica seului ars”, „hematii cu spire de poruncă”, „sternuri verzui respiră prin rosturi de ani”, „nici închircirea stâncilor nu va putea / să te rememoreze-n cadastrul serafic al genelor”, „sfere caterisite de rotunjime”, „un început tanatoforic”, „șindrile / de-ntunerice distilându-și lama / cu vâpăi inexistând în nu” etc. etc. În acest sens, Gheorghe Grigurcu a vorbit foarte bine despre „productivitatea bucuroasă a textelor sibiline” și despre „aspectul paradoxal, de verbozitate, al concentrării, care ar fi trebuit să aleagă tiparul breviloventei” (*Poezie română contemporană*, II, Ed. Convorbiri literare, Iași, 2000, p. 104). Eminentul traducător de literatură spaniolă trecuse, desigur, și prin labirinturile manieriste, iar genul de poezie atent dirijată de intelect, însuflețită retoric și de impulsuri ale elogiului imnic, era prin excelență dispus să recurgă și la acest soi de jocuri ale intelectului cu fantezia, complementar înclinației de a capta, tot prin medieri multiple, concretul cel mai dens al substanțelor.

Când și-a definitivat viziunea în volumul rezumativ *Carte singură*, din 1982, Sorin Mărculescu a pus accentul pe construcție, pe sublinierea unei logici *sui generis* care-i conduce întregul univers poetic. Dan C. Mihăilescu a descifrat foarte pertinent această arhitectură atent supravegheată, vorbind de o „reformulare din unghiul integralității” a celor două cărți precedente, după „legi stricte, a căror noimă este *triada*”: „trei cicluri, fiecare... structurat triadic, într-o succesiune de inele în egală măsură bulversantă și edificatoare” (v. *Poezia saturniană*, postfață la acest volum, Ed. Cartea Românească, 1982, p. 255 și următoarele). Acestea sunt reluate, cu adaosuri semnificative și restructurate conform amintitei reordonări simbolice. Simetrii în dispunerea noilor „idile”, reorganizarea ciclurilor în *Urne și nunți*, de o parte, și *Nunți și urne* de alta, cu *Locul sâmburelui* în centru, într-un „sistem de alternanțe (ce) contrapune tumultului imnic accente de cromatică vie și witz imagistic, șocul receptării – meraviglia – având o certă funcție revelatorie” (Ibidem.) Nouă e aici suita de *Micrologii* care urmează în chip semnificativ ciclului intitulat *Imagomahia sau Cel ce pare*: sunt o variantă intelectualizată, foarte despuată imagistic, de haikuuri, numai că termenul e destul de impropriu aici, căci descărnarea conceptuală (în versuri precum: „jerbele universului manifestat / oasele latescente ale caznei / și ale suferinței” ori, „pe prundul duratelor tale / pâlpaie stingeri lăuntrice”) e departe de impresionismul eterat-senzorial al rafinatei specii poetice japoneze.

(continuare în numărul viitor)



## incidențe

## Jurnalismul ca gen

Horia Lazăr

**D**ouă volume recente, unul în limba română (1) și altul în franceză (2), atrag atenția asupra modurilor de producere a textului jurnalistic și asupra condițiilor discursivității lui, tratând de asemenea aspectele tehnice prin care informația, culeasă de persoane calificate, devine un bun al tuturor, modelând opinia. Ambele sînt coordonate de profesorul universitar Ligia Stela Florea, cunoscut specialist în lingvistică franceză și romanică, fiind rezultatul cercetărilor unei echipe de jurnaliști și lingviști – Ion Maxim Danciu, Teodora Catarig, Andreea Mogoș, Iulia Mateiu, Aura Cherecheș, Anamaria Moței, Elena Siminiciuc, Daciana Vlad, Mihaela Crișan și Alina Oprea – adunați în jurul unui program de cercetare național.

*Gen, text și discurs jurnalistic* tratează problemele presei scrise ca „gen mediatic” în cadrul teoretic al genurilor discursive (p. 10) – realitate lingvistică și, în același timp, acțiune, mod de a interveni în istorie. Plecînd de la tipologia genurilor jurnalistică definită de științele limbajului prin criterii precum cel tematico-semantic, enunțativ, pragmatic, compozițional, stilistic (p. 30), și de cele ale comunicării, care vehiculează repere noi cum sînt informarea cititorilor și crearea opiniei ca fapt social (p. 53), volumul introduce, în capitolele III-VI, pe acest fundal teoretic dublu, analize detaliate a două serii jurnalistică paralele din anii 2009-2010: trei cotidiene românești (*România liberă*, *Cotidianul* și *Ziua*) și trei franceze (*Le Monde*, *Le Figaro*, *Libération*). Analiza internă a acestor publicații (secțiunile, rubricile, secvențele, genurile redacționale: reportajul, interviul, știrile scurte, regropările tematice – economie, cultură, critică, rapoarte-comentarii) e urmată de compararea între cele aparținînd aceleiași limbi (româna sau franceza). Dacă în cazul presei românești preocupările privind impactul și captarea publicului par predominante (p. 215 și urm.), presa franceză e interesată cu predilecție de diversificări și inovări tehnice (de exemplu prin fuzionarea modalităților discursive și prin crearea de noi genuri: „raportul-comentariu”, „deschiderile informative”, p. 278, „comentariile explicative” făcute de specialiști din diferite domenii, străini de sfera mediatică, p. 279). Integrat într-o concepție a complementarității presei scrise și a celei electronice (*Le Monde* și *Le Figaro* propun, simultan, ediții tipărite și electronice), paralelismul celor două moduri ale presei deschide calea viitoarei „interdiscursivități” generalizate (p. 281).

Adoptînd metoda comparatismului cultural pus în perspectivă lingvistică, capitolele VII și VIII analizează genurile și strategiile discursive din presa română și franceză. E evocată pregnanța structurantă a editorialelor franceze, asociate tematic cu evenimente principale, secundare sau naționale (p. 295-301), convergența dintre editorial și știre în presa română (p. 302-307), tratarea diferențiată, adesea contrastantă, a aceluiași eveniment, în funcție de poziționarea politică a ziarului (p. 308-314), polifonia decalată a „vociilor” ce construiesc știrea (enunțătorul, comentatorul, terțul, p. 316-317). Capitolul VIII pune în lumină, concludiv, metamorfozele presei românești recente și dinamica presei franceze

actuale, ilustrată de trecerea de la hiperstructură (un ansamblu tipografic ce nu depășește două pagini, de cele mai multe ori un articol și o infografie) la multitext (prezentarea lărgită a informației sub forma unui dosar de presă, p. 372). Volumul se încheie cu o amplă bibliografie, care urmărește desfășurarea capitolelor și care nu omite să semnaleze manualele de jurnalism în limbile română și franceză.

*Aspects de la problématique des genres dans le discours médiatique* lărgeste explorarea semnificației formelor de discurs la televiziune și, incidental, la instituția radiofonică. Foarte tehnic, volumul cuprinde două articole focalizate asupra presei scrise, două asupra televiziunii și unul consacrat imaginii unor români (artiști, oameni de cultură, sportivi) în presa franceză, încheindu-se cu un dosar de imagini (55 de pagini – sau fragmente de pagini – de jurnal ilustrative, din presa română și franceză a anilor 2009-2011).

În ordine dispersată dar profesional fără reproș, textele din acest volum ridică probleme esențiale – uneori nevralgice – ale jurnalismului: „construirea mediatică a evenimentului” (L. S. Florea), organizarea textuală a informației (A. T. Catarig), rolul tehnologiei rubricării în definirea tematicilor (A. I. Moței), ponderea non-argumentelor în discursul politic (E. Siminiciuc). Ultimul studiu din volum dă detalii asupra percepției în presa franceză a unor români intens mediatizați de jurnaliști a căror confuzie amuzantă cultivă bucurios amplificările complezente, clișeele emfatiche și aproximațiile, situările inteligente nelipsind nici ele. Pentru primul caz, aflăm, citind ziare diferite, că Cioran e „un fel de Pascal român” sau un „nihilist român”, ceea ce dovedește ambiguitatea reperelor: e greu de admis că Pascal ar fi fost nihilist! La rîndul lui, Sergiu Celibidache e, în registrul diafan al imponderabilului și al indicibilului, un „român mistic”, un „guru al baghetei” care degaja un „parfum [muzical] religios”, dar și un „dictator al orchestrei”. Fără a se teme de anacronisme, un gazetar de la *Figaro* face din Taraful Haiducilor „orchestra bandiților cu simțul onoarei din

Valahia medievală” iar Mihail Sebastian, „scriitor român și evreu” [?] e, desigur, „un francofil pățimaș”. Pentru ca tinerii să-și facă o imagine echilibrată asupra personalităților culturale și artistice e preferabil, evident, să-și caute reperele altundeva decît în presă, fie ea franceză.

Cele două volume coordonate de L. S. Florea umplu un gol, fiecare în felul lui. Cel publicat de editura Tritonic e o descriere amănunțită a tehnologiilor de producere a textelor jurnalistic și de punere în formă a lor. Radiografiînd stăruitor cele șase cotidiene, autorii, a căror muncă în echipă a dat naștere unei contribuții de anvergură, desenează o sinteză, din perspectivă lingvistică și totodată de practică jurnalistică, a problematicilor presei scrise ca *gen* materializat în *texte* – organizări *discursive* cu un impact asupra publicului analog celui al rostirii orale într-un schimb de opinii. Din păcate, aspectul editorial al volumului lasă uneori de dorit. În capitolele și subcapitolele din cuprins nu apar numele autorilor, unele subcapitole avînd uneori mai mulți autori. La unele subcapitole (III, 1, III, 2, III, 3) nu apar indicațiile de pagină. Tot în cuprins, titlurile diferă uneori de cele din volum (VIII, 1, VIII, 2). La p. 38, 89 și 90 lipsesc imagini sau texte.

Volumul în franceză, publicat de Casa Cărții de Știință, e cules îngrijit și scrupulos. Alcătuit din contribuții punctuale solid elaborate, într-o limbă franceză de calitate, poate fi consultat cu folos de orice specialist român sau francofon iar dimensiunea predominant lingvistică a abordărilor îl instalează la intersecția dintre jurnalism și pragmatica genurilor, sporindu-i deschiderea și atractivitatea.

## Note:

(1) Ligia Stela Florea (coordonator), Ion Maxim Danciu, Andra Teodora Catarig, Andreea Mogoș, Iulia Mateiu, Aura Cherecheș, *Gen, text și discurs jurnalistic. Tipologia și dinamica genurilor în presa scrisă română și franceză*, București, Tritonic academic books, col. „Comunicare media”, 2011, 407 p.

(2) Ligia Stela Florea (coord.), *Aspects de la problématique des genres dans le discours médiatique*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2011, 187 p.





# Vandalism

Laszlo Alexandru

Am avut ocazia să-mi exprim nemulțumirea, acum câteva săptămâni, față de situația scandalosă creată de un juriu literar (format din criticii Eugen Simion, Daniel Cristea-Enache și Bogdan Crețu) care l-a răsplătit cu un premiu pentru poezie pe Ioan Es. Pop, fost colaborator al Securității ceaușiste. Alți scriitori și-au făcut de asemeni cunoscută uimirea. Unul din principalii responsabili ai distorsiunii, Daniel Cristea-Enache, ne-a contraatacat pe toți cu aplomb, pe Facebook, interpretând fără istov refrenul cu talentul turnătorului recompensat. Niciun raționament al meu – ținând de bunul simț, de imperativul eticii publice, de relativismul valorilor estetice, ori de ponderea social-educativă pe care un premiu literar trebuie s-o dobândească – n-a reușit să-l clintească pe criticul bucureștean din absolutismul judecății sale estetice: perfecte, absolute, imuabile. Incontestabile.

Neavînd el alte argumente pe lângă cele repetate la infinit (că poetul e talentat) și nevrînd, firește, să admită remarca mea că s-a făcut complice la un gest reprobabil, Daniel Cristea-Enache a ieșit la contraatac. Dacă nu m-a convins prin calitatea argumentației, a deschis supapa cantității. Important era să mă copleșească prin cele peste 250 de replici. Pînă ziceam eu una, el spunea același lucru, folosind cuvinte diferite, de două-trei ori. Îmi puneam întrebări (el – mie! nu invers), îi răspundeam, el mi le repeta iar și iar, rotunjite altfel, insistînd să capete variantele pe care ar fi vrut să le-audă. La un moment dat, excedat, i-am atras atenția că începe să-mi amintească de arhetele interminabile la care am fost supus, pe vremea ceaușismului, de activității cu pricina. Eu le ziceam ce nu-i în regulă, ce trebuie remediat, iar ei îmi cereau în continuare să fiu cinstit, să le spun ce cred, să zic tot ce vreau, fiindcă ei vor remedia. Le ziceam din nou ce nu-i ok, iar ăia din nou: să le zic tot ce nu-mi convine.

Tactica lui D. C.-E., de a-i ataca pe toți cei care s-au disociat de opțiunea sa publică lamentabilă, pentru a-i reduce succesiv la tăcere, mi s-a părut bizară. Ca și sprinteneala sa de picior în argumentarea inargumentabilului. Ca să-i mai relativizez oleacă înverșunarea tezistă, am pus-o ironic în analogie cu o scenă de demult: era un film mut cu Chaplin în război, cînd vine ăla cu o pușcă imensă și în fața lui defilează vreo 10 zdrahoni înspăimîntați, cu mîinile ridicate la cer. Ultimul mai capătă și-un șut în cur. Chaplin e decorat. La ceremonie șeful îi spune: "Bravo. Cum ai procedat?". Iar ăla, de-acolo: "I-am încercuit!". Da, dom'le.

Au trecut vreo câteva zile de la abundantul nostru schimb de idei pe Facebook. Și iată că pe blogul revistei *Tribuna* a poposit replica unei oarecare Sanda Văran, relatînd pe două pagini întinse viața-și-opera lui Charlie Chaplin (deși eu mă refeream la colaborarea securistă a lui Ioan Es. Pop și la zelul iresponsabil al unor critici literari de-a onora public un asemenea personaj). Interesantă făcătura: doi scriitori discută pe-o temă, hop și-un chibiț între ei, simulînd altă grijă. Arătarea nu-mi era deloc necunoscută – și nici modul ei de-a opera. Pe rînd intrase în vorbă pe diverse site-uri culturale ori bloguri de scriitor, afectînd interesul pentru subiectele abordate. Pe rînd eșuase în remarci deplasate și ofense la adresa colocutorilor. Pe rînd fusese izgonită de pe

unde se aciuse. Treptat se lipise de Daniel Cristea-Enache la fel ca timbrul de scrisoare. În campaniile belicoase ale croitorașului viteaz, care livra ironia scrișnită, coechipiera mînuia ghioaga insultei. Cuplul bielă-manivelă făcea minuni de voinicie.

Așadar numita S. V., acolita lui D. C.-E., aterizează la *Tribuna* cu un... drept la replică pe o temă care era la marginea unei discuții cu care ea n-avea nici în clin, nici în mîneacă. Pogorîta cu hîr-zobul din ceruri, face același lucru pe care l-a demonstrat și anterior: insultă. Mai întîi recurge la expresia generică: dacă îndrăznești să afirmi cutare și cutare, ei bine, atunci "jignești adevărul, bunul simț și memoria unui geniu. Sau... ești ignorant, răuvoitor și orbit de propriile idiosincrazii" etc. Apoi trece de la persoana a doua, aluzivă, la persoana a treia, limpede circumscrisă, fiindcă adversarul ei "nu doar că denaturează intenționat sau din ignoranță filmul, dar le oferă cititorilor și o amuzantă contradicție în termeni"; "dialogul citat este inventat și abuziv atribuit"; "mai multe scene din film sunt confundate, suprapuse, denaturate... toată gama de feste pe care ți le joacă memoria și imaginația, cînd nu ești cinstit și atent cu informațiile pe care le manipulezi, crezînd că le stăpânești sau mizînd pe inocența cititorului. Pentru un critic, chiar și cînd scrie pe blogul revistei «Tribuna», această manieră de a proceda este o rețetă sigură de a se discredită profesional". Și, după ce și-a încondeiat bine dușmanul, megera scapă două vorbe și-n direcția publicației unde solicită găzduire: *Tribuna* e "o revistă de cultură care, din păcate, își pierde pe zi ce trece prestigiul și influența pe plan local, regional și național", abia avînd cîtiva "cititori răzleți".

De la cestălalt capăt al firului de internet am rugat-o pe nărăvașa S. V. nu să nu mai scrie minciuni, ci doar să elimine jignirile la adresa mea și a periodicului unde ținea să fie publicată. Asta ca o precondiție ca părerile ei despre Chaplin să fie luate în seamă. Personaja a ales lamentația pe

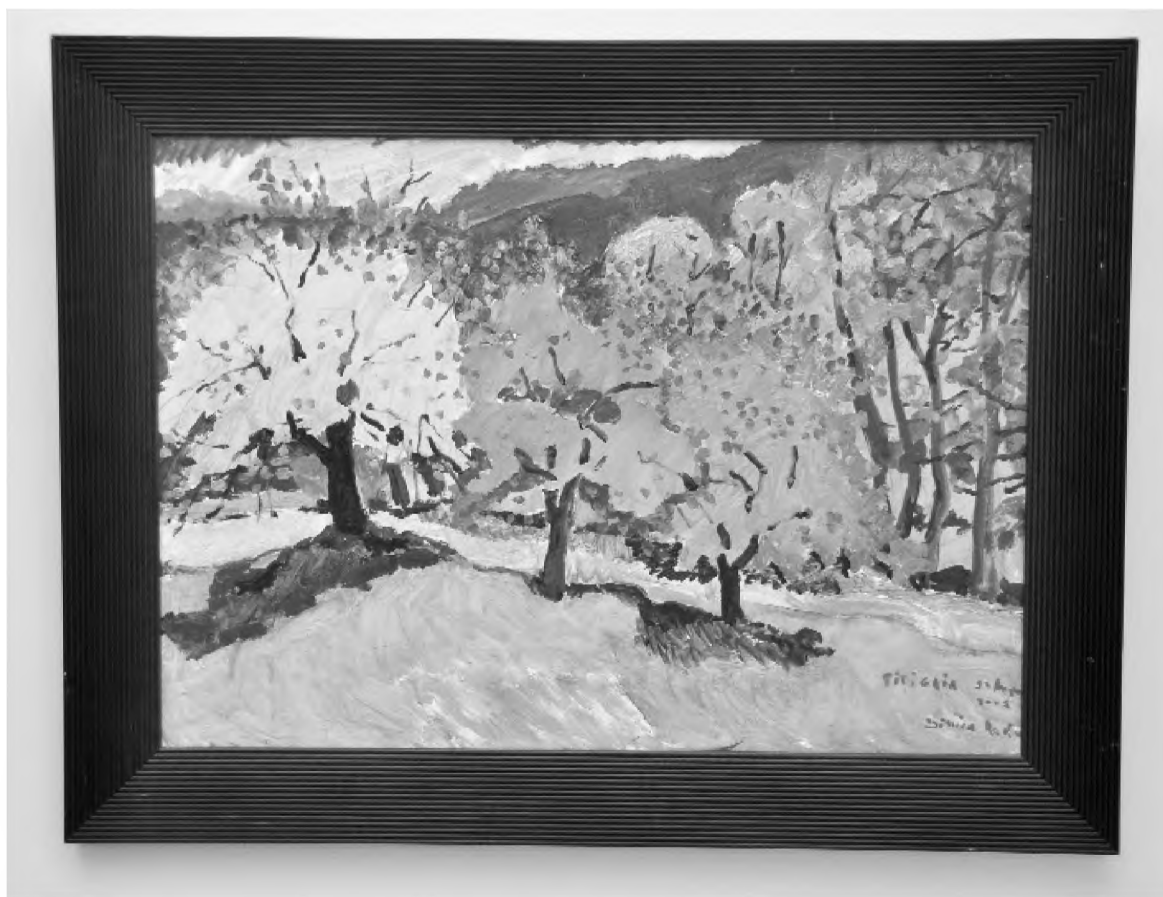
trepte-n sus: redactorul-șef al revistei, întorcîndu-i și celălalt obraz, i-a popularizat insolentele.

Am crezut pe moment că femeia și-a vărsat năduful, iar apoi fiecare își vede de treaba lui. Însă după două zile S. V. revenea cu alt cearșaf de vorbărie și răstălmăciri. Am priceput abia atunci că fermecătoarea creatură își viră pe șestache ouăle otrăvite, ca să i le clocesc în cuibul meu. Am hotărît să-mi deschid propriul blog, pe care să mă mut cu însemnările cotidiene și unde să mă pot apăra mai eficient împotriva jignirilor.

N-a trecut o săptămînă de la asta și blogul revistei *Tribuna*, care cuprindea jurnalul meu din ultimii doi ani și romanul-foleton al colegului Ovidiu Pecican, a fost vandalizat. O mînă răufăcătoare l-a bombardat cu zeci de mii de semne interogative, făcînd lectura practic imposibilă. Am corectat ultima postare, care le făcea cunoscută cititorilor noua mea adresă. După câteva zile atacul infractor s-a repetat.

Nu sînt așa de imprudent încît să acuz pe cineva, în lipsa dovezilor materiale concrete. Dar nu sînt nici așa de naiv încît să nu fac legătura între evenimente care m-au vizat în ultima perioadă. Cînd am pus în discuție colaborarea scriitorilor cu Securitatea ceaușistă, precum și răsplătirea lor pompoasă după o revoluție – totuși – anticomunistă, criticul literar Daniel Cristea-Enache m-a agresat pe Facebook, anonimă Sanda Văran m-a insultat pe blog, iar pagina de internet a revistei *Tribuna*, unde îmi publicam meditațiile, a fost devastată de hackeri. Se vede că, în vremurile pe care le trăim, cenzura dobîndește noi valențe. Ea nu mai e practică de instituțiile statului român, ci de grupuri-grupuri de cetățeni din societatea așa-zis civilă care, pentru a piti trecutul noroios sub preșul din debara, înhață un evantai larg de strategii: de la vocalize și injurii la infrafracțiunea mediatică.

P. S.: De cînd am scris rîndurile de mai sus, blogul revistei *Tribuna* a fost vandalizat și a treia oară.





## imprimatur

## Războiul Jderilor cu antihristul

Ovidiu Pecican

Dumitru Micu are dreptate să sublinieze importanța *Fraților Jderi* în ansamblul suitei de romane istorice sadoveniene, văzând în acest ciclu romanesc un „astru în jurul căruia gravitează asemenea sateliților celelalte opere”. Această pondere importantă nu se datorează însă, fără îndoială, doar tentativei de anvergură – un ciclu de mai multe romane, adică, în fapt, o adevărată epopee istorică. Asemenea epopei nu existau încă în literatura română. Abia după al Doilea Război Mondial, Camil Petrescu și-a încercat, și el, mâna în domeniu, scriind *Un om între oameni* cu intenția de a da o frescă neindiferentă ideologic, centrată în jurul figurii iradiante a lui Nicolae Bălcescu, dar, în fapt, având ambiția de a învia începuturile joncțiunii moderne a civilizației românești cu Europa Apuseană, epoca pașoptistă.

Prea adeseori s-a remarcat sugestia oferită de modelul dumasian al ciclului *Celor trei mușchetari* asupra lui Sadoveanu, pomenindu-se posibilele similitudini de retrasat între Ionuț Jder, pe de o parte, și la fel de neliniștitul și aventurosul muschetar gascon, d'Artagnan. La drept vorbind, însă, se pot găsi destule sugestii venind și dinspre capodopera tolstoiană *Război și pace*. Ca și acolo, pasajele de acalmie și reflecție, schimbarea mediilor și apariția în scenă a altor personaje concepute ca de sine stătătoare, nu în calitate de simple auxiliare menite să susțină o eventuală acțiune mai mult sau mai puțin rectilinie a protagonistului, tonul multor reflecții și chiar anvergura lor amintesc și de alte tribulații decât cele ale unui roman de acțiune și evocă personaje care, precum Andrei Bolkonski, au răzgul interior și predispoziția de a reflecta asupra vieții lor și a destinului propriului popor. Nu degeaba, la un moment dat, una dintre vocile celui de-al treilea roman al epopeii sadoveniene, rostește în consonanță cu formulările arhetipale ale Ecleziastului, atent la măcinarea lumii: „Până ce n-a fi un război mare, nu s-așază pacea. [...] Ș-apoi, după pacea aceea, al război” (p. 229-230).

Purtând în mitic și, cum spuneam, arhetipal, o astfel de replică răbufnește însă și în actualitatea imediată a scrierii romanului, traducând temerea principală a epocii angajării românești într-un nou război cu Antihristul, de astă dată cel sovietic. Față de proiecția accelerat triumfalistă a lui Hitler, cuvintele citate traduc în pagină un scepticism bine întemeiat pe observarea atentă, de aproape, a marii desfășurări de forțe caracteristică marelui imperiu roșu al lui Stalin. Iar ele sunt cu atât mai profetice, cu cât au fost plasate într-o carte ce se dorea dătătoare de speranță și care elogia vitejia românească la vreme de răscruce istorică (și asta în plină epocă de victorii germane, când semnele consumării elanului inițial antibolșevic al nazismului și al aliaților săi strategici era deocamdată departe de a se fi consumat). În acest sens, Dumitru Micu are dreptate să vadă în *Frații Jderi* „un epicentru și în sensul vizionar”. Mai cu seamă ultimul roman din serie, intitulat *Oamenii Măriei Sale*, prinde un ton sibilinic în nu puține locuri. În acest volum terț - și, până la urmă, și ultim, indiferent care va fi fost planul autorului atunci când îl scria - al *Fraților Jderi*, planul istoric și cel al aventurii personajelor (la drept vorbind, mai mult al limbajului adus la intersectarea replicilor) se întâlnesc în proiecții apocaliptice. Nu

este vorba doar despre faptul că dascălul Pamfil „trage din chimir gromovnicul său învălit în ștergar alb, îl desface și-l cercetează” (p. 19) și de spusa lui că „În gromovnicul meu se arată și se proorocește toate câte sunt pe lumea asta” (p. 21). Expresă, trimiterea la una dintre cărțile cele mai populare de profeții ale literaturii noastre vechi - neatestată în circulația internă pentru epoca ștefaniană, cel puțin deocamdată -, alături de Trepetnic și altele asemenea, este doar cea mai directă contrapunere a timpului istoric imediat al romanului cu un timp trasat pe hărțile cerești ale destinului, către care un asemenea instrument livresc trimite aidoma unei chei ce ajută deslușirea.

Dar, de pildă, atunci când comisul Manole Păr Negru începe să cugete, iată ce se petrece: „I se părea lui, după câte auzise, și mai cu samă după câte cugeta el singur, că din tabăra aceea de la Vaslui va să izbucnească primejdie pentru omenire (subl. O. P.), ca dintr-un cuiabar al furtunii. C-un ceas mai devreme se bucurase, cu nădejdea că sabia cu mâner în chip de cruce a Domnului și stăpânului său se ridică pentru credința cea adevărată; dar nu putea să uite că, de când ține lumea minte, puterea lui Antihrist s-a arătat nebiruită în acest veac. Numai când va binevoi Dumnezeu să-i hotărască aceluia Antihrist pieirea, numai atunci armile creștinilor au să dobândească putere desăvârșită. Dar când fi-va să fie acea vreme?” (p. 32) Ceea ce se potrivește, în aceste gânduri, vremii lui Ștefan Vodă, mergea de minune și cu actualitatea imediată în care Mihail Sadoveanu așternea rândurile respective, asigurând unor reflecții personale îngrijorate, scenografia ficțională potrivită.

Într-adevăr, chestiunea prezenței în lume a lui Antihrist străbate întreg romanul terț din *Frații Jderi*. „Spuneau părinții de la sfânta mănăstire Vatopedi că vine ceasul să fie oborâtă fiara și închisă o mie de ani în fundul mării” (p. 229), se exprimă, la un moment dat, speranța. „Acolo s-au trudit secerătorii din Apocalipsis” (p. 297) spune și Ștefan Vodă când se referă la locul întesat de leșuri unde și-au dat sufletul vredniciei lui slujitori, comisul Manole Păr Negru și Simion Jder.

Armageddonul și Apocalipsa sunt semnele biblice sub care stă războiul tranșat prin victoria



ștefaniană de la Vaslui. Bătălia finală, încleștarea definitivă și prezența - aluziv invocată - a celor patru călăreți ai Apocalipsului anunță a doua venire a Mântuitorului. Vremurile finalului domniei Antihristului, dar și ale omenirii așa cum s-a aflat ea, sub semnul păcatului originar, par să fi sosit, sentimentul sfârșitului iminent străbate romanul ca un fir roșu<sup>1</sup>. Scriind un roman apocaliptic - în sensul punerii lui sub zodia profețiilor eshatologice -, Sadoveanu tălmăcește într-o metaforă macroscopică, realizată cu mijloace deopotrivă epice și lirice, viziunea lui asupra istoriei de demult, a istoriei în general, dar și a istoriei imediate, la care participă biografic.

Romanul este scris în 1941, pe când campania răsăriteană în care s-a angajat armata română la 22 iunie abia începuse. Elanul patriotic recuperator de teritorii pierdute era dublat, în conștiința autorului, de o legitimă îngrijorare. Prin tot ceea ce se întâmplase până în acel moment în timpul celei de a doua conflagrații mondiale, războiul se anunța a fi universal și pe viață și pe moarte. Semnul fiarei apocaliptice plutea în aer, dar deznodământul nu putea fi încă deslușit. De aceea rămâne de crezut că, la drept vorbind, Sadoveanu ar fi putut plănui să își continue ciclul cu un al patrulea roman, poate și cu mai mult.

Nu mult după apariția volumului terț însă, în 1944, lucrurile s-au complicat, sorții de izbândă ai românilor în cruciada antisovietică au diminuat masiv. Iar mai apoi, fiul iubit, cel socotit prototip al lui Ionuț Jder, a rămas pe câmpul de luptă. În pofida înfrângerii invadatorului, pierderile sunt însă grele, iar pentru eroul prin excelență al trilogiei, comisul Onu, alias Ionuț Jder, lucrurile rămân netranșate. El este tot neînsurat - visul comisoiarei Ilisafte, mama lui adoptivă -, iar viitorul lui nu se lasă prevăzut în vreun fel (decât, poate, că ar fi cel care să urmeze tatălui său decedat în titlul de comis și la conducerea hergheliei de la Timiș a voievodului).

Când Dumitru Micu spune că „Dacă luăm toate scrierile cu caracter istoric ale lui, vedem că unele evocă perioade de glorie ale Moldovei și altele perioade de decadență. Iar perioada cea mai luminoasă din istoria Moldovei, domnia lui Ștefan cel Mare, se reflectă în *Frații Jderi*” are numai pe jumătate dreptate. Oricât de luminoasă a fost epoca domnitorului îndrăgit, al treilea roman al ciclului *Jderilor* proiectează asupra momentului o lumină sumbră ca o cortină grea și întunecată de brocart. E încă un motiv pentru a crede că epopeea ștefaniană nu putea sfârși astfel, depresiv, după ce știm în ce aureolă glorioasă era scaldat prințul de la Suceava în biografia pe care romancierul i-o dedicase încă din 1904. Din nefericire, amplul tablou de epocă pictat cu cuvinte inspirate de Sadoveanu a trebuit să se încheie într-un ton melancolic, chiar dacă el culmina și se sfârșea printr-o victorie moldovenească împotriva inamicului. Nimic nu compensează destinul de trestie bătută de vânturi al omului în istorie, iar artistul nu putea trece peste asta.

## Note:

<sup>1</sup> „Cei patru călăreți sunt o parte din cele șapte sigilii din Apocalips 6 și 8. Aceste sigilii sunt șapte evenimente simbolice pe care trebuie să le întâmpine poporul lui Dumnezeu începând de la înălțarea lui Isus până la a doua Sa venire”. Vezi: <http://intercer.net/blogs/studiibiblice/studiind-apocalipsul/09-cei-patru-calareti-din-apocalips.html>



# Bheki

Andrei Mocuța

Prima iubire a lui Șercan s-a numit Bheki. Era singura fetiță care la ora de sport făcea podul și sfoara în două secunde. El credea că Bheki e elastică din cauza gumei pe care o mesteca tot timpul.

A încercat și el să mestece gume sperând că asta îi va face mișcărilor mai flexibile. Gumele cu aromă de fragi lăsau o adiere de primăvară în gură. Spre deosebire de alte gume, care după zece minute își pierdeau gustul, cele de fragi expirau când adierea de primăvară se oprea brusc.

- i tu mesteci gumă de fragi? a întrebat-o pe Bheki.

- Nu, eu mestec gumă cu spioanele.

- Spioanele?

- Da. Vrei și tu?

- Îhî.

Spioanele erau experte în arte marțiale. Probabil una singură ar fi fost în stare să ridice trupul mătăhălos al lui Șercan într-un deget, dar gumele de mestecat imprimate cu siluetele lor perfecte nu erau bune de nimic pentru el.

I-a trecut prin cap s-o invite pe Bheki la înghețată, dar se gândea că are propria ei gelaterie cu spioanele. Ce risca? Dacă l-ar refuza, oricum se întâlnea cu maica unicornă. În cazul puțin probabil în care ar accepta, maica nu i-ar compromite întâlnirea. O putea elimina printr-un simplu efort de imaginație. N-a avut curajul necesar să facă pasul.

S-a întâlnit cu prietena lui imaginară la gelateria unchiului Zenzo și s-au plimbat pe malul râului Atbara. Întrucât aveau toată după-masa la dispoziție, maica i-a sugerat să analizeze împreună Vechiul Testament. El i-a răspuns în doi peri că nu prea îi agreează pe clasici. Intenționa să înceapă cu ea o discuție despre sex, dar și-a adus aminte că e imposibil. Maica și călugărițele ei erau membrele unei secte creștine denumite Ursulinele și dezaprobau sexul. În schimb, au discutat cu pasiune despre Rău.

## Lumea spioanelor

- Hai cu noi s-o vezi pe aleasa inimii tale, au zis Aap și Thembi.

Șercan luă gluma în serios. Într-adevăr, o zări pe Bheki în curtea școlii, înconjurată de o mulțime de tineri, care mai de care mai spilcuiți. Cineva din preajma lui a exclamat:

- Uite-o pe frumoasa Bheki!

Era o făptură de-o gingășie cum nu mai găseai. Toți se înghesuiau s-o vadă. Cine reușea, nu se mai lăsa dus. La un moment dat, fata se ridică și plecă însoțită de prietenele ei. Băieții au urmat suita, neconținând să-i admire frumusețea.

Aap și Thembi nu l-au găsit pe Șercan. Voiau să meargă acasă, când l-au văzut sub copacul unde se odihnese Bheki. Nemișcat, privirea pierdută, ochii ațintiți în gol. L-au dus acasă, mai mult pe sus, și l-au așezat în pat. Doctorul Abila nu avea ce să-i facă. Bolnavul trăia, dar nu știa pe ce lume e.

Medicul și familia au bănuț că Șercan și-a pierdut sufletul în curtea școlii. S-au dus să-l caute. Degeaba. L-au palmuit, i-au dat cu săhuri pe la nas, dar n-au putut scoate nimic. Nu aveau cum să știe că dorința de-a rămâne în preajma lui Bheki era atât de mare, încât sufletul lui a părăsit trupul. A însoțit-o în camera ei și a dormit cu ea în pat.

Au apelat la un vraci. Au luat hainele lui Șercan și o rogojină făcută sul. Bheki s-a speriat la început. A acceptat până la urmă să-i primească în cameră. Vraciul a întins hainele pe rogojină și a șoptit câteva formule magice spre cele patru colțuri ale încăperii. L-a strigat pe Șercan, apoi a înfășurat repede rogojina și a pornit-o în goană spre casă.

La intrarea în colibă, glasul lui Șercan era ca al unuia care nu bolise niciodată. Putea să povestească amănunțit cum e aranjată camera lui Bheki, unde e pus fiecare lucrușor, ce culoare are lenjeria de pat și cum e brodată. Întrebat ce a făcut în tot acest timp, a răspuns:

- Am fost cu Bheki în lumea spioanelor.

## Spioanele

Bheki se joacă cu spioanele de mică. E diferită de ceilalți copii și nu prea vorbește despre asta. Le zice spioanele, dar nu știe dacă se numesc cu adevărat așa. Ele se furișează în altă lume și îi șoptesc lui Bheki tot ce spionează acolo. Uneori o mai iau cu ele și când se întoarce observă că surorile ei Hawa și Akinyi sunt mai mari ca ea cu câteva luni.

Surorile se joacă și ele cu spioanele. Părinții lor știu asta, pentru că și ei le pot vedea. Atitudinea părinților e foarte importantă. Dacă le spun fetelor că spioanele nu există, atunci le împiedică darul să se dezvolte. Totuși, ca lumea să nu le creadă țicnite, le interzic să stea de vorbă cu spioanele în public.

- Câteodată mi-e greu să-mi dau seama care-i lumea noastră și care-i a lor, a spus Bheki. Spioanele locuiesc într-o gumă de mestecat, cam atât de înaltă. Ieri m-am suit pe gumă și-am sărit de-atâtea ori pân-am căzut. Mama spioanelor a deschis ușa și m-a chemat înăuntru. M-a servit cu o prăjitură în formă de spirală, seamănă cu cornetul de înghețată al prietenei tale.

- O poți vedea pe maica unicornă? s-a mirat Șercan. Dar nu există cu-adevărat. Numai eu pot vorbi cu ea.

- Stă chiar lângă tine. Deja mi-a spus povestea ei. Ai putea fi puțin mai drăguț cu ea.

- Crezi că locuiește împreună cu spioanele?

- Nu, pentru că nu are cheia. Doarme în dulciurile stricate și-i împiedică pe copii să le mănânce. Mie mi-au dat cheia asta. Au zis să intru fără să bat la ușă. Sunt foarte discrete, nu le place să fie văzute.

## Secretul tuturor spioanelor

Când ne plimbăm cu mașina, tata nu ia pe nimeni la ocazie, pentru că nu ne dăm seama dacă sunt din lumea noastră sau a spioanelor. E supărător să-i vezi dispărând dintr-o dată de pe banchetă. Și asta nu e tot. Trebuie să fim atenți la mașinile spioanelor. Pot apărea din orice direcție. Ele nu conduc pe șosea ca toată lumea, plutesc la diferite înălțimi. De multe ori vin din față și trec în viteză prin mașina noastră. Îți spun, e o senzație tare neplăcută.

Într-o vreme, mă jucam împreună cu prietenele mele și copiii spioanelor fără să fac diferență. Adesea mergeam să mănânc în casele lor. Era ceva obișnuit. Pe la zece ani mi-am dat seama că fiecare respecta regulile altui joc. Prietenele mele și spioanele nu se puteau vedea.

Vino să-ți arăt. Dă-mi mâna. Pășește liniștit.

Ele trăiesc în altă lume, n-ai cum să le strivești. Aici e un oraș din gume de mestecat cu spioane mici și mari. Unele stau ascunse, nu sunt obișnuite cu străinii. Mai de mult, mă jucam pe-aici cu o spioană la fel de micuță ca mine. M-a invitat de multe ori să intru-n guma ei, dar mi-era frică să nu rămân închisă. Apoi, trupul meu s-a dezvoltat și am crescut. Am pierdut legătura cu ea.

Dincoace e biblioteca, unde locuiește spioana bătrână. Ea are capul foarte mare și păstrează secretul tuturor spioanelor.

## Spioana bătrână

Cu câteva sute de ani în urmă, spioanele au construit în Sher Khan un templu fortificat. Zidurile au fost zugrăvite în alb, pictate cu personaje. Acum, până și cele mai mărunte fragmente au dispărut. Dovezi de existență a spioanelor, mostre din limbajul lor, majoritatea s-au pierdut. Cu toate acestea, dacă ești în locul potrivit, poți vedea latura ascunsă a templului. Pentru asta, trebuie să te trezești înainte de răsăritul soarelui.

Secretul se ascunde în turnuri. Ele au formă de baloane din gumă de mestecat. Șirul de baloane alcătuiește un calendar străvechi. Zi de zi, soarele răsare printr-un balon. În cea mai lungă zi, solstițiul de vară, soarele urcă deasupra ultimului balon. Pe măsură ce anul trece, se plimbă de-a lungul turnurilor, până în douăzeci și unu decembrie, când răsare prin primul balon. Admirând baloanele, puteți ghici, cu o eroare de două sau trei zile, data în care sunteți.

Mii de spioane au stat aici să întâmpine soarele, care era un zeu. Odată, trăiam nestingherite în aceeași lume cu oamenii. Simțeam împreună pulsul naturii. Nu ne ascundeam în lumi invizibile. A fost cea mai frumoasă priveliște, până când oamenii au zis:

- Am putea să ne construim așa ceva chiar în grădină.

Unul câte unul, au dat jos baloanele din turnuri. Le-au așezat în diverse locuri, dar nu funcționau decât într-o anumită ordine. S-au spart pe rând. Fără energia baloanelor, nu putem supraviețui. Ne-am ascuns în altă lume, unde legile pământului nu ne afectează. Aici, oamenii nu ne pot vedea, decât puținii care au darul.

Sunt cea mai bătrână dintre spioane, de-aceea mi s-a încredințat să am grijă de ultimul balon. Oamenii nu știau că-n inima fortăreței există un balon care le întreține pe celelalte. N-am stat pe gânduri și-am ales cea mai rapidă cale de a-l salva. Chiar și așa, nu am putut îndrepta răul: distrugerea calendarului a afectat curgerea timpului.

În lumea spioanelor, secunde trec de două ori mai încet. Dacă mai întârziți mult pe-aici, s-ar putea să vă confundați amicii cu părinții. Veniți cu mine în bibliotecă să vă arăt inima spioanelor. Sus, între cele două rafturi e ultimul balon. Dacă se sparge, s-a zis cu noi.

(din volumul *Șercan*, în curs de apariție)



## Mariana Bojan



### Sărbătoarea melcilor

A plouat douăzeci  
și patru de ore  
mărunt, încăpățânat  
cu pulberi fine  
de tristețe  
Grădina și-a strâns  
pașii de om pe cărare.  
E Sărbătoarea melcilor.  
Pășește cu sfială  
Să nu faci  
Doamne-fereste  
moarte de melc.  
Unul  
și-a înfășurat talpa  
pe micul meu prun  
într-o îmbrățișare  
de dragoste.

.....  
L-am desprins  
Căutându-i un loc  
mai stabil  
pe tulpină.  
A căzut în iarbă  
prefăcându-se ochi...

Trebuia să-mi văd  
de treburile mele

### Îngerii de la Manutanță

Câteodată iarna vine  
cu un picior în ușă  
Speriați chelarii cerului  
Se împrăștie în stratosferă  
Turnuri de gheață se prăbușesc țipând  
Apoi sosește un sol incolor  
cu o fițuică sub aripă.  
Un popor necunoscut  
își arată obrazul prin gard...  
Cine sunt? De unde vin?  
Ce vor?  
Întrebă neliniștit prefectul Cerului  
Calmați-vă, domnule!  
spune paznicul  
Nu sunt decât niște îngeri  
de la Manutanță.

### Scaunul cu un singur picior

S-a schimbat veacul  
Se refac travestiurile ipocriziei  
Eroii tăi  
au îmbătrânit în biblioteci  
Pădurea copilăriei  
trece pe lângă tine  
pe catafalcul remorcilor duble.  
Nu ești un om al muntelui  
dar muntele urcă în tine  
urlând.  
Devii mamă  
pentru lucruri din ce în ce  
mai mici  
Spui cuvinte frumoase  
despre oameni care te-au părăsit  
Ai învățat falsa morală  
a durerii  
Stând pe un scaun  
cu un singur picior  
într-o casă goală

25.dec.2011

### Ieșirea din mit

Haită stârnită, orașul  
cu spectacolele lui ipocrite  
împinge satele în mare.  
Un Cristos de tablă  
cu privirea sașie  
anunță ieșirea din mit.  
Se mai aude vag  
cântecul de mireasă bătrână  
al pădurii  
strângându-și zeii sub picioare.  
Mă refugiez  
în această amintire primordială  
cu trecătorile șterse  
pentru că sufletului meu  
îi este dor  
de începutul lucrurilor.

### Norocul

Dintr-o lume în alta  
Poți trece stingher  
Sau cu o ceată zgomotoasă  
În trup.  
Poți fi eroul

Care își bea propriul sânge  
Sau poetul  
Îmblânzind nespuse chimere  
Ori poți trăi definitiv  
Într-o bucătărie de bloc  
Dacă ai norocul  
Să-ți spună cineva  
TE IUBESC.  
Să lupți apoi  
Corp la corp  
Cu aceste cuvinte de plumb  
Să le supui cu un vin de iarbă  
Trecând apoi printre semeni  
Cum o pădure prin vânt.

3.ian.2012

### Se poartă indiferența

În primăvara aceasta  
se poartă indiferența  
cu taftalele ei  
de ceață și frig.  
Îți spune  
că n-ai trecut niciodată  
prin această inimă.  
Ești plin de putere  
care nu-ți aduce bucurie.  
Ai fost soldat în fiecare zi  
dar casa ta  
a căzut în genunchi...  
Câteva vieți șoptite  
descoperă gara...

Petrece cu mine  
această noapte indiferentă.  
În zori  
Vor veni niște cetățeni  
Să pozeze pentru Viață  
Vor arunca arginți  
pe cerul în Sărbătoare  
și se vor bucura  
Captivi  
într-un triumf indiferent.

### Când au lovit apele

Un cerșetor  
Se plimbă pe cer  
așteptând răsăritul.  
Sub plapuma rărită  
a boscheților  
femeia lui  
îmbrățișează îngerul  
cu ochii deschiși...  
Câtă pace!  
Cât noroi înghețat!  
Era cusătoreasă, ți-am spus?  
Când au lovit apele  
Cosea ziua de ieri  
În grădina abia încropită...  
Apoi au găsit câinele.  
Am înnoptat în el  
Dar ea nu mă mai iubea.  
Acum va coase pentru îngeri.



# Andra Rotaru

## Locuri

locul ăsta îmi face rău. atunci desenez împrejurimile precum niște drumuri surpate. între indicatorii vitali, între derute și obiceiuri voit asimilate: nu am văzut lumina de peste o săptămână - îmi pot induce ușor o stare de amețeală. mă lipsesc de hrană, nu vorbesc cu nimeni, sunt atentă la manii.

lovesc în fiecare zi în aceleași puncte fixe, evitând zonele mortale: exersez și învăț ceea ce simte un altul: când fluxul și refluxul sunt controlate de departe, când inhibitorii și excitatorii iau cu asalt.

primesc ajutorul celorlalți - decadența interiorului propriu, remodelarea lui dintr-un singur material rezistent, un triunghi de aur

\*

dacă am fi așteptat împreună schimbarea semnelor, să fi trecut ca printr-o groapă acoperită cu pământ, să fi intrat până la jumătate. tipătul prelung al unui animal pierdut, hoardele pregătite de atac.

nimic din acestea nu s-a întâmplat: legănatul roților poartă cu viteză sute de mii ca noi. o gloată fără voce își sapă culcușul aici.

dacă am fi așteptat împreună: nu am sta unul în umbra celuilalt, dând cu mâna ca și cum am ridica ravene ce au acoperit în întregime. am crede că, imobilizați împreună, ar fi ultima zi. că nicicând nu ne vom mai privi chipurile la lumina zilei. temelile unei case ridicate acum 20 de ani ar dispărea

dacă în maghernițele dimprejur, dacă în lăcașul cândva reavăn, două animale s-ar putea reîntâlni doar strigându-se. care este vocea ta astăzi, în întunecime. care e tipătul de recunoaștere, ce semne s-au schimbat.

## Tors unisex

era o diformitate nu mai în vârstă de 13 ani. apuca cu mâinile părțile sale moi. deasupra fiecăreia dintre ele erau așezate lentile groase. așa ar trebui să simtă un nevăzător: dinspre ombilicului său să susure triluri delicate: dinspre genele sale să picure apă sfințită: dinspre rădăcinile sale să nu se avânte nimic impur: 100% 13 ani purtați pe un tors gigantic.

a țipat prima dată. apoi a pipăit. în spatele coardelor vocale lua naștere ceva nou. niciun alt indiciu. fulgii de plop pot arde. mormane întregi iau foc. de câțiva ani se înmulțesc haotic. (sunt ca noi, mai multe femei decât bărbați). nu știa decât atât: era o diformitate nu mai în

vârstă de 13 ani. apuca cu mâinile părțile sale moi.

când se rătăcea simțea o euforie precum întunecimea care iradia dinspre cioturile sale: se prelungeau cu bucăți de ipsos rulate cu grijă pe bustul său. când se mișca își simțea articulațiile fine. un praf alb plutea în aer, îl acoperea treptat.

fulgii de plop pot arde. mormane întregi iau foc. de câțiva ani se înmulțesc haotic. (sunt ca noi, mai multe femei decât bărbați). nu știa decât atât: era o diformitate nu mai în vârstă de 13 ani. apuca cu mâinile părțile sale moi.

## Păsări în cuști

când au început mișcările cu pumnii de abia mai respira. i se spusese că acelea sunt gesturile unei păsări în colivie. două erau negre, se târau pe jos. alte trei erau negre, se țineau strâns, își împingeau trupul una alteia.

scoteau sunete. respirau greu. spuneau sacadat ceva (o bolboroseală) când țesutul se agăța de alt țesut carnea începea să cadă. cea mai mică era deja dezbrăcată. agoniza, iar membrele ei încă se unduiau. trăgea de pulpa robustă a unei păsări albe.

în curând deasupra sa se așternea un acoperiș masiv de trupuri. se ridica de-odată ce ea își începea unduirile.

când aici nu a fost nimic altceva, când aici nu a fost. se întorcea cu spatele când trupurile năvăleau iar. o acopereau, apoi împresurau ca într-o cușcă. împingea într-unul, celelalte se mișcau dezarticulate.

acum imită și pumnii se ridică. coboară un decor fals de trupuri. spasmele lor trec în spasmele ei. răsuflările lor se aud direct din plămâni. inseminează plămâni ei care se deschid

## Interdicții

cu toate interdicțiile, nu se oprește. își vopsește părul în alb, poartă pantaloni trei sferturi. nu răspune, latră. stă uneori în poala unui adult. poate fi tată, observă mișcările acestora. ar trebui să ardă toate însemnările despre pierderea copilăriei. mormăie: *blasfemi!*, în timp ce-și ascunde trupul. mâinile lor se mișcă deodată, zgârie o tablă - trupul copilului e destins, la fel de moale precum creta, trupul bărbatului e încordat, imită liniile trasate de copil. are ochii legați, fiecare dintre tușele sale urmează haotic zgomotul.



nu e nici dreapta, nu e nici stânga: sunt deprinderi pierdute

nu poate să spună ce e acolo. o prelungire spontană a trupului o neînțelegere o scriere primitivă. maxilarul său mestecă alcătuirile de calciu și apă precum un pansament. zgârieturile pe tablă ale bărbatului se continuă în țesuturile copilului, se precipită în măruntaie

mantiile bărbatului se ridică de pe trup. o alcăturire fosilizată fără miros. de jur împrejur e înconjurat de un oraș nou construit.

## Crevase

eram într-o cușcă în care exersam mișcări noi: ne priveam organele în oglinzi pe care le spărgeam și dezveleam pe rând bucăți grosiere de carne.

spuneam mulțumesc! când membrele sale când cioburile când membrele mele ne arătau imagini confuze

așteptam doar acele momente în care, în spațiul ridicol ne puteam privi

a fost astfel. ore întregi în care nimic nu se întâmpla: el își ridica brațele apoi le așeza în jurul trunchiului de brad. era precum un gest maternal, se legăna și atingea. eu repetam mecanic genunchii loveau gratiile unei cuști fără grație.

m-a privit îndelung, confuz, eram un morman de măruntaie trupurile noastre difuze în oglinzi, cioturile de sticlă învelite în ace de brad





emoticon

## Trei numărători

Șerban Foartă

(Pentru, mai târziu, Nadia-Esther)

### Numără tare!

Un-un  
căpcăun  
mâncă doi  
boi de soi,  
pe la 3,  
cu ardei...  
Or, în cadru'  
orei 4,  
cam cât cinci-  
zeci de mingi  
se-ngrășase...  
Dar, la 6,  
cum să rabde,  
pân' la 7,  
fără opt,  
date-n copt,  
zeci de ouă,  
plus vreo nouă,  
fleici, sau zece,  
de berbece?!

(Căpcăunii unși pe  
bot,  
dincolo de [unșpe]  
pot  
sau nu pot să numere?)

### Menu d'un ogre (ou Comptine de cantine)

Je mange  
le dimanche:  
une  
prune  
deux  
œufs  
trois  
oies  
quatre  
pâtres  
cinq  
meringues  
six  
cassis  
sept  
mazettes  
huit  
pommes cuites  
neuf  
queuex d' bœuf  
dix  
radis  
onze  
bonzes  
douze  
bouses  
treize

fraises  
calabraises.

### Counting

One  
is sun;  
two  
are you;  
three  
is free;  
four plus seven  
is eleven;  
five  
is live;  
six  
is nix;  
seven  
plus four is eleven;  
eight,  
a date;  
nine  
is mine;  
ten, eleven  
minus one,  
or  
the sum of four  
and seven;  
twelve,  
the self-  
sufficing elf...

But the hero  
is the zero!

## Român în Europa - european în România

(urmare din pagina 3)

Occidentul, a generat în conștiința modernă a românilor un complex de inferioritate și, în mod logic, diverse tactici pentru a-l compensa." (Boia, 2007, p. 62) Mărturie, în acest sens, stau lecțiile din vechile manuale de istorie care prezintă lupta neîncetată împotriva otomanilor, pentru „salvarea” creștinismului și a Europei de vest: „raporturile cu turcii reprezintă un important capitol de istorie, dar și mitologie românească. Imaginea mitologică este a unei lupte neîntrerupte și a unor strălucite biruințe obținute de micile țări române împotriva unui imens imperiu. Românii și-au salvat astfel ființa națională, apărând totodată Europa creștină.” (Ibid., p. 64) În acest mod, fiind un spațiu de tranziție între Orient și Occident, în spațiul românesc au rezultat, adesea, efecte contradictorii, dar și complementare: „Suntem țara lui Cain în care Abel nu a murit încă de tot.” (Noica: 1991, p. 40)

În cele din urmă, pe măsură ce ne apropiem de prezent, s-a produs o nouă schimbare de perspectivă. Aderarea României la Uniunea Europeană, din 2007, a dus la încercarea de a adopta modelul occidental și de a-l implementa în structurile sociale. Tranziția este una îndelungată tocmai pentru că elementele doctrinei

comuniste subzistă încă în mentalul colectiv. Așa că identitatea românească se află din nou la răscruce și este supusă unui amplu proces de restructurare și de re-gândire, proces catalizat de asumarea unei noi identități - cea europeană. Astfel, pentru a răspunde provocării de a contribui într-un fel la creionarea mării identități europene, ne aflăm puși în situația de a ne analiza ca popor, ca națiune.

Doar că în cazul identității naționale lucrurile nu sunt simple deloc. Vorbim despre un concept amplu, complex. Sentimentul identitar se manifestă sub numeroase forme, nu există o metodă științifică de a-l identifica ori o formulă care să îl captureze. În cazul nostru, e vorba de oameni, e vorba de istorie, e vorba de devenire în timp; ecuația are deci mai multe variabile. Prin urmare, subiectul nu va fi epuizat, deoarece „dacă ar exista un chip istoric al acestei „esențe”, atunci sufletul complet întrupat ar fi inevitabil un suflet definitiv îngropat.” (Patapievi: 2005, p. 180) Ca atare, atâta timp cât poporul este viu, identitatea sa este într-un proces de continuă schimbare și reconfigurare. Cu toate acestea, se poate vorbi despre o matrice mentală specifică fiecărei epoci, despre un anumit mod de a acționa și de a vedea lumea.

Concluziile ce pot fi „adunate” de pe urma acestor rânduri nu sunt și nici nu au pretenția de a fi de neclintit. O dezbateră amplă cu privire la identitatea națională ar fi, cred, extrem de utilă. Pe acest teren nesigur, un punct de reper ar trebui să fie dialogul dintre identități

și, mai mult, ar trebui să ținem seama de faptul că a construi o identitate presupune în primul rând comunicare și conturare a alterității, iar identitatea națională și identitatea europeană nu sunt și nici nu ar trebui să fie în raport de opoziție; mai degrabă, am putea discuta despre o identitate națională dublată de una europeană, de un raport de includere, deci. Pentru ca acest dialog să funcționeze corespunzător, însă, e necesar un dialog deschis și lipsit de prejudecăți. Abia când va exista această deschidere și acceptare a celuilalt vom putea vorbi despre o supra-identitate europeană.

Lucian Boia, *Două secole de mitologie națională*, Editura Humanitas, București, 2005;  
Idem, *România, țară de frontieră a Europei*, Editura Humanitas, București, 2007;  
Emil Cioran, *Schimbarea la față a României*, Editura Humanitas, București, 1990;  
Constantin Noica, *Pagini despre sufletul românesc*, Editura Humanitas, Cluj - Napoca, 1991;  
Horia - Roman Patapievi, *Cerul văzut prin lentilă*, Editura Polirom, Iași, 2005;  
Anthony Smith, *Naționalism și modernism*, traducere de Diana Stanciu, Editura Epigraf, Chișinău, 2002.



## profil

# “Vir doctus lauro dignus”

## Virgil Vătășianu și Premiul “Herder” (1972)

Stelian Mândruț

## Context

Constituie deja un aleatoriu reiterat truism faptul că existența și acțiunea comunității academice românești, dar și a celor aflate într-un proces de forțată „comunizare” în țările vecine și „frățesc” îndoctinate ideologic, fusese continuu marcată de avataruri și coerciții survenite „profilactic” în intenția distructiv nutrită de factorul politic, manifest într-un vast spectru ocrotitor / punitiv, vizibil îndeosebi prin menținerea stării disensionare iscată între tradiție și inovație, novatorism / conservatorism, aspirație / asceză, mobilism / imobilism, libertate în gândire / faptă „contra” predominanței tezei „adevărului” unic, instituite gradat fără niciun soi de reprimant echivoc. Simțământul germinat de acumulările ideatice, restrictiv cenzurat în tentativa de afirmare și validare internă / externă și diversificată în palier concurențial, extins spațial în geografia continentală și temporal în afluirea primelor două decenii postbelice, răbufnise deloc intempestiv, dincolo de chinga formei geometrice „mancurtizant” impusă propensiunii „imagaristicii” intelectuale universitare. Cea din urmă categorie fusese benefic impulsionată de cazuistici specifice în lărgirea sferei evadării din paradigma discursului retoric și univoc, propriu regimului / sistemului voluntarist, prin abandonarea izolării derivând în urma instituirii „Cortinei de Fier” între cele două mari părți, secționată dpv. al entităților naționale și statale formate în centrul și sud-estul european. Drept consecință a mutațiilor evoluate treptat în cadrul relațiilor bi- și multilaterale la scală continentală, odată cu prefacerile sorgimentate de impunerea tezei diplomației „coexistenței pașnice” și de factualitatea unor înlesniri denotate de climatul mai puțin rigid / riguros și mult pragmatizat în liberalizarea vădită de anumite state de „democrație populară”, - pasișând modelul „hrușciovist” și temeritatea riposte survenită din partea unor durabili parteneri, precum Polonia, Germania Democrată și Ungaria, - suita conexiunilor, interferențelor și relațiilor mutual reciproce în planul cooperării cultural-științifice incluse un minim și incipient rațional aport contributiv (și) autohton, determinat de strădania oficialităților române de a încerca „legalizarea” relației de insubordonare față de autoritatea sovieticilor.

Făgașul „întredeschis” acum și astfel, prin seria unor valide convenții și înțelegeri încheiate la nivel statal cu organisme congenere, dar vremelnice „anatemizate și prohibite” din vestul Europei, concurase gradat la abandonarea stării de inerție și repaos dubitativ în confruntarea sperată cu marcantă reprezentanți ai faptului civilizatoric și spiritual din arii marcate de variabile intensități și specificități confesionale, existențiale, identitare, mentale. Este îndeobște știut faptul că personalități de frunte ale vieții academice și universitare autohtone din debutul anilor `60 ai secolului trecut au fost temerar conexe, în diferite proporționalități valorice și numerice, efortului de externalizare a valorilor “patrimoniale”, subevaluate timp îndelungat, menite a contribui la reușita exercițiilor dialogale cu elitele unor parteneri din imediată ori depărtată vecinătate spațială, întru afirmarea și concretizarea proprietăților inalienabile ale avuției intelectuale naționale. Emisarii mediului universitar clujean, - mulți dintre ei implicați ca suferinzi actanți ai manifestării represive a regimului propriu „obsedantului deceniu”, marcat de nociva dominanță a sistemului de gândire și acțiune

influențat de agonia constructului stalinist, au demonstrat apetență și calități deosebite în fructificarea menirii asumate minim deliberat, de veritabili mesageri itineranți ai izbânzilor dobândite în diferite domenii de activitate de cercetare și (in) formare, prin noutatea calitativă a predării în învățământul superior românesc. Un loc și rol netăgăduibil în valorificarea și valorizarea acestei misiuni de un vizibil colorit „patriotic” și “cultural-științific”, desfășurată îndeosebi pe tărâmul „umanioarelor”, îl deține profesorul Constantin Daicoviciu, personalitate de renume în țară și în afara granițelor ei, specialist în istoria veche a României și cel mai de seamă arheolog al științei trecutului autohton. Între colaboratorii și colegii săi îndelungați se numărase și profesorul de istoria artei, Virgil Vătășianu,<sup>1</sup> cu benefice stagii de documentare și studii în mari centre europene interbelice, exeget diriguitor și extensor al științei Istoriei Artei la catedra de profil a Facultății de Litere și Filosofie, ulterior Facultatea de Istorie și Filosofie din cadrul Universității „Regele Ferdinand I.”, denumită apoi vremelnice „Victor Babeș” și, ulterior, „Babeș-Bolyai” (1959). Evoluția profesională a savantului recunoscut de specialiștii străini și români deja în anii imediat postbelici fusese stânjenită de minore sincope dihotomice generate de (i) relevanța unor stări de spirit caracteristice mediului universitar local vreme de peste un deceniu, până la apariția monumentalei sale lucrări științifice vizând creionarea reperelor tipologice esențiale ale „artei feudale în țările române” (vol. I.). Profesorul cărturar (re)debuta acum, după un statornic interval de trudă, estimat la trei decenii de la publicarea tezei de doctorat (1929), și se (re)impunea conștient prin calitatea și exigența subiectelor tematice elaborate cu constanță în timpul și spațiul deceniului următor, marcat delimitativ de incipiența edificării bornelor subliniind recunoașterea merituozității valorice a specialistului atât în țară (1963: Premiul de Stat; membru corespondent al Academiei R. P. R.; 1964: profesor emerit și doctor docent; 1970: membru titular al Academiei de Științe Sociale și Politice etc.), cât mai ales în exteriorul ei (1963: turnee de conferințe despre „arta românească / transilvană medievală”, în Anglia, Italia, Ungaria, URSS etc.), îndeosebi prin participarea semnificativ contributivă la reușita manifestărilor științifice găzduite de tradiționale centre de cercetare continentală (Aachen, Budapesta, Ravenna, Sofia, Varșovia etc.) și nu numai, respectiv un veritabil tur de forță valorică consemnat și consumat în spațiu și timpul anului 1965 (academii, galerii de artă, muzee și universități din Statele Unite și America de Sud) și 1966 (în Anglia și Germania, cu privire la „Codex Aureus” și „Codicele de la Lorsch”; în Italia, despre mlafele „Coloanei lui Traian”). Debordanța conceptuală și noutatea metodologică proprii demersurilor istoricului de artă format la „școala” vieneză și perfecționat la cea clujeană, stârnise admirație și recunoaștere în universul destul de minim penetrabil al specialiștilor autohtoni (1961/1962: vezi disputa consistentă problematic întreținută cu prof. George Oprescu, referitoare la contribuția amândurora la elaborarea segmentelor convenite din macheta tratatului de „Istoria României”, vol. II-III!) și mai cu seamă străini (avalanșa epistolară<sup>2</sup>: Atena, Belgrad, Berlin, Bonn, Bratislava, Budapesta, Cernăuți, Cracovia, Graz, Leningrad, Ljubljana, Londra, Lwov, Madrid, Milano, Moscova, München, Paris, Praga, Poznan, Roma, Sofia, Szeged, Varșovia, Viena, Zagreb, Zrenjanin etc. petrecută în deceniile șapte și opt ale

veacului XXI!), impunând, reprezentativitatea unui nume de exeget și faima unei școli de specialitate, atenției opiniei profesioniștilor hermeneutizării istoriei artei într-un comparat și extensibil palier continental.

## Preliminarii

În opinia celor preocupați de studiul insinuării genului de filantropie morală și materială în eșafodajul menit să consacre în diferite modalități, morale și materiale, prețuirea și răsplătirea rezultatelor de vârf dobândite în varii domenii de creativitate umană, vizibilizate public într-un anumit context social-economic-politic, gestul comerciantului german din Hamburg, pe nume Alfred Toepfer (1894-1993), de a fonda un organism adecvat (1931) și a institui un premiu, semnificativ intitulat „Gottfried von Herder” (1744-1803), pentru recompensarea propensiunii științei germane în aria Țărilor Baltice și a Rusiei anilor 1936-1944, - caritabil gestionat de Universitatea din Königsberg, - nu surprinsese deloc la momentul dat, interval convulsivat de evoluția evenimentelor armate în bătălia purtată de Germania nazistă împotriva „bolșevismului” mondial.<sup>3</sup> Rațiunea întârziată sale reluări postbelice din anul 1964, într-o modalitate total schimbată din motive bine întemeiate, făptuită sub auspiciile Universității din capitala Austriei și oblăduirea profesională a Academiei de Științe, într-o conjunctură deja propice reînnoării și impulsivării dialogului manifestat pașnic cu personalități ale culturii și științei activând majoritar în spațiul geopolitic est- și sud-est european, pricinuisse oarecari nedumeriri în cadrul unor anumite categorii intelectuale proprii segmentului „civilizat” continental, situate în vădită contradicție și negativă contraponderare față de sentimentul de eliberare și invitarea la nesperata concurențială emulație, benefică dpv. documentar-informațional, dar și moral, cu menirea să încurajeze și permanentizeze, nediscriminatoriu, schimbul de valori umane și nu numai. Stadiul de permisibilă receptibilitate și reciprocitate se coroborase acum cu apetența, unanim conciliantă și dezinvolt îngăduită pe seama diriguitorilor faptului de cultură și civilitate, propriu țărilor năzuind spre validarea formei statale socialiste și desăvârșirea variantei de liberalizare privind fondul și forma regimului de unică dominație. Politica de „captatio benevolentiae” constituise un îndemn și pentru autoritățile românești de a onora competiția inter-națiuni (Bulgaria, Cehoslovacia, Grecia, Jugoslavia, Polonia, România, Ungaria) prin invocarea și implicarea unor nume de rezonanță ale patrimoniului național, confruntate anual în desemnarea și reușita dobândirii Premiului „Herder” pentru răstimpul temporal debutând cu anul 1964: 1965-1971: Tudor Arghezi; Alexandru Phillipide; Mihail Pop; Constantin Daicoviciu; Mihail Jora; Franyó Zoltán; Zaharia Stancu.<sup>4</sup> În conjunctura în care o serie dintre figurile autohtone proeminente sus citate au izbândit să se impună și să ridice standardele reprezentării valorilor specifice în circuitul extins european, suntem obligați a ne (auto) chestiona cu privire la mecanismul / strategia de selecție / impunere / desemnare în obținerea acreditării la startul confruntativ vizând intrarea în posesia „trofeului”, denotând, spațial și temporal, o extinsă și reclamantă simbolistică internațională, nu doar în cadrele vechiului continent. Indiscutabil că, din start, contaseră elemente primordiale: importanța / însemnătatea / relevanța, nu doar internă, a renumelui aspirantului și extensia sa profesională în demersul efectuat spre încununarea cu atari recunoașteri în domeniile specific incriminate de statutul Fundației (vom insista analitic odată cu explicitarea implicării și reușitei profesorului Virgil Vătășianu!). Valide persistau ecurile manifestărilor științifice de anvergură, subliniate prin prezențe constante în cadrul dezbaterilor de profil, prin articole / studii / lucrări





traduse în limbi străine, prin recenzii și note bibliografice, prin contribuția personală demonstrată în suite de conferințe, congrese, sesiuni, simpozioane de un înalt și elevat nivel în viața domeniului comunitar europeană. Deloc neglijabil se insinua propice acum țesătura de relații personale și profesionale, ocazionată de multe prilejuri și folosite majoritar în menținerea șansei de un neîntrerupt contact de profil cu congenerii actanți ai unui identic teritoriu de activitate științifică (arheologie, 1968: C. Daicoviciu, un permanent sfătuitor și sprijinitor al cumnatului său!); artele frumoase: arhitectura, istoria artei (mulți dintre predecesorii istoricului de artă clujean, aflați cu acesta în perfecte relații colegiale, - dovadă stând corespondența existentă și fructificată în continuare -, considerăm că au putut influența decizia juriului Fundației în toamna anului 1971 (revenim cu detalii la momentul respectiv!) pictura, sculptura; etnografia și folclorul; literatura: critica și istoria literară, poezia (Tudor Arghezi, în 1965; Németh László, în 1967); proza (Miroslav Krleža, în 1968; Illyés Gyula și Zaharia Stancu, în 1971) traduceri (Franyó Zoltán, în 1970); muzica: compozitori (Kodály Zoltán, în 1966; Mihail Jora, în 1969), interpreți, istorici ai muzicii; protejarea patrimoniului și urbanism contemporan etc.

#### Cadru procedural / 1

Încercarea noastră reconstitutiv-restitutivă este circumscrisă temporal pe durata unui an (septembrie 1971 - noiembrie 1972) și spațial (Austria / Germania / România) în virtutea traseului epistolografic dezvoltat de însași "actanții" din țară / străinătate și "repondentul" Virgil Vătășianu, ultimul focalizat într-o dublă ipostază, de emitent (corespondență oficială / particulară) și destinatar (cărți poștale, scrisori, telegrame) atât pe minime distanțe interne (Băile Herculane, Bran, Brașov, Buciumi - Sălaj, București, Cluj, Iași, Sibiu, Timișoara), cât și pe cele maxime externe (Bonn, Budapesta, Hamburg, Mainz, München, Roma, Viena). Suntem convingeți că strădania de recreionare etapizată a fuziunii elementelor în proiecția (a)tipic "imaginată" vizând concretetea demersului procedural în sine (antecedente - cuprins - ecouri și reminiscențe), poate suporta avenite corecturi amendabile îndeosebi drept consecință a doritei "ingerințe" a factorului de istorie orală, în tocmai ideea completării datelor extrase și rezumate din setul de corespondență, în coroborare cu un alt gen de mărturie, posibil comunicabil de către participanții în viață ai actului festiv săvârșit în capitala Austriei (mai 1972).

Tentativa generată și formatată, în continuare, de anumite enunțuri și deductive prezumții logice întru explicitarea clivajului de elementele componente extrase din conținutul mesajelor scrise în legătură cu înțelegerea genezei și apoteozei fazei "herderiene" în ființarea și acțiunea savantului clujean, în debutul deceniului opt al secolului XX, evidențiază ca punct sorgimentator relația de amicitie profesională statornicită în timp și consolidată printr-un conlucrativ aport la expertizarea valorii "Codexului de la Lorsch" (1965), între profesorul Otto Demus, directorul Institutului de Istoria Artei din cadrul "Almei Mater Rudolphina" și omologul său clujean (de ex.: Cluj, 16 septembrie 1971, "tânărul coleg Marius Porumb" propus pentru cursuri de specializare la Viena!). Într-o atare stare colegială, marcată de fluența dezvoltărilor reciproce, modestia și ponderația denotate de V. Vătășianu la aflarea onorantei știri vizând reușita candidaturii sale - presupunem totuși prelabile informări, documentări și tatonări, constatabile ulterior în cuprinsul "Laudatio"-lui final, rostit de aceeași personalitate sus indicată! -, au consolidat prestața omului și dascălului, convins de biruința finală și deloc tardivă, a (ego) "adevărului", indiferent de domeniul comun ori propriu de activitate cultural-științifică. La data de 25 octombrie 1971, Otto Demus anunța că "Das Kuratorium der Stiftung F. V. S. Ihnen über meinen Vorschlag [sublinierea noastră] den Herderpreis für das Jahr 1972 verliehen hat. Die offizielle Mitteilung

wird Ihnen vom Rektorat der Universität Wien zukommen" / Curatoriul Fundației F. V. S. v-a decernat Premiul Herder pe anul 1972, la propunerea mea. Înștiințarea oficială vă va parveni din partea Rectoratului Universității din Viena /<sup>5</sup>

Fapt adevărit la minimă distanță temporală prin adresa oficială a rectorului Alexander Dordett, datată Viena, 4 noiembrie 1971, anunțând premiarea și valoarea financiară incumbată (12.500 DM) odată cu un aferent succint comentariu referitor la aprecierea "activității științifice deosebite prestate, constant contribuiv, la intensificarea relațiilor culturale cu popoarele aflate în aria est și sud-est continentală, prin marcante figuri de personalități [între care și V. V., n.n.] implicate în procesul înțelegerii pașnice dintre națiuni". Segmentul cu conținut "tehnic" atașat, se referea la necesitatea comunicării participării (însoțit de membrii familiei) la festivitatea din 4 mai 1972 (orele 11!), ca și la obligativitatea desemnării unui "învățăcel" (licențiat ori cercetător, în vârstă de până la 30 de ani!) pentru documentare și studiu universitar în domeniul propriu, vreme de un an, în baza unei burse în valoare de 6000 DM. Desemnarea trebuia urgentată până la mijlocul lunii decembrie curent, astfel încât bursierul să poată lua parte, în calitate de însoțitor, la festivitățile preconizate în *Aula Magna* a *Academiei Austriace de Științe*. În anexă figura, cu un rol preliminar informativ, copia raportului despre desfășurarea evenimentului în 1971. Acuratețea minuțiozității birocratiei fostului imperiu se păstra, astfel, invariabil constant și în raport cu abordarea unor chestiuni speciale, generate de problematica cooperării dintre administrația Rectoratului universității vieneze și cea a Fundației "Gottfried von Herder", cu sediul la Hamburg.

Într-un același impecabil stil clar și concis, captativ expus la cursuri / prelegeri / seminarii, fostul student și doctorand (1927) al instituției de învățământ din Viena de odinioară, se adresa într-o impecabilă limbă literară germană, mulțumind tuturor celor care au crezut în valoarea "științei istoriei artei românești / transilvane" și în persistența valorică a propriei sale cercetării, focalizată și merituos apreciată pentru răstimpul anilor 1959-1972. Solicitarea amânării temporare a stabilirii candidatului bursier avea în vedere rezolvarea ecuației legate de persoana absolventului Dan Nicolae Busuioc (1945), semnatarul unei excelente lucrări de diplomă tratând despre "Iradiera [tehnicii, n.n.] construcțiilor [abațiilor, n. n.] cisterciene pe Valea Oltului"<sup>6</sup>, și îndrumat în proxima specializare referitoare la aprofundarea esteticii / istoriei artei și evoluției artei medievale în spațiul medieval austriac.

Deplina confirmare a nominalizării lui V. Vătășianu fusese exprimată într-un alt mesaj survenit oficial din partea președintelui Consiliului Fundației "Herder", venerabilul Alfred Toepfer care, în adiacența felicitărilor de rigoare, evalua starea recentă a instituției și sistemul ei de premiere (câte șapte reprezentanți desemnați în cadrul a nouă festivități desfășurate consecutiv între 1964-1971!), urmând ca detaliile vitale întru finalizarea propriu-zisei organizări să fie degrabă comunicate într-un document special. Acesta sosise deja la 12 ianuarie 1972 și includea un eșichier tematic oportun structurat vizând necesara concordantă între habitudini și mentalități, specifice unor anumite modalități de gândire și trai conforme numai unui restrâns palier continental: a) prezența obligatorie la Viena, între 3-5 mai 1972; b) suportarea de către organizatori a costului transportului (dus - întors) și a cazării (gratuite doar pentru trei zile!); c) expedirea modelului de program festiv în luna aprilie curent!; d) impunerea câtorva repere ale festivității din 4 mai: orele 11, debutul în "Aula Magna" a "C.A.W."; orele 13, prânzul festiv la Hotelul "Imperial"; seara, spectacolul cu "Nunta lui Figaro", la Operă, și cina, la "Café Hotel Sacher"; e) posibilitatea invitării unor prieteni și rube-denii, pe baza tabelului avansat prioritar!; f) precizarea începutului specializării bursierilor la Universitate (1 octombrie 1972); g) lista nominală a celor șapte premianți (Jugoslavia, 2; Bulgaria, Cehoslovacia, Polonia, România, Ungaria, 1).

Cuprins relativ de febra preparativelor "birocratice"

reclamate de forurile în cauză de la Viena și Hamburg, profesorul Virgil Vătășianu, în calitate de angajat al Universității clujene, se adresase, perfect motivat, diriguitorului rectoratului instituției de învățământ superior din capitala Transilvaniei vremii, respectiv mai tânărului său coleg de catedră și, fost student la "Accademia di Romania", pe vremea când secretarul administrativ al instituției se preocupa și de educarea artistică / estetică a bursierilor aflați la perfecționare în capitala Italiei. În cererea redactată la data de 31 decembrie 1971, odată cu înfățișarea setului de documente justificative vizând premiul dobândit și obligatoria sa prezență la Viena, petiționarul solicita un concediu neplătit pentru lunile mai - iunie, în tocmai ideea efectuării unei călătorii de studii în 12 țări continentale (resurse financiare decurgând din cantumul premiului obținut!), pentru continuarea seriei de cercetări și documentări privitoare la definitivarea unor teme incluse în proiectul de studiu academic: a) monumente de analizat pentru redactarea tomului trei din lucrarea despre "Istoria artei europene" (vol. I./1967; vol. II./sub tipar și apărut în 1972!); b) informări pe teren cu privire la chestiunea "miniaturilor figurative ale Evangheliarului de la Lorsch", prin compararea cu alte surse existente la Londra, Paris, Roma, Trier și Viena. Nu am avut șansa de a afla conținutul răspunsului parvenit dinspre conducerea universității și nici alte eventuale adrese / cereri adiacente formulate de istoricului de artă însă, interesante au apărut și consunat logic acum, în ipoteza unui probabil (semi) eșec, atât faptul că ambasadorul R. F. G. la București, Rudolf Wickert, se implicase personal în rezolvarea doleanței "prietenului" său de la Cluj, de a beneficia de sperata călătorie de studii (12 zile) în străinătate pe cheltuiala statului german dar, cât mai ales că, în locul proiectatei deplasări de durată, efectuabilă pe bani proprii, în vara anului 1972, laureatul român al premiului "Herder" se decisese brusc să achiziționeze o mașină personală (Skoda), desigur și în urma sugestiei logodnicei sale!<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Detalii, vezi la Corina Simon, *Artă și identitate națională în opera lui Virgil Vătășianu*, Cluj-Napoca, 2002; Nicolae Sabău, Corina Simon, Vlad Țoca, *Istoria artei la Universitatea din Cluj. Vol. I. (1919-1987)*, Cluj-Napoca, 2010, p. 417-564; Stelian Mândruț, *Exemplaritatea unei vocații*, subcapitolul despre Premiul Herder (Viena, mai 1972) din manuscrisul în curs de definitivare!

<sup>2</sup> *Arhiva Fundației "Virgil Vătășianu*, fond dosar "Herder", f.f.; plic "Herder"-felicitări, f. f.; [AFVV]; Respectuoase mulțumiri Doamnei Lucia Vătășianu pentru sprijinul acordat documentării noastre!

<sup>3</sup> Vezi, la Georg Kastner, *Brücken nach Osteuropa: die Geschichte und Bedeutung des Gottfried von Herder-Preises. 1964-2003*. Hamburg, Alfred Toepfer Stiftung, 2004.

<sup>4</sup> AFVV, fond dos. *Premiul Herder*, f. f.: vezi broșura intitulată "Gottfried von Herder" *Preise, 1972. Stiftung F. V. S. Zu Hamburg*, p. 3-6: lista premianților pe anii 1964-1971.

<sup>5</sup> AFVV, fd. dos. *Premiul "Herder"*, f. f.

<sup>6</sup> Vezi, Nicolae Busuioc von Hasselbach, *Țara Făgărașului în secolul al XIII-lea. Mănăstirea cisterciană Cârța*. Vol. I-II. Cluj-Napoca, 2000, p. 14: consemnează aportul formativ ilustrat de către Profesorul său, Virgil Vătășianu.

<sup>7</sup> AFVV, fd. *Premiul "Herder"*, f.f.: București, 12 aprilie 1972, ambasada B.R.D.; Cluj, 18 noiembrie 1972, memoriu către "Tov. Nicolae Ceaușescu" în problema achiziționării unei mașini...; vezi și "schimbul de idei" purtat în scris cu reprezentanții "Băncii Române de Comerț Exterior": Cluj, 5 august 1971 București, 7 noiembrie 1972; București, 24, 29 ianuarie 1973.

(continuare în numărul viitor)



# Brâncuși-Serra

## O punere în scenă

Septimiu Jugrestan

**D**in octombrie 2011 și până în aprilie 2012 sălile muzeului Guggenheim Bilbao sunt aservite unei propuneri expoziționale extrem de provocatoare: Constantin Brâncuși versus Richard Serra. Prezența lor împreună se fundamentează nu atât pe afinități de limbaj cât pe divergențele de viziune în ceea ce privește relația formei sculpturale cu spațiul și cu privitorul. Conform comisariatului expoziției, Oliver Wick, necesitatea vizuală de a crea o confruntare între cei doi pornește de la premiza că opera lui Brâncuși și-a pierdut într-o oarecare măsură modernitatea, suferind în deceniile trecute interpretări cel puțin insuficiente, dacă nu chiar eronate.

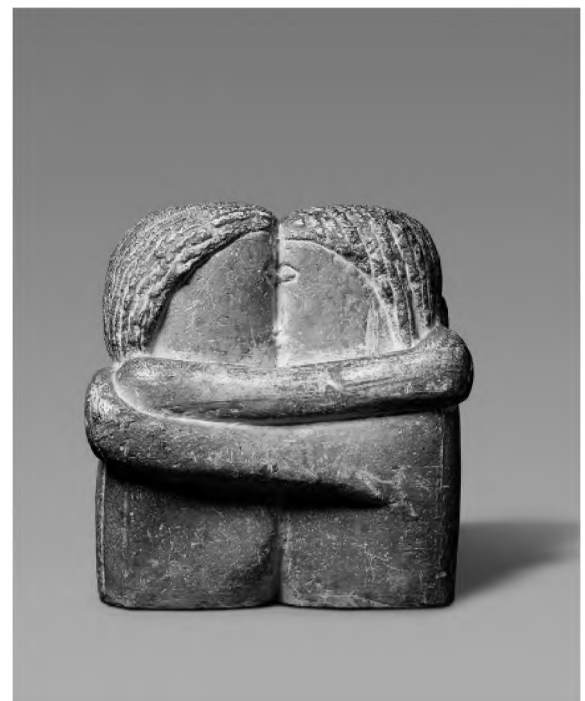
Pentru a atenua acest neajuns Oliver Wick invită la lecturarea operei lui Brâncuși în termeni prezenței fizice a sculpturilor și lansează dezbateră asupra viziunii spațiale a lui Brâncuși comparativ cu cea a sculptorului american Richard Serra. Dacă în cazul operelor de interior ale lui Brâncuși concepția spațială se reduce la senzația de prezență, generată de modalitățile de ocupare a spațiului prin volum plin, în ceea ce-l privește pe Richard Serra, soluțiile formale configurate de planșele de oțel servesc pentru activarea spațiului și crearea unui context care să înglobeze publicul.

În esență ni se propune un exercițiu de stare în spațiu sub aura de prezență și în contextul determinat de sculpturile celor doi artiști. Iar acest exercițiu de stare în spațiu se fundamentează nu pe o descifrare a operelor în termeni iconici, ci pe

înțelegerea lucrărilor ca ansambluri tectonice, soluții constructive conform cărora forma sculpturală ia naștere prin relația directă a materialului cu forța de gravitație, principiul echilibrului, tendința de răsturnare, incidența greutății etc.

De la *Făsarile în Spațiu*, *Măestrelle*, *Muzele Adormite*, *Danaidele*, capetele de copii, trecând prin seria *Săruturilor*, a *Negreselor Albe*, a variantelor *Prințesei X* și ajungând până la *Regele Regilor*, *Vrăjitoarea* și alte grupuri mobile din lemn prezente în expoziție, rămâne vădită preocuparea lui Brâncuși pentru echilibrarea armonioasă a sculpturilor atât din punct de vedere vizual cât și tectonic. Căutarea proporțiilor ideale, centrarea pe axa verticală de rotație sau, dimpotrivă, speculara ieșirii formei din ax ca mijloc de generare a vibrației interne a sculpturii, sprijinirea masei volumetrică pe un singur punct pentru a crea senzația de mișcare și de instabilitate într-un corp static, folosirea metodei combinatorii în dispunerea pieselor pe socluri, sunt strategii creative care oglindesc o concepție tectonică și, prin extrapolare, arhitectonică - deci spațială - a sculpturii, însă sub formă de corpuri condensate.

Brâncuși a fost cel care a recompus *puzzle*-ul artei moderne dând un nou protagonism formei, conținutului și materialelor generatoare de sens prin acțiunea lor în spațiu. Dincolo de încărcătura animistă, sensurile filozofice și poetice și înaltul grad de estetizare, căutate de Brâncuși prin efortul de esențializare a formei și prin revenirea la arhetip,

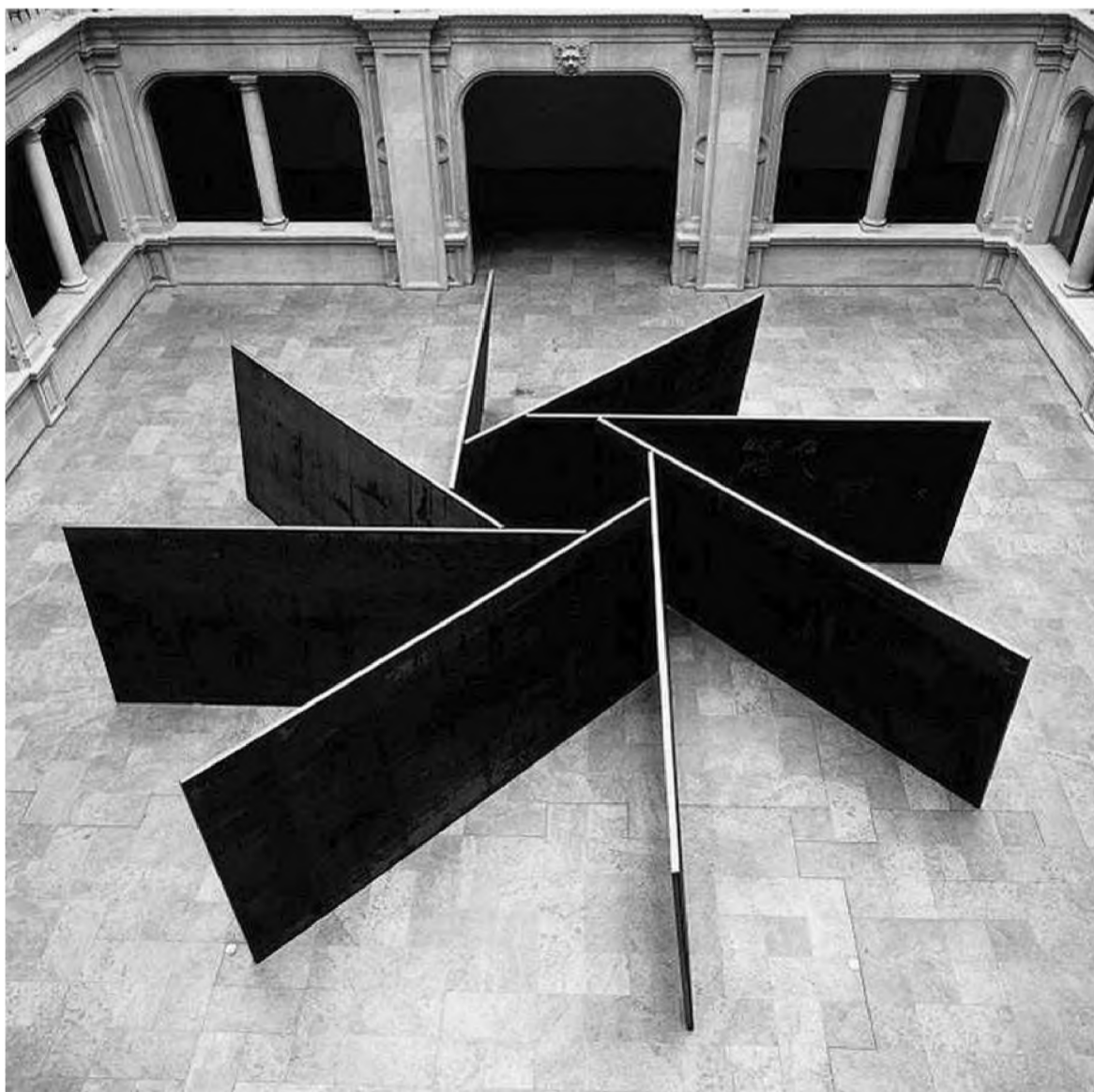


Constantin Brâncuși *Sărutul*, 1907-8, gips

se manifestă în creația lui un pragmatism constant și viguros, înrădăcinat în destoinicia țaranului român. Același pragmatism care i-a servit sculptorului român drept filtru de epurare și purificare a întregii tradiții a sculpturii clasice, le-a servit la rândul lor minimaliștilor americani pentru a discerne în cadrul creației brâncușiene între conținut și limbaj. Au fost atenți nu la ce se spune ci la *cum* se spune în configurația plastică. Brâncuși a dus la epuizare posibilitățile mâinii umane de a crea forme perfecte, primare, sintetizate, autonome. Astfel apare drept firesc pasul minimaliștilor înspre intervenția mașinilor și estetica industrială în crearea *obiectelor specifice*, elemente sculpturale cu care aceștia au intervenit în spații date, alterând contextul expozițional în raport cu prezența fizică a spectatorului. La Brâncuși, operația de șlefuire a bronzului sau a marmurei nu se face cu scop estetizant ci, fiind supusă aceleiași rigurozități pragmatice, urmărește înlăturarea oricărui naturalism al suprafețelor, la fel precum adoptarea formelor geometrice elementare urmărește anihilarea naturalismului în formă, volum sau contur. Simbolul suprem al acestei negări a supunerii în fața oricărui model și al luptei îndârjite împotriva accidentalului îl constituie *Coloana Infinitului*. În opinia lui Serra, ale cărui principii creative s-au cimentat pe fundalul evoluției minimalismului, întreaga generație a minimaliștilor americani îi este îndatorată *Coloanei Fără Sfârșit* a artistului român.

Cu poetica lui particulară Brâncuși considera că „(...) o sculptură nu se sfârșește niciodată în postamentul său, ci se continuă în cer, în piedestal și în pământ.” Creează o tensiune în jurul ei care se descarcă atât în cer cât și în pământ, în sensul forței de greutate și gravitație. Dacă Brâncuși este conștient de forța de gravitație, dar încearcă să o învingă înălțându-se pe verticală înspre infinit, Serra o lasă în schimb să acționeze în mod natural asupra materialelor, folosind-o ca forță structurantă a părților între ele și ca element de legătură între ansamblu și sol.

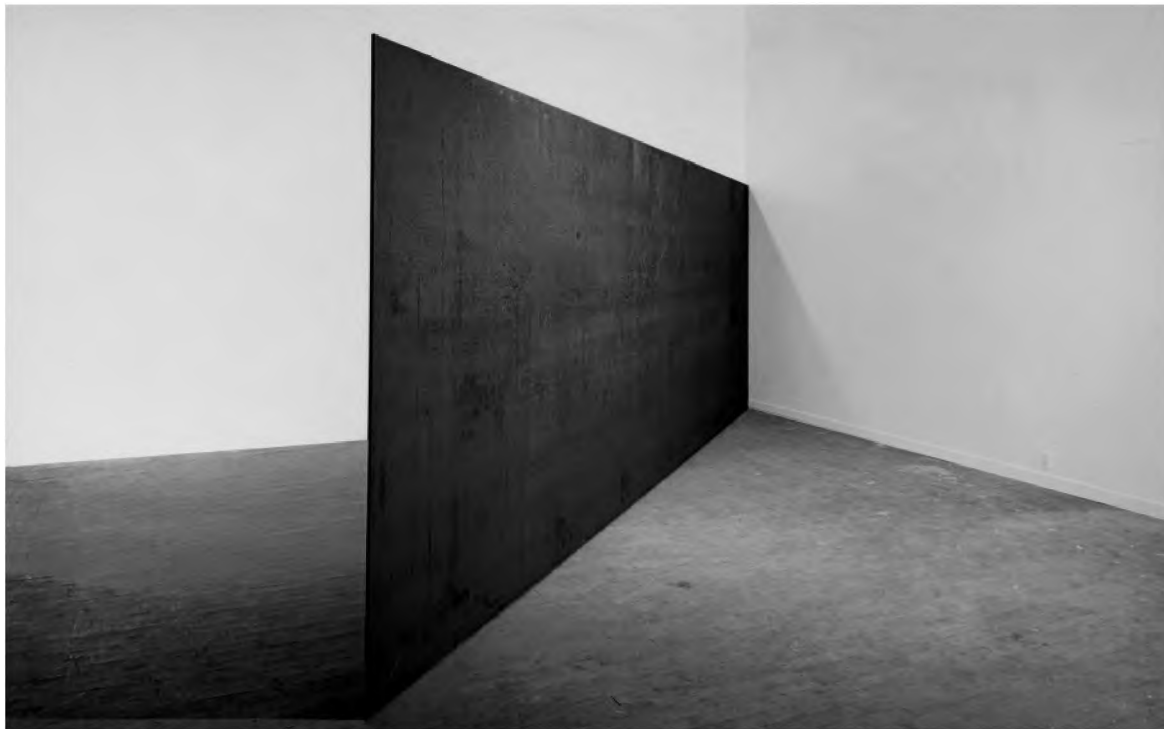
Volumului epurat al pieselor lui Brâncuși i se opune bidimensionalitatea și rectangularitatea minimalistă a planșelor de plumb și de oțel ale lui Serra (*Seria Prop*, *Circuit*, 1-2-3-4-5-6-7-8 etc.), autentice falii spațiale care dau consistență și sens golului dintre ele, obligând spectatorul la



Richard Serra.

1-2-3-4-5-6-7-8, 1987, oțel





Richard Serra

Strike, 1969-71, oțel



parcurea unui traseu, la o percepție peripatetică. Vibrația internă la care ne supun piesele lui Brâncuși, corespunzătoare unei percepții contemplative, este înlocuită de Serra cu mișcarea corporală și cu o percepție senzorială și temporală a spațiului, care devine astfel materialul ultim de lucru al artistului american.

Seria *Prop*, dezvoltată între anii 1967-71, este o succesiune de lucrări de concepție rațională, care oglindesc o logică constructivă bazată pe deschiderea formei și definirea spațiului. Piese sunt realizate prin operațiunea de sprijinire a unor plăci și suluri de plumb care generează structuri unite exclusiv prin forțele fizice naturale: greutate, gravitație, frecare, presiune. Lipsa de articulații fixe face ca lucrările să nu dureze mai mult decât durează expoziția.

Având la bază aceleași principii constructive din seria *Prop*, instalațiile de interior compuse din plăci rectangulare de oțel definesc spațiul divizându-l sau comprimându-l, marcând direcțiile pe care trebuie să le urmeze vizitatorul. Lucrări precum *Strike*, *Circuit*, *Twins*, mizează pe dizolvarea obiectului în spațiu și presupun o inovație perceptivă esențială: se împlinesc numai în momentul în care sunt parcurse de spectator, fiind direct dependente de scara și poziția corpului uman.

Înțelegerea intimă a conceptului de scară înobilează atât creația lui Brâncuși cât și pe cea a lui Serra, însă rezultatul scontat este diferit în funcție de viziunea fiecăruia. Mă explic: în vreme ce la Brâncuși proporțiile ansamblurilor sculpturale se raportează la scara umană sub imperativul sugerării unei vibrații interioare care să dea senzația de viață, respectiv de zbor, de rupere din materie, de negare a gravitației, la Serra scara nu este atât un coeficient al dimensiunii, cât o funcție a experienței, relaționată cu masa materialului, locul și actul de prezență a sculpturii. Având în vedere faptul că tema sculpturilor lui Serra o constituie experiența fizică și psihică a spectatorului pe parcursul unui traseu spațio-temporal, scara reprezintă o noțiune crucială, căci determină conținutul sculpturii într-un mod fundamental. Datorită unei astfel de conștientizări a conceptului de scară, sculpturile lui ajung să-și definească propriul spațiu, fiind mai mult decât simple obiecte înfipte într-un spațiu deschis – *homeless objects* (obiecte fără casă) – precum sculpturile de *plaza art* (denumire peiorativă dată de Serra însuși), a căror scară este o funcție de dimensiune, sau piesele

minimaliste a căror acțiune se reduce doar la interiorul marelui cub alb al galeriei. Termenului de *plaza art* Serra îi opune conceptul personal de *site-specific*, fundamentat pe principiul constructiv de ajustare continuă a scării, înțeleasă ca element esențial pentru situarea sculpturii în relație cu contextul și vizitatorii.

Conform lui Serra, „a desena o linie înseamnă a avea o idee”. La Serra, o linie desenată în plan devine o tăietură în material sau în spațiu, iar o tăietură în spațiu devine, la rândul său, principiu unificator între părțile separate. Între 1969-71 Serra realizează lucrarea *Strike*, așezând o planșă de oțel laminat în colțul unei încăperi, ținută în picioare de colțul însuși. *Strike* nu era altceva decât o simplă planșă de oțel care, pentru a deveni sculptură, trebuia să ocupe un loc, trebuia să-și asume o poziție: înfiptă vertical într-un colț al galeriei, bisectând unghiul de 90 de grade între doi pereți, împărțea spațiul cubic al sălii dându-i volum și consistență fizică și provocând o schimbare perceptivă a acestuia. *Strike* organiza spațiul în legătură directă cu corpul spectatorului, în așa fel încât independența atât a spectatorului cât și a spațiului se vedeau separate și unite alternativ printr-o coregrafie dictată de opera însăși. Sculptura lua în stăpânire spațiul, redefinindu-l.

Același principiu al tăieturii care unește îl regăsim, conform observației lui Rosalind Krauss, în „(...) obstinația cu care Brâncuși a explorat o dată și încă o dată, în 1907, 1910, 1912, 1915, 1921, 1933, 1937, acea linie de compresie dintre două figuri regăsindu-se într-un sărut, o linie care în mod simultan rupe singularitatea monolitică a pietrei printr-o sciziune între două corpuri separate și activează interminabilul moment de fuziune a

acelor corpuri. Această linie descrie ceea ce s-ar putea numi o fisură în centrul pietrei, o zonă de compresie în care fiecare corp se experimentează pe sine însuși prin presiunea exercitată asupra celuilalt.”<sup>1</sup> În momentul în care percepem sculptura ca pe ceva care se întâmplă în mod fizic, optic, chimic, conform legilor naturii și nu legilor esteticii sau compoziției, înțelegem că fisura materială devine fisură fenomenologică în *Sărutul* lui Brâncuși. Dacă Serra abordează fenomenologia ca program creativ, Brâncuși extrapolează substanța fenomenologică a sculpturii de la obiect la intervenție spațială în mod intuitiv, prin transformarea corpului închis, monolitic, al *Sărutului*, în corpul deschis, penetrabil, al Porții *Sărutului*. Problematika deschiderii spațiale se manifestă atât în Poarta *Sărutului* ca formă penetrabilă cât mai ales în întregul ansamblu de la Târgu Jiu, conceput de Brâncuși ca un spațiu de întâlnire al persoanelor. Pentru prima dată, la Târgu Jiu, după multe secole în care s-a limitat la crearea operei de artă ca obiect finit, contemplabil, sculptura devine loc, spațiu, context experimentabil.

Serra însuși situează originile percepției peripatetice, principiu guvernant al întregii sale creații – ridicat la rang de excelență în instalația *Materia Timpului* din muzeul Guggenheim Bilbao – în opera lui Brâncuși: „Schimbarea conținutului percepției făcând ca vizitatorul și sculptura să coexiste în același spațiu comportamental implică mișcare, timp, anticipație, etc. Aceasta nu a început cu David Smith sau Robert Morris. Acest concept a fost dezvoltat de Brâncuși la Târgu Jiu și a continuat de-a lungul secolului XX”, lămurește Serra.

Pentru a încheia în aceiași termeni ai inserției spațiale, subliniez faptul că atât Serra cât și Brâncuși au reușit să transforme sculptura într-un spațiu al persoanelor lăsând ca semnificația operei să cadă asupra subiectului uman, a cărui prezență corporală este indispensabilă împlinirii intervenției artistului. Dincolo de divergențele de limbaj, în concepțiile amândurora sculptura devine un mijloc de a impulsiona trezirea interioară și fizică a omului prin integrarea lui corporală, afectivă și rațională în spațiul urban, natural, universal...

#### Note:

1 Zărnescu, Constantin, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Ed. Cartimpex, Cluj, 1998, p. 120

2 Krauss, Rosalind E., Richard Serra, *Sculpture*, Ed. Laura Rosenstock, New York, 1986, p. 21, traducere proprie.

3 Richard Serra, *Writings Interviews*, The University of Chicago Press, 1994 p. 146, traducere proprie.



Constantin Brâncuși

Muza adormită, 1910, bronz polizat



**interviu**

# Religio academici

**de vorbă cu istoricul prof. universitar dr. György Németh (Ungaria)**

*Dr. György Németh (n. 1956) este istoric al antichității, clasicist de renume mondial, profesor universitar al Universității din Debrecen și al Universității Eötvös Lóránd (ELTE) din Budapesta, precum și profesor asociat al Universității Babeș - Bolyai din Cluj. Domeniul său de cercetare cuprinde printre altele istoria socială și politică a Atenei în secolul V. a. Chr., epigrafia greacă și magia în lumea greco-romană. Este autorul a peste 24 de cărți, 50 de studii și 300 de articole publicate.*

*Szabó Csaba: După afirmația lui Károly Kerényi, un istoric al antichității lucrează în spiritul „religio academici”, religia savantului. De ce ați ales ca domeniu de cercetare lumea antică?*

György Németh: Eu aș zice că el m-a ales pe mine. Ca adolescent am vrut să devin poet, de fapt eram fermecat atunci de muzicalitatea versurilor. Asta nu e de mirare, bunicul meu Béla Németh era profesor într-un liceu din Baia Mare și compozitor de renume al muzicii maghiare, iar tatăl meu a devenit directorul Operei Maghiare din Budapesta. Ca poet debutant l-am avut drept maestru pe faimosul Sándor Csoóri, care îmi ștergea greșeliile din poezii cu un creion gros. Uneori rămânea din câte un poem doar o singură frază, dar atunci afirma că era puțin gelos pentru ea. Așa am devenit student în Universitatea Eötvös Lóránd (ELTE) la filologie maghiară și istorie, și unde am fost surprins de antiteza dintre cele două tabere literare: populiștii și urbaniiștii. Acest fenomen pe mine mă dezgusta, de acea nici nu am publicat ca poet. Doar după apariția a două volume de poezii prezența mea a devenit vizibilă, dar atunci deja eram student la istorie antică.

În comparație cu viața dubioasă a literaturii, lumea clasicștilor era conservatoare, elegantă, și în cadrul ei conta doar calitatea înaltă. Și acolo existau mai multe curente, dar aspectul acesta l-am observat doar mai târziu. Cursurile de latină ale lui Tamás Adamik mi-au stârnit interesul pentru traducere și filologie, astfel am

început să traduc chiar înainte de a fi învățat cu adevărat limba latină. Am participat - fiind încă student la istorie - la concursul național al traducătorilor de latină și greacă veche, având rezultate semnificative. Am devenit apoi student la filologie clasică, și traducând poezii grecești mi-am dat seama că în muzicalitatea acestor rânduri mă simt cu adevărat „acasă”. Atunci nu m-aș fi gândit că o să mă ocup vreodată cu istoria socială a lumii grecești din epoca arhaică.

*Ați fost student la școala marilor clasicști ai vremii. Cum ați caracteriza această epocă? Cine era mentorul științific atunci?*

Au fost mai mulți, dar cel mai important era profesorul István Hahn, ale cărui cursuri erau nu numai interesante, de o calitate superioară, ci și pline de umor, și nu în ultimul rând el era recunoscut ca un savant de renume mondial în istoria greacă, romană și evreiască deopotrivă. La el mi-am scris disertația de masterat și apoi teza de doctorat, și am devenit asistent pe lângă el la Catedra de istorie antică. Moartea lui bruscă m-a împiedicat să învăț și mai mult de la el. De la Géza Komoróczy, asirolog și filolog de renume, am deprins precizia și severitatea cercetătorului și a filologului. János György Szilágyi, ultimul student în viață al lui Kerényi, ținea cursuri de istoria artei antice în Muzeul de Artă, iar noi studenții eram fermecați de fiecare dată. Din orele lui Zsigmond Ritoók am reținut mai mult empatia pentru omul pedagog. Nu în ultimul rând, deja ca șef de catedră în Debrecen, l-am invitat anual pe Géza Alföldy de la Heidelberg, și am participat la fiecare curs al lui. De la el am învățat cât de importantă este simbioza între imagine și text în cadrul unei prezentări și argumentări. A fost o școală excepțională. Am avut și alți profesori de renume, dar lacunele lor umane au egalat talentul lor ca savanți.

*Ce însemna să fiți studenți atunci?*

Eram puțini. În cadrul Universității Eötvös

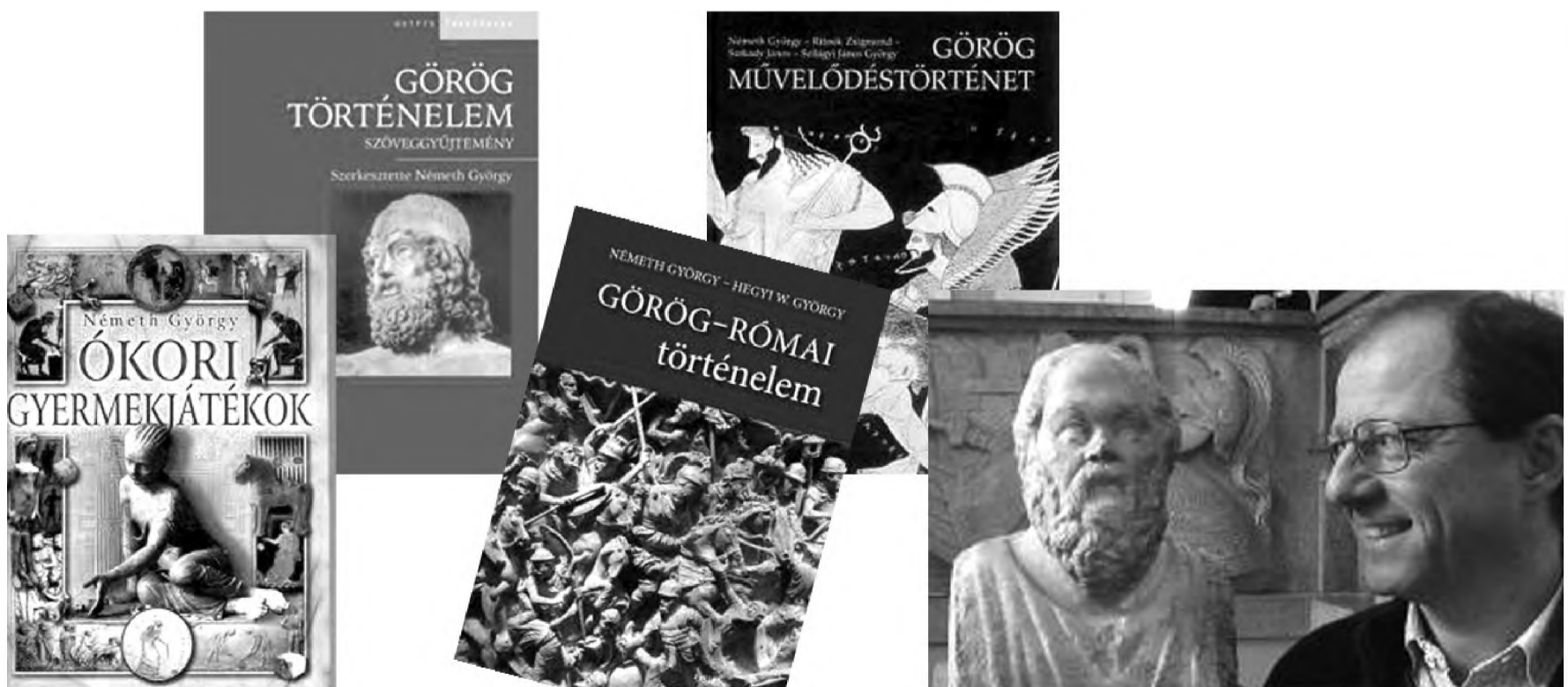


György Németh

Lóránd (ELTE), secția de istorie - filologie maghiară avea doar zece studenți. Între profesori erau câțiva mai puțin performanți, creaturi ale politicii epocii, dar calitatea educației universitare întotdeauna depinde de studenți. Am învățat împreună și știam ce curs merită urmărit. Acei puțini care au reușit la admitere aveau șansa la o educație de elită, cu o ofertă liberă, imposibilă azi. Noi nu eram forțați să învățăm: de aceea eram acolo. Asta lipsește azi din educația universitară.

*Despre faimoșii profesori ai universității de atunci există o mulțime de anecdote, legende, dintre care și despre István Hahn. Puteți evoca una?*

Hahn era un geniu lingvistic, citea în 26 de limbi, dar scria și vorbea multe dintre acestea. În acei ani, sub egida „prieteniei între popoare”, veneau mulți studenți din țări îndepărtate, așa și un anume Mohammed din Yemen. Baiatul doar bălbaia puțină maghiară, și astfel era scutit de majoritatea examenelor. Adevărul lui era deja zdrențuit, fiind mereu arătată la fiecare







examen – și cu mare folos, întotdeauna trecea probele. Nu însă și la Hahn. Mohammed intră în sală, bâlbâie că el știe istoria romană, însă că nu este capabil să se exprime în maghiară. Hahn se așează lejer în fotoliul său, aprinde o țigară și îi răspunde în arabă. Mohammed devine palid la față și dispare fără urmă din facultate.

#### *Când ați început cercetările științifice?*

Încă în anii studenției. La un curs a lui Hahn am citit un izvor literar despre bătălia de la insulele Arginuse, unde în anul 406 a. Chr. atenienii au câștigat, dar comandanții au fost condamnați la moarte după bătălie. Profesorul a menționat că această temă merită să fie tratată într-o lucrare. După curs m-am cufundat în bibliografie, am colectat toate sursele despre eveniment și până la urmă mi-am făcut teza de licență din această temă. Articolul meu, publicat în limba germană în revista *Klio*, oferea o nouă interpretare a subiectului, astfel că a devenit o lucrare mult citată. Se pare că am știut să stărnesc cumva vocea – uneori critică, alteori elogioasă – a clasicistilor de pretutindeni.

*Mulți dintre autorii antici sunt cunoscuți publicului maghiar datorită traducerilor Dumneavoastră. Care dintre operele antice vi s-au părut cel mai greu de tradus?*

Pe lângă poemele lui Sappho, operele lui Apian și multe epigrame, am tradus și multe dintre scrierile lui Xenophon. Când acesta, în *Statul Lacedemonienilor*, descrie detaliat manevrele militare ale spartanilor, atunci am avut dificultăți cu traducerea. O altă provocare a fost descrierea arhitecturală a catedralei Sfânta Sofia din Constantinopol, făcută de Paulos Silentiarios. Aici am fost nevoit să evit detaliile tehnice despre cupolă și despre tipologia marmurei antice. Totuși, consider că rezultatul este acceptabil.

*Sunteți profesor, cercetător și traducător în același timp. Cum lucrați? Ce metode folosiți?*

Întotdeauna scriu un material pe tematica cursului, iar la cursuri vorbesc doar ceea ce mă interesează momentan. Astfel studenții observă că lucrăm cu un material viu, și nici eu nu mă plictisesc. În ultima vreme traducem texte magice. Multe dintre volume le-am tradus împreună cu studenții și doctoranzii: de exemplu, din *Neaira*<sup>1</sup> cunoaștem viața unei prostituate, în *Mituri pământene (Földreszállt mitoszok)*<sup>2</sup> întâlnim interpretarea raționalistă a miturilor de către autori antici, iar în *Numere vindecătoare (A gyógyító számok)*<sup>3</sup> găsim legătura medicinei antice cu numerologia. Temele sunt foarte variate, deoarece și omul antic se ocupa cu diferite probleme, care azi reprezintă surse inepuziabile pentru noi.

*Cursurile Dumneavoastră sunt frecventate de fiecare dată de o mulțime de studenți. Cum vedeți un profesor „ideal”? Care este azi rolul adevărat al unui profesor universitar?*

Nu știu cum ar fi un profesor „ideal”. Eu urmez modelele văzute la Hahn, Alföldy și Szilágyi, totuși acestea sunt deja analogii și influențe vechi, eu însumi fiind activ în educația universitară din 1981. Pentru cursuri, unde

analizăm texte antice, întotdeauna aleg surse interesante și delicate din punct de vedere lingvistic. Însă în cazul seminariilor clasice, unde nu putem recurge la interpretări, nu am o performanță prea bună, pentru că aici studenții sunt obligați să vorbească ei înșiși, iar eu nu am prea multă răbdare cu superficialii sau cu cei fără talent. Așa că nu aș zice că sunt un profesor ideal, ori poate că atmosfera de azi nu a devenit ideală pentru asta. Aș estima că o treime dintre studenți nu au ce căuta la facultate. Azi rolul profesorilor universitari a devenit să ofere informația și știința cu care generațiile mai vechi veneau deja din liceu. Eu am ajuns competent în educația de elită, și sunt convins că doar în cadrul universitar este posibil așa ceva. Deci, un profesor devine „ideal” doar dacă are șansa să aibă studenți ideali.

*Multe dintre operele Dumneavoastră încearcă să elucideze câteva stereotipii ale mentalității colective despre lumea antică. Cu ce obstacole se întâlnește azi un istoric al antichității pe scena științei și în fața publicului larg? Ce rol are în societate?*

Publicul larg nu are mari așteptări de la noi, în principiu nici nu știe de existența noastră – și asta este chiar foarte bine așa. Nicio operă nu are mii de vizitatori, dar există totuși o șansă ca un solist din Ardeal sau Ungaria să devină faimos. Așa și în știință: publicul aici este internațional, nu are importanță de ce unii nu știu nici bibliografia de bază – din lene sau pentru că avem biblioteci sărace. Lumea științei este un domeniu competitiv, dar crud. Scopul istoriei antichității este întotdeauna același: să ne înțelegem pe noi înșine prin rădăcini istorice. Uneori se pare că unele izvoare nu sunt destul de bune pentru acest scop, dar asta depinde și de cel care le interpretează. Și în domeniul nostru sunt pustnici care se ocupă din obligație, și nu din pasiune, cu antichitatea. Asta este însă mai rău pentru ei, nu neapărat pentru știință. Eu consider că este foarte important să existe asemenea talente cum era Hahn, care atrăgea studenți talentați în jurul său, convingându-i pe



Istvan Hahn

toți că – în ciuda perspectivei financiare foarte modeste și a efortului imens – cercetarea antichității este o aventură minunată pentru o viață. Noi chiar lucrăm din pasiune, ceea ce este un fenomen foarte rar azi.

*După opinia unora, trăim într-o epocă de criză. Cum au biruit grecii antici marile schimbări?*

Nu cred că prezentul nostru ar fi mai sumbru decât alte epoci. În vremea războiului de treizeci de ani ambele tabere își argumentau acțiunile prin valori morale, în timp ce creștinii îi masacrau pe frații lor de credință. Grecii erau oameni ai schimbărilor. Deja și în *Odiseea* apare nevoia grecilor de inovație, de noutate, ei cerând de la protagonist doar cântece noi. Din curiozitatea, creativitatea și spiritul lor de aventură izvorăște civilizația europeană. Ei nu numai că au supraviețuit marilor tragedii ale istoriei, dar au și renăscut spiritual de fiecare dată. Cucerirea romană a început odată cu distrugerea Corintului de către Mummius. După un secol, Horațiu se laudă că el folosește pentru prima dată la Roma rima greacă, și menționează că *Grecia cucerită l-a cucerit pe învingătorul ei*<sup>4</sup>. Nu există situații fără soluții, iar grecii care îi învățau cultura pe romani știau asta.

#### Note:

<sup>1</sup> Apollodoros, *Vădbszéd Neaira ellen* (trad.: Kató Péter - Németh György - Sipos Flórián), Szeged, Editura Lectum, 2006, 120 p.

<sup>2</sup> Németh György (coord.), *Földreszállt mitoszok*, Szeged, Editura Lectum, 2008, 174 p.

<sup>3</sup> Németh György (coord.), *A gyógyító számok*, Szeged, Editura Lectum, 2008, 165 p.

<sup>4</sup> Citat din Horatius, *Epistulae* II, 1, 156-157.

Interviu realizat de Szabó Csaba



# Din simbolistica Clujului

## Vremuri de azi și de demult

Dumitru Suci

(Urmare din numărul trecut)

A supra Regatului României se abat pe rând ultimele rusești, dictate hitleristo-mussoliniene-hortiste, conducătorii români din 1940, temători, șovăitori în fața disproporției de forțe între revizionisti și forța armată națională română, uită să se raporteze direct la sângele vărsat pentru făurirea României Mari, atât la Vest cât și la Est, de Armata Regală Română între 1916-1919, și votează cedările fără luptă ale Basarabiei, Nordului Bucovinei, a ținutului Herței (ultimele două teritorii nu erau incluse în Anexele secrete ale Pactului Ribentrop-Molotov din 23 august 1939) în favoarea URSS-ului și a Transilvaniei de Nord în favoarea Ungariei. Armata Regală Română se retrage din aceste teritorii, ofițerii, soldații ce ar fi dorit să lupte, să dovedească mai mult respect și devotament față de frații lor de arme din 1916-1919, se supun scrâșnind din dinți și cu ochii înlăcrimați se retrag pe teritoriul statal rămas liber. Politicienii care au votat în Consiliile de Coroană pentru cedări teritoriale fără luptă s-au temut că Regatul va fi desființat și au reflectat să păstreze cea mai mare parte din teritoriul lui și în funcție de mersul celui de al Doilea Război Mondial, de raporturile de forțe ce se vor impune pe fronturi, să încerce refacerea frontierelor pierdute. Polonia a preferat să lupte, dar a fost desființată și ștearsă de pe hartă, însă a semnat Tratatul de Pace ca putere victorioasă după Război.

În 1941 s-a produs marea defecțiune între alianța sovieto-nazistă prin atacul lui Hitler contra lui Stalin care aruncă URSS-ul sau o urcă în căruța Națiunilor Unite din Carta Atlanticului, a puterilor democratice, care combăteau nazismul german, fascismul mussolinian și imperialismul japonez, care după Pearl Harbour determină intrarea în Război a SUA, unul din modelele democrațiilor pe plan global. Senatorii americani neutraliști au realizat că pacea, ca și democrația, sunt indivizibile, că trebuiau ajutate și apărate pe plan global, că cele două ziduri terestre și acvatice ale celor două Oceane, nu asigură securitatea SUA, nu o fac inexpugnabilă și nici de neatins pe plan internațional. Din punct de vedere tehnic și militar, atacul ursului brun nazist contra ursului roșu rus, a fost benefic pentru cauza păcii și democrației, deoarece a situat nazismul la mijloc, l-a strivit între două fronturi și la puțin timp cade și imperialismul japonez. URSS-ul și poporul rus luptă eroic, cu jertfe grele, contra germanilor, contribuția lor la victoria comună a Aliatilor este pe măsură, importantă și meritorie, dar conducătorii comuniști de la Moscova, semnează cu mâini mincinoase principiile Cartei Atlanticului care au prevăzut că după război se vor efectua alegeri libere, că fiecare popor își va fixa liber regimul politic sub care vrea să trăiască, că nimeni din afară nu le va impune silnic alte regimuri, că toate statele vor fi egale, se vor respecta reciproc unele pe altele într-o lume pașnică, așezată pe bazele celor mai sănătoase principii ale umanității, din care războaiele vor fi excluse.

După pierderea Basarabiei, a Nordului Bucovinei, a ținutului Herței, urmează și pierderea Transilvaniei de Nord unde ungurii din Cluj, alături

de ungurii din celelalte orașe și sate din zonă întâmpină cu bucurie și extaz trupele maghiare care le alimentau sub ochii lor visul refacerii Ungariei Mari. În Cluj și în toată zona ocupată, propaganda ungară a tipărit – în batjocură – afișe mortuare care anunțau decesul României Mari, feciorul de 22 de ani. În text se afirma că decesul s-a produs în pofida operației efectuată de doctorii Stalin și Molotov care i-au scos o coastă și jumătate, după care pacientul recidivat în boală, a fost operat și de doctorul Horthy și și-a dat obștescul sfârșit. Semnau post-mortem părinții Ferdinand și Maria, tot post-mortem verișorii primari Cehoslovacia și Polonia, și Franța și Anglia, nașii de la Paris ai României. Propaganda ungară acționa pentru a demoraliza și mai mult decât era opinia publică română, care a pierdut apoi și Cadrilaterul în favoarea Bulgariei.

Între iunie 1941 – august 1944, Armata Regală Română eliberează Basarabia, Nordul Bucovinei, dar conducătorii fac greșeala de a nu se opri pe Nistru, cum a recomandat opoziția, și până în 1942 deportările evreilor provoacă pierderi mari de vieți omenești, suferințe care înscriu o pată neagră în istoria regimului de dictatură militară. Șefii politici de la București tatonează și posibilitatea recăștigării Transilvaniei de Nord. Când balanța de forțe înclină spre URSS și aliații ei, atât guvernul, cât și opoziția, tatonează posibilitatea armistițiului, a întoarcerii armelor, încercând să obțină refacerea unității naționale de stat, dar răspunsul Aliatilor care lăsaseră inițiativa URSS-ului prin care se dădeau soluțiile, a fost clar, România să facă gestul, dar nu va primi înapoi decât Transilvania de Nord. După 23 august 1944 Armata Regală Română luptă alături de Aliați, în 25 octombrie 1944, de ziua Regelui Mihai, eliberează Careii și Satu Mare, România ocupă locul IV în privința efectivului pe front până la capitularea Germaniei, dar Regatul semnează pacea de la Paris, din februarie 1947, ca stat învins, orice efort de a obține statutul de cobeligerant – după modelul Italiei care a întors și ea armele și l-a obținut din partea statelor occidentale – fiind respins de marile puteri victorioase, concomitent cu încercările inserate mai ales în memoriile unor exilați români de a obține reintegrarea în Regat a provinciilor răsăritene pierdute în 1940 în favoarea URSS-ului pe atunci prietenă cu Hitler. Puterile occidentale au consimțit ca toate teritoriile anexate de Stalin și Molotov între 1939-1941 să rămână în fruntariile marelui lor aliat comunist de la Răsăritul roșu care începea după 1945 să se înroșească mai mult deoarece până dincolo de Oder-Neisse – sub supravegherea atentă și cu colaborarea Armatei Roșii – se instaura, pe faze, puterea totalitarismului bolșevic, după modelul Moscovei tirane și comuniste. Singurul teritoriu recuperat de România a fost Transilvania de Nord, deoarece așa au stat atunci lucrurile, puterea de decizie era la cei mari și puternici, împotriva cărora nimeni nu se putea pune și opune.

În martie 1945 Regele Mihai I și Regatul României au primit la Cluj de la un general sovietic administrația Transilvaniei de Nord. Cu această ocazie generalul a afirmat că era pentru prima dată în istorie când un stat învins primește un teritoriu,

dorind probabil să susțină „generozitatea” Moscovei roșii care făcea acest „cadou” României. Dar și Regele Mihai și Regatul României au făcut „cadou” URSS-ului și Națiunilor Aliate viețile a zeci și zeci de mii de soldați ai acestora, scurtând Războiul Mondial cu 6 luni, au deschis pe o distanță de câteva sute de kilometri drum liber Armatei Roșii care a zdruncinat zdrăvăn pozițiile Germaniei în zonă. Pe lângă contribuția de netăgăduit a României la învingerea Germaniei, greu de negat chiar pentru URSS, mai era probabil în calcul faptul că dacă Moscova redă Transilvania de Nord Regatului, românii au obligația să tacă veșnic, să nu-și mai ceară teritoriile din Răsărit, să zică bogdaproste, să se mulțumească cu revalidarea pe plan internațional a votului din 1 Decembrie 1918 și a Tratatului de la Trianon. Era și acesta un mic progres față de hotărârea Internaționalei bolșevice de la Moscova, din perioada interbelică, care aplica automat indicațiile guvernului comunist, că România era un stat imperialist, format prin jafuri și anexiuni de teritorii străine, de unde decurgea că toată Transilvania trebuia redată Ungariei, Basarabia și Bucovina URSS-ului, Dobrogea Bulgariei. Era clar că bolșevicii răsturnau adevărul cu fundul în sus, își prezentau marile minciuni ca adevăruri, denaturau sensul real al noțiunilor și nu făceau altceva decât să adeverească proverbul că hoțul te face hoț și imperialistul te face imperialist printr-o ciudată și periculoasă răstălmăcire pe care istoria în curgerea ei imuabilă în timp și spațiu a avut grijă – după decesul sperăm definitiv și irevocabil al imperiului „diavolului roșu” care a fost URSS-ul să le corecteze parțial și total în unele cazuri.

De asemenea, Moscova a trebuit să se autocorecteze, să recunoască totuși că refacerea Poloniei la 1918 n-a însemnat că s-a născut un „copil monstruos” al Tratatului de la Versailles, să consimtă la refacerea Poloniei, având însă toată grija ca aceasta să fie roșie și impunându-i același regim ca în URSS. URSS-ul și-a format un nucleu de armată polonă comunistă, care sub oblăduirea Armatei Roșii a pus mâna pe puterea de stat, anihilând orice tentativă a guvernului polonez în exil la Londra și a Armatei Țării care a luptat alături de Anglia, SUA, Franța lui de Gaulle împotriva lui Hitler să se întoarcă acasă și să conserve regimul social și național interbelic. Adânc înfipte în solul patriei rămân Biserica Polonă Catolică, poporul polonez înzestrat cu spirit civic, politic pronunțat, care-și face datoria, subminează pe faze regimul comunist, dă lumii catolice și democrației pe Papa Ioan Paul al II-lea, care-și aduce contribuția la dărâmarea comunismului ateu din Europa. Moscova păstrează teritoriile polone anexate în 1939, dar mutând milioane de germani spre Vest, acordă Varșoviei așa-numitele teritorii recuperate, orașe și sate cu soluri bogate în minereu. În schimb, Moscova speră ca și în cazul României, că polonezii îi vor fi recunoscători că primind aceste teritorii nu le vor mai revendica pe cele din Răsărit și mai ales că, recunoscători fiind, vor accepta regimul roșu, URSS-ul fiind și devenind și garantul noilor frontiere de stat ale Poloniei.

(continuare în numărul viitor)



## Clujul interbelic

# Lumea literară

Petru Poantă

(continuare din numărul trecut)

De la Unire, *Gând românesc* este prima revistă din Ardeal în care spiritul critic și criteriul estetic devin prioritare. Ea este de fapt opera unui singur autor, care se numește Ion Chinezu, cel dintâi critic literar din Ardeal cu un limbaj specializat și sincronizat cu fenomenul literaturii în desfășurare. De origine mureșeană, se naște în 1884 și își face studiile universitare la Budapesta și București. Vine în Cluj în 1925 ca profesor de liceu, urmînd să-și susțină doctoratul, în 1930, cu lucrarea *Aspecte din literatura maghiară ardeleană* (apărută în volum la Editura "Societății de mîine", Cluj, 1930, și reeditată de Ion Vlad, în engleză: vezi Ion Chinezu, *Aspects of Transylvanian Hungarian Literature. 1919-1929*, Cluj-Napoca, Centrul de Studii Transilvane. Fundația Culturală Română, 1997). Între 1930 și 1932, se află la Paris, cu o bursă de studii, unde îi frecventează pe comparatiștii F. Baldensperger și P. Hazard. Se întoarce din Franța nu ca un modernist exclusivist, ci decis să reformeze climatul cultural și, îndeosebi, gustul public din Ardeal, dominate pînă la sfîrșitul anilor 20 de ideologia sămănătoristă. *Gând românesc* urmărește cu precădere promovarea creațiilor ardelenesti, considerate drept părți constitutive ale „spiritului românesc” în ansamblul său. Pusă sub egida *Astreii*, revista e soluția salvatoare într-un moment de criză. În *Cuvînt înainte* din primul număr, recurge de-a dreptul la o retorică alarmantă pentru a zgîndări orgoliul unei a doua „deșteptări”: „Vom spune însă ceea ce se vede la tot pasul, chiar dacă un amor propriu rău inspirat aruncă un vâl de complezență peste adevărul puțin comod: Ardealul a fost neglijat, părăsit, trădat de noi, ardelenii. Vorbesc, bineînțeles, de Ardealul adevărat, după care vor întreba cîndva cei ce ne vor urma, și nu de Ardealul aparențelor zgomotoase, a căror viață ține exact pînă cînd se-ngâlbenesc un afiș”. Nu lipsesc personalitățile strălucite și ideile novatoare, însă: „răul este în altă parte: în descurajatoarea ariditate, anume cultivată parcă, ce s-a întins peste întreg cuprinsul acestui colț de țară, în lipsa oricărei generozități de gîndire a nenorocitei acesteia de «clasă cultă», care ar trebui să fie huma bună pentru răsădului ideilor și care se lasă năucită mereu și abătută așa de departe de rostul ei adevărat, încît, prea adeseori, nu-și poate justifica pretențiile decît prin lamentabila exhibiție a unei diplome”. Vinovăția dezastrului aparține, deopotrivă, bătrînilor și tinerilor. După Unire, românii par să nu mai aibă un ideal comun. Sentimentului comunitar i s-a substituit egoismul individualist. Sfidarea tradiției legitimizează duce la dezagregarea și sleirea energiilor naționale: acestea sînt neliniștile unui intelectual, în fond, lucid și, în durată lungă a istoriei, chiar profetic. Așadar: „Rostul acestei reviste este tocmai să mobilizeze toate energiile bune ale Ardealului, să ție la suprafață complexul de probleme ale acestei părți de țară, să continue, cu alte cuvinte, să actualizeze tradiția *Astreii*”. Într-o perspectivă culturală vastă, Ion Chinezu încearcă resuscitarea apostolatului. Ca mulți dintre contemporanii săi, este un idealist cu simț pragmatic și crede, într-adevăr, că România are șansa unui destin excepțional. În articularea unui „stil de viață” românesc, creației artistice îi revine un rol esențial. Pentru aceasta, ea trebuie să se concentreze asupra specificului „local”, înțeles însă nu decorativ, ci ca interioritate substanțială. Obsedat, aproape, de contribuția provinciilor la creșterea literaturii naționale, Ion Chinezu schițează de fapt conceptul de geografie literară. Cît privește Ardealul, după cinci ani de la apariția revistei, așteptările criticului s-au împlinit, iar faptul îl mărturisește într-o cronică din 1938 la volumul *Anotimpuri* al tînrului poet Emil Giurgiuca:

„Mai din plin decît s-a putut spera, această parte de țară s-a afirmat cu vigoare, s-a regăsit – e poate mai nimerit s-o spunem – în consensul vieții românești. Ce s-a petrecut aici în acești cîțiva ani din urmă e ca a doua cucerire de țară, de data asta prin armele și destoinicia spiritului și, de aceea, definitivă.” Cu toate că are un profil literar, *Gând românesc* acordă spații generoase nu numai beletristicii, criticii și istoriei literare, ci și istoriei, filosofiei, artelor plastice și muzicale. Tot astfel, în revistă predomină semnăturile autorilor ardeleni, dar publică aici și Tudor Vianu, Mircea Vulcănescu, C. Noica, Vasile Băncilă, Edgar Papu, Ion Pillat ș.a. Sigur că argumentul principal al renașterii spiritului ardelenesc îl constituie Lucian Blaga, al cărui cult îl întreține cu luciditate, respectiv cu niște comentarii foarte fine și adecvate, Ion Chinezu. Însă miza criticului o reprezintă în special tinerii scriitori Pavel Dan, Emil Giurgiuca, Mihai Beniuc, Ion Vlasiu, Aron Cotruș. Revista apare pînă în 1940, iar dacă nu impune o mișcare literară cu un program original, ea consacră, în schimb, un critic literar. Mai apropiat doctrinar de G. Ibrăileanu decît de Eugen Lovinescu și cu o solidă formație clasicizantă, Ion Chinezu cunoaște foarte bine fenomenul modernist și scrie cu o surprinzătoare subtilitate despre Blaga și Pillat ori despre Gib I. Mihăescu și Mircea Eliade. Cronicile sale surprind încă prin siguranța intuițiilor și inteligența asociativă, dar mai ales prin finețea și expresivitatea limbajului critic. S-a desprins complet de conservatorismul lui Bogdan-Duică și, în genere, de viziunea culturalistă asupra literaturii, însă inovațiile moderniste sînt acceptate doar ca expresie a specificului național. Flerul său își dă măsura deplină în descoperirea și valorizarea corectă a lui Pavel Dan. Cariera lui de critic sfîrșește odată cu dispariția revistei, iar un volum cu unele dintre producțiile sale apare abia în 1969 sub îngrijirea și cu prefața lui I. Negoiteșcu: *Pagini de critică*. În posteritate, cel puțin prin modul de raportare la relația dintre tradiție și inovație, un urmaș proeminent al lui Ion Chinezu mi se pare a fi Mircea Zăciu. Iată doar un scurt fragment dintr-un comentariu al lui Chinezu despre Șt. O. Iosif, unde se presimte, în filigran, sintaxa, cu armonia ei romană, a lui Zăciu. „... în ce are mai bun și mai trainic, poezia lui Iosif are ceva din delicatețea aeriană a acuarelelor; artă nepretențioasă în aparență, totuși cu mari rafinamente ascunse. Cine nu observă, de exemplu, că sub aspectul de simplu madrigal al unui îndrăgostit se pitește o finețe niponă, rezultînd nu numai din sugestia pe care o dau rimele rare, dar și din întregul joc de grațioase galanterii [...] Cine nu observă cum poezia lunecă dincolo de cadrul realității tangibile, încercîndu-se cu o bură argintată de vis și de taină” ...

În cultura română din Ardeal, *Gând românesc* are în multe privințe semnificația *Convorbirilor literare*. Un maioreșcian, în fond, Ion Chinezu reabilitează spiritul critic și face ordine în confuzia, încă persistentă aici, dintre cultural și estetic. Revista creează un climat de efervescentă spirituală și dă o orientare corectă formării gustului public. Mai mult decît o ideologie literară, ea construiește o imagine a Ardealului creator, iar expresia mitizantă a acestuia o reprezintă eseu jubilent al lui Vasile Băncilă, *Semnificația Ardealului*. Publicat în 1938, la aniversarea a 20 de ani de la Unire, el are, înainte de orice, valoarea unui manifest și asta în contextul internaționalizării agresive a iredentismului maghiar. În perspectiva unei metafizici a etnicului, pentru gândiristul Vasile Băncilă Ardealul nu este un simplu spațiu geografic, respectiv o provincie a României, căci el „sugerează, mai mult decît orice altă provincie, ideea fundamentală a autohtoniei românești”, autohtonie care constituie „cheia de boltă și principiul ultim al psihologiei românești”, „o constantă a sufletului românesc”. Mai mult, „Ardealul e o istorie, prin care

mergem înapoi în preistorie și ne adîncim chiar în ontologie”. Ideea nu era inedită, însă Băncilă îi dă solemnitatea unei sentințe definitive: „Ardealul cuprinde sensul originarității noastre [...]; cuibul nostru etnic și centrul de iradiere, de roire istorică, a fost ținutul Ardealului și Olteniei și mai ales al Ardealului, acolo unde a vibrat mai mult sinergia daco-romană”. Ocupat multe secole, el face istorie „prin delegație”, avînd o „funcție” de geneză românească; și asta, printr-o succesiune de „descălecări”, unele cu un simbolism iradiant. După cele două descălecate de la întemeierea Țării Românești și a Moldovei, urmează unul civilizator, prin mocani, negustori și coloniști, apoi unul cultural, prin Școala Ardeleană și epoca lui Gheorghe Lazăr. În al doilea rînd, „sensul Ardealului în configurația sufletului românesc e un sens de tenacitate, de dîrzenie, pe de o parte, de practicisim organic și de metodisim, pe de altă parte”. Rezultă de aici simțul gospodăresc al organizării sociale și culturale, importanța dată școlii și educației în general, vocația ordinii și a culturii și, în sfîrșit, modul epic de manifestare a „organicismului colectiv” și a „voluntarismului” durabil. Ardealul ca matcă a românității, în sens istoric (politic), civilizator și cultural, iată ideea prin care se afirmă de fapt esența occidentală a națiunii române. Ar fi de spus însă că asemenea calități ale ardelenilor, chiar dacă reprezintă o moștenire romană, ele s-au forjat în contextele unor multiple interferențe culturale, cu un anume specific. Generația Unirii cunoaște foarte bine această tradiție și de aceea încearcă constituirea unui model de conviețuire cu minoritățile. Dincolo de legislația foarte generoasă, care nu doar ocrotește, ci și privilegiază drepturile acestora, există oferte ale românilor care vor să intimizeze relațiile. Astfel, Sextil Pușcariu întemeiază în 1924 revista *Cultura* concepută ca un loc al întîlnirilor culturale interetnice. Apare în cele trei limbi oficiale vorbite în oraș, română, maghiară și germană, la care se adaugă versiunile în franceză. Are un comitet de redacție select: alături de Sextil Pușcariu, Lucian Blaga, Yves Auger, Kristóf György, Oskar Netoliczka și Valeriu L. Bologa (secretar de redacție). E o publicație eterogenă (literatură, arte, „științe” umaniste), dar cu colaborarea unor nume grele ale vremii. Destinată în principal mediilor politice și culturale internaționale, ea vrea să construiască imaginea conviețuirii prin cultură, precum și o imagine a înseși culturii transilvănene, cu istoricul și diversitatea ei etnică. Mesajul e sintetizat într-un articol al etnografului G. Vilsan: „Toate neamurile sînt nobile și demne să trăiască, prețuindu-și capitalul lor de fapte eroice sau obscure. Un singur lucru nu li se poate permite: ca, pe temeiul faptelor trecutului sau al forței prezentului, să batjocorească, să urască sau să înăbușe alte popoare. Trebuie să se ajungă la o armonie stabilită pe concesiile reciproce și pe lipsa de jigniri naționale. Și învățatul care se ocupă de chestiuni naționale poate face mult în această privință. A grada valoarea popoarelor, a pune pe unele în frunte și a le decreta menite să fie stăpîne, iar pe celelalte la coadă și a le arăta capabile numai de slugărie, e o copilărie primejdiașă care uneori nu rămîne fără urmări. Un popor nu e o entitate divină și predestinată decît în mintea misticilor și aceștia nu au făcut niciodată bună știință. În fața lui Dumnezeu și a învățătorului cuminte, popoarele sînt unități egale”. Din lipsă de fonduri, după patru numere își încetează apariția. Ideea ei rămîne însă și, peste ani, se va reactualiza, în alt context, prin revista *Echinoc* care, spre deosebire de strămoașa sa, va avea norocul longevității. De altfel, în istoria presei românești, apariția și dispariția rapidă de periodice este un fenomen generalizat. Clujul interbelic nu face excepție. Am dat deja cîteva exemple. Dintre cele efemere, ar mai fi de amintit *Darul vremii*, unde debutează Pavel Dan și care „prefățează o mișcare literară de mare anvergură” (Mircea Zăciu). Aici publică cronicarul literar Ion Chinezu și enciclopedistul Victor Papilian, poezii Emil Giurgiuca și Teodor Murășanu, folcloristul Ion Mușlea, dar și Sextil Pușcariu, Lucian Blaga și Șt. Bezdechi. Ieșită din Cenaclul lui Victor Papilian, revista încearcă, înaintea *Gând românesc*, înjghebarea unei grupări literare capabile să scoată cultura ardeleană din letargie.

(va urma)



## verdele de Cluj

## „Involuntarul meu destin politic”

Aurel Sasu

În volumul de interviuri *Cine sunt eu?* (2001), Ana Blandiana amintește cele patru interdicții la care a fost supusă în anii regimului totalitar (cu mici variațiuni, informația se repetă de mai multe ori).

1. Prima „interdicție” s-a întâmplat, când poeta nu împlinise 15 ani: „un cântec haiducesc într-un cenacul a fost interpretat de îndrumătorul venit de la centru ca omagiu adus partizanilor ce continuau să lupte în munți și transformat într-o dovadă că sunt un element dușmănos” (p. 73). Fără urmări, probabil, incidentul e trecut cu vederea în alte confesiuni. Pe locul întâi trece evenimentul mult mai dramatic al debutului din *Tribuna* (1959).

2. „Autoritățile din Oradea – orașul în care tata fusese preot și în care eu eram încă elevă în ultima clasă de liceu – au înștiințat, printr-o circulară toate revistele și ziarele din țară că sunt fiica unui deținut politic, cerându-le să nu mă publice. Astfel, timp de patru ani, înainte chiar de a fi devenit un nume literar, am fost un nume interzis” (p. 73). Cei patru ani de „nume interzis” au fost 1960-1964. În fapt, nu „autoritățile” au scris circulara, ci un anume funcționar de partid, cunoscut poetei și, totuși, absolvit de păcatul denunțului politic. Extrem de generos s-a arătat, în acele condiții dificile, George Ivașcu („om altruist și cu prestigiu”), care-i oferă scriitoarei șansa să reintre în publicistică, la *Contemporanul* (cu rubricile permanente *Antijurnal* și *Corespondențe*).

3. A treia interdicție e legată de momentul *Amfiteatru* (patru poeme, devenite samizdat, în 1984). Responsabilii de publicarea lor au fost drastic pedepsiți! Cum și în ce împrejurări se știe mai puțin. În „aventura ei de a fi cinstită”, Ana Blandiana face câteva precizări esențiale: „Poeziile, din *Amfiteatru*, au apărut printr-un absolut întâmplător și rar concurs de împrejurări. În afara semnăturii autorului, acele pagini au plecat la tipar fără să poarte nici o altă semnătură care să le gireze. Cei ce le-au citit nu le dăduseră drumul, iar cei ce le-au dat drumul nu le citiseră. De altfel, cei pedepsiți au fost pedepsiți pentru neglijență, nu pentru solidarizare” (p. 346). O întreagă istorie în câteva propoziții. În ce a constat acel „rar concurs de împrejurări” și, apoi, cum și cine anume a dat drumul versurilor fără să le citească? Aluzie discretă la evenimente concrete sau lăsarea voită a unor date de istorie literară pe seama *sugestiei*, ca principiu de a fi al poeziei? Poate și una și alta! Voi reveni.

4. În sfârșit „interdicția din urmă” sau cea „de la sfârșit”, datorată „unei poezii pentru copii, din care adulții au înțeles mai mult decât le era îngăduit” (p. 73). Poezia se intitulează: *O vedetă de pe strada mea și se află în volumul Întâmplări de pe strada mea* (1988). Personajul e vestitul motan Arpagic, din Maidania, căruia i se scriu poezii, i se fac portrete, i se dau flori și pâine cu sare, într-o parodie a mulțimii îmbulzite și a naturii prosternate. Ironia la adresa dictatorului este evidentă. S-a adăugat, apoi, momentul editorial, cu consecințele sale, o tehnică în plus din arsenalul „manipulării și pervertirii sufletelor”: zvonul că poeta ar fi rămas în străinătate sau, în varianta „mai subtilă”, c-ar fi cerut plecarea definitivă din țară. Sigur, orchestrare perfectă a unor acțiuni de compromitere și calomnie. Dar,

înțelegerea *inflamantă* a versurilor și transformarea parodiei (cu mai vechiul Arpagic) în „manifest politic” își aveau explicația în „cotele nebănuite până atunci” ale exasperării generale. Pe fondul căror, ca în atâtea cazuri, din păcate, s-a auto-demascată lipsa cronică de solidaritate a intelectualilor. Cât de voluntar sau nu a fost un astfel de destin, prelungit și în „planul rezistenței” postdecembriste, rămâne să judece alții. Opinia mea este că spaimile noastre, nu față de alții, ci față de noi înșine și de neputințele noastre, încă nu s-au vindecat. Construcțiile politice falimentare, de după '89, ar putea fi un argument.

\* \* \*

În volumul de *Poeme. 1964-2004* (Humanitas, 2005), cele patru poezii din revista *Amfiteatru* sunt reproduse într-o secțiune specială (dovadă a importanței ce li se acordă!). Din acest motiv, și fiindcă există câteva diferențe semnificative (neexplicate și inexplicabile) între versiunea din 1984 și ultima, din 2005, le transcriu în prima variantă, cea din *Amfiteatru* (cu notarea, ulterioară, a schimbărilor). Restitui, cu această ocazie, și ordinea lor firească din revistă.

## ANTOLOGICA

## 1. Cruciada copiilor

Un întreg popor  
Nenăscut încă,  
Dar condamnat la naștere,  
Încolonat dinainte la naștere,  
Foetus lângă foetus,  
Un întreg popor  
Care nu vede, n-aude, nu înțelege,  
Dar înaintează  
Prin trupuri zvârcolite de femei,  
Prin sânge de mame  
Neîntrebate.

## 2. Totul

... frunze, cuvinte, lacrimi,  
cutii de conserve, pisici,  
tramvaie câteodată, cozi la făină,  
gărgărițe, sticle goale, discursuri,  
imagini lungite de televizor,  
gândaci de colorado, benzină,  
stegulețe, cupa campionilor europeni,  
mașini cu butelii, portrete cunoscute,  
mere refuzate la export,  
Ziare, franzele,  
ulei în amestec, garoafe,  
întâmpinări la aeroport, cico, batoane,  
Salam București, iaurt dietetic,  
țigănci cu kenturi, ouă de Crevedia,  
zvonuri,  
serialul de sâmbătă, cafea cu înlocuitori,  
lupta popoarelor pentru pace, coruri,  
producția la hectar,  
Gerovitalul, băieții de pe Calea Victoriei,  
Cântarea României, adidași,  
compot bulgăresc, bancuri, pește oceanic,  
totul.



## 3. Delimitări

Noi, plantele,  
Nu suntem ferite nici de boli  
Nici de nebunie  
(N-ați văzut niciodată o plantă  
Pierzându-și mințile  
și reintrând cu mugurii în pământ?)  
Nici de foame,  
Nici de spaimă,  
Nici de închisori  
(N-ați văzut niciodată o tulpină  
Călbuie, agățată de gratii?);  
Singurul lucru de care suntem ferite  
(Sau poate private)  
E fuga.

## 4. Eu cred

Eu cred că suntem un popor vegetal,  
De unde altfel liniștea  
În care așteptăm desfrunzirea?  
De unde curajul  
De a ne lăsa pe toboganul somnului  
Până aproape de moarte  
Cu siguranța  
Că vom mai fi în stare să ne naștem  
Din nou?  
Eu cred că suntem un popor vegetal –  
Cine-a văzut vreodată  
Un copac revoltându-se?

*Amfiteatru*, anul XVIII, nr. 12, decembrie 1984,  
p. 10.







Iată și diferențele despre care aminteam.

### 1. CRUCIADA COPIILOR

<p><b>Amfiteatru (1984)</b> „Un întreg popor Nenăscut încă, Dar condamnat la naștere, Încolonat dinainte la naștere.”</p> <p><b>2. TOTUL</b></p> <p><b>Amfiteatru (1984)</b> „stegulețe, cupa campionilor eu ropeni, mașini cu butelii, portrete cunoscute, mere, franzele ulei în amestec, garoafe.”</p> <p>„Producția la hectar, Gerovitalul, băieții de pe Calea Victoriei, Cântarea României, adidași, compot bulgăresc, bancuri, pește oceanic, totul.”</p> <p><b>3. DELIMITĂRI</b></p> <p><b>Amfiteatru (1984)</b> („N-ai văzut niciodată o plantă Pierzându-și mințile și reintrând cu mugurii în pământ?”)</p> <p>„Nici de foame Nici de spaimă, Nici de închisori (N-ai văzut niciodată o tulpină Gălbuie, agățată de gratii?)”</p> <p><b>4. EU CRED</b></p> <p><b>Amfiteatru (1984)</b> „De a ne lăsa pe toboganul somniaului.”</p>	<p><b>Poeme (2005)</b> Versul patru: „Încolonat dinainte la naștere”, lipsă!</p> <p><b>Poeme (2005)</b> „stegulețe, portrete cunoscute, Cupa Campionilor Europeni mașini cu butelii, mere refuzate la export, ziare, franzele, ulei în amestec, garoafe.”</p> <p>„Producția la hectar, Gerovital, aniversări, compot bulgăresc, adunarea oamenilor muncii, vin de regiune superior, adi dași, bancuri, băieții de pe Calea Victoriei, pește oceanic, Cântarea României, totul.”</p> <p><b>Poeme (2005)</b> („N-ai văzut niciodată O plantă Înnebunită, Încercând să intre Cu mugurii în pământ?”)</p> <p>„Nici de foame Nici de frică (N-ai văzut niciodată O tulpină galbenă Încolăcindu-se printre gratii?)”</p> <p><b>Poeme (2005)</b> „De-a ne da pe toboganul somnului.”</p>
---	---

O întrebare, cel puțin, își așteaptă răspunsul! De unde variantele din volumul de *Poeme (2005)*? Sunt ele cumva versurile cenzurate deja de cei ce le citiseră și „nu le dăduseră drumul” (fiindcă „cei ce le-au dat drumul nu le citiseră!”), sunt greșeli nedorite de transcriere (aproape imposibil!) sau sunt, pur și simplu, modificări, completări, epurări din motive care-mi scapă? Așa cum s-ar putea să-mi scape și această subtilă interpretare dată de autoare, în 1991, poeziei *Eu cred*, din 1984: „Sensul ei, pentru mine, este un strigăt de exasperare și de speranță. Nu o notă de proastă purtare pe care o dau eu poporului român, ci o speranță că nu suntem așa. Cea mai fierbinte dorință a mea era ca, la întrebarea din ultimul vers (ultimele două versuri - n.n.): «Cine-a văzut vreodată / Un copac revoltându-se?», să pot răspunde: «Eu!». Acesta este deci sensul final, adevărat, pentru mine, al poeziei” (*Cine sunt eu?*, 2001, p. 164). Sigur, de vreme ce moare ultima, speranța trebuie celebrată ca nădejde a celor nevăzute. Deși, „trăirea ca o plantă” poate trimite, cioranian, și la „expresia anonimă”, ultimă, a vieții. Deloc străină, în momentele sale de „pierdere a minții”, nici regimului comunist. Surprins de „imensul scandal” și de „furtuna în jurul poeziei”, Mircea Zăciu transcrie cele patru poezii în *Jurnalul* său (volumul III, 1996, p. 219-221). Aflăm, din povestea lui, că versurile fuseseră scoase dintr-un volum ce urma să apară la Editura

Eminescu și citite „fără consecințe” la o întâlnire cu studenții Facultății de Filologie. Opinia profesorului: „Ana Blandiana e una din victimele „ultimei «strategii» a oficinelor oculte”, totul fiind o afacere „montată în «laborator»”.

hârtii fără însemnătate, și câteva poezii semnate de Ana Blandiana. Se pare că acel birou fusese al ei. Într-una din acele poezii l-a frapat un vers în care spunea: «Poporul român ca un popor de vegetale...». Și-a aruncat ochii pe celelalte și i-au plăcut foarte mult, hotărând să și le păstreze. Curând s-a întâmplat ca redactorul-șef [Stelian] Moțiu să fie plecat pe la Sinaia, unde se alătura prietenului său, Nicu Ceaușescu, care se delecta în sindrofiile binecunoscute. În lipsa lui, responsabil cu apariția revistei rămăsese adjunctul lui, un politruc care poseda un lexic sărac și neadecvat postului pe care îl deținea. În ziua aceea, Daniel lucra cu el în tipografia ziarului *Informația*, unde se tipărea și revista *Amfiteatru*. Numărul întârzia să fie gata pentru că acest adjunct nu reușea să-și scrie materialul și, în criză de timp și inspirație îi spunea lui Daniel: «Bă, Ionescule, ce dracu facem că nu am ce băga la pagină». Dany a prins momentul și l-a întrebat destul de retoric în intonație: «Păi, ceva poezii?» și scoase din geantă poeziile Blandianei. Se uită la ele și zise: «Păi, dacă e Blandiana, merge». Nici nu le-a citit. A doua zi apare la chioșcuri și pe tarabe numărul respectiv al revistei. În mai puțin de o oră se retrage de la vânzare, apucase însă să se vândă masiv. S-a declanșat un adevărat taifun la Comitetul Central, la C.C. [al] U.T.C. și la Consiliul Culturii. Au căzut capete și s-au zdrobit pumni în masă. Așa ceva nu mai apăruse în presa românească, poezii de un curaj nebun, metafore de un adevăr șocant și de un extrem realism al lumii absurde în care trăiam. Curând au fost auzite și la «Europa Liberă», și astfel Blandiana a devenit disidentă și apoi aprig persecutată. Dany nu a dorit acest lucru îngrozitor atunci pentru ea, dar, istoric vorbind, a prezentat un act eroic. Bineînțeles că la întoarcerea șefului de la Sinaia, acesta, cu o falcă în cer și alta în pământ, a urlat la perplexul său adjunct care nu a avut ce face decât să spună cine i-a dat poeziile. Desigur, a urmat eliminarea lui Daniel, căruia, nefiind membru de partid, nu aveau ce altceva să-i facă. S-a întâlnit, după aceea, într-o zi cu acel adjunct comunist care l-a oprit să-i facă reproșuri și să-i spună: «cum ți-ai închipuit că vei putea fi angajat la revistă cu originea ta nesănătoasă? Dacă vrei să intri în presă trebuie să pornești de jos ca mine, adică de la gazeta de perete a fabricii» (Pamela Ionescu, *Pe rugul nestins*, 2010, p. 265-266). Întrebările lui Mircea Zăciu: cum „au trecut” poeziile, cine pe cine a manipulat, s-a urmărit „provocarea unui scandal” pentru compromiterea redacției („considerată cam «liberală»”) sau a fost o diversiune (cel indirect vizat fiind Gogu Rădulescu) au, în sfârșit, o dezlegare.

Misterul „absolutului întâmplător” prin care poeziile Anei Blandiana au ajuns în paginile revistei *Amfiteatru*, aparent, este un simplu capitol de istorie literară. În realitate, e un joc, plin de ambiguitate, al destinului care, în ciuda părerii lui Mihail Sebastian, demonstrează că, uneori, istoria e obligată să ne facă daruri.

\* Esențial, explicația autoarei este aceeași („o întâmplare”) și într-un așa-zis interviu, semnat de Andreia-Cristina Oltean (*Tribuna*, nr. 206, 2011, p. 16), plin de informații eronate (grupajul de poezii, din *Amfiteatru*, a apărut în decembrie 1984, nu la sfârșitul lui 1985) și de expresii ieșite de sub incidența gramaticii elementare („în urma acestor publicări” etc.). Din păcate, un text jurnalistic improvizat, produs în disprețul lecturii, al cărților și al exercițiului referențial. Comportament reprob ca atare într-unul din răspunsurile poetei.

\*\* Corect: „Eu cred că suntem un popor vegetal”.

Cine a fost drastic pedepsit, pentru cele patru poezii din *Amfiteatru (1984)*, știm. Sunt numele din așa-zisa casetă editorială a revistei (dispărută, începând cu ianuarie 1985): Stelian Moțiu, redactor-șef, Constantin Dumitru, redactor-șef adjunct și Lorin Vasilevici, secretar responsabil de redacție. Problema mult mai importantă este cum și în ce „rar concurs de împrejurări” au fost trimise la tipar aceste poezii „fără să poarte nici o altă semnătură care să le gireze”? Am găsit, întâmplător, răspunsul, într-o carte apărută recent la New York: Pamela Ionescu, *Pe rugul nestins*, H&H Promotions Publisher, 2010. Autoarea, născută în Turtucaia, a debutat în literatură cu pseudonimul Pamela Young. A studiat în Anglia (1939), la Nottingham și Oxford. După imigrarea în Statele Unite (1989), colaborează la *Lumea liberă*, *New York Magazin*, *Lumină lină* etc. A tradus în limba engleză din autori români (Mihai Eminescu, Nichita Stănescu, Theodor Damian ș.a.). Fiul autoarei, Daniel Ionescu, grafician recunoscut, stabilit la New York, în 1987, colaborator la *The New York Times*, *Newsday* și *Village Voice*, lucrează, în țară, la mai multe publicații, între care *Uzica*, *Viața studentescă* și ... *Amfiteatru* (la acesta din urmă, avea un birou, scria reportaje, făcea paginație și lua interviuri studenților). Iată întâmplarea povestită, în toate amănunțele, de mama lui:

„Într-o zi, Daniel își făcea ordine în noul birou care i se dăduse. Într-un sertar a găsit, printre



## dezbateri &amp; idei

## Boala - între deficiență și libertate

Ionela Florina Iacob

Plasându-și cercetarea actuală privitoare la boală în continuarea unui alt îndelungat studiu centrat pe experiența morții – sau mai exact a *muririi* – István Király se dedică, și de această dată, explorării uneia dintre cele mai intime și mai tulburătoare experiențe umane: boala și implicațiile existențiale ale acesteia. Conștient de rolul central pe care medicina îl joacă în gestionarea bolilor umane și nu numai, Istvan Kiraly se întreabă, la începutul celei mai noi cărți ale sale - *A betegség - az élelételoség. Prolegoména az emberi betegség filozófiájához* (Illness - A Possibility of the Living Being. Prolegomena to the Philosophy of Human Illness) (Pozsony [Bratislava]: Kalligram, 2011) - care ar putea fi contribuția filozofiei la aprofundarea tematicii bolii. Această întrebare este însă strâns relaționată cu o alta: Este oare capabilă (și menită) medicina să abordeze și să soluționeze toate aspectele privitoare la boală? O întrebare evident retorică, întrucât problematica bolii este, și a fost dintotdeauna, abordată de o gamă largă de alte discipline, în afara celor medicale. Creșterea constantă a numărului de discipline socio-umane care se preocupă de analiza experienței de boală dovedește tocmai faptul că medicina, dincolo de importanța ei bine cunoscută, nu poate răspunde la toate problemele pe care le ridică acest complex fenomen al bolii umane.

În ceea ce privește rolul filozofiei în explorarea problematicii bolii, demersul meditativ, propus de István Király în cartea sa, oferă, probabil, cel mai potrivit răspuns. După cum autorul însuși arată, boala face parte din experiențele esențiale ale vieții umane și non-umane dintotdeauna. Prin urmare, primul obiectiv al investigației filozofice este tocmai încercarea de a înțelege boala ca o *posibilitate a vieții*, a *viului* în general, nu doar a vieții umane. În cuvinte mult mai simple, am putea spune că premisa de bază de la care pornește cartea lui István Király este următoarea: unde nu există boală, nu există viață, boala fiind un ingredient absolut *necesar* al vieții. Chiar dacă această afirmație ar putea părea suspectă, la o primă vedere, unora dintre noi, argumentele aduse de autor în sprijinul acestei ipoteze sunt, pe cât de subtile, pe atât de evidente. În primul rând, organismele vii se nasc cu mecanisme de autoapărare împotriva bolilor (vezi sistemul imunitar), fapt care demonstrează cât se poate de clar faptul că viața prefigurează boala. În al doilea rând, după cum a arătat medicina modernă, multe boli sunt cauzate ființelor vii de către alte ființe vii (viruși, bacterii etc.). Prin urmare, pentru a apăra viața unor ființe este nevoie să distrugem un număr mare de alte vieți, întrucât viața unora poate provoca boala și chiar moartea altor ființe. Boala se relevă astfel a nu fi nicidecum o amenințare exterioară vieții, ci, dimpotrivă, un aspect care ține tocmai de interioritatea noastră profundă: boala este un constituent ontologic și existențial a tot ceea ce este viu.

Abordând boala ca pe o posibilitate a vieții, autorul consideră necesară o clarificare aprofundată a termenului de "posibilitate". Explorând pe mai multe niveluri semnificația acestei noțiuni, István Király observă faptul că utilizarea cotidiană a termenului "posibilitate" trimite înspre ceva care "poate avea loc", dar care, în același timp, poate și să "nu aibă loc", *posibilul* opunându-se deci *necesarului* și chiar *realului*. Evident, această semnificație a termenului "posibilitate" nu este nici pe

departe adecvată. Pentru a clarifica adevăratul sens al termenului de "posibilitate" în contextul bolii, autorul se lansează într-un excurs hermeneutic exhaustiv privitor la filozofia aristoteliană, unde "posibilitatea" este discutată ca și *dynamis*, concept care trimite la capacitatea de mișcare, schimbare și realizare a înseși esenței (*ousia*). Prin urmare, posibilitatea este un ceva intrinsec esenței, o forță fără de care esența nu se poate realiza. Boala este tocmai o astfel de *posibilitate a vieții*.

Dincolo însă de faptul că boala aparține înseși esenței vieții, ea se manifestă în același timp ca o privațiune (*steresis*), adică o deficiență care afectează *posibilitățile de fi, de a deveni și de a se realiza ale viului*. Este vorba, deci, despre o *posibilitate inevitabilă*, care deficiențizează alte posibilități de ființare și devenire ale omului sau, cum le numește István Király, "*moduri umane de a fi*". Restrângând aria de capacități și competențe ale omului, boala diminuează posibilitățile individului de a trăi în lume și de a se raporta la lumea în care trăiește. Condiția de bolnav, în special atunci când este vorba de boli grave, afectează viața pe toate planurile, pornind de la efectuarea celor mai simple activități necesare supraviețuirii și mergând până la destructurarea rolurilor sociale și a relațiilor interpersonale ale individului. Atingând omul în întregul său existențial, boala modelează și restructurează posibilitățile omului de a fi și de a trăi, reconfigurând, în același timp, lumea înconjurătoare.

Dar boala ca deficiență nu acționează doar în sensul negativ al limitării, constrângerii și privării de anumite posibilități ale ființării. Din contră, deficiența se poate manifesta ca un impuls mobilizator, care îl determină pe om să încerce să depășească obstacolele impuse de boală. Fără boală nu ar exista medicină, fără suferință nu ar exista încercarea de depășire a acesteia. Posibilitatea sănătății nu ar fi vizibilă, dacă nu ar exista boala. Mai mult decât atât, suferința care provine din deficiențele impuse de boală se manifestă ca o forță care îl împinge pe om înspre o activitate reflexivă și auto-reflexivă. Când suferi, începi să pui întrebări, iar aceste întrebări conduc la configurarea unor noi semnificații. În acest fel se manifestă paradoxul suferinței umane: ea limitează, dar, în același timp, deschide noi drumuri, lansându-l pe om într-un demers hermeneutic uneori extrem de prolific. Boala modelează și restructurează, astfel, viața individului, conducându-l înspre descoperirea unor noi posibilități de a fi și de a se raporta la lume și la ceilalți semeni ai lui.

Punctul culminant al lucrării lui Istvan Kiraly se constituie în explorarea felului în care boala contribuie la dezvăluirea caracterului fundamental al vieții, adică *finitudinea* acesteia. Îmbolnăvindu-se sau știind doar că boala reprezintă o certitudine, omul conștientizează că este muritor. În afara bolii, nu există viață. Dar este la fel de adevărat că, în afara morții, boala nu ar fi ceea ce este, nu ar reprezenta o sursă a fricii și nici nu ar exista atâtea eforturi de a fi prevenită și tratată. Prin urmare, viul poate fi amenințat de boală doar datorită faptului că viața este în principiu finită. Iar frica de boală, care este de fapt o frică față de moarte, reprezintă o forță care mobilizează omul și societatea, determinându-l să pună întrebări, să caute răspunsuri și să acționeze. Aici se dezvăluie întregul potențial de dinamizare și de restructurare a



vieții și a societății, pe care îl posedă boala și frica față de boală (și implicit față de moarte).

Ultimul capitol al cărții lui István Király se concentrează pe problematica libertății umane în relație cu boala. Această relație se manifestă într-o dublă direcție: pe de o parte, este evident că boala limitează libertatea individului, în virtutea faptului că fenomenul malativ îngustează și diminuează posibilitățile de a fi și de a deveni ale omului; pe de altă parte însă, deficiențele și privațiunile impuse de boală au darul de a determina individul să-și chestioneze propria condiție și să încerce să depășească obstacolele. Această activitate de chestionare și căutare de soluții semnifică tocmai manifestarea libertății umane. Prin urmare, boala nu doar limitează libertatea, ci, din contră, o determină să se dezvolte în forma chestionării și a căutării. Manifestarea libertății ca urmare a bolii rezultă într-o întoarcere a omului înspre el însuși și înspre propriul sine, adică o expansiune profundă a capacității de auto-reflexivitate. În același timp, libertatea umană se manifestă în raport cu boala tocmai prin suma activităților umane, desfășurate de-a lungul întregii istorii, de căutare a unor modalități de prevenire și tratare a bolilor, adică dezvoltarea medicinei.

Într-un capitol aparte al cărții sale (a cărui prezentare, din motive de coerență a textului, am lăsat-o la final) István Király chestionează și deconstruiește sintagma de "vindecare creștină". În opinia bine argumentată a autorului, această sintagmă este una intrinsec contradictorie. După cum reiese din gândirea creștină, boala este cel mai adesea considerată a fi consecința păcatului original sau a altor păcate individuale, reprezentând deci o formă de pedeapsă divină. Se pune deci întrebarea dacă încercările umane de vindecare și eliminare a bolii nu reprezintă o sfidare a voinței divine. Raportându-ne la dogma creștină, vindecarea nu ar putea fi altceva decât tot o formă de manifestare a puterii divine, adică un miracol, în vreme ce cunoașterea și știința medicală laică sunt percepute ca o erezie, din moment ce se opun hotărârilor divine. Această concepție a contribuit pentru multă vreme la împiedicarea dezvoltării științei medicale, cunoștințele medicilor din Evul Mediu, spre exemplu, fiind mult inferioare celor ale medicilor din Antichitate. Pentru a împiedica medicina să se opună voinței divine, activitatea medicală era cel mai adesea redusă la o îngrijire pasivă a celor bolnavi și săraci, vindecarea neputând fi concepută altfel decât sub forma unui eventual miracol.

Citind cartea lui István Király, o lectură pe cât de dificilă, pe atât de captivantă, am remarcat, în special, autenticitatea demersului intelectual al autorului, un demers care pornește de la întrebări complexe, a căror origine nu este doar curiozitatea pur academică, ci dorința de înțelegere profundă a uneia dintre cele mai intime experiențe umane: experiența bolii și a suferinței.



## flash meridian

## Lawrence Durrell la centenar

Virgil Stanciu

Considerat, cu o jumătate de veac în urmă, unul dintre cei mai interesanți romancieri ai Angliei postbelice, Lawrence Durrell, de la a cărui naștere s-au împlinit la 27 februarie o sută de ani, pare a fi intrat într-un nemeritat conde umbră. Opera sa de căpătâi, *Cvartetul Alexandria*, a fost transpusă în românește de Catinca Ralea și Antoaneta Ralian (câte două volume fiecare) și publicată de editura „Cartea Românească” într-o perioadă când respectiva casă editorială nu prea edita traduceri, iar publicului român i se ofereau cu parcimonie lucrări semnate de scriitori occidentali contemporani. „Polirom” a reeditat ciclul între 2002 - 2004, cu o informată postfață de Pia Brînzeu. O altă serie de romane, *Cvintetul din Avignon*, a fost publicată de către „Univers”, înainte de implozia editurii, în anii 1990. Rămâne însă o constatare tristă faptul că numele acestui romancier experimental - afirmat ca atare în plină perioadă de resurgență a realismului - este din ce în ce mai rar menționat în sintezele dedicate romanului britanic, cu toate că, la vremea lui, *Cvartetul* fusese în mod repetat dat drept exemplu de aliniere a literaturii la progresele înregistrate de viziunea științifică asupra lumii.

Romancierul anglo-irlandez a trăit de altfel destul de puțin în Marea Britanie. Născut în India, dar educat în Anglia, el și-a făcut ucenicia literară la Londra, unde i-au apărut și primele romane, *Fied Fipers of Lovers*, despre boema literară din cartierul Bloomsbury, și *Panic Spring*, acesta publicat sub pseudonim, într-o disociere de insuccesul primului. Curând după aceea familia Durrell își mută reședința pe insula Corfu, romancierul fiind convins ca expatrierea voluntară îl va ajuta, ca odinioară pe James Joyce ori pe Ernest Hemingway, să-și înțeleagă mai bine țara și să dea expresie „conștiinței necreate a rasei sale” (Lawrence a rămas îndrăgostit pe viață de spațiul levantino-mediteranean). Toți biografi săi declară la unison că evenimentul biografic cel mai important din viața lui Lawrence Durrell a fost întâlnirea cu Henry Miller, la începutul lecturii cărții *Tropic of Cancer* a celui din urmă, apărută în 1935 la Paris. „*Tropicul* ... m-a învățat să scriu despre oamenii pe care, cât de cât, îi cunosc”, mărturisea scriitorul britanic într-o scrisoare adresată celui american. „Imaginați-vă! Aveam în minte o colecție de personaje grotești, despre care nu scrisesem nici un rând - scrisesem numai despre tineri englezi eroici și fete pure ca niște porumbești.” Între cei doi se va lega o trainică prietenie literară, având ca roade *The Black Book*, primul roman experimental al lui Durrell, precum și o bogată corespondență. Înainte de a compune *The Black Book* scriitorul trecuse, conform propriei mărturisiri, printr-o perioadă de incertitudini creatoare și disperare. Așternut pe hârtie cartea cu credința că nu va fi publicată de nimeni în forma pe care i-o imprimase; Durrell a avut chiar tăria de a respinge oferta unei edituri prestigioase, „Faber & Faber”, de a publica o versiune bowdlerizată a romanului. În cele din urmă, *The Black Book* a apărut în 1938, ca prim tom al unei colecții literare intitulată „Villa Seurat Library”, inventată și editată de Henry Miller, dar finanțată de soția lui Durrell, Nancy, sub egida „Obelisk Press”. Colecția „Villa Seurat Library” avea să moară la

scurt timp după publicarea a încă două titluri sponsorizate, *Max and the White Phagocytes* de Henry Miller și *Winter of Artifice* de Anad's Nin. *The Black Book* este un roman erotic, cu ecouri din D. H. Lawrence și din Henry Miller, în care Anglia este descrisă ca un „tărâm pustiu”, despiritualizat, rupt de energiile creatoare. Se găsesc în acest roman indicii despre cum avea să arate proza ulterioară a romancierului: narațiunea haotică, aproape suprarealistă, excesele de metaforă, limbajul frust, propensiunea spre un stil baroc, preocupările de ordin metafictional. O carte greu de încadrat în producția literară a anilor 1930, înrudită subteran, crede Randall Stevenson, cu *At Swim-Two Birds* de Flann O'Brien sau cu romanele lui Samuel Beckett.

În timpul celui de al Doilea Război Mondial și în primii ani postbelici, Lawrence Durrell a deținut o serie de funcții oficiale care l-au ținut departe de scris, furnizându-i însă material bogat pentru viitoare construcții epice. Între 1939 - 1941 a predat engleza în Grecia și Creta; între 1941 - 1945 a fost secretar de presă la Cairo și Alexandria; a lucrat doi ani în Rodos și unul în Argentina, pentru British Council, apoi ca diplomat în Yugoslavia și Director cu relațiile publice al guvernului din Cipru.

Preocuparea față de iubire și sexualitate, dar și față de strunirea energiilor creatoare, este înzecit multiplicată în *The Alexandria Quartet*, ciclul complex și dificil, oarecum dezorganizat, conceput de autor ca un fel de „roman prismă” ori roman al oglinzilor, spre a oglindi necesitatea de a reorienta poziția scriitorului față de materialele de viață, sub înrăurirea noilor teorii ale cunoașterii, în special a teoriei relativității. Poate că cel mai important efect al acestei teorii, crede Durrell, este că modifică însăși natura cunoașterii: de vreme ce nu putem observa un obiect fără a-i altera natura, totul devine relativ, iar adevărul nu mai este verificabil. Cunoașterea precisă a lumii exterioare nu mai este posibilă, întrucât noi și lumea (subiectul și obiectul) suntem parte din același întreg. În *The Alexandria Quartet*, Durrell creează o rețea densă, mobilă și derutantă de observatori, mânuind tehnica punctului de vedere în așa fel încât totul să fie înfățișat în flux, în perpetuă schimbare, nimic să nu fie static ori definitiv. „Continuum”-ul fizicii einsteiniene este metamorfozat într-un „continuum” de cuvinte menit să sugereze enigmatică densitate a experienței de viață. *Cvartetul* este structurat cu atenție, în geometria cosmogonică a lui Durrell, primele trei volume (*Justine*, *Balthazar*, *Mountolive*) construind o Alexandrie solidă, tri-dimensională, în timp ce al patrulea, *Clea*, adăugând dimensiunea temporală, trebuie să reorienteze perspectiva și să creeze viziunea prismatică, demolând prezentarea dogmatică, monolitică, prin ochii unui singur „centru al conștiinței”. Romanele conțin o mare varietate de povești personale și personaje dintre cele mai diverse și interesante, recrutate din fauna internațională de scriitori, artiști, jurnaliști, esteți, diplomați care sălășluiește în Alexandria în anii celui de al Doilea Război Mondial. Între aceștia se leagă și se dezleagă relații amoroase, prietenii, dușmăni, interese artistice comune. Poveștile sunt fie depănate de personaje, fie reconstituite de către cititor din jurnalele, corespondența sau



relatări trunchiate ale acestora (structura contrapunctică este, până la un punct, tributară lui Gide și Aldous Huxley) Se desprinde principalul narator, Darley, un scriitor care-și descrie propriile tribulații, aventuri și amoruri (cu precădere iubirea pentru Justine), dar și meditează asupra artei sale, cu osebire asupra paradoxului estetic legat de distincția realitate-iluzie și de convertirea celei dintâi în cea de a doua, prin agentura artei. Toate personajele sunt povestitori, ori povestitori potențiali, astfel că depistăm o mulțime de naratori principali și secundari, ciclul având un fragmentarism care derutează până în momentul când se încheagă viziunea de ansamblu. Puternică este și evocarea orașului cosmopolit Alexandria, cu atmosfera sa bizară, propice pentru rătăcirile imaginației și pentru creația fecundă. Ciclul romanesc al lui Durrell a fost criticat, de altfel, încă din start, pentru schematizarea lui teoretică, pentru modul prea vizibil în care împinge în prim plan chestiunile de metodă, „heraldica” lui Durrell, poate în defavoarea complexității și credibilității personajelor. Totuși, *Cvartetul din Alexandria* rămâne o construcție romanescă amețitoare, un „roman de artă” labirintic, dar foarte interesant, o contestare a artei românești tradiționale dublată, paradoxal, de virtuțile tradiționale ale ficțiunii.

Sedus până la capăt de soarele meridional, Lawrence Durrell și-a petrecut ultimii treizeci și cinci de ani din viață în satul medieval Sommières, din Sudul Franței, dispărând dintre cei vii în 1990, la șaptezeci și opt de ani. O relectură a *Cvartetului*, sau a romanelor *Tunc* și *Nunquam* nu ar face decât să confirme că Anglia a avut în acest fiu rătăcitor al ei pe unul dintre cei mai ambițioși prozatori-gânditori ai celei de a doua jumătăți a secolului trecut.



## mofteme

# Un exil... „curat constituțional”!

Vasile Gogea

Nu există, încă, un răspuns convingător, cu atât mai puțin unanim acceptat (sau acceptabil), la întrebarea care încearcă să aducă lămuriri cu privire la motivația gestului extrem făcut de I. L. Caragiale în toamna anului 1905, după un periplu („antrenament”?) prin Europa de aproape doi ani. Este vorba despre decizia de a se stabili definitiv la Berlin (după două sau trei tentative eșuate de a se muta la Brașov, Sibiu sau și Cluj) și de a „mînca”, pînă la moartea sa în 1912, „franzela exilului”.

Într-un interesant eseu – întrebare și răspuns – formulate sub titlul *Ce căuta Greco' în Germania?*, publicat de Ioana Pârvolescu în *România literată*, acum zece ani, găsim inventariate două serii de premize (geografice și psihologice) dar și analizate iluzorii soluții „narative” pentru înțelegerea opțiunii lui Caragiale. Pînă la urmă, însă, încercarea autoarei rămîne sub semnul motto-ului ales pentru demersul domniei sale: „Stabilirea lui Caragiale [...] la Berlin este un episod dintre cele mai nelămurite.” (Șerban Cioculescu)

Dar, dacă am folosi un „ocean întors” (după expresia și procedura lui Radu Petrescu), cum am

putea înțelege această expatriere voluntară a dramaturgului? Înainte de toate, am „izola” un *nucleu semantic* pe care îl vom investi cu rolul de element de echilibru și ordine, atât în opera cît și în biografia lui Caragiale. Vom spune direct că am ales pentru această funcție expresia *curat constituțional*, care, în variante contrase sau dilatate, se regăsește în mai tot spațiul literar creat și biografic locuit de scriitor. Ca un nelipsit personaj de fundal, chiar dacă fără replici! (Asemănător peisajului în filmele western americane.) Participarea la configurarea noțiunii – și realității subînținse – de patrie a nucleului semantic izolat se vedește de îndată ce apelăm la una dintre cele mai noi definiții ale acestui spațiu, tot mai mult invocată în discursul neoconservatorilor americani sau popularilor europeni din zilele noastre. Mai ales atunci cînd este vorba despre reforma arhitecturii și funcțiilor statului după prăbușirea spectaculoasă a comunismului. Este vorba despre definirea patriei ca spațiu constituțional și juridic în care cetățeanul se simte „confortabil”, adică, în termenii noii doctrine „la adăpost de agresiunea realității”. Este, evident, vorba despre un alt gen

de confort decît cel emanant burghez. Caragiale tocmai „regulase” din punct de vedere juridic moștenirea Mămuloaiei, nu mai era nevoit să se agațe de cine știe ce post de „impiegat” pe la vreo regie de stat! (și nu alegi, meteorologic vorbind, un loc rece și umed doar din cauza secetei și caniculei nici, cultural vorbind, un spațiu lingvistic în care ești total neajutorat!)

A trăit Nenea Iancu într-un asemenea spațiu? Sunt destule probe pentru a da un verdict negativ. Nu este cazul să recapitulăm în detaliu. Ajunge să amintim doar umilințele îndurate cu „afacerea Caion” sau refuzul repetat al Academiei. Astfel, putem spune acum, că exilul lui a fost unul... „curat constituțional”! Un ecou al pristanalianului oximoron!



Notă:

Ilustrăm rubrica cu portrete ale marelui dramaturg împrumutate din expoziția virtuală *I. L. CARAGIALE în arta grafică mondială*, realizată de graficianul *Nicolae Ioniță* pe site-ul său <http://www.personality.com.ro/caragiale.htm>.

## rânduri de ocazie

# De ce-i stresat poporul?

Radu Țuculescu

...de aia! ...ar fi un răspuns tipic indolenților, miștocarilor, superficialilor. Dar noi nu sîntem nici indolenți, nici miștocari, cu atât mai puțin superficiali. Noi cercetăm temeinic, ne implicăm trup și suflet întru elucidarea cauzelor, nu dormim nopți la rînd pentru a oferi, într-o bună dimineață, explicații clare întru liniștirea maselor largi și dragi. Uite așa, într-o bună dimineață, ministrul a declarat pe toate posturile de radio și televiziune, fie ele particulare ori naționale, că găina este o ființă vie care face ouă! Îi crescuseră cearcănele sub ochi (unde naiba altundeva?) de atîta gîndire născută-n nopțile cu insomnii. Deci, continuă ministrul cu logica gîndirii sale personale, dacă găina este o ființă vie atunci ceea ce se petrece, din punct de vedere psihic, cu ea va avea repercusiuni asupra a ceea ce iese din ea, adică ce se naște din ea, indiferent pe unde se efectuează nașterea asta. Și ce se petrece cu găina într-o societate de consum feroce, lipsit de limite? Într-o societate în care toți încearcă să se îmbogățească rapid, peste noapte? Aia care reușesc chestia asta, o fac călcînd în picioare orice principii elementare de întreținere a bietelor ființe vii, oferindu-le condiții de trai mai rele decît într-o carceră. Bietele ființe vii (...cu pene, îndrăznesc eu să-l completez pe ministru...) sînt ținute în niște spații atît de strîmte încît nu-și pot mișca decît gîtul și capul (pentru a mînca non stop tot soiul de preparate care știe naiba ce conțin...) și, pardon de expresie, sfîncterul. Adică, halesc și fac ouă. Din cînd în cînd, mai scapă cite un găinaț. Atît. Asta-i toată viața lor. Și atunci, explică

ministrul în continuare, e normal ca ele să fie stresate. Să li se „cauzeze” oarece probleme psihice, chiar dacă creierașul lor e cît un vîrf de unghie. Mă rog, poate două... Alta-i viața în libertate, rîcînd prin ogradă, cu plimbări pe uliță, prin grădini, prin șură! Dar acolo producția e infimă, abia de satisface nevoile proprietarilor. Și-apoi stresul s-ar putea naște și acolo, din cauza vulpilor, a păsărilor răpitoare, a... hoșilor de găini! Că nu-i ușor să te culci mereu cu spaima-n suflet, chiar dacă locuiești într-un coteț larg! Prin urmare, din găini stresate nu pot ieși decît ouă stresate!



Ouăle respective sînt mîncate de oameni (care și ei sînt ființe vii dar nu fac ouă) și astfel, în mod cît se poate de logic, aceștia devin stresati la rîndul lor. Dar găinațul? pun eu o perfidă întrebare. Păi și găinațul e un produs al ființelor vii (cu pene...) stresate, deci și găinațul e stresat! Iar găinațul ăsta, întreprinzătorii îl vînd, pe bani grei, celor care doresc să cultive legume... bio! Acum e cît se poate de clar! Morcovul, ceapa și celelalte legume, cică bio, crescute pe bază de îngrășăminte naturale, conțin o altă doză de stres! Nici cu animale fără pene nu stăm mai bine. Și ele, pentru obținerea unor producții rapide și mari, sînt crescute în condiții de stres. Urmînd aceeași logică, și carnea, de porc ori de vită, are acumulată în ea o bună doză de stres. Prin urmare, stresul poporului se datorează... halitului! Da, prea multă mîncare, strică. Iar cînd poporul devine prea stresat, îl apucă ieșitul în stradă unde urlă, nici el nu știe de ce, se manifestă brutal, ba chiar are reacții de revoltă! De vină sînt ouăle stresate (care se transformă în adevărate... ouă fatale!), legumele stresate, carnea stresată. Și uite de aia, mai explică ministrul cu o logică năucitoare, cresc prețurile la ouă, legume și, în curînd, vor crește și la carne. Întru protecția poporului! Să nu mai halească nesăbuit, ci cît mai rațional, cît mai puțin... Să-și menajeze nervii, materia cenușie. Viața!

Mi-am amintit că sîntem în anul Caragiale. Multe a auzit nenea Iancu la viața lui, dar despre ouă stresate ba! Așa că... într-o altă logică năucitoare... în următorul meu articol mă voi ocupa de spectacolul D'ale carna-valului... de la Naționalul clujean, uite așa, ca să-mi mai treacă stresul...



## jazz story

## Marele, unicul Thelonious Monk (III)

Ioan Mușlea

După câte s-a putut vedea, impunerea unui statut potrivit cu măiestria unui pianist de excepție (așa cum - cu asupra de măsură - se va fi dovedit a fi Thelonious Monk) nu mergea deloc de la sine, ci trebuia să urmeze îndeaproape o foarte complicată strategie care să nu „sperie” un public sau niște ascultători nu foarte la zi cu tot ce se întâmpla în lumea jazzului. Procedând altfel, companiile sau casele de discuri nu prea puteau spera să-și vândă sutele sau miile de „plăci” pe o piață deosebit de solicitată și răsfățată. Peste toate, așa cum am mai spus, ghinionul lui Monk a făcut să i se fi suspendat - pe o durată nedeterminată - autorizația de a cânta pe scenele newyorkeze. Îngerul său păzitor, însă, baroneasa Nica de Koenigswarter, a izbutit în cele din urmă să anuleze interdicția. Doar astfel a fost cu puțință ca Monk să-l poată întâlni pe John Coltrane la Five Spot Cafe, iar mai apoi la Carnegie Hall. Cei doi erau făcuți să se înțeleagă chiar și în căutările lor atât de fără asemănare, izbutind să realizeze unele dintre cele mai valoroase înregistrări ale anilor '50, socotite și astăzi adevărate „pietre de hotar”. La câțiva ani după ce se întâlniseră - mai mult ca sigur - cu prilejul începuturilor muzicii *bop*, Monk și Coltrane deveniseră oameni de vârf în jazzul anului 1957 și chiar dacă explorările/căutările lor nu mergeau într-o aceeași direcție se înțelegeau aproape perfect, nedând naștere vreunor ciocniri sau incidente. În fapt, însă, fiecare venea cu lumea, cu crezul său, fiecare vedea și construia alte structuri, alte evadări, dar - ca prin minune - acestea nu se ciocneau și nici nu conduceau la momente de criză asemănătoare celui pomenit în legătură cu „nevricosul” Miles Davis. Înregistrările concertului de la Carnegie Hall au fost descoperite relativ recent și calitatea lor este una de excepție. Puteți să apreciați capodoperele care au rezultat de pe urma acestei întâlniri căutând pe Youtube tot ce figurază la „indicația” Monk & Coltrane și veți avea parte de performanțe rarissime, excepționale. Așadar, rămân ca momente de maxim interes și strălucire înregistrările cu Miles, cele cu Sonny Rollins și inimaginabilele duete cu Coltrane. Li se vor mai adăuga un Lp splendid cu Gerry Mulligan, dar și un altul în care Monk „strălucește” alături de Coleman Hawkins și - din nou - John Coltrane.

Sfârșitul anilor '50 ne va oferi surpriza extraordinară a unor înregistrări-solo, despre care îndrăznesc să afirm că sunt, poate, cele mai explicite în privința viziunii, harului/geniului și convingerilor lui Monk. Sunt anii cei mai rodnici în cursul cărora „misteriosul” Thelonious va face o grămadă de turnee în Statele Unite și în Europa, turnee de pe urma cărora audiența și „cota” lui vor spori în chip spectaculos, materializându-se în „ungerea” sa - suntem în anul 1958 - de către specialiștii revistei „Down Beat” - ca pianistul nr.1 al momentului. Perioada Riverside se va încheia în 1959, la celebrul Town Hall, cu o spectaculoasă înregistrare în zece oameni, un „tentett”, așadar, care interpreta compoziții monkiene orchestrate spectaculos de Hall Overton.

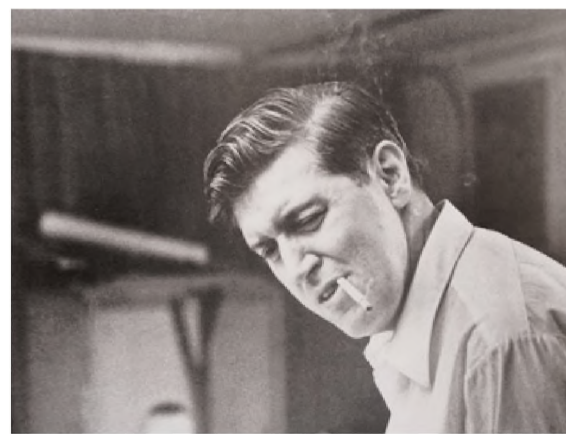
Anul 1960 îl aduce alături de Monk pe saxofonistul tenor Charlie Rouse: acesta se va dovedi un elev docil și un executant fidel al „ideilor” lui Thelonious, însoțindu-l pe marele pianist (împreună cu un basist și un baterist) până la sfârșitul anilor '60. Gurile rele au lansat de altfel ideea parșivă cum că Monk și-ar fi construit/conceput

anume *quartettul* său din anii '60, posedat fiind de o mai veche obsesie: să nu aibă în jurul său decât executanții cei mai docili/fideli cu puțință, care să nu aibă altceva de făcut decât să-l asculte orbește și să-i pună în valoare - până în cele mai mici amănunte - ideile geniale și perfecțiunea interpretativă. „Mașinăria” pusă astfel pe picioare de marele Thelonious a funcționat la sfert de cheie și - finalmente - i-a adus onoarea supremă a consacrării absolute, o imagine a sa figurând pe coperta din luna februarie 1964 a săptămânalului american *Time*. S-ar părea că soluția/ingineria lui Monk în problema *quartettului* a dat roade, înregistrările din prima parte a anilor '60, realizate la casa Columbia, fiind considerate de multă lume ca fiind cele mai izbutite. În anul 1963, de altfel, Monk va cânta la celebrul Lincoln Center în cadrul unui *bigband* fabulos. În rest, turneele se vor ține lanț și îl vor duce până în Japonia într-o neîntreruptă suită de succese care l-au propulsat pe culmile gloriei. Cu toate acestea, Monk ajunsese de fapt la capătul puterilor și dădea îngrijorătoare semne de slăbiciune: pe de o parte, soluția ideală a unui *quartet* stabil și „bătut în cuie” n-a făcut - finalmente - decât să-i reducă în chip vizibil originalitatea, silindu-l să bată pasul pe loc. Problemele mentale îl puneau adeseori în situații dificile și - tot mai dezorientat - își căuta tot mai des un adăpost, un refugiu în casa baronesei de care am mai pomenit. Fapt este că ultima compoziție demnă de acest nume datează din anul 1967. Pianistul genial, care



Charlie Rouse și Thelonious Monk

șoca și surprindea prin originalitate și inventivitate, devenise din păcate previzibil și neîn stare de soluții care să nu pară fumate. Marele Monk era cel mai adesea absent, pierdut într-o lume numai a lui din



Hall Overton

care - când și când - încerca să se smulgă, ridicându-se de la pian și schițând un dans greoi, învărtindu-se practic pe loc precum o păpușă dezarticulată. Episodul pe care l-am evocat la începutul acestui portret al marelui Thelonious făcea parte tocmai



din acești ultimi ani așa-ziși activi ai acestui pianist de geniu. După înregistrările amintite (cele de la Londra, din 1971) se pare că au mai existat alte două performanțe publice, de urma cărora însă nu am izbutit să dau oricât m-aș fi străduit. Trist din cale afară îmi apare faptul că „șefii” de la Columbia aveau să-i propună realizarea unui disc în care lui Monk i-ar fi revenit misiunea, (cam ieftină și în egală măsură penibilă!), să interpreteze marile succese ale celebrilor Beatles. Din fericire, a mai fost în stare să refuze.

Monk-omul a fost la fel de original în viața de toate zilele, precum muzicianul în opera sa; purta cele mai ciudate pălării cu puțință și ochelarii de soare cei mai fistichii. Un capitol cu totul aparte l-ar putea constitui seria absolut splendidă a celebrilor coperti de discuri, în multe dintre ele Thelonious complăcându-se în posturi cel puțin ciudate. În cursul întregii sale vieți, Monk nu a compus decât 71 de piese originale, ceea ce este ridicol de puțin dacă stăm să-l comparăm cu cele peste 2000 ale marelui Duke Ellington; cu toate acestea - date fiind originalitatea și soluțiile/rezolvările absolut aiuritoare - multe dintre ele au devenit - în timp - adevărate standarde. Influența sa - din pricina unei recunoașteri mult întârziată - s-a făcut simțită doar de prin anul 1955. Stilul său, pe care mulți dintre cunoscători îl vor fi definit ca experimental, avea să devină în - anii '60 - unul de referință pentru mare parte din ceea ce astăzi numim curentul/jazzul „free”. De-a dreptul emoționantă mi se pare una dintre mărturisirile de credință ale acestui pianist fără seamăn: „S-a întâmplat uneori să le văd și să vreau să compun niște bucăți noi, nemaivăzute/nemaiauzite, însă am simțit după o vreme că nu știam cum să procedez, dar mai cu seamă că n-am să știu, n-am să fiu niciodată în stare să le cânt ...”. Despre același Monk s-a afirmat - nu o dată - că ar fi practicat un soi de „composer's Piano”, ceea ce vrea să însemne că improvizările sale colțuroase și atât de bizare sunt descoperite/inventate cu siguranță spontan, urmând însă o logică cu totul aparte, care le face să apară ca făcând parte dintr-o anumită compoziție.

Specificul atât de original al muzicii lui Monk a făcut să nu prea aibă urmași/elevi, cei mai apropiați de el rămânând, în fond, atât de importanții Mal Waldron și Randy Weston.



# La balul lăudat...

Mugurel Scutăreanu

Am trăit sub steagul roșu până la 35 de ani, așa încât, pentru mine, multă vreme cuvântul *monden* a ramas asociat doar cu definiția din dicționar și cu sporadice imagini din filme. După ce am scos capul în lume, cu orchestra mea de divertisment (și tocmai datorită aceluși nivel muzical modest), m-am pomenit nu de puține ori în mijlocul petrecerilor *high-life*-ului apusean și mi-am făcut o oarecare idee despre ce va să zică evenimentul monden. Departe de a-mi crea complexe de inferioritate, descoperirea s-a lăsat cu un sentiment de dispreț față de deșertăciune, ostentație, ipocrizie, snobism, fiindcă și Vestul geme de parveniți ignoranți și obraznici, echivalenții baștanilor noștri.

La noi, cea mai mare parte a vechii aristocrații a dispărut din motive știute de toată lumea, iar refugiații clasei întorși acasă nu pot constitui un nucleu pentru refacerea castei, pentru simplul fapt că nu au cu cine se aduna. Consecința tristă constă în aglutinarea unei noi categorii sociale, *snobilimea* - incultă, coruptă, agresivă, lipsită de srupule. Acești *nuovi ricchi* își creează propriile evenimente mondene, după chipul și asemănarea lor. Slobozi la pungă, cu deosebire acolo unde nu trebuie, aruncă banii pe tot felul de nimicuri, elementul artistic fiind sortit a rămâne într-o palidă inferioritate. Cu o singură excepție - marele violonist Gabriel Croitoru - așa au stat lucrurile și la Balul Operei clujene din acest an.

Deschiderea, care ar fi trebuit să fie explozivă, strălucitoare, epatantă, a constat într-un moment absolut penibil: pe la vreo șapte și-un sfert, numai ce intră în fața cortinei, pe furiș, complet ignorați de publicul care continua să flecărească în surdină, patru instrumentiști îmbrăcați pestriți, de la smocking la ilic popular. Urmează probe de sunet în văzul lumii. După minute nesfârșite (știți cum se dilată timpul în asemenea momente), toată lumea iese din scenă, pentru a reintra o secundă mai târziu, tot fără prezentare, tot fără aplauze (nimeni nu mai credea că vor și cânta). În urma lor - frumosul seminarist Marius Ciprian Pop, care, cu vocea sa nici prea-prea nici foarte-foarte, a înșirat două învărtite fabricate, cu texte vizibil proprii, înjghebate destul de pueril pe tema trecerii implacabile a vremii: *De când părul mi-o albit / Și am cam îmbătrânit / Nu mai fac ce se putea (!) ...* tot așa și iar-așa. Ca om învărtit în folclor ani buni, mă uitam cu gura căscată la acest bărbat în floarea vieții, care dădea glas unor versuri de vârsta a III-a (după o modă idioată), în fața unor băndași ad-hoc, conduși de un taragotist-nuntaș moț, care nu a fost în stare nici măcar să se acordeze. Popa nu se ogoaie, mai mult, se-apucă de vorbit (închipuindu-se el om de televiziune) și îmbârligă o cuvântare din care se bulbucă supărător neologismul *conform*: „dragi oaspeți, am pentru dumneavoastră un mesaj de suflet: *conform* obiceiului, orice lucru bun se începe cu o rugăciune” ș.a.m.d. Și i-aș fi iertat nepotrivirea cuvintelor dacă ele nu ar fi însemnat introducerea vicleană pentru o... priceasă! Ceva cu Fecioara Maria, melos de romantă, înflorituri de doină - un amestec stilistic oribil. Încercarea de a pune la un loc folclorul românesc (creație anonimă de inspirație divină) cu priceasna (zâmislire pământeană, imn liturgic de seminar, în cel mai bun caz) este un sacrilegiu, la care se dedau tot mai mulți neșcoliți. Bine c-a dat Dumnezeu și preotul-ofițer-artist s-a oprit acolo și ne-a lăsat, ieșind din

scenă pe câteva aplauze șleampete. Cam cât a meritat.

După spartul gheții, au apărut (firesc, nu?) și prezentatorii - cei de anul trecut și anume frumoasa Melania Medeleanu și neîndemânicul Rareș Bogdan, care a gafat din plecare ca să știm ce ne așteaptă: încercând stângaci să justifice motto-ul seriei - *Servus Viena* - domnia sa a argumentat, cu nesfârșită înțelepciune că, cel puțin din punct de vedere cultural, capitala noastră ar trebui să fie... Viena și nu București! Am tresărit revoltat. Eu încă nu pot disocia Viena de azi de Viena habsburgică, ori aceea înseamnă pentru noi raptus, asuprire, umilintă, politică de dezmoștenire culturală și religioasă. N-au decît să privească spre Viena ungurii, beneficiarii aceluși parteneriat care pentru ei a fost mumă iar pentru noi ciumă! Oare am uitat de Horea și de mădularele sale zdrobite cu roata?! După prima lovitură măiastră cu bota-n baltă, jurnalistul de provincie (cum bine s-a autodefiniț) și-a mai înscris un autogol, aducând vorba de niște abominabile lupte intestinale recente ale Bisericii Ortodoxe Române, mănării care n-aveau nici în clin nici în mănecă cu Balul Operei. Și a ținut-o tot așa, vorbind mult și neinspirat, folosind cuvinte anapoda, specifice celor care vorbesc, dragă, engleza (nu și româna) ca *locație* de pildă. Melaniei i-au fost îngăduite doar intervenții sporadice și nesemnificative.

Într-un târziu a început, cumva-cumva, spectacolul. De operetă în principiu (Strauss, Lehar, Stolz), împănate cu valsuri și polci vieneze. Orchestra, corul și baletul casei au dat atât cât se putea din obligație de serviciu, fiindcă niciunui mecena dintre cei elogiați pe scenă nu i-a trecut prin cap ideea de a le oferi, pe tăcute, câte-o bancnotă europeană născătoare de vervă... Execuții modeste, înțelegere stilistică parțială, atacuri șovăielnice la suflători, printre care o chiftea a cornului tocmai în gingașa introducere a *Dunării Albastre*. Soliștii casei au avut momente în general bune, Marius Vlad Budoiu, Carmen Gurban, Ștefania Barz sau Irina Săndulescu-Bălan, oferindu-ne șlagăre după șlagăre. Că unii n-au avut detașarea și zâmbetul spontan, ușor frivol al operetei, asta nu mai ține de muzică. Am zâmbit larg la momentul din *Voievodul Tiganilor* în care M. V. Budoiu a apărut înconjurat de niște girafe de la secțiunea de modă (cred), în lenjerie intimă și vizibil jenate de propria prezență. Timorate, fâstăcite, neștiind ce să facă, se vedea limpede că nu scenă le trebuia lor ci, mai degrabă o... bară. Diva seriei, soprana Nicoleta Ardelean, nu a reușit să revigoreze maniera de a mulțumi a publicului, aplauzele stingându-se de îndată ce cântăreața dispărea în culise. Fără discuție, arieta din *Giuditta* de Lehar - un amestec de bolero și vals - a reprezentat vârful muzical al seriei. Și totuși, după ce-am auzit-o și văzut-o pe Anna Netrebko cochetând dezinvolt și temperamental cu aceeași melodiouă... *rien ne va plus*. Violonistul Vlad Baciuc a suferit de aceleași condiții vitrege în care s-a chinuit Rafael Butaru anul trecut: a trebuit să cânte în fața cortinei (un perfect absorbant de sunet) iar pianul acompaniator, situat în loja de orchestră, a fost mizerabil amplificat timbral, sunând ca un țambal prost. Peste toate, dl. Baciuc a fost cam inexpresiv și a mai și apărut cu ditamai pupitrul, pentru două piesuțe de Kreisler, care țin câte două minute fiecare și se cântă prin clasa a VIII-a... *Radetzky-Marsch*, de care mă temeam, a

venit implacabil, în tempo cam mare și provocând zeloasa și sadica participare a publicului, dar nu ca la Viena (sub bagheta dirijorului) ci de-a valma, în hărmălaie și anarhie ritmică. La coada cozii s-a înființat iarăși prezentatorul cel isteț, care ne-a întrebat: „V-a plăcut?” Și ca și cum răspunsul venit printr-un „daaaa...” debil n-ar fi fost edificator, a continuat, complet desprins de realitate: „Nu-i așa că v-ați simțit ca la Staatoper din Viena?” Nu-i așa, d-le Rareș Bogdan! Unii am fost pe-acolo...

Un progres notabil față de ediția din anul trecut a constat în relativa conciziune cu care s-au înmănat trofeele *Lya Hubic* și premiile *Mecena*, *Emblemă de Cluj* și *Senior al Cetății*. Dar chiar și așa, lumea tot și-a pierdut răbdarea, instaurându-se încet-încet un du-te-vino permanent. Te și cred: gema foaierului de bucate dintre cele mai alese iar șampania curgea în valuri. Până la urmă am șters-o și eu, englezește. La modă, dans și ce-avea să mai urmeze, nu mă trăgea așa deloc.

Și-a venit ziua a II-a. Mă simțeam ca înaintea oricărei bucurii garantate - violonistul din mine aștepta demonstrația unui mare maestru. Sala era pe jumătate goală iar lojile așijderea: publicul se cer-nuse, rămânând numai oamenii subțiri. Gong târziu, românesc, la 30 de minute după ora anunțată și apare abilul vorbitor. Zice ce zice (că, de-acum, nu-l mai ascultam) și deodată mă răcăie pe urechi vorba *priceasna!* Mă uit în jur speriat, să văd dacă nu cumva nimerisem în Catedrala Ortodoxă aflată la doi pași. Nu, eram la Opera Română. Însă nu priceasna avea să fie nenorocirea (de astă dată nu mai era asociată cu folclorul) ci interpreta - Adriana Irimieș. Cunoscând-o, m-am ghemuit în fotoliu printr-o reacție involuntară de autoapărare. Ce-am auzit este greu de descris: o peltea cu Iisus, pe versuri și melos de lirică sentimentală, aseasonate cu flori de doină, voce afectată, gestică nefirească, vibrato de amplitudine enormă, ca un efect de studio de prost gust, apoi mulțumiri exagerate, șoptite. Într-un târziu, arta adevărată a erupt în scenă, croindu-și cu impetuozitate loc printre deșeurile muzicale. Sfințenia s-a arătat, în sfârșit, însă nu prin priceasne ci prin *Catedrala* lui Gabriel Croitoru, o vioară divină creată de unicul Bartolomeo Giuseppe Antonio Guarneri, supranumit *del Gesù* (apelativ pe care omul cu microfonul nu l-a nimerit nicidecum, accentuându-l de-a-ndoaselea, în ciuda semnului grafic evident). Catedrala cu patru strune a înălțat coloane până la Cer, a înfiripat vitralii, a adus peste noi tunet de blestem și șoptă de-nchinăciune. Ne-a mai amintit, celor în stare a înțelege, deosebirea dintre trainica zidire har-sudoare-stăruință și nevolnica îngemănare dintre darul vocal și nesfârșita infatuare. Horia Mihail, ca întotdeauna când nu se află în prim plan, a fost partener la creație și nu simplu acompaniator. Oamenii aceștia geniali au salvat, din punct de vedere artistic, Balul Operei de acum câteva zile, așa cum Alexandru Tomescu și Toma Popovici au făcut-o anul trecut. Acest fapt ar trebui să dea de gândit organizatorilor. Nimeni nu o cere pe Angela Gheorghiu - îi sunt binecunoscute onorariile exorbitante - dar există și o Teodora Gheorghiu, de pildă.

Ca să fiu cinstit întrutotul, trebuie să recunosc că nu pot aprecia Balul Operei 2012 în întregul său, fiindcă îmi lipsesc niște capitole. Ce știu sigur este că muzele au fost zgârcite și am plecat de-acolo ca de la pomul lăudat - cu sacul pe jumătate gol.



Colocviu internațional la Viena

# Jazz în jumătatea de Est a Bătrânului Continent

Virgil Mihaiu



Secvență de la Simposiul de jazz de la Viena (de la stânga la dreapta): Sandor Kozlov, Anna Moser, Peter Lipa, Virgil Mihaiu, Vilem Spilka, Peter Pallai.

Printre metropolele considerate în mod tradițional drept „occidentale”, Viena își menține statutul de capitală a muzicii, dar îi adaugă o nuanță în plus: vocația europenismului plenar. Cu alte cuvinte, un loc benefic, unde țările din partea de Est a Bătrânului Continent li se acordă atenția pe deplin meritată în plan cultural. Să fim sinceri: aceasta se diluează pe măsură ce avansăm spre Atlantic, spre a dispărea *quasi-complet* dincolo de Ocean...

După anul 2000 avui șansa de a fi implicat direct în acțiuni ce atestă deschiderea pancontinentală a culturii austriece. Una de certă importanță a fost inițiată de marele muzician Mathias Rüegg, cunoscut mondialmente ca fondator și lider al fenomenalei *Vienna Art Orchestra*. Mă refer la premiul *Jazzmanul European al Anului*, acordat anual la Viena de către un juriu alcătuit din critici reprezentând majoritatea țărilor din Europa (în cadrul căruia am fost invitat să reprezint România). De asemenea, pe la mijlocul deceniului trecut am contribuit, în măsura posibilităților proprii, la organizarea unor prime festivaluri având drept centru de greutate jazzul românesc. Din punct de vedere organizatoric, decisivă fu implicarea Clubului *Porgy&Bess* din Viena (cu prestigiul său în continuă creștere pe scena mondială), dar nimic nu s’ar fi împlinit fără spiritul de inițiativă al unor înzestrați impresari, cum ar fi veteranul festivalurilor sibiene Emilian Tantara, directoarea ICR Viena Carmen Bendovski, patronul P&B Christoph Huber, jazzologul Emanuel Wenger ș.a.

Cea mai recentă experiență vieneză am trăit-o grație inițiativei lui Christoph Huber și a lui Helge Hinteregger, lider de proiecte și expert pentru jazz al *Mica - Music Austria* (asociația muzicienilor profesioniști din Austria, fondată prin decizia guvernului acelei țări în 1994 și având statut de instituție independentă de utilitate publică). Cei doi m-au invitat să conduc simpozionul internațional intitulat *Jazz Ost-West - gemeinsame Wege, Geschichten und Visionen* (Jazz Est-Vest - căi comune, istorie și viziuni), desfășurat recent în primitoarea sală de concerte a Clubului *Porgy&Bess* din Viena. Am

avut plăcerea să-mi fie parteneri de discuție următorii invitați: Peter Lipa - legendă vie a jazzului din Slovacia, fondatorul și liderul celui mai important festival din acea țară (*Bratislava Jazz Days*), el însuși cântăreț de jazz cu peste 15.000 de discuri vândute, distins de cinci ori cu Premiul Aurel (Grammy al Slovaciei); Peter Pallai - curatorul pentru jazz al Institutului Cultural Ungar din Londra, jurnalist la Civil Radio din Budapesta și ex-redactor la BBC, organizator de festivaluri și programator la *Jazzclub Budapest*; Anna Moser - referență muzicală la Institutul Cultural Polonez din Viena, organizatoare de proiecte comune și de schimburi jazzistice între Polonia și Austria; Vilem Spilka - absolvent de conservator în Texas și director artistic al *Jazzfestbrno*, din metropola secundă a Cehiei, Brno, urbe cu o intensă viață muzicală; Sándor Kozlov - ex-referent muzical al Centrului Cultural și Științific Ungar din Moscova, organizator de festivaluri sub egida *A38 Ship* și *My City Festival* din Budapesta, impresar și expert în marketing; Rita Valiukonyte - atașata culturală a ambasadei Lituaniei din Viena (din păcate, dânsa avea să se retragă în culise, spre a definitiva preparativele recitalului din acea seară: Lituania decisese, spre lauda ei, să-și încheie perioada de președinție a OSCE printr-un concert al formației conduse de Petras Vysniauskas, unul dintre cei mai importanți saxofoniști din ultimele trei decenii). Ceea ce frapa de la prima vedere era prestația tonică a tuturor participanților, demonstrând încă o dată forța comunității jazzistice mondiale de a rezista presiunilor de toate felurile - de la dictatura ideologică până la criza financiar-economică.

Din punct de vedere tematic, organizatorii și-au propus să analizeze situația actuală a modalităților de promovare și cooperare între Austria și acel conglomerat al „țărilor din Est”, care până în urmă cu două decenii trăiseră coșmarul captivității sub sistemul totalitar din spatele Cortinei de Fier. În acest context, pe bună dreptate, preambulul simpozionului considera jazzul drept limbaj muzical ideal pentru a transmite - prin intermediul schimburilor culturale - semnale pozitive pentru

o Europă nouă și unită.

De la prima luare de cuvânt am subliniat, în consens cu opinia generală, atitudinea exemplară manifestată de Christoph Huber și de echipa sa față de realizările jazzistice ale fostelor state zise socialiste. Clubul *Porgy&Bess* s-a afirmat, de-a lungul ultimilor 20 de ani, drept punct nodal pentru viața jazzistică a întregii Europe. Însă, ca nativ al Europei Central-Orientale nu pot să uit, în primul rând, festivalurile organizate aici sub titulatura *Step Across the Border*. Animate de o generoasă strategie geojazzistică, acestea erau dedicate unor teritorii de creativitate artistică marcate prin repere cultural-urbane atât de diverse precum Praga, Varșovia, Moscova, Zagreb, Timișoara, Riga, Tbilisi, Istanbul, Budapesta, Vilnius, Graz, Sankt-Petersburg, București, Cracovia, Bratislava, Kiev, Chișinău, Ljubljana, Sarajevo, Erevan, Cluj, Odessa, Novi Sad, Tallinn, Skopje, Győr, Varna...

Așa după cum avea să reiasă din discuții, situația actuală a jazzului diferă - uneori dramatic - de la țară la țară. După cum constatasem în câteva studii concepute după 1990, până la dezintegrarea „lagărului socialist”, această muzică fusese supusă aproximativ aceluiași tratament de către autoritățile respectivelor țări: după persecuțiile din perioada stalinistă, ea a fost mai mult sau mai puțin tolerată, ca un fel de supapă de siguranță semi-clandestină, dovedindu-și însă capacitatea de a genera valori estetice concludente. Actualmente, în secolul 21, provocările sunt altele. Nu în privința talentelor native, căci acestea continuă să apară cu o invidiabilă prolificitate în teritoriile respective. Disjunția se produce atunci când ne referim la importanța acordată jazzului în cadrul politicilor culturale din statele central-orientale ale Europei. Aceasta poate varia de la *quasi-zero* în Rep. Moldova, până la consistenta susținerea statală (cu variațiuni conjuncturale) din Croația, Slovenia, Ungaria, republicile Baltice. Guvernele acestor țări sunt, în mod evident, conștiente de potențialul de imagine pozitivă deținut de jazz, ce poate fi utilizat profitabil în stimularea prestigiului național, a artiștilor autohtoni, a schimburilor internaționale și chiar a turismului.

Semnificative pentru evoluția artei jazzului în jumătatea estică a continentului nostru au fost personalitățile fondatoare de „școli naționale”, dintre care patru au avut, nu doar un impact major în țările respective, ci și destine straniu de asemănătoare: Krzystof Komeda în Polonia, Richard Oschanitzky în România, Vagif Mustafazade în Azerbaidjan și Jan Johansson în Suedia (niciunul n-a depășit patru decenii de viață, dar toți au lăsat opere impresionante).

(Continuare în numărul viitor)



## teatru

Cu totul goi: *Full Monty*

Claudiu Groza

Excelentul "tonus repertorial" din ultimul an al Teatrului Național din Timișoara nu putea să nu atingă o zonă teatrală mai puțin exploatată în România, cea a *musicalului*. A făcut-o printr-una dintre cele mai faimoase piese de gen, *The Full Monty*, jucată cu un succes răsunător pe Broadway-ul american, în 2000-2002, cu textul lui Terrence McNally și muzica & versurile lui David Yazbek. Subiectul a devenit cunoscut încă în 1997, prin filmul omonim regizat de Peter Cattaneo, după un scenariu al lui Simon Beaufoy, și a cunoscut mai multe versiuni de scenă, în SUA, Marea Britanie, Coreea de Sud, Japonia, Islanda, Israel, Suedia, Grecia, Africa de Sud, Olanda sau Croația.

Spectacolul de la Timișoara a reunit o echipă redevabilă: Răzvan Mazilu semnează regia și coregrafia, Dragoș Buhagiar - scenografia, Lucian Moga este light-designerul producției, iar orchestra este dirijată de David Crescenzi. În *Full Monty* joacă actori timișoreni, orădeni și bucureșteni, dar și soliști ai Operei bănețene. Montarea respectă fidel, fără decupaje sau inversiuni, scenariul original, căpătând însă o savoare aparte prin punerea în scenă, "ancadrament" și, mai ales, interpretare.

Povestea e arhicunoscută: rămași șomeri, câțiva oțelari se hotărăsc să înființeze o trupă de *strip-tease* masculin, după ce observă cât de ahtiate le sunt nevestele după celebrii *Chippendales*. Manevra e destinată nu doar să le furnizeze banii de care au cu toții mare nevoie, ci și să le re-dea încrederea în sine, să-i reabiliteze - oricât de bizar ar suna - social. Până la marele succes, însă, ei trebuie să treacă peste propriile temeri și frustrări, peste prejudecățile celor din jur, peste tensiunile familiale, pentru a reuși să se expună, fără complexe, în toată "splendoarea" lor de bărbați de vârstă medie, cu condiție fizică nu tocmai sculpturală. Poate e prea mult spus pentru un *musical* de Broadway, dar *Full Monty* este o *confesiune publică*, o încercare abruptă a eroilor de a-și salva nu atât căsniciile și situația materială, cât sufletele, adică starea afectivă. Toate aceste elemente se văd, bine puse în valoare, și în spectacolul de la Naționalul timișorean.

Răzvan Mazilu a imaginat o coregrafie dinamică, în ton cu spiritul piesei, și o regie onest calibrată pe acțiunea scenică. Din acest punct de

vedere, *Full Monty* e un spectacol "curat", care permite interpretelor o evoluție cursivă și degajată - deși solicitantă în sine -, fără a-i expune unor "clacaje" de mișcare. În complement cu partea muzicală, și ea foarte provocatoare pentru actorii de dramă, mai ales prin ritmul specific al *musicalului*, coregrafia a oferit spectatorilor exact doza "energetică" proprie reprezentației, cu momente de plasticitate și secvențe "entropice", bufe. Trebuie remarcat că toți interpreții au performanțe cu acuratețe la acest nivel. Am distins câteva scene savuroase prin coregrafie, de la cea a stripperului "gay", cu mișcări șarjate, ostentative, la cea în care foștii oțelari "exersează" dansul de gen (repetiția de la Nichols). De asemenea, de efect au fost și secvențele de grup cu femeile tropăind de excitare, în așteptarea "evenimentului". Contrapunctul a fost dat de momentele intime, de cuplu, în care s-a insinuat accentul emoțional ce nu lipsește din *Full Monty*.

De remarcat este felul în care s-a construit tipologia personajelor și asumarea sa actoricească, de la rebelul Jerry Lukowski (formidabil interpretat de Richard Balint, cu o energie scenică și o ținută muzicală impresionantă) - un rocker năbădăios, fermentul acțiunii, îmbrăcat în piele și sfidând constrângerile sociale, la colegii săi nu mai puțin pitorești: Dave Bukatinsky (Ion Rizea) - familist onest și temător, ce abandonează proiectul pentru a se alătura totuși la final, Malcolm MacGregor (Matei Chioariu) - un tânăr sfios, cu sweater și gesturi de "nerd" (tocilar), ce trebuie să aibă grijă de mama lui bolnavă, dar după moartea ei, eliberat de culpă, face cuplu erotic cu "pozeurul" Ethan Girard (Colin Buzoianu) - un fel de exhibiționist de strip-tease, împrumutând ceva din aerul de vedetă al "profesionistului" Buddy Walsh (Victor Manovici), care le dă cu tifla "amatorilor" ce asudă fără succes.

Grupul oțelarilor este completat de masivul Harold Nichols (Cristian Rudic, un virtuoz la nivel vocal, dar deloc inhibat în mișcarea scenică) - fost șef în uzină, înglodat în datorii, și de "pensionarul" Noah Simmons (Victor Yila) - care-și înfruntă reumatismele pentru a dansa în fața doamnelor.

Eroinele din *Full Monty* au potențat intriga,

afirmându-și însă și ele personalitatea scenică, notabilă în special în scenele de grup, un adevărat potop de chiote, tropăieli și exclamații excitate. Pam Lukowski (Laura Avarvari) - fosta soție a lui Jerry, Georgie Bukatinsky (Etelka Magyari) - soția conformistului Dave, Vicki Nichols (jucată cu o vitalitate și o finețe remarcabile de Andrea Tokai) - consoarta cheluitoare a fostului șef de uzină, Susan (Daniela Bostan) și Joanie (Mirela Puia) - prietenele acestora, Estelle (Luminița Tulgara) - amanta de ocazie a lui Jerry au configurat atât un grup de femei pofticioase și uneori mizandre (un cântec are chiar versuri sarcastice: "E bătrân... are coșuri pe cur" - una din cele mai bune scene muzicale feminine ale spectacolului), cât și individualități caline, afectuoase, refăcând echilibrul distrus de tensiune al cuplurilor. O figură aparte fac, în economia intrigii, pianista un pic "sărită" cu care repetă băieții, care povestește despre Fred Astaire și John Wayne ca despre "colegii" ei, interpretată admirabil de Gabriela Popescu, ca și Nathan (Alex Hâncu), fiul adolescent al lui Jerry, ce asistă empatic la strădania tatălui său de a-și redobândi demnitatea. În roluri de amploare mai mică apar și Victoria Suchici Codricel (mama lui Malcolm), Adrian Jivan (iubitul lui Pam), Doru Iosif, David Crescenzi, Valentin Ivanciuc și Benone Viziteu.

În plan muzical interpretii din *Full Monty* s-au descurcat onorabil, chiar remarcabil în unele secvențe, sub coordonarea atentă și exigentă a dirijorului David Crescenzi, care a demonstrat nu doar o apetență specială pentru *musical*, ci și reale calități actoricești. Am remarcat: excelenta evoluție a lui Richard Balint, actor cu lungă experiență muzical-teatrală; cvartetul feminin mai devreme pomenit; fermecător-elegiacul duet "Ești lumea mea" (Ion Rizea și Cristian Rudic), care catalizează accentul emoțional, mai prezent spre final, când spectacolul crește. De altfel, scenele colective au fost contrapunctate de momente de intimitate de cuplu, consumate în niște module mobile, imaginând delicios interioare burgheze, cu tapet și tablouri florale. Alături de amplul decor "stabil", cu înalte ziduri și fațade din cărămidă aparentă, închipuind uzina ori spațiile comune ale acțiunii, aceste module au completat scenografia monumentală și de mare efect plastic a lui Dragoș Buhagiar, un artist aflat într-un indiscutabil vârf de formă în ultima perioadă. În fine, light-designul lui Lucian Moga a împlinit, discret și eficient, ansamblul spectacolului. Aș nota cu 10, totodată, traducerea lui Peca Ștefan și adaptarea versurilor operată de Cristian Rudic, pentru echilibrul sugestiv al echivalării.

Că *Full Monty* este o producție de uriaș succes m-am convins cu propriii-mi ochi în februarie, la două luni după premieră, când o sală plină a aplaudat, ovaționat și aclamat interpretii, în finalul unei reprezentații care atâță cu siguranță simțurile feminine - ultima scenă e de *nud complet*, ca să zic așa.

Așa că eu nu pot decât să constat, criticește vorbind, că *The Full Monty* este un spectacol de cea mai bună calitate, un spectacol despre provocare și reușită care, alături de un alt *musical* celebru, *Scripcarul pe acoperiș*, realizat la Teatrul "Regina Maria" din Oradea, trasează un nou profil pe harta teatrului românesc. Nu rămâne decât ca din ce în ce mai mulți spectatori autohtoni să rădă, să se emoționeze și să aplaude pe rupe astfel de spectacole.





# Bizara viață de cuplu

Claudiu Groza

Regizorul Radu-Alexandru Nica și-a prezentat în premieră noul spectacol timișorean, *CUFLUtoniu*, pe texte de Neil LaBute, un spectacol despre iubire și relațiile de cuplu, chiar în 14 februarie, faimoasa "Zi a îndrăgostiților". În ciuda aparențelor pripete, spectacolul - produs de Teatrul German de Stat din Timișoara și jucat la o cafenea din centrul orașului - nu celebrează deloc *Valentine's Day*; dimpotrivă, distruge cu scrâșnet tot romantismul clișeic al poveștilor de dragoste.

Montarea combină două secvențe dramatice - *Furiile* și *Marele război* - precedate de un *intro* - un flirt simpatic - menit să acomodeze "clienții"/spectatorii cu atmosfera cafenelei, și de un interludiu dansant, la care sunt invitați să ia parte și aceștia, pentru că spectacolul se dorește degajat și interactiv, încheindu-se, de altfel, chiar cu un "chef" în toată regula.

*CUFLUtoniu* nu poate fi socotit însă un spectacol tipic de "bar", câtă vreme întreg spațiul este reconfigurat scenografic - am rămas cu totul surprins, aflat pentru prima dată în cafeneaua cu pricina, să văd la final că toate piesele de mobilier, pe care le credeam ale locului, au dispărut, lăsând încăperile vide. Este o abilită manevră regizoral-scenografică - decorul și costumele, de la scaune de bar cu picioare feminine îmbrăcate în ciorapi de mătase ori un colț de interior burghez, cu covor mișos și dulăpior de băuturi fine, la ținuta unei eroine, "emo-metalistă", de pildă, au fost create de Velica Panduru - prin care spectatorul este "ademenit" într-un mediu pe de o parte comunitar - prima secvență are loc chiar la o masă de cafea -, pe

de altă parte intim, în care ochiul său se insinuează vinovat - partea a doua se consumă în *livingul* unei case familiale.

Ambele secvențe dramatice sunt niște *dialoguri în răspăr*, care sfidează logica și în care tensiunea se edifică treptat, iritant, efectul interacțiunii *contondente* a protagoniștilor reverberându-se și în spectator. Atât regizoral, cât și actoricește, această atmosferă a fost surprinsă/redată cu mare acuitate, în acest element rezidând, de altfel, și unul din atuurile principale ale spectacolului.

*Furiile* este întâlnirea a doi foști iubiți, a căror relație este pe cale de a se distruge definitiv. Deși amândoi simt acest lucru, Paula încearcă să păstreze afecțiunea lui Jimmy, mărturisindu-i că suferă de o boală incurabilă și are nevoie de ajutor. Doar că acesta vine la ultima întâlnire însoțit de bizara lui soră, îmbrăcată în piele și machiată tenebros, care pare să-l influențeze negativ, împiedicând orice sinceritate a comunicării prin mesaje șoptite la urechea indecisului său frate. O anume ambiguitate a comunicării, ce ne face să credem că Paula uzează de un subterfugiu, precum și o izbucnire isteric-muzicală a lui Jamie, sora "emo-metalistă", dau o semnificație stranie dialogului, în finalul căruia privitorii sunt invitați să "judece" protagoniștii. Daniela Torok, Alex Halka și Olga Torok au reușit excelent să-și configureze personajele, prima traumatic în rolul iubitei bolnave, al doilea imatur în cel al iubitului incapabil de decizie, a treia, în fine, înverșunată, inflexibilă, în partitura surorii - un rol de substanță, deși nu foarte amplu, pentru talentata actriță.

În *Marele război* registrul acțiunii se schimbă, deși dialogul rămâne la fel de sacadat-laconic. Un soț și o soție, cu trai înlesnit, s-ar zice, după decorul casei în care locuiesc, întruchipează prin schimbul lor de replici satsisirea, moartea unei foste mari iubiri. Gelozia ei și indiferența lui, dialogul cinic și reacțiile umorale, totul consumat însă sub aparența unei discuții între oameni maturi, "de lume", cu o anume grijă de păstrare a aparențelor, nu pot masca cu totul o *uscăciune* intimă pe care ambii soți o împărtășesc, retezată sec în final prin... ieșirea din rol a Doamnei. Personajul devine actriță, părăsind scena după ce-și acuză partenerul de joc. E o "punere în ramă" surprinzătoare, care derutează spectatorul ușor neatent, intrat deja în siajul dialogului un pic obositor. Care este realitatea, care este miza vieții, cât este teatru și cât existență în relația celor doi - aceasta pare să fie întrebarea de subtext a secvenței. Eniko Blenessy și Georg Peetz au configurat cu acuratețe cele două personaje ce se confruntă pe scenă.

Atmosfera spectacolului este accentuată de muzica nervoasă a lui Vlaicu Golcea, de light-designul apropiat al lui Lucian Moga și de coregrafia ritmată a lui Florin Fieroiu.

Oarecum neobișnuit prin gradul său de interactivitate - prea puțin rezonază spectatorii la stimulul scenic, în ciuda "invitației" de a dansa, reacționa, de a se integra, precum niște "martori" accidentali ai unor crize - *CUFLUtoniu* este un spectacol-provocare, ce atâță mecanismele de receptare teatrală, transferându-le în zona proximității sociale. Mai puțin sofisticat spus, e ca și când ai sta la o masă de cafea și ai vedea "spectacolul vieții" de la mesele vecine. Recunoașteți că, oricât ați fi de "civilizați", tot ați trage nițel cu urechea.

## Hedda Gabler - o lebădă rănită în zbor

Adrian Țion

Se pare că *Hedda Gabler* s-a jucat destul de rar în România. O spune chiar Andrei Șerban. Ba mai mult, reputatul regizor recunoaște deschis că în tinerețe nu-l prea atrăgeau piesele lui Ibsen. Ce reviriment s-a produs în gândirea și în sensibilitatea artistică a regizorului invitat de Tompa Gábor să monteze piesa lui Henrik Ibsen la Teatrul Maghiar din Cluj? O constatare ar fi că balanță căutărilor actuale înclină sensibil spre generozitatea textelor clasice cu miez propice traducerii mesajului în limbajul sensibilității contemporane. Un alt răspuns posibil e spectacolul în sine, conceput ca laborioasă prospectare asupra unor destine umane în căutare de echilibru. Legătura subzistă în abordarea textului propriu-zis din perspectiva unor trăiri specifice, adâncite în meandrele complexității psihologice ale lumii de azi, pe care artistul angajat se simte dator să le oglindească întotdeauna. Desigur, se pot face trimiteri adiacente spre celelalte realizări de la Teatrul Maghiar din Cluj: *Unchiul Vania*, *Strigăte și șoapte*. Aceste montări de excepție, împreună cu recenta *Hedda Gabler*, pot constitui „o trilogie Andrei Șerban”, după cum sugera Tompa Gábor. O trilogie, la rigoare, aproape tematică în unitatea ei, vizând sondarea sufletului omenesc din perspective și medii sociale diferite.

Cred că pentru Andrei Șerban *Hedda Gabler* de azi e un fel de portret al artistului la maturitate. Se simte mai mult ca oricând dorința de a nivela excentricitățile, chiar dacă excepțiile nu lipsesc. Atras sincer de data aceasta de bogăția și densitatea textului ibsenian, regizorul a încercat să înțeleagă și să decripteze sensurile conținute în conflictul piesei și în labirintul de trăiri contradictorii ale personajului principal. Evident că ambalajul rigid realist, desuet, derulat în stil burghez, în plictis și decadentă moralizatoare, trebuia complinit cu un factor dinamizator. Așa s-a ajuns la punerea în

evidență a unor latente conotații de coloratură comică, orecum desprinse din context, deschizând canonul clasic spre expresivitatea lipsită de opreliști a limbajului biunivoc, practicat cu succes în tragi-comedia contemporană. Glisarea între comic și dramatic își caută mereu echilibrul. Exhibarea în stil postmodern a psihologiilor în mișcare continuă îmbracă vădite tente satirice în portretizarea personajelor. Mai puțin în ceea ce o privește pe Hedda. Asta pentru a sublinia meschinăria, poate chiar falsitatea sau neîncrederea în valorile lumii în care trăiește eroina. În contrast cu grobianismul oamenilor din jurul ei, Hedda are o ținută aparte. Ea e vegheată de austeritatea preceptelor morale ale tatălui decedat, fostul general de armată Gabler, a cărui fotografie e încrustată, central, în oglinda masivă din salon, martoră a rătăcirilor și meschinăriilor curente. Onomastica vorbește de la sine. Deși e proaspăt căsătorita doamnă Tesman, ea aparține mai mult familiei tatălui, de vreme ce, la modul insinuant, numele ei, Hedda Gabler, este repetat apăsător de mai multe ori și dă chiar titlul piesei. De aceea profilul ei moral este desenat în linii sobre, reflex al unei educații cazone poate, neatins de vulgaritate sau comicării răsuflete. Imola Kézdí răspunde cu empatie intransigențelor și frământărilor sufletești ale eroinei, conturând în Hedda Gabler, cu ezitățile și pasiunile ei ascunse, cu înălțările și căderile ei, simbolul unei frumoase și delicate lebede rănite în zbor.

În acest balans neîntrerupt al pasiunilor și intereselor, personaje ca Ejlert Løvborg și Thea Elvsted sunt echivoc luminate. Ervin Szocs și Eniko Gyorgyjakab (în a doua variantă a distribuției - Anikó Petho) realizează tipologii de îndrăgostiți orbiți de pasiune, oscilând mereu între sublim și ilar, între devoțiune nemăsurată și penibilitate măsurată în gestică derizorie a dezorientărilor. Iubit în tinerețe de Hedda, Ejlert a ajuns o personalitate redutabilă în

care mai palpita dragostea pentru Hedda, ceea ce nu-l oprește să flirteze ipocrit cu Thea, căsătorită convențional cu un bătrân. Manuscrisul lui Ejlert Løvborg joacă rol de „scrisoare pierdută” în jarul pasiunilor mocnite, întreșute ca să aprindă spiritele implicate în jocul periculos declanșat de reparația lui Ejlert în peisaj. Tratați hiperbolic în mod grotesc sunt Jorgen Tesman, un profesor ratat cu ambiții de mărire, soțul Heddei, în postură de maimuțoi domestic, și judecătorul Brack, prietenul vicelan al familiei Tesman, care nu va ezita s-o șantajeze pe Hedda, căzută în plasa întinsă de acest „șacal social”. Zsolt Bogdán și András Hatházi formează un cuplu de o rară performanță actoricească: naivul incapabil să citească în sufletul soției lui și omul de lume stăpân pe sine și pe jocurile de culise. Ei întrețin extinderea spre comicul (temperat totuși) al reprezentației. Csilla Varga în rolul mătușii lui Jorgen și Réka Csutak în rolul servitoarei completează o distribuție ce merge, pe mâna regizorului, spre un succes sigur de fiecare dată.

Așa cum a gândit Andrei Șerban piesa lui Ibsen, ea nu pare să fi fost scrisă acum 120 de ani, atât de dezbărată de convenții vetuste, greoaie e transpunerea ei scenică. Și totuși... câtă grandoare cuprinsă în acest proiect teatral! De la decorul sobru, dotat cu coloane ornamentale, până la jocul surprinzător de dezinhibat al actorilor! De la intrarea în sala studio, trecând pe covorul de frunze uscate, pe sub pavilionul transparent întins ca un paspartu obligatoriu de trecut pentru a ajunge în miezul subiectului sau în mijlocul salonului familiei Tesman, unde, martori tăcuți ca și oglinda din peretele de un verde intens, asistăm la drama acestei familii și până la blocarea ieșirii din final, pentru că înainte cu doar câteva clipe, nu-i așa, în spatele ușii de sticlă s-a prăbușit chiar trupul însângerat al eroinei, tot interiorul intim construit de Carmencita Brojboiu îndeamnă la reflecție și cunoaștere. Funcționalitatea acestui spațiu restrâns este de a aduce taina universului uman mai aproape.



film

# Calul de luptă

Lucian Maier

Prin *Calul de luptă / War Horse* Steven Spielberg introduce un nou tip de produs în comerțul cinematografic pentru copii: emoția de tip *fast-food*.

Producția semnată de Spielberg are la origine scrierea omonimă a lui Michael Morpurgo, un roman pentru copii. Universul de basm, cu hiperbolizări, personificări și figuri mitice, capătă coerență și stabilitate în intimitatea lecturii. Măiestria scriitorului și mințea avidă de fantezii a cititorului copil colaborează optim în edificarea unui univers fantastic. Un univers în care, în derularea rapidă a numeroaselor cuvinte care nasc în minte imagini, clișeu, de cele mai multe ori, nu are loc. Nu are loc fiindcă în construcția unui peisaj mareț intră atâtea detalii încât, în timpul lecturii, schematizarea clișeatică nu-și găsește spațiul. Totuși, când vine vorba de personaje, de relațiile dintre acestea, clișeu sau prejudecata s-ar putea să nu fie percepute de un copil ca atare numai fiindcă experiența sa de viață și explorările sale culturale sînt limitate.

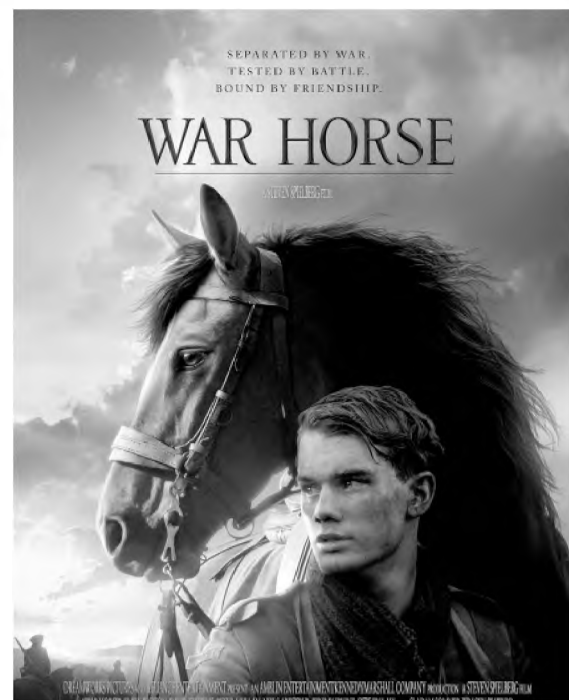
Literatura construiește imagini, cinematografia oferă imagini gata construite. Iar în relație cu literatura, dacă imaginile filmului încearcă doar să reprezinte ideile din carte – și tot procesul acesta trece prin filtrele minții umane, adică printr-o schematizare ce urmărește sensurile și atingerea sensibilității spectatorului – atunci e foarte probabil că exercițiul cinematografic va fi o sumă de locuri comune. Acest comun depășește orice așteptare în *War Horse*.

Chiar dacă e un film pentru copii și chiar dacă filmul urmărește structura sursei de inspirație, prezența binelui și a răului sau chipul moral al personajelor puteau fi lucrate pe ecran cu mai multă subtilitate. Bogătașul local nu trebuia să fie otrăvit pînă în măduva oaselor și lucrul acesta nu trebuia să fie atât de evident pe chipul său încît spectatorul să-l

urască din toate puterile. Cel care ia terenul în arendă nu trebuia să fie chiar atît de umil și suferind și cu un caracter moral excepțional, prin care transpare smerenia din plin. Mulțimea nu trebuia să fie atît de sarcastică și dornică să vadă circ ieftin și umilinte (cum e în secvența aratului). Urmașii acestor persoane păstrează trăsăturile familiei. Iar bucuriile și pedepsele vor cădea cu toptanul asupra acestora, după o regulă clară: cele bune pentru sufletele bune, cele rele pentru sufletele haine. În genere, construcția dramatică a filmului nu trebuia să fie bazată numai pe contrastul uriaș între ceea ce înseamnă omenie ca opus al nemerniciei extreme și putea fi lipsită de grămezi întregi de replici sforăitoare. În felul acesta, așa cum poate fi văzut în cinematografe, filmul devine previzibil și artificial. Iar emoția ce rezultă din parcurgerea povestirii sale e la fel: artificială, precum aromele din mîncarea *fast-food*.

De obicei, proiectele (cinematografice sau literare pentru copii) care ajung să fie convingătoare pe o anumită temă, cu tot universul hiperbolic reprezentat, își dezvoltă narațiunea unitar, fie într-un fantastic clar asumat și încheat ca atare (cu relații coerente în interiorul acestui fantastic), unde binele și răul reușesc să atingă o formă impresionantă – în *Toy Story*, *Wall-E*, *E.T.*, *Lord of the Rings* și *Star Wars*, – fie în relație cu posibile realități construite temeinic, cum sînt cele ale lui Cosette și Gavroche din *Mizerabilii*. Temeinic, adică în așa fel încît simți că personajele trăiesc o istorie a lor, nu doar niște sensuri care avantajează ideile vizate de proiectul din care fac parte.

În filmul lui Spielberg cele două abordări se îmbină. Fabulosul cal prezent pe ecran trăiește o aventură fulminantă într-o istorie țesută cu ajutorul unor întâmplări plasate, imaginar, în timpul Primului Război Mondial. Problema e că pe acest fond, toate



cele care țin de posibila realitate – oamenii, caracterul lor, reacțiile lor – sînt atît de exagerate (oamenii buni suferă cumplit și, unii dintre ei – cum e ofițerul care pleacă la luptă pe calul-erou –, mor iute; ceilalți sînt fie cumplit de răi, fie cumplit de proști) încît, prin fiecare mișcare a sa, calul pare că e conștiința divină venită să izbăvească lumea care orbecăie în noroi. Sferile (posibile) realități sînt sacrificate în favoarea fabulosului, care e cu atît mai discreditat cu cît simți că tot ceea ce ține de lumesc e numai un resort care să propulseze calul spre culmile binelui.

Dacă dinozaurul cuprins de milă în *The Tree of Life* vi s-a părut deplasat, calul lui Spielberg e mult mai mult decît atît. Iar acest *mult mai mult* nu ține atît de faptele de vitejie ale calului, cît ține de construcția mecanică a celorlalte personaje din film.

colaționări

# Izgoniți din regatul iubirii

Alexandru Jurcan

A fost odată ca niciodată un tată care a revenit în familie după zece ani de absență. Fericit cel care precum Ulise...? De unde vine? De ce se poartă atît de dur cu cei doi băieți ai săi? Regizorul Andrei Zviaguintsev n-a fost prea încântat de scenariu, însă primul său film, *Întoarcerea*, a constituit revelația festivalului de la Veneția în 2003, fiind recompensat cu Leul de Aur. Joacă în film Konstantin Lavronenko, Vladimir Garin, Ivan Dobronravov. Am văzut la TF1 interviul cu Andrei Zviaguintsev. Da, nu a vrut ceva didactic. A lăsat misterul, tăcerile, ploaia obsedantă. Niciun verdict. Atemporal. Răscolitor, de o simplitate tulburătoare. Regizorul a mai făcut în 2007 *Izgonirea*, cu același Konstantin Lavronenko, apreciat la Cannes, primind premiul de interpretare masculină. Filmul din 2011 al lui Andrei se numește *Elena*.

Când am văzut *Întoarcerea*, aflasem deja tragedia... Vladimir Garin, cel care-l interpretează pe băiatul Andrei – 15 ani – s-a înecat la cîteva zile după terminarea filmărilor. Intrînd în eternitatea artei, el s-a retras cu discreție și sfîntenie. Filmul dăinuie. Nevoia de tată, alunecarea subtilă în mitic, ploaia tarkovskiană, scufundarea tatălui în apă, de

parcă totul ar fi existat doar în imaginația copiilor. Poate că tatăl a vrut să-i obișnuiască tacit cu asperitățile vieții.

În filmul *Izgonirea*, Andrei Zviaguintsev a pornit de la nuvela lui William Saroyan, intitulată ironic *Materie de răs*. De la o simplă poveste de adulter, de la un oarecare realism, regizorul ajunge la o dimensiune metafizică. Cuplul e afectat de absența iubirii. Soția Vera nu mai suportă spiritul de posesiune al lui Alex. La un moment dat, ea îi spune că așteaptă un copil, „dar nu e al tău”. Vera simte că soțul vrea să suprimă copilul și îi șoptește precum Cristos lui Iuda: „Fă ce ai de făcut!”.

William Saroyan a trăit între 1908-1981. Povestirile sale se bazează pe amintiri din copilărie. După un divorț, Saroyan se aruncă în băutură și jocuri. Nu se gîndea la moarte, ba chiar spunea: „Toată lumea trebuie să moară, dar am crezut întotdeauna că pentru mine se va face o excepție”. Regizorul Andrei a creat în film un *flash-back* total diferit de nuvelă. Adică... nenăscutul era al soțului. Nu întâmplător fetița citește în film pasajul din *Corinteni*, unde se spune că dragostea iartă orice. Numai că în viață nu suntem capabili de asta –



pare a sugera filmul. Chiar afirma Andrei Zviaguintsev că „toți suntem izgoniți din regatul iubirii”.



## sumar

<b>bloc-notes</b>		
Ion-Pavel Azap	10 ani de... Mișcare literară	2
<b>editorial</b>		
Flavia Topan	Român în Europa - european în România	3
<b>cărți în actualitate</b>		
Ștefan Manasia	(D.)stabilizator de arome	4
Dorin Mureșan	O lectură mistică	5
Petru Poantă	Ana Sucin: <i>Consolare în E major</i>	5
Liliana Burlacu	Provocările unui cercetător modern	6
<b>comentarii</b>		
Constantin Cubleşan	Radu Aldulescu: două romane	7
<b>lecturi</b>		
Ion Pop	Poezia lui Sorin Mărculescu	9
<b>incidențe</b>		
Horia Lazăr	Jurnalismul ca gen	10
<b>sare-n ochi</b>		
Laszlo Alexandru	Vandalism	11
<b>imprimatur</b>		
Ovidiu Pecican	Războiul Jderilor cu antihristul	12
<b>proza</b>		
Andrei Mocuța	Bheki	13
<b>poezia</b>		
Mariana Bojan		14
Andra Rotaru		15
<b>emoticon</b>		
Șerban Foarță	Trei numărători	16
<b>profil</b>		
Stelian Mândruț	Virgil Vătășianu și Premiul "Herder"(1972)	17
<b>arte</b>		
Septimiu Jugrestan	Brâncuși-Serra: O punere în scenă	19
<b>interviu</b>		
de vorbă cu istoricul prof. universitar dr. György Németh (Ungaria) Religio academici 21		
<b>diagonale</b>		
Dumitru Suci	Din simbolistica Clujului	23
<b>Clujul interbelic</b>		
Petru Poantă	Lumea literară	24
<b>verdele de Cluj</b>		
Aurel Sasu	"Involuntarul meu destin politic"	25
<b>dezbateri &amp; idei</b>		
Ionela Florina Iacob	Boala - între deficiență și libertate	27
<b>flash meridian</b>		
Virgil Stanciu	Lawrence Durrell la centenar	28
<b>mofteme</b>		
Vasile Gogea	Un exil... "curat constituțional"!	29
<b>rânduri de ocazie</b>		
Radu Țuculescu	De ce-i stresat popoul?	29
<b>jazz story</b>		
Ioan Mușlea	Marele, unicul Thelonious Monk! (III)	30
<b>muzica</b>		
Mugurel Scutăreanu	La balul lăudat...	31
Virgil Mihaiu	Jazz în jumătatea de Est a Bătrânului Continent	32
<b>teatru</b>		
Claudiu Groza	Cu totul goi: <i>Full Monty</i>	33
Claudiu Groza	Bizara viață de cuplu	34
Adrian Țion	Hedda Gabler - o lebedă rănită în zbor	34
<b>film</b>		
Lucian Maier	Calul de luptă	35
<b>colaționări</b>		
Alexandru Jurcan	Izgoniți din regatul iubirii	35
<b>patrimoni</b>		
Livius George Ilea	"Grădina cu Îngeri" a doamnei Silvia Radu	36

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

## plastica

# „Grădina cu Îngeri” a doamnei Silvia Radu

Livius George Ilea

Spațiu destinat unei promise regenerări spirituale, Galeria Horeb, funcțională de mai bine de doi ani în subsolul bisericii „Sf. Prooroc Ilie Tesviteanul” din cartierul clujean Între Lacuri, vine în întâmpinarea unei stări interioare speciale, imperioasei trebuințe de „post vizual”, de „curățire” a ochiului asaltat de ispitele/deșeurile unei hipertrofiate „societăți a imaginii”, oferind celor interesați răgazul de a respira în proximitatea unor creații artistice atinse ori chiar străbătute de fiorul eternității. Proiectul cel mai recent al galeriei, itinerarea „Grădinii cu Îngeri”, reunind o selecție de lucrări de sculptură și pictură aparținând cunoscutei artiste plastice Silvia Elena Radu, soția regretatului sculptor Vasile Gorduz, a fost vernisat, deloc întâmplător, pe data de 2 februarie, sărbătoarea Întâmpinării Domnului în calendarul creștin ortodox, în prezența unei înalte, onorante asistențe eclesiale și laice și a generoaselor gazde - preotul paroh Vasile Istrate și „echipa” sa, precum și curatorul Florin Gherasim.

Deschizându-se sub semn angelic, expoziția d-nei Silvia Radu reia polemica asupra cutumelor perceptiv referitoare la situarea zonei sacruului în perimetrul fluid al artelor vizuale contemporane. Împropriindu-și programatic valorile ortodoxiei orientale, artista rămâne, cu toate acestea, dependentă de un topos cultural de confluență, conectat, printr-un întreg sistem de capilarități, la spiritualitatea occidentală. Grația și expresivitatea elenismului târziu, recursul la simbolistica și stilistica bizantină nu exclud fascinația structurilor compoziționale de tip quattrocento/cinquecento, fizionomiile efeminate, fragilizate, de „amorini/putti” în descendență barocă, delicatele modeleuri neo-impresioniste ori preluarea, de evidentă extracție postmodernă, a unor soluții din zona „instalației”. Posibile reflexe ale unei maternități sublimite, vocația întemeietoare și apetența față de paradigme estetice *in statu nascendi* dau seama de tandrețea cu care artista preia „sintagme” din arta naivă ori tributare filonului paleocreștin pentru ca, mai apoi să le topească în creuzetul secret al propriei creativități, acolo unde virtuțile unei tanagrale dobândesc capacitatea de a fuziona „pașnic” cu reprezentarea tridimensională a unei icoane transilvane pe sticlă ...

Prezențe sculpturale aparte, *Îngerii* Silviei Radu s-au ivit, după cum mărturisește autoarea, dintr-o necesitate existențială reală, impunându-se progresiv ca temă plastică dominantă, cât și ca areal experimental/speculativ predilect. Identități iconice tensionate, „de pasaj”, vizând conexiunea dintre etosul laic și discursul metafizicii ortodoxe, acești mesageri/intermediari păstrează un aer de fragmentar și de neterminat, sugerând transparența și devenirea, perfectibilitatea, conservând totodată, intact, accentul grav al gestului generator. Transfigurări volumetrice ale

unui concept reprezentat prin excelență bidimensional, entitățile ciclurilor angelice par a se „elibera” progresiv de materialitate, și, odată cu „anonimizarea” trăsăturilor lor faciale, rupte de modele contingente identificabile, redobândesc, printr-o dăruită tranziție, inițiala „privire de dincolo”, evitând cu grație statutul de *eidolon*.

Reliefulurile în bronz vin să echilibreze discursul experimental prezent în seriile de *Îngeri* aducând elemente bizantine clasice, stabilizatoare, proprii Renașterii paleologe ori filtrate prin sensibilitatea medievală autohtonă, cultivând o vibrantă „picturalitate” a imaginii precum în *Sfânta Treime*, *Crucificare* ori în portretul *Sfântului Nectarie*. Lipsită de conotații ludice, chiar și atunci când împrumută vârsta și „chipul” inocenței, sculptura practică de Silvia Radu se reifică sub imperiul unui „război nevăzut”, ca suită de probe/mărturii palpabile a unei credințe creștine vii și asumate, de o manieră profund personală.

Inițial accesoriu al sculpturii, în vederea obținerii unui plus de expresivitate, pictura survine ulterior ca pandant, cu „drepturi depline”, în creația plastică a Silviei Radu afirmându-se ca „explozie dirijată” de culoare și afectivitate, cu nedisimulate funcții recuperatoare/terapeutice. „Pictura este altceva. Am făcut-o din plăcerea de a mânui culoarea, pentru că eu pictez ca să colorez. Tablourile expuse pe perete îmi interzic să fiu depresivă. [...] Simțeam culoarea și am vrut să palpit împreună cu... țărmlul ăla de la Vama Veche ...” - ne destăinuie Silvia Elena Radu, într-unul dintre numeroasele interviuri acordate. Desfășurată în regim cromatic fovist, pictura pe teme florale a Silviei Radu poartă în filigran inscripții, scurte rugăciuni dedicate Maicii Domnului, care definesc în mod decisiv ritmul și „sufletul” compoziției, deoarece, ne spune artista: „...florile au fost făcute parcă să o cânte pe Maica Domnului.” Peisajele, în special marinele de la Vama Veche surprind prin robustețea tonurilor, vivacitatea tușei și spontaneitatea execuției, oarecum neobișnuită pentru o „pictură de sculptor”. Deloc „ortodoxă” prin tehnicile și tematica abordată, pictura Silviei Radu devine, însă, mărturisitoare prin intenționalitate, sinceritate și prin accentul „pozitiv”, luminos al mesajului artistic intrinsec.

Revenind de această dată singură, după aproape un deceniu, pe simezele clujene, Silvia Radu prezintă în expoziție și *Purtătorul de miel / Păstorul cel bun*, lucrare semnată de Vasile Gorduz - fapt ce reflectă indelebila armonie, remanentă a unui exemplar cuplu de plasticieni, și, mai ales, modul în care artista înțelege să se situeze mereu înălăuntrul acestei tainice comuniuni, în pofida absenței fizice a Celuilalt.

**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.



6423416100180