

TRIBUNA

230



Județul Cluj

3 lei

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

www.revistatribuna.ro



Chantall Passarella

O carte în dezbatere
Aurel Codoban
Imperiul comunicării

Irina Petraș
George Vulturescu
sau despre „smintitul”
de pe Pietrele Nordului

Adrian Dinu Rachieru
Creangă și
„spiritul coțcăresc”

Supliment Tribuna
Universitaria
Gen, cercetare, perspective

Ilustrația numărului: Școala de pictură Brera

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaie
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****Premiile Gopo 2012**

În 26 martie a.c., la Platinum Business and Convention Center din București a avut loc cea de-a șasea ediție a Premiilor Gopo. Organizate de Asociația pentru Promovarea Filmului Românesc, Premiile recompensează profesioniștii filmului românesc, în calcul fiind luate premiile anului precedent. Redăm câștigătorii de anul acesta, urmând ca în numărul viitor să revenim cu un comentariu detaliat.

Cel mai bun film: *Aurora* (r. Cristi Puiu).

Nominalizați: *Crulic - Drumul spre dincolo* (r. Anca Damian); *Din dragoste cu cele mai bune intenții* (r. Adrian Sitaru); *Loverboy* (r. Cătălin Mitulescu); *Periferic* (r. Bogdan George Apetri).

Cel mai bun actor în rol principal: *Bogdan Dumitrache* (*Din dragoste cu cele mai bune intenții*, r. Adrian Sitaru). Nominalizați: Cristi Puiu pentru rolul din *Aurora* (r. Cristi Puiu); Vlad Ivanov pentru rolul din *Principii de viață* (r. Constantin Popescu).

Cea mai bună actriță în rol principal: *Ana Ularu* (*Periferic*, r. Bogdan George Apetri). Nominalizate: Ada Condeescu pentru rolul din *Loverboy* (r. Cătălin Mitulescu); Natașa Raab pentru rolul din *Din dragoste cu cele mai bune intenții* (r. Adrian Sitaru).

Cel mai bun regizor: *Cristi Puiu* pentru *Aurora*. Nominalizați: Adrian Sitaru pentru *Din dragoste cu cele mai bune intenții*; Bogdan George Apetri pentru *Periferic*; Cătălin Mitulescu pentru *Loverboy*.

Cele mai bune decoruri: *Dan Toader* (*Dacă bobul nu moare*, r. Sinișa Dragin). Nominalizați: Daniel Răduță pentru *Loverboy* (r. Cătălin Mitulescu); Simona Pădurețu pentru *Periferic* (r. Bogdan George Apetri); Vali Ighigheanu, Andreea Popa pentru *Aurora* (r. Cristi Puiu).

Cel mai bun film de debut: *Periferic* (r. Bogdan George Apetri). Nominalizate: *Burta balenei* (r. Ana Lungu, Ana Szel); *Metrobranding* (r. Ana Vlad, Adi Voicu).

Cel mai bun scenariu: *Cristi Puiu* pentru *Aurora* (r. Cristi Puiu). Nominalizați: Adrian Sitaru pentru *Din dragoste cu cele mai bune intenții* (r. Adrian Sitaru); Răzvan Rădulescu, Alexandru Baciu pentru *Principii de viață* (r. Constantin Popescu).

Cel mai bun sunet: *Piotr Witkowski, Sebastian Włodarczyk* pentru *Crulic - Drumul spre dincolo* (r. Anca Damian). Nominalizați: André Rigaut, François Musy, Gabriel Hafner, Cristian Tarnovețchi pentru *Aurora* (r. Cristi Puiu); Bruno Pisek, Birgit Obkircher, Florin Tăbăcaru, Marius Leftărache pentru *Periferic* (r. Bogdan George Apetri); Thomas Huhn, Florin Tăbăcaru, Marius Leftărache, Alexandru Dragomir, Sebastian Zsemlye pentru *Loverboy* (r. Cătălin Mitulescu).

Cel mai bun film de scurtmetraj: *Apele tac* (r. Anca Miruna Lăzărescu). Nominalizate: *Film pentru prieteni* (r. Radu Jude); *Gutuiul japonez* (r. Mara Trifu); *Hello Kitty* (r. Millo Simulov); *Stremț 89* (r. Dragoș Dulea, Anda Pușcaș).

Cel mai bun machiaj și cea mai bună coafură: *Dana Roșeanu, Domnica Bodogan* pentru *Bună! Ce faci?* (r. Alexandru Maștei). Nominalizate(-ți): Andreea Dumitrescu, Bianca Boeroiu pentru *Loverboy* (r. Cătălin Mitulescu); Andreea Tudose, Cristina Temelie pentru *Dacă bobul nu moare* (r. Sinișa Dragin); Ștefan Enache, Corina Brăilescu pentru *Periferic* (r. Bogdan George Apetri).

Cel mai bun montaj: *Eugen Kelemen* pentru *Periferic* (r. Bogdan George Apetri). Nominalizate(-ți): Cristina Ionescu, Șerban Ioan Tatu pentru *Loverboy* (r. Cătălin Mitulescu); Mihai Codleanu pentru *Bună! Ce faci?* (r. Alexandru Maștei); Roxana Szel, Ioachim Stroe pentru *Metrobranding* (r. Ana Vlad, Adi Voicu).

Cea mai bună imagine: *Marius Panduru* pentru

Periferic (r. Bogdan George Apetri). Nominalizați: Dan Alexandru pentru *Ceva bun de la viață* (r. Dan Pița); Dusan Joksimovic pentru *Dacă bobul nu moare* (r. Sinișa Dragin); Radu Aldea pentru *Bună! Ce faci?* (r. Alexandru Maștei); Viorel Sergovici pentru *Aurora* (r. Cristi Puiu).

Cele mai bune costume: *Nicoleta Cărmu* pentru *Bună! Ce faci?* (r. Alexandru Maștei). Nominalizați: Brândușa Ioan pentru *Periferic* (r. Bogdan George Apetri); Chinyere Eze, Augustina Stanciu pentru *Loverboy* (r. Cătălin Mitulescu); Costin Voicu pentru *Dacă bobul nu moare* (r. Sinișa Dragin); Doina Levintza pentru *Ceva bun de la viață* (r. Dan Pița).

Premiul „Tânăra speranță”: *Anca Miruna Lăzărescu* pentru regia filmului *Apele tac*. Nominalizați: Corneliu Ulici pentru rolul din *Ceva bun de la viață* (r. Dan Pița); Luiza Pârnu pentru regia filmului *Draft 7*; Millo Simulov pentru imaginea filmului *Hello Kitty*; Sarra Tsorakidis pentru regia filmului *O mie de lucruri în comun*.

Cea mai bună actriță în rol secundar: *Ioana Flora* pentru *Periferic* (r. Bogdan George Apetri). Nominalizate: Catrinel Dumitrescu pentru rolul din *Aurora* (r. Cristi Puiu); Gabriela Popescu pentru rolul din *Din dragoste cu cele mai bune intenții* (r. Adrian Sitaru); Simona Stoicescu pentru rolul din *Dacă bobul nu moare* (r. Sinișa Dragin); Valeria Seciu pentru rolul din *Aurora* (r. Cristi Puiu).

Cel mai bun actor într-un rol secundar: *Adrian Titieni* pentru *Din dragoste cu cele mai bune intenții* (r. Adrian Sitaru). Nominalizați: Marian Rălea pentru rolul din *Din dragoste cu cele mai bune intenții* (r. Adrian Sitaru); Udo Schenk pentru rolul din *Mănuși roșii* (r. Radu Gabrea); Valentin Popescu pentru rolul din *Aurora* (r. Cristi Puiu).

Cel mai bun documentar: *Vorbitor* (r. Radu Muntean, Alexandru Baciu). Nominalizate: *După revoluție* (r. Laurențiu Calciu); *Metrobranding* (r. Ana Vlad, Adi Voicu); *Făcătoasa Teodora* (r. Anca Hirte); *Școala noastră* (r. Mona Nicoară, Miruna Coca-Cozma).

Cea mai bună muzică originală: *Piotr Dziubek* pentru *Crulic - Drumul spre dincolo* (r. Anca Damian). Nominalizați: Cheloo pentru *Tanti* (r. Șerban Marinescu); Dragoș Alexandru pentru *Bună! Ce faci?* (r. Alexandru Maștei); Pablo Malaurie pentru *Loverboy* (r. Cătălin Mitulescu); The Young Gods pentru *Copilăria lui Icar* (r. Alex Iordăchescu).

Premiul pentru întreaga activitate: *Tamara Buciuceanu-Botez*

Premiul pentru întreaga carieră: *Iurie Darie*
Premiu Special: creatoarea de costume *Lidia Luludis*

Premiu Special: asistentul de imagine *Dumitru Gaiță*

Premiul Asociației Operatorilor din România (RSC): *Radu Aldea* pentru *Bună! Ce faci?* (r. Alexandru Maștei)

Premiul publicului (pentru filmul românesc cu cel mai mare succes la box office în 2011): *Nașa* (r. Jesus del Cerro, Virgil Nicolaescu; 26.765 de spectatori)

Cel mai bun film european: *Melancholia / Melancholia* (Danemarca / Suedia / Franța / Germania, 2011; r. Lars von Trier). Nominalizate: *În turneu (Tournée)*, Franța, 2010; r. Mathieu Amalric; *Fielea în care trăiesc (La piel que habito)*, Spania, 2011; r. Pedro Almodovar; *Un an din viață (Another Year)*, Marea Britanie, 2010; r. Mike Leigh; *În patru timpi (Le quattro volte)*, Italia / Germania / Elveția, 2010; r. Michelangelo Frammartino.

Responsabil de număr: Ioan-Pavel Azap

Rațiunile trecutului

Sergiu Gherghina

Statele postcomuniste prezintă un paradox vizibil de câțiva ani. Procente însemnate din populațiile est-europene își doresc sau și-au dorit aderarea la Uniunea Europeană (UE). Excepțiile acestui optimism sunt Estonia și Cehia, ambele recunoscute pentru opoziția publică pe care au manifestat-o împotriva ideii europene de-a lungul vremii. În același timp, un procent semnificativ de cetățeni are nostalgia trecutului, râvnește după regimul anterior. Memoria selectivă permite acestora amintirea aspectelor pozitive sau, prin comparare cu prezentul, acea perioadă îndepărtată pare mai bună. Aceste date sunt disponibile în majoritatea sondajelor de opinie efectuate pe eșantioane reprezentative în ultimul deceniu. La o primă vedere ne-am aștepta ca cei nostalgici după regimul anterior să nu dorească aderarea la UE prin prisma faptului că cele două reflectă realități diferite. Atitudinile sunt raportate la două perspective distincte: UE presupune modernizare, democrație, libertăți și drepturi sporite într-o Europă unită din punct de vedere economic și politic. Orientarea către regimul anterior implică absența adaptării la dezvoltarea societății contemporane și dorința de reîntoarcere la un sistem în care siguranța zilei de mâine era mai importantă decât libertatea, democrația, drepturile sau nivelul de trai. Din punct de vedere normativ, teoretic și practic, aceste atitudini sunt diferite.

Totuși, o analiză sumară indică faptul că cele două nu sunt exclusive. Cei care au nostalgia regimului comunist susțin aproape la fel de mult ca ceilalți cetățeni statutul de membru în UE. În mod similar, cei care nu sunt mulțumiți cu statutul de membru al UE nu doresc întoarcerea la regimul anterior. Cele două atitudini coexistă datorită mai multor factori. Unul dintre aceștia este vârsta. Persoanele tinere, fără a experimenta îndelung regimul comunist, nu pot avea nostalgia acestuia, dar sunt în general mai sceptice referitoare la UE. De asemenea, educația poate juca un rol important (uneori în interacțiune cu vârsta): persoanele mai în vârstă sunt mai puțin educate decât cele tinere și ele prezintă, de obicei, amestecul de atitudini nostalgice față de trecut și optimism pentru UE. Însă, nu cauzele acestui amestec sunt relevante pentru discuția de față, ci însăși existența sa. Rândurile de mai jos încearcă să explice faptul că atitudinea defensivă a liderilor europeni la acuzațiile unor lideri est-europeni că UE se aseamănă URSS (în trecut rostite de liderii polonez și ceh, iar de curând de premierul Ungariei) nu este fundamentată.

Echivalarea UE cu un exemplu negativ din trecutul recent al Europei Centrale și de Est nu poate fi trecut neobservat. Totuși, întrebarea care trebuie pusă este câți dintre cetățeni percep acest exercițiu intelectual. Cehii au exemplul Primăverii

de la Praga și al rezistenței lor temporare împotriva ocupației sovietice. Ungaria are exemplul revoltei din 1956, prima de amploare împotriva URSS. Liderii contemporani – populiști conform mai multor definiții și interpretări – realizează această conexiune în încercarea de a evidenția trăsăturile negative ale UE: URSS reprezintă simbolul perfect pentru trecutul întunecat al Europei de Est în care practicile nedemocratice erau cele care ghidau societatea. Însă așteptările liderilor cu astfel de discursuri nu sunt mereu realiste. Ei ignoră posibilitatea unui public restrâns sau absent. Faptul că aproximativ un sfert din cetățenii statelor postcomuniste au nostalgia fostului regim, iar mai mult de o treime din restul cetățenilor nu pot asocia noțiunea de URSS cu nimic semnificativ sunt argumente ancorate în realitatea societăților contemporane europene.

Pe baza discrepanțelor prezentate anterior, comparațiile dintre UE și URSS sunt nefondate din punct de vedere normativ și empiric. Punctul central al liderilor est-europeni care utilizează această idee este pierderea suveranității. Ceea ce însă „uită” acești lideri este că ei au fost printre artizanii aderării țărilor lor la UE; unii dintre ei, precum premierul Ungariei, Viktor Orbán, chiar au deținut funcții europene. Prin urmare, credibilitatea discursurilor lor este redusă în contextul eforturilor lor anterioare. Spre deosebire de URSS, UE nu a obligat vreun stat membru să adere. Dimpotrivă, țările postcomuniste au încercat să îndeplinească toate criteriile de aderare pentru a fi primite în „clubul european” așa cum a fost denumit metaforic în mass-media. O serie de analize indică faptul că gradul și viteza de democratizare a țărilor est-europene a fost sporit considerabil de urmarea și monitorizarea îndeplinirii criteriilor de aderare. Principiul de motivații și pedepse (*carrot and stick*) a funcționat eficient în întreaga regiune. Cei care echivalează UE cu URSS nu fac altceva decât să utilizeze memoria selectivă și discursurile cu impact pe durată limitată. De cele mai multe ori astfel de mesaje apar ca urmare a unor decizii ale UE. De exemplu, recente acuze din partea Ungariei au survenit după ce UE a înghețat – datorită deficitului repetat al Ungariei – aproape 500 de milioane de euro din fondurile de coeziune destinate țării.

Mulți dintre cetățenii europeni din țările care au aderat la UE după 2004 și 2007 au rămas relativ indiferenți la astfel de mesaje. Studii recente indică faptul că nivelurile de susținere și identificare cu UE rămân la fel de mari în perioada post-aderare ca în cea de pre-aderare. Oarecum de așteptat, cele mai vehemente reacții ale unor astfel de paralele apar la oficialii UE care se simt direct vizați de aceste acuze. Discursurile radicale ce transformă UE într-un monstru al răului sunt primite într-o manieră asemănătoare de reprezentanții instituțiilor europene. Rezultatul este un schimb de dialoguri acide din care UE și statele membre angajate direct nu au nimic de câștigat. Compararea cu trecutul este inutilă în contextul în care se încearcă solidificarea și instituționalizarea unei construcții europene deseori mult prea firavă. Singurul rol pe care îl joacă trecutul în această dispută vizează modalitatea de abordare discursivă. Radicalismul abordării a generat schimbare în 1989, dar nu a fost principala cauză. Reformele permise de Gorbaciov în țările satelit ale URSS au fost factorul decisiv. În mod similar, când UE este convinsă – și acest lucru depinde deseori de statele membre – că sunt necesare anumite decizii, acestea vor fi luate.



Stefano Pizzi

o carte în dezbatere

Am „văzut” fața viitorului

Flaviu-Victor Câmpean

Cartea lui Aurel Codoban are ca miză metodologică preeminentă o radiografie punctuală a paradigmei comunicării mediatice *in extenso*, nu atât exhaustivă critic sau analitic, cât elocventă tocmai din perspectiva oarecum oblică asupra noii semnificări (analogice) și a infrastructurii „sensibile” (digitale) ce o vehiculează – o optică auctorială similară laserului chirurgical ce incizează doar punctele nevralgice, ultraspecializat și fără veleități „panaceice”. Această abordare accentuează retoric, după cum va reieși din cele ce urmează, faptul că analogicul și digitalul se susțin reciproc deoarece se grevează paradoxal pe o coaxialitate imagistic-corporală care se arată „pentru sine” ca automatism redundant. Mișcarea nu mai implică însă o conversiune dialectică, ci o „per-versiune” actantă în toate ocurențele sale holografice a categoriei hegeliene. Mai mult, ceea ce autorul desemnează drept „realitate virtuală” a paradigmei comunicării indiciale și reticulare generalizate (nota bene!, vis-à-vis de un sindrom al estompării „dureoase” a denominării, inclusiv în sensul consacrat capitalist) se pune pe tapet cu panăș chiar prin și în refuzul (corporal al) abordabilității filosofice. Avem de-a face prin urmare cu o tematizare a comunicării dedusă din sustragerea sa față de reflecția ontologico-epistemologică în care bunăoară „maestrii bănuiei”, structuraliștii sau deconstructiviștii (mai ales Derrida) încă se mai situau, deși în trena ruinației și prăbușirii metafizice irevocabile într-un sens pregnant juridic. Or, dincolo de numeroasele deziderate deja „arhivate” ale adaptării reflecției filosofice la paradigma comunicării, printre care conceptualizarea „bitului” invocată de Derrida sau aparent psihedelică „percepție gazoasă” a cinematografului la Deleuze, civilizația hiperreală a ostensivității își vede pur și simplu de treabă, dincoace de „ostentativitatea” gnoseologică metafizică neutralizată și reținută pe drum ca o banală colecție de *snapshot*-uri culturale. Aici merită notat în treacăt și avansul artei (cu precădere *fluxus*, *happening*, *performance art* și variatele tehnici corporale) în trecerea la noua epistemă structurală, de la momentul renașterii al camerei obscure, trecând prin fotografie, televiziune și film până la fenomenul fervent dezbătut de artificioare (ea însăși analogico-indicială pe scheletul reproducerii tehnologice încă actuale, anticipată de Benjamin), pandant extrem al unui „aici și acum” infinit al reduplicării. Miza suplimentară, ca de altfel și deschiderea din final a cărții, e una ce aparține registrului conduitei: nu a lui „ce putem face noi, intelectualii” (într-o exprimare diplomatică pedantă) în contextul unei episteme ce tinde să teraseze deopotrivă elitismul ca atare și premisele ideologice ale unui rețetar lingvistic și logico-epistemologic avizat, ci mai degrabă cum ne putem situa, mai mult, cum putem „locui” civilizația mediatică în contextul unui eșec refulat al armistițiului culturii erudite cu digitalul și în lipsa „arcanelor” previzibile ce ne puneau deoparte, până deunăzi, privilegiul substanțial(ist) față de un real în curs de virtualizare accelerată. „Imperiul comunicării” advine de altminteri odată cu această pierdere irecuperabilă de autoritate, inclusiv a celor ce îl tematizează, aflați în imposibilitatea de a se „poziționa îndărăt” față de o atare dictatură anideologică și anti-teleologică. Revenind la

metafora operației cu laserul, voi încerca să identific – desigur, selectiv – câteva astfel de puncte nevralgice evidențiate de studiile reunite din carte și asupra cărora se pot ancora, măcar printr-un modest empirism „chirurgical”, unele pârgii teoretice. Aceasta în imposibilitatea de a recurge la metodologia unei recenzii clasice, liniare, în contextul în care intenția autorului (dacă am identificat-o corect) rămâne ea însăși una ostensivă și, în același timp, lansată în fuleul paradigmei comunicării la o bursă a ideilor ce se pretează la (re)poziționarea invocată mai sus și la care intelectualii, indiferent de formație și de alură, sunt chemați prietenește (à la Sloterdijk) să adere.

Cultul actual și, corelativ, statutul preeminent (și „pro-eminent”) al corpului e, așa cum remarcă judicios și autorul, prima problemă asupra căreia e necesar să ne oprim în aprehendarea (chiar superficială a) paradigmei comunicării. Trecând în revistă o evoluție specifică a ideii de corp în Occident, capitolul I al cărții, intitulat *Corpul de limbaj și corpul ca limbaj*, conturează ruptura decisivă față de metafizica, fie ea dualistă sau monistă, dar oricum fundamental esențialistă, ce a înglobat în virtutea unei tiranii a sufletului relația asimetrică dintre suflet și corp așa cum apare ea în orfism și mai apoi în neoplatonismul dogmatic pastșat în diferite versiuni de către scolastica creștină – anticipată în acest elan hermeneutic de patristică și prelungită în raționalism și iluminism. Dacă în privința gândirii medievale și a reverberațiilor moderne până în secolul al XIX-lea lucrurile sunt destul de clare în contextul tradiției lungi și tari a „mortificării corporale” în favoarea spiritualului sufletesc superior ierarhic umorilor și pasiunilor – adeseori, la fel de spirituale, dar foarte pronunțat deficitare ontologic, de aici și sensul univoc și uzual al încorporării – , originalitatea constă în tematizarea unei paradigme „slabe” a corpului, ce pornește din religia homerică și se regăsește în iudaism pentru a fi aglutinată de către gândirea grecească și apoi refulată aproape fără urmă pe parcursul Evului Mediu și al modernității spiritual „luminat”: „Creștinismul a preluat din iudaism ideea reconstituirii corpurilor la învierea morților, neacceptabilă pentru greci, dar totodată, diferit de iudaism, a denigrat corpul. Și întreaga filosofie occidentală l-a urmat pe această cale...”. Altfel spus, reducionismul corpului la și pentru suflet în Occident e similar și, ar mărturisi unii, chiar coextensiv refulării componentei inconștiente (ipostaza cailor infurșiți din Phaidros), sau, de pildă, a „noptii lumii” (preluând sintagma folosită de Jean-Marie Vaysse) corespunzătoare misticilor depersonalizante – nu întâmplător, remarcă și Aurel Codoban, până la subiectul modern și uneori chiar după, noțiunea centrală a umanului a fost cea de „persoană”, augustiniană mai mult „în literă” decât în adâncime. Or „persoană” ca mască implică deja o refulare originară, succesivă căderii în păcat și a disperării, recte panicii, în fața hăului concupiscentei – singurul pansament era, ne spun tradițiile platonice și Sfinții Părinți, refularea corpului și „firasca” sa mortificare ritualică ca și celebrare a acestei refulări. În aceeași ordine de idei, momentul decisiv al întoarcerii refulatului în deplină metafizică esențialistă este nașterea psihanalizei, nu neapărat datorită tematizării inconștientului ca atare, anticipat de către Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, sau, după



cum punctează Aurel Codoban, în „parohia” metafizicii tari a subiectului, la Descartes, Kant și Hegel într-o primă tematizare a alterității. Ruptura provocată de Freud e însă, chiar în direcția dogmatismului neofreudian (Anna Freud, Melanie Klein, Erich Fromm) o consecință a tematizării „somatopsihicului” ce înlocuiește paradigma tradițională a încarnării sau, fenomenologic vorbind, a înscrierii originare a corpului în limbajul inconștient. Or corpul psihanalizei nu mai e un sediu monolitic al concupiscentei și al sexualului, specific metafizicii substanțialiste, ci un „corp erogen, autonom față de cel natural”, adică un „corp de limbaj” ce marchează sciziunea sentențioasă între sexual și genital; în acest sens nu se oferă exemplul foarte elocvent clinic al paralizii isterice. Cu toate acestea, afirmă autorul, Freud e încă în „bune oficii” cu metafizica esențialistă (asistența la cursurile lui Brentano a generat reverberații până și în ultimele sale texte) chiar din această perspectivă deoarece „cura psihanalitică este o cură vorbită (*talking cure*), ea privilegiază discursul verbal și ceea ce poate relata pacientul, lăsând oarecum în umbră gesturile, limbajul cultural.” Trebuie precizat, pe de altă parte, că al doilea Freud degajează inconștientul de orice conținut ontic, în pofida limbajului clinic de sorginte mai degrabă piagetiană de care continuă să uzeze, ceea ce are ca și consecință imediată tocmai tematizarea corpului ca limbaj interpretabil al inconștientului – premisă fundamentală inclusiv pentru sinuoasa topologie lacaniană de mai târziu. Ceea ce nu ne împiedică să subscriem ipotezei că de-abia structuralismul francez și semiotica (în general și, în particular, cea gestuală la care se referă și autorul), „definitivate” ulterior în școli ca și Colegiul Invizibil de la Palo Alto, ajung la tematizarea „matură” a „corpului ca limbaj” în contextul generalizării comunicării non-verbale. De altfel, a doua jumătate a primului capitol tratează grăitor această sinergie corp-comunicare mediatică pe un palier semiotic: astfel, „Colegiul Invizibil de la Palo Alto a putut duce mai departe formula freudiană a corpului ca limbaj [...] grație faptului că a renunțat la utilizarea freudiană sau jungiană a mitologiei ca sistem referențial în cură, în favoarea urmării limbajului cotidian și a reacțiilor corporale.” În ceea ce privește instalarea definitivă a „corpului-comunicare”, o conjectură extrem de importantă și recurentă pe parcursul cărții e, în

concepția autorului, distincția operată de Watzlawick între analogic (semne motivate) și digital (semne imotivate), în condițiile în care corpului îi e asociat primul tip de semnificare și, implicit, de comunicare: „Din acest moment, corelația, cu un ușor iz metafizic, comunicare și corp devine identitatea corp-comunicare, care situează corpul în țesătura semnificațiilor sociale.” Fără a intra în detalii asupra digresiunii vis-à-vis de tipologia lui Watzlawick, ce evocă funcțiile și axiomele lămuritoare pentru distincție și pe care autorul o apropie și de modelul peircean al limbajului corporal, se remarcă îndeosebi ipoteza fundamentală a inversării raportului dintre suflet și corp în noua paradigmă, nu însă ca și simetric invers al încorporării, ca și simplă însuflețire, ci, în primul rând, într-un sens biunivoc al celei din urmă (la fel cum e relația ego-id pentru psihanaliză) și, mai ales, într-un plan orizontal și externalizat (referințele la ontologia suprafeței semnificante și la *Moi-Peau* al lui Anzieu sunt relevante), ca și (deja!) rețea. Or preeminența rețelei, reluată, vom vedea mai jos, în contextul funcționării media, în special a „www-ului”, „ține de planul metacomunicării, în raport cu planul conținutului comunicării, ceea ce ține de construcția de relații în comunicare.”

Analiza imaginii analogic-indiciale ca vehicul nucleic al „comunicării-corp” constituie cel mai larg calup al cărții. Dincolo de adnotările detaliate și multiplele exemple ilustrative pentru tehnicile imagologiei postmoderne, se remarcă legătura intimă dintre afirmarea, mai mult sau mai puțin despotică, a corpului și desuetudinea tiparului susținută de McLuhan – o dizolvare a calității sale milenare de corp material pentru transmiterea revelațiilor de către religiile cărții. Într-o etapă incipientă, „omul-corp” ca atare readuce în prim plan analogicul (care domina tradiția orală preistorică dinaintea apariției scrisului), negând „arbitraritatea [saussuriană] și imotivarea semnului.” Deși revoluția era deja embrionară în pictura renașcentistă și potențată câteva secole mai târziu de către fotografie, cea mai fructuoasă sferă pentru deplierea analogicului, paradoxal absolutistă în democrația sa, e cea a televiziunii și, corelativ, a filmului: prima „schimbă raportul dintre digital și analogic în sistemele semnificative care sunt suportul mesajelor culturale”, iar filmul „la un nivel incomparabil mai larg decât teatrul, introduce acțiunea și comportamentul uman ca limbaj de comunicare.” Mai mult, cum „cultura de masă este cultura limbajului acțiunii”, nu putem conchide pur și simplu că media readuce în vizor o preistorie a corporeității refuțată sau, pe alocuri, sublimată, timp de peste două milenii, sub imperiul, inclusiv secularizat, al creștinătății (atenție, nu și a creștinismului autentic dacă acceptăm distincția kierkegaardiană, fiindcă acesta din urmă, ca imposibilitate etică, implică și excepționalitatea fizio-corporală și particularizantă, în sensul nemedierii, a eremiților): „nu corpul ca atare revine, ci intervin noile posibilități de semnificare și noile sisteme semnificative, care extind codurile civilizatorii și pun și mai mult în discuție natura umană”; printre altele, neuroștiințele ocupă o poziție covârșitoare – sociobiologia forjează conceptual „creierul” ca locuitor contemporan și, se pare, el însuși văzut analogic, al sufletului. Odată stabilită conjuncția dintre triumful corpului și cel al analogiei și odată lansat paradoxal analogizării prin mijloace cu o puritate digitală tot mai ridicată, autorul se oprește în cele ce urmează asupra destinului imaginii analogice în Occident prin intermediul unei vaste analize a ceea ce poate fi circumscris sensului actual al acesteia, deloc străin de o caducitate asumată a textului scris.

Astfel, pornind de la distincția acum evazată dintre imaginile mentale și cele senzorial-perceptive și punctând faptul prea des ocultat că „destinul etimologic al imaginii se joacă între *imago*, mlaful în ceară a feței decedatului, și *eikon*, icoana care, ca imagine, renunță la indicalitatea amprentei mortuare în favoarea simbolismului sacru”, Aurel Codoban lămurește dezvoltarea dimensiunii analogic-indiciale pe care imaginea o dobândește încă de la tehnologiile renașcentiste ale camerei obscure și de la inovația proiecției optice (începând cu Da Vinci și Giotto) până la atingerea prestigiului incontestabil de realitate virtuală. Or acest prestigiu se construiește treptat printr-o curbă a lui Gaus a gradului de asemănare până la punctul în care „imaginea își pierde caracterul reprezentativ, devine semnalul unei situații sau chiar primește forța lucrului însuși.” Acest apogeu al indicalității imaginii analogice (căci despre ea și doar despre ea e vorba odată cu preeminența asupra textului, ba chiar de constituirea sa ca „hipertext”) e trecut de către autor prin filtrul unor modele teoretice, dintre care trebuie amintite mai ales tipologia lui Watzlawick (digitalul e sintaxă pură fără semantică, iar analogicul, corespondent invers, dă seama de o semantică lipsită de sintaxa adecvată), reflecțiile lui Barthes asupra imaginii publicitare, precum și cele ale lui Francastel asupra limbajului plastic. Concluzia este că supremația imaginii indical-analogice față de text nu denotă atât un prohod al textului scris, cât o autoreferențialitate a acesteia (cvasiidentică, remarcă autorul, cu cea a textului literar, cu precădere în privința aspectului narativ), mai mult, posibilitatea ca ea să devină text prin intermediul infrastructurii digitale care o vehiculează, deoarece „ceea ce se impune acum sunt mai degrabă indicii și semnalele – parfumul, masajele, atingerile corporale, tactilul - împotriva semnelor. [...] Paradoxul este acela că, grație noilor mijloace tehnologice, aceste tipuri de semne au valoare de semnal, fără să reprezinte neapărat o realitate exterioară.” Produsul cel mai concludent (și cu cel mai înalt grad de efectivitate pentru noi) al despotismului imagistic e așadar realitatea virtuală care ia locul semnificării tradiționale a textului scris, deschizând totodată și aflusul a ceea ce autorul numește o „ideologie a ostensivității” – aceasta cu decisivul concurs al computerului care face posibilă imaginea construită digital, precum și „producerea și distribuirea imaginilor, pentru aproape oricine, cu o viteză incredibilă.” Pe de altă parte, „ceea ce se schimbă în primul rând este, așa cum de altfel s-a și observat, tipul de comunicare socială... nu rolul imaginilor și puterea lor”. Or, am arătat, comunicarea e legată inextricabil de tematizarea corpului, ceea ce ar trebui să tranșeze chestiunea precedentei logico-ontologice a corpului comunicant ca sursă imagistică dezvelită de-abia în epoca tehnologiilor digitale. În orice caz, totul se joacă pe terenul realității virtuale ce ia corp în și prin imagini de regulă indical, vidate de conținut în profitul reproductibilității lor analogice *ad infinitum*.

Constructele „realității” virtuale nu se mai situează, e limpede de acum, într-o ierarhie ontologică și epistemologică, de unde nouitatea paradigmei și relația simultană dintre corp și analogic-indical. Cum funcționează însă această „nouă comunicare socială” ține mai mult de aparatul tehnic în aceeași măsură în care și abordarea teoretică e obligată să fie mai frustă și bazată pe pârghii mai curând din științele comunicării decât din științele umane tradiționale. Aceasta cu atât mai mult cu cât „schimbarea de accent în definirea comunicării, de la transmiterea de informații la construcția de relații” – o victorie mult trâmbițată a enunțului asupra enunțării – se

instaurează ca și pivot al „spiritului de rețea” – sindrom extins al figurii „www”. Aceasta presupune, după cum se remarcă, o relație de comunicare în cadrul căreia virtualul funcționează ca și „(hiper)real” (o reificare a virtualului e perfect fezabilă azi deoarece „însăși realitatea devine virtuală”, iar virtualul, diferit de posibil și de probabil „nu se opune realului, ci numai actualului”) al cărei arhetip devin rețelele de socializare și o reconstituire a alterității prin prisma statutului de „străini intimi” predilect pentru Facebook. Această osândă a alterității reifică transcendența (mistică, existențială sau socială, prea puțin contează) relației cu celălalt și, în direcție ideologică, tulbură orice relație de putere, deschizând calea spre o manipulare bazată pe neînțelegere în chiar „sistemul nervos” al colectivității comunicaționale: „singura universalitate umană, cea a posibilității comunicării e totuși minată de o universalitate mai mare: universalitatea neînțelegerii.” Asupra acestui (oximoronic) epos postmodern al neînțelegerii ca dublu al ostensivității agresive se concentrează și ultimele capitole ale cărții, evidențiind trecerea de la persuasiune și seducție la manipulare ; nu trebuie uitat că manipularea este ultima și singura procedură de izbăvire mesianică a hiperrealului baudrillardian, care nu ar fi nici ea eficace fără o figură corespondentă a învățării și receptării rapide, ruptă de „lectura tăcută tradițională”. În virtutea acestor articulări se reia trecerea de la cultura cunoașterii la cea a comunicării în cele mai importante puncte nodale și pe fondul unei diseminări a puterii ce permite tuturor (facebookerilor) accesarea la o pseudoautoritate, concomitent cu desuetudinea pozițiilor ierarhice în favoarea figurii managerului, a gerantului neutru și echidistant (topologic). Cea mai provocatoare ipoteză e însă cea a posibilității ieșirii din cultură, datorită unei reactivități și mai profunde la excesul de semnificare decât cea care a determinat ieșirea din religie. O posibilă replică ar fi posibilitatea ca tocmai corpul retematizat ce funcționase ca resort pentru paradigma comunicării lipsite de conținut să ne mențină într-o cultură aparte care ar putea deborda ca o nouă mistică civilizația prin care se arcuiește „imperiumul comunicării”. Desigur, există și o contrapondere fatalistă a misticii indical-corporale, indiferent dacă aceasta va submina sau nu civilizația ce o susține, însă asupra acesteia se poate cel mult specula sofistic. Un personaj de film profetic și reprezentativ pentru tematica dată, și anume Howard Beale din *Network* al lui Sidney Lumet atunci când, după un delir soldat accidental cu audiență maximă, i se cere să joace în spotlight exact rolul de evanghelist al „imperiumului comunicării” în fiecare seară declamă frust: *I have seen the face of God*, la care i se spune *You just might be right*. Parafrazând, intelectualii actuali ar trebui să fie înarmați pentru a declara avizat *We have seen the face of the future*, chiar și cu riscul unui tratament al gerantului de rețea asemănător replicii ultramercantile pe care managerul TV i-o servește lui Beale, căci, mai ales în contextul corpului-comunicare, s-ar prea putea să aibă (mai multă) dreptate.

Imperiul „șantajului” cu imagini

Sabin Borș

Trecerea de la o cultură a cunoașterii la o cultură a comunicării pare să fi avut loc pe fondul mai multor deplasări succesive de paradigmă, la capătul cărora metamorfozele imaginii au transformat comunicarea într-o tehnică de relaționare. Realitatea textuală a lăsat loc realității virtuale și virtualizării identităților, cunoașterea cedând în mod succesiv teren informațiilor și apoi relațiilor. Tocmai acest parcurs încearcă autorul să-l surprindă în paginile *Imperiului comunicării*, și tocmai felul în care, odată cu transformarea culturii într-o comunicare ca relaționare, ne aflăm, de fapt, în pragul „revenirii unui nou Ev Mediu în contextul comunicării generalizate”. Diferența de paradigmă o dă însă mai puțin felul în care acest nou Ev Mediu ar putea fi definit prin intermediul evoluției mediatică a societății, cât mai ales prin evoluția modalităților de a interpreta corpul în societatea occidentală.

Perspectiva analitică pe care autorul o asumă ține mai puțin de o analiză conceptuală, cât mai ales de o analiză simptomatică la capătul căreia „corpul” însuși devine imaginea și agentul comunicării. Vechiul model retorico-oratoric devine astăzi un ansamblu ostensiv pentru care corpul este agentul prim de seducție și manipulare. Omniprezența și cultul corpului reprezintă, de fapt, terenul disputelor teoretice purtate în jurul corpului ca semn, prin care asimetria clară dintre suflet și corp în cultura greacă și în creștinism este răsturnată acum pentru ca sufletul și primordialitatea acestuia să fie luată de corp. Această răsturnare are loc în sânul filosofiei însăși, care treptat eliberează corpul de categoriile metafizice pentru a-l livra propriilor sale psihosomatisme. Dacă pentru Descartes corpul fusese încă prin excelență spațial iar pentru Kant corpul era o reprezentare construită în cunoaștere, odată cu Hegel accentul cade mai puțin pe substanță sau formă cât pe subiect, deschizând astfel, în substrat, tema și ideea alterității, pe care psihanaliza și fenomenologia secolului XX își vor construi întregul „discurs” privitor la corp.

Poate mai important decât corpul ca atare în „economia” noii comunicări este tematizarea pielii ca interfață de comunicare. Dacă întregul corp devine, după formula lui Didier Anzieu, un „eu-piele”, iar binomul corp-comunicare devine punctul de marcaj identitar, importanța pielii traduce, de fapt raportul de interfață prin care corpul însuși se constituie ca interfață imaginală de comunicare. Trei sunt premisele esențiale pe care

Imperiul comunicării le trasează: mai întâi, că limbajul corporal reprezintă analogicul, relația și motivatul, în raport cu care limbajul verbal ar fi digitalul, conținutul, imotivatul și arbitrarul; apoi, că importantă este distingerea între un regim ce ține de semiotica semnificării și unul ce ține de o semiotică a comunicării; și, nu în ultimul rând, că dacă gura a fost eliberată pentru fonație (Leroi-Gourhan), mâinile sunt eliberate acum pentru gesticulație. În acești trei indici pot fi citite și interpretate urmele prin care desacralizarea corpului în vechile tradiții occidentale conduce în cele din urmă la auto-etalarea corpului în mass-media occidentală. Acești trei indici dau seama în egală măsură de felul în care corpul însuși este vehiculat ca imagine.

Etalarea mediatică a corpului și a regimului gestual al acestuia este, de fapt, în opinia autorului, o problemă de imagine. Iar dispozitivul mediatic, restauratorul prin excelență al imaginii corpului, trebuie privit în primul rând ca tehnică de a vizibiliza în exces, ca tehnică de exploatare imaginală a datului invizibil al reprezentărilor. În locul cărții, care deplasase accentul de pe corp pe cunoaștere, noile dispozitive mediatic reorientază atenția spre gesturi și posturi corporale pentru a face vizibil „invizibilul spiritual”. Imaginea funcționează de fapt, după cum afirmă autorul, „ca loc semiotic de trecere de la invizibil la vizibil” care nu face altceva decât să dematerializeze corpul, să îl transforme într-un simulacru al propriei sale reprezentări, și astfel într-o realitate „virtuală”. Esențială, în acest punct, mi se pare raportarea la corp ca la o interfață „nu atât a sufletului, cât a programărilor culturale care îl traversează” și care dictează practic, în substrat, modulul comportamental pe figura căruia sunt construite ansamblurile relaționale și imaginale ale societății.

De altfel, tocmai construcțiile corporale sunt cele care dau seama de construcțiile etice, politice și instituționale prin intermediul cărora „comunicarea” este naturalizată. După ce subiectul ia locul persoanei iar individul ia locul sufletului, corpul ajunge să înlocuiască individul și astfel să devină un modul manipulabil pe scena publică, un vehicul politic care, după modelul biopolitic foucauldian se transformă acum într-un model psihopolitic (Bernard Stiegler). Ceea ce dictează legile corporale de administrare a subiectului nu mai este atât de mult ansamblul biopolitic clasic, cât cel psihopolitic, bazat pe politici și tehnici de marketing care stăpânesc în primul rând modali-



tățile de seducție și manipulare psihică, comportamentală și corporală. Pluralitatea corpurilor individuale pe scena spațiului public este în același timp „semnul” unei apartenențe, al unui deziderat și al unei construcții „șantajabile”.

În măsura în care comunicarea face de fapt trecerea de la cunoaștere la transmiterea de informații pentru a ajunge, în cele din urmă, să construiască relații, triumful corpului în spațiul public traduce de fapt „triumful relației asupra conținutului (informației), al analogicului (imaginii) asupra digitalului (textului), al imagologiei asupra ideologiei”. Însă tocmai în spatele acestui triumf al imagologiei asupra ideologiei stă de fapt instrumentarul unei *politici de șantaj*, tocmai în manipulabilitatea imaginii, în vehicularea simbolic-degradată a acesteia și în ceea ce ea construiește de fapt, ca subiect.

Evoluția imaginii descrie evoluția unor semne. În egală măsură însă, ea descrie evoluția unui „șantaj” prin care transformările indiciale pe care le suferă imaginea dau naștere și constituie „imaginea-obiect”, care poate fi vehiculată simbolic, politic sau spectacular „printre ceilalți”. Ceea ce *Imperiul comunicării* tematizează, de fapt, în mod exemplar, dincolo de acest „șantaj” nenumit de altfel în paginile cărții, dar a cărui „imagine” descrie constituirea subiectului contemporan, este tocmai „zbaterea” între imaginea ca simulacru și reprezentativitatea ca atare a imaginii. Ceea ce cartea tematizează și analizează în raport cu contextul și cu relațiile pe care imaginea și comunicarea le creează, este tocmai felul în care imaginea devine „semnalul unei situații sau chiar primește forța lucrului însuși”. „Șantajul” discursiv în sine devine un „șantaj” cu imagini și, mai mult, un șantaj imaginar, prin care subiectul este sedus și manipulat în vederea și în profitul unor construcții și construcții imaginale la capătul căreia conflictul civilizațiilor, unul eminamente cultural, devine un conflict societal bazat pe comunicare și pe o dublă răsturnare – dacă mesajul a devenit mediu, mediul redevine astăzi mesaj, fără a mai transmite însă la nivel simbolic altceva decât imaginea-paravan prin care fiecare subiect riscă să devină oglinda oglindită în permanență a sinelui și a celuilalt deopotrivă sub formă de construcții imaginale.



Simona Uberto

Fiziologia comunicării

Drapac Bogdan

Ar mai reprezenta astăzi comunicarea o problemă? Sunt puțini cei care, *astăzi*, și-ar pune o astfel de întrebare deoarece, înțelegerea comună a conceptului este suficientă. Autorul lucrării *Imperiul comunicării* va contrazice această opinie generală tocmai datorită faptului că modul prin care comunicăm astăzi este diferit de cel al modernității (și în fapt al înțelegerii comune) și de multe ori el revine la un mod *existențial* pe care autorul îl recuperează din formele rudimentare ale comunicării, ivite la începutul omenirii. Prin lentilele semioticii Aurel Codoban pune laolaltă, sintetizând notele comune a celorlalte domenii care au contribuit și contribuie la tematizarea conceptului de comunicare, astfel, încercând să redea esența comunicării. Prin urmare demersul autorului nu este unul prin care să se arate "criza științelor" care, într-un fel ar da naștere unei exteriorizări a fiecărei specializări față de o alta, ci, dimpotrivă, se încearcă nu atât o filtrare cât, mai degrabă, o sedimentare cu diferitele momente ale istoriei prin care noțiunea de comunicare a trecut. Astfel, prin totalitatea proceselor mai mult sau mai puțin *constructive* pe care comunicarea le-a suferit de-a lungul istoriei, autorul nu exprimă o atitudine partizană sau adversară, deși în unele momente *tonalitatea* autorului lăasă impresia unei poziții escatologice în ceea ce privește evoluția comunicării dar, lucrarea de față "nu face decât să ne prevină că dacă mai întâi comunicarea a fost supusă existenței și apoi cunoașterii, acum e o cunoaștere supusă numai sieși, e o comunicare autonomă, care doar relaționează. Iar comunicarea ca relaționare înlocuiește cultura, înlocuiește transmiterea tradiției."¹ Astfel, dacă există un mod de a percepe astăzi comunicarea, spune autorul, ea ar putea fi înțeleasă în "contextul comunicării generalizate", asemănătoare Evului Mediu² și, de ce nu, primelor etape ale dezvoltării comunicării din preistorie.

În deschiderea lucrării autorul propune spre analiza cititorului un text a căror concepte vor reprezenta structura de rezistență a întregii lucrări și acest lucru nu se datorează singrafului, ci însemnătății corpului uman în comunicare. Astfel, *Corpul de limbaj și corpul ca limbaj* prezintă diferitele metamorfozări pe care corpul le suferă în decursul istoriei. Dacă în primele manifestări ale comunicării corpul are o funcție analogică – întărind astfel ipoteza unei ciclicități a modului de comunicare, deoarece autorul ajunge să afirme faptul că maniera relaționistă prin care se comunică astăzi trimite într-o mare măsură la un mod de comunicare primitiv – începând cu mitologiile și filosofia antică corpul este exclus (cu excepțiile de rigoare – în speță arta apolinică în arta clasică grecească și cea romană) datorită conotațiilor negative pe care acesta le purta: trupul este temnița sufletului și purtător al păcatului.

Dacă modernitatea avea să echilibreze situația dintre suflet și corp, începutul de secol XX avea să schimbe perspectiva de a gândi corpul. Corpul este readus în prim planul teoriei comunicării de către psihanaliză – ca structură psihosomatică – și ulterior de etnologie și antropologie care vorbesc despre tehnicile corporale și de calitatea de produs cultural al corpului uman.³ Astfel corpul devine în accepțiunea autorului unul de limbaj deoarece în acesta se înscriu, conform teoriilor de început de secol XX, întregul existențial uman (pentru antropologie și etnologie actele culturale, pentru sociologie faptele sociale, pentru psihanaliză în corp se înscriu semnele unei posibile patologii, pentru fenomenologia franceză trupul presupune relația cu

un celălalt).

Această perspectivă a corpului de limbaj nu va zăbovi prea mult deoarece ieșirea din metafizica substațialistă a corpului, așa cum numește autorul dezvoltările teoretice de început de secol XX cu privire la corp, va face trecerea de la corp și comunicare la comunicare și corp⁴ sau altfel spus de la corpul de limbaj la corpul ca limbaj. Se renunță astfel la teoriile psihanalitice în favoarea urmării limbajului cotidian și a reacțiilor corporale.⁵ Corpul ca limbaj sau perechea corp-comunicare formează un tot unitar care tematizează ideea imaginii ostensive pe care Aurel Codoban o identifică, cu precădere, în societatea contemporană deși începuturile ei ar avea rădăcini în pictura renașcentistă. Prin tehnologizarea mass-mediei încetul cu încetul imaginea ia locul tiparului negându-se astfel arbitraritatea digitală a semnului și corpul reintroduce, astfel analogicul.⁶ Reintroducerea analogicului nu îndepărtează în totalitate digitalul deoarece – autorul amintind aici



cea de a doua axiomă a lui Watzlawick – "Ființele umane folosesc două moduri de comunicare, atât *analogic* cât și *digital*, limbajul digital posedă o sintaxă logică foarte complexă dar, este lipsit de semantica adecvată relației, pe când limbajul analogic posedă semantica, dar nu și sintaxa adecvată unei definiții neechivoce a relației"⁷. Prin urmare o imagine – și în special imaginile culturii vizuale reprezentată astăzi prin televiziune, computere etc. – este structurată atât digital cât și analogic. De exemplu imaginea unui *spot* publicitar este formată, după Roland Barthes, din trei mesaje distincte: mesajul lingvistic – textul alăturat imaginii, cel care completează imaginea; mesajul denotativ – reprezintă efectul ilustrativ al imaginii, cel care, în fapt, naturalizează mesajul⁸ și trimite, prin analogie, la semnificațiile imediate ale imaginii, creând astfel impresia că semnificațiile culturale pot fi întâlnite în natură⁹. Se creează, în același timp o stare de suficiență în analizatorul imaginii; mesajul conotativ – este cel care redă, cu adevărat, sensul care aparține numai culturii.¹⁰

Un alt aspect pe care lucrarea de față îl tratează este cel al lumii vitruale sau, pentru a fi mai explicit, a virtualității ca realitate. Instalarea unui astfel de concept în tematizarea comunicării ia naștere, spune autorul, odată cu introducerea

noțiunii de alteritate, pe care fenomenologia husserliană o dezvoltă, și care analizează realitatea numai în funcție de un celălalt, prin urmare, un lucru este un obiect al gândirii mele numai dacă este obiect și pentru celălalt.¹¹ Obiectul este cel care pune în relație și astfel în comunicare două corpuri sau mai bine spus propriul corp văzut prin altul. În felul acesta alteritatea nu reprezintă o realitate efectivă, ci una virtuală și acest lucru se datorează felului în care noi ajungem să-l descoperim pe celălalt printre semnificațiile culturale. Odată cu teoria intersubiectivității se face trecerea de la comunicarea de informații la comunicarea ca relație. Accentuarea acestui proces de relaționare apare odată cu dezvoltarea rețelilor de socializare pe platforma World Wide Web-ului. Aici penuria *realității textuale* este la limită, dezvoltându-se în loc o hipertextualitate care susține o rețea de fibre nervoase virtuale. Imaginea reprezintă principalul mod prin care comunicarea ca relație are loc în această realitate și ea este cea care primează în fața textului scris, deoarece acesta "scapă controlului limbajului sintactico – logic la care este supus limbajul verbal.... scăpând constrângerilor gramaticale imaginea este mai predispusă unei decodări individualizate, aparent mai adaptată nevoilor individuale decât exigențelor sociale, și, grație auri de indicalitate, pare mai reală."¹² Cu alte cuvinte interpretarea subiectivă a unei imagini are toate motivele să piardă din vedere sensul care este cerut de acea imagine și acest lucru se datorează structurii digitale a imaginii a cărei semantică lasă loc multiplelor interpretări (câți subiecți sunt atâtea păreri). Astfel noua tehnologie nu aduce o îmbunătățire în ceea ce privește o comunicare de date, nu mai există o construcție textuală a sensului, ci sensul este dat, într-un mod imediat, de fiecare imagine în parte. Prin urmare, raportarea individului la o imagine, în lipsa unei construcții gramaticale adecvate unei relații, este una preponderent afectivă. Realitatea virtuală permite comunicarea ca relație tocmai datorită imaginilor care au deja o încărcătură emoțională.

Noile tehnologii de comunicare au dus la micșorarea distanței, aproape de nesuportat, dintre indivizi, lumea devenind un spațiu public zgomotos, un spațiu al relaționărilor accidentale. În mod paradoxal, autorul afirmă în debutul acestei lucrări că dacă această carte ar avea o căutare, ea este ceea ce modalităților de tăcere într-o cultură lovcă.¹³ Totuși, lucrarea de față vine în întâmpinarea tuturor celor care sunt interesați de turnura evidentă pe care legăturile umane au suportat-o în ultimele decenii, datorită modului prin care noile mijloace de comunicare au impus regulile relaționării interpersonale.

Note:

- 1 Aurel Codoban, *Imperiul comunicării*, ed. Idea, Cluj-Napoca 2011.
- 2 Idem.
- 3 Ibidem. pp. 7-13.
- 4 Ibidem. p.15.
- 5 Idem.
- 6 Ibidem. pp. 21-25.
- 7 Ibidem. p.34.
- 8 Ibidem. p.35.
- 9 Idem.
- 10 Idem.
- 11 Ibidem. p.55.
- 12 Ibidem. p.41.
- 13 Ibidem. p.5.

Ana Selejan de la mistificare la adevăr

Mircea Popa

Prestația critică a Anei Selejan se întemeiază pe o radiografiere la firul ierbii am spune a celei mai negre perioade din istoria literaturii noastre, cea a anilor după instaurarea comunismului, când prostituarea ideologică a acestei literaturi a atins cote alarmante. Imediat după 1990, Ana Selejan s-a dedicat cercetării minuțioase a presei din acel timp, scoțând la iveală fapte abominabile, conjuncturi nefericite, trădări și compromisuri, demascări și scenarii ale luptei de clasă, la care scriitorii au fost parte activă a demențialului proces de mințire și convertire a minților și inimilor care a alienat întreaga societate și a mistificat-o. Cărțile ei au deschis ochii tinerilor care n-au cunoscut epoca stalinistă asupra mecanismului instituțional și propagandistic la care s-a pretat regimul dejist și ceaușist pentru a-și aservi tagma scriitorilor, obligând-o să devină aliatul cel mai de nădejde al puterii în odioasa ofensivă a mancurtizării spiritelor și a lichidării responsabilității și demnității scriitoricești. Acest adevărat „proces de la Nurenberg” din lumea scrisului, a început cu volumul *Trădarea intelectualilor*, din 1992, urmat de *Reeducare și prigoană* (1993), *Literatura în totalitarism, 1949-1951. Întemeietori și capodopere* (1994), *Literatura în totalitarism. 1952-1953. Bătălii pe frontul literar* (1995), *Literatura în totalitarism. Anul 1954. Anul „gloriosului deceniu* (1996), *Literatura în totalitarism. 1955-1956. Clasicizarea realismului socialist* (1998), *Literatura în totalitarism. 1957-1958* (1999), *Literatura în totalitarism. 1959-1960* (2000), *Poezia românească în tranziție. 1944-1948* (2007), proces care acum recent a mai adus o depoziție, prin publicarea volumului *Adevăr și mistificare în jurnale și memorii apărute după 1989* (Cartea Românească, 2011). Acest volum s-ar părea că e ultima stație în care s-a oprit autoarea în lungul ei periplu prin lumea „realismului socialist”, care a infestat literatura noastră timp de mai multe decenii și ne-a aruncat într-o adevărată „gaură neagră” a șablonizării și maculaturii subculturale. Toți scriitorii, academicienii și intelectualii țării au fost nu numai martori la acest penibil act de terfelire morală, dar majoritatea lor au luat parte efectiv la acest genocid cultural, fiind nu numai martori, ci adevărați protagoniști ai măcelului literar care a urmat. Ceea ce e mai trist e faptul că mai târziu mulți din acești corifei mai mari sau mai mici ai abzicerii de la demnitatea scrisului au încercat în fel și chip să-și micșoreze rolul și importanța negativă în amintita bulversare a scrisului românesc, publicând fel de fel de înjghebări cu caracter memorialistic, prin care faptele sunt deformate, ajustate sau modificate în funcție de noua optică prin care sunt văzute la noi lucrurile după decembrie 1989. Nu numai că mai toți au pus surdina faptelor și evenimentelor, ci au schimbat episoade și mărturiile întregi dându-le alura unor fapte făcute împotriva voinței lor.

Autoarea cărții de față își propune să dea la iveală aceste crase imposturi ale unor ipostazieri literare tot atât de dubioase, în scrisul cărora puțini oameni mai cred astăzi. Cei zece scriitori care își construiesc propriile scenarii în jurnale literare sau memoriale cu iz documentar, sunt următorii zece: Miron Radu Paraschivescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Petru Dumitriu, Mihai Beniuc, Victor Felea,

D. Micu, Nina Cassian, Sorin Toma, Lucia Demetrius, Petre Solomon. Chiar dacă în realitate, numărul lor ar fi mai mare, prin înscrierea în această serie a lui Zaharia Stancu, Petre Pandrea sau Dumitru Popescu-Dumnezeu, concluziile la care s-ar ajunge sunt tot cele preconizate aici, lipsa de responsabilitate și de credință morală a scriitorului român fiind exemplară prin rafinamentul de a fugi de răspundere și prin știința îmbrobodirii și eludării adevărului. În concepția acestor triști colaboratori ai regimului, nimeni nu e vinovat de nimic, iar faptul că au luat sume colosale pentru producțiile lor literare de cea mai proastă calitate, nu s-a soldat cu niciun gest de remușcare, și nici pentru că au înșelat vigilența partidului și încrederea pusă în ei de clasa muncitoare. Cele două versiuni, puse față în față de autoare, adică modul în care s-au achitat de sarcinile de partid, confecționând articole combatante și produse literare submediocre prin care au servit regimul și apoi cum au încercat să-și justifice și să-și ascundă vinovăția fac parte din „regia” acestei interesante cărți de demascare a unor procedee la care apelează în mod constant foștii colaboratori ai regimului comunist.

Cel dintâi dintre ei, Miron Radu Paraschivescu e autorul *Jurnalului unui cobai*, prin care își manifestă adeseori îndepărtarea de la erezia comunistă, acțiune în puternic contrast cu ieșirile pro-sovietice din presa sovietizată (*Sensul unic al culturii, Noua epocă eroică, Întoarcerea acasă* etc.). Pentru a-și manifesta și mai mult partinitatea, MRP-ul face sluj în fața ocupanților sovietici, scriind articole grețoase la o rubrică specială intitulată „Cărțile poporului”, unde laudă cărțile lui A. Toma, Valter Roman sau Vasile Negoită, sărind nu de puține ori peste cal, prin articole care desființează fără menajamente personalități literare de prim rang, precum Arghezi (*Un impostor: Tudor Arghezi, 1945*), numindu-l „zeu de orătării” și „poet mizer, mic și sărac în duh”, la fel cum a procedat și Cocoș pe timpul când Iorga l-a pus să-l desființeze pe poetul *Cântecelor potrivite*. Nu de puține ori el se întoarce împotriva tovarășilor de drum, calificându-i dur și fără menajamente, în cele mai felurite chipuri, declarându-i oportuniști penibili, curteni regali și agenți acoperiți, inși pe care de altfel îi laudă la vedere. Jurnalul eludează astfel faptele sale din viața literară și scoate la lumină pe veșnicul nemulțumit, cârcotaș, invidios, mânat de o ciudată pornire interioară de a distruge, de a macula, adresând în același timp scrisori particulare sau oficiale tuturor celor care l-ar fi putut ajuta și scoțându-și în evidență meritele și așa sărace și lipsite de relief.

După cum se poate ușor constata, jurnalul său e mărturia unui ins derutat, lipsit de o axă morală proprie (element vizibil și în viața sa particulară tot la fel de haotică ca și atitudinea literară), un fel de impostor și lichea simpatică, gata oricând să lovească în alții (vezi articolul scris la moartea lui Rebreanu), numai să pară el singur un mare apărător al justiției proletare.

„Deghizarea” vocii autentice este surprinsă de autoare mai ales în memoriile lui Ov. S. Crohmălnicanu, intitulate, spre a face falsă impresie, chiar *Amintiri deghizate* (1994). Trăind

momentul rupturii cu trecutul, act impus cu brutalitate de evenimentele din decembrie 1989, Croh s-a găsit în fața omului care trebuie să-și privească chipul într-o oglindă necruțătoare, nemiloasă, care ar fi arătat contemporanilor sensul unei vieți clădită pe multe compromisuri și care, conștient de pierderea rolului său de primă vioară în îndrumarea literară contemporană, își face o spovedanie de ultimă oră, nu punându-și cenușă în cap, cum ne-am fi așteptat, ci arătând cititorilor doar fața lui senină, generoasă și falsă a celui preocupat cu trup și suflet la readucerea adevăratelor valori interbelice în prezentul literar socialist. Ins abil și duplicitar, de un cinism fără margini, Croh și-a conceput cartea în așa fel, încât cititorii să-i recunoască tot lui marele bine pe care l-ar făcut confracților săi mai în vârstă, precum Ion Barbu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Arghezi, Blaga etc., și nu făcându-și mea culpa pentru multele șicane și puneri la zid ale opereii acestora, învinuți de cel mai virulent decadentism, ci pozând în postura de mare protector. Cu aceeași știință perfidă a eludării adevărului, în care era mare meșter, tov. Croh nu răspunde în fond niciunei acuzații. Nu dă seama de nicio vină, nu-și face niciun moment mea culpa pentru mizeriile ideologice la care s-a pretat, sau în cele în care și-a depășit atribuțiile, punând sub tăcere toate articolele vitriolante în care apăra cauza partidului și prin care a făcut mult rău tocmai acelor oameni pe care-i socoate acum „prieteni săi” și despre care relatează fel de fel de amănunte picante (Ion Barbu văzut prin escapadele lui amoroase, pasiunea pentru câini, rătăcirea legionară etc.), episoade aduse în prim plan nu atât să-i venereze pe aceștia, ci să se reabiliteze pe sine. Realitatea este că acest critic literar, pe numele său adevărat Moise Cahn, a fost unul dintre cei mai temuți diriguitori ai literaturii noastre socialiste, că a scris articolele cele mai înfocate pentru a sluji partinitatea literară, că a înfierat decenii la rând tot ce se abătea de la normele și clișeele acestui tip de a concepe literatura, și care dând dovadă de un cameleonism dintre cele mai veroase și-a schimbat veșmintele de mai multe ori, putând să pară în ochii multora drept criticul providențial, care a scris cel dintâi despre câțiva mari scriitori. În realitate a făcut-o, pentru ca să fixeze niște tipare, să fixeze niște limite peste care nu se putea trece. Formulând el însuși nivelul acceptat al evoluției scriitorului, el venea să-l așeze pe scriitor într-un fel de cămașă de forță din care cu greu ar fi putut scăpa, preferând să ofere el însuși limita ideologică de la care să fie arătată publicului statuia celui „reabilitat”. În acest fel, putea părea în ochii onora drept criticul de mare anvergură, așezat pe cele mai principiale poziții, dar cochetând și cu poziția insului aflat totdeauna în avangardă. Chiar cursul său despre *Literatura română între cele două războaie mondiale* probează un ton mult mai temperat față de ceea ce scrisese înainte, această „îndulcire” progresivă fiind elementul lui forte cu care a impresionat atât pe cei din vârful puterii, cât și pe trepădușii literelor de fiecare zi (alt caz de anticipare estetică fiind, așa cum se știe, studiul său despre momentul expresionist al literaturii noastre). Prin astfel de ieșiri din matcă, el a încercat ani la rând să-și mențină poziția de critic „vizionar”, scenariu în care memorialistica deține și ea un rol important, menit să șteargă cu buretele mai mulți ani din viața sa „vinovată”, scris cu intenția de a-și trece sub tăcere anii în care a îndeplinit cu fermitate și dogmatism atitudinile de vâtaf literar și culturnic marxist, spre a aduce în prim plan aspecte din viața și opera unor creatori

importanti, pe care chipurile, i-ar fi sprijinit și atunci când îi desființa. Jurnalul său este populat de figurile lui Argezi, G. Călinescu, Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Felix Aderca, Zaharia Stancu, Ion Barbu, Marin Preda, Ion Caraion ș.a., care și-au găsit cadența în noua literatură în bună parte rolului de îndrumător și de sfătuitor, de „ambasador” grijuliu pe care l-ar fi avut el, grație unei atitudini flexibile, fără de care cu greu s-ar fi putut produce recuperarea posibilă. Peste tot, el vrea să pară „omul providențial pentru scriitorii interbelici aflați la ananghie”, făcând *tabula rasa* de colaborările sale la *Scânțea*, *Lupta de clasă*, *Contemporanul* etc., de tovărășiile sale dubioase cu controlorii de calitate ai scrisului „realist-socialist” ca Traian Șelmaru, Nestor Ignat, Leonte Răutu, Eugen Campus, Andrei Băleanu, Radu Popescu, Savin Bratu, Eugen Luca, S. Damian, Sorin Toma, Georgeta Horodincă, N. Tertulian, Vicu Mândra, Ion Vitner, etc. Realitatea e că numele celor mai mulți dintre acești „producători” literari nici n-ar trebui consemnate de istoriile literare, iar opera lor tratată cu toată rigoarea necesară, prin expedierea autorilor lor, fără nicio priză astăzi, la un capitol de enumerări, binecunoscut în practica literară, de „și alții”. Cazul lui Crohmălniceanu este unul dintre cele mai emblematiche, asupra căruia autoarea stăruie cel mai îndelung, luând poziție față de „jalnica severitatea ideologică și vigilența critică” arătată în presă de Croh, ca și de formularea concluzivă la care subscriem: „aproape două decenii, de la înălțimea poziției și funcțiilor pe care le-a ocupat, Ov. S. Crohmălniceanu a dirijat literatura română spre marasm, făcând echipă ideologică cu șelmarii, morarii, limanii, nestorii și alți „tartori”, cum îi numește, pe care îi disprețuiește și de care, să recunoaștem, se deosebea încă de la început, prin erudiție și rafinament literar”. Chiar dacă nu sunt de acord cu atributele de „erudiție și rafinament literar”, pe care autoarea i-o condece lui Croh, putem fi însă de acord că unele din cărțile lui sunt mai informate și mai acceptabile interpretativ decât ale unei bune părți din această echipă de lefegii ideologici, care au mâncat o „pâine albă” (aluzie la un roman de cea mai joasă speță estetică apărut tot în această perioadă!) pentru a ținea în ignoranță și dezinformare poporul român.

Cazurile de impostură literară și ideologică aduse la „masa verde” a judecății continuă cu alt specimen notoriu de dedublat și prostituat public, Petru Dumitriu, care, după ce a atins în țară cele mai înalte culmi ale nerușinării și terfelirii scrisului, prin elogiile aduse lui Gh. Gheorghiu-Dej, a părăsit țara, refugiindu-se în Vest, prilej în care s-a lepădat de țucăreala făcută. Destinul său halucinant este urmărit cu atenție mărită, de la rolul avut de el în susținerea literaturii proletcultiste prin *Flacăra*, „una din cele mai crunte publicații culturale de stânga, hotărâtă, prin coordonatorul ei, N. Moraru – fanaticul ideolog - și prin grupul de redactori și colaboratori pe care i-a format, să aducă pe linie marxistă cultura românească”, până la funcțiile de conducere care i s-au încredințat. Imaginea sa de mare dătător de ton în literatura noastră nouă e analizată prin prisma declarațiilor sale de după 1990, făcute în cele două cărți de interviuri realizate de E. Simion și G. Pruteanu, în care încearcă să-și convingă cititorii că se află în fața unui cu totul alt om, care-și reneagă și regretă trecutul și face *tabula rasa* de creația sa anterioară. Autoarea semnalează însă numeroase discrepanțe și inadvertențe în aceste „plângeri în pustie”, scoțând la iveală poltroneria insului și numeroasele momente de nesinceritate. Ele sunt raportate în permanență la activitatea în care scriitorul s-a implicat în țară până la plecarea sa în străinătate,

astfel încât contribuția sa la literatura română din Occident, căreia i s-a alăturat la 36 de ani, nu poate șterge rezultatul pactizării cu diavolul pe care a făcut-o timp de 13 ani în România. E dispus însă să-și recunoască întreaga vină, să găsească circumstanțe atenuate oportunistului său ideologic și să caute un alt drum spre inima cititorului român de astăzi. Din păcate, străduința sa a fost minată de chiar poziția avută de scriitor la revenirea sa în țară, când s-a apucat să laude de la televizorul ancestral tocmai regimul Iliescu, ca marcă a democrației jinduie de acest popor.

Următorul scriitor luat în studiu de Ana Selejan este Mihai Beniuc, reprezentând una dintre cele mai sinistre voci ale literaturii angajate partinic de la noi din țară. Prin el, revenim în câmpul cel mai trist al indecenței literare programate, deoarece mărturisirile lui nu sunt în fond decât un mod de răfuială permanentă cu acei literați români care i-au fost potrivnici și care n-au fost de acord cu politica de ploconire la arta sovietică manifestată de acest „cel mai mic” dintre „cei mari” ai momentului. A vorbi despre mărturisirile lăsate de „poetul comunist” în cartea sa de memorii *Sub patru dictaturi* (1999) este un moment de tristă rememorare a unei etape greu resimțită de lumea noastră literară, în care ambițiile și dorințele de mărire ale poetului de la Sebiș nu sunt susținute de o creație artistică convingătoare, iar lamentările, cât și injuriile, nu reușesc să convingă pe nimeni despre buna sa intenție, nici despre rolul său „inocent” în afirmarea unei linii de conduită decentă. Neregretând nimic din ceea ce a făcut și trăit, Mihai Beniuc e un caz de încremenire psihologică greu de mistuit, un ins care s-a scos singur din caruselul progresului social de la noi, un ins care rămâne cantonat într-o himeră, și care oricând ar putea-o lua de la capăt fără să schimbe și să înțeleagă nimic din dialectica istoriei, omul care a rămas un comunist devotat până la moarte, convins că tot ce a făcut a făcut spre binele țării și a partidului. Supărător este faptul că poetul bate mereu moneda din detaliul că n-a încasat salariul de la Uniunea Scriitorilor, atâta vreme cât a fost președinte, fără să recunoască însă marile surse de venituri materiale aduse de abundența „producției” sale literare, valorificate în presă sau editorial, cât și alte sume oculte primite din altă parte. În timp ce el se crede genial, poetul clujean Victor Felea nota despre poetul *Cântecelor de pierzanie* următoarele: „marele „ambițios” se dovedește de „un conformism incorrigibil și impardonabil”, „Bătrânul caduc le tipărește mereu, cu același cinism al puterii (...). E poezia unui ratat..., e poezia urii neputințioase, e... diareea verbală a unei conștiințe răskoapte. E poezia unui sado-masochist netemperat”.

Este momentul să luăm în discuție și modul în care încearcă să se prezinte în fața urmașilor poetul și criticul clujean Victor Felea, autor al unui jurnal postum intitulat *Jurnalul unui om leneș* (2000), care, din păcate, suferă și el de meteahna de a consemna o realitate care nu concordă cu acțiunile și faptele sale de fiecare zi. Ceea ce iese în evidență, după opinia autoarei, este faptul că poetul clujean nu are o vedere exactă asupra procesului de înnoire trăit de poezia noastră prin Nichita, Baltag, Blandiana, Sorescu etc., rămânând în admirație doar pentru Baconsky, Mircea Ivănescu, Petre Stoica sau Modest Morariu, dar amendând cu suficientă forță vituperatoare lumea meschină și falsă în care a trăit în socialism într-un jurnal care dă seama de multe mizerii ale vieții noastre literare (mascaradă, falsitate, impostură, lichelism), fără a realiza că între ceea ce spune și ceea ce face el se căsca zilnic o mare prăpastie. În timp ce se dezice de poezia simplistă și

declamatorie a unor confrăți, el însuși cade în păcatul de a scrie și publica astfel de texte, încât Ana Selejan îl sancționează fără drept de apel: „Prin poeziile publicate în presă și în volum, Victor Felea contribuise și el la mascarada literară atât de incriminată, în același timp, de diarist. Avem așadar, o ruptură vizibilă între scriitura ascunsă (jurnalul) și scriitura la vedere. Jurnalul lui Victor Felea pune cu stringență problema duplicității și a scrisului la două mâini în societatea totalitară”.

Nu e însă cazul să judecăm și celelalte jurnale și memorii justificative, scrise de alți foști colaboratori ai puterii în epoca dejistă sau ceaușistă. Printre ei se remarcă și zvăpăiata Nina Cassian, a cărei viață ar putea să ne intereseze doar sub raportul aventurilor erotice, cea a lui Sorin Toma, cu privire la modul cum se mistifică un eveniment sordid, precum acela în care l-a desființat pe Argezi, cea a Luciei Demetrius cu privire la modul în care o literatură fără consistență moare de la sine. Mai grav este faptul că majoritatea acestor jurnale sunt lipsite de orice interes literar, iar din punct de vedere al realităților social-politice, ele nu pot fi invocate ca document, deoarece reprezintă, în fond, niște falsuri grosolane de conștiință (în special Petre Solomon) având cu toate menirea să justifice în fața cititorului de astăzi, eroarea comisă și să-și pună cenușă în cap, găsind fel de fel de motivații și justificări pentru faptul că au făcut literatură proletcultistă și au fost acerbi și devotați soldați ai luptei ideologice a partidului. Cele mai multe dintre acestea abundă în găselnițe și puerilități, descoperite *post festum*, din care cauză ele pot fi luate în considerație doar ca beneficiu de inventar. Un anume masochism al dezvăluirilor o cuprinde și pe Nina Cassian, poetă comunistă notorie, cu un trecut public și amoros scandalos, care nu face decât să se expună o dată în plus oprobiului public, printr-o existență care epatează prin cinismul ei. În general, din paginile acestor mărturisiri trucate exală de la distanță o anume duhoare de care nu putem face abstracție, ca și de un sentiment de penibilitate și milă creștinească, pe care cititorul de astăzi nu este în stare s-o mimeze la nesfârșit. Rămășițe penibile ale unui regim expirat, foști profesori de pe urma sentimentelor și înțelegerii noastre creștine, astfel de inși au atentat zilnic la buna noastră credință, ne-au sedus moralicește și psihicește, ne-au maculat și infestat gândirea cu sloganurile lor false, numai pentru a câștiga bani, onoare, trecere, posturi și vizibilitate publică, au cerșit locuri de odihnă și în recreere la munte și la mare, conservându-și în fond alura de paraziți îmbelșugați și de căpătuiți ai totalitarismului sovietic de care s-au folosit și de care au abuzat continuu. Mărturisirile lor contrafăcute nu pot fi catalogate decât drept „cârja cerșetorului” într-o literatură care a ieșit din marasm și care se poate exprima liber, fără mistificările de rigoare. Cartea Anei Selejan, la fel de curajoasă ca și celelalte, aplică fierul roșu nu numai pe conștiința unor lefegii recunoscuți ai regimului comunist, dar și pe conștiința noastră a contemporanilor săi, mărturisind indignată o anume tendință de toleranță, iertare și opacitate a cititorului român de astăzi, care, nu de puține ori, suferă alături de torționar și nu de deținutul maltratat și fără putere. E timpul să-i deplângem, dar să nu-i cinstim, să-i înțelegem, dar să nu-i iertăm.

George Vulturescu sau despre „smintitul” de pe Pietrele Nordului

Irina Petraș

Sunt de pus laolaltă în portretul lui George Vulturescu mai multe *semne*: Ochiul, Piatra, Nordul și „smintirea”. Pentru aceasta din urmă, laitmotiv al excelentului volum *Aur și iederă* (Editura Paralela 45, Pitești, 2011, 95 pag.; poemul *Aur și iederă. La Castrum Megessalla* a fost tipărit și într-o ediție de lux, cu ilustrațiile pictorului Dorel Petrehuș: „În registrul tău cetatea Megessalla e piatră pe piatră/ fiecare literă e o piatră care poate reface slava ei/ smintite litere/ smintite pietre/ pe care nălucile își găsesc odihna/ urmează-mi mie: prin galeriile ochiului meu orb/ intram smintit seară de seară până în odăile/ contesei”), propun un excurs etimologic liber, ipotetic. Nu mă satisface deducerea lui a (*se*) *sminti* din slavă (chiar dacă nu-mi displace nicidecum această latură a limbii noastre care o face și mai specială și, poate, mai mlădioasă). Dicționarele precizează că preluarea slavului *sumensti*, *sumenton* ar fi fost facilitată de asemănarea cu „minte” (*mens*, *mentis*). Calea mi se pare prea ocolită. Mai degrabă găsesc credibilă ipoteza că smintirea se trage din *ex mente*, adică „din minte”, sau chiar dintr-un [ex] *mentire*, a minți, „a inventa cu mintea”. Să mai adaug că teoria (controversată) a unei faze „bicamerale” a creierului, cu emisfera responsabilă cu limbajul perfect separată de cealaltă, așa încât omul putea crede că are înăuntrul său un zeu personal care îi dictează ce anume să facă, să spună (să scrie?), poate traduce binișor toată povestea cu imaginarul, inspirația, ficțiunea.

George Vulturescu este, astăzi, un *poet al Nordului* în măsura în care această situație e chemată să traducă și să valorizeze lucrările și purtările omului după ce intabularea s-a făcut, repetat și insistent, prin șirul de instrumentări ale dosarului *locuții* operat de cărțile sale precedente. Smintirea utilizată ca refren în noul volum spune destul de clar că nu avem de-a face cu o poezie a Nordului, ci, dimpotrivă, Nordul este al poeziei în modul cel mai direct și mai profund – anume acela că ea, poezia, a creat Nordul, iar acesta, la rândul său, printr-o răsucire extrem de naturală, s-a întors cu argumente care să legitimeze sursa, să o întărească. Sminteala poeziei e una „ieșită din minte”, în ambele sensuri: născută de combustii ale creierului activ, dar și deraiată, căci iese din îngrădirea rațională a termenului și încalcă, liber și creator, legi. Mișcarea aceasta circulară de creare/luare în stăpânire a unui *loc* e de regăsit, de altminteri, în toată literatura. Ieșit din minte, locul naște la rândul lui „gânduri” și minciuni de o valabilitate pe care nu omul, dintotdeauna dependent de povești, o va pune la îndoială: „Ca să te pot întâlni am inventat Pietrele/ Nordului. Doamne, le-am smuls din/ celulele creierului precum ai sumețit Tu/ stâncile din mare”. Dumnezeu este și el, cum se vede din acest vers ambiguu, un fel de poet smintit în stare să născocască lumi *din minte*.

Se poate duce și mai departe descrierea. Expresionismul invocat adesea când e vorba despre poezi optzeciști transilvăneni este și el unul *smintit*, adică ținând de spațiul imaginat mai întâi și locuit apoi consecvent de poet. Putem identifica ușor în poemele sale izbucnire dinamică, descătușare, extaz (Gabriel Coșoveanu intuiește corect un registru mai degrabă imnic și grav decât expresionist). Este

prezent și țipătul – *schrei*-ul nemțesc își află perechea cu posibil zvon etimologic în vechiul *țurail* –, ca să nu mai spun, prinsă în vraja cuvintelor, că *schreiben*, „a scrie”, stă pe-aproape; iar „tensiunea interioară transcende lucrul, trădând relații cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul” (semnalment esențial al expresionismului în viziunea unui Blaga). Cu toate acestea, elementele puse tradițional în seama aceleiași maniere expresioniste și prezente în spațiul poemului – lup, piatră, fulger, sihlă, vultur, orb, carne, frică, sânge, vifor – sunt nu atât mesageri ai revoltei, cât, mai degrabă, ieroglifele cu care poetul se auto-împroprietărește scrijelind cu un cuțit ancestral și ontologic fila albă („Cuțitul literii nu lasă nimic să putrezească”). Tot astfel, Ochiul Orb este nu doar deturnarea poetică a unui handicap și a unei ades pomenite întâmplări din copilărie („într-o zi jucându-mă în satul meu natal, Tireac, mi-am pierdut ochiul stâng și într-o zi mi-am dat seama că acel ochi pierdut s-a deschis în interiorul meu, iar astfel s-a născut poezia. Dar fondul acela sufleteș al satului meu natal, cu toată zona aceea de codru, prin faptul că eu sunt costoboc, fiind ultimul dintre costoboci, alături de cuvintele satului pline de sevă au făcut ceva mirific și anume să se nască poetul din mine” – se poate citi într-un interviu), ci metafora cea mai potrivită pentru poemul la care lucrează George Vulturescu încă de la prima plachetă de versuri. Lumea sa e una care se înalță înăuntru, care subminează cu bună știință ceea ce ochiul valid, comun, văzător în afară, aduce în spațiul scriptural. Poetul nu „înfățișează” stări și peisaje, ci le imaginează. Ioan Holban are dreptate: Nordul lui George Vulturescu e un *topos*, un loc dinamic de (re)integrare a ființei, iar nu o „stare de suflet”. Acolo, în lumea dublă și alteră a pietrelor interioare, vin din afară voci ale unor *imaginanți* convocați anume. El îi aude, sunt cântecul ritmic cu care își însoțește truda, căci „tava cu jar a lui Harap Alb nu-i la îndemână decât în grajdurile textelor”. Și: „Eu urc muntele printre fantomele lecturilor. / Gâfâi prin aerul tare ca și cum aş purta pe umeri grinzii de texte”. Martorii facerii poemului/locului său sunt Eminescu, Rilke, Hegel, Carl Sandburg, Baudelaire, Pound, Schlegel, Goethe, Trakl, Nietzsche, Gunter Grass, e.e. cummings, Pascal, Sorin Dumitrescu, Nicolae Breban, Dinu Flămând, Robert Șerban, Daniel Corbu, Nichita Danilov, carnetele lui Caspar David Friedrich, Bătrâni din Sălaj („O piatră cu numele săpat în ea cântărește mai mult decât un munte”).

Nordul lui Vulturescu caută și își asumă semne și repere care să-i întărească dreptul de proprietate. Ochiul orb, deschis înăuntru, spre mintea făcătoare de povești, se însoțește cu ochiul vederii comune pentru a găsi un echilibru și a legitima o creație. Actul său incantatoriu, autonom și orgolios, își caută giranți de o nobilă vechime cărora să le poată fi descendent fără a-și pune în primejdie superbia. Vezi, de pildă, *Bătrânele versuri*: „Văd negru/ negru ca lutul din valea nămolosă a satului meu/ Tireac, în care cad mâțșorii răchitelor de pe maluri,/ negru precum în oglinzile acoperite cu ștergări din/ casa mortului Ioan, unde stau pitite cele o mie de/ imagini ale lui Dumnezeu fugind printre lăstărișuri/ cu o mie de pui pe care îi mută lupoaica în dinți/ dintr-o vâgăună în alta/ Smintit, fac și eu asta: mut cuvintele dintr-un/ poem în altul: unele pentru

Ochiul Orb,/ altele pentru cel care vede./ (Dacă voi uita vreodată ochii lupoaicei/ orb voi fi)/ Pentru că sunt doi ochi în fiecare om/ unul care vede și unul care nu are încredere în ceea ce vede/ așa cum spun înțelepții și Carl Sandburg care a văzut/ doi Christii pe Golgotă: *unul era pe cruce,/ altul în gloată. Unul avea piroanele înfipte în palme,/ altul degetele țepene pe un ciocan bătând cuie*”.

Piatra, ca element durabil și magic, prin chiar dăinuirea ei prelungă, dincolo de limitele unei vieți omenești, și prin statornicie (pietrele *rămân*), e cheia legăturilor ancestrale. Costobocul trimite frecvent la povestea tatălui, a bunicului, la copilăria lui conținând toate ingredientele viitorului meșteșugar de cuvinte: „Sunt doar un om pe Pietrele Nordului/ sub o stea stearpă. Respir același aer cu/ fiarele, cu cel din gușa păsărilor, din/ duhoarea mlaștinilor, din rămășițele/ stărvurilor.// Numai tu nu ești putred, cuțit al meu,/ pe care a stat mâna bunicului Dumitru,/ cioplitorul de cruce, mâna tatălui Gheorghe,/ săpătorul de fântâni” (*Dăra ontologică a cuțitului*). Blazonul pe care și-l adjudecă poetul e și el, într-o oarecare măsură, smintit, „din minte”, căci istoria acestei ramuri traco-dacice cu posibile înmuguriri germanice se pierde în negura vremurilor și în cenușa tălmăcirilor succesive. Importantă e, însă, minuția scenografiei originare, consecvența cu care e chemată să susțină gesturi și ritualuri ale poemului. Fiindcă tot am recurs la etimologii inventate, voi spune aici, glumind, că obsesia *locului* și a *copilăriei formatoare* mi se pare mai mult decât firească la un... *costoboc* – „coasta-boacii” rimează în fundal ca emblemă a apartenenței ficționale(n)te. Una în fața căreia plecarea și aplecarea sunt demne ritualuri (ca în *Fiatră pe piatră*: „E o ierarhie ceea ce se vede astăzi în Nord:/ mălurile de sub rădăcini, grohotișurile se răsucesc/ și intră aspirate, în pietre, înghițite de/ tăcerea lor vorace; vrejurile, trunchiurile/ copacilor, lăstărișurile și ierburile intră sub/ coaja pietrelor. Totul intră în pietre:/ aerul, lumina vântul./ Nu mai e nimic decât piatră pe piatră. [...] Smintit, să crezi că poți citi Pietrele/ Nordului. Nu le poți lua pe genunchi, nu le/ poți răsfoi, nu le poți împrumuta precum cărțile/ din bibliotecă./ Stai în genunchi, în fața lor, când plouă/ și când fulgeră, când sunt reci sau calde ca și/ pielea ta. Nu te-a pregătit nimeni/ să crezi în scânteia din miezul lor/ precum femeia în fătul din pântec”). Aurul nu-i doar al odăilor contesei de la Megessalla, ci și al obârșiei. Tot astfel, puterea iederei (imi vine în minte forța agripantă a scrisului, „iedera scripturală” din *Volubilis*-ul Simonei Popescu) ține de *învăluire*, *încolăcire*, *acoperire-ocrotire*, *agățare*, ea potențează, umanizând, aspra putere a pietrei: „De o mie de ori i-am dat târcoale zidului/ cetății Megessalla/ de o mie de ori am văzut că din piatră crește iederă/ și iedera devine piatră în zid/ de o mie de ori trebuie să am puterea smintită / a iederei”.

Blazonul septentrional își rotunjește conturile și-și esențializează armele, vulnerat de subminări ce nu țin neapărat de *loc*, ci de mersul destinal al omului. Aglomerarea frântă de semne crepusculare pe care o remarcam în volumele anterioare se retrage acum în fundal, se estompează sub forța excepțională a ochiului imaginant: „*n-am decât Ochiul meu Orb cu/ care pipăi iarba și pietrele*” și „*Ceea ce se întâmplă în ochiul meu Orb este adevăratul eveniment exemplar al vieții mele*”. Saga nordică a atins o armonie tăioasă, întunecat-arzândă, poetul și-a marcat definitiv teritoriul și oficiază, fie și sub negrul cenușii, solemn, cu o voce de-acum inconfundabilă, din chiar pragul proprietății sale: „locul unde este începutul, acolo/ va fi și sfârșitul...” „Smintit să stau pe Pietrele Nordului/ cu un ochi orb și cu unul viu/ care se înșală unul pe altul/ sub ochiul lui Dumnezeu violaceu/ Sunt poetul din Nord”.

Poezia lui Sorin Mărculescu

Ion Pop

(umare din numărul trecut)

„Proiectul cărții unice” e reamintit în argumentul cărții publicate în 1985, *Fluviul întâmplător*, ca parte a patra a volumului din 1982. Două propoziții în exerga volumului trimit la misticul Meister Eckhart, după care ar trebui să ne purtăm în așa fel ca și cum am fi morți, și care mai spune că dacă ne pierdem viața ne regăsim Ființa. „În drum spre Ființă prin jertfa ființei” – cum reluase ideea un Heidegger – pare a se situa mereu și eul, mai degrabă generic și el, ce se exprimă în acest adaos de poeme, puse integral sub titlul *Imnuri*. Tonul festiv, de o abia surdinizată solemnitate, aerul de oficiere se regăsesc în versurile ample în care se învecinează, ca întotdeauna până acum, reflecția cu abstracțiunii etalate și repere ale unui univers mai palpabil, redus însă la - cum să spun? – mari figuri, cvasiemblematic, ale spațiului și tot atât de stilizate reprezentări ale eului. Trei versuri din *Imnul 55* pot da, între altele, o idee despre această situație: „rătăcire credință pecete portal/ cântecul tău prapur albastru / al măruntaielor beznei”. Căci efectiv ideea de mișcare divers solicitată de diversitatea și meandrele lumii date, de călătorie, de curgere a „fluviului întâmplător” al vieții, ghidat totuși de o credință într-un Dincolo spiritual, apoi aspirația de a concentra în „pecete” trăirea, conferind întâmplătorului un statut de destin investit cu Sens, sunt vectorii mari ai acestei viziuni aproximată de la înălțime, cu miză transtemporală. Cât despre „cântec” el stă într-adevăr mereu sub semn imnic-transfigurator, menținându-se în registrul nobil al rostirii. Concurența dintre concrete și abstracțiuni nu scade nici acum, încât, de pildă, o „cină cu lapte și pâine” înrămată simbolic, cu trimitere la actul liturgic al cuminecării, cu sugestive metaforizări, nu se poate dispensa de explicitări exterioare „viziunii” poetice: „ne întrebăm contopindu-ne cine oare ne-nseamnă în imaculatul / așternut al suprafeței adânci și cine suflând din înalt ne usucă / umerii și grumajii? Cel nevăzător ne plutește pe apele / albe și tu *lingura o înmoi în dăinuirea pieiții* și înălțarea / pâinii pierdute în lacul de lapte spre buzele tale spre / flacăra obrazilor tăi *e gestul cerului ce se hrănește din sine / căutându-se*” (subl. n.). Schema conceptuală dezvoltată aproape fără excepție în amplele imnuri poate fi identificată tot aici, într-o expresie abia recurgând la metaforă, uzând, pe deasupra și de câte un cuvânt prețios, de căutat în dicționar: „(vizibilul devorând invizibilul de nevăzutul sorbind văzutele / toate și nevăzutele gingașa intususcepție a celor ce sunt în / ceea ce nu e ori albul măcel al vidului vid înghițind)... „Centrul mandalic”, „lanțul cel mare el ființei”, „nunta scindării”, „neființă a nefirii”, „aburul nesprijinirii”, „creștetul firii” - alături de manieriste alambicuri ale imaginii, precum: „dezghiocarea purcederii căii din faclă”, „laptele roșu al contragerii înflăcărate”, „sfârâie-n seu prigonirile de pergamente crispate” ori, pe un spațiu mai larg: „topirea noastră în tine gerul tău / în umbrele noastre fiecare cu golul de sine sau într-un / pumn de megauniversuri toate plouând spre o ghilotină de / gresie pe grumazul crepuscular al aceluia care te laudă / pe tine arborescență-a negării îndrăgostite”.... Față de poemele ceva mai vechi, asemenea excese sunt mai rare totuși, discursul poetic construindu-se cu precădere ca suită de variațiuni ritualic reluate pe tema permanentei

mișcări de transfer dinspre diversitatea viului, trecut prin „vămi” purificatoare, către un orizont al spiritului. „Un dom boreal / vast peste veșnice straturi de loess și beton”, o „catedrală a frigului”, „prisma (care) rămâne cu urmele trecerii noastre spre timp”, „cub de sare”, „templu itinerant cu pereții de aer”, „ecoul iubirii ce fuge de sine”, „creștetul tău e o mare de fugă / dinspre părere spre gol rânduind aplecarea / lumilor toate din lumi spre pustiile sacre / unde și vidul prea greu se desprinde de / sine și se întoarce-n țesutul în ruga în rugul / mai subțiat de-adâncire mai singur / de peste toate trăgând aburire de nume”... Mai mult decât altădată, astfel de considerații au puncte fertile de plecare în faptul concret, chiar cotidian, - o întâmplare de pe strada Spătarului din București, imaginea femeii iubite țesând la o fereastră, sau, ca într-unul dintre cele mai frumoase imnuri (73), evocarea în peisaj german, pe malurile hōlderliniene ale Neckarului, a figurii tatălui mort, cu întoarceri către peisajul de acasă. E, în astfel de texte în care pătrund înviorător concretul existențial, o fervoare a rostirii („ne rostim într-o flacăra”, „ne rotim într-o flacăra”), dar și o mare pace contemplativă în care reflecția se poate desfășura cumva asigurată de contactul inițial cu date ale biografiei: „n-ai zăbovit niciodată moartea scrutând-o / și ai murit din viață-ntru viață. Ești tu: ești inexistența vie / ești liniștea dragostei la sine întoarsă ca ochii tăi la sânul / peretelui nevederii tu cort acum părintesc al celui ce este. / transparent timpu-mi răsuflă în apa memoriei tale”... Ecurile de verset biblic participă, desigur, la încărcătura liric-simbolică a versului.

Tot din marele proiect al *Cărții singure* face parte, încheind-o de fapt, cartea apărută în anul 2000, *Lumină de seară*, precedată de un argument definitoriu pentru poziția tipic modernistă a autorului. Sorin Mărculescu își reafirmă aici credința într-un tip de „poezie pură”, discurs „fără utilitate în nemijlocitul istoric, dar precuvântare sau *preambul* (deci *avantext*, ceea ce înseamnă mai mult decât *avangardă*) la cuvântul inaudibil în care autorul cărții de față *altmodisch* cum este, se încăpățânează a crede în pofida tututurilor relativismelor în vigoare”. Ca atare, „non-utilitatea solemnitatea, receptivitatea și precursoratul sunt... atributele esențiale pe care poezia - această slujire festivă a *pre-rostirilor* fundamentale - nu poate în niciun chip renunța”. Cuvântul *ritual* e pronunțat încă o dată, căci poezia „botează cu vorbirea aceea ce i se dăruie”. O delimitare importantă se face, totuși, față de purismul estetizat al unui Mallarmé și de a sa poezie a absenței, căci în plin discurs imnic (97) putem citi acest segment „teoretic”, de reflecție și definire a propriei viziuni - una care vizează spiritualizarea, o plinătate a trăirii purificate în contrast cu secătuirea expresiei la poetul francez: „doar aerul digerat / de brize și seninuri /.../ muchiile unui cub de / aer păstrându-și hotarul și sfârșitul ceea ce nu este / în ceea ce este cu totul diferit de vechea absență / a lucrului teoretizată cândva de poetul rău înarmat sau / de contururile amintirii de care pântecul fecundat / dispore ritmic în altă răsădire a morții: / ceea ce rămâne e amintirea a ceea ce va fi este / numai mirarea de-a trebui să îngropi ce încă / nu este: știi că este doar ce nu va fi: / adorația la picioarele a ceea ce nu e în / ceea ce tace în cubul de aer: prismele de străvezime rămase după ce murii de lemn ai tabernacolului au / putrezit și-au căzut cu șase aripi

spre toate colțurile / trandafirului și-au lăsat sigilată păstrarea / despicătura impalpabilă de cuțit recent cumpărat / între este și nu e”. E un mod mai complicat de a sugera miza pe decantările în spirit ale lumii materiale, menite să constituie o altă prezență, inalterabilă, nesupusă ciclurilor de nașteri și morți petrecute în timp. Modulații de imn și de rugăciune, de laudă liturgică ce amintește de discursul anaforic al acatistelor („Bucură-te... bucură-te”), de benedictiunile făcute în odăjdii sărbătorești, de mărturisirile umile ale psalmistului ce se simte nevolnic și pieritor în fața veciei divine conferă o gravitate particulară acestor rostiri ce nu fac economie de cuvinte, care reiau obsesiv aceeași tematică a efortului de transfigurare, a mișcării tensionate între forțe și realități contrare, mai vechea *concordia discors* baroc-manieristă, reactualizată pentru a sugera sau numi aspirația materiei fascinate de spirit, în versuri ca acestea: „alba alba clătire a umbrei de / orice lumină și a luminii de oricare umbră în / libera fire a amândurora asemenea aripilor / ce-nsingurate și despărțite una de alta se zbat / într-o concordie învrăjbită a stângii și-a drepte” (*Imnul 88*). Viziunea poetică se consolidează astfel pe aceleași linii de articulare, în același tip de asociere cumva paradoxală, prin care se aproximează trecerea dintr-o stare în alta, într-un du-te-vino neconținut. Important e, și salutar, faptul că discursul liric s-a eliberat acum de încărcătura cumva excedentară a metaforelor chemate să aproximeze abstracțiunile ca și de complicațiile unei sintaxe de filon manierist. „Semnele” acestei lirici rămân tot emblematice, de univers generic, dar ele sunt ceva mai apropiate de biografie și de confesiune, de câteva ori chiar cu trimiteri la evenimente punctuale - o întâlnire cu Gellu Naum într-un dialog publicat în cutare număr de revistă, alta, în plina de fervori Piață a Universității, în care, ca niciodată, poetul vorbește despre trăirea „în sufletul incendiat de speranță al țării” - repere orientate însă către aceeași zare de înaltă spiritualitate, depășind, așadar, stricta realitate istorică. Osmoza dintre discursul reflexiv și deschiderea vizionară susținută simbolic și de o dicțiune marcat ritualică, de oficiere cvasireligioasă (aluziile la actul liturgic sunt mereu prezente, ca și cele la figuri ale limbajului biblic) și de elevație imnică, este acum mai organică decât oricând: poemul s-a purificat și în acest sens, echilibrând atent ponderile dintre meditația „nudă” și translațiile cugetării în imagine și ritm, cu abundență verbală, în ample mișcări solemne ale rostirii. O culoare cu adevărat proaspătă aduc în acest context de austerități cele câteva balade în care se aud ecouri hispanice de prin Garcia Lorca, cu o altă muzică și cu o prospețime nouă a imaginii de marcă folclorică înregistrată. Însă nota aparte a liricii a lui Sorin Mărculescu, excepțională în amintitul context de relativizări „postmoderne”, o dă tocmai această ținută înalt-imnică, netulburată afirmare, răspicată și luminoasă, a credinței sale în valorile perene ale spiritului, într-un discurs ce se vrea, în fond, edificator. „Actualitatea” lui poate fi pusă în discuție, dar știm deja că poetul nici nu mizează pe o asemenea dimensiune, marginală și secundară față de efortul mereu reluat de întrupare în semne a Cuvântului cu majusculă.

Criza egalității

Horia Lazăr

Acesta e titlul introducerii la *Societatea egalilor*, publicată de P. Rosanvallon în 2011 (1). Semnalînd, ca și lucrările anterioare ale autorului, dificultățile democrației ca formă socială a cetățeniei, cartea propune soluții de revigorare a ei prin accentuarea caracterului relațional, public, al angajamentului democratic, și de asemenea prin „renaționalizarea” dinamică a proceselor sociale (2).

În studiile consacrate lui Tocqueville, Claude Lefort descrie tensiunile dintre egalitate și libertate. Despărțind libertatea economică, îndreptată spre ceea ce ei numeau „utilitatea publică”, de libertatea politică, fiziocrații secolului Luminilor încredințau statului „puterea socială” – produs și producător al societății -, ce consta în capacitatea de a modela și de a transforma oamenii, iar la nevoie în crearea unui nou tip uman. Expresie a unui despotism *sui generis*, această putere, preluată de revoluționari, identifică voința națiunii, suveranitatea poporului și tirania administrativă în ficțiunea unui „individ colectiv”: o ființă atotputernică, prezentă pretutindeni, „imensă și tutelară”, scrie Tocqueville, aleasă de un popor care nu iese din starea lui de dependență decât pentru a o alege, revenind imediat la ascultare (3). Statul modern, străin de orice competență, devine astfel un releu administrativ ce anihilează libertatea de gândire. El se mulțumește să încurajeze activitățile, competențele tehnice și opiniile, care nefiind supuse unor constrîngerii politice nu-i amenință existența. Combinînd normalizarea juridică (puterea absolută a legii) cu alienarea persoanelor (egalitatea îi așează pe oameni unul lângă altul, fără ca între ei să existe vreo legătură, arată Tocqueville; prin urmare, egalitatea politică e ambiguă: drepturi pentru toți în regimurile populare și drepturi luate tuturor în cele despotice), democrația, ca realitate istorică, repune în discuție raporturile dintre egalitate și libertate.

„Egalitatea condițiilor”, îndrăgită de scriitorii și filosofii secolului Luminilor, poate funcționa în interiorul societății civile, ca „fapt” sau „stare” socială într-o ordine ierarhică istoric variabilă, în care cei asemănători – sau „egali” între ei: femeile, copiii, servitorii, ucenicii, lucrătorii agricoli – pot fi supuși aceluiași constrîngerii. Ca egalitate politică, libertatea nu e însă un fapt istoric universal; ea transcende dimensiunea socială și istorică a umanității. Dacă egalitatea e un element permanent și vizibil al naturii umane (doar excesele ei sînt invizibile, arată Lefort), libertatea, bun invizibil al omului (ale cărei excese sînt, în schimb, vizibile), e o actualizare a subiectului și a voinței sale ca aventură a cunoașterii și a căutării adevărului într-o istorie discontinuă, fragmentată, în care se inserează la modul contingentei fragile (4). Apărută în societăți predemocratice, egalitatea în sînul stărilor și a ordinilor s-a instalat, treptat, în obiceiuri și moravuri, în vreme ce libertatea e un produs al gustului, al ideilor filosofice și al imaginației literare (5). Puse în mișcare de ideea de libertate și, simultan, de pasiunea egalității, „popoarele democratice” ale lui Tocqueville sînt sfișiate între ideea egalității populare și a celei sociale, al căror izvor e confuzia dintre identitatea colectivă a poporului și cea selectivă a reprezentanților. Între tirania majorității, exprimată de opinie și întrupată de putere, și puterea exorbitantă a societății, divizată și scindată dar revendicînd dreptul de a fi

reprezentată ca partener la deciziile politice, atomizarea și disocierea socială (pe care Tocqueville le opune spiritului aristocratic de cooperare asociativă) își pot găsi rezolvarea prin înscrierea egalității în interioritatea libertății (6). La capătul acestui proces anevoios, nevoia popoarelor de a fi conduse și dorința lor de a rămîne libere pot fi resorbite în „chiasmul dintre societatea care se ridică ca o putere și puterea care se difuzează în societate” (7) menținînd „la distanță” politicul și socialul. Doar astfel omul anonim al lui Tocqueville, pierdut într-o mulțime „în care nu se mai vede decât vasta și magnifica imagine a poporului” (8), emancipat dar singur, se va simți cetățean și actor politic. Rătăcit într-o lume care-i cultivă diferența, omul democratic (majoritar sau minoritar, bogat sau sărac, bărbat sau femeie, angajat sau nu în proiecte colective) își va putea regăsi identitatea prin contactul cu ceilalți, instituind, la antipodul „poporului politic”, adesea supus diversunilor politizante, „cetățenia socială” (9).

Lumea zilelor noastre cunoaște o proliferare accelerată a inegalităților, însoțită de o slabă reacție la nedreptăți și de o tolerare tacită a acestora – fenomen numit de P. Rosanvallon „paradoxul lui Bossuet”: „situația în care oamenii deplîng în general faptele la care consimt în particular” (10). În SUA, procentajul celor mai ridicate venituri (10%) reprezentau în 1982 35% din totalul veniturilor iar în 2010 50% (11). În Franța, cele mai mari salarii medii au crescut între 1998 și 2006 cu 14% (la vîrfurile piramidei, 0,01% dintre salarii au urcat cu aproape 100%), în vreme ce salariile cele mai mici (90% din total) au fost ridicate cu doar 4%. Tot în SUA, 20% din populație posedă în prezent 93 % din bunurile financiare (exceptînd patrimoniul imobiliar) iar în Franța 1% din cetățeni stăpînesc 24% din bogăția țării, 50% din populație posedînd doar 6%. Tabloul trebuie completat cu un fenomen nou: creșterea disparităților intracategoriale, care fac, de exemplu, ca diferențele în remunerarea cadrelor să fie mult mai mari decât cele dintre media remunerațiilor cadrelor și ale muncitorilor, și de asemenea cu o serie de practici tot mai frecvente de ghetozare (12), de secesiune fiscală a bogaților (industriași, bancheri, sportivi, artiști, noua versiune a „anahoreților” stigmatizați de codul teodosian – cetățeni-dezertori, ce-și părăseau orașele refuzînd să-și onoreze obligațiile sociale), de izolare în spații rezidențiale închise, uneori rupte de organizarea urbană sau comunală (enclave teritoriale private, omogene, ce trăiesc într-un fel de „imponderabilitate” socială) și de reapariția cetățeanului-proprietar, gestionar informal influent al afacerilor locale, ale cărui activități antreprenoriale în sînul comunității fac din aceasta echivalentul unei asociații sau al unui sindicat de coproprietari cu rezonanțe corporatiste. În fața acestei stări de lucruri, care combină inegalitățile materiale cu nedreptățile sociale (discriminările în accesul la studii, cultură și socializare nu sînt doar efectul slabei mijloace materiale, ci și al insuficienței integrării sociale anterioare), P. Rosanvallon propune un set de angajamente civice și politice prin care democrația își poate recîștiga suflul înscriindu-se în reperiile antice prietenii: cultivarea valorilor comune, afirmarea asemănărilor dintre parteneri și promovarea egalității prin diferențe (13).

Fundalul teoretic al „societății egalilor”, care, încorporînd componenta libertății și pe cea a autonomiei, nu e o simplă lume a egalității materiale, e problema singularității ca „variabilă de relație” (în care diferența nu desparte, ci leagă), opusă autonomiei – „variabilă de poziție” – și identității – variabilă constitutivă (14). La capătul unor discriminări succesive, boală cronică a democrațiilor și modalitate de creare a inegalităților, filosofia „egalității împărțite” – fapt social, nenatural – refuză neutralizarea sau anularea diferențelor prin egalizare, diversificînd libertățile, poziționările și inițiativele. Între reabilitarea omului comun (CV-urile anonime, care rețin datele „obiective” ale candidatului la post), generalizarea prin normalizare a unor practici (căsătoria homosexualilor, care deplasează dreptul a două persoane de a se uni, de la sex la individ) și discriminările pozitive (corectarea unor nedreptăți prin răsturnarea discriminărilor), afirmarea singularităților va trebui să depășească revendicările „individilor-categorii” (femeile, homosexualii, persoanele de culoare, excentricii, devianții), unind ființele umane într-o recunoaștere reciprocă. Astfel, paritatea politică a sexelor, plasată între noul universalism al mixității (15) și diferențialismul resentimentar, separatist, va cîștiga prin tratarea ei relațională. Drepturile femeilor vor putea fi corelate cu cele ale bărbaților în absența referințelor la calități biologice, psihologice, temperamentale sau spirituale.

Transpusă politic, etica singularității implică redefinirea drepturilor sociale ca relații interumane (nu ca sumă a drepturilor subiective, teoretizate în dreptul natural al secolului al XVII-lea), axate pe un pol de generalitate (instaurarea unor reguli juste) și pe unul de particularitate (grija față de celălalt ca individ, nu ca obiect general, nejuridic, al acțiunii caritative). Îndepărtînd imperativele fragilizante de autonomizare, care ascund autoritarisme devastatoare, generatoare de presiuni psihologice („Fiți responsabili!”, „Luați inițiative!”, „Construiți-vă viitorul!”), etosul singularității integrează autonomia persoanelor în dreptul social ca pe o aspirație permanentă și o miză dificilă (nu ca pe o stare de fapt) – un „nou obiect al luptei claselor” (16), orientată spre împlinirea egalității singularităților.

Nu există singularități adevărate în afara reciprocității, care definește dreapta împărțire a lucrurilor ca pe o „circulație de elemente între indivizi” (17). Trecerea de la logica schimbului și a darului la cea a implicării părților angajate în proces introduce o noțiune sociologică nouă: „bunurile relaționale” (dragostea, prietenia), a căror producere și consumare sînt simultane. „Coproducte” de parteneri ce devin, prin actul generării lor, coproprietari cu drepturi egale, aceste bunuri, creatoare de legături sociale inedite, pot contribui la redefinirea solidarității ca principiu de bază al societății. Criza statului-providență, însoțită de oroarea față de fenomenele de parazitism, de banalizarea fraudelor, de mica corupție sau de fuga de impozite lovește în primul rînd, arată P. Rosanvallon, clasele medii și cele populare active (18). Transformat în „stat-providență selectiv”, a cărui sollicitudine se îndreaptă spre exclușii redefiniți ca „săraci” prin redistribuirei uneori generoase, statul democratic, ce-și alege unilateral domeniile de intervenție, e expus reproșului de asistanat social. Focalizarea eforturilor materiale asupra sărăciei, emblema inegalităților, lasă însă în umbră numeroase alte nedreptăți (19).

Ca ultim element al „societății egalilor”, „comunalitatea” (20) înscrie cetățenia (ansamblu de drepturi) în forme relaționale. Cetățeanul devine

astfel „concețeau” într-un mediu social urbanizat, a cărui descentralizare nu implică riscuri de secesiune sau de împărțire a suveranității. În SUA și în Franța, fiscalitatea locală nu e redistributivă, spre deosebire de cea națională. Despărțind redistribuirea, atribut al suveranului, de administrarea resurselor locale, statul american și cel francez separă politicul de social, instituind totodată o *cetățenie socială comunală* deschisă tuturor inițiativelor. Omogenitatea abstractă a națiunii și gestionarea diferențiată a așezărilor umane își răspund și se completează plecând de la un principiu simplu: pericolul *social* major nu e uniformitatea politică a națiunii, ci ghettoizarea urbană prin privatizarea legală sau arbitrară a unor părți ale spațiului public – o omogenizare prin izolare și dislocare, inegalitară, ce împiedică mixitatea socială răsfrângându-se în același timp asupra definiției politice a națiunii ca și corp suveran indivizibil. Perenizându-se sub forma reproducerii sociale (echivalentul actual al privilegiilor), enclavizarea spațiului public are ca orizont dispariția lui.

Renaționalizarea democrațiilor prin recunoașterea reciprocă a singularităților – antidot la dificultățile reprezentării, ale cărei contradicții sînt rezultatul întemeierii ambigue a egalității (origine a democrației sau orizont îndepărtat, poate utopic, al ei) – poate fi ocazia extinderii egalității care leagă diferențele la scara mondială. Resorbirea inegalității mondializate în societatea planetară de mîine prin egalitatea diversităților poate deveni astfel semnul redescoperirii sensului originar al politicului.

Note:

(1) Pierre Rosanvallon, *La Société des égaux*, Paris, Seuil, col. „Les livres du nouveau monde”, 2011.

(2) *Ibid.*, p. 411.

(3) Citat în Claude Lefort, „De l'égalité à la liberté. Fragments d'interprétation de *De la démocratie en Amérique*”, în *Essais sur le politique. XIXe-XXe siècles*, Paris, Seuil, 1986, p. 245.

(4) *Ibid.*, p. 231.

(5) *Ibid.*, p. 233. Instaurînd egalitatea în sinul ordinilor *separate*, regii Franței au practicat o politică de „nivelare” aristocratică. În societățile democratice însă,

clădite pe înclinația firească a cetățenilor spre libertate, eșecurile acestea sînt imputabile, arată Tocqueville, „pervertirii” spiritului de egalitate. Tot în acest sens, doar libertatea poate repara „răul democratic” (excese egalitare).

(6) *Ibid.*, p. 239.

(7) *Ibid.*, p. 243.

(8) Citat în Claude Lefort, „Réversibilité. Liberté politique et liberté de l'individu”, în *Essais sur le politique, op. cit.*, p. 211.

(9) P. Rosanvallon, *La Société des égaux*, p. 11.

(10) *Ibid.*, p. 17.

(11) *Ibid.*, p. 12-14 pentru datele statistice care urmează.

(12) De exemplu ocolirea grupului de persoane inferior pe scara socială: șomerii îi evită pe imigranți, salariații avuți pe cei mai puțin înstăriți, clasele medii superioare pe cele intermediare, profesiile intermediare pe salariații mărunti: un „proces segregativ” desfășurat în lanț, ce se întinde la ansamblul spațiului social (*ibid.*, p. 384, n. 1). Fenomenele de ghettoizare distrug atît modelul grec al *cetății*, construcție filosofică care precede definiția cetățeanului ideal, cît și reprezentarea romană a *concețeniei*, comunitate de locuire a prietenilor, rudelor sau aliaților definiți ca cetățeni prin raportare la ea ca spațiu urban de reciprocitate (*ibid.*, p. 382). „Cetățenii” romani erau titularii „drepturilor de indigenat”, înrădăcinați în cetate, spre deosebire de „străini” (*hostes, peregrini, aduenae*), arată Émile Benveniste în *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 1. économie, parenté, société*, Paris, Minuit, col. „Le sens commun”, 1969, p. 337. Pe de altă parte, în latină termenul *civis* e primar iar cuvîntul *civitas* e derivat. Primul indică o valoare de reciprocitate, pusă în evidență de frecvența folosire a determinantului posesiv (*civis meus, civis nostri*), nefiind așadar o desemnare obiectivă a obiectului, ci o caracteristică comună trimițînd la apartenența socială (Émile Benveniste, „Deux modèles linguistiques de la cité”, în *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 273-274).

(13) *La société des égaux*, p. 400.

(14) *Ibid.*, p. 359.

(15) Împotriva modelului antropologic unic, androcentric, și a „universalității masculine”, Sylviane Agacinski propune o definiție neierarhică a umanității ca realitate „constituită din două tipuri umane distincte, simultan asemănătoare și diferite” (*Politique des sexes précédé de Mise au point sur la mixité*, [1998], Seuil, col. „Points essais”, 2009, p. 50). Vehiculînd o umanitate egală cu cea a bărbaților și diferită de ea, femeile, fiindte împlinite și autonome (cărora „nu le lipsește nimic”, p. 54), sînt mărturia vie a *diviziunii originare* a genului

uman și, împreună cu bărbații, expresia diversității antropologice. Pe de altă parte, diferența culturală a sexelor e modelul tuturor discriminărilor și ierarhiilor sociale (p. 51).

(16) *La société des égaux*, p. 370.

(17) *Ibid.*, p. 373 [s. P. R.].

(18) *Ibid.*, p. 378-379. Acestea se percep ca dublu penalizate: prea puțin defavorizate pentru a putea beneficia de sprijinul material al statului și insuficient de bogate pentru a se bucura de facilități – îndeosebi fiscale – rezervate celor avuți.

(19) Într-un interviu din 2010, P. Rosanvallon distinge sărăcia-*condiție* (studiată în secolul al XIX-lea în doctrinele consacrate pauperismului) de sărăcia-*situație*, efect al șomajului și al evoluțiilor economice ale lumii actuale („Aider les gens un par un”, în *L'Histoire*, 349, janvier 2010, p. 89-91). Producînd excluderi durabile, acestea transformă situația în condiție și asistența din partea statului în mod de viață. Imposibilitatea rezolvării masive a problemei șomajului, anticamera sărăciei (2 milioane de șomeri sînt tot atîte situații care trebuie tratate *separat*) indică necesitatea rezolvării *relaționale* a cazurilor de sărăcie și redefinirea misiunilor statului-providență din această perspectivă. Pe fundalul reducerii drastice a programelor sociale și al dezvoltării separatismelor la nivel macro-social (europenii bogați nu mai vor să plătească pentru europenii săraci) și micro-social (nefumătorii contestă dreptul fumătorilor la unele îngrijiri medicale, persoanele sobre fac la fel cînd e vorba de alcoolici) – cu tendința la izolare în spații omogene și la o cerere de recunoaștere din care lipsește componenta solidarității -, doar îngemănarea imperativelor cetățeniei și ale redistribuirii în respectul celui alt poate împăca tratarea intelectuală a excluderii sociale cu instituționalizarea solidarității diferențiate.

(20) *La société des égaux*, p. 381-395.

Basarab Nicolescu - 70

Scrisoare către un prieten

Scrisoarea aceasta, pe care acela căreia îi este adresată o întâmpină cu aura luminoasă a șapte decenii de viață, nu se adresează doar prietenului.

Nici doar spiritului viu, dinamic, iscoditor, aflat în permanentă căutare a lucrurilor esențiale din care se alcătuiesc lumea și omul și a ascunselor legi și taine după care se structurează înlăuntrul și înafara acestora, dar și, prin natura lui sudică, iubitor de petroniene festinuri ale inteligenței și de încântări gastronomice și oenologice demne de un veritabil gourmet.

Nu doar gânditorului care nu încetează a medita asupra destinului omului, într-o epocă în care o asemenea reflecție se impune tot mai acut, ci înțelege să ofere și un răspuns la acea tulburătoare și străveche întrebare pe care umanitatea nu încetează a și-o pune de la nașterea sa: „*În fond, cine suntem?*”, adică aceluia care, fondând o nouă metodologie a cunoașterii, trasează o cale nu numai plauzibilă, ci perfect posibilă pentru orice domeniu de cercetare.

Și nici doar autorului unor lucrări fundamentale precum «*Noi, particula și universul*», *Teoremele poetice* ori «*Transdisciplinaritatea*», ultimul mare manifest teoretic al veacului XX, lucrări care propun o viziune integratoare de importanță excepțională, căci autorul lor are mai mult decît alții conștiința faptului că omul trebuie să rămână centrul oricărui demers de cunoaștere și că «*marea sfidare este astăzi aceea de a lega din nou înțelepciunea Orientului cu știința Occidentului și abia apoi să pornești în căutarea adevărului*».

Ori numai aceluia care, campion al înaltelor valori omenești, rămâne, în același timp, nu numai unul dintre cei mai fervenți promotori ai celor naționale, ci și unul dintre cei mai încrâncenați apărători ai acestora.

Scrisoarea aceasta se adresează mai ales poetului. Poetului care se ascunde pudic în savantul, în gânditorul, în prietenul meu Basarab Nicolescu, cel care a făcut din poezie calea regală a demersului său.

Aceluia care afirmă: «*Poezia este suprema aproximație cuantică. Mecanica cuantică descrie mecanica universului în timp ce poezia revelează*

dinamica lui secretă” și care plasează marea poezie, alături de marea gnoză și de marea tăcere, celelalte două chipuri ale rațiunii, pe cerul *cunoașterii non separate*.

Aceluia care vede în poet un fizician al Sensului, complice, dincolo de cuvinte, inteligenței cosmice și nesfârșitei căutări a adevărului.

Aceluia care consideră trezia, veghea, aceea care domnește în inima poeziei, starea care ne ajută să regăsim cea de a treia memorie, eul nostru transcendental, și care prin terțiul ascuns, esență a metaforei sacre, ne oferă „gardianul misterului nostru ireductibil, singurul fundament posibil al toleranței și demnității umane”.

Ție Basarab Nicolescu, prietene poet, viață lungă și rodnică! *Hoc est in voto!*

Horia Bădescu

Urmașii lui Dante

Laszlo Alexandru

Valanșa de explicații, comentarii, analize, cărți și tratate care s-a declanșat după moartea lui Dante, din Evul Mediu încoace, este în măsură să descumpănească pe orice om cu scaun la cap. Motivațiile celor care scriu sau vorbesc despre poetul italian pot fi dintre cele mai diverse. Totuși ansamblul cantitativ al paginilor scrise pe acest subiect, la nivel mondial, este deja imposibil de parcurs efectiv. Exegeza dantescă a devenit o știință autonomă, care se organizează pe mari direcții de prospectare, cu tendința de-a configura o gestionare globală. Se vorbește despre Dante în America de Sud, Dante și lumea arabă (cu un studiu clasic de-acum aproape un secol), sau despre școala dantologiei americane (printre cele mai dezvoltate, la nivel mondial, cu o tradiție de aproape două secole; nu demult a scos la iveală o copleșitoare enciclopedie, coordonată de Richard Lansing).

Cît privește comentariile italiene, acestea la rândul lor se configurează cronologic, pe curente de interpretare. Anumite lucruri vedeau gânditorii medievali despre marele lor contemporan, altfel se raportau la el glosatorii Barocului sau ai Iluminismului, alte calități i-au descoperit romanticii. Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, lucrurile au luat o nouă întorsătură. Iar secolul XX a adus cu sine comentariile cele mai temeinice și prestigioase, congenera textului urmărit în articulațiile sale intime. Cînd totul parea lămurit, privirile au revenit spre cele dintîi descifrări ale *Divinei Comedii*, de la apariția ei în circulația publică și pînă la 1478, data primei interpretări destinate tiparului (vezi Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi*).

În asemenea circumstanțe, pe zi ce trece tot mai incomensurabile, au început să se închege antologii și istorii ale comentariilor despre Dante. Afluxul de informație trebuia triat. Era necesară inaugurarea unui galantar cu cele mai valoroase produse. Un instrument util este mai vechea ediție a lui Carlo Salinari, *Dante e la critica* (1968). Trebuie menționată și contribuția unui reputat specialist, Aldo Valone, cu a sa *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo* (1981).

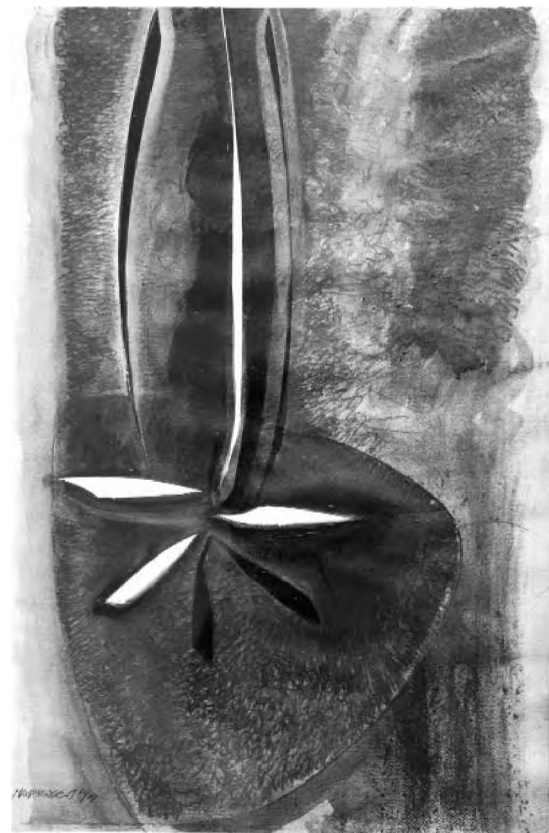
După ce-au fost trecute în revistă piscurile domeniului, atenția s-a întors și spre epocile mai puțin fericite. E vorba de secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, cînd Barocul și Iluminismul au rezervat cîteva stridențe neplăcute la adresa gândirii medieval-creștine. Dar, odată consolidată statura grandioasă a poetului, li se putea oferi cuvîntul și detractorilor săi. O smuceală pitorească e în măsură să binedispună. S-a îngrijit de asta antologia lui Bruno Capaci, *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII)*.

Nume de toată mîna, de la cele mai răsărite (Tommaso Campanella, Giambattista Vico, Gasparo Gozzi, Vittorio Alfieri, Voltaire) la cele mai mărunte (Alessandro Guarini, Nicola Villani, Alessandro Tassoni, Lorenzo Magalotti, Saverio Bettinelli, Cesare Baretta, Gianfrancesco Galeani Napione, Giovanni Battista Brocchi, Angelo Fabroni), și-au încercat puterile pe textul dantesc. Ar fi multe de spus despre opoziția de principiu a unora dintre ei față de spiritul creștin al *Divinei Comedii*. Ar surprinde poate felul în care Iluminismul raționalist a izbutit să-l denigreze chiar și pe cel mai rațional poet italian. Am fi mirați eventual de simțul artistic rudimentar al

celor care, în poezia dantescă așa de amplu diversificată, pendulînd între sublim și grotesc, au văzut doar un munte de ciudățenii ininteligibile și plicticoase, înălțate în stil "obscur și barbar".

Toate acestea și încă vreo cîteva ar merita discutate. Însă asupra altui aspect aș dori să mă opresc în cele ce urmează. Am rămas frapat de stratagema prin care unul din detractorii de odinioară aruncă în derizoriu un memorabil pasaj al *Infernului*. Sîntem în cînturile XXI și XXII, cînd Dante, ca erou principal, se confruntă cu o numeroasă ceată de diavoli, pe cît de ghiduși, pe-atît de ticăloși. Aceștia se oferă să-l conducă prin cercul pungășilor, care stau scufundați în smoala încinsă. Bunăvoința dracilor e doar mimată căci, sub aparențe de jovialitate, și-au propus de fapt să-l rătăcească. Iar în momentele de neatenție dau mereu să-l lovească, să-l zgîrie, să-l sfîșie. Neputînd totuși să-și verse răutățile pe pielea călătorului protejat de Ceruri, ei se năpustesc asupra damnaților care și-au acordat poate îndrăzneala unei pauze de la tortură, ieșind de sub smoală pe mal. Îi pîndesc viclean, se năpustesc pe furiș asupra lor, îi înhață cu ghearele și cîngile ascuțite, îi sfîrtecă în rînjetele încîntate ale comilitonilor. Întreaga reprezentare teribilă - la granița dintre sarcasm, mitocănie și ferocitate - debutează cu o pseudo-scenă militară: diavolii se încolonează a prefăcută obediență și scot limba la "caporalul" lor. În schimb acesta, pe nume Barbariccia, spre a le da semnalul de plecare "avea del cul fatto trombeta" (făcuse din cur trompetă).

Cunoscutul vers dantesc e înghesuit sub lupa critică încărită a unui oarecare Nicola Villani: "Asta le pare o glumă isteată savanților vulgari, admiratori ai lui Dante. Dar în țeasta celor care au glagorie, ea e mai rece decît zăpezile din Galia.



Franco Marrocco

Nu cred că trebuie să ne ostenim ca să arătăm josnicia conceptului, mai curînd potrivit la o doică trecînd cu vederea pîrțurile copilașului, decît la un poet grav, care ne vorbește despre perfecțiunea



Lorenzo Carlo Perin

umană. Bun, e adevărat că Dante o înfrumusețează și o onorează cu demnitatea expresiei și cu toată proprietatea cuvintelor, numind curul, cur. Și poate nu i s-a părut că a zis un lucru îndeajuns de glumeț, așa că se mîndrește cu el și-l aplaudă și-l întoarce pe toate fețele și-l exagerează, asemuindu-l cu trîmbițele, cu clopotele, cu tobele, cu semnalele de fum și cu alte lucruri așa ciudate precum acesta! Dar dincolo de grosolănia expresiei, ea este pe deasupra și contrară intențiilor poetului. Fiîndcă trupa de diavoli mergea de-a lungul malului, pe lîngă smoala fierbinte, doar pentru a vedea dacă vreunul dintre damnații aceia, pentru a-și alina chinurile, nu cumva a ieșit să se uște nițel și pentru a-l înhața cu cîrligele și a-l sfîșia. Însă cine nu vede că dacă Barbariccia umbla sunînd din trîmbiță, cu asemenea gălăgie îi avertiza de departe pe damnați să se vîre la loc sub smoală, iar astfel își păgubea propria lui vîna-toare?

Și să nu mi se răspundă că ăla a dat-o pe goarnă doar o dată, la pornire, și nu de-a lungul întregului drum; cu toate că asta nici poetul n-o zice, nici s-o presupunem n-avem de ce, dar chiar de ni s-ar spune și dacă așa ar fi, decurge de-aici că șuierul emis la început i-a avertizat pe păcătoși, care erau nu prea departe de-acel loc și pîndeau pe marginea șanțului, deasupra cleiului viscos. Aduug că nu era nicio nevoie de-a slobozi vreun semn către ceilalți diavoli, care își cunoșteau data-toria la fel de bine ca Barbariccia și erau la fel de îndemînatici și pricepuți ca el în a și-o îndeplini."

Iar dacă pînă și o bășină descrisă de Dante are asemenea receptare contorsionată, de ce să ne mai mirăm de efectul interminabil al celorlalte versuri ale sale, de-a lungul secolelor?!

O artă în continuă evoluție

Ovidiu Pecican

Nu este rostul prefetelor acela de a povesti peripețiile textelor pe care le introduc, fie ele proze scurte sau de amplă întindere (romane, va să zică). În zilele noastre, vechiul obicei al grecilor din vechime, de a merge în arenele teatrale pentru a urmări punerea în scenă a poveștilor pe care le știau deja, dintru început, urmărind doar măiestria versului de autor sau pe cea a actorilor, s-a pierdut. Întreg continentul prozei literare se resimte, mai mult sau mai puțin, încă de la creațiile interbelice ale lui André Malraux, de influența de neocolit a peliculelor cinematografice, fie acestea documentare, fie artistice. Iar filmul ca artă a prezentării realității ori irealității imediate a introdus destul de timpuriu – cu rare excepții (un Tarkovski, de pildă) – regula suspansului, a provocării tahicardice la adresa privitorului, subliniind, dintre toate modalitățile măiestriei de a spune o poveste, numai una: spiritul de aventură bine acompaniat fiziologic de accelerarea pulsului.

Toate aceste lucruri sunt, de-acum, istorie. Ele au intrat în uz stimulate de o serie de dezvoltări care țin, unele, de explozia strategiilor de marketing pe piața culturală, altele de istoria literară, iar altele de imprezibilele salturi tehnologice ale ultimelor decenii. Astăzi se pot citi continuări ale romanelor clasice stimulate de succesul de public avut nu atât de romanele înseși, cât de ecranizările lor aducătoare de importante venituri. Au apărut între timp și romane scrise după filme, de unde până nu demult raportul era invers, cel care apărea primul era romanul. Se găsesc și romane scrise la multe mâini, romane elaborate, capitol după capitol, în sistem ștafetă, cel ce continuă ceea ce s-a scris înainte de a-i veni rândul preluând personajele, eventual și locațiile, dar dezvoltând conflictul așa cum îi vine mai bine la socoteală, cât de ingenios și de artistic poate.

De când și-a scris Truman Capote romanul non-fictiv *Cu sânge rece*, îndrăznelile maeștrilor de efecte speciale folosite în film, ca și ale celor experți în operațiuni de mixare și ajustare a imaginilor pe computer, au adus atâtea formule magice în arta cinematografică, încât astăzi ficțiunile ajung să pară mai reale decât ceea ce se petrece cu adevărat, iar realitatea pare mult mai neîndemănatecă, având aerul de „făcătură”, decât întâmplările din irealitatea imediată. Pe acest fond, *mimesis*-ul auerbachian se întretaie prin zborurile bestiariului fantastic explorat retrospectiv de Jurgis Baltrusaitis în arhitecturile romanice și gotice occidentale, dând formule filmice și, desigur, literare care surprind, provoacă emoții puternice, întrețin atenția trează și chiar propun scenarii explicative îndrăznețe și inedite pentru fapte ce păreau elucidate.

Datorită unor asemenea dinamici artistice, tehnice și publicitare, recepția critică însăși se schimbă cu repeziciune, ezitând între acordarea pe seama criticului a dreptului unic de a produce judecăți sumare și economice (prezentări de un rând și evaluări prin... steluțe) și retragerea dreptului la admirație pentru expresivitate discursivă și rigoare intelectuală în demonstrațiile justificative ale verdictelor. Desigur, acesta rămâne un semn exterior și oarecum exterior, care însă vorbește în chip grăitor despre modul în care arta își pierde autonomia estetică, devenind brutal un

bun de consum marketizat, valoarea estetică, etică și cognitivă a ei fiind substituite prin simpla, dar drastică valoare de piață (reprezentată de contabilizarea vânzărilor, de cultul *best seller*-ului). Mai departe, în profunzime însă se petrece o aglutinare a subgenurilor, narațiunea realistă părand că se confundă cu ficțiunea și viceversa, precum magnifica fotografie trucată cu resturile dintr-un schelet de uriaș confecționată, nu tocmai demult, într-un laborator fotografic particular occidental și răspândită, practic, instantaneu cu mijloacele comunicării electronice.

Cam în acest peisaj – conturat aici sumar, detalii de multe feluri putându-se adăuga spre sporirea acurateții ansamblului – vin să se insereze debutanții de astăzi, iar lucrurile, oricât de sofisticate sau de simple ar fi, par să reproducă jocul cu cartonașe al lui Mendeleev, din vremea când savantul stabilea succesiunea elementelor chimice și a valorilor care le determinau, lăsând, fatalmente, unele locuri libere neocupate nici astăzi încă. Medic de meserie, născut și format în România, dar pendulând între aceasta și perimetrul francez, Mihai Simu găsește răgazul și energia necesară de a scrie un roman-document, realist atât cât trebuie și ficțional cât se poate (sau invers) care atrage atenția asupra unor situații-avertisment trăite deja, într-o versiune, visate și recapitulate ca variante de viitor în alte mii de formule subiective, în anonimul vieții noastre cotidiene, proiectate ca jocuri electronice și discutate teoretic în formule strategice de apărare sau atac; situații care, precum steaua eminesciană, sunt prezente în imaginarul unei epoci după ce s-au estompat în timp, și poate se pregătesc să



Pietro Ferri.

revină în virtutea unei inspirații filosofico-istorice care are drept model al dezvoltării societale în timp spirala temporală.

Scriindu-și cu deplină seriozitate *Biografia ideii de literatură*, Adrian Marino, hermeneutul erudit,

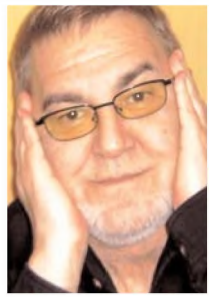


Marcelina Braga Dias

arăta, în chiar primul volum cum ocurențele ideii de literatură se schimbă de la o epocă la alta, glosând în marginea acestei constatări că, practic, după suficient timp, literatură va însemna, rând pe rând, tot ceea ce poate însemna acest concept schimbător în înțelesurile sale de la o epocă la alta. Dacă ar fi să iei o situație dată și să o treci prin întreaga serie de versiuni evolutive la care se pretează, în final spectrul curbic al acelei desfășurări s-ar înfățișa privirii virtuale precum coada înfiorată de culori – dar larg deschisă – a unui păun. Practic, prin romanul de față, Mihai Simu se inseriază coloanei auctoriale a celor care și-au propus o reflecție la una dintre întâmplările care au marcat cursul lumii în care trăim, distribuind roluri și unor români, dar nefăcând rabat de la spectaculozitatea mediilor și succesiunii peripețiilor implicate de narațiunea sa.

Există șanse ca acest text, scris cu pasiune, să își câștige un public dornic nu doar de înțelegerea unor enigme ale existenței istorice recente, ci și admirator al modului în care talentul artistic poate suplini cu mai mult succes anodinele formulări ale unor documente oficiale ori narațiunea metodic echilibrată și neutră a unei exegeze științifice. Nimeni nu poate evoca mai bine misterul vibrațiilor de alături decât prozatorul, după cum nimeni nu știe colora afectiv mai mult lectura decât mânuitorul condeiului artistic. Grație înzestrării fiecăruia dintre noi cu subiectivitate, arta nu va muri niciodată cât timp vor mai fi oameni. Participarea cu inima, alături de participarea cerebrală rămâne o cheie a interesului oricărei lecturi artistice. De aceea cred că, descoperindu-se cititorilor săi ca artist prin romanul *Putem spera!* (Cluj-Napoca, Ed. Grinta, 2012), doctorul Mihai Simu va fi întâmpinat cu mai mult interes decât cutare cercetător, anchetator sau justițiar al lumii.

Solidar cu tentativa sa, îi doresc succes pe drumul la care s-a așternut și invit pe oricine la lectura romanului menționat.



emoticon

Două poeme de Benoît-Joseph Courvoisier în traducerea lui Șerban Foarță

Benoît-Joseph Courvoisier, pe care am avut plăcerea să-l cunosc în urmă cu vreo 2-3 ani, este un tânăr autor francez, de o aleasă politețe, vrednic profesor de literatură, românofon și prieten bun al poeziei românești. A încheiat, acum câteva luni, o remarcabilă antologie a liricii noastre populare, pentru a face, ulterior, o vastă punte ca un curcubeu, cu un capăt în „veselul” Alecsandri și cu celălalt în „levantinul” Cărtărescu. (Florilegiul își așteaptă, încă, un editor autohton!) – Nu am prea știut până deunăzi, când am primit un *mail* neașteptat, că Benoît-Joseph este, el însuși, un poet aparte și, în contextul liricii franceze de azi, unul aproape singular. Dovadă: însuși versu-i clasic în formă și, în rest, baroc, amintindu-l, în tratarea minuțioasă a cutărui subiect plastic, pe Gautier, – ultimul, cred, până la, azi, Benoît-Joseph, evocator în rime al lui Zurbarán...

Mielul lui Zurbarán

O, mielule, ostatic al lepezii nocturne,
Lănetu-ți numai bucle nu-i poleit, suav,
Cu-aurărie scumpă de meșteru-ți zugrav, –
De-Agrigentin, copita-ncălțată în cothurne.

Severul Tată, fruntea ți-o va fi lăsat goală
De grăitoare semne scrise cu foc, și nu-i

Transcris nici behăitul tău blând cu slova Lui
Pe-atotnevinnovata și preavelina-ți poală.

Aspru-mpâslita-ți lână ce bate-n galben-ocru
Nu-i poate fi hlamidă regală decât celui
Cu dungi de bici pe spate, – căruia,-ntors în
ceru-i,
Îi stă, azi, chipu,-n marmuri cioplit, pe câte-un
soclu.

Grumazul bieteii jertfe e gata să se surpe,
Un greu suspin răzbate din sânge și străos.
Fulgerul-Taur trece-n Berbecel ghebos.
Inel de sfoară-i strânge copitele tricurbe.
Doar cornu-ți tors ca mlada de viță ce se-avântă,
Cam la o lună, două, după acea zăpadă
A mieilor, când turma e scoasă din zăvadă,
Aduce-a nimb de aur și-aureolă sfântă.



Hisperica Famina

Un brav benedictin, cândva,
Nevârstnic, dar cărunț și trist
De-atâta buchisit, cânta:
„Mântuitorul este Christ!”

În grai hisperic, el, cu aur
Sufla mirificele astre,
În vreme ce cânta vreun graur
Ca îngerii-n rozarii-albastre;

Și alte păsări, în neștire,
Cip-ciripeau, apoi, în văi,
Pe deal și lângă monastire, –
Ce roagă-se pentru cei răi.

Zicea el: „Doamne, facu-ți rugă,
Ție ce, drept grâu, semeni semne:
Astupă-mi gura, ce îndrugă
Cuvântul inimii nedemne!”

„Cânt fânul răvășit de vânt,
Ciclopul melc și trandafirul,
Cânt creanga cea de aur, cânt
Zemoasa pară și potirul.”

„Vreau salciei june să-i cânt seva,
Și a butucului din vii,
Goi, să-i pictez pe-Adam și Eva,
Să-ncalec aprigi bidivii.”

„Făina hostiilor pale
Să cearnă un omăt alpin
Dosind și nașterile Tale,
Și ale Tale morți... Amin!”

poezia

Lucian Scurtu

Disperări care încep cu litera A

Așa cum pe unele cruci ale cimitirului rulikowski este trecut doar anul nașterii și o simplă liniuță pentru anul morții, așa eu, pe bolta înstelată trag o liniuță cu vârful unui norișor, una dreaptă și sigură în locul nașterii mele (la început a fost adierea ei, apoi privirea ei, un incendiu necontrolat, mai apoi glezna și coapsele ei simandicoase, apoi au fost ochii și sprâncenele ei arcuite ca două iatagane maure, mai apoi a fost ea toată în oglinda ceaiului din ceașca de porțelan), alta strâmbă și aproximativă în locul morții mele, și abia mai apoi a fost cuvântul: „bună, sunt Lucian și-ți dăruiesc această înserare unică, această mare aflată mereu în derivă și această noapte fără de sfârșit”, ea a crezut și m-a urmat prin lanul meu nesfârșit de mesteceni.

Doar când poartă agrafa argintie, vuietul mării se aude până aici, în oradea.

Cântec

Cuiele smulse din palmele Lui
Adânc le bat în aripile mele,
Sânge nu curge, dar cerul gălbui
Înrăiește flacăra din două candelă,

Topită la ora în care misterul
Devoră avar supliciu divin,
Îmbracă Tu, Doamne, în fum efemerul
La care nu vreau să mă mai închin,

Acestei uimiri de care sedus
Neantul se lasă gravid de lumină,
Cuiul forjat, coborât în Isus
Cotrobăie carnea de viță virgină,

Hoit îmi e trupul pe crucea curată,
Din aripi nasc muguri, mici unghii de miel,
Țărână voi fi cât pe o lopată
Ce-astupă mormântul fără de El,

Dar El este-aici, nu departe de mine,
În palmă-I adun transpirația, nătâng,
Umil îi sărut în gesturi caline
Degetul mic de la piciorul Lui stâng,

Căzut în genunchi, orbit de lumina
Încinsă, mahmur, peste rarii smochini,
Minunea excită avatarul și vina
Uriașelor palme bătute în spini,

Înroșite pe ram la a doua venire

Încărcată de rod la izvor însetat,
Cu buze crăpate trupul subțire
Celulă cu celulă L-am sărutat,

A deschis ochii – două gutui
Aprinse-n candela cu raza pustie,
Atunci am știut că nu trupul Lui
Am sărutat, ci o păpădie,

Crescută invers, din cer tulburat,
Sfâșiat sub a clipei angoase,
Spre ziuă mi-am spus: *Om vinovat*
Te vor plânge doar streșini de case!

A doua urcare pe tron

Mort fiind îmbrăcați-mă în toga de purpură cu care am intrat în roma, în picioare sandalele cu care am trecut alpii, în mână săgeata cu care am lovit cetăți și orașe, pe degete strălucesc în voie inelele care au format lanțul robirii ei (mai sus decât ea a fost doar stolul acesta de ibiși), pe cap coroana din aurul prădat de la barbari, pe scut ramura din smochinii babilonului, în loc de cruce plantați-mi o romaniță, da, când voi muri vreau să fiu și eu pentru o zi împărat, întâiul cel cu trestie în mâna lui dreaptă, tatăl unui alt uter, fiul unei alte nașteri.

„Vir doctus lauro dignus” Virgil Vătășianu și Premiul „Herder” (1972)

Stelian Mândruț



(Urmare din numărul trecut)

Ecouri imediate / intermediare

Unica modalitate viabilă la vremea respectivă de înștiințare publică a unei atari reușite particulare / colective de distinctă prestanță în lumea cultural-științifică autohtonă și străină consta în implicarea și difuzarea imediată a știrii prin mass-media locală / națională (presă, radio, televiziune) ori cele intermediare prin răspândirea orală / scrisă, conform relatărilor aflate și reunite din anumite surse externe. Încercarea de cuantificare temporală exersată în cazul mesajelor așternute pe hârtie (cărți poștale / de vizită, scrisori, telegrame) indică un propice răgaz cuprins între Anul Nou 1971/1972 și lunile ianuarie - martie 1972. Emitenții sunt de regulă cunoscuți proaspătului laureat (foști elevi / studenți: Adriana Buzilă; Marius Porumb; Ioan Pop; Nicolae Secară; Ion Solcanu; diferite personalități: ambasadorul Germaniei la București, doctor în istoria artei; arh. Dinu Antonescu; prof. Miron Constantinescu; prof. Nicolae Corivan; prof. Ion Frunzetti; prof. Cornel Irimie; mitr. Nicolae Mladin; acad. Miron Nicolescu; prof. Mircea Petrescu-Dâmbovița; prof. Daniel Popescu; rubedenii: Anuța și familia, Liana Bogdan, Ovidiu Catul, Lia și Ovid Curcă; prieteni: Nicolae Ciape, arh. Ludovic Bágyuj, dr. Nicolae Dunăre; diplomatul dr. Ekkehard Hallensleben; Dorothee Renner, Konrad Schuller; dr. Dominic Stanca

etc.), exprimându-și convențional sau deschis amical, gândurile de bucurie, mulțumire, satisfacție, onoare, respect, patriotism, europenism, sănătate, fericire, noroc atât cu ocazia trecerii în noul an, predicționând semnificația aniversării zilei sale de naștere în 21 martie 1972 (70 de ani!), cât mai ales „simțind laolaltă” cu savantul ce „recidivase” eficient pe tărâmul promovării relațiilor cultural-științifice româno-germane și nu numai.¹

Acest aspect fusese recunoscut și subliniat mai ades de corespondenții săi din străinătate, cu precădere cei din spațiul cultural german, mulți fiind și rămânând colegi și colaboratori la finalizarea unor proiecte de cercetare în domeniul istoriei artei. Dr. Wilhelm Rüdiger, specialist în estetica pedagogiei și preocupat de însușirea limbii române, relata din capitala Bavariei despre ecoul favorabil României stârnit în presa locală cu prilejul anunțării desemnării ca „herderian” a profesorului de la Cluj; emitentul își reitiera, totodată, invitația la o comună trudă de cercetare și documentare, precum cea recent validată prin apariția proiectului în prestigioasa colecție „Propyläen”². Bună prietenă de familie cu părinții dascălului omagiat acum, Grette Cech, pictorită de talent, stabilită mai demult în capitala Austriei, își începea epistola astfel: „das Leben geht weiter” (*Viața merge mai departe, n.n.*) făcând aluzie și corelație între fericitul eveniment sărbătorit drept

urmare a lecturii notei rectoratului Universității, inserată în hebdomarului local *Kurier*, și necazurile survenite în ambele familii (decesul lui Ioan Vătășianu, tatăl, și trecerea în neființă a mamei Dnei Cech!). În aceeași zi survenise și mesajul profesoarei Rosa dell Conte și al auditorilor Seminarului de limba română din cadrul Universității de la Roma, anticipând parcă, însemnătatea altor două misive de o aparte încărcătură umană și profesională, dezvăluite de către două bune cunoștințe de la Viena și Mainz, cea dintâi, o renumită specialistă a colectivului „*Österreichisches Bibliographisches Lexikon (Lexiconul Biografic Austriac, n. n.)*”, dr. Eva Obermayer-Marnach, cu care profesorul clujean colaborase deja începând din anul 1970 (C. Lecca), și dr. Fritz Voler, un alt coleg știut din faza conlucrării cu editura „Propyläen”, de la Berlin.³

Cadru procedural /2

Fragmentat în spațiu și timp din pricina apariției și înmulțirii mesajelor de felicitare pricinuite de anunțarea deciziei conducerii celei mai de seamă instituții de învățământ superior din Austria, demersul „birocratic” în care fusese angrenat noul deținător român al premiului „Herder” pe anul în curs, suferise oarecari sinuoșități exprimate cantitativ în directă relaționare cu documentele de soluționat cu privire la întârzierea anunțării bursierului propus de laureat și acceptat ori invalidat de forurile de resort imediat superioare pe cale ierarhică (decanat, rectorat, minister etc.). Setul de fișe expediat de către dispeceratul administrativ al Fundației de la Hamburg, la expresa rugare a profesorului Vătășianu, - manifestând precauție și reticență față de lentoarea vitezei de reacție a factorilor decizionali la nivel local / național, - fusese examinat și completat / finalizat printr-o caracterizare de înaltă ținută morală și profesională făcută licențiatului Dan Nicolae Busuioc, specifică pentru tăria argumentației științifice și judecății umane a omului și dascălului suferind deseori ingerința vremii și vitregia semenilor ce (încă mai) diriguiau „timpul” (ne)favorabil în diferite etape evolutive ale propriei sale vieți profesionale (anii '20: naveta universitară între Cluj, București, Iași, Praga și Viena; anii '30/40: stagiul de bibliotecar la Biblioteca universitară clujeană și de „funcționar” academic la „Școala Română din Roma”; anii '50: avatarurile suportate agravant acum și marcate prin eliberarea sa din funcția de profesor universitar și titular de catedră, existența și derizoria supraviețuire în calitate de cercetător la Secția de istoria artei din cadrul Filialei Academiei Române locale, dublul efort psihic / fizic de remontare profesională, odată cu debutul monografic consemnat în anul 1959 etc.). În pofida sentinței negative rostite de biroul Consiliului profesoral al Facultății de istorie-filosofie și parafate de apostila „negativă” aparținând rectorului Ștefan Pascu, profesorul încântat de aportul „protejatului” său la cursuri și seminarii vitale deplinei perfecționări în domeniul istoriei artei, mărturisirea următoarele despre cel menit să reprezinte propriul tărâm de cercetare în calitate de stipendiat „Herder” la Viena pentru anul universitar 1972-1973: [el, candidatul, n. n.] „*dovedea un efort de a fi metodic, sobru și serios atât în gândire, cât și în exprimare. Am ajuns astfel la convingerea că dispune de calități care îl vor putea ajuta să ajungă un cercetător de seamă în această specialitate... Am solicitat și informații principiale*





despre caracterul său, foarte satisfăcătoare, pentru că țin cu tot prețul ca studentul recomandat de mine ca bursier al premiului Herder pentru specializare la Viena, să fie un element care să ne facă cinste sub toate raporturile, și cele profesionale, și cele etice".⁴ Problema bursierului propus de profesorul Vătășianu, dar neagreat de oficialitățile universitare locale, complicase evident încercările conjugate ale factorilor de resort de la Hamburg și Viena de a rezolva secvența "absenței" insinuată în programul de desfășurare al festivităților, partea română neavând încă agrementul necesar cu privire la stipendiul valid desemnat. Succesivelor mesaje primite din partea șefului administrației Fundației "Herder", Hermann von Baussnern, în cursul lunii martie și aprilie, laureatul român informa despre amânarea sosirii bursierului în cauză și despre invitarea următoarelor persoane și personalități, cunoscute la și din Viena, la evenimentul preconizat în ziua de joi, 4 mai, începând cu orele 10,45: prof. univ. dr. Arthur Betz, Institutul arheologic al Universității; prof. univ. dr. Walther Leitsch, Institutul de istorie austriacă; Dr. Eva Obermayer-Marnach, Academia de Științe a Austriei; Dr. Karlheinz Mack, Institutul de studii estice și sud-estice al ASA; dna Grete Cech, cunoaștință de familie.⁵

Apoteoza

Ne îngăduim ca în proximitatea interpretării actului festiv, tradițional desfășurat în ziua de joi, 4 mai 1972, într-un abordabil perimetru spațial (situat în centrul istoric al Capitalei, incluzând cele trei vestite hoteluri, dar și clădirile Academiei și Operei, unanim considerate drept excepționale bijuterii arhitectonice ale vremurilor imperiale) și un facil interval temporal (orele 11, debutul ceremoniei în sala "Johannes"; orele 13, prânzul de gală; 15-18, odihna de după masă; 19-22, spectacolul de operă; 22, cina de rămas bun!) să insistăm, deloc "imaginar", asupra stării de spirit a candidatului român, binecunoscut în țară și străinătate prin sumedenia de calități proprii unui perfect comportament etico-moral și esteticoprofesional.

Virgil Vătășianu reușise gradat să se impună profesional și uman, îndeosebi de congenerii săi autohtoni, de un similar profil, chiar dacă, în raport cu meritocritica sa ascensiune consemnabilă pe durata anilor scurși după 1959, validată exemplar prin calitatea demersurilor inserate în articole / studii / poligrafii ori volume personale, ca și prin contribuția faptică dezvoltată în afara fruntariilor țării, - atât în calitate de versat conferențiar în propășirea valorilor perene ale artei medievale românești / transilvane, cât și de abil și pragmatic colaborator la redactarea unor primordiale instrumente de cercetare, organizarea și vernisarea unor expoziții de sorginte comparatistă în palier internațional, ori întreținerea atmosferei elevatelor dispute științifice la numeroase colocvii / congrese / sesiuni / simpozioane referitoare la studierea trecutului artei în sine și, mai ales, la impunerea novatoarei tratări dpv. conceptual-metodologic, - trebuia să mai suporte ingerințe și nedreptăți, precum insolvabilitatea bursierului propus și înlocuit grabnic ulterior, în toamna anului 1972, printr-un candidat impus de forurile de resort de la București.⁶

Laureatul clujean se afla în onoranta ipostază situațională cronologic și valoric, figurând în sialul unor iluștri antecesori specialiști în istoria artei, mulți dintre ei fiind cunoscuți de cel în cauză prin variante modalități de conlucrare faptică și intensă tangență comunicațională în ultima

treime a veacului XX. Cităm dintre aceștia pe următorii: prof. dr. Manolis Chatzidakis (Grecia, 1965); prof. dr. Svetozar Radjic, prof. dr. France Stelé, (Jugoslavia, 1967, 1969); prof. dr. Roman Ingardin, prof. dr. Jan Bialostocki (Polonia, 1968, 1980); dr. Dercsényi Dezsó, dr. Fenyo Iván, dr. Vayer Lajos, dr. Balogh Jólán, Ungaria, 1966, 1968, 1969).⁷

Informarea tipărită oficial și difuzată la fața locului celor șapte premianți și tuturor însoțitorilor invitați, stipula cadrele evoluției manifestării și regulile de protocol însușibile cu strictete academică atât cu privire la logistica ocupării locurilor în sala rezervată, la ținuta de rigoare, cât și la modalitatea schimbului necesar de valută și segmentarea timpului disponibil până la încheierea reuniunii marcată de prezența cancelarului federal, dr. Franz Jonas, a ministrului de resort, a ambasadourilor statelor "incriminate" și a altor personalități ale vieții publice, cultural științifice și religioase din țara gazdă. Reunirea Senatului Academic fusese urmată de introducerea oficială, rostită de universitarul Wilhelm Jerger, de cuvântul inaugural aparținând rectorului Alexander Dordett, de mesajul de "laudatio" expus pentru fiecare laureat în parte (în ordonare alfabetică: Dragotin Cvetko (1911), Liubliana, muzician și compozitor; Atanas Dalcev (1904), Sofia, poet și traducător; Branko Maksimovic (1900), Belgrad, arhitect; Ortutay Gyula (1910), Budapesta, etnograf și folclorist; Jaroslav Pešina (1912), Praga, istoric de artă, specialist în pictura gotică din centrul Europei; Henryk Stażewski (1894), Varșovia, pictor; Virgil Vătășianu (1902), Cluj, istoric de artă)⁸ de către prof. dr. Manfred Mayer, liderul Curatorului Universitar, pentru ca, în finalul primei secvențe, diplomele și medaliile au fost înmânate celor șase premiați (polonezul H. Stażewski absentând motivat dpv. medical!) și patru bursieri de către rectorul instituției universitare din capitala Austriei. Adresa de mulțumire a laureaților fusese citită de arhitectul de la Universitatea tehnică de la Belgrad care, în spiritul celor aniversate, citase și interpretase din gândurile așternute odinioară de patronul moral al Fundației cu privire la simbolistica mereu perenă a ideilor despre "welche Macht und Würde hat der Mensch" (puterea și voința sălășluind în ființa umană) și scopul final ținând prin validarea tezei despre "die Waffen der Freiheit gegen die Unterdrücker" (contrapunerea armelor libertății împotriva asupritorilor).⁹

Dincolo de acribia și concretețea "laudației" redactate întru rezumarea vieții și activității celui de-al șaptelea cărturar român înnobilitat" cu premiul "Herder", - considerat un vital element în "triada" recenților emisari ai școlii vieneze de istoria artei: Anastasios Orlandos /Atena și France Stelé / Zagreb, esențial pion în dinamizarea și problematizarea studiului artei medievale în centrul și sud-estul continentului, prolific autor și prestant conferențiar manifest în reuniunile de profil din țară și străinătate, - slovele înscrise în diploma decernată credem că însumează quintesența "exemplarității unei alese vocații": "Der durch die Verleihung des Preises...Cel onorat prin acordarea premiului a contribuit prin activitatea sa științifică în mod hotărâtor la cercetarea artei sud-est europene, îndeosebi a artei românești din evul mediu timpuriu până în prezent, și a transmis unui larg cerc rezultatele eforturilor sale științifice, prin publicații pilduitoare și prin activitatea intensă de la catedră. În mod deosebit, prin studiul relațiilor reciproce dintre Europa de sud-est și Occident, a integrat considerarea artei românești și, mai ales a celei transilvănene, în istoria generală a artei europene".¹⁰

Note:

¹ AFVV, fd. plic "Herder"-felicități: cărți poștale: 7, 8 ianuarie 1972; cărți de vizită: f.d. și 14 ianuarie 1972; telegrame: 6 ianuarie 1972, Sibiu; 7 ianuarie 1972: Băile Herculane, Buciumi-Sălaj, București; 9 ianuarie 1972, Bran; 10 ianuarie 1972, Iași; 11, 12 ianuarie, București; 20 ianuarie, Roma; 24 ianuarie 1972, Brașov; scrisori: 5 ianuarie 1972, Sibiu; 6 ianuarie 1972, Cluj; 10, 16 ianuarie 1972, Iași; 19, 29 ianuarie, Cluj; 27 martie 1972, Bonn.

² AFVV, fd. dos. Premiul „Herder“, f. f.: München, 7 ianuarie 1972; vezi subcapitolul intitulat Rumänien, în Propyläen Kunstgeschichte. Byzanz und der christliche Osten. Bd. III. Berlin, Propyläen Verlag, 1968, p. 275-285.

³ AFVV, fd. dos. "Premiul Herder", f. f.: Wien, 8 ianuarie 1972; Rome, 8 ianuarie 1972; Wien, 11 ianuarie 1972; Mainz am Rhein, 23 ianuarie 1972; despre C. Lecca, vezi în Österreichisches Biographisches Lexikon, Bd. XXI, Wien, 1970, p. 315.

⁴ AFVV, fd. dos. Premiul "Herder", f.f.: Cluj, 2 februarie 1972.

⁵ Idem: Hamburg, 15 martie 1972; Cluj, 25 martie 1972; Hamburg, 7 aprilie 1972; cu toții figurează într-un bogat epistolograf dpv. calitativ și cantitativ, extins pe traseul deceniilor următoare, vezi Virgil Vătășianu, Corespondență oficială și particulară (primită și trimisă) între anii 1925-1992), ediție de Stelian Mândruț, manuscris în lucru!

⁶ AFVV, fd. Premiul "Herder", f.f.: Cluj, 28 octombrie 1972, Virgil Vătășianu către Rectorat, privind acceptarea rocadei propuse între Dan Nicolae Busuioc și Gheorghe Vida, licențiat al Institutului de Artă „Nicolae Grigorescu“, Facultatea de istorie și teoria artei, cercetător la „Institutul de Istoria Artei“ din București; Hamburg, 21 noiembrie 1972, Hans von Baussnern, confirmă primirea „soluției“ în legătură cu noul bursier și înscrierea sa, mult întârziată la studii, în anul universitar 1972-1973.

⁷ AFVV, fd. Premiul "Herder", vezi broșura „Gottfried von Herder“ Preise, 1972. Stiftung F. V. S. zu Hamburg, p. 3-6.

⁸ Idem, p. 13-23; vezi și imprimatul intitulat: Rector und Senat der Universität Wien. Wien, April 1972, p. 2-3.

⁹ Idem, p. 26.

¹⁰ Idem, p.36.



Patrizia Lanzarott

Ion Creangă - 175 Creangă și „spiritul coțcăresc”

Adrian Dinu Rachieru

S-a vorbit insistent despre bipolarismul culturii noastre, încă G. Ibrăileanu (1912) anunțând că în rivalitatea Eminescu - I. L. Caragiale asistăm la o regalitate literară "împărțită". Mai încoace, și-a făcut loc ideea complementarității, Mitică și Hyperion (văzuți de Laurențiu Ulici drept personaje exponențiale și "contrarii topite") "născând" serii oximoronice în nesfârșite combinații, definind mentalitatea, morala și destinul nostru, așezat, scria criticul, în Oximoronia, sub "steaua polară a eșecului". Încât pretinsa relație opozitivă, deconspiră, de fapt, o consubstanțialitate de fond, apropiind pe cei doi mari clasici. Recent, Ioan Derșidan publica un volum (Catilinari și temperatori: Eminescu și Caragiale, 2010) în care demonstrează că cei doi scriitori reprezentativi nu se explică doar antitetic. Cum de lungă vreme I. Derșidan încearcă a lămurii încurcarea problemă a catilinarilor și temperatorilor ca "produs al epocilor de tranziție", dar și ca "forme ale umanului", evident că cei doi iconi ai creației lor, ca embleme ale aceluși timp, oferă numeroase similitudină. Încât apropierea era inevitabilă deoarece, explică profesorul orădean, "toate tranzițiile au aceiași artizani: tehnicieni temperatori și catilinari". Iar scrierile lor, blamând cu vehemență polemică prostocrația partinică (la Caragiale) și "țâța bugetului" (la Eminescu), radiografiază reaua alcătuire, viața publică și privată, animată de o "luptă sistematică", având drept izvor criticismul junimist.

Să nu uităm însă că Pompiliu Constantinescu insistă asupra trinității "marilor creatori de expresie", întregind lista cu Ion Creangă. Cum Ioan Derșidan, în volumul pomenit, acorda un capitol coțcărilor crengieni (IV. Coțcări, cruciși și loaze), "reprezentativi", și aceștia, pentru secolul XIX românesc, ne rezervăm dreptul de a stăruia asupra "spiritului coțcăresc", deși lumea lui Creangă (epopeică, întemeiată, așezată, arhetipală), respectând cutumele, e definită prin ziceri verificate, extrase din "rezervorul colectiv", oferind stabilitate și siguranță; adică "orânduiala lumii", zicea Dumitru Tiutiucă, inventariind criteriile ei: mitice sau religioase, naturale ori individuale sau sociale. Totuși, limbajul coțcăresc denotă plăcerea spunerii aluzive și poftă de viață, omul lui Creangă (ca om natural) slalomând printre bucurii și necazuri.

Creangă însă trăiește în trecut, plin de humor, extrăgând figuri din substratul folcloric și dovedind "jovialitate paremiologică", nota I. Negoitescu. Țăran prin caracterul operei sale întregi, constatase Iorga, el manifestă o înțeleaptă neîncredere, o simplitate viguroasă și folosește o limbă "mai puțin corchezită". Explicația originalității rezidă în izolare, credea istoricul; dacă ar fi circulat în lume "ar fi scris altfel, dar n-ar mai fi fost Creangă". Iar lumea sa, la care ne face părtași, crescută pe tipar folcloric, rod al unui "încordat", totuși, dialog (biografic și textualizant), sesiza Ioan Derșidan, nu are o structurare maniheică, un unic sens direcțional, ci trăiește în amestec, urmând părelnic povața tatălui lui Harap Alb: "Tu ai să ai trebuință și de răi, și de buni". Încât orice confruntare "nu ia forme categorice"; probele, acele "împiedicări satanice", cer istețime. Fiindcă întrecerea (în competiția cu dracii) înseamnă, dincolo de vitalitatea eroilor, și

"șmichirie"; iar pășaniile (împinse în homerism, hiperbolic, grotesc) conduc, deseori, la petrecere. Încât, e limpede, Creangă oferă soluții diferite față de marii săi contemporani, probând rafinamentul cultural al unei societăți arhaice, relativizând "polul gravității". Acest univers țărănesc, deopotrivă real și miraculos, vădind înțelegere, toleranță, jovialitate etc., exprimă o umanitate "șlefuită de vechime"; o lume temeinică, rânduită, având trecut și memorie și care, prin colocvialitate, își eliberează prea-plinul lumesc oferind un spectacol lingvistic, presărând la tot pasul tâlcuri și pilde. "Con-lucrarea" cu folclorul, complementaritatea bine / rău, în fine, inventivitatea lingvistică "fără precedent și fără urmași", cum scria același I. Derșidan, s-ar părea că spulberă, în pofida aparențelor, ponciful oralității. Dan Mănuță era îndreptățit să noteze că autorul nostru, pătruns de "canonul neliniștii", smulgându-se din "magma folclorică" (V. Cristea), purcede la re-oralizare, punând la cale complicate "strategii textuale" și manevrând dezinvolt limbajul coțcăresc. Și G. I. Tohăneanu, cercetând stilul artistic al lui Creangă, era interesat de spiritul coțcăresc, cuprinzând generos intenția aluzivă, echivocul, vorbitul "în dodii", anapoda, pofta de a șugui, calamburul, bufonada etc., toate sub protecția ironiei îngăduitoare. În lucrarea sa, reeditată (dar "în straietele dintâi"), regretatul profesor timișorean pornea la "descoperirea" marelui povestitor, convins că Ion Creangă vrea "să-și ascundă chipul". Și, în acest scop, "păcatul de povestariu" ("fără păreche", observase Sadoveanu), supune limba, manevrează - prin cuvântul auzit, cu viteză epică - verva protagoniștilor. Comoara paremiologică este la îndemâna eroilor săi, folosind limba celor din sat; mai mult, eroii lui Creangă "își savurează limbajul", nota I. Cheie-Pantea. Încât, suspectat că ar fi un scriitor regional (dialectal), Creangă a fost desconsiderat sub aspect stilistic, arta sa fiind nepermis neglijată. Abia J. Boutière, semnând în treacăt "pitorescul lingvistic", trage un semnal de alarmă, oferind "o lecție usturătoare", rușinoasă pentru exegeții autohtoni, fără mari inițiative până în acel moment. Adevărat, "alergătura faptelor" (cf. Vl. Streinu), cuplată cu dezinteresul pentru descriere, peisagistică sau portretistică nu suportă statismul. O comparație cu molcomeala sadoveniană, de un lirism grandios ar evidenția limbușia și erudiția hazlie (de substrat rural), confirmând harul de povestitor. Stratul dialogat aduce un "spor de culoare" iar "oficiile sinonimiei" (seriile sinonimice), inflexiunile, repetițiile, diminutivele, intonemele ar proba rafinamentul și evidente preocupări de expresivitate, mustind de sugestii. Totuși, Iorgu Iordan (în *Limba lui Creangă*) îi contesta intenționalitatea estetică, deliberată. Doar un talent excepțional, șlefuit de zestrea nativă etc., ar "explica" farmecul inanalizabil (cf. G. Călinescu) al textelor crengiene, având drept suport declanșator "realitatea hazului său". Și Șerban Cioculescu pare a subscrie acestor opinii câtă vreme era convins că singurul dascăl al humuleșteanului ar fi fost "propriul său simț". În epocă, se știe, era proslăvit Ispirescu, văzut de un Delavrancea (în *Revista nouă*, 1888) drept "împărat povestitor". Probabil că Ion Creangă beneficia, totuși, de o supremație zonală (în spațiul moldav), recunoașterea genialității sale venind târziu.



Textul de referință rămâne, neîndoios, Moș Nichifor Coțcariu, o "povestire glumeață" scrisă în 1876 și tipărită în *Convorbiri* (nr. 10/1877), în pofida rezervelor lui Maiorescu, temător să nu lezeze onoarea "duccii de la Vaslui". Această "copilărie" (taxată ca atare, cu ipocrizie, de Creangă însuși) narează întâmplări hazoase într-un "fragment de călătorie", cu date sărăcăcioase, constatase Iorga. Drumul de la Târgu Neamț la "Peatra" devine o comedie de limbaj în care harabagiul, "om vrednic și de-a pururea vesel", purtat prin lume, evlavios, "strădalnic și iute la trebile lui" face figura unui Nastratin moldav. Văzut de Ion Pecie drept "un taximetrist de epocă", moș Nichifor țuțueanu, un craidon, practicând harabagia "la negru", transportând "fețe cinstite", deci "marfă vie", închide, apoteotic, șirul moșilor crengieni. El este, observa Ioan Derșidan, "un șantajist victorios", vorbind în dodii, iubind aluzia și echivocul, mereu "cu chef", doritor de a părăsi propria-i bățatură, unde nu își află rostul. Fie însoțind "desăgărițele" (călugărițele plimbărețe care "priebegeau" prin târg), sfidând "blăstămii preoțesci", fie având grijă, cu vorbe alunecoase, de jupâneșica Malca, proaspăt măritată, înfricoșată, încredințată limbutului vizitii de ovreiu Ștrul, și el expert în codoșlăcuri, pentru a fi predată lui Ițic. Dar bărbățelul, spune vicleanul harabagi, "nu știe cum sunt întâmplările la drum". Spirit voiajor, așadar, "făcut pe drumuri", moș Nichifor devine altul atunci când călătorește, biciindu-și zmeoaicele, acele "iepe tinere și curățele". Chiar împănat cu "retractări", discursul său desfășoară un limbaj savuros, aluziv, în vecinătatea demagogiei sentimentale, ponegrindu-și jumătatea. Acasă, lângă "mucegaiul de babă" (sterpătură, beteagă, hleab), moș Nichifor era "buclucaș" și "harțagos". Acest discurs calomniator (cum l-a numit Eugen Simion), livrând o judecată excesivă (nota indignat Valeriu Cristea), incriminând o babă atipică pentru universul crengian rămâne însă un exercițiu retoric, cu rol tactic. Lăudărosul palavragiu desfășoară strategia calomniei pentru a-și fortifica arta seducției. Băbăția, asemuită "pomului care nu face roadă", "morocânește", are răbdare să țină casa, dar harabagiul și-ar dori măcar trei zile "în ticnă", având parte de "una blagoslovită"; totuși, în final, după ce și-a ponegriț "avan" baba (iar jupâneșica, repetând călătoria, se va întoarce acasă "numai cu moș Nichifor"), acesta, aducându-i niscaiva cumpărături, va recunoaște spășit: "văd și eu că am greșit". Cum întâmplările sunt prea bine cunoscute (popașul în căruță, devenită "iatac ambulat", masul în pădure) iar tovărășia, constată moș Nichifor, e lucru bun, neprovocându-i "plângeri", înscenata





"pană" de haraba (I. Pecie), "ferecată cu teie și curmeie", vine la momentul oportun. Sub protecția lui moș Nichifor-solomonarul (cu ale sale solomonii nedezvăluite), anunțând pericole iminente în codrul Grumăzeștilor (balauri, lupi, cazaci, căpcâni și alte lifte spurcate), Malca cea temătoare se va încleșta de gâtul harabagiului flecar, aruncând mereu vorbe în doi peri și vestind primejdii închipuite. Încât poposind în "luna lui maiu", în poiana raiului "cu multă miroznă", cei doi, ascultând privighetorile nebune (fiind la vremea "să se drăgostească"), "om face noi ce-om face", după spusa harabagiului, temperând neliniștile tinerei soții ("n-om păți ceva în noaptea asta?"). Iar ispitoarea giupâneșică, ferită de "surpătură", va mărturisi candid: "și-n pădure nu mi-a fost rău". Călăuză și protector, îngânând cântece șăgalnice, harabagiul "palavrat" se va întoarce acasă "foarte vesel", "răsuflându-se" cândva, la un pahar, în fața unui prieten. Fiindcă moș Nichifor era și "potrivit din gât"...

Nuvela, să recunoaștem (pe urmele lui Vladimir Streinu), e "căptușită cu intenții licențioase". Dar tocmai evenimentul-cheie "e trecut sub tăcere", constata I. Negoieșcu. Creangă preferă să sugereze iar interpretii săi, numeroși, par a fi "umflat" sensurile lincețioase. Aceasta e chiar litota lui Creangă, concluziona Negoieșcu: prozatorul "exprimă puțin, ca să spună mai mult". Creangă "scrie și chicotește", rezuma Ion Pecie, deoarece naratorul, dedat la coțcării, "ține hangul" personajului. Curioasă e însă, în acest context, o veche opinie a lui Iorga (1890), convins că humuleșteanul, de obicei, "nu lasă nimic închipuirii cetitorului". Or, *Moș Nichifor Coțcariul* ne invită, dimpotrivă, să fabulăm, lăsându-ne în voia textului, trecând granița ficțiunii, "ascultând" literatura într-un dulce abandon și o necesară regăsire. Iar bănuielnicul cititor nu ezită să reinventeze o istorie "niciodată spusă pe față", încredințându-se unui text savuros, "cu ascunzișuri", alte sensuri și asociații limpezindu-se cu largă sa complicitate.

Să observăm, pe urmele sagacelui Șerban Cioculescu, preocupat de a glosa "în marginea" lui Moș Nichifor, că personajul e construit "după chipul și asemănarea" lui Creangă; Nichifor este, scrie criticul, un alter-ego al autorului. Văicăreț (bătut la cap de infernală babă), harabagiul e un sensibil, capabil de efuziuni naturiste, de incredibile poetizări / estetizări: turturelele se îngână, gătejele "pârâie frumos", ascultă "hazul privighetorilor" etc. Imaginația sa (repetitivă, de presupus, alimentând o strategie seductivă, folosită și în alte cazuri) și spaima Malcâi (credulă, copilăroasă, având nevoie de protecție) fac din mehenghiul harabagiului un inițiat. "Fin tactician", observase Cornel Regman, adecvându-se situației, inventiv ("gogorița lupului", balaurul), el devine "marele inițiator", precipitând feminizarea deplină a Malcâi. Proiectată într-un trecut neguros ("el a fost, când a fost..."), această anecdotă "grivoise" (J. Boutière), scrisă de un Creangă cvadragenar (la o vârstă critică, se spune, vizitat de "demonul de amiază"), poate să țină de nuvelistica realistă după cum s-ar putea să fie o "corozivă" cenzurată. Dar, important, ea nu poate fi redusă (subevaluată) la condiția unei anecdote licențioase. Amuzându-se, Șerban Cioculescu cerea un "freudist", cu instrumentarul potrivit, apt a descâlci ițele din scenariul mucalității harabagiului. Or, inițind-o pe Malca în rosturile vieții, trezindu-i potențialitățile, el invită la o participare simpatetică, descoperind lumea "cu păcatele ei", sub cupola unei morale îngăduitoare. I. Cheie-Pantea avea încă o dată dreptate: râsul lui Creangă este "jovial în esență"; el nu sancționează ci "validează modul de a trăi al personajelor", ruinând o puzderie de clișee ipocrite.

glose filologice

Ion Budai-Deleanu. Recitirea manuscriselor (I)

Eugen Pavel

Personaj enigmatic, nu doar printr-o biografie excentrică, dar și prin modul de a ni-l reprezenta numai prin intermediul unor portrete imaginare, I. Budai-Deleanu pare să-și fi creat, involuntar, o cochilie protectoare care să nu poată fi deschisă decât de cei inițiați. Principala sa scriere literară, *Țiganiada*, s-a aflat în contratimp cu epoca în care a fost creată pentru simplul motiv că a rămas necunoscută mai multor generații. Dacă nu s-ar fi produs o atare desincronizare privind difuzarea și receptarea acestui „product nou”, cum și-o definește autorul în *Epistolie închinătoare*, însăși evoluția literaturii române ar fi avut, poate, un alt parcurs. Șansa de a descoperi „poema eneică” ce zăcea uitată în scriinul urmașilor poetului de la Lwów i s-a oferit lui Georgehe Asachi, care o va semnala, la un deceniu după moartea scriitorului, în *Albina românească*, din 20 februarie 1830, ca pe o „comoară” ce va schimba gustul publicului. Chiar dacă va începe, încă din acei ani, demersurile pentru a intra în posesia lor, abia în 1868 manuscrisele lui Budai-Deleanu vor fi achiziționate, cu 400 de galbeni, de la nepotul său, Tytus Lewandowski, și depuse, tot de Asachi, la Biblioteca Centrală din București, de unde vor trece, apoi, la Muzeul de Antichități, iar în 1903, la Biblioteca Academiei Române. Abia de acum, după ieșirea din acest labirint aproape imposibil, opera avea să-și reinventeze propria posteritate.

O incursiune în istoria textului și a editării sale poate să furnizeze amănunte relevante cititorului actual. Se știe că epopeea *Țiganiada* s-a transmis în două versiuni manuscrise autografe: varianta A, păstrată în ms. rom. 2634 BAR, și varianta B, conservată în ms. rom. 2429 BAR. Chestiunea datării și a raporturilor cronologice dintre cele două variante comportă o analiză succintă. Elementele care au fost luate mai întâi în discuție aparțin scriitorului însuși, care își fixează câteva repere: pentru varianta B, anul 1800, inclus în genericul manuscrisului, și data exactă de 18 martie („marț”) 1812, la sfârșitul *Epistoliei închinătoare*. Pe lângă acestea, la începutul *Epistoliei*, sunt rememorați cei „treizăci” de ani de când fusese silit a se „înstrăina” din țara sa. Un calcul simplu ne plasează în jurul anului 1782, în ultima parte a studiilor vieneze, ceea ce ne îndeamnă să privim cu circumspecție aceste estimări, aflate, oricum, sub semnul unui anumit ezoterism insinuat din înșuruirea țărilor prin care a „trăpădat”, ca și prin localizarea finală, aproape iluzorie: „La piramidă. În Egipt”. Aceeași perioadă a exilului este redusă în pasajul corespunzător din *Epistolia* variantei A doar la doisprezece ani, ceea ce ar coincide, luând ca punct de referință anul 1800, cu începutul episodului său galițian.

Primele concluzii care s-au desprins de aici, avansate mai întâi de G. Bogdan-Duică, într-un studiu comparatist mai întins din *Convorbiri literare* (XXXV, nr. 6, 1 iunie 1901, p. 495), au condus la ipoteza elaborării primei redacții între anii 1789 și 1800, „fără să putem preciza deaproape data”. Perioada va fi ajustată puțin de Gh. Cardaș, în introducerea la ediția sa din 1925, care opina că scrierea versiunii A a fost începută pe



I. Budai-Deleanu - Portret imaginar de Eugen Drăgulescu

la 1792-1795 și terminată cam pe la 1800. Un alt element de cronologie este invocat tot de G. Bogdan-Duică, în *Propilee literare* (III, 1928, nr. 2-3, p. 3), care găsește în strofa 30 din cântecul X al variantei a doua indicii că ar fi fost scrisă în timpul Convenției Naționale din Franța, mai exact, susține profesorul clujean, între 20 septembrie și 26 octombrie 1795: *Acolo să văzură adunate / Mințile cele întii și de frunte / Alcătuind o noao cetate / Ca ș-acum în Paris cei din munte. / De socoteli nalte ș-învățate / Să minunară neamurile toate.* „Cei din munte” („ceux de la montagne”) iar viza, fără îndoială, pe jacobinii ce ocupau locurile de sus din incintă. Nota lui M(itru) P(erea) din subsol mai aduce o precizare esențială: „ca și pe vremea răvoluții franțuzești în Paris”, iar celălalt comentator infrapaginal, Criticos, împrăștie orice dubiu: „Dintr-acest loc să știe că autorii cărții au scris pe acea vreme”. Ideea este reiterată și în introducerea la ediția lui Virgil Oniț, a *Țiganiadei*, apărută în 1930 la Sibiu. Desigur, conexiunile istorico-temporale ale lui Bogdan-Duică nu sunt suficiente pentru a delimita atât de strict cronologia scrierii poemului. La fel de bine, perioada elaborării acestuia s-ar putea raporta la guvernarea Convenției montagnarde dintre 2 iunie 1793 și 27 iulie 1794. Dar acest pasaj din cântecul X pare să fi fost scris, mai degrabă, așa cum credea D. Popovici, sub influența poemului epic al lui Giambatista Casti, *Gli animali parlanti*, apărut într-o ediție în trei volume, imprimată, concomitent, la Paris, Cremona și Genova, în 1802, operă menționată, de altfel, și în *Epistolia* din varianta B. O altă referință livrescă legată de datare apare în cadrul paragrafului despre Arghin din cântecul III al versiunii B, unde strofa 32 are următoarea adnotare a lui Erudițian: „Pentru această Ileană au povăstit și un dascal din Avrig, în Ardeal, dar într-alt chip începe, nu precum să spune aici, și cu vierșuri de obște, nu cu totu bine legate”.

Trimiterea este foarte străvezie la scrierea lui Ioan Barac, *Istorie despre Arghir cel frumos și despre Elena cea frumoasă și pustuită crăiasă*, apărută la Sibiu, în 1801. O notă asemănătoare poate fi întâlnită și în paragraful corespunzător din strofa 51 a cântecului X din varianta A: „și să află și în stihuri proastă alcătuită și tipărită”. Fără a mai exista amănuntul privitor la „un dascal din Avrig”, glosa respectivă permite să se extindă, totuși, termenul *ad quem* al scrierii variantei A în jurul anului 1801.

O opinie singulară privind vechimea versiunilor manuscrise a emis Aron Densușianu în *Revista critică-literară* (IV, 1896, nr. 1, p. 21). Potrivit acestuia, varianta așa-numită B ar fi mai veche decât cealaltă, fiind mai puțin „peptenată”, cu un număr mai mare de strofe, respectiv 1379, care, prin „prelucrarea, rotunjirea și netezirea operei”, au fost reduse la 1078. Argumentația sa nu a avut sorti de izbândă, impunându-se în mod irefutabil pledoaria lui Mihail Dragomirescu privind superioritatea versiunii B, care are „aparența unei noi redacțiuni mult mai artistică decât versiunea cunoscută” (*O nouă formă a „Țiganiadei”*, în *Viitorul*, nr. 4781, 15 februarie 1924, p. 1). În prefața ediției sale, Gh. Cardaș va împărtăși și va consolida ideea că textul pe care l-a editat (B) se detașează prin calitățile artistice mult mai pregnante, fiind început înainte de 1800, în paralel cu prima formă, dar finalizat mai târziu, pe la 1810-1813. Comentariile din subsolul epopeii au fost adăugate, susține Cardaș, după transcrierea textului de bază. În pofida faptului că majoritatea istoricilor literari aderaseră la acest punct de vedere, Perpessicius va readuce în discuție chestiunea succesiunii variantelor și a valorii lor literare, încercând să schimbe din nou ierarhizarea consacrată (vezi *Mențiuni critice*, seria a II-a, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1934, p. 140-144). Pornind de la ideea episodismului, el apelează la o mărturisire a poetului, făcută în *Epistolia închinătoare* din varianta editată prima oară de Theodor Codrescu: „Cât privește istoria lui Becicherec, aceasta am vârat-o eu aici ca și un episod, vrând prin aceasta să urmez lui Omir și altor poeți de frunte care la poezia sa multe băga povești străine”. Altfel spus, poetul ar motiva astfel intercalarea ulterioară, într-un text încheiat deja, a episodului respectiv, și nicidecum eliminarea lui dintr-o formă definitivă. Ideea intercalării pare să fi fost sugerată de poet și într-o notă de la strofa 3 din cântecul al II-lea al variantei Codrescu: „Acest feliu de istorii vârate se numesc episoade”. În concluzie, criticul se raliază părerii lui Aron Densușianu și pledează pentru întâietatea așa-numitei variante Cardaș (= B), din fuziunea căreia cu episodul Becicherec din *Trei viteji* s-a realizat apoi varianta „Buciumul” (= A), mai încheagată, debarasată de acel „balast de filosofare prozaic”, întâlnit în cea precedentă. Supoziția lui Perpessicius este tentantă, dar puțin convingătoare din perspectiva criticii textuale.

Cert este că din versiunea A au fost eliminate episoadele care făceau poemul prea stufos, ajungându-se astfel la versiunea definitivă B, superioară prin gradul de perfectare a textului, iar episodul consacrat lui Becicherec Iștoc a fost preluat într-un poem de sine stătător, *Trei viteji*, rămas neterminat. Deosebiriile dintre cele două variante nu sunt numai de natură compozițională, ci prezintă și alte particularități de redactare, inversiuni și substituiri textuale, permutări, strofe modificate sau eliminate, versuri diferite, înlocuiri de ordin onomastic, ceea ce îngreunează stabilirea unui raport de interdependență pe tot parcursul scrierii. Ambele variante cuprind două texte introductive (*Prolog* și *Epistolie închinătoare*) și câte douăsprezece cânturi, după modelul epopeilor

antice și premoderne. Sub aspect prozodic, sunt alcătuite din sextine decasilabice, cu rime penultime sau trohaice. Coexistă rimele paroxitone (feminine) cu cele oxitone (masculine), ceea ce determină, în cazul din urmă, apariția unui decasilab catalectic, redus de la zece la nouă silabe.

Varianta A este la fel de bine structurată sub raportul construcției, însă de o întindere mai mică. Cântecul are între 77 și 93 de strofe, doar ultimele două cu puțin peste 100 de strofe, ceea ce în varianta B va deveni aproape o regulă. În B, cel mai scurt cântec, al V-lea, are 93 de strofe, al VI-lea are 99 de strofe, iar restul depășesc 100, cel mai lung, al IX-lea, cuprinzând 134 de strofe. Unele episoade sunt mai puțin dezvoltate în A, în timp ce altele sunt absente cu totul, cum ar fi cel al morții lui Parpangel și al călătoriei lui în iad și în rai sau cel privind formele de guvernământ. Notele de subsol sunt mai puțin numeroase, nesemnate, iar în ultimul cântec lipsesc. În schimb, nuanțele parodice și ludice ale acestui insolit aparat critic, așa cum apar în varianta B, lasă locul unui ton mai sobru, degajat din adnotări cu caracter pronunțat explicativ, etimologic sau enciclopedic. O adevărată meditație, nelipsită totuși de maliție, îi stârnește expresia „hârtie mult răbdătoare”, din primul vers al strofei 5 din cântecul I: „Aici poetul închină vierșurile sale hârtii și spune pricina, adecă căci dânsa este foarte răbdătoare și poate cineva să scrie pe dânsa ce vrea, iar ea poartă cele scrise fără cârteală. Ea poartă în cărca sa toată înțelepția lumească și toată nebunia, căci mulți lucruri înțelepte și mulți scriu nebunii, însă toți acești scriu pe hârtie”. În versiunea B, în același context, nota este mai concentrată, sugerând ideea căutării unui patron dispus să-i subvenționeze publicarea: „Hârtia e răbdătoare, căci pe dânsa poți scrie ce vrei, bun și rău. Pentru aceasta poeticul nostru, lipsă având doară de patroni și mețenai, închină ostăneala sa hârtii...”.

Să mai adăugăm că la sfârșitul ms. 2429 BAR (f. 249^r-264^r) se află transcrise cu litere latine mai multe strofe din primele cânturi ale *Țiganiadei*, versiunile A și B, precum și cinci strofe inedite, semnalate de Iosif Pervain. Iată una dintre acestea de la f. 252^r: *Dar ca în zadar să nu mânce pita / Porunci cum pot să se armeze, / Să fie gata în toată clipita. / și când ar fi să-i înștiințeze / Tot insul atunci arma să apuce / Ca oriincăto să se poată duce*. Aceste eboșe arată intenția poetului de a scrie o a treia variantă, revăzută și îmbunătățită, la care ar fi început să lucreze după anul 1812, rămasă însă în stadiul de proiect. N-ar fi exclus însă ca aceste compoziții să fi fost simple exerciții de scriere în ortografie etimologizantă.

Cel de-al doilea text poetic al lui Budai-Deleanu, *Trei viteji*, o replică la *Don Quijote* al lui Cervantes, ridică alte chestiuni aproape insurmontabile în fața filologului. Textul autograf al poemului se află în ms. rom. 2427 BAR, miscelaneu (f. 56^r-125^v), în continuarea următoarelor texte: *Dascalul românesc pentru temejurile gramaticii românești* (f. 1^r-30^r), un fragment tradus din piesa *Temistocle* de Pietro Metastasio, scris în ortografie etimologizantă (f. 32^r-41^v), conceptul unei scrisori de două pagini către Petru Maior, redactată cu litere latine, având ca anexă un text chirilic intitulat *Teoria ortografiei românești cu slove lătinești* (f. 44^r-51^v), precum și un grupaj de sentințe scrise cu litere latine (f. 52^r-54^r). Caracterul compozit al manuscrisului, precum și acuratețea transcrierii textului, cu spații albe necompletate rezervate notelor, denotă faptul că nu ne aflăm în fața protografului lucrării, ci al unei recopieri. Subintitulată de primul său editor, Gh. Cardaș, „poemă eroi-comică în patru cânturi”, scrierea a rămas neterminată, fiind redactate primele trei



Beatrice Negro

cânturi și, parțial, cel de-al patrulea. Întrucât acesta din urmă are numai 22 de strofe, iar la strofa 23 este scris pe manuscrisul autograf doar numărul, Aron Densușianu a presupus că „poema era terminată, dar la transcriere în curat, cine știe din ce cauză, probabil prin moarte, s-a întrerupt la acest loc, iar manuscrisul-concept s-a pierdut” (*Revista critică-literară*, IV, 1896, nr. 1, p. 23). Ne punem în continuare întrebarea dacă opera este neîncheiată, rescrierea ei sub forma mai dezvoltată fiind întreruptă, sau dacă prima variantă completă s-a răstăcit, ipoteze ce-ar putea fi la fel de verosimile. În ce ne privește, înclinăm să plasăm scrierea poemului *Trei viteji*, într-o formă incipientă, înaintea primei redactări a *Țiganiadei*, reluarea și inserarea sa în varianta A, urmată de extragerea din varianta B cu intenția continuării și a tratării sale separate, operație începută dar abandonată spre sfârșitul vieții.

Comparând versiunea A cu *Trei viteji*, Gh. Cardaș crede că acesta din urmă ar fi fost conceput pentru un număr de șase cânturi. Versurile din poemul incomplet i se par, totodată, mai corecte și mai stilizate, ceea ce îl determină pe comentator să-l situeze într-o fază posterioară din creația lui Budai-Deleanu. Problemele de cronologie sunt corelate cu cele ale versiunilor *Țiganiadei*, poemul fiind integrat inițial în varianta A, mai precis primele două cânturi. Episodul referitor la Becicherec (nume devenit acum Beșcherec, dar, izolat, și Becicherec) Iștoc a fost preluat, așadar, din cuprinsul primei versiuni, terminată în jurul anului 1801, și încorporat într-o nouă scriere, realizată în același registru eroi-comic, care se va accentua în ultimul deceniu al vieții scriitorului. Este utilizată o formulă prozodică apropiată, sextina dodecasilabică luând locul celei decasilabice din *Țiganiada*. Singur episodul dedicat lui Arghin, recurent în ambele redacții (A, cântecul al X-lea, respectiv B, cântecul al III-lea), ca și în *Trei viteji*, este compus în același metru de 11 și, izolat, de 12 silabe, asupra iregularității cărora poetul ne avertizează în notele din cele două versiuni. Istoria textelor poetice ale lui Budai-Deleanu, chiar și sumar schițată, aruncă un fascicul de lumină asupra unui laborator de creație imprevizibil, cu enigme încă neelucidate pe deplin.

Viziuni economice integraționiste în cadrul CAER (1962-1963)¹

Mihai Croitor

O dată cu apariția și intensificarea conflictului sovieto-chinez, după 1956, Partidul Muncitoresc Român (PMR) se va situa ferm de partea Partidului Comunist al Uniunii Sovietice (PCUS). Rațiunile unei atare poziționări erau multiple. În primul rând, moartea lui Stalin - la 5 martie 1953 - nu afectase primatul ideologic exercitat de Uniunea Sovietică asupra sateliților săi, URSS fiind perceput pe mai departe drept "centrul" mișcării comuniste internaționale. În al doilea rând, la acel moment chiar și Republica Populară Chineză se afla într-o stare de dependență economică de URSS, sute de proiecte științifice sovieto-chineze fiind în curs de implementare, în cadrul acestora experții sovietici jucând un rol central. În fine, sprijinul tacit oferit de Moscova lui Gh. Gheorghiu-Dej, în cadrul epurărilor din interiorul PMR (vezi de pildă cazul Iosif Chișinevschi - Miron Constantinescu), precum și în privința planurilor de industrializare a României, au contribuit, fără îndoială, la menținerea obedienței comuniștilor români, atât de caracteristică încă din 1947.

Acest tablou "idilic" al relațiilor sovieto-chineze avea să fie deteriorat de apariția unor divergențe economice româno-sovietice în cadrul Consiliului de Ajutor Economic Reciproc (CAER). Originea acestor dispute poate fi depistată în materialul trimis de către comuniștii polonezi (cu deplinul consimțământ al Moscovei) la 10 aprilie 1962, pe parcursul căruia factorii decizionali de la Varșovia militau pentru un grad ridicat de "specializare" în interiorul CAER, o atare măsură fiind percepută ca singura capabilă să eficientizeze activitatea acestui organism economic.² Trebuie să menționăm faptul că ideea "specializării" în interiorul CAER nu era nouă, aceasta fiind adusă în discuție încă din 1959, vizând, e adevărat, doar producția agricolă a statelor membre ale acestui organism. Astfel, la momentul anului 1959 delegațiile cehoslovacă și est-germană propuneau ca fiecare stat să-și dezvolte "producția agricolă cea mai rentabilă", României fiindu-i rezervat rolul de furnizor de cereale și furaje.³ PMR se va opune planurilor de specializare în producția agricolă, fiind susținut chiar de către Hrușciiov, potrivit căruia în condițiile în care specializarea nu fusese aplicată în industrie, implementarea acesteia în agricultură nu era oportună.⁴

Revenind, însă, la momentul 10 aprilie 1962, trebuie să spunem faptul că autoritățile române au întâmpinat materialul polonez cu o vădită îngrijorare, cu atât mai mult cu cât, polonezii preconizau organizarea unei consfături a statelor membre CAER la Moscova, în viitorul apropiat. Îngrijorarea Bucureștiului s-a menținut și în condițiile în care liderii comuniști polonezi, la 15 mai 1962, transmiteau statelor membre ale CAER un nou material, vizibil moderat comparativ cu cel din aprilie 1962.⁵

Conform propunerii poloneze, între 6 și 7 iunie 1962 la Moscova era organizată consfă-

tuirea statelor membre CAER. Spre surprinderea delegației PMR, conduse de către Gh. Gheorghiu-Dej, în discursul său Wladyslaw Gomulka va abandona viziunea economică integraționistă, prezentă în materialele din aprilie și mai 1962, pronunțându-se doar pentru necesitatea "adâncirii colaborării economice" a statelor membre CAER.⁶ La polul opus, în discursul său, Nikita Hrușciiov va relua ideile integraționiste prezente în materialele poloneze, aducând în sprijinul acestora ideea "cooperativei mondiale unice", imaginată de către Lenin.⁷ Astfel, potrivit liderului sovietic:

"Până în prezent sistemul mondial socialist a reprezentat o însumare mecanică a unor economii naționale închise în sine. Ne-am condus economia în cadrul frontierelor naționale și n-am realizat nici măcar strângerea laolaltă necesară a mijloacelor materiale de care dispunem. (...) Dacă chiar statele capitaliste acceptă limitarea parțială a suveranității lor, în interesul unirii eforturilor în lupta împotriva comunismului, apoi noi, statele socialiste, în

fruntea cărora se află comuniști internaționaliști, cu atât mai mult trebuie să pornim de la interesele comune ale măreței noastre cauze".⁸

Pe parcursul discursului său, Gh. Gheorghiu-Dej va adopta un ton moderat, pronunțându-se pentru „coordonarea planurilor” și nu pentru „integrarea planurilor”, promovată de către Hrușciiov.⁹ Practic, pe parcursul discuțiilor de la Moscova s-au preliminarat trei tabere distincte: tabăra sovietică, susținută de bulgari și cehoslovaci, ce se pronunța pentru crearea unui „organ suprastatal” cu atribuții extinse; tabăra poloneză și română, care deși nu s-au opus direct viziunii integraționiste sovietice, totuși nu s-au raliat acesteia; tabăra neutră, reprezentată de Ungaria și Germania de Est, ce s-au ferit să comenteze cele două viziuni economice distincte ce se preliminară la Moscova.¹⁰

Prin urmare, chestiunea „planificării unice” nu s-a regăsit în hotărârile Consfătuirii de la Moscova, acestea vizând: crearea Comitetului Executiv al CAER, înființarea Comisiilor Permanente pentru coordonarea cercetării științifice, crearea Biroului Comitetului Executiv (alcătuit din vicepreședinți ai Comitetelor de Stat pentru Planificare) și creșterea numerică a personalului Secretariatului CAER.¹¹

Însă ideea specializării în interiorul CAER nu avea să fie abandonată de către sovietici, în septembrie 1962 Nikita Hrușciiov publicând un articol în revista *Probleme ale Păcii și Socialismului*, pe parcursul căruia se pronunța pentru necesitatea elaborării unor planuri unice



Gh. Gheorghiu-Dej și Nikita Hrușciiov la București, în iunie 1960
SURSA: ANIC, Fond CC al PCR - Albume Foto, Gh. Gheorghiu Dej - Primiri, A12, f. 32

pe ramuri de producție.¹² În noiembrie, același an, în cadrul unei plenare a PCUS, liderul sovietic preconiza o nouă întâlnire a reprezentanților statelor membre CAER, pe parcursul căreia urma a fi adoptată viziunea economică sovietică. Astfel, potrivit lui Hrușciov:

„După toate probabilitățile, într-un viitor apropiat reprezentanții țărilor care fac parte din CAER, vor trebui să se întâlnească din nou la nivel înalt pentru a face încă un pas înainte pe calea dezvoltării colaborării economice. Trebuie să pășim cu mai multă îndrăzneală spre crearea unui organ unic de planificare comun pentru toate țările.”¹³

Întâlnirea imaginată de către Hrușciov va fi reprezentată de convocarea, în februarie 1963, a Comitetului Executiv al CAER. Trebuie să subliniem faptul că misiunea reprezentatului României - Alexandru Bărlădeanu - era cât se poate de dificilă, în condițiile în care, la presiunea Kremlinului, majoritatea statelor membre CAER se raliaseră liniilor economice integraționiste. Astfel, în decembrie 1962, în cadrul Congresului al XII-lea al Partidului Comunist din Cehoslovacia, Antonin Novotny, referindu-se la plenara PCUS din noiembrie 1962, afirma următoarele: „Suntem pe deplin de acord cu propunerea tov. N. S. Hrușciov, formulată la plenara CC al PCUS, de a se crea un organ unic de planificare, comun pentru toate țările membre ale CAER.”¹⁴ Într-o manieră similară, Todor Jivkov se pronunța, în ianuarie 1963, pentru „crearea unui organ unic de planificare”, act care în viziunea liderului bulgar, avea o „importanță revoluționară”.¹⁵ Tot în ianuarie 1963, Walter Ulbricht își exprima adevărată față de viziunile integraționiste promovate de Kremlin.¹⁶

Sprijinit de Gh. Gheorghiu-Dej, pe tot parcursul desfășurării sesiunii Comitetului Executiv al CAER, Alexandru Bărlădeanu se va opune creării unui „organ unic de planificare”.¹⁷ Mai mult, chiar în cadrul întâlnirii reprezentanților statelor membre CAER cu Hrușciov, Bărlădeanu va contesta ideea „creării organului unic de planificare”, subliniind faptul că implementarea unei atare inițiative ar atrage după sine o lezare a suveranității naționale. În discuția cu liderul sovietic, reprezentantul României va preciza următoarele:

„Noi nu avem interese antagonice (...). Noi considerăm că toate cele spuse de Dvs. înainte, precum și cele care izvorăsc din necesitățile specifice ale țărilor pot fi rezolvate numai prin coordonarea planurilor, pe baze benevole, prin respectarea integrală a suveranității și a neamestecului în treburile fiecărei țări. Dvs. nu ați vorbit nimic de suveranitate.”¹⁸

Întors în țară, pe parcursul ședinței Biroului Politic al CC al PMR din 26-27 februarie 1963, Alexandru Bărlădeanu va recurge la o amplă descriere a modului în care au decurs dezbaterile de la Moscova. Drept urmare, între 5-8 martie 1963, era convocată o plenară a CC al PMR ce aproba „poziția adoptată (de către Bărlădeanu - n. a.) la ședința Comitetului Executiv CAER din februarie 1963”.¹⁹

În acest climat tensionat al relațiilor româno-sovietice, la 3 aprilie 1963, sovieticii trimiteau în România o delegație, condusă de Andropov, scopul acestei deplasări rezidând în intenția Kremlinului de a-i convinge pe decidenții politici de la București asupra faptului că „crearea unui organ unic de planificare” nu știrbea suveranitatea națională.²⁰ Din acest punct de vedere, însă, misiunea sovietică la București a eșuat. Sesiunea Comitetului Executiv al CAER de la Varșovia (din mai 1963) va fi martora



Nicola Salvatore

revirimentului viziunii economice integraționiste. Însă lipsa unității de opinie, va împiedica, din nou, adoptarea vreunei hotărâri în direcția dorită de Kremlin.²¹ În fața refuzului PMR de a accepta viziunea integraționistă sovietică, Nikita Hrușciov va efectua o vizită în România, între 24-25 iunie 1963, pe parcursul căreia va încerca să convingă autoritățile române cu privire la necesitatea reformării CAER.²² Eșecul demersului său pare să-l fi convins pe liderul sovietic să abandoneze, cel puțin pentru moment, chestiunea „organului unic de planificare”. Astfel Consfătuirea prim-secretarilor Comitetelor Centrale ale partidelor comuniste și muncitorești, și a președinților Consiliilor de Miniștri din țările membre CAER, organizată la Moscova între 24-26 iulie 1963, consacră victoria viziunii românești, în condițiile în care pe parcursul acestei întâlniri nu au mai fost formulate idei integraționiste, menite a fi adoptate în timpul cel mai scurt cu putință. Dimpotrivă, hotărârea consfătuirii în cauză sublinia faptul că „s-a lărgit și întărit colaborarea economică bilaterală și multilaterală a țărilor membre ale CAER.”²³

Implementarea unei viziuni economice integraționiste în cadrul CAER va reveni constant în discuție și în anii următori, însă nu cu aceeași intensitate precum între 1962-1963. În ceea ce-l privește de Gh. Gheorghiu-Dej, acesta își va însuși lecția perfidiei Kremlinului, procedând începând cu anul 1963 la o răcire a relațiilor româno-sovietice, în paralel cu debutul unei apropieri româno-chineze, considerată ca fiind imperios necesară pentru contrabalansarea tendințelor hegemonice ale Moscovei.

Note:

¹ Acest articol este rezultatul cercetării finanțate de către Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul „Rețea transnațională de management integrat al cercetării postdoctorale în domeniul Comunicarea științei. Construcție instituțională (școală postdoctorală) și program de burse (CommScie)”, POSDRU/89/1.5/S/63663

² Arhivele Naționale Istorice Centrale (în continuare ANIC), Fond CC al PCR - Cancelarie, dos.29/1962, ff.174-226

³ ANIC, Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos. 28/1964, vol.II, ff. 126-138

⁴ Dan Cătănuș, „Divergențele româno-sovietice

din C.A.E.R. și consecințele lor asupra politicii externe a României, 1962-1963, I”, în *Arhivele Totalitarismului*, 1-2/2005, p.80

⁵ ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, dos.6/1963, vol.I, ff.83-84

⁶ ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, dos.29/1962, f.233

⁷ ANIC, Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos.33/1962, vol.I, ff.5-50

⁸ ANIC, Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos.28/1964, vol.II, f.128

⁹ Dan Cătănuș, „Divergențele româno-sovietice din CAER și consecințele lor asupra politicii externe a României, 1962-1963, II”, în *Arhivele Totalitarismului*, 3-4/2005, p.82

¹⁰ ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, dos.27/1963, ff.2-3

¹¹ ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, dos.30/1962, ff.14-17

¹² ANIC, Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos.28/1964, vol.II, f.129

¹³ ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, dos.6/1963, vol.I, f.86

¹⁴ ANIC, Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos.112/1963, f.110

¹⁵ *Ibidem*, ff.107-108

¹⁶ *Ibidem*, f.112

¹⁷ ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, dos.4/1963, ff.6-7

¹⁸ *Ibidem*, f.15

¹⁹ ANIC, Fond CC al PCR - Cancelarie, dos.6/1963, vol.I, f.1

²⁰ Vezi în acest sens: „1963 aprilie 3. Notă cu privire la discuțiile cu delegația condusă de A. I. Andropov, referitoare la evoluția relațiilor româno-sovietice”, în Dan Cătănuș, *Între Beijing și Moscova. România și conflictul sovieto-chinez*, vol. I, INST, București, 2004, pp.204-217

²¹ ANIC, Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos.28/1963, ff.121-122

²² ANIC, Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos.16U/1963, ff. 42-116

²³ ANIC, Fond CC al PCR - Secția Relații Externe, dos.25/1963, vol.I, f.191

Din simbolistica Clujului

Vremuri de azi și de demult

Dumitru Suciu

(Urmare din numărul trecut)

Recunoașterea de către URSS a contribuției la victoria împotriva Germaniei s-a manifestat prin retrocedarea Transilvaniei de Nord și anularea Dictatului de la Viena din august 1940, cât și prin decorarea Regelui Mihai I cu Ordinul „Victoria”, numai că Regatul României n-a fost „decorat” cu statutul de stat cobeligerant, ca, de pildă, Italia. Această deosebire reflecta deja o realitate, și anume, politic vorbind, Europa Occidentală, era ruptă de Europa Orientală, statele occidentale acționau după alte principii în dreptul intern și internațional, au recunoscut statutul de stat cobeligerant al Italiei mareșalului Badoglio, în pofida alianței Mussolini-Hitler și a locului mai modest decât al României ocupat de diviziile regale italiene în lupta contra lui Hitler și a Republicii de la Salo a lui Mussolini, eliberat de Skorzeny din închisoarea montană de la Gran Sasso, unde a fost închis după arestarea lui de către Rege. În schimb, URSS-ul acționa ca un adevărat ocupant, își impunea pe faze regimul politic unde ființa Armata Roșie și n-a acordat României acest statut. De asemenea, Regatul Italiei a devenit Republică prin Referendum, pe când Regatul României a devenit Republică prin presiunea tancurilor lui Stalin și a acoliților lui români, Dej și Petru Groza, care prin teroare, șantaj și amenințări l-au silit pe Rege să abdice și să lase loc unei forme de stat, a unei republici care în fondul și conținutul ei era croită după modelul moscovito-comunist al lui Stalin.

În fond, indiferent de greșelile, băjbăielile, alternativele alese de România, explicabile în condițiile modificărilor survenite pe arena internațională și a celui de al Doilea Război Mondial, după care s-au orientat și alte state, pornind de la constatarea esențială și fundamentală că regimurile comunist și nazist sunt cele mai periculoase, mai abominabile regimuri din istoria umanității care și pe vreme de pace au provocat hecatombe de morți în curgerea imuabilă a timpului ce este și va deveni istorie, se impune, stă în picioare, adevărul că Armata Regală Română are meritul că a luptat între august 1941 - mai 1945 pe rând împotriva amândurora. Suntem convinși că specialiștii noștri în istoria contemporană română și universală se vor apleca mai adânc asupra acestei ecuații, o vor aduce la lumina adevărului și o vor demonstra-o cu multe argumente științifice și documentare irefutabile, analizând-o în perspectiva devenirii lucrurilor, a confruntării dintre bine și rău, dintre tiranie și democrație.

Contribuția URSS-ului la victoria contra Axei, jertfele grele ale poporului rus, sau mai precis ale popoarelor din Uniune, în încheștarea cu hitlerismul, sunt și vor fi remarcabile, benefice și vor fi prețuite ca atare în istoria umanității; dar aceeași istorie nu va uita niciodată umbrele aruncate de regimul comunist sovietic și el vinovat de declanșarea celui de al Doilea Război Mondial, de mutilarea unor state și popoare mici, de anexarea altora, de extinderea forțată a comunismului totalitar asupra multor state din Europa Centrală și Răsăriteană. Problema gravă a fost că Moscova roșie bolșevică a acționat și asupra victorioșilor (Polonia, Cehoslovacia) și asupra învingătorilor (România, Bulgaria, Ungaria) în mod unitar, ștergând cu forța militară brută pluripartitismul, regimurile parlamentare, anulând și etatizând proprietăți,

distrugeând societăți civile, biserici, libertăți religioase și cetățenești individuale și instaurând regimuri comuniste și atee. Gulagurile lui Stalin s-au transpus în aceste state în cadrul procesului de instaurare a regimului comunist unde comuniștii și lupii roșii mai mici, însuflețiți de marea lupoaică bolșevică de la Moscova cu care semănau perfect fiind croiți din aceeași făină, fără Dumnezeu, fără patrie democratică adevărată, aplicau principiul „cine nu e cu noi, e împotriva noastră”, își ucideau adversarii politici, îi închideau sau îi deportau în URSS sau în lagărele de concentrare proprii. Dar aceste nenorociri și pete negre înscrise în istoria umanității se datorează regimului comunist totalitar, de ele nu se face vinovat poporul rus, căzut el însuși victimă cu milioane de cetățeni executați, concentrați în gulaguri, înfometăți de tirania stalinistă. Poporul rus nu înseamnă Lenin, Troțki, Stalin, Molotov, Brejnev and Company, înseamnă și Pușchin, Lermontov, contele Tolstoi, Ceaikovski cu a lui melodioasă Liturghie Ortodoxă, înseamnă Boris Pasternak, Soljenitșin, Saharov, Rostopovici, care luați împreună au însumat și au format marele Samizdat rus ce a săpat adânc și ireversibil bazele regimului comunist.

Până atunci însă o ceață roșie, densă, ce părea că nu se mai ridică niciodată s-a așternut peste viețile a zeci și zeci de milioane de europeni, care și-au pierdut proprietățile și libertățile cetățenești individuale sau de grup, de partide, unii chiar bisericile și credințele moștenite de la strămoși. Mulți au fost destinați și forțați să devină „om de tip nou”, diferit de cel făurit de Marele Creator, menit să asculte ca un „sclav” modern de comandamentele ideologice ale regimului roșu. Regele Mihai I, nepotul Întregitorului, este alungat din țară, unii din părinții României Mari din 1918, șefi ai partidelor interbelice (Iuliu Maniu, Dinu Brătianu, Fluieraș, Jumanca, etc.), generali și ofițeri din Armata Regală Română (Jacob Zadic și mulți alții) își sfârșesc zilele în închisori. Închisorile, deportările și execuțiile operează în toate statele din lagărul dominat de sovietici unde Europa Orientală este ruptă de cea Occidentală, democratică, clasică, liberă, prima fiind tiranizată, asiatică și dezeuropenizată.

Dar, minciunile și propaganda comunistă persuasivă, neîntreruptă, ce se dorea penetrantă în mințile oamenilor pe care dorea să le spele de adevăr, de evidențe și să le convingă de „superioritatea” regimurilor comuniste față de „imperialism”, erau infirmate pas cu pas, pe faze, în scurgerea imuabilă a timpului de Europa Occidentală, care-și conservă libertățile cetățenești, care nu uită că libertatea și setea de libertate este înnăscută în om, garantează proprietățile, respectă partidele, alegerile libere parlamentare și locale prin care popoarele își alegeau periodic guvernele, le controlau, funcționau pe baza unor economii libere, prospere, înzestrate cu tehnologii avansate. Oamenii cu nivel de trai decent, cu pașapoarte la domiciliu, puteau să viziteze nestingheriți țările și civilizațiile umane pe plan global, inclusiv pe cele din lagărul socialist, pe când invers, fenomenul era rar în cele mai multe cazuri. Parafrazându-se dictonul „heureux qui comme Ulysse a fait un bon voyage”, despre cetățenii „liberi” comuniști se scria în epocă „heureux qui communiste a fait un bon voyage”, afirmându-se într-o manieră ușor ironică un mare adevăr, și anume, că mulți europeni din „țarul” roșu erau ținuiți acolo, pentru a nu călători, a nu vedea, a nu avea termene de comparație cu modul și nivelul de trai al semenilor lor din „iadul

imperialist” și ei, cei din „raiul socialist”.

Unii dintre aceștia încercau cu disperare să treacă prin și peste fluvii, prin sârme ghimpate de granițe, pentru a scăpa din „raiul” roșu, cu scopul de a-și găsi și a-și croi un destin mai bun în lumea cu adevărat liberă din Occidentul european sau cel de peste Atlantic. Moștenirea roșie înregistrată de statele comuniste în comparație cu cele din Comunitatea Europeană, concentrate economic, militar, politic, ce promovă aceleași valori democratice, în privința venitului pe cap de locuitor erau la un moment dat următoarea: „România 1.089 dolari versus Portugalia 8.521, Bulgaria 1.329 versus Grecia 7.689, Cehia 2.437 versus Belgia 21.815, Ungaria 3.009 contra Danemarca 27.485, Polonia 1.963 contra Germania 22.032, Slovacia 1.908 versus Irlanda 13.758 dolari”.

Dar și din interiorul lagărului socialist se operau mișcări de stradă pentru libertate, pentru ideea de Europă liberă și unită pe baza structurilor ei democratice, de mamă a democrației și a libertății, prin modelele Londrei, Parisului, ale Olandei, Belgiei, Suediei, Danemarcei, Italiei, care au constituit acea „inner Europa” cu economii prospere, regimuri parlamentare și constituționale. Muncitorii din Berlinul roșu protestează în 1953 pe străzi contra regimului comunist care în numele lor teroriza națiunea, le strigă rușilor ocupanți să plece acasă, mica Ungarie devine mare în 1956 când se luptă pentru libertate contra celui mai periculos și mai direct imperialism, cel roșu, rus; dar protestul și strigătul maghiar, plătit cu sângele, cu moartea ce deschide orizonturi spre viață și spirit liber, sunt rostite și percepute ca o dorință generală a tuturor statelor mici sau mijlocii aflate în situația ei. Cehoslovacia luptă și ea pentru libertate și europenism, studentul Palach își dă foc pentru viața liberă a națiunii sale, protestând prin gestul său de ecou mondial împotriva Armatei Roșii aducătoare de nenorociri, de tiranii de tot felul, naționale, colective și individuale. Polonia catolică prin clerul ei curajos blochează accesul Cezarului roșu la Sfântul Altar și prin capacitatea de organizare, de concentrare, de manifestare publică a unei națiuni înzestrate cu spirit politic și civic de excepție, rezistă în mod repetat, ritmic și penetrant regimului comunist, dă lumii și Bisericii Romano-Catolice universale, după chipul și asemănarea ei, un Papă ce devine, alături de Solidarnosc, unul din groparii sistemului roșu. Românii își organizează sindicate libere, modeste ca număr, influență și putere, muncitorii de la Brașov se revoltă, Babeș urmează gestul lui Palach, arde și moare în numele libertății țării și națiunii sale. Anterior, în primii ani ai dictaturii proletariului, frumoșii „haiduci”, partizanii din munți ai regimului legal monarhic parlamentar, care priveau încă în sus, spre cer și credeau cu tărie în triumhiul „Dumnezeu, Patria, Regele”, luptă, își sacrifică viețile în lupta contra tiraniei adusă în țară de tancurile lui Stalin, care pentru multe alte popoare și țări din zone ocupate de Armata Roșie devine un fel de „Hitler al II-lea”. Indirect, sau poate și direct, în scurgerea timpului ce este și va deveni istorie, toate aceste mișcări de anvergură mai mare sau mai mică demonstreu voința acestor națiuni de a deveni libere, de a se uni cu popoarele din Europa Occidentală, constituind tot atâtea strigăte spre „Fiat Europa”.

(Continuare în numărul viitor)

Lumea literară

Petru Poantă

(urmăre din numărul trecut)

Desigur, Clujul nu concentrează întreaga viață literară românească din Transilvania, însă cu siguranță rămâne centrul ei iradiant. Faptul acesta e valabil și pentru viața literară a maghiarilor. Deși distincte, există surprinzător de multe interferențe și similitudini între cele două câmpuri literare, asta datorită atât geografiei, cât și istoriei lor comune. Cred astfel nu doar toleranții ardeleni români, ci și scriitorii maghiari, mai ales adepții „transilvanismului”, o ideologie care modelează aproape întreaga literatură a ungarilor după Unire. În *Aspecte din literatura maghiară ardeleană*, Ion Chinezu analizează fenomenul chiar în desfășurarea lui și o face ca un bun cunoscător. Substratul „transilvanismului” este, în fond, politic și apare în momentul „în care Ardealul și-a întors fața spre București”, însă istoricul literar are în vedere aici doar semnificația sa culturală. În timpul Imperiului austro-ungar, politica Budapestei a fost una de omogenizare culturală a teritoriilor aflate sub controlul ei. Capitala n-a încurajat deloc emergența unor originalități, diferențe ori autonomii provinciale. În asemenea condiții, „nu se poate vorbi despre o literatură maghiară ardeleană în înțelesul de azi al cuvântului, despre o literatură definită printr-un conținut local, prin tendința afirmării unui caracter specific regional sau măcar prin criteriul exterior al unei grupări mai de seamă”. Lucrurile se schimbă după Unire, când are loc o aparent paradoxală renaștere a literaturii maghiare ardeleni. Se naște, de fapt, o nouă literatură maghiară care își caută o identitate proprie, revendicându-și un fond de sensibilitate care, însă, e comun și românilor ardeleni și sașilor. Această ideologie e denumită „transilvanism”. E o idee-forță care va deveni un fel de unitate de măsură pentru aprecierea operelor care contribuie la însăși „dăinuirea sufletească” a maghiarilor, așa cum a fost ideea unității pentru ardeleni înainte de 1918. Ion Chinezu precizează: „I s-a atribuit acestui cuvânt puterea magică de a coordona toate năzuințele ardeleni ungurești spre o țintă unitară, care, în timp ce-și păstrează legăturile vechi cu viața intelectuală a Ungariei, are menirea să dezvolte un spirit regional diferențiat de ritmul general al culturii ungurești”. Analizat în cheia *geografiei literare*, pe care o practică aici Ion Chinezu, două elemente principale îl definesc: cel geografic, adică „peisajul”, și cel istoric. Nu intru în amănunte, mai ales că modelul antropologic imaginat de scriitorii maghiari e previzibil. De reținut e că o mare parte a literaturii acestora cultivă, simetric cu aceea a românilor, autohtonismul, având ca teme centrale satul și istoria. Dar, pentru ceea ce urmăresc eu, cu adevărat important e că, după 1918, viața literară maghiară cunoaște un moment exuberant al existenței sale. Societățile literare devin foarte active, publicațiile periodice ating cifre record, în doar primii cinci ani, 330, multe dintre ele fiind în Cluj, cea mai vestită și cu impactul cel mai consistent rămânând *Heliconul Ardelean* (*Erdely Helikon*). Ca și în cazul românilor, creația literară este eclectică, pe fondul disputelor dintre tradiționaliști și moderniști. Indiferent de orientări, există însă o voință emfatică de afirmare, cu accentuată tendință de exagerare a valorilor. În două decenii se impun, totuși, destui scriitori cât să dea pregnantă „transilvanismului” și să-l valideze în istoria literaturii maghiare ardeleni. Iată, după Ion Chinezu, „câteva trăsături fundamentale ce caracterizează literatura maghiară ardeleană și îi dau o coloratură ce în adevăr conține importante elemente de diferențiere față de literatura din Ungaria. *Un adânc sentiment al naturii, un amestec interesant de conservatorism și modernism, un*

spirit de eclectism nivelator și un pronunțat caracter etic”. Ideea geografiei literare – respectiv „metoda cercetării regionale” – e relativ nouă în epocă și se dovedește adecvată în înțelegerea noii hărți a literaturii din România Mare. De oportunitatea ei apare convins și Ion Breazu, critic activ în interbelic și cadru didactic la Universitatea din Cluj.

În ambianța dominată de prestigiul Universității, gesturile nonconformiste ale unor tineri nu sînt inspirate din spiritul avangardei, al modernismului în genere. Inovațiile se legitimează aici prin recursul la mari tradiții ale culturii și au un sens exclusiv constructiv și o pedagogie mai mult sau mai puțin explicită. Deși mișcarea de înnoire literară se naște printre studenții Universității, mulți dintre ei frecventînd Cenaclul lui V. Papilian, ea cristalizează mai apăsător programatic în două reviste din afara Clujului: *Abecedar*, scoasă la Brad de Emil Giurgiuca, și *Pagini literare*, înființată la Turda de Teodor Murășanu. Sufletul tineresc, cu deschidere spre fenomenul literar european, nu poate fi contestat. Publicațiile se dezic atât de sămănătorism, cât și de estetism, înțelegînd prin cel din urmă excesul formal, dar și ignorarea specificului național. În cele din urmă, ele nu reușesc totuși configurarea unei mișcări cu o ideologie literară originală, dar pun în circulație câteva nume cu notorietate națională: Pavel Dan, Mihai Beniuc, Aron Cotruș, Emil Giurgiuca, V. Beneș, Ion Th. Ilea și, într-o oarecare măsură, criticul R. Demetrescu. Ei descoperă acum revolta socială, într-un imaginar îndeobște anti-idilic, de orientare expresionistă la A. Cotruș și P. Dan, deodată cu interiorizarea discursului liric în cazul poezilor. De asemenea, sînt familiarizați cu literatura occidentală contemporană, pe care o comentează și din care traduc, după cum dovedesc o bună receptivitate pentru modernismul autohton. Cu puține excepții, revistele din capitală nu recunosc însă acest efort de deprovincializare, alimentînd astfel conflictul, activ încă și astăzi, dintre centru și periferie. Pe de altă parte, e adevărat că, în aparență cel puțin, persistă în Cluj o anumită mentalitate conservatoare chiar la această generație tînără. Simptomatic rămîne pentru o asemenea sensibilitate prudentă apariția revistei *Sympozion* al cărei program constă în esență în „reînnoirea într-o formă nouă a clasicismului”. Cuvintele îi aparțin lui Horia Stanca, unul dintre inițiatorii grupării din care mai fac parte N. Găgescu, C. S. Anderco, Victor Iancu, Gh. Pavelescu, V. Copilu-Cheatră, Dumitru Isac, Traian Morariu, Radu Stanca ș.a. Oarecum simbolic, în primul număr, apărut în octombrie 1938, elenistul Ștefan Bezdechi publică un comentariu despre Platon. Altminteri, neoclasicismul aflat programatic nu-i decît un deziderat ideologic. Dar ceea ce contează cu adevărat este entuziasmul apartenenței la o mare paradigmă a culturii. Este vorba, în fond, despre o nostalgie a apolonicului ca reacție la o lume confuză, pe cale să-și piardă orice urmă de idealism. Mai mult decît în beletristică, emanciparea tinerilor ardeleni se produce în eseistica literară și filosofică. Limbajul reflexiv, conceptualizat și spiritualizat este o noutate în Ardeal și începe propriu-zis o dată cu L. Blaga. În *Gînd românesc* și în *Sympozion* el se cultivă programatic și sistematic, ca o marcă elevată a culturii majore. Asemenea reverii clasicizante, pe care le împărtășește și tînărul Radu Stanca, vor nutri în bună parte și gruparea Cercului literar. Ea se va constitui din clujeni aflați în refugiu la Sibiu. Cu un program coerent și original, este prima grupare din Ardeal fără echivoc estetică și debarasată complet de orice reminiscențe tradiționalist-ruraliste.

În această perioadă de entuziasme, de căutări și crize, Lucian Blaga lipsește din Cluj, dar e prezent în presă, librării și, sporadic, pe scenele teatrului român și maghiar. Cei doi critici importanți ai orașului, Ion Breazu și Ion Chinezu, îl comentează admirativ și chiar reușesc să-l impună în conștiința tinerei generații care se afirmă după 1930. Ciudat e însă faptul că poezia sa nu

are un efect imediat și de profunzime în câmpul literar. În afara unor influențe vagi și accidentale în poezia cite unui autor, nu se poate vorbi despre urme consistente ale modernistului Blaga. Niciunul dintre tinerii poeți nu are acces la sensibilitatea sa metafizică și nici la sistemul său imagistic. De fapt, ardelenii îl receptează mai curînd ca pe un tradiționalist, seduși nu de spiritualitatea, ci de temele și substanța etnică a imaginarului. Sub urgența desprinderii de idilismul sămănătorist, poezii cultivă în special un soi de melancolie sentimentală, adeseori cu un instrumentar simbolist. O excepție notabilă face Mihai Beniuc, cu lirica sa de revoltă socială și de un localism al expresiei aproape agresiv. Nimic blagian în această poezie emfatică și realistă. Mai inventivi, stilistici și în sondarea psihologiei abisale sau în cultivarea fantasticului și a oniricului sînt, în schimb, prozatorii, de la Ion Agârbiceanu și Victor Papilian la Pavel Dan și V. Beneș. Oricum, privită în ansamblul ei, literatura ardelenilor exhibă o culoare proprie, de un farmec desuet, fixînd imaginea unei lumi crepusculare. Dar ea nu-i decît o secvență din *corpus*-ul culturii transilvănene, care trebuie comentat după alte criterii decît ale evocării mele eseistice a Clujului.

Format în preajma lui Sextil Pușcariu și a lui Gh. Bogdan-Duică, apoi cu bursă de studii la Paris, Breazu se afirmă propriu-zis ca istoric literar și comparatist. Nu epatează, ca Bogdan-Duică, printr-o erudiție barocă, însă în discursul dens și bine conceptualizat se poate bănui numaidecît cultura sa vastă. Profesorii mei Ion Vlad, Octavian Șchiu și Mircea Zăciu, ca foști studenți ai lui, îl evocă adeseori cu acea admirație afectuoasă pe care n-o inspiră decît oamenii excepționali. Tema revelatoare a cercetărilor sale o constituie cultura română din Transilvania, de la iluminism pînă în contemporaneitatea sa, văzută mereu în contextul european. Are proiectul ambițios al unei sinteze asupra acesteia. N-a reușit o sinteză ca atare, însă din amplele fragmente publicate se conturează o imagine de ansamblu în care surprind perspiciitatea ideologului literar și o anume înclinație spre studiul mentalităților și sociologia lecturii. *Literatura Transilvaniei* din 1944 era o mare promisiune în acest sens. Unele cercetări sînt de pionierat, precum *Pătrunderea ideilor junimiste în Transilvania*, unde bătălia dintre latinismul etimologist și fonetismul junimist e reconstruită cu o remarcabilă finețe. Deși un om al timpului său prin câteva intuiții, pare totuși ușor derutat în fața schimbării de paradigmă de după 1918. El, idealistul, rămîne sceptic cînd e vorba despre idealurile altei generații: „S-a văzut însă în curînd că această readaptare pentru o nouă creație nu se poate face atît de repede și atît de sigur. Datorită structurii sale țărănești și unei anumite rezerve native, foarte firească la un popor care a avut să sufere atîtea amăgiri, Ardeleanul este mai conservator decît Românul din celelalte provincii. Înnoirile sînt privite de el cu neîncredere, odată acceptate însă le dăruiește toată temperatura de înaltă tensiune a sufletului său. Pe lîngă această dificultate structurală, s-au ivit altele, create de momentul istoric. Eram la sfîrșitul unui război în care valorile civilizației au fost puse la grea încercare. Critici amare și violente ale vechilor temeuri de pretutindeni, fără ca un nou ideal să se impună cu puterea unei credințe. Formulele literare și artistice se vînturau și ele într-un ritm necunoscut înainte. Cînd am deschis și noi larg ferestrele spre altă lume, am găsit Europa răvășită de vînturile îndoelilor, chinuită de o criză spirituală care se va complica mai apoi cu una politică și economică, ducînd la conflictul actual”. Limbajul analitic e impregnat discret de un ton elegiac și de o anume resemnare care distonează întrucîtva cu evocările entuziaste ale epocii eroice de dinainte de Unire. După cedarea Ardealului, există la mulți dintre fondatorii Clujului românesc acest sentiment, mai mult sau mai puțin accentuat, al declinului. Lipsindu-le însă sensibilitatea apocaliptică, ei evaluează gospodărește lumea pe care au construit-o, dar fără a-i anticipa o prăbușire definitivă. În plin război, bătrînii filologi sînt mai alarmați, la Sibiu, de pericolul „estetismului” tinerilor de la *Cercul literar* decît de cel, previzibil, al politicii marilor puteri.

Un final polemic

Aurel Sasu

C a să înțelegem exact importanța cărții lui Mircea Muthu (*Europa de Sud-Est în memoria culturală românească*, 2011) și exegezele sale despre balcanologie (adunate în trilogia *Balcanismul literar românesc*, apărută în 2002 și 2008) să coborâm puțin în timp și să vedem care era reprezentarea mentală a acestui spațiu, inclus de o cercetătoare (Maria Todorova) la capitalul „fuga de civilizație”. Ce făcea societatea românească până la 1820? Stătea cufundată în „barbaria orientală”, scria, la 1868, Titu Maiorescu (*În contra direcției de astăzi în cultura română*). Și ce făceam noi, se întreba tot el, când alții ridicau edificiile civilizației moderne? Ne înălțam privirile spre „nemernicul Bizanț”, își răspunde criticul, cu o formulă regăsisibilă, puțin schimbată, la E. Lovinescu (Răsăritul e „o forță a trecutului, dar nu și a prezentului” – în *Istoria civilizației române moderne*, I-III, 1924-1927) sau la E. Cioran: „Un singur tipăt de Revoluție franceză este pentru noi un îndemn infinit mai mare decât toată spiritualitatea bizantină laolaltă”. Cu alte cuvinte, Orientul ne-a păstrat în preistorie, nu în spațiul culturii propriu-zise, ci în starea de întârziată ai „presimțirilor de cultură”. Justificând, în această logică, afirmația deloc măgulitoare a diplomatului olandez Robert van Lanschot: „Est europeanii, majoritatea fiind balcanici, nu au contribuit cu nimic la cultura europeană”. Am fi, altfel spus, niște „elvețieni ratați”, după o formulă a lui Daniel Barbu, din *Politica pentru barbari* (2005). Celebru John Reed, newyorkezul comunist ajuns în România (1915), are și el o frază: „Dacă vrei să înfurii un român, e de-ajuns să-i spui că țara lui e un stat balcanic”. În sfârșit, presa ultimilor ani a vorbit despre „turcizarea” intelectualilor români înainte de 1989 („Capul plecat sabia nu-l taie”).

Ce intră, prin urmare, în acest tipar, clișeu balcanic sau sud-est european despre care Eugen Ionescu spunea că „n-are nimic a face cu

umanismul occidental”? Intră toate conotațiile ambiguității, ale negativității și ale defaimării: fatalism, nestatornicie, machiavelism, farsă tragică, butaforie, „echilibru instabil”, supunere, versatilitate, „gimnastică a escrocheriei”, trădare, barbarie, familiaritate agresivă, instinct autodestructiv etc. Să mai adăugăm, de la Mateiu I. Caragiale, „vedeniile strălucite ale duhului”, știința de „a zugrăvii cu vorba” și alcătuirile ciudate dintre oameni, datorate viciului, vulgarității, instabilității morale, înclinației spre derizoriu și spiritului tranzacțional-duplicitar. Țările balcanice (periferii ale istoriei?) au fost și sunt încă frontiere ale marilor imperii (de la cel bizantin, roman, otoman, habsburgic, la cel țarist și sovietic). Astăzi, teritoriul e un „melting pot” al Europei, sinonim cu violență, rivalitate, confruntări etnice, expansiune teritorială, într-un cuvânt lume fără speranță și o proiecție a tragicului din care, nu de puține ori, lipsește tocmai... tragicul. Istorie pe care Maria Todorova, în *Balcanii și balcanismul* (traducerea în limba română, 2000), o numește „operă bufă scrisă cu sânge”. Nu știu dacă numai datorită acestei periferialități practicăm cu atâta lejeritate ceea ce N. Crainic numea pseudomorfoză: arta de „a ne insinua în formele străine ale culturilor înaintate”. În orice caz, trăim un paradox: esența balcanismului este... depășirea balcanicului. Spre alții sau „spre noi înșine” e mai puțin important.

Inițiativa polemică a lui Mircea Muthu, datând de prin anii '70, aici își are punctul de plecare: în nevoia de recuperare a conceptelor compromise (bizantinism, balcanism), „grevate de sensuri peiorative”, și în „răscumpărarea estetică” a unei drame istorice (amplificată câteva secole de stăpânirea otomană). Firește, n-a fost deloc ușoară transformarea unei paradigme, înțelegând ca epitom al fatalismului, corupției și alterității, într-o „realitate estetică” și într-o „axiologie comună popoarelor sud-est europene”.



Francesca Nacci

MIRCEA MUTHU
EUROPA DE SUD-EST
ÎN MEMORIA CULTURALĂ
ROMÂNEASCĂ

Bibliografie

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Să construiești, adică, un „concept imagine”, în care să intre, la antipodul celor enumerate, întregul inventar a ceea ce criticul numește categorie tipologică, într-un proces mai extins de „transfigurare lăuntrică” a istoriei, altfel, compromise. Se înscriu aici tragicul sublimat, îndumnezeirea omului („modelul spiritual în cheia ortodoxă” – a se vedea perioada interbelică mai ales!), solemnitatea hieratică, luminile crepusculare, „frenezia sufletească”, decorativul iconografic, ființa „purtătoare de transcendență”, cosmocentricitatea, obsesia „totului dezmarginat”, inteligența plastică și aroma cuvântului colorat. Pe scurt, lumea ca o poveste și omul sofianic, la antipodul omului „cârțiță telurică”, incriminat de Nichifor Crainic. În răsturnarea de perspectivă, Mircea Muthu n-a avut niciodată o poziție comodă (recunoscută ca atare, într-un interviu, din 1990, cu Tudor Dumitru Savu). Nu sunt sigur că astăzi e mai bine înțeles și că n-a rămas un *single player* împotriva tuturor. Ceea ce știu e că această carte e creatoare de vecinătăți, acolo unde istoria desparte. Și că reprezintă, dincolo de aparența ei bibliografică, capătul de drum al celui mai temeinic proiect de imagologie comparată din literatura română. Se întâlnește cu o remarcabilă lucrare în patru volume editată tot de un clujean, Marcel Cornis-Pope, de la Virginia Commonwealth University (Richmond, Statele Unite): *History of the Literary Cultures of East Central Europe* (2004). În ordine cronologică, *Bibliografia* lui Mircea Muthu, prezentă, de altfel, în sintezele sale de balcanologie, reprezintă ultimul mare gest polemic menit să ne scoată, printr-un discurs identitar coerent, de sub ceea ce E. Cioran numea, pe nedrept, *blestemul spiritului bizantin*.

T.S. Eliot

Ulise, ordine și mit

130 de ani de la nașterea lui James Joyce
(2 februarie 1882)

90 de ani de la apariția romanului *Ulysses*
(2 februarie 1922)

Cartea domnului Joyce a apărut de suficientă vreme ca laudele ori muștrările adresate detractorilor să nu mai fie necesare; dar nu suficient de demult ca încercarea de a-i stabili definitiv locul și semnificația să devină posibilă. Tot ce poate realiza cineva în momentul acesta, și e mult, pentru o astfel de carte, este să elucideze un aspect al ei – aspectele fiind nenumărate – deocamdată nefixat. Consider că această scriere este cea mai importantă exprimare reușită de epoca prezentă: o carte căreia îi suntem îndatorați și căreia nimeni nu i se poate sustrage. Acestea sunt postulate pentru orice aș avea de spus despre ea și nu doresc să abuzez de timpul cititorului cu elogii elaborate; mă mulțumesc să afirm că mi-a dăruit toată surprinderea, încântarea și teroarea de care aveam nevoie.

În toate contribuțiile critice pe marginea cărții citite de mine nu am găsit nimic – dacă facem excepție de valorosul, în felul lui, articol al lui M. Valéry Larbaud, mai degrabă o Introducere decât o critică – care să semene cu o apreciere a semnificației metodei folosite – paralela cu *Odiseea* și apelul la stilurile și simbolurile potrivite pentru fiecare diviziune. Și totuși, te-ai fi așteptat ca aceasta să fie prima particularitate care să atragă atenția; dar a fost tratată drept o fentă amuzantă, un eșafodaj ridicat de autor cu scopul de a-și desfășura povestea realistă, neimportantă în structura completă. Critica îndreptată spre *Ulise*, acum câțiva ani, de către domnul Aldington mi se pare a fi eșuat fiindcă a scăpat din vedere lucrul acesta – dar, cum domnul Aldington a scris înainte să fi apărut opera finisată, eșecul său este mai onorabil decât al celor care au avut în față romanul întreg. Domnul Aldington l-a etichetat pe domnul Joyce un profet al haosului și s-a văitat din pricina puhoiului de Dadaism pe care ochiul său prescient îl vedea izbucnind la atingerea baghetei magicianului. Desigur, influența pe care o poate avea cartea domnului Joyce este, din punctul meu de vedere, irelevantă. Adevărat, o carte foarte mare poate avea o influență cât se poate de nedorită; o carte mediocră poate fi, după împrejurări, întru totul salutară. Generația următoare răspunde de sufletul ei; geniul este răspunzător doar în fața egalilor, nu în fața unui salon plin de tembeli needucați și indisciplinați. Totuși, am impresia că jalnica grijă pe care domnul Aldington le-o poartă negliabilor conține unele aprecieri implicite despre cartea propriu-zisă, aprecieri cu care nu pot fi de acord, iar aceasta este o problemă importantă. Dacă bine am înțeles, domnia sa consideră cartea o invitație la haos, o exprimare de sentimente ce sunt perverse, parțiale și deformează realitatea. Dar, dacă nu citez direct cuvintele domnului Aldington, mă pândește pericolul falsificării. „Mai mult, afirm”, zice el¹, „că atunci când domnul Joyce, cu splendidul său talent, îl folosește ca să ne

dezguste de omenire, comite un fals și calomniază umanitatea.” Seamănă cumva cu opinia urbanului Thackeray despre Swift: „Cât despre aspectul moral, îl socotesc îngrozitor, rușinos, neomenesc, defăimător; deși Decanul este mare, este uriaș, propun să-l huiduim.” (Asta în încheierea la *Călătoria în Țara Cailor Inteligenți*, pentru mine una dintre cele mai mărețe realizări ale sufletului omenesc. Nu e mai puțin adevărat că, mai târziu, Thackeray îi adresează lui Swift unul dintre cele mai rafinate complimente făcute sau primite vreodată de cineva: „Îmi pare atât de uriaș, încât a te gândi la el este ca și cum te-ai gândi la prăbușirea unui imperiu.” Domnul Aldington, la vremea lui, este aproape la fel de mărinimos.)

Dacă umanitatea poate fi calomniată (spre deosebire de sensul uzual al verbului „a calomnia”, care se referă la un individ ori un grup, contrastant cu restul omenirii) e o problemă din agenda societăților filosofice; dar, desigur, dacă *Ulise* ar fi o „calomnie”, n-ar fi decât un document contrafăcut, o fraudă neputincioasă, care nu i-ar fi reținut atenția domnului Aldington nici măcar o clipă. Nu doresc să zăbovesc la acest amănunt; chestiunea interesantă este cea invocată de domnul Aldington când se referă la „marele talent nedisciplinat” al domnului Joyce.

Cred că domnul Aldington și cu mine suntem, mai mult sau mai puțin, de acord cu ceea ce dorim în principiu și ne-am înțeles să numim acest lucru „clasicism”. Din cauza acestei înțelegeri m-am hotărât să-l atac pe tema de acum. Am căzut la învoială privitor la ceea ce dorim, dar nu și asupra căilor de a-l obține, sau asupra lucrărilor literare contemporane care par a merge în direcția respectivă. Suntem, sper, de acord că termenul „clasicism” nu este opusul „romantismului”, ca în cazul partidelor politice, Conservator vs. Liberal, Republican vs. Democrat, conform platformei „afară cu escrocii!”. E un țel spre care tinde toată literatura bună, în măsura în care este bună, după posibilitățile locului și timpului. Într-un sens, poți fi „clasic” întorcând spatele la nouă zecimi din materialul aflat la îndemână și alegând numai lucruri mumificate dintr-un muzeu, ca unii scriitori contemporani, despre care se pot spune lucruri neplăcute în această privință, dacă ar merita osteneala (domnul Aldington nu se numără printre ei). Sau poți fi „clasic” prin tendința de a face tot ce poți mai bine cu materialul aflat la dispoziția ta. Confuzia vine din faptul că termenul se aplică și literaturii, și întregului complex de interese, moduri de comportament, precum și societății din care literatura face parte; nu are aceeași semnificație în ambele aplicații. Este mult mai simplu să fii clasicist în critica literară decât în arta creatoare, fiindcă în critică răspunzi doar de ceea ce vrei, pe când în creație răspunzi de ceea ce faci cu un material pe care trebuie să-l accepți și gata. În materialul acesta eu includ și emoțiile și sentimentele scriitorului, care, pentru respectivul autor, sunt materiale pe care trebuie să le accepte și gata – nu virtuți care se cer hiperbolizate ori vicii de minimalizat. În

legătură cu Joyce, deci, se pune întrebarea: cât material viu folosește și în ce fel îl prelucrează, nu ca un legislator sau un consilier, ci ca artist?

Aici intervine marea importanță a folosirii de către domnul Joyce, în paralel, a *Odiseei*. Are importanța unei descoperiri științifice. Până la el, nimeni altul n-a construit un roman pe o asemenea temelie – n-a fost necesar. Nu tranșez problema numind *Ulise* roman, iar dacă îi veți spune epopee nu contează. Dacă nu este roman, e doar din cauza că romanul este o formă ce nu mai servește; pentru că romanul, în loc să fie o formă, n-a fost decât expresia unei epoci care nu și-a pierdut în suficientă măsură forma ca să simtă nevoia unei forme mai stricte. Domnul Joyce a scris un roman, *Portret al artistului ...*; domnul Wyndham Lewis a scris un roman, *Tarr*. Nu cred că vreunul dintre ei va mai scrie vreodată un „roman”. Romanul s-a terminat cu Flaubert și cu James. Fiindcă domnul Joyce și domnul Lewis, fiind „emancipați” față de timpul în care trăiesc, au simțit, cred, o insatisfacție conștientă ori, probabil, inconștientă produsă de această formă, romanele lor sunt mai informate decât cele a o duzină de autori inteligenți, care ignoră vetustețea acestei forme.

Apelând la mit, manipulând o paralelă continuă între contemporaneitate și Antichitate, domnul Joyce aplică o metodă pe care și alții vor trebui s-o folosească după el. Aceștia nu vor fi epigoni, nu mai mult decât savantul care pornește de la descoperirile unui Einstein pentru a-și conduce investigațiile proprii, mai avansate. E pur și simplu o cale de a controla, a ordona, a da formă și semnificație imensei panorame a futilității și anarhiei care este istoria contemporană. E o metodă deja intuită de domnul Yeats; cred că domnul Yeats a fost primul contemporan conștient de necesitatea ei. E o metodă situată într-o zodie prielnică. Psihologia (așa cum este ea, indiferent dacă reacția noastră față de ea este comică ori serioasă), etnologia, *Creanga de aur*² au conlucrat întru a face posibil ceea ce era imposibil până acum câțiva ani. În locul metodei narative, putem folosi acum metoda mitică. Este, cred cu tărie, un pas înspre deschiderea lumii moderne pentru artă, spre ordinea și forma pe care domnul Aldington le dorește atât de arzător. Numai cei care au ajuns stăpâni pe disciplina lor în taină, neajutați de nimeni, într-o lume care oferă foarte puțină asistență în această privință, numai ei vor juca un rol în consolidarea acestei cuceriri.

Traducere de
Virgil Stanciu

Note:

1 *English Review*, aprilie, 1921.

2 *The Golden Bough*, studiu de mitologie de Sir James George Frazer.

rânduri de ocazie

Caragiale, fără mască...

Radu Țuculescu

De fiecare dată când pășesc în sala mare a Teatrului Național clujean, mă atinge un soi de jenă, o diră de stînjeneală. Sală elegantă, aurită, catifelată amintind de imperiul austro-ungar, de costumele scumpe, strălucitoare ale spectatorilor de atunci în contrast cu hainele mele sfioase... Apoi îi descopăr și pe ceilalți spectatori „de-acum” intrînd pe culoarele vișinii, îi aud dialogînd, teoretizînd, comentînd politichie ori evenimente mondene și mă liniștesc. Iar după ce am ocupat loc, sfîciunea îmi trece definitiv. Mă integrez, rapid, în atmosferă... Urmează să văz un nenea Caragiale. Pardon, un text de Caragiale numit *D'ale carnavalului* montat de Mona Marian. Și de la bun început îmi zic (uluit de cît sînt de deștept!) că asta i se potrivește Monei de minune: carnavalescul. Și-mi amintesc de excelentul ei spectacol *Ubucurești* (pe atunci semna Mona Chirilă, specific asta pentru cei care vor să mă verifice pe net...) în care Caragiale se înfrățise cu Jarry, bănuiesc că taman în berăria Gambrinus.

Iar cînd începe spectacolul cel nou, după ce se ridică cortina, evident, și ninge peste țară, iarăși nu mă pot abține să nu-mi amintesc (chestia cu amintitul cred că, totuși, nu ține de deșteptăciune...) de un alt spectacol de-al Monei tare drag mie și anume *Mantaua* după Gogol. Și... începe carnavalul! Valul carnavalului!! Mona l-a mutat, de la bun început, în stradă. E un spațiu deschis, cu multiple conotații. Personajele se

mișcă într-o aproximativă echilibrată, pe niște scînduri, ca și cum noroiul ar fi invadat strada, piața, țara... Puțintel îmi amintește de-un film semnat de Pintilie, tot pe texte de Caragiale. Dar gata! Promit să nu-mi mai amintesc de nimic și să urmăresc spectacolul. Reușesc să o fac, sînt captat de joc, de scenografie (Eugenia Tărășescu-Jianu), de agitația „sentimentală” a personajelor... aproape tot timpul. Desigur, personajele nu poartă măști, la ce naiba le-ar folosi? Sînt ele însăși niște „măști”, convenția e cît se poate de evidentă și firească. Firescul ca excepție...

Interpreții nu au complexe față de marile creații ale clasicilor noștri actori care au interpretat aceleași personaje... Tocmai de aceea, majoritatea reușesc performanțe demne de lăudat. Ovidiu Crișan, în primul rînd, ca Iancu Pampon. De-un comic molipsitor, de-o „sobrietate” hilară. Apoi Adrian Cucu, pe post de Crăcănel. Nimic nu amintește de marele Birlic în gestică ori intonația sa. E un Crăcănel aproape „filosof”, care se-mbată încet și temeinic, oscilînd între agresivitate grotescă și duioșie tembelă. Chiar așa, Bibicule! Cei doi actori, cînd rămîn singuri, reușesc o scenă memorabilă. Cristian Grosu e Nae Girimea. Un frizer care parcă a aterizat într-o sală de fitness, țopăie, sare, face flotări, își rupe cămașa să-și arate pectoralii de fante, zboară ca un țînțar de la o amantă la alta, „înțepîndu-le” cu texte telenovelistiche. Romina Merei alias Didina e

dinamică și corect vulgară iar Elena Ivanca pe post de Mița Baston o „acompaniază” în aceleași tonalități suav-triviale, ambele actrițe remarcîndu-se prin firescul interpretărilor, dovedind că au intrat „în pielea” personajului. D-apoi de ce nu, că doar sînt românce verzi, de-ale noastre din popor! Nici Cristian Rigman nu se lasă mai prejos, își tot scoate maseaua dar mai ales se „machește” c-așa-i un adevărat *catindat* care se respectă și care-și respectă poporul! Iar Iordache „conceput” de Radu Lărgeanu se tot străduiește să păstreze un echilibru nu machiavelic ci... măcar unul „șmecheros”, într-o lume nebună, kitschoasă, prin care bîntuie derizoriul. Treptat, toți se ameteșc virtos, doar sîntem în carnaval, e normal, trăim într-o țară de carnaval, unul funambulesc, comic-tragic ori invers, tot un drac, ne ridem și ne facem de rîs, sîntem șmecheri și ne furăm singuri căciulile...

Există în spectacol un grup de cetățeni „care se mută”, niște vajnici reprezentanți ai *boborului!* Flutură steaguri, hăhăiesc, se împing, rostesc cîte un „bă” din cînd în cînd și... în general nu prea știu ce să facă. Momentele acelea sînt prea lungi, fără haz și tind să devină plictisitoare. Una, paradoxal, agresivă care-i provoacă spectatorului o vagă stare de disconfort. Dacă s-ar scăpa cumva de ele ori s-ar „comprima” cumva (cîndva...) respectivele scene în mici pilule vii, explozive, acest spectacol spumos ar căpăta un plus de strălucire fără urme de poticneli. Părerea mea.

„La Scuola di Pittura”

(urmărire din pagina 36)

socială/politică/estică, ori cu evoluția arbitrară a gustului unui public atomizat, „de nișă”, care, nu mai oferă răspunsuri „standard” stimulilor mediatici.

Dialogul generalizat - între generații, etnii, orientări estetice diverse -, deși nu întotdeauna confortabil ori reverent, rămâne, însă, se pare, formula optimă de supraviețuire într-un perimetru tot mai concurențial, mai afectat de invazia kitsch-ului și de „marketizare”. Studentul, ca „identitate artistică în devenire”, nu preia în mod necesar „legatul” maestrului său, acesta din urmă rezervându-și, cel mai adesea, doar rolul de catalizator, sarcină defel ingrată în contextul unei academii de calibrul celei milaneze - *Accademia di Brera*** fiind una dintre cele mai competitive și mai titrate din Europa, purtând marca unor personalități care au schimbat decisiv peisajul artistic al modernității - Carlo Carrà, Francesco Messina, Piero Manzoni, Lucio Fontana, Marino Marini (pentru a numi doar câțiva dintre „grii” artei moderne și contemporane, foști studenți sau profesori la Brera). Totuși, în condițiile unui tot mai extins și mai internaționalizat învățământ superior de artă, coroborat cu o criză mondială economico-financiară ostilă, în genere, condiției de *freelance artist*, intervalul privilegiat al studiilor universitare ori post-universitare se impune a fi valorificat maximal de către ambele părți „co-beligerante”.*** Acesta pare a fi mesajul subiacent transmis de această veritabilă „lecție” de pictură și de viață oferită de către *Accademia* milaneză.

Dacă un astfel de sistem educativ, orientat spre marea performanță va produce, în final, în domeniul artistic, și plasticieni inovativi „de anvergură mondială”, este o altă poveste...

Note:

*În ordinea prezentă pe afișul expoziției: Prof. Nicola Salvatore cu studenții: Massimiliano Patriarca, Pietro Ferri; Prof. Ignazio Gadaleta, cu studenții: Beatrice Negro, Adi Axhij; Prof. Franco Marrocco, șeful departamentului de Arte Vizuale al Academiei și studenții săi: Giulia Calvanese,



Ignazio Gadaleta

Marta Manfredini, Chantal Passarella; Prof. Stefano Pizzi și studenții: Francesca Nacci, și Patrizia Lanzarotti; Prof. Renato Galbusera, cu studenții: Giorgia Cavaliere, Debora Fella și Profesoara Simona Uberto cu studenții săi: Lorenzo Carlo Perin și Marcelina Braga Dias; Prof. Gastone Mariani, director al Academiei de Arte Frumoase din Brera, Milano.

** Accademia di Belle Arti di Brera are aproximativ un total de aproximativ 3.800 de studenți/an dintre care aproape 1000 străini, proveniți din peste 50 de națiuni și colaborează cu numeroase alte universități de profil comunitare prin programe *Erasmus*, iar din 2006 întreține relații și cu țări non-europene precum: Japonia, China, Mexic ori Australia. Beneficiază de bibliotecă de profil, colecție de sculpturi și copii de gips, arhivă de documente istorice și fotografie, pinacotecă, cabinet de desene și stampe, grădina botanică, etc. Pinacoteca Academiei deține cea mai importantă colecție de artă din Milano, printre capodoperele existente în colecție enumerăm aici: lucrări ale unui Giovanni Bellini, Boccioni, Botticelli, Caravaggio, Hayez, Leonardo da Vinci, Mantegna, Modigliani, Picasso, Piero della Francesca, Raphael, Rembrandt, Rubens, Tiepolo, Tintoretto, Titian ori Veronese.

***În acest sens, la Brera, nefrecventarea regulată a cursurilor de către studenți se soldează cu excluderea numelui studentului cu absențe nemotivate din registrul instituției ...

Nici actual, nici actualizat, ci... etern

Vasile Gogea

Unul dintre cei mai importanți critici și istorici literari de azi, profesor universitar și mentor de școală literară *ex cathedra*, efemer om politic și diplomat la post face, atunci când vorbește (la radio, de pildă), sau când scrie (în *Istoria critică a literaturii române*) despre Ion Luca Caragiale, o distincție pertinentă dar doar aparent și parțial adecvată. Este vorba despre disocierea între atributul *actual* și adverbul *actualizat* care caracterizează, în această ordine, opera scriitorului (mai ales dramaturgia, dar și „momentele”), sau lectura ei (mai ales scenică, dar și „critică”). Mai simplu spus, criticul semnaleză o deformare (de cele mai multe ori facilă) a naturii intime a scrierilor lui Caragiale care se produce în postumitatea acestuia. Este surprins, astfel, un spațiu al postumității lui Nenea Iancu definit, în circumstanțele unui spirit critic mai rarefiat, de două limite: una, a cedării fără rezistență și, alta, a anexării abuzive. În termenii la modă astăzi, am spune că putem identifica o raportare *soft* și una *hard* la Caragiale. Mai trebuie să spun că această distincție este făcută pentru a deplînge incapacitatea cvasiunanimă de a se ieși din acest „model”.

Rezerva care se naște în fața acestei evaluări este, însă, „ascunsă” în chiar modul de a aplica postumității lumii lui Caragiale această distincție.

Din primul moment, se presupune acceptată tacit *identitatea actual - contemporan*. Nu cred că e nevoie de argumentări dezvoltate pentru a conchide valid și ferm că aceasta este o falsă identitate. Ținând cont de acest lucru înțelegem mai exact aceste spuse ale lui Ibrăileanu: „Caragiale nu va fi niciodată *inactual*, sau cu totul *inactual*”. El nu spune „va fi *mereu actual*”, ci „nu va fi niciodată *inactual*”. Nu e nevoie să-l *actualizăm*, deoarece există *ceva* indestructibil în structura operei sale care o determină să nu fie „*niciodată inactuală*”. Acest *ceva* care ține de arhitectura interioară (specifică și universală în același timp) a sufletului omenesc îl califică pe Caragiale (cu o formulă acreditată de Jan Kot, cu referire la Shakespeare) drept „*contemporan*”, nu numai al nostru și nu numai în prezent. Atunci când vorbim de „actualizarea” lui Caragiale, de regulă avem în atenție o *intervenție* fie modernizatoare asupra contemporanilor istorici ai lui, fie arhaizantă asupra contemporanilor noștri.

Dar, ce ar putea fi acel *ceva* investit cu proprietatea de ultim și indestructibil (deși, nu unic!) component al unei metaforice structuri atomice a sufletului românesc? În viziunea lui Caragiale acesta poartă numele de *moft*. „În genere - scrie Nenea Iancu - *națiile mari au câte un dar sau*

vreo meteahnă specifică: englezii au spleenul, rușii nihilismul, francezii l'engouement, [...] spaniolii moiga, italienii vendetta etc.; românii au Moftul!”

Așadar, *moftul* este cel care reclamă (și) pentru sine demnitatea de element constitutiv al specificului național, manifestându-se peste tot și întotdeauna ca un coroziv universal, transformând totul în derizoriu. Cum nu avem suficiente argumente să proclamăm caracterul lui efemer, voi spune că i se poate concede o eternitate cel puțin... provizorie. Este impropriu să spui că ceea ce este etern poate fi „actualizat”. Eventual - ceea ce s-a și întâmplat - contestat.

Astfel, ajuns acolo de unde am plecat, și voi



formula, acum concluziv: nici „actual”, nici „actualizat”, ci... *etern!* Iar dacă prin aceasta Nenea Iancu este „antinațional”, atunci cu atât mai rău pentru „națiune”!

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>.

Doctor „horroris” causa?

Adrian Țion

Nu numai singularității „artiști ai foamei” au căzut în dizgrație, ci și protestele maselor. Presa înregistrează acțiuni protestatate tot mai anemice. *Făclia* clujeană, de pildă, se mulțumește doar să dea lista de sloganuri tipate seară de seară de cei 20 - 30 de manifestați adunați în Piața Unirii mai mult din obișnuință. Niciun fir de păr nu tresare în capul celui vizat, din atâtea câte mai are. Se remarcă doar, în a 64-a zi a protestelor, inventivitatea rimelor actualizate pe ritmurile strigăturilor de altădată de pe la hora din sat. La acest capitol ingeniozitatea populară nu stă rău: *Băsescu după Boc, / Demisia pe loc! Ați făcut tot ce ați vrut / Și la unghiuri ne-ați vândut!* Dar nici astea nu mai animă spiritele blazate, vocile surdizate anunțând inutilitatea și degradingolada acestor demersuri. Știu bine și protestatarii că vocile lor nu sunt auzite unde trebuie. Doar cazurile sărite din șablon mai atrag vag atenția precum săltarea prințesei Brianna Caradja în duba jandarmeriei pentru că a participat la un protest stradal neautoizat. Jocuri cu „vedete”.

La Timișoara, vedeta luată în șuturi metafizice de 7 - 8 protestatari a fost controversatul președinte al Institutului Cultural Român, Horia-Roman Patapievici. Vedetele culturale sunt oglindite în media la fel ca cele de carton. Dovadă - comentarea acestui incident „academic”. Opt contestatari de ocazie, revoluționari, naționaliști, înarmați cu afișe, bannere și săgeți otrăvite, n-au putut opri sclipitorul cap de berbec, blindat cu citate de apărare și atac, al ilustrului eseist. El a penetrat fără prea mari dificultăți zidul cetății universitare timișorene, unde a fost invitat pentru a i se con-

feri titlul de *doctor honoris causa*, primul din cariera sa. Deturnarea paronimică s-a făcut ca la piață: *doctor „horroris” causa*, au titrat dușmănos combatanții. Inițiativa protestului, profesora Viorica Bălțeanu, și-a motivat gestul reiterând acuzațiile mai vechi și mai noi aduse lui H.-R. Patapievici în calitate de înverșunat denigrator al istoriei României. Ea a spus că primul rector al Universității de Vest, Eugen Todoran, a fost un ilustru eminescolog și de aceea se opune ca urmașii lui să acorde titlul de *Honoris Causa* unui om care a spus că Eminescu „este un cadavru politic care trebuie înlăturat cât mai urgent din cadrul poporului român, pentru că îl împiedică să se integreze în Uniunea Europeană.” Pregătit pentru confruntare, Patapievici a corectat afirmația explicând că el s-a referit la altceva și anume: „Eminescu joacă rolul unui cadavru din debara”, adică Eminescu nu mai este actual pentru progresiști. Acuzatul-invitat a ripostat că protestatarii nu i-au citit opera și citează trunchiat. Apoi, în sala laudelor, a spus, dezvoltând sloganul ridicol al președintelui care l-a pus în funcție, că „stăm foarte bine” noi, ca țară. Este de domeniul evidenței că eseistul (în genere și el în special) trăiește în altă lume. Ar fi cazul să se mute înapoi în bibliotecă, acolo unde îi este locul și nu să stea la cârma unei instituții reprezentative a statului român. Știe toată lumea ce crede distinsul eseist despre neamul acesta de „patibulari” și de „balega lui mioritică”, deși acum vrea să dreagă busuiocul: „Cine ar fi crezut în 1990 că vom ajunge în miezul Europei, instituțional și militar. Stăm foarte bine”, sublinia el, dând impresia că și el a contribuit cu ceva la asta. Da. Stăm bine. Instituția prezidențială e compromisă în ultimul hal, militarii

noștri merg să moară prin străinătăți la comanda marilor puteri. Stăm foarte bine. Străinii nu dau niciun scuipat pe noi, onoarea națională este zilnic strivită în picioare de clasa politică la putere. În schimb, domnul Patapievici vrea onoruri și, iată, le primește. Pentru ce? Pentru denigrările aduse valorilor naționale? Să fiu bine înțeles. Nu contest meritele de eseist rafinat și de scriitor inspirat pe care le are și nimeni nu i le poate lua. Sunt pagini scrise superb în cărțile lui, adevărate delicii intelectuale! Dar... mă tem că locul lui ar fi mai degrabă într-un turn de fildeș unde ideile lui incendiare ar putea chiar să spargă fildeșul. Ar fi o încântare pentru cititor. În spațiul public deranjează nu numai pe conservatori și retrograzi, ci și pe cei care mai au o fărâșă de orgoliu național.

Scandalul n-ar fi complet fără intervenția domnului Marcel Tolcea, directorul Muzeului de Arte din Timișoara. El menționează că protestul inițiat de doamna Viorica Bălțeanu vizează alte ținte: răzbușări locale, invidii, demiteri. În miezul disputelor iscate într-o apărare a lui Patapievici, Marcel Tolcea atinge problema cu adevărat frisonantă „dacă nu cumva Cioran ar trebui dat afară cu șuturi din cultura română pentru *Schimbarea la față a României*. Comparatia cu celebrul sceptic al veacului XX îmi ridică mingea la fileu. Bietul Cioran n-a vânat funcții, a trăit izolat, modest ca un adevărat filosof și-și trăgea sertarul biroului (să-i spunem așa) cu o sfoară, după cum se poate vedea în documentarul făcut de Liiceanu la Paris. Sunt convins că scrierile lui Patapievici se vor citi cu interes și în viitor, grație stilului rafinat, ideilor împletite inteligent, savant și mai ales datorită radicalismului ideatic promovat șfichiuitor, așa cum se citește și Cioran azi de către români sau Céline de către francezi, în ciuda slăbiciunilor și orientărilor manifestate la un moment dat în politică.

Stilul cool

Ioan Mușlea

Acest stil (cool = rece) a apărut ca o reacție – cel mai adesea albă - la excesele și violența bebop-ului generat și, practic, controlat de muzicienii negri activând pe Coasta de Est a Statelor Unite. Curios pare însă faptul că – în mare măsură – mulți dintre jazzmanii de vârf afirmați în cadrul bebop-ului vor participa sporadic, iar unii chiar din plin la experiența cool, cel mai bun exemplu fiind cazul copilului teribil care – prin anii '40 - fusese Miles Davis. Afirmația de mai sus poate însă funcționa la fel de bine și în sens invers întrucât mulți dintre cei care au adoptat modalitatea cool se vor "compromite" - și nu doar o dată - în grupuri sau alături de figuri marcante ale bop-ului. E de ajuns să-l amintim pe saxofonistul bariton Gerry Mulligan alăturându-se lui Monk ori pe omniprezentul Miles Davis care sare mereu din bop în cool sau din cool în (hard) bop.

Jazzul cool s-a impus - așa cum spuneam la început - ca un anumit gen de reacție la radicalismul bebop. Adepții stilului cool au fost mult mai puțin înclinați la compromisi decât fuseseră furtunoșii jazzmeni bebop în sensul că - spre deosebire de predecesorii lor - propovăduiau o distanțare și o independență totală față de problemele ritmului și ale melodiei, fiind - în schimb - de-a dreptul obsedați de emitera/producerea unui sunet creativ care să poată fi definit ca un mod ... cool, profund meditativ, ținând mai degrabă de o abordare cerebrală a muzicii și având în chip evident legătură cu viziunea occidentală și conceptul de „soundsculpting”. Nu ar fi de neglijat nici amănuntul ... geografic, jazzul-cool fiind numit uneori și westcoast jazz. De fapt, predecesorii cei mai „vizibili” ai stilului cool au fost un oarecare Bix Beiderbecke, care era un trompetist depresiv, mare amator de muzică impresionistă și de whiskey, însă - probabil în și mai mare măsură - celebrul „Pres” alias Lester Young, saxofonist de geniu pierdut în vacarmul epocii swing. Sper că vă mai amintiți câte ceva din portretele pe care li le făcusem cu niște vreme în urmă...

Înafara celor de mai sus, începuturile stilului cool pot fi situate undeva pe la mijlocul anilor '40 cu prilejul unor solo-uri ale lui Miles Davis care - deși dădeau al naibii de bine - distonau totalmente în cadrul quintetului lui Charlie Parker. La fel au stat lucrurile și cu un memorabil solo de pian executat la Paris în plin infern bop al orchestrei lui Dizzy Gillespie de către un oarecare John Lewis, adică omul care - peste câțiva ani - va deveni directorul de conștiință al fabulosului Modern Jazz Quartet. Dar poate că lucrurile ar fi luat o cu totul altă întorsătură dacă Miles Davis nu ar fi strâns la un loc nouă jazzmeni împreună cu care ar fi ascultat și urmat cu sfințenie sfaturile (imperative) pe care le concepuse un june muzician/aranjor canadian, pe nume Gil Evans. Sub controlul și oblăduirera sa avea să vadă lumina zilei primul LP conținând în exclusivitate jazz cool și care - se putea, oare, altfel - se va numi ... *The Birth of the Cool*. Din acest „nonet” au făcut parte celebriți de talia unui John Lewis (pian), Max Roach (tobe), Gerry Mulligan (sax bariton), Lee Konitz (sax-alto); o noutate absolută a constituit-o includerea în „nonet” a unei tuba și a unui corn francez; de pe urma acestor inovații avea să profite - ceva mai încolo -

și Thelonious Monk. Grupul a rezistat pe piață în anii 1948-1949, suferind însă unele modificări în ce-i privește pe muzicieni. De bună seamă că YouTube vă stă și de astă dată la dispoziție încât vă veți lesne putea face o idee despre ce însemna o altă față a avangardei pe la sfârșitul anilor '40.

Probabil că de la această experiență unică și de la numele LP-ului celebru (*The Birth of the Cool*) care a rezultat de pe urma sesiunilor de înregistrare i se va trage și numele de cool stilului în cauză, atât de rece și de sofisticat. Fapt este că după lansarea pe piață a vinilului, faimoasa „naștere” a înregistrat multe critici, iar vânzările au fost în cel mai bun caz modeste. Visul lui Miles de a pune pe picioare o mare orchestră în genul celei conduse cu atâta succes de către Duke Ellington s-a spulberat rapid. Și totuși jazzul cool avea să înregistreze succese apreciabile din clipa când muzicienii erau ... albi. Așa s-au prezentat lucrurile în cazul unor muzicieni „decolorați” cum au fost Chet Baker, Gerry Mulligan și Dave Brubeck de pildă.

Născut în 1929, Chet Baker a rămas un fel de



Chet Baker

autodidact (ceva mai instruit), însă neîn stare să compună. Farmecul său personal, priceperea într-ale trompetei și o voce care se potrivea perfect momentului cool îl vor face celebru, fiind considerat un fel de „mare speranță albă”. Interesant mi se pare faptul că, la începuturile sale, a cântat chiar și cu Charlie Parker în perioada în care acesta „zăbovise” pe Coasta de Vest; legenda spune că Bird - surprins de calitățile



Gerry Mulligan

„puștiului” - i l-a lăudat pe Chet Baker lui Miles Davis. Colaborarea cu Gerry Mulligan în cadrul unui quartet (fără pian) va avea rezultate spectaculoase definind în mare măsură jazzul westcoast. Din păcate, a devenit profund dependent de heroină ceea ce l-a nenorocit transformându-i viața într-un infern compus din



Gil Evans și Roland Kirk

pușcării, sanatorii și expulzări fără număr. A cântat mulți ani în Europa, adeseori însă în trupe sau grupuri de un nivel cel mult îndoielnic, dar care - în chip neșteptat - îi vor pune în valoare „clasa”. Ar mai fi de subliniat și faptul că, înspre final, înfățișarea sa, precum și o stare de epuizare extrem de vizibilă vor spori dramatismul/tragismul aparițiilor sale publice. Dacă intrați pe YouTube, veți putea să pătrundeți în universul atât de special al lui Chet, începând - de bună seamă - cu piesa „My funny Valentine”. Pentru cei dornici să-l vadă în carne și oase, tot pe YouTube, sunt disponibile filme documentare extrem de interesante.

Gerry Mulligan a fost unul dintre marii specialiști ai saxofonului bariton, pricepându-se de asemenea, ca puțini alții, la compoziție și orchestrare. Faptul că, la începuturile sale, a făcut parte din „nonet”-ul lui Miles Davis (pentru care a comis nenumărate orchestrații) a făcut să fie considerat ca unul dintre reprezentanții de vârf ai jazzului cool. Evoluția sa ulterioară nu a confirmat pe de-a întregul această „catalogare” simplistă, deoarece Mulligan a colaborat intens atât cu grupuri sau personalități avangardiste ținând mai degrabă de stilul free (Mingus, Ornette Coleman) cât și cu mari jazzmeni „de toate culorile” (printre alții, Thelonious Monk, Ben Webster sau Johnny Hodges) neavând nici o legătură cu stilul cool. Pe YouTube vă așteaptă o puzderie de înregistrări splendide ale lui Gerry Mulligan cu Monk, cu Ben Webster, cu Paul Desmond sau Chet Baker și Johnny Hodges. Un alt creator important, legat în mare măsură de stilul cool a fost și pianistul Dave Brubeck. Educația și studiile sale muzicale sunt de o calitate și de un nivel rareori întâlnit la un jazzman; specialist în Bach și elev al unor celebriți europene ca Darius Milhaud sau Arnold Schonberg, Brubeck putea cânta/interpreta orice partitură, având însă și mari ambiții componistice. În timp, a „pus pe picioare” tot felul de formule, grupuri și orchestre, însă faimoase au rămas celebrele quartete în care suflătorii au fost cel mai adesea doi dintre saxofoniștii de prim plan ai stilului cool: Paul Desmond și Gerry Mulligan.

Apelând la YouTube vă veți putea delecta cu sunetul unic al lui Paul Desmond și cu priceperea diabolică a faimosului Brubeck.

Stilurile cele mai diverse și (aparent) opuse nu au încetat să se suprapună ori să se „înșire” pe scena anilor '50, iar jazzul cool s-a pierdut în scurtă vreme sub asaltul unui nou venit: *hardbop*-ul despre care vom vorbi data viitoare.

Colocviu internațional la Viena

Jazz în jumătatea de Est a Bătrânului Continent

Virgil Mihaiu

(continuare din numărul trecut)

Cum era de așteptat, domeniul în care jazzul continuă să se bucure de maximă recunoaștere publică este cel festivalier. Toți participanții la reuniune au dat exemple încurajatoare, în pofida accentuării și generalizării stării de criză. Anna Moser a vorbit despre impresionantele tradiții ale Poloniei în materie de viață festivalieră. Peter Lipa a descris structura de programe a amplului festival, ajuns la a 38-a ediție, pe care-l conduce la Bratislava în fiecare toamnă. Colegul său ceh, Vilém Spilka, s-a referit la dinamica prezență a Festivalului de Jazz în contextul cultural de la Brno. Peter Pallai și Sándor Kozlov au deplâns recente „curbe de sacrificiu” din domeniul finanțării culturii din Ungaria, unde – deși unele festivaluri au falimentat, cum s-a întâmplat cu notoriul *Media Wave* de la Győr – altele, cum ar fi cel de la Budapesta continuă să ateste puterea de fascinație exercitată de jazz. Tot Kozlov a făcut referiri și la situația din Moscova, unde imaginea publică a jazzului e dominată de saxofonistul Igor Butman & big band-ul său exercitând un quasi-cult pentru *mainstream*, foarte asemănător politicii duse de Wynton Marsalis la Centrul Rockefeller din New York. La rândul-mi am relevat rolul major al festivalurilor în salvagardarea jazzului din patria mea: Sibiu (cu ale sale peste 40 de ediții, unul dintre cele mai rezistente de pe Glob), Gârâna, Brașov, Timișoara, Iași, Cluj, București (din păcate, cel de la Costinești a decedat odată cu secolul trecut). De asemenea, am elogiat inițiative de tipul *Ethno Jazz Festival* de la Chișinău, *Montenegro Jazz Appreciation Month*, *Croatia Jazz Appreciation Month*, *Old Gold* de la Novi Sad – întrucât cu toate patru avui providențială șansă de a colabora nemijlocit.

La acest punct al discuției am evocat interesantul fenomen al festivalurilor desfășurate la Peitz, în fosta Germanie de Est. Sfidând politica de înregimentare impusă de partidul unic, mii de tineri migrau în fiecare vară spre acel „Woodstock DDR-ist”, cum îl evocă într-un recent volum omagial inițiatorul său, Uli Blobel. Aproape la fel de incredibil ca la festivalurile sibieni din anii 1980, pe scena în aer liber din micul oraș de lângă frontiera cu Polonia evoluau unii dintre cei mai remarcabili reprezentanți ai avangardei jazzistice din epocă. Referința la Peitz mi-a fost inspirată de un fapt demn de consemnat: Siegfried Grassmann, unul dintre consecvenții jazzofili din acel mediu, mi-a devenit amic pe când venea să asiste la festivalurile noastre de la Costinești și Sibiu. După trei decenii, aflând că voi conduce reuniunea de la Viena, mi-a făcut surpriza de a mă întâmpina personal la intrarea în sală. Pentru asta și-a luat o zi de concediu de la riguroasa societate a căilor ferate din Germania (DB), s-a urcat pe tren la Garmisch-Partenkirchen, a asistat la cele aproape patru ore de discuții, după care a fugit la gară, spre a putea fi prezent la serviciu a doua zi. Tot el îmi făcuse cadou și volumul sus-amintit, în care există și două fotografii ale maselor de spectatori, printre care pot fi identificați Siegfried și soția sa Heike Grassmann, pe când aveau cam 30 de ani, adică jumătate din etatea actuală...

Asemenea exemple de solidaritate spirituală, intelectuală și afectivă au caracterizat și – în bună

măsură – continuă să caracterizeze comunitatea jazzistică, indiferent de poziționarea geografică. Le-am reamintit celor prezenți modul cum solidaritatea a funcționat între jazzologii din aproape 50 de state, grație admirabilei reviste *Jazz Forum*, condusă de Pawel Brodowski la Varșovia. Pe pagina de gardă era publicată lista redactorilor responsabili pentru fiecare țară în parte, unde am avut onoarea să reprezint România de la începutul deceniului 1980 până la nemeritata desființare a ediției engleze (datorată incapacității UNESCO de a susține continuarea aceluși proiect realmente universal). Numele erau însoțite de adrese, așa încât puteam comunica din Clujul meu natal cu omologii mei de pe Terra – o minune în acei ani de izolare forțată a țării noastre. Din păcate, o asemenea informare globală, concentrată într-o unică publicație, nu mai poate fi întâlnită în zilele noastre nici măcar pe internet; există în spațiul electronic informații ce frizează exhaustivitatea, însă ele rămân fragmentare, mai mult sau mai puțin izolate, fără vocația acelei concordii organice de care era animat neîntrecutul *Jazz Forum*.

Am constatat, încă o dată, că dureroasa problemă a relației dintre jazz și mass-media are tonalități deloc alegre, indiferent de loc. Începând chiar cu țara-amfitrion, Austria, un spațiu cu mari tradiții în domeniu: din câte ne-au comunicat cei doi organizatori, Huber și Hinteregger, emisiunile de jazz sunt în scădere la radio, dispărând complet din programele televiziunii austriece (de parcă o voință malefică ar fi vrut să reamintească sinistra perioadă fascistă, când acea muzică era persecutată, la fel cum n-a avut viață ușoară în niciun regim totalitar). De fapt, ajungem la aceeași concluzie, pe care Peter Lipa o formula cam așa: pentru ca jazzul să aibă o difuzare adecvată în rândurile publicului larg, e necesar să existe oameni de mare abnegație, capabili să-și sacrifice liniștea personală, spre a organiza festivaluri și concerte, a publica reviste și cărți, a lupta pentru existența unor emisiuni de radio și televiziune, a cerceta arhivele, a educa noile generații etc. În privința situației de la noi, un asemenea „Willis Connover român” e personificat de etern-tânărul „Moș”, Florian Lungu. Totodată, nu putem ignora rolul realizatorilor radio-TV afirmați la studiourile din provincie – Iași, Timișoara, Cluj, Brașov, Sibiu, Constanța. Un caz aparte este Doru Ionescu, investigator infatigabil al arhivelor naționale de televiziune, de unde a salvat inestimabile filmări de care cenzura dictatorială ar fi preferat să se dispenseze. În context, cum Peter Pallai lucrase ani de zile la BBC, i-am reamintit de foștii săi colegi și excelenții mei amici de la Departamentul Rus – Leo Feigin și Efim Barban – grație cărora reușisem în anii 1980 să realizez primele albume de jazz avangardist din România, la casa londoneză Leo Records (interpretate de formația *Creativ*, cu „nucleul ei dur” Harry Tavitian/-Corneliu Stroe) și să devin co-autorul volumului *Russian Jazz New Identity*, editat de Feigin la Quartet Books din Londra în 1985. Iar împreună cu Sándor Kozlov l-am elogiat pe hiperactivul jazzolog Dmitry Ukhov, care își continuă epopeea jazzistică la *Radio Moskva Kultura*.

O bună parte a dezbaterilor s-a concentrat asupra rolului deținut de institutele culturale ce

promovează cultura țărilor din Est în străinătate. Aici situația actuală evidențiază bunele rezultate ale țării noastre: prin intermediul celor 18 ICR-uri active pe Glob, România întreprinde în ultimii ani o ofensivă culturală fără precedent, admirată și chiar invidiată, în cadrul căreia jazzul deține o poziție privilegiată. Doar Polonia, țară cam de două ori mai mare decât a noastră, pare să țină pasul cu noi: Institutul Cultural Polonez funcționează în la fel de multe state ca și ICR, cu unele diferențe de amplasament (spre deosebire de noi, polonezii au deschis institute în Lituania, Belarus, Bulgaria, Rusia, Slovacia, Ucraina, în schimb nu sunt prezenți în Spania, Portugalia, Turcia, Belgia, iar în Italia au unul singur, pe când noi avem Accademia di Romania la Roma și un ICR la Veneția). Dramaticile reduceri bugetare au afectat funcționarea unor asemenea institute și centre culturale cu vechi state de sevicu, cum sunt cele patronate de Ungaria, Slovacia și Cehia.

În privința perspectivelor de dinamizare a cooperării jazzistice între state, am căzut de acord că rețelele festivaliere sunt o bună idee, cu atât mai mult cu cât există și excepții fericite, cum ar fi Norvegia, unde prosperitatea economică se reflectă și în finanțarea culturii. Personal, am deplâns defectuoasa cunoaștere reciprocă dintre culturile central-oriental europene. Potențialul artistic al acestora rămâne la cote superioare, însă generațiile tinere sunt magnetizate de cântecul de sirenă al consumismului, ceea ce îi face pe muzicieni (în special cei mai juni) să își concentreze eforturile spre afirmarea în Occident. Paradoxal, mari valori ale avangardei artistico-jazzistice – de exemplu din Marea Britanie – trăiesc la limita subzistenței în patrie și sunt tratate cu maxim respect pe Bătrânul Continent. Ceea ce se repetă și în cazul multor jazzmeni de renume din Statele Unite, quasi-ignorați de marele public autohton, în timp ce în Europa sunt apreciați în conformitate cu prestigiul considerabil acordat artei născute din sinteza afro-americană.

Un aspect demn de luat în considerație ar fi crearea unei structuri de informare prin internet, care să fie capabilă să suplinească incomensurabila pierdere reprezentată de dispariția ediției engleze a revistei *Jazz Forum* (Pawel Brodowski, legendarul redactor-șef continuă să editeze ediția polonă, însă e dificil de imaginat că potențialii cititori de pe Glob vor avea timp și mijloace de a învăța frumoasa limbă a lui Adam Mickiewicz, Zbigniew Herbert sau Czesław Miłosz...).

În intervenția ei la discuțiile finale, o jurnalistă originară din capitala Sloveniei, Ljubljana, a exprimat o idee pe care o subînțelegeam cu toții: aceea că – în pofida experienței istorice sumbre prin care a trecut jumătatea estică a Europei după a doua conflagrație mondială – aici s-a dezvoltat o mentalitate de rezistență prin cultură, ale cărei beneficii nu ar trebui abandonate, ci pe cât posibil cultivate. Intelectualitatea responsabilă din aceste țări are obligația morală de a salvagarda inestimabila libertate, cucerită cu atâtea sacrificii.

Lumea lui Micșa și țara lui Oz

Claudiu Groza

Bravul nostru Micșa

După câteva montări de texte contemporane românești în stagiunea trecută, Naționalul clujean și-a asumat, la începutul lunii martie, un program de spectacole dedicat în mod special autorilor clujești. Prima montare, dintr-o serie pe care o sper cât mai lungă, a fost cu *Bravul nostru Micșa*, una din piesele recente al scriitorului Radu Țuculescu, publicată în volumul omonim de dramaturgie din 2010. Spectacolul marchează nu doar debutul pe scena profesionistă al regizorului Tudor Lucanu, ci și al autorului, jucat copios (doar în străinătate până acum).

Despre *Bravul nostru Micșa* am scris, cronicând volumul lui Radu Țuculescu: "Prima piesă, care dă și titlul volumului, e cea mai „neagră” în ordine etică. Paralyticul Micșa, scos afară din casă de Țițoarea care-l îngrijise ani de zile, devine atul turistic al satului în care oamenii cultivă morcovi și ceapă și fac țuică din pere puturoase. Modernizarea localității, accesarea de fonduri, aflulul de turiști depind toate de Micșa-cel-aruncat-în-drum și compătimit telenovelistic de toată lumea. Doar că, chiar pe când lucrurile iau avânt și viitorul se arată luminos în față, Micșa e furat..."

În stilul său specific, Țuculescu edifică un univers cu aparență firească, dar în care eroii și curgerea evenimentelor frizează nu doar absurdul, ci și extrema promiscuitate. (...) ...un regizor cu simț gazetăresc ar putea scoate din ea o comedie neagră suculentă și terifiantă. Asta e însăși atmosfera intrigii".

Tudor Lucanu și actorii cu care a lucrat au simțit perfect "oferta" textului dramatic, dozându-l în așa fel încât limbaul "tare" să nu devină trivial, dar nici să nu estompeze ceva din atmosfera fără



scrupule a intrigii. Decorul lui Adrian Damian - un scenograf încă o dată ingenios - imaginează porțiunea de șanț/podeț din fața curții Violetei, fosta "prietenă" a lui Micșa, adică o bucată de iarbă ce mărginește șoseaua "europeană", pe care e parcat Trabantul la care apriga ex-amantă meșteștește

viguros, iar personajele defilează exhibându-și din detalii personalitățile, dar vânzând și morcovi ori ceapă amatorilor de produse "eco". Identitățile sunt savuroase și caracterul eroilor e transpus vizual prin detalii: șortul bun la toate și basca de "gospodar" a lui Leo (Emanuel Petran), un fel de lider de opinie local, pantofii roșii de crocodil ai lui Dodo (Cătălin Codreanu), fantele umblat prin străinătate, care are și ideea "valorizării" lui Micșa, salopeta de mecanic auto a Violetei (Viorica Mischilea), halatul ponosit al lui Micșa (Matei Rotaru), rochița roșie asortată la cizme de gumă a mereu însărcinatei Floristela (Eva Crișan), bicicleta cu "opritoare" a preotului Mambo (Dragoș Pop), hainele de firmă ale Ziaristei ori ținuta afro-reggae a Turistei (Angelica Nicoară), coafura amplă, precum posteriorul, a Primăriței (Camelia Curuțiu). Actorii și-au asumat remarcabil ipostazele scenice, fiecare având momente de sclipire.

Interacțiunea personajelor urcă uneori spre paroxism, alimentat nu doar de replicile textului, ci și de temperamentele antagonice - masculinizata Violeta nu pare să rezonzeze deloc la argumentele afective invocate de consăteni, "jmecherul" Dodo se ferește să-i facă promisiuni ferme Floristei, deși sarcina ei pare să i se datoreze, în schimb aceasta are mare trecere la Popa Mambo, sensibil, naiv și "artist", Primărița are discuții belicoase cu "electorii" defel politicoși față de autoritate. *Bravul nostru Micșa* este, după opinia mea, o comedie neagră cu inserții absurde, inspirată de *tumori ale realității*, dar fără să devină musai o satiră socială. Or, dincolo de câteva momente de diluție a acțiunii - după plecarea Ziaristei, de pildă - sau de ușor haos scenic, spectacolul montat de Tudor Lucanu a redat exact litera și a surprins acurat spiritul piesei lui Radu Țuculescu. Deși poate părea "gros" pentru pudibonții cu obraze subțiri, *Bravul nostru Micșa* nu depășește nicio secundă bariera dintre construct artistic și imprecizie țoșească, de dragul audienței/succesului. Dimpotrivă, echilibrul este mereu păstrat.

Tânărul regizor a mizat inspirat pe jocul actorilor pentru a obține efectul de ansamblu al spectacolului. Concepția regizorală, îndeajuns de fină pentru a convinge, a fost împlinită savuros de interpreți, toți în formă, compunând o echipă admirabilă. O nominalizez aici în mod special doar pe Viorica Mischilea, o actriță matură, de mare forță și stăpânire a mijloacelor de joc, prea puțin "exploată" pe scena Naționalului, însă toți ceilalți actori merită pe drept cuvânt aplauze la scenă deschisă.

Bravul nostru Micșa este un demaraj fericit al noului program de la Naționalul clujean. O comedie spumoasă, de public, dar fără să facă rabatde la arta contemporană și temeie ei iconoclaste.

Vrăjitorul din Oz

V-o spun de la bun început, fie că aveți copii sau nu: dacă vreți să petreceți două ore savuroase, la un spectacol unde se cântă și se dansează, dar vi se spune și una dintre cele mai frumoase povești ale lumii, trebuie să mergeți la *Vrăjitorul din Oz* de la Teatrul Maghiar din Cluj. E un spectacol despre care scriu nu pentru a-l critica, nu pentru a-l analiza/comenta/decripta etc. cu instrumente teatroligice, ci pentru a vi-l recomanda ca o gură de

aer proaspăt în lumea noastră îmbăcșită.

Am rămas uimit, la premiera de la începutul lui martie, de pofta cu care au jucat/cântat actorii, de aplombul și seriozitatea de care au dat dovadă, de naturalețea cu care au evoluat, de bucuria ce a existat între scenă și sală. Chiar dacă spectacolul e în limba maghiară (cu supratitrare în română), bariera lingvistică e cvasi-nulă, mai ales pentru cei care cunosc subiectul poveștii. Până la urmă, dacă știi despre ce este vorba, recunoști momentele acțiunii, așa că te poți lăsa liniștit în vraja cântecelor și dansurilor, ticurilor vrăjitoarelor sau maniiilor prietenilor lui Dorothy.

Montarea clujeană a lui Zoltan Puskas, regizor din Novi Sad, pe un text adaptat de Zalan Tibor după Baum și pe muzica lui Andres Mariano Ortega și Ervin Eros, este într-adevăr spectaculoasă. Povestea fetei Dorothy, care, în drum spre Oz, la marele vrăjitor care o poate readuce acasă, întâlnește o sumedenie de personaje ciudate, însă alături de ele învață ce este solidaritatea, încrederea în sine și afecțiunea celorlalți, devine o narațiune dinamică și plină de culoare pe scena de la Teatrul Maghiar. Spațiul de joc, configurat ca un patruleter, este îndeajuns de neutru-generos pentru a permite dansurile de grup, extrem de ritmate (cum ar fi dansul "cărămizilor galbene" de la început, dansul lupilor ori al ciorilor din Țara de Apus, de pildă, "năvala" parodică a maimuțelor-ninja etc.; coregrafia îi aparține lui Ildiko Gyenes), așa că accentul vizual cade pe eclerajul viu, în culori tari, și pe costumele opulente (Andrea Ledenyak), foarte conforme identității personajelor: ținută bufantă la Sperietoare, alură metalică la Omul de Tinichea, un ampu guler de blană la Leu, dar și costume mai năstrușnice, precum cele cu tentă verde ale slujbașilor din Oz, ca să nu mai menționez multiplele înfățișări ale Marelui Vrăjitor, care apare la un moment dat ca un Hitler fără mustață.

Aparența parodică este exploatăată masiv de regizor, atât în astfel de trimiteri cultural-istorice, prezente aproape permanent, cât și în detaliul caracteristic al câte unui personaj. Vrăjitoarea cea rea, de exemplu, se admiră în oglindă întrebându-se și răspunzându-și tot ea: "Sunt frumoasă? Strălucitoare", expresia având un mare efect comic în limba maghiară. Intervențiile lui Puskas și Zalan în intriga originală nu denaturează povestea, ci îi dau exact doza de "actualitate" - adică de dinamism semantic - necesară. Un pic supărătoare mi s-a părut risipa de englezisme și spaniolisme din final, când măsura a fost nițel pierdută.

Ca întotdeauna, pregătirea muzicală a actorilor de la Teatrul Maghiar - școlii și deja experimentați în domeniu, oricum - a fost impecabilă, sub coordonarea lui G. Incze Katalin, astfel că spectacolul a avut momente splendide în plan muzical, fie solistice, fie de grup, mai ales tema principală cuceritoare.

Vrăjitorul din Oz e un spectacol de echipă, în care toți actorii, fie principali, fie secundari, au partea lor de "performanță". Au jucat, minunat cu toții: Csilla Albert (Dorothy), Csongor Köllő (Toto), Lóránd Vata (Sperietoarea), Lóránd Farkas (Omul de tinichea), Gábor Viola (Leul fricos), Szabolcs Balla (Portar), Alpár Fogarasi (Soldat), Róbert Laczkó Vass (Vrăjitorul din Oz), Andrea Vindis (Vrăjitoarea din Vest), Réka Csutak (Vrăjitoarea din Nord), Andiás Buzási (Comandantul maimuțelor înaripate), Ferenc Sinkó (Comandantul lupilor), Andrea Kali (Glinda), ca și un grup de tineri studenți-actori.

Domnișoara Julie - situs vs. status

Aglia Stefanova-Oltean

Strindberg are un stil scriitoricesc extrem de clar, logic, aproape "științific", ce-și relevă cu ușurință profunzimea metaforică și, precum într-o oglindă, opune personajele principale prin replici și dialog. Eroii săi își dezvăluie rapid pulsionile și idealurile intime. Le place să vorbească. *Domnișoara Julie*, recenta premieră a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, e o dramă auto-reflexivă.

Regizorul Felix Alexa a abordat textul literar în detaliu, într-o perspectivă general-culturală, luând în considerare nu atât momentul istoric al scrierii piesei, cât validitatea ideilor și conflictului acesteia în zilele noastre; el explorează în ce măsură mai sunt ele interesante ori dacă s-au epuizat deja. Cum sună ele astăzi?

Pentru a asigura condiții bune experimentului său, regizorul, împreună cu scenografa spectacolului, Carmencita Brojboiu, oferă un mediu perfect pentru acțiunile personajelor. Atracția erotică dintre tânăra stăpână a casei și servitorul ei, rivalitatea dintre sexe, instinctul de dominație reciprocă sunt integrate într-un "laborator" hiper-realist (la prima vedere): spațioasă, bine întreținută și confortabilă bucătărie a conacului, plină de mirosurile savuroase și autentice ale fripturii. Aici, totul este simplu și practic. Fiecare obiect își are locul său și este exact unde ar trebui să se afle - marile coșuri cu mere de-a lungul pereților, un set de cuțitoaie lângă chiuvetă, în timp ce mijlocul scenei este dominat de o masă largă și îmbietoare. Adaptat ușor cu un frigider modern și un telefon discret și elegant pe perete, decorul sugerează astfel că experimentul pe care-l vom vedea ține seamă de scurgerea timpului, iar spectacolul nu este o re-creare muzeală a unui caz socio-moral din trecut, ci mai degrabă un studiu contemporan independent, conform criteriilor specificate de Strindberg.

De ce a avut nevoie regizorul să realizeze această perspectivă fals-realistă pentru actorii săi?

Bucătăria însăși e un actor, respiră (pe scenă e amplasată o plită enormă, care produce o respirație discretă), are un ritm vital propriu. Este sanctuarul casei, unde flacăra eternă a tradiției și onoarei familiale e păstrată de umila "vestală" Kristin (Emoke Kato). De mai multe ori de-a lungul reprezentației, Jean (Zsolt Bogdan) spune: "Aș putea fi un alt om, dar nu aici", "Aș putea vorbi despre dragoste, dar nu aici". Acest "aici" se referă la omnipotentul *situs* care-i manipulează violent pe eroi. Jean crede că și-ar putea schimba destinul și *status*-ul prin acțiuni concertate și permanente (să părăsească *situs*, să înceapă o afacere hotelieră, să-și cumpere titlul de noblete), însă totul este doar o reverie, în timp ce el se află la conac, și în special în bucătăria acestuia. (Putem spune că lui Jean îi lipsește răbdarea, acea răbdare pe care o avea Lopahin din *Livada de vișini* a lui Cehov. În timp, Lopahin a reușit, fără să-și schimbe locul, să-și schimbe statutul în așa fel încât să cumpere, cu un preț rezonabil, conacul în care tatăl său fusese servitor, cu un destin asemănător cu al lui Jean.) Locul comod și confortabil din *Domnișoara Julie* rezistă oricărui vis de schimbare, arde orice vis în acea flăcăre veșnică, transformându-l în fum și în miros de friptură. Sanctuarul bucătăriei limitează personajele la roluri sociale prestabilite și acțiuni mecanice.

În această casă cu detalii impozante putem simți și mai acut tragedia domnișoarei Julie (Aniko Petho), stăpâna de 18 ani, educată haotic de excentrica sa mamă să urască bărbații și să încerce toate strategiile posibile pentru "eliberarea conștiinței femeii". Fără a se recunoaște cu adevărat în aceste idei moștenite, Julie se frământă între morala tradițională și ura față de normele sociale. De aceea, după ce-l seduce pe Jean, decide că și-a pierdut statutul nobil, așadar nu poate rămâne în

acel loc. Sanctuarul a fost aruncat în aer, masa a devenit un pat al depravării și toate barierele sociale au fost distruse. Merele sunt împrăștiate prin toată bucătăria, cuțitele sunt risipite haotic pe masă, vinul e vărsat peste tot... Și iat-o pe Kristin, smerita servantă a templului, care aranjează rapid *situs* așa cum era înainte. Este din nou etern, din nou confortabil și trimițându-și fumul spre cer.

Atmosfera, mediul experimentului sunt atât de realist realizate încât simțim aproape fizic oboseala Kristinei când ea ațipește pe scaun. Simțim și înțelegem limpede adâncă dezamăgire a pragmaticului Jean când își dă seama că iubita lui nu are bani, așa că planurile sale pentru o afacere de familie sunt ruinate și "totul rămâne așa cum e". Zsolt Bogdan face o pauză scurtă și amară; e nevoie de un efort pentru a opri zborul fanteziei. Simțim de asemenea, în acest moment al spectacolului, ironia lui Felix Alexa față de strategiile fericirii imaginare de Jean.

Dacă am fi avut de-a face cu o melodramă, salvarea celor doi parteneri inegali social ar fi fost firească, fără a fi nevoie de detalii suplimentare, precum banii de drum - personajele de melodramă știu că providența melodramatică are grijă de toate. Dar chiar și în această dramă amară, dragostea romantică lipsită de bani este posibilă. Jean știe care este realitatea.

Spectacolul dezvoltă limpede și convingător piesa lui Strindberg, demonstrând talentul autorului de a construi dialogul și conflictul. Spectacolul mai demonstrează și abilitatea regizorului de a citi clasicii cu ochii unui cititor contemporan. În fine, mai demonstrează talentul actorilor de a crea personaje coerente, într-o manieră psihologică potrivită.

Totul denotă o lectură empatică și profundă a clasicilor. Eficientă și clară. *Domnișoara Julie* reprezintă un efort intelectual serios și este încă o împlinire artistică a Teatrului Maghiar din Cluj.

balet

Anotimpurile în balet

Alba Simina Stanciu

Anotimpurile, spectacolul prezentat în premieră în 16 martie la Opera Națională Română din Cluj, a fost destinat baletului clasic într-o inspirată succesiune de numere de dans pe o selecție muzicală variată, de la Antonio Vivaldi la Karl Maria von Weber, Cesare Pugni, Frederich Chopin, Aram Haciaturian.

Regia coregrafică a lui Vasile Solomon poate fi descrisă ca un ansamblu de reprezentări, idei și imagini corporale. Programul tematic, reliefat dramatic este dominat de alternanțe *solo-tutti*, de construcții de grup ingenioase. Regizorul recurge, fără întrerupere, la manevre în spațiu de forme umane, direcționate către corespondența cu tensiunile și subtilitățile discursului muzical printr-un stil unic de folosire a corpului dansatorului. Compozițiile sunt inspirate, în formule mereu provocatoare, remarcabile prin sculpturalitate. Toate numerele sunt extrem de intense, vizuale și plăcute privirii, urmărindu-se totodată muzicalitatea coregrafiei. Fizionomia muzicii, fie că este vorba de Haciaturian sau Vivaldi, este atent urmărită și transformată în imagine, prin relații permanente între mișcare, expresie și muzică, ce demonstrează tendința de transformare a frazei muzicale în "frază" de mișcare.

Modulele scenografice concepute de Valentin Codoiu sunt mereu adaptate, impecabil, cerințelor oricărui tip de spectacol. Și de această dată eficiența concepției de decor este susținută de intervenții aparent reținute. Singurul element decorativ este fundalul, dominat de interesante combinații de pete de culoare, de forme abstracte, în continuu amestec și vibrație, ocazional înghețate în simboluri spirituale sau motive ornamentale vegetale, în acord cu tema numărului de dans.

Întreaga echipă de balerini condusă de Vasile Solomon are merite deosebite. Corectitudinea execuțiilor este remarcabilă, performanța fizică se conjugă cu implicările afective, trăirile complexe sunt reflectate în eleganța formei corporale. Desele elemente cu grad înalt de dificultate și utilizarea ridicărilor înalte nu compromit noblețea și expresia mișcării. Este vorba de aportul interpreților Anamaria Boancă, Cristina Boboc, Dalia Costea, Daniela Drăgușin, Adelina Filipaș, Georgiana Grama, Liana Hangu, Andreea Jura, Dorina Lucaciu, Ofelia Mărginean, Mayura Misawa, Alina Negru, Gabriela Sima, Crina Țira, Lucian Bacoiu, Mihai Constantinescu, Augustin Gribincea, Dan Haja,

Vlad Maier, Romulus Petruș, Octavian Popa Marc, Radu Sântimbreaan. Nominalizăm prestația Andreei Jura, acuratețea execuției care atrage o dată în plus atenția prin melanjul de forță și sensibilitate, prin plonjările curajoase în substanța muzicală. Un alt număr remarcabil, interpretat de Liana Hangu, se impune ca fragment regizoral de excepție, un moment emoțional intens de spiritualitate românească, o gândire ca melanj între baletul clasic și mișcarea în linii frânte, între forma și imaginea cu valențe brâncușiene. Compoziția, forma corpului, mișcarea, vestimentația aleasă creează picturalitatea imaginii scenice, ce permite trimiteri către simbolul zborului în formula sculptorului român.

Spectacolul oferit de Opera clujeană a fost apreciat cu entuziasm de publicul de toate categoriile de vârstă, dar mai ales de publicul foarte tânăr. Aplauzele îndelungi au confirmat calitatea artiștilor implicați în acest proiect, aprecierea complexității, eleganței și emoției declanșate de arta coregrafică.

film

Remember Alexandru Tatos

Ioan-Pavel Azap

Dacă ar fi trăit, ar fi împlinit anul acesta 75 de ani. Alexandru Tatos este un regizor cu o filmografie care nu poate fi ignorată într-o dreaptă istorie a filmului românesc. Dimpotrivă, cernerea în timp a valorilor îl plasează tot mai aproape de vârful ierarhiei. Fără a avea – pentru a aminti doar câțiva dintre congeneri – teribilismul lui Daneliuc, calofilia lui Veroiu, intelectualismul spectacular al lui Pița, apetența pentru documentar a lui Vaeni ori magnifica „impertinență” (act sinucigaș, în caz de nereușită) a lui Gulea care ne-a oferit prin *Moromeții* (1987) o capodoperă autentică a cinematografului românesc, Alexandru Tatos și-a construit opera, și nu cariera, în „umbră” colegilor. Mort la doar 52 de ani (9 martie 1937, București – 31 ianuarie 1990, București), Tatos a fost o prezență socială discretă, dar cu o coloană vertebrală mult mai puțin flexibilă decât a majorității confrăților. Filmele pe care a izbutit să le facă, cu enormă dăruire și cu un imens consum nervos, precum și *Jurnalul* său stau mărturie în acest sens. Intrat într-un con de umbră după 1990 (nu că înainte de '89 ar fi fost un răsfațat al reflectoarelor), Alexandru Tatos începe să fie reevaluat în anii din urmă: i se organizează retrospective la Cinemateca română, este omagiat la TIFF, apar CD-uri cu filmele sale, mai multe posturi de televiziune îi prezintă creațiile. Firescul, naturalitatea, autenticitatea și, nu în ultimul rând, inefabilul filmelor sale depășesc și fac superfluă discutarea operei în termeni de capodoperă, geniu, maestru.

Absolvent al Secției de regie teatrală a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București în 1970, Tatos a simțit că adevărata sa vocație este filmul, ceea ce l-a îndepărtat încetul cu încetul de scenă, apropiindu-l tot mai mult și irevocabil de platourile de filmare. În film a debutat, în tandem cu Dan Pița, ca regizor al unui serial de televiziune, *Un august în flăcăi* (1974), pe un scenariu de Eugen Barbu.

Primul lungmetraj, *Mere roșii* (1976, sc. Ion Băieșu), a fost bine primit de critică, grație mai degrabă abordării atipice pentru un film de actualitate al epocii, decât sesizării valorii imanente a operei. Oricum, atât criticii cât și spectatorii au remarcat că eroul pozitiv, intransigentul doctor Mitică, e altfel decât omologii din filmele momentului, respectiv: veridic, viu, cu slăbiciuni și ratări și, mai ales, având un ideal personal, nu unul colectiv, doctrinar.

În 1978 are loc premiera celui de-al doilea film, *Rătăcire* (sc. Ion Băieșu). Pe un subiect dintre cele mai conjuncturale („rătăcirile” unei „fete nesăbuite” care caută fericirea în „mirajul” occidentului, dar, după o experiență amară trăită în Germania Federală, revine spășită acasă), Tatos realizează un film (în mare parte) convingător – evitând ridicolul și riziabilul la care scenariul, încăput pe alte mâini, s-ar fi pretat –, grație unei certe vocații cinematografice.

Casa dintre câmpuri, cel de-al treilea titlu al său, este un film paradoxal. Realizat aproape împotriva voinței regizorului, cu mari dificultăți auctoriale, inițial pentru televiziune (1979), lansat apoi și pe marile ecrane (1980), filmul este rezultatul fericit al unui compromis: pentru a nu

se pune rău cu Corneliu Leu, director al unei case de filme, Tatos acceptă să regizeze un scenariu neofertant al acestuia. Ulterior, tergiversează, temporizează lucrurile, încearcă să scape, dar, după îndelungi frământări, turnajul are loc și filmul iese pe piață. În ciuda reușitei finale, Alexandru Tatos nu a agreat niciodată acest film, nu l-a simțit aproape. *Casa dintre câmpuri* are un subiect la care nu a aderat: lumea satului românesc ceapist, cu intrigi, delațiuni, lașități, dar și acte de demnitate umană și verticalitate morală.

Puțin a lipsit ca *Duios Anastasia trecea* (1979) să fie un film mare. Ecranizând nuvela omonimă a lui D. R. Popescu, Tatos are intuiția de a pune accentul nu pe metafora explicită a textului, ci pe tipologia, pe atmosfera epocii – cel de-al Doilea Război Mondial –, așa cum este ea percepută într-un sat românesc de pe „malul stâng al Dunării albastre”. Tânăra învățătoare Anastasia (Anda Onesa), primarul (Amza Pellea), fiul primarului (dezertor și iubitul Anastasiei), medicul, cărciumarul turnător la nemți, bătrânele satului, tânărul retardat, partizanii sârbi – toți aceștia sunt personaje care ar fi putut să „populeze” un spațiu și o poveste de o forță stihinică. Din păcate, demersul regizoral este doar schițat, fără a fi împlinit.

Secvențe (1982) este capodopera lui Tatos și, probabil, cel mai cunoscut film al său. Simplu în aparență, *Secvențe* este unul dintre cele mai subtile filme ale cinematografului românesc. S-a convenit, în general, că filmul este compus din trei episoade, cel mai reușit fiind ultimul, *Patru palme*, în care, pe platourile de la Buftea, unde se turnează un film despre 23 August 1944, doi figuranți își reconsideră biografiile: unul dintre ei a fost ofițer al Siguranței în anii '40, celălalt victima lui. Confruntarea dintre ei nu are nimic patetic, pare mai degrabă o rememorare pașnică a doi bătrâni care încearcă să-și explice „rătăcirile” tinereții. Cinismul, ori mai degrabă luciditatea regizorului-scenarist rezidă nu în confruntarea propriu-zisă dintre cei doi, ci în faptul că atât călăul cât și victima au ajuns, nimic altceva decât figuranți ai istoriei. Dihotomia „cel bun”, „cel rău” este anulată atunci când se însinuează că figurantul-victimă ar putea să fie chiar... turnătorul ilegalistului despre care se face filmul în care „joacă” cele două personaje! Puțini comentatori au remarcat cel de-al patrulea episod, liantul poveștilor propriu-zise, cel despre condiția creatorului. Alexandru Tatos apare în propriul rol, cel de Regizor. Tocmai a încheiat filmările pe ziua respectivă, o zi însorită, dar rece. Se desparte de echipă. Merge acasă. Sună telefonul. Cineva îi urează la mulți ani. Atunci aflăm că e ajunul Anului Nou. La următorul apel, Regizorul nu mai răspunde. Lasă telefonul să sune. Fumează adâncit în fotoliu. Așteaptă să treacă și noaptea aceasta... *Secvențe* are marea și atât de rar întâlnită calitate de a fi sincer fără a cădea în patetic, de a fi adevărat fără a fi tezig, de a fi veridic cinematic fără a fi mimetic.

Fructe de pădure (1983), o poveste despre lumea țapinarilor maramureșeni, reprezintă a doua colaborare a lui Tatos cu scenaristul D. R. Popescu, după *Duios Anastasia trecea*. Scenariul l-a atras dintru început, mai bine spus prima sa parte, finalul (a)părăndu-i inconsistent, grăbit, „fușărit”. și iarăși începe obișnuita



Alexandru Tatos (1937-1990)

adaptare a scenariului la rigorile cinematografice, implicit la propriile exigențe artistice, estetice, morale.

Întunecare (1986, sc. Petre Sălcudeanu) este singurul film cu adevărat ratat al lui Tatos. Proiectul a fost purtat, dus în gând ani de zile. La început cu entuziasm pentru romanul omonim al lui Cezar Petrescu, apoi fără speranța că va putea fi realizat vreodată, iar în final, tocmai când proiectul prindea contur pe peliculă, cu neîncredere – atât în roman, care nu i se mai părea atractiv, cât și ca posibilități de ecranizare. Stufos și expozitiv, romanul nu este ofertant cinematic decât printr-o „trădare” a retoricii textului, ceea ce, din păcate, nu s-a întâmplat.

Tot un proiect, pe un scenariu propriu purtat cu sine ani de zile este și *Secretul armei... secrete* (1989), unicat în cinematografia română. Filmul pornește de la un basm (*Sânziana și Pepelea*), și chiar este un basm. Un basm în care totul este luat în răspăr, fără ca nimic să cadă în derizoriu. Avem un împărat cabotin, o frumoasă (care se numește chiar Frumoasa), un sftetic de taină lingușitor, un Făt Frumos (care se numește Voinicul), prinți aspiranți la mâna Frumoasei, un Zmeu cel mai Zmeu (Mircea Diaconu antologic), o verișoară a Zmeului – toți aceștia evoluând în cheie parodică într-o poveste cu mai multe niveluri de receptare. La data premierei, filmul a fost interpretat ca o aluzie caricaturizantă la starea de fapt din România anilor '80 – și aceasta a fost într-adevăr una dintre intențiile lui Tatos. Dar, văzut azi, *Secretul... își dezvăluie adevărata miză*: o dezavuare absolută a ipocriziei politice, a cinismului indus de sentimentul puterii – valabilă oricând și oriunde. *Secretul armei... secrete* este unul dintre puținele și cele mai puternice filme politice din cinematografia română.

Surprinzător de reușit este ultimul film al regizorului, *Cine are dreptate?* (1990), realizat după un scenariu de Paul Everac. Avem aici tot ce (nu) vrei: inginerul „progresist”, inginerul retrograd și oportunist, un tânăr fugit de acasă... pentru a trăi la căminul de nefamiliști și a face facultatea la seral, cantina muncitorească, o poveste de dragoste principială (adică asexuată) ș.a.m.d.; altfel spus, cutumele și poncifurile epocii se regăsesc aici cu toptanul. Dar Alexandru Tatos știe să surmonteze aceste neajunsuri și să ofere, din nou, un film adevărat, curat, cinstit. Regizorul a încheiat filmările, dar nu a mai apucat să lucreze montajul final. *Cine are dreptate?* a fost finalizat de echipa filmului, dirijată de operatorul Vivi Drăgan Vasile.

Dacă toată viața sa artistică a fost frământată de căutări și incertitudini, posteritatea se arată mai generoasă cu Alexandru Tatos. La peste două decenii după moarte, cineaștii începe să fie (re)descoperit la adevărata sa dimensiune.

Artistul

Lucian Maier

Filmul *Artistul / The Artist*, hit-ul lui Michel Haznavicius la gala Oscar din acest an, funcționează într-o paradigmă expusă cu o candoare complice de Woody Allen în *Midnight in Paris*: vremurile de altădată sînt preferabile celor contemporane, reveria spre acest altădată fiind o poartă pe care personajul lui Allen și-o deschide atunci cînd prezentul devine prea încărcat pentru a-l pune la punct cu ușurință. Ceea ce era valabil pentru personaj și spectatori în cheie ironică la Allen, devine punct de sprijin în pîrghia *dintre vremuri* pe care Haznavicius o așează în spațiul cinematografic clasic și în mintea spectatorilor care cred în puritate cinematografică și care o văd strîns legată de cinematograful clasic hollywoodian sau european. Rezultatul e un film cu scîlipici, care trage cu ochiul spectatorului (fără să socotim curtoazia sau alintul ochio-zîmbăreț al personajul interpretat de Bejo) și care va face furori între spiritele care văd în cursul cinematografului dinspre clasic spre modern și spre diseminarea conceptuală actuală o trecere implacabilă spre neant.

„Jurămîntului de castitate” cinematografică semnat în 1995 în nordul Europei are coerență și temeinicie în propunerea sa, aceea de a re-găsi *puritatea* expunerii cinematografice. Cînd au formulat principiile Dogma 95, von Trier și Vinterberg aveau în vedere cei o sută de ani de cinema trecuți. Din demersul lor reiese faptul că erau conștienți că dacă acum ne îndreptăm spre începuturile cinematografului prin intermediul unor termeni precum *inocență* sau *puritate*, avem în vedere o primă, *originară* întîlnire a acelor oameni cu umbrele de pe ecran, o întîlnire care determină reacții din cele mai neașteptate – de la bucuria nestăvilă, la teama cea mai profundă – tocmai prin caracterul său de noutate. E vorba de acea fascinație primară pe care o răspîndește orice noutate în epoca apariției sale. Ca și cum un om intră în biserică și icoanele de pe pereți capătă formă și încep să își prezinte istoriile din interior în mișcare. Cînd acești autori danezi constituie Jurămîntul, ei știu că *puritatea* nu poate avea

legătură cu o re-producere a spațiului cinematografic al începuturilor, că această întreprindere ar putea părea ridicolă fiindcă noutatea tehnică *de atunci*, cea care susținea reacțiile temperamentale ale spectatorilor contemporani, nu mai e de mult o noutate. Noile generații de spectatori primesc cinematograful ca moștenire socio-tehnică și, astfel, *puritatea* sau *inocența* pot fi privite azi doar ca dezbateri, sub formă de concepte care trebuie instalate în sistem, prin intervenții clinice în interiorul său, prin operații în fibrele sale actuale.

Cînd învie tehnici de filmare și stiluri de interpretare ale *Marelui Timp* hollywoodian, Haznavicius se înscrie într-un proces de resuscitare a vechiului care își trage sevele dintr-o nostalgie a paradisiului similară celei pe care o vedem în mișcările spirituale *new-age*, precum cea condusă de Osho în State, sau de Maharishi Mahesh Yogi *worldwide*. Haznavicius adună o serie de elemente specifice acelor vremuri, le îmbină cu altele care țin de conștiința prezentului și rezultă un nou produs care celebrează domeniul în care lucrează. Însă, din faptul că doar adună elemente și le îmbină, fără să analizeze, fără să aprofundeze resursele domeniului în care activează, rezultatul său e numai unul superficial, la fel cum pentru urmașii liderilor spirituali *new-age*, practicile corespunzătoare credințelor proprii vor fi de cele mai multe ori numai activități *cool*, de suprafață.

Zîmbetul și salutul lui George Valentin trimit la Clark Gable, zîmbetul și *clin d'oeil*ul lui Peppy Miller re-învie *glamour*-ul anilor douăzeci. Afișul filmului e o replică aerisită la *Gone With The Wind*. Apoi intervin clipele de conștiință a prezentului, care spun ceva despre ceea ce înseamnă să fii mut într-o lume care vorbește. Dincolo de aceste fapte care pigmentează filmul ca leitmotive, e o istorie care condensează ideile unui *Sunset Boulevard* într-un parcurs de vodevil. De unde și dezinteresul față de interiorul propriei istorii – oare chiar e posibil ca un (fost) superstar



din cinema, cum e George Valentin în film, să meargă la un film și nimeni să nu-l recunoască drept George Valentin? E ca și cum ar intra Florin Piersic la *Politișt*, *adjectiv* și nimeni nu l-ar băga în seamă, sau, cel mult, o doamnă l-ar întreba de unde are eșarfa, fiindcă și-ar cumpăra și ea una – în favoarea acelei *big picture* pe care o vedem atunci cînd ochii lui Valentin cad pe panoul extrem de luminos al noului film al lui Peppy Miller: că Hollywood-ul e(ra) scîlipicios și că noi știm asta.

E adevărat, știm asta. La fel, știm cum se va sfîrși fiecare secvență a filmului și, la fel, știm după primele cinci minute ale proiecției cum vor zîmbi încă o oră și jumătate actorii din rolurile principale ale filmului. Pentru un tribut adus filmului mut, *The Artist* e mult prea puțin. Tot filmele lui Chaplin rămîn cele mai inspirate celebrări ale începuturilor cinematografului.

colaționări

Șah cu moartea

Alexandru Jurcan

Mi s-a făcut dor să văd Moartea personificată, răbdătoare, calculată, vizibilă, malefică, absconsă. Adică așa precum și-a imaginat-o Ingmar Bergman într-o piesă de teatru, pe care a transpus-o filmic în *A șaptea pecete*, în anul 1957. Nicio fisură, desigur, așa cum stă bine unei capodopere. Joacă în film Max von Sydow, Bibi Anderson, Gunnar Björnstrand. Secolul ciumei e un simplu pretext. Cavalerul joacă șah cu Moartea, însă implacabilul domină. Cine poate uita imaginea finală, pe acea colină, unde cei aleși se țin de mână, mînați vertiginos de Moarte spre ținuturile tenebroase? Poate că „destinul e o canalie, iar dragostea cea mai neagră ciumă”.

În filmul lui Alexandr Sokurov *Mama și fiul* din 1997, băiatul asistă la agonia mamei. O duce în brațe, o reazemă de un mesteacăn, acolo lângă legănarea premonitoare a grâului, în ritmuri tarkovskiene. Drumurile albe nu duc nicăieri, natura e mereu neliniștită, cerul apăsător. Trenul trece imperceptibil, amenințat de un zgomot de

tunet reținut. Totul în cadre lungi, „agonizante”.

Romanul *Deux jours à tuer* de François d'Epenoux a fost ecranizat de Jean Becker, cu Albert Dupontel în rolul principal. Antoine are 40 de ani, o soție exemplară și doi copii reușiți. Atunci de ce fuge de acasă, după niște crize urâte, după ce își jighește anturajul? Ajunge la ferma îndepărtată a tatălui, căruia îi spune adevărul: va muri în curând, răpus de un cancer rebel. A plecat deoarece nu voia să vadă mila celorlalți.

Apoi revăd moartea celor două fete din filmul romancierului Dad Sijie *Fetele botanistului* din 2006. Sijie a scris și a regizat uluitorul *Balzac și micuța croitoreasă*. Fetele eliberează turturelele, urmînd povăța legendei, ca să rămână împreună. Chiar după moartea lor, care survine malițios, în abur magic de plante, dominate de colivii senzuale.

Mereu îmi imaginez hora umilitoare a sufletelor împinse spre marele hău. Uneori îmi amintesc finalul filmului *Arca rusească* de același Sokurov. După marele bal, sutele de oameni



Cadru final din *A șaptea pecete* de Ingmar Bergman

coboară scările Ermitajului. Ies din prezent? Ies din istorie? șoapte suspecte și priviri înțeptoșate de fantome. Nu cumva se duc pe colina lui Bergman? Are rost șahul cu Moartea ca să mai câștigăm o zi? Are! Așa ne șoptește Tolstoi, că fiecare zi poate fi cât o nouă viață.

sumar

bloc-notes		
Premiile Gopo 2012		2
editorial		
Seigiu Gheorghina	Rațiunile trecutului	3
o carte în dezbatere		
Flaviu-Victor Câmpean	Am "văzut" fața viitorului	4
Sabin Borș	Imperiul "șantajului" cu imagini	6
Drapac Bogdan	Fiziologia comunicării	7
comentarii		
Mircea Popa	Ana Selejan de la mistificare la adevăr	8
poezia în văzul lumii		
Irina Petraș	George Vulturescu sau despre "smintitul" de pe Pietrele Nordului	10
lecturi		
Ion Pop	Poezia lui Sorin Mărculescu	11
incidențe		
Horia Lazăr	Criza egalității	12
amfiteatru		
Laszlo Alexandru	Urmașii lui Dante	14
imprimatur		
Ovidiu Pecican	O artă în continuă evoluție	15
poezia		
Lucian Scurtu		16
emoticon		
traducere de Șerban Foarță		
Benoît-Joseph Courvoisier		16
profil		
Stelian Mândruț	Virgil Vătășianu și Premiul "Herder"(1972)	17
eseu		
Adrian Dinu Rachieru	Ion Creangă - 175 Creangă și "spiritul coțcăresc"	19
glose filologice		
Eugen Pavel	Ion Budai-Deleanu. Recitirea manuscriselor (I)	20
istoria		
Mihai Croitor	Viziuni economice integraționiste în cadrul CAER (1962-1963)	22
diagonale		
Dumitru Suci	Din simbolistica Clujului	24
Clujul interbelic		
Petru Poantă	Lumea literară	25
verdele de Cluj		
Aurel Sasu	Un final polemic	26
excelsior		
T.S. Eliot	Ulise, ordine și mit	27
rânduri de ocazie		
Radu Țuculescu	Caragiale, fără mască...	28
mofteme		
Vasile Gogea	Nici actual, nici actualizat, ci... etern	29
zapp media		
Adrian Țion	Doctor "horroris" cauza?	29
jazz story		
Ioan Mușlea	Stilul cool	30
muzica		
Vișgil Mihaiu	Jazz în jumătatea de Est a Bătrânului Continent	31
teatru		
Claudiu Groza	Lumea lui Micșă și țara lui Oz	32
Aglika Stefanova-Oltean	Domnișoara Julie - situs vs. status	33
Alba Simina Stanciu	Anotimpurile în balet	33
film		
Ioan-Pavel Azap	Remember Alexandru Tatos	34
Lucian Maier	Artistul	35
colaționări		
Alexandru Jurcan	Șah cu moartea	35
plastica		
Livius George Ilea	"La Scuola di Pittura"	36

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

plastica

„La Scuola di Pittura”

Livius George Ilea

Înfirmând statutul de club închis, dedicat exclusiv unui cerc restrâns de *connaisseurs*, spațiul expozițional aflat la subsolul „Casei Matei” reafirmă apetența UAD pentru deschidere și integrare europeană găzduind pe simeze, în perioada 7-14 martie a.c., expoziția „La Scuola di Pittura”, rod al unei colaborări instituționale, recent ratificate, dintre Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca și Accademia di Belle Arti di Brera - Milano. Survenită ca pandant al unei semnificative prezențe expoziționale a universității de arte clujene în capitala lombardă, în lunile iunie-iulie ale anului precedent, expoziția aduce în atenția publicului interesat un eșantion reprezentativ pentru arta contemporană italiană.

Inițiată în virtutea apartenenței la o aceeași europeană matrice culturală, această colaborare cu Accademia di Belle Arti di Brera reflectă tendința de (re)activare a conexiunilor profunde cu orizonturile spirituale ale latinității apusene, și vine, s-ar putea spune, în întâmpinarea nevoii de racordare a comunității artistice autohtone la standardele occidentale. Chiar dacă uneori selectiv, aceste standarde sunt, în genere, asimilate și asumate fervent de către tânără generație emergentă de artiști clujeni, edificatoare în acest sens fiind cuvintele profesorului universitar-oaspete, Renato Galbusera: „...lucrările studenților clujeni sunt foarte bine văzute în general în toată Europa și cu atât mai mult în Italia, unde au participat în anii trecuți. Există deja o relație foarte strânsă între Universitatea din Italia și cea din Cluj”.

Astfel, „laboratoarele de pictură” ale academiilor milaneze ilustrate aici, drept efervescente creuzete ale creativității actuale, vin să-și împărtășească „secretele” ilustrând în mod generos conceptul postmodern de *cultural cross-fertilization*, ce promovează dialogul, cu maxime beneficii, atât între paradigme culturale similare, cât și între cele complet diferite, esențială fiind comunicarea interumană, crearea de „reflexe” și „rețele” culturale adaptative și dinamice.

Structurat/dezvoltat inițial pe baza relației Maestru-Discipol, amintind, prevalându-se chiar, de aerul vag misterios, inițiativ al tradiției antice ori medievale, servindu-se, însă, de întreg arsenalul modernității, proiectul expozițional „La Scuola di Pittura” aduce în scenă mai mult decât lucrările a 20* de profesori și studenți ai Academiei milaneze. Proiectul didactic al profesorului Renato Galbusera vizează idealul comunicării conform principiului vaselor comunicante, dintre dascălul-artist și studentul-artist, în virtutea unei noi abordări, cu implicare intelectuală, la nivel conceptual dar și în plan emoțional; un mod specific de a înțelege actul educațional azi, prin valorificarea patrimoniului de creativitate la toate nivelele/etapele, dezvoltat în timp de Academie. Ceea ce se urmărește este crearea unei raportări „critice”, mature, la „libertățile” de limbaj și concepție, în contextul postmodernității târzii, valorificarea „poveștii” din



spatele fiecărei lucrări, a caracterului procesual al acesteia, și, mai ales, revelarea unui „patrimonio iconografico della sensibilità”, după cum ne lasă să înțelegem Andrea B. Del Guerci, profesor de istoria artei contemporane și manager al „Școlii de Pictură” din cadrul Departamentului Arte Vizuale.

Prin exercițiul „democrației” - numeroșii profesori de pictură oferind, prin propria lor operă, și o multitudine de posibile orientări - studenții sunt îndemnați la o confruntare liberă cu „complexitatea lumii contemporane a artei, cât și cu limbajele acesteia”. Disciplina de atelier devine astfel echivalentă cu disciplina oricărui laborator de cercetare: toate „adevărurile”, simbolurile, miturile, sistemele axiologice pot fi re-puse în discuție, reperele culturale, științifice, etc. dobândind drepturi egale în fața re-evaluatorului, care uzează de ele în funcție de propriul temperament artistic și de bagajul cultural asumat. Lucrările studenților rămân pe podea săptămâni la rând, supuse deopotrivă corecturii, dar și unor reluări și dezbateri în cadrul grupului. Negocierea regimului/sensului imaginii, gradul de figurativitate/abstracție, de-construcția/re-construcția acesteia în funcție de tema abordată, investigarea potențialului expresiv al tehnicilor utilizate, sau chiar revizitarea variilor curente istorice ori contemporane din perspectivă personală, practică, sunt tot atâtea operațiuni ce țin de exigențele moderne ale breslei, tânărul „pictor în devenire” studiind „aria analitică a culorii în variațiile ei optice și formale”, dar și confruntându-se, nu de puține ori dramatic, cu expandarea exponențială a repertoriului tehnic&(in)formal al picturii, cu propria dificultate de opțiune vis-à-vis de angajarea

(continuare în pagina 28)

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE 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.

