

TRIBUNA

232



Județul Cluj

3 lei

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

www.revistatribuna.ro



Ovidiu Petca *Faust. Metamorfoze*

Didactica romanului

Alexandru Vlad

Constantina Raveca Buleu
Despre poezia lui
Virgil Leon

Teodor Tanco
Marginal la
Studiu de caz
Bartolomeu Anania

Supliment Tribuna
Meridian
Lucian Blaga

Ilustrația numărului: Ovidiu Petca

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

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

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Maria Georgeta Marc

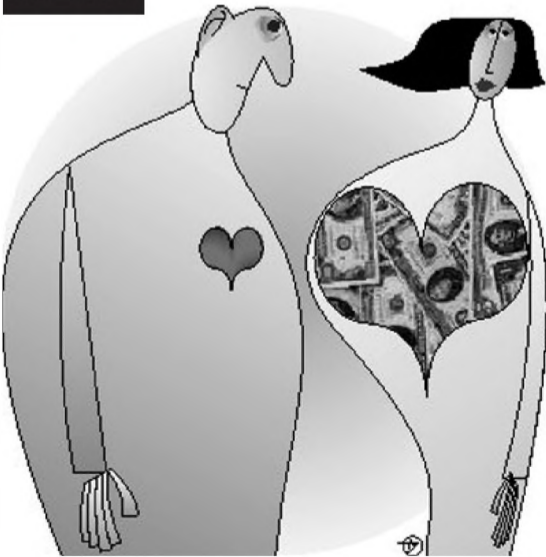
Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu
(fotoreporter)

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



agenda

Caragiale printre noi

Irina Petraș

Cum 2012 e anul dublei aniversări a lui I. L. Caragiale (160 de ani de la naștere, 100 de la moarte), Filiala clujeană a Uniunii Scriitorilor din România a organizat, sub titlul de mai sus, o masă rotundă. Ea a fost precedată de un moment Caragiale în interpretarea actorului Emanuel Petran. Trei secvențe de tonalități diferite, citite cu evidentă plăcere, au furnizat atmosfera necesară dezbaterilor.

Am deschis lucrările despărțindu-mă de lecturile „politice”, adică dependente de o teză ori de o prejudecată. De la Horia Petra-Petrescu, autorul primei teze de doctorat despre Caragiale (1911), care credea că societatea românească se va schimba curând și radical, tarele fiindu-i trecătoare, iar Caragiale nu se va schimba, fiind iremediabil datat, și până la Ioana Pârdulescu și demonstrația ei că „Formula lui Caragiale, arta lui poetică este ziarul [...] Îndărătul fiecărei întâmplări și al fiecărui personaj caragialesc stă un gazetar care pândește și ia notițe, iar îndărătul fiecărui gazetar stă scriitorul Caragiale” –, lecturile sunt marcate de situarea extra-estetică. Sunt lăsate afară din discuție drama, nuvelele și povestirile, diagnosticul punându-se după o anamneză incompletă, dar se uită și „cheia” de autorul însuși oferită: „Toți suntem iritabili, expresivi sunt numai unii”. Societatea, lumea, presa țin de concretul iritabil și nesemnificativ (căci doar ceea ce e spus memorabil capătă sens și existență), pe care doar unii îl pot prinde și eterniza în expresie. *Limba e a lui Caragiale, nu și lumea*, căci lumea lui e Lumea. Caragiale e utilizat ca marcă și scuză a comportamentului social românesc mai ales grație unei receptări rapide, fugare și mimetice preluând nedigerat etichete comode. *Caragialismul* nostru nu e incurabil, el nu există. Limba lui Caragiale continuă să depășească puterile și voința noastră de a-l citi atent. De a ieși din circularitatea amețitoare a răului diurn, din „forfota” volubilității goale.

Masa rotundă a fost consistentă și cu abordări dintre cele mai diverse. V. Fanache, autorul unei excelente cărți despre *lumea-lume* caragialescă („lumea de sus tace și decide. Dedesubtul ei, o altă lume vorbește la nesfârșit, pune țara la cale, înotând în oceanul pâlăvrăgelii”), a vorbit despre sensurile lui *viceversa* și despre carnavalesc. Acesta din urmă a fost și subiectul Adrianei Teodorescu, cartea ei *Carnavalul în opera literară caragialiană* fiind câștigătoare a Concursului de debut al Filialei clujene. Mircea Tomuș a luat în discuție planurile intersectate contradictorii în opera lui Caragiale și rolul înțelegerii eronate în declanșarea conflictului dintre realitate și ficțiune, ca și în proliferarea lumii pe dos.

Ion Vartic a captat atenția celor prezenți cu o intervenție despre directorul de teatru Caragiale (I. V. este și autorul remarcabilului volum *Clanul Caragiale*). Pornită, oarecum polemic, de la editorialul din *România literară* în care Nicolae Manolescu lansa ideea unui Caragiale lipsit de *conștiință artistică*, socotind o binefacere faptul că acesta a rămas puțină

Uniunea Scriitorilor din România - Filiala Cluj

Caragiale
printre noi



Masă rotundă cu: V. Fanache, Mircea Tomuș, Ion Vartic,
Constantin Cubleșan, Mircea Popa, Adriana Teodorescu,
Mihai Dragolea, Vasile Gogea, Claudiu Groza, Ioan-Pavel Azap.
Moment Caragiale cu actorul Emanuel Petran

Moderator: Irina Petraș

Joi, 19 aprilie, ora 12

La sediul Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor din România

vreme la conducerea Teatrului Național, pledoaria lui Ion Vartic, construită impecabil, a demonstrat metodic, tranșant și foarte documentat cât de elaborată, în pas cu vremea, modernă și inovatoare a fost prestația directorului de teatru Caragiale, care înțelegea să-și ia în seamă nu doar chestiuni de poetică a spectacolului teatral, ci și de punere în scenă, interpretare, decoruri, lumini, repertoriu, cu o competență și priză la esențial adesea uimitoare. Mircea Popa a probat interesul ardelenilor pentru Caragiale aducând în atenția asistenței poezii ocazionale, epigrame, catrene dedicate acestuia în periodice ardeleni la sfârșitul secolului 19 și începutul secolului 20. Claudiu Groza a prezentat o secvență incitantă din studiul său asupra demonologiei caragialiene, inventariind cu fine aparteurii și interpretări inedite dracii din opera acestuia.

Ioan-Pavel Azap a trecut în revistă ecranizările după Caragiale pigmentând cronologia cu amănunte picante, mai puțin cunoscute. Vasile Gogea, specialist în *moftologie* – vezi cartea sa *OftalMOFTologia sau Ochelarii lui Nenea Iancu* – a prezentat unul dintre *Mofteme-le* publicate în serial în *Tribuna*. Ion Buzași a intervenit cu un detaliu biografic legat de trecerea prin Blaj a lui Caragiale în anii în care cocheta cu ideea stabilirii în Transilvania, Clujul fiind unul dintre orașele aflate pe lista preferințelor sale. O tabletă a lui Mihai Dragolea despre criză, scrisă în manieră Caragiale, a încheiat dezbaterile.

O nouă rundă de intervenții va fi reunită în jurul aceleiași *mese rotunde* la toamnă.

Responsabil de număr: Ștefan Manasia

Sfârșitul unei etape?

Sergiu Gherghina

În ultimele două luni săptămânalul publicat de către cei de la *The Economist* alocă (suplimentar față de unele articole cotidiene de pe *site-ul* său) spațiu extins alegerilor din Franța. În numărul din 7-13 aprilie materialul referitor la competiția pentru Palatul Elysee este dedicat profilului actualului președinte și motivelor pentru care este un candidat cu șanse reale.¹ Autorul insistă pe aspectele din politica internă de-a lungul mandatului lui Sarkozy și pe unele trăsături de personalitate ale acestuia. Modalitatea în care Sarkozy a reușit să facă față crizei financiare sau campania militară din Libia sunt argumente în favoarea sa. Acestea pot fi motivele pentru care actualul președinte a remontat în ultima perioadă deficitul de imagine și a depășit-o în sondaje atât pe Marine Le Pen, cât și pe principalul contracandidat Hollande (pentru primul tur, în cel de-al doilea tur candidatul socialist este în continuare favorit). Principalele dezavantaje ale mandatului ce se va încheia recent sunt legate de atitudinea și limbajul președintelui, precum și continuitatea ideologiei de tip gaullist pe care a asigurat-o după Chirac. Campania lui Sarkozy este centrată pe continuitate și abordare directă (tipic pentru mandatul său), argumentul central fiind acela că odată reales nu se va abate de la politicile inițiate. Dincolo de această analiză solidă a avantajelor și dezavantajelor pe plan intern, rămâne un semn de întrebare referitor la poziția Franței în Uniunea Europeană (UE) în cazul în care va avea un nou președinte – de stânga.

Fără a pătrunde pe tărâmul discuțiilor contra-factuale și al speculațiilor, trebuie evidențiat traseul Franței în ultimii ani pe plan european. La nivel politic a menținut și consolidat imaginea unei țări cu opinii proprii și a influențat activ direcția de dezvoltare a UE. Un exemplu ilustrativ în acest sens sunt discuțiile intense purtate cu delegația poloneză la finele anului 2007 atunci când aceasta a refuzat ratificarea Tratatului de la Lisabona în forma propusă inițial. În plan economic, Franța a arătat inițiativă și a avut opinii constructive. Deseori percepută ca ecou al Germaniei – pe poziție inferioară – în încercarea de a salva zona euro, Franța a avut poziții diferite atunci când mizele (de multe ori naționale) o impuneau. De exemplu, în cadrul dezbaterii referitoare la euro-obligațiuni (Eurobonds), un punct central al planului economic european, Franța a propus o alternativă la soluția germană. În plan social, Franța ultimilor ani a priorizat evident interesele naționale în fața celor europene. Politicile referitoare la deportările imigranților de etnie romă au stârnit reacții multiple în instituțiile europene, dar au fost privite pozitiv de majoritatea cetățenilor francezi.

În fine, politica formală și informală a lui Sarkozy a determinat echivalarea figurii acestuia cu Franța la nivel european. Personalizarea funcției prezidențiale nu este o noutate în Franța, dar este neobișnuită în planul discuțiilor cu omologii săi de pe continent. Ideologia și abordarea sa au

determinat apropierea contextuală a Franței de Germania sau Italia, profitând de profilul ideologic similar al liderilor. Prin prisma personalității sale, au existat relații apropiate și cu Rusia, apariția sa la o conferință de presă după o „reuniune” cu Putin fiind deja celebră prin comicitatea sa. Singurul partener de care Sarkozy nu a reușit să se apropie, în pofida unor similitudini ideologice, a fost premierul conservator al Marii Britanii. Este de notorietate discursul agresiv al președintelui francez la adresa lui Cameron după ce acesta a refuzat implicarea Marii Britanii în tratatul economic.

În lumina acestor dezvoltări, nu este de prisos să ne întrebăm ce se poate întâmpla cu Franța după eșecul lui Sarkozy de a fi reales în funcție. Va continua alianța Merkozy pe alte coordonate? Va exista o re poziționare a Franței față de celelalte state membre și o modificare a strategiei sale europene? Se vor schimba prioritățile politice și sociale ale țării? Dacă mai așteptăm câteva luni, este posibil să avem răspunsuri la îndemână. Istoria recentă a statelor democratice și non-democratice indică faptul că alegerile generează rareori rezultate ce modifică substanțial situația existentă. De cele mai multe ori, prea puține se schimbă, deziluzia fiind cel mai frecvent sentiment în rândul cetățenilor – și deziluzia este proporțională cu iluzia inițială și dorința de schimbare. În conformitate cu acest *pattern*, este nerealist să așteptăm o modificare semnificativă a coordonatelor pe care se situează Franța. Însă, prin prisma abordării lui Sarkozy, acest lucru apare iminent. Pentru a urma linia începută, succesorul său va trebui să susțină (cu argumente sau practic) politicile inițiate de Sarkozy, iar acest lucru este dificil în condițiile actualului discurs al socialiștilor francezi. În același timp, pot apărea două provocări. Prima se referă la viitorul relațiilor franco-germane ce au fost fundamentate în ultimii ani pe apropierea dintre președintele francez și cancelarul german (datorate parțial și elementului ideologic). Cea de-a doua are legătură cu modelul economic adoptat de socialiști și politicile pe care le vor iniția. Trei dintre țările cu dificultăți financiare majore au avut guverne socialiste înainte de apariția problemelor. Departe de a reprezenta unica explicație a crizei în care se află unele țări, politicile socialiste au contribuit la situația creată. În Franța, schimbarea unei politici economice care a menținut țara pe linia de plutire (deși mulți au identificat unele semne negative) poate genera un șoc nedorit.

Sarkozy are discursul oricărui deținător al funcției ce candidează pentru realegere: următorul mandat nu poate aduce surprize, direcțiile generale sunt cunoscute, nu este loc pentru surprize. Viața sa personală controversată, gesturile mai puțin diplomatice, manifestările violente cu care s-a confruntat Franța și politicile aflate la limita încălcării drepturilor omului au afectat gradual popularitatea sa. Totuși, francezii nu pot ignora faptul că țara lor și-a consolidat statutul de stat membru puternic în UE și a reușit să facă față problemelor financiare (în actualul context, aceasta este o performanță notabilă). Practic, prin alegerea viitorului președinte, cetățenii francezi decid continuarea sau finalizarea actualei etape.

Note:

¹ „Climbing Mount Improbable”, *The Economist*, 7-13 aprilie 2012, pp. 30-31.



Ovidiu Petca

Faust.- Metamorfoze

Virgil Leon: 3

Constantina Raveca Buleu

Sunt corector de zi și corector de noapte/ Sub cerul electric al candelabului mare/ tai litere strâmbe, fac mii de semne albastre/ Dar fruntea mi-o ridic dintre pagini și șpalte“, scria în Călătoriile sale din 1963 Petre Stoica. Reluată în motto-ul volumului 3 al lui Virgil Leon, apărut în 2011 la Editura Biblioteca Apostrof, această identitate versificată reverberază ca un alter ego avant la lettre al autorului, excelent corector și redactor, smuls din rigoarea profesiei sale de un irepresibil impuls liric, revărsat în șapte secvențe identificate prin tot atâtea cifre latine. Acest minimalism denominativ încapsulează însă o intensitate existențială susținută ireproșabil de fiecare vers al volumului, de fiecare reflex al unui poet care trăiește aproape atroce cotidianul și încearcă să-l exorcizeze prin concentrate exerciții lirice, fără a-i voala negativitățile, ci, dimpotrivă, accentuându-le agresivitatea cu care propria sa sensibilitate le receptează. Rezultatul este un imaginar pulsant, șocant adeseori, dar cu o forță magnetică ce lasă urme persistente în memoria cititorului.

Aflat printre cei ce „au îndrăznit să viseze obiectele lumii“ (I), chiar și prin distanța care-i permite să inventarieze percutant lumea celor privați de un asemenea har, Virgil Leon se plasează în mijlocul unui vârtej existențial deprimant, dezagregant, grotesc și violent, care generează o serială „viață de ocazie“, transcrisă constant într-un registru apocaliptic personalizat, cu nuanțe lingvistice extrem de percutante la nivelul palierului organic, amintind de limba tare al promotorului esteticii urâtului: „Aici, în cotinează, cu păduchioșii/ și spilcuiții, lângă putrede șipci,/ lângă haznaua speciei, aici,/ în zoaie, în lături, cu scroafele,/ cu vierii și grăjdarii - striviți,/ improșcați, jos, ca drojdia,/ jos, jos, amarul oblic, junghiul./ Fleava năruie ceruri, ape peste/ pești, tavanul casei vâlătucite/ din care nu iese nimeni/ - parcul etnic, genitorii.“ De pe această poziție artistică, poetul înregistrează cu încrâncenare scene dintr-o realitate casantă, în care „hardughia se clatină“ și toată murdăria lumii inundă realitatea de pe retina sa, ducând inevitabil la o criză de identitate extinsă la nivelul speciei. Virtuala compensare și posibilă ruptură de această lume imundă vine tot dinspre chemarea lirică - „Sărmană respirație ce mă pășuiești/ în baia de zinc, ajută retoricii/ mele premature să semneze/ condica de prezență!“ -, cu toate că o atare invocare presupune imersiunea dureroasă și totală în același univers al dezumanizării, precum și conștientizarea marginalității propriului rol: „Rațiune pură, iată-mă-s: jucătorul de rezervă, avocatul din oficiu, băiatul de mingi./ Partea mea: negreșit,/ luna de zile, metrul de pământ (măsurat cu rigla), snopii de pietriș“.

Efectul liminal al acestei atitudini este asumarea identității de cadavru viu - „La un capăt al sfotii stau./ Mortul îmbătoșat, asta-s eu“ (II) -, de pion înscris într-o inevitabilă disoluție - „Rumeguș între dinți - eșarfa/ durerii fâlfâie, fâlfâie, gâlgâie/ glucoza în capilare: praznicul/ destrămării, cota de avarie“ - într-un „prezent punitiv“ și artificial, ce reclamă o conduită androidă („creierul la control“), organizată în jurul unor „idei primite“ (I), destinate unei sume de anonimi, lipsiți de contur identitar și de rol până în stadiul: „Destin sumar: nu era nevoie să fii de față“ (III).

Suferința („reverența durerii în bulbuci de sânge“), grotescul, artificialul și un sentiment de apocalipsă generalizată, translat într-un lexic thanatic recurent, marchează obsesiv fiecare strofă a poemelor din 3, dar uneori acuitatea dureroasă cu care sensibilitatea lirică înregistrează și filtrează lumea este scurtcircuitată de pasaje de o eflorescență imaginară rafinată, destinate să provoace dinamicitatea fanteziei, menținând totodată apăsarea din background: „Te străpunge tulpina unei flori negre,/ petalele îți ies pe nări, chipul te strivește./ Plânsetul o spală, vânticelul o dezmiardă/ Mai abitir înainte să plece,/ sub răpăitul respirației,/ în orizont de câlți.“ O ilustrare frapantă a vidării existențiale o oferă paranteza lirică din III: „(O prigorie strangulată în rufărie,/ dumnezei sclifosiți în perimetre. Pliuri de foc, epiderme obediente/ comprimă veacul la durată de geamăt./ Text interpolat, retorică boantă, debil idiom: lumea contabililor.“. Într-o cu totul altfel de retorică, expresivă și apăsătoare, incomodă și de neignorat, agresivă și magnetică, poezia lui Virgil Leon contabilizează tarele unei lumi care-și desfășoară energiile într-un regim thanatic, strivind ființa și înnegrind perspectiva: „Viitor preambalat, fedeleș ademenește cu prețuri/ fără adaos pentru o viață/ cu amănuntul.“

Această analogie contabilicească își extinde sfera simbolică și în IV, unde se înregistrează cu o ironie amară, subtil ludică, inertiile și ingerințele lumii culturale („Așezați-vă liniștiți!/ În aule, redacții, comisii -/ cu doctoranzii, cu membrii corespondenți“), configurările identitare în circuitul integrării europene („Tu (nimeni anume): potaia comunitară,/ cărașul, subalternul/ unei cărni căsăpite, metecul.“), monotonia cotidiană și dedesubturile sale grotești („Tu, în fața mea, copilă, dormina/ în picioare în toate autobuzele,/ chiuretând japițe, bărbierind muribunzi/ - inger al apocalipsei domestice./ Blocul mizeriei, privește-l, câmpul/ de plastic al idilei moderne, haidamaci“), comportamentele împânzite de efecte mediatic („Iată-ne: inventați pe parcurs, în comerțul ambulant/ cu amănuntele vieții - sumare decontări,/ foi de parcurs neglijent completate,/ stații tot mai târzii, nu urcă nimeni,/ pat de campanie, valhoară de lemn,/ ciorapi «Elodia», mahorcă, bănet și gudron“) sau lobotomizarea socială circumstanțială, tot mai generalizată. Cu toate acestea, în tot acest iureș al lumii aflate în recul, o soluție pare cu puțință - „Curmă relația cu prezentul,/ butaforia abjectă, botnița pe creier!/ Stânga-mprejur!/ De la scriptic la faptic!“, condiția fiind depășirea fricii, deoarece „Arta severă a fricii te țintuiește/ în propria-ți voce, contribuabili/ la administrația urii de sine, ferfeniți“.

Economia existențială cotidiană traversată galopant în V revelează lecții de supraviețuire turnate în ludice vorbe de înțelepciune („E un noroc să gândești prin omisiune,/ să capeți ce ți-e inutil./ Sabotează-ți veghea,/ supraveghează-ți anatomia - / bulbii timpului crapă în aer“), experiențe ale vremelnice („Mai ești, ai fost!/ Dus-întors, acel bilet nu-l vei primi nicicând“) și ale neputinței („Din încăpățănare în încăpățănare, corpul/ și-a aflat definitiva neputință“), tentative de reconectare cu ritmurile pierdute ale naturii („Astăzi ieșim în natură,/ deconectăm aparatele“), mecanica ternă și anxioasă a vieții cotidiene,

VIRGIL LEON

3

BIBLIOTECA
APOSTROF

ordonată birocratic și sugestionată mediatic („Tăiem cheltuieli, contestăm licitații,/ când vine puhoiul dăruim/ pantofi cu toc, ciocolată, biciclete./ Ne revedem în noul an fiscal!“), surprinsă cu o ironie concentrată în fiecare nuanță autohtonă: „Strâmbi în țara dreptilor,/ ipotetici în țara certurilor - / în lumea TVA-ului e bine,/ se-adoarme târziu, ni se/ dă cuvântul, dreptul/ la replică, oferta/ promoțională, calea de atac“. Altfel spus, circumstanțele ideale pentru coagularea unui apăsător sentiment al inutilității, al convingerii că aparținem, cu toții, unei „generații dezafectate“ (VI), trăitoare într-un timp în care „cea mai bună dintre lumi“ translează publicitar-distopic în efectele grotești ale unui limbaj sincopat, fracturat, compus din puține cuvinte, ca o sintaxă existențială pauperă: „Merită să,/ Contează pe,/ TVA inclus,/ Comod și convenabil,/ Pachete de servicii,/ Rate fixe garantate,/ Fără garanți“.

Prins în excesul de real atroce și în limitele unei condiții care înseamnă, totodată, alienare, obsedat de sfârșituri și de violența ubicuă, Virgil Leon optează pentru o atitudine în perfectă armonie cu nuanțele discrete, și totuși accentuate, ale personalității sale: „Aș vrea să mă sustrag, păstrâna/ o formă minimă de prezență“ (VII). Numai că minimul de prezență se traduce în cazul acestui volum printr-o doză maximă de expresivitate poetică, de discurs puternic și concentrat până la punctul convertirii sale în imagine remanentă, menită să bântuie sinapsele lectorului.

Un Soljenițin român

Ion Buzăși

Ancuța Maria Coza
Paul Goma. *Scriitura Disidenței*
Iași, Colecția Academica, Tipo Moldova,
2011

Paul Goma este în literatura română contemporană un caz dramatic și singular: dramatic prin coordonatele biografice, marcate de refugiu, de anchete, închisori, domiciliu obligatoriu, interzicerea publicării și a semnăturii, exilul și sentimentul tot mai acut al înstrăinării între românii exilați (sau din țară), conștiința dureroasă a unui scriitor apatrid; singular prin îmbinarea unei curajoase disidențe cu o tot atât de curajoasă – scriitură, și, autoarea a găsit un subtitlu foarte potrivit, *scriitura disidenței*, scriitură care nu s-a putut manifesta în țară decât într-o mică și neînsemnată măsură, dar care publicată în exil i-a adus o rapidă notorietate și supranumele de „un Soljenițin român”; singular prin alternanța entuziasmului apreciativ și a contestărilor pătimașe. Dacă în țară n-a reușit (sau mai bine-zis n-a apucat să se impună ca scriitor din cauza cenzurii) și era cunoscut îndeosebi ca disident – inițiatorul „Mișcării Goma”, aderent la Charta 77 a cehoslovacilor, a unor scrisori adresate Conferinței de la Belgrad și conducerii superioare de partid din România, după 1990 i se tipăresc și în țară toate cărțile – i se recenzează cu entuziasm, se găsesc formule inspirate pentru curajul și demnitatea acestui scriitor, vorbindu-se de unicitatea lui în literatura română, dar pentru că scriitorul continuă în unele romane, jurnale și interviuri să acuze nume care se considerau sau erau considerate de conștiința literară românească reprezentative pentru „rezistența prin cultură”, Paul Goma se vede atacat și părăsit de mulți care i-au fost alături, și din țară și din exil. Ca și Herta Muller, laureata Premiului Nobel, Paul Goma nu crede în „rezistența prin cultură”, socotind-o un concept fals, menit să ascundă lașitatea scriitorului. Trăind în ultimii ani tot mai mult drama singurătății și a neînțelegerii, provocată de atitudinea sa intransigentă, de radicalismul atitudinii sale anticomuniste, Paul Goma rămâne și un exemplar reper moral, demonstrând că lașitatea scriitorilor români nu numai că nu a fost unanimă, dar s-a manifestat cu un impresionant curaj civic, asumându-și suferință împinsă până la jertfă. Suferință gravată puternic în memoria disidentului, întemnițatului și D.O-istului, care și-a găsit expresia literară într-o proză originală, proză – mărturie, proză – jurnal, – pentru că scriitorul a făcut un legământ, mai mult decât o profesiune de credință și decât o artă poetică: „și m-am hotărât să nu-i uit în veci vecilor, nu să mă răz bun, ci să nu-i uit, și mai ales, mai ales, SĂ NU-I TAC” (v. romanul *Gherla*, Editura Humanitas, București, 1990, p. 221).

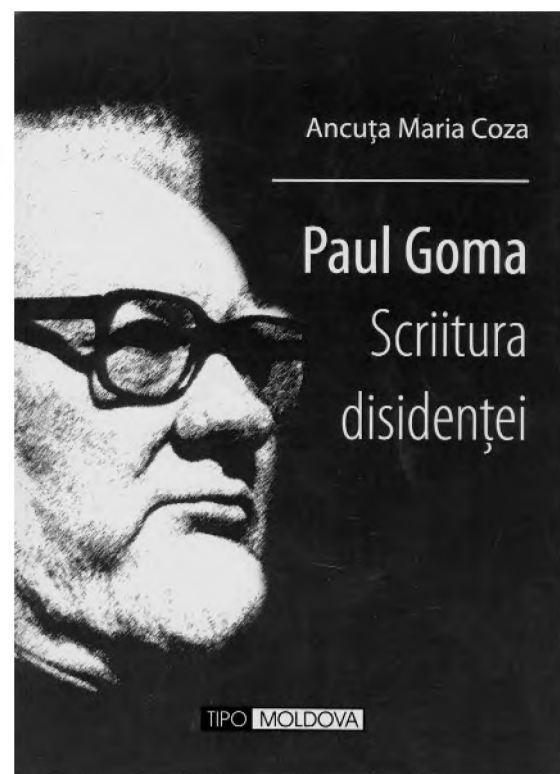
Acestea sunt câteva din considerentele care au determinat-o pe Ancuța Maria Coza să cerceteze temeinic viața și opera lui Paul Goma, oferindu-ne această monografie. De dimensiuni impunătoare și apărută în colecția „Academica”, credem că este, la origine, teză de doctorat.

Cartea este structurată în patru capitole: I. *România din spatele Cortinei de fier*; II. *Paul Goma – portretul unui disident*; III. *Opera lui Paul Goma între realitate și ficțiune*; IV. *Vocația autoficțiunii*. Monografia mai cuprinde, câteva

pagini de concluzii și o bibliografie selectivă, cuprinzând opera autorului investigat, referințe critice și teoretice, lucrări memorialistice despre exil și perioada totalitară, periodice – și, de asemenea, firesc, pentru vremea de azi, bibliografie electronică – în special *site-ul* de pe internet al lui Paul Goma. Deși „selectivă”, autoarea nu-i scapă nimic esențial de și despre exil, totalitarism și Paul Goma. Acesta este de fapt suportul științific al cărții: lectura atentă a întregii opere gomienne (sunt notate și comentate 28 de cărți), la care se adaugă scrieri de referință adecvate temei abordate.

Primul capitol – *România din spatle cortinei de fier* – este un capitol dramatic de istorie contemporană, concretizat în sinistre închisori, domiciliu obligatoriu, lipsa drepturilor omului – și, pentru cei mai curajoși, sau care au beneficiat de conjuncturi favorabile – exilul. Candidata face o incursiune în exilul românesc, în istoria exilului. Dacă înțelegem prin exil „scriitori români în afara granițelor țării” – după titlul unei cărți de Laurențiu Ulici, atunci *exilați* au fost și unii croniciari, și reprezentanți ai Școlii Ardelene și unii scriitori pașoptiști. Dar, după instaurarea comunismului, exilul devine pentru cei mai mulți intelectuali nu o opțiune ci o condiție sine qua non a existenței, a păstrării convingerilor politice, morale și religioase. În continuare înfățișează cu exemple și succinte prezentări biografice, valorile de exilați români: după Laurențiu Ulici – *două* (I. 1945-1949; II. 1972-1989), după Ion Simuț – *tot două* (1941-1947; 1965 -), iar după Eva Behring – *trei* (I. 1940-1950; II. 1960-1970; III. 1980 -). Tabloul exilului românesc este completat cu înfățișarea unor organizații și publicații. (După 1990 – la Biblioteca Documentară din Blaj s-au primit mai multe exemplare – cred că era colecția pe doi ani a *Revistei Scriitorilor Români*, prin bunăvoința Mons. Octavian Bârlea, fost elev al școlilor Blajului). În cadrul exilului românesc Paul Goma este „un model de rezistență și demnitate intelectuală”, scriitorul însuși considerându-se „un disident singular”. Este ceea ce ne înfățișează capitolul al II-lea intitulat *Paul Goma – portretul unui disident*, în care, după schițarea „profilului spiritual”, se prezintă *aspecte biografice*, preluate în cea mai mare parte după *Cronologia* detaliată alcătuită chiar de Paul Goma – un fel de autobiografie cronologică și reprodușă la începutul romanului *Culoarea curcubeului 77* sau la finele cărții *Patimile după Pitești*. Considerăm că acest capitol putea fi mai restrâns, pentru că, inevitabil, aproape toate aceste aspecte vor fi reluate, într-o altă formă atunci când se va vorbi despre romanele autobiografice, și, în fond, toate romanele lui Paul Goma sunt autobiografice.

Capitolul cel mai amplu este *Opera lui Paul Goma între realitate și ficțiune*. Definirea acestui raport este esențială în prezentarea operei lui Goma – și, evident, autoarea arată că în această relație, procentul covârșitor aparține *realității*, faptelor de viață trăite, dovadă o mărturie a scriitorului: „în urma ascultării *Gherlei* la „Europa liberă” o mulțime de necunoscuți – dar care făcuseră pușcărie – îl vizitează pe Paul Goma, ca să-l felicite, să aducă corectări mărturiei” (v. *Patimile după Pitești*, Cartea Românească, 1990, p. 275). Capitolul



debutează cu un „inventar tematic” al scrierilor lui Paul Goma și urmare acestuia o clasificare a romanelor lui. Căci, trecând peste volumul de debut *Camera de alături*, din 1968, cuprinzând schițe și povestiri, pe care scriitorul însuși îl consideră nereprezentativ pentru opera sa, cele peste 20 de romane ale lui Paul Goma, sunt prezentate de autoare în trei subcapitole, cu denumiri adecvate din punct de vedere tematic: 1. *Universul carceral (Ostinato, Gherla, Ușa noastră cea de toate zilele, În cerc, Garda inversă, Culoarea curcubeului 77, Patimile după Pitești și Soldatul câinelui)*; 2. *Romane ale devenirii (Din calidor, Arta refugii, Astra, Sabina, Roman intim, Bonifacia și Justa)*; 3. *Romanele-dezbatere. Despre neajunsul de-a fi român între români (Adameva, Săptămâna roșie, 28 iunie-3 iulie 1940 sau Basarabia și evreii, Altina – grădina scufundată și Infarct)*. Prezentarea acestor romane este larg expozitivă, unui amplu rezumat, urmându-i observații personale despre structurile narative, despre limba și stilul autorului, întărite cu citate ample din exegeții operei lui Paul Goma, de la nume cunoscute în critica literară actuală și până la recenzenți ocazionali.

Dintre aceste romane, cel puțin trei sau patru sunt capodopere – și autoarea prin chiar definirea lor le sugerează acest statut: *Din calidor*, înfățișând „copilăria basarabeană”, o carte antologică a copilăriei, care în literatura noastră stă în vecinătatea *Amintirilor...* lui Creangă, – o carte a paradisului pierdut, dar și a inițierii în societate, în dragoste (cu pagini ce amintesc de romanul *Dafnis și Chloe* de Longos din literatura antică greacă), în probleme politice; *Gherla* (în subcapitolul „Promisiunea de a nu uita” – o monografie literară a uneia din cele mai sinistre închisori comuniste, cu portretele unor odioși torționari (Goiciu, Istrate, frații Șomlea) și cu interesante și originale considerații despre poezia închisorilor comuniste. Goma crede că „poezia din închisoare nu trebuie judecată din afară, nici măcar de către pușcăriașii odată liberați. Vreau să spun: poezia de pușcărie, scoasă dintre ziduri, din mediul în care a fost produsă, propusă, învățată (deci folclorizată, deci devenită cu adevărat a fiecăruia), moare, se usucă nu suportă lumina și vântul... Poezia de pușcărie n-are ce face cu libertatea, după cum libertatea respinge această poezie. Orală, prin





circumstanțe, dar și prin esența ei (destui poeți și-au „scris” poeziile în închisoare – pe gamelă, pe săpun, rugând pe câte un coleg cu memorie mai bună să le țină minte...- fără ca prin aceasta să scrie poezie de pușcărie) e născută din și pentru pușcărie” (v. Paul Goma, *Gherla*, ed. cit. p. 173). Opinie diferită de a lui Adrian Marino, scriitor care de asemenea a suferit ororile acestui univers concentraționar, și care în volumul autobiografic *Viața unui om singur* – consideră că „poezia de închisoare este falsă”. Tot o capodoperă este și romanul *Patimile după Pitești* (subcapitolul „Reeducarea” după Pitești) – cu scene cutremurătoare din ceea ce s-a numit „reeducare”, de fapt o brutală depersonalizare, o spălare a creierului, o mancurtizare în varianta securității românești. Prin această carte, Paul Goma devine, așa cum consideră autoarea „un mesager empatic al reeducării”. Tot capodoperă poate fi socotit romanul *Culoarea curcubeului 77*, o carte despre disidență „disidență manifestă versus disidență în gând și o poetică a lașității”.

Ultimul capitol, *Vocația autoficțiunii* este consacrat jurnalelor lui Paul Goma; pe lângă o prezentare amănunțită a problematicii jurnalelor – reluare obsesivă a temelor predilecte ale autorului – (universul carceral, copilăria și adolescența scriitorului, etica și, datorită civică a intelectualului/scriitorului), candida arată că jurnalul este o specie literară potrivită temperamentului artistic al lui Paul Goma, pentru că subiectivitatea sa pronunțată se poate manifesta în voie, folosește monologul dialogat (sau dedublat) – ele fiind o prelungire a romanelor-jurnal. Căci pentru Paul Goma – jurnalul este un „laborator memorialistic”, ale cărui caracteristici le vom regăsi și în eseistică, în interviuri și corespondență. Exemplară este, din acest punct de vedere, analiza cărții de publicistică *Amnezia la români*, după cum pertinentă este și prezentarea cărții *Săptămâna roșie sau Basarabia și evreii*, evaluând împrejurările istorice, în mod obiectiv, și citând opiniile autorizate ale unor critici care au ținut seamă de adevărul istoric.

Paul Goma. Scriitura disidenței este o lucrare amplă, bazată pe o citire integrală a operei scriitorului și cvasiintegrală a referințelor critice. Prezentarea operei este alternată cu ample citate, bine alese, încât pe lângă comentariul propriu-zis avem și o selecție reprezentativă pentru scrisul lui Paul Goma. Monografia este o pledoarie convingătoare pentru o mai obiectivă și mai dreaptă apreciere a unui scriitor care în România înainte de '89 a fost interzis și atacat, iar acum, în ultimii ani, minimalizat ca valoare literară, deși Paul Goma – a declarat orgolios într-un interviu – că nu e numai disident ci scriitor, mai ales scriitor. Meritul monografiei este mai ales acesta: de a ne demonstra că Paul Goma, prin arta povestirii, prin dicționarul ludic, prin combinații, contrageri și deraieri lingvistice, prin notația aproape caragialescă a replicilor anchetatorilor și torționarilor – este un scriitor de marcată originalitate.

Jocuri și jucării

Dorin Mureșan

Ioan-Pavel Azap
Ușa cu picioarele pe pământ
Editura Paralela 45, 2011

Cu opt ani în urmă, la sfârșitul cronicii pe care am scris-o și publicat-o în revista *Tribuna* (vezi nr. 20 din 2003), având ca obiect de analiză cartea poetului Ioan Pavel Azap, intitulată, insolit, „Poeme de cinci stele”, aruncam o mânășă provocatoare în (ca să mă exprim și eu ludic) ograda creatoare a autorului, pe-atunci aflat la doar a treia carte de poezie (căci catrenele epigramatice din *Bărbi* nu vreau să le pun la socoteală). Ca să fiu mai precis, anticipam atunci că următoarele cărți (de poezie sau nu) vor fi ceva mai relevante pentru destinul literar al tânărului poet. Ei bine, timp de aproape un deceniu, Ioan-Pavel Azap a scris și a publicat alte șase volume, două alcătuite din cronicile de film pe care, în calitate de redactor al revistei deja amintite, le-a publicat aproape număr de număr, două conținând interviuri (cu regizori de film români și, respectiv, cu scriitori clujeni), un pseudoroman și, în fine, un antologic volum de poezie. În ceea ce privește filonul poetic, așadar, nici o carte inedită până la (încă) proaspăt apăruta *Ușa cu picioarele pe pământ*, Editura Paralela 45, Pitești, 2011, despre care va fi vorba în cele ce urmează.

Nu m-a surprins deloc neplăcut faptul că, (și) în acest volum, poetul nu și-a abandonat vechiul obicei de a se juca în versuri. *Suceala* aceasta cu care mă obișnuise în *Poeme de cinci stele*, bagatelizarea, luarea în răs a propriei poezii, sau, mai corect spus, a ideilor *mari* pe care crede poetul că ar putea miza în propria poezie, a provocat în mine, ca cititor, o reacție de tihnă umoare (livresc vorbind), în special datorită anacronismului ei. Este clar, genul acesta de poezie nu își stabilește un grafic evolutiv (sau involutiv), căci nu i se poate atribui un *ism* sau o epocă anume. Nu este o poezie care să răspundă în vreun fel nevoilor sau așteptărilor unor cititori foarte tehnici, foarte implicați, foarte complicați sau foarte critici, în sensul ritos al cuvântului. Este o poezie care se gustă pe sine, care se joacă cu sine, care pendulează, șovăielnic, între o seriozitate hătră, luată în răs, și un răs luat prea în serios. Iar cititorul vizat este genul individului căruia îi place să deguste poezia, pentru bucuria de a face din actul acesta un tabiet, foarte simplu dar și foarte sofisticat, în același timp.

Fără a avea o structură tematică sau de alt fel, volumul *Ușa cu picioarele pe pământ* este compus din exact 30 de poeme a câte două catrene fiecare, toate bine rimate și ritmate. Cele treizeci de poeme, fără nicio excepție, conturează o atmosferă de un delicat rafinament, precum pânza de păianjen, și în care teme mari (poezia, moartea), sau cele prea-uzitate (ploaia, boema, erosul), sunt, cum pe bună dreptate o spune și Petru Poantă, pe coperta a patra a cărții, „deconstruite” printr-o inadecvată abordare sau printr-o căutată calofilie. Este aici, cred eu, un ludism răsfățat dublat de un soi de resemnare mărunță, ironică, aruncată în obrazul provocărilor implacabile și grave ale vieții. Foarte sugestiv în acest sens este chiar primul poem, fără titlu, evident, și care în opt versuri trasează toate coordonatele pe care marșează versurile întregii plachete: „eu știu că privighetoarea este o pasăre care nu cântă / și știu că noaptea stau fluturi la pândă / eu știu că anul are trei sute și ceva de



zile/ și știu că versurile acestea pot să pară futile./ eu știu că zăpada este din vată de zahăr/ și știu că de moarte nu pot să mă apăr/ eu știu că lumina este ondulatorie/ și știu că pot trăi fără glorie” (pag. 7). Așadar, poetul își esențializează trăirile acustic, dar și pictural, producând o poezie minimalistă și, nu mai puțin, calamburescă, asemănându-se, din acest punct de vedere, cu un magician ce se amuză, surprins, de propriul său act: „un pictor a pictat o înmormântare:/ un sicriu un popă și trei bocitoare/ pentru cortegiu n-a avut culori/ (îl va reda în anii următori).// tablou’-a stat o vreme pe simeze/ apoi a fost vândut unei stripteuze/ (sau poate că i-a fost donat)/ de fericire popa s-a mbătat” (pag. 11). La toate acestea aș adăuga și plăcerea premeditată de a lăsa, concluziv, poemele în coadă de pește, fără a forța însă nota, de parcă autorul ar fi conștient că cititorul său nu are nevoie să știe mai mult decât i se spune (așa cum un vin bun nu se bea pentru plăcerea beției): „la toamnă când se coc scorușii/ când viii povestesc cu dușii/ când fierbe mustul-ametist/ (ca-n anteverșul pășunist)// când se prefiră funigei/ când noatenii-au uitat de miei/ când sar cartofii din pământ – / la toamnă dar nu mai curând” (pag. 15).

Poate că cititorul pretențios, după ce va citi această carte, va spune, despre Ioan-Pavel Azap, că nu este un poet serios. De altfel, volumul acesta nu a circulat foarte mult și, din câte știu, nu a fost intens receptat de critica de întâmpinare (și asta pe bună dreptate). Eu cred, însă, că mai ales de genul acesta de poezie avem nevoie, de genul acesta de versificare „persiflată”, lipsită totuși de cinism, resimțită, mai degrabă, ca o fină autoironie, de genul acesta de poezie pe care, în orice loc și în orice timp, mai cu seamă când cotidianul ne sufocă, o putem recita cu o plăcere gratuită. În sensul acesta, este o poezie salutară, aparent ușor imitabilă, însă unică prin jocul „ondulatoriu” al cuvintelor care, precum o ploaie mai ciudată, cade peste noi cu picături mereu surprinzătoare. *Ușa cu picioarele pe pământ* nu se vrea, așadar, o carte de poezie competitivă, căci se reazemă pe sine, pe propria sa forță de a încanta, deodată, pe cititorul și pe autorul ei.

Octavian Doclin sau magia lirismului total

Geo Galetaru

Octavian Doclin
Sălașe în iarnă
Timișoara, Ed. Anthropos, 2010

Poezia lui Octavian Doclin (n. 17 februarie 1950) degajă o melancolie suverană, asociată unei fervori extatice de necontestat. Rezervele sale de puritate și de calm hieratic se consumă în direcția panoramării unei ample geografii imagistice, ai cărei piloni ideatici sunt sacerdoțiul naturist și pietismul elanului spiritualizat.

Sălașe în iarnă sunt locurile privilegiate în care spiritul poetului se reîntâlnește cu sine, cu himerele sale domestice, dar și cu mirajul exuberant al esențelor. În volumul selectiv cu titlul de mai sus (distins cu Premiul de Poezie pe anul 2010 al filialei USR Timișoara, alături de volumul *Docliniană*, apărut la Editura Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2010, semnat de același Octavian Doclin), sălașul doclinian este un fel de *axis mundi*, un topos care absoarbe resursele și nostalgiile existențiale, redând ființei dimensiunea sa originară și mijlocindu-i recuperarea autenticității: „Palatele lui Dumnezeu pe pământ / le privești în fugă/ în această goană necontrolată a trecerii/ parcă ar vrea să întrebe ceva/ de cineva dacă l-ai văzut acolo de unde vii/ atât de grăbit/ seamănă tot mai mult cu stăpînii lor/ pe care nu i-ai cunoscut/ te privești / și ele nerăbdătoare/ uluite și puțin mai singure/ precum un împărat căruia supușii/ i-au uitat numele” (*Sălașe în iarnă*).

Poetul pare împăcat cu sine și cu lumea, impunându-și ad-hoc un armistițiu cu tot ceea ce-i contrariază regimul serenității. Versurile respiră o magie secretă, o grație a frazării când tandră, când austeră, divulgând evidente predispoziții elegiace. Retorica diafanității își anexează palieretele eterate ale existenței, iar clamării epidermice îi ia locul o translație imperceptibilă spre zonele vagului, ale impalpabilului. Predilecția pentru construcția eufonică se conjugă cu celebrarea miracolului, imprimând fluxului liric o cadență fastuoasă și elegantă, expurgată de orice accent impur: „Și să înțelegi că nu mai ai cu cine urca zidurile nopții/ rapid să privești înapoi și să observi absența/ paianjenului/ (din aproape văzută supusă ție îți pare capodopera lui/ veninoasă/ din departe zărit victimă ție îți este ochiul complice al/ vulturului)/ să adormi într-un tîrziu și să visezi cum urcai dealul/ înzăpezit/ cu iubita de mină cum surd în fericirea ta/ n-ai auzit glasul pietrei sub zăpadă strigîndu-te/ iar acum cînd te-ai trezit din vis de el să-ți amintești/ mai întîi/ și de plînsul tău în somn cu ochii deschiși” (*Cu ochii deschiși*).

Calofiliei savante și atent studiate, din primele volume, i se substituie treptat un spectacol imagistic de bună ținută, pus în scenă de un regizor impecabil, care-și cunoaște meseria și și-o exercită până la detaliul infinezimal. Discursivitatea ușor ostentativă a unor poeme nu este semnul „scăpării de sub control” a fluxului confesiv, ci dovada că autorul posedă capacitatea de a schimba registrele, evoluând pe portative lirice diverse. Cantonarea în patul procustian al unei formule unice devine astfel o iluzie, pe care poetul o risipește cu o grație dezinvoltă,

originalitatea și percutanța imaginilor rezultând tocmai din această tacită ofensivă împotriva monotoniei. Frazarea poetică este lipsită de distorsiuni și contraste, iar ambiguitatea textelor se naște nu dintr-o poziționare biografică incertă (atât de tipică falșilor postmoderniști), ci, paradoxal, tocmai din aparenta imprezibilitate a discursului liric. Octavian Doclin își singularizează obsesiile surdinizate și retractilitățile impetuoase, configurând un mozaic de sonorități de o somptuozitate formală invidiabilă. Fundamentele acestui tip de lirism sunt exultanța inițiatică și reveria contemplativă, cărora poetul le arondează o mistică sui-generis a unui patetism expansiv și reverberant.

Refuzând tentația unei viziuni leneșe, precum și conformismul structural al unei abordări comode, autorul amorsează, în fiecare poem, o conotație latentă, făcând să vibreze nostalgia unei reflexivități implicite.

În asemenea cazuri, poemul devine o oglindă cu transparențe inconvertibile, o meta-aventură a spiritului însetat de fantasmale unei imaginații devorante. Substanța lirismului doclinian își sublimează ecourile dincolo de orice barieră senzorială, imprimând un ritm luxuriant al reveriei și un patos dezinhibant al confesiunii. Imaginarul își transferă forța fascinatorie în câmpul freneziei lexicale, uimind prin pregnanța detaliului și prin fluiditatea irezistibilă a emisiei lirice: „În afara singurătății/ înlăuntrul tăcerii/ fusul adună o iubire bogată/ pe apa mării să scrii/ cu un pumn de praf și cenușă/ să cauți neprihănită izbăvire/ printr-o neascultare ție egală/ cu vrăjitoria/ născută dintr-o eroare evlavioasă/ aceasta este taina/ pe care n-ai timp s-o dezlegi/ atât timp cît cuvîntul ucide” (*Vasele îndurării*).

Este perceptibilă, în poemele acestui volum selectiv, o dominantă aurorală a contactului cu lumea, devenită, prin transfigurări succesive, o simplă paradigmă epifanică a unei realități interioare. Pe urmele genialului poet din Lancrăm, Octavian Doclin nu strivește „corola de minuni a lumii”, ci, dimpotrivă, sporește „a lumii taină”,



Ovidiu Petca

Faust-Metamorfoze

OCTAVIAN DOCLIN

POEZIE

SĂLAȘE ÎN IARNĂ

Poeme



Anthropos

prin restituirea aproape imperativă a unui inefabil imprescriptibil. Între lapidaritate și fast metaforic, poezia lui Octavian Doclin relevă, mai mereu, un cult al esențelor ontologice și, totodată, al expresivității formale: „Fiindcă nu am altă cetate de ridicat/ decît cea a neputinței dintre cuvinte/ fiindcă nu este o altă țară de cucerit/ decît cea nevăzută dintre morminte/ fiindcă mereu îmi arăți sfidătoare/ palma ta netedă precum hîrtia de scris/ îți spun că sunt liniștit/ fiindcă am învățat cu nerușinare/ să gîndesc să vorbesc și să văd postum/ în locul poemelor mele/ care după ce sunt citite/ se strîng în memorie scrum”. (*Scrum*).

Ingenuitatea viziunii poetice maschează însă frisonul dezabuzării și al unei resemnări abia ghicite, căci, dincolo de ceremonialul jubilat al versurilor, cititorul atent intuiește un strat de friabilitate dramatică. Regimul seninătății exemplare tinde să fie dizlocat, tot mai mult, de premoniții obscure, care convulsionează relieful poemelor și relativizează sensul parcursului liric: „Apele se adună doar în fața unei piedici/ frunza sunătoare a lemnului/ le acoperă// tu îți ascunzi fața în mîini/ moartea ochii-ți descoperă// nisipul se naște în cariere de nisip/ vîntul îl împrăștie-n dună// tu îți ascunzi poema după cuvînt/ mîinile moartea-ți adună.” (*Poem de seară*).

De câteva decenii, Octavian Doclin urcă sisific versantul Poeziei. Toate semnele spun că va ajunge sus, pe culme, „curat și nebruit”. O certifică, printre altele, (și) aceste admirabile, antologice versuri: „Și dacă totuși scrii și viața rămîne/ și dacă totuși citești și moartea rămîne/ cu lumina degetelor pipăie pielea subțire-a cuvîntului/ gustă cu întunericul ochilor carnea acestuia// (...) și dacă totuși scrii și moartea rămîne/ și dacă totuși citești și viața rămîne/ apropie-ți buzele de obrazul oglinzii/ dă ocol gîndului absenței amînă voluptatea privirii înapoi/ înconjoară-te de imagini/ încălzește-ți umerii cu pelerina iluziei/ deocamdată” (*Într-un alt deocamdată*).

Un poet neomodernist

Petru Poantă

Vasile Mic

Scara de lumină

Editura Sedan, Cluj-Napoca, 2012

Vasile Mic debutează editorial abia în 1991 cu volumul de versuri *Vis în pădurea de mesteceni*, deși este coleg de generație cu Adrian Popescu, Horia Bădescu, Dinu Flămând. Lirica sa conservă, de altfel, criteriul poetic dominant la începutul anilor 70. Chiar titlul de mai sus conține o imagine care, în contextul debutului, avea un aer oarecum datat. Și următorul volum, *Fereastra din vis* (2007), relevă recurența decorului inefabil, însă mai toate elementele specifice ale unui asemenea imaginar retro apar în *Scara de lumină*. Se observă numai deocamdată că autorul n-a fost contaminat nici de teme, nici de stilistica de prim-plan din câmpul literar al ultimelor două decenii. El evoluează în paradigma neomodernismului îmblânzit, exersându-se cu precădere în caligrafia unui fantezism grațios, căruia nu-i lipsește o discretă și preponderent solară vibrație metafizică. *Scara de lumină*, titlul volumului, e în acest sens o metaforă a poeziei înțeleasă ca ascensiune spre o ordine divină. Lumina și albul sînt motivele principale prin care se revelează, destul de previzibil, o anumită obsesie a purității. Poetul se transpune adeseori într-o stare de inocență specifică feericului oniric și, aidoma Micului Prinț, își reprezintă universul dintr-o perspectivă miraculoasă și naivă: „De mină / Cu timpul / Prin grădina mea, / Merge lumina... / Vine o stea. / Vorbește - / Poți să o ascuți / Printre copacii seculari... / Cei mulți / Aleargă ... / Sînt caii stelari / Printre flori sclipind de rouă, / Se plimbă / Pe alei / În plină zi, / Pe lună nouă”. Finalul conține un indiciu de natură ludică, sugerînd ideea de poveste și de reverie halucinatorie a acestui pastel în alb: „Albul, doar el rămîne nemișcat / În grădina mea, / Cum tocmai ați aflat”... Fără a fi desacralizate, ființele mitologice par niște apariții familiare. Efectul constă în hieratismul abia perceptibil al tabloului: „Tineri / Zei / Coboară... / Pun / Piciorul / De pe o stîncă / Pe alta... / Pe lîngă / Femei / Trec numai... / De / Vis / Nu se ating... / Dar siguri sîntem: / și ei / Iubesc, / Se odihnesc / Puțin, / După care / Merg / Mai departe”. Poezia devine ermetică întrucîtva cînd referentul este voalat. Acum, autorul operează cu sugestia, dezvoltînd o posibilă critică socială într-o meditație despre libertate. Atmosfera este deprimantă și se produce prin înregistrarea glacială a ravagiilor comise de o putere ubicuă și discreționară. Poetică rămîne aici disponibilitatea aluzivă a unui limbaj nontropic și aproape telegrafic: „Datoria noastră / Ar fi tăcerea. / Nici o zi / Fără chipul lor... / Chiar / Telecomanda / Din casa noastră / Le aparține. / Cămașa / Ei ne-o rînduiesc: / Din urzeală, / Ruptă. / Doar pe plantațiile lor / Putem plînge. / Atîta doar: / Sîntem slobozi / A vorbi / Despre plecarea / De aici...” Poeziile citate mai sus cu cele două registre diferite

reprezintă extremele între care se întinde o gamă cu diverse variațiuni, atît afective, cît și stilistice. De la celebrarea solemnă, ușor emfatică, a iubirii („Sînt nemuritor / Căci am iubit / O femeie”) pînă la evocarea cantabilă și luminoasă a unui fel de procesiune funebră („Morții / Vin / Pe aici / Din divin. / Flori / De cer / Lumii îi cer / Să le ia-n eter, / Flori cu rouă / Culeg ... / Iarna cînd plouă... / Cîte una, două, / Nu ni le dau nouă, / ori vor flori de tei / Să le ia cu ei”) poetul parcurge un itinerar mereu imprezvizibil, cu alternanțe între un fantezism jubilent și unul ironic sau, în ordine stilistică, între imaginea plastică și limbajul abstractizant. Poeziile au în general o respirație scurtă, cu un discurs mai degrabă miniaturizat decît concentrat. Laconismul expresiei este, totuși, consecința unei elaborări lucide și nu a spontaneității „naturale”, și asta se vede în special în piesele compuse în manieră epigramatică. Iată reprezentarea ironică a erotismului ca

surogat: „Femei/ Parcă din plastic / și mucava / Își arată buricul, / Dar și scorpionii / De pe bumb. / Sigur, contracost, vor / să-ți spună / Că silicoanele / Chiar / Pot apăsa / Butonul / Baletului / Mecanic”. Altădată, o declarație de dragoste e contrasă în eleganța unui crochiu, cu un grafism vibrant: „Îi voi / Putea spune / Că poemul / Acesta / Este / Cerul // Pe care / I-l dăruie”. O sensibilitate cultivată, prin urmare, și cu o patină livrescă abia perceptibilă. Să mai spun, în sfîrșit, că Vasile Mic își ilustrează volumul cu lucrări proprii de grafică. Deși destul de slab imprimat, se poate constata și aici prezența obsesivă a albului în jocurile lui simbolic-contrastive cu negrul Uneori, poezia este chiar echivalentul imaginii plastice, precum în stampa cu iz gotic *Lîngă turnurile castelului*. Dar pendularea între figurativ și nonfigurativ, între decorativ și un fel de expresionism abstract rămîne specifică și graficii.



Ovidiu Petca

Faust-Metamorfoze

Mircea Muthu - cercetător al Sud-Estului european

Mircea Popa

Mircea Muthu
Europa de Sud-Est în memoria culturală românească. Bibliografie
București, Editura Academiei, 2011

De mai multă vreme, esteticianul, criticul și istoricul literar Mircea Muthu și-a fixat ca domeniu prioritar de cercetare literatura și cultura sud-estului european, devenind în acest domeniu un nume de referință. Cărțile lui de balcanologie și de orientări în literatura sud-estului european au devenit repere indispensabile pentru orice investigație în domeniu, o călăuză sigură pentru orice fel de demers interpretativ, atât prin larga gamă de teme și motive abordate, cât și prin unghiul de vedere personal, modern și seducător prin care a stabilit o vastă rețea de comunicare, de suprafață și de adâncime, între principalele literaturi și orientări tematice și stilistice, ținând de mentalitățile și specificul regional, dar și de constantele unor preocupări și abordări de morfologie a culturii care se degajă din acest amplu eșafodaj constructiv.

După ce a stabilit principalele coordonate ale interferențelor și similitudinilor născute la nivel istoric, cultural, folcloric și literar timp de mai multe secole, Mircea Muthu a ambiționat să-și încheie demersul interpretativ și cu o lucrare absolut necesară, ce vrea să fixeze și să aducă la zi istoriografia problemei, trecând în revistă întreg ansamblul de referințe critice adiacent. Spre a-și justifica proiectul, autorul rememorează cuvintele lui Victor Papacostea din 1936, care spunea: „Viața nici unui popor balcanic nu mai poate fi studiată separat. Ea ne înfățișează imaginea geometrică a unor cercuri care se întretaie cuprinzând arce comune. Cercetarea științifică în Peninsula Balcanică - în lingvistică, istoriografie, etnografie, folclor, economie, artă, literatură etc. - nu mai poate fi ferecată în secțiuni naționale, ci unificată printr-o strânsă cooperare intelectuală și prin aplicarea tenace a metodelor comparate în câmpul tuturor disciplinelor amintite mai sus.” Bibliografia pe care el o dă la lumină acum are în vedere toate aceste sectoare și a multele rapoarte pe care ele le degajă. Bogatul material adunat este organizat în funcție de principalele țări balcanice, Albania, Bulgaria, Grecia și Jugoslavia, ca apoi el să fie completat cu trimiterile din domeniul Balcanologie, Lingvistică balcanică și Români balcanici, refăcând astfel arcul de cerc care unifică și dă coerență oricăror preocupări în domeniu.

Lucrarea, intitulată *Europa de Sud-Est în memoria culturală românească. Bibliografie*, a apărut la Editura Academiei, beneficiind și de un cuvânt explicativ al autorului (*Memorie și proiect*) care explică împrejurările în care a luat naștere această bibliografie sectorială și analitică, putând servi atât la un examen sociologic al receptării românești, cât și la o legitimare a traducerilor și comentariilor ce vin să parafeze o anume prezență culturală și filiera folosită. El vine să sublinieze continuitatea acestor manifestări care plasează România în aria sistemului de valori culturale sud-est europene, să ofere cheia acestei

logici a reflectării și a reconstituirii mecanismelor culturale, prin angajarea imaginarului românesc pe o zonă a determinărilor geopolitice explicite, vizând atât procesul de mitizare, cât și cel de valorizare și actualizare, în care ortodoxia, cultura populară și istoria narativă (cu aluviunile ei bizantine) au hrănit, dincolo de diferențele de alteritate, și o bază de permanent contact, în cazul căruia și-a spus cuvântul și romanitatea noastră sud-dunăreană, care, fie că a năzuit spre patria-mamă de la nord de Dunăre, consolidată politic după 1848, fie că a contribuit la menținerea unor legături fluctuante, dar înscrise în gena noastră ancestrală. De aceea autorul va privi fenomenul cu oarecare motivată circumspecție, notând: „Tensiunile dramatice, avizate de mișcările naționale cu derivatele naționalismelor de toate gradele, circumscriu conceptul de *echilibru instabil*, împins adesea la rangul de atribut definitoriu pentru această parte de lume europeană.” În cadrul spațiului balcanic este firesc ca rolul Greciei să fie mai ridicat decât al celorlalte culturi, dată fiind prestața trecutului ei, cât și „universalitatea culturii elene în general”, după cum afirmă autorul.

După ce luăm act de „Sursele generale” folosite și de lista periodicelor despoiate, intrăm propriu-zis în spațiul bibliografiei, structurat mai întâi în funcție de principale genuri literare, epic, liric, dramatic, atât în volume cât și în periodice, spre a oferi apoi în *Miscellanea*, „raportul de complementaritate necesară cu partea secundă, alcătuită din *Balcanologie, Lingvistică balcanică, și Români balcanici*”, trimiteri dispuse alfabetic, dar și cronologic, unde a fost cazul. Pentru fiecare din cele patru țări ni se oferă lista antologiilor de poezie și proză care au fost traduse în românește și a referințelor din periodice. Aflăm astfel pentru fiecare țară numele celor mai cunoscuți și impuși traducători, ca și a specialiștilor care au apărut de-a lungul anilor într-un anumit domeniu. Astfel luăm act de faptul că cel mai tradus scriitor albanez este Ismail Kadare, iar cărțile care ne-ar ajuta să-i cunoaștem mai bine sunt semnate de Adrian Majuru (*Bucureștiul albanez*), Cătălina Vătășescu sau Cristia Maksutovici (*Confluente culturale româno-albaneze*). Pentru zona slavă se remarcă Elena Eftimiu, fost cadru didactic la Universitatea clujeană, care a scris mai despre toate literaturile slave zeci de articole. Pentru bulgaristica mai e de amintit Constantin Velichi, Elena Siupiur, Laura Fotiade. În zona grecească a activat cu real succes frații Camariano, apoi Maria Marinescu-Himu, Cornelia Papacostea-Danielopolu, Olga Cicanci, Ion Brad, Elena Lazăr. Pentru spațiul jugoslav e cazul să amintim numele Voislavei Stoiانovici, Adam Puslojic, Vasko Popa, Radu Flora, Dușan Petrovici. Lingvistica balcanică nu se poate dispensa de rezultatele la care au ajuns în acest domeniu excelenții specialiști Theodor Capidan, Pericle și Tache Papahagi, Matilda Caragiu-Marioțeanu, Nicolae Saramandu, Marcu Beza, Nicolae Batzaria, T. T. Burada, cei mai mulți dintre ei scriind și despre românii balcanici. De remarcat că în domeniul balcanologiei aria de cuprindere se lărgește mult, în sensul că cercetările se extind și asupra studiilor de istorie

și mentalități, drept, teologie, literatură și arte și chiar muzică. Ne-am fi așteptat prin urmare ca la capitolul *Români balcanici* să fi prins și articolele noastre consacrate mai multor scriitori români din Voevodina, precum: *Radu Flora, poet și traducător* (ST, nr.2/1977), *Poezia lui Radu Flora* („Lumina”, 10/1982), *Radu Flora, Firuete* (ST, nr.1/1983), *Poezia lui Slavco Almăjan* (ST, nr.9/1989), *Trințu Măran - un istoric român la Viena* („Familia română”, nr.3-4/2000), *Poezia lui Vasile Barbu* („Familia română”, nr. 2 /2003)

Lista referințelor critice s-ar fi putut mult îmbogăți, dacă autorul ar fi folosit pentru trimiteri și mulțimea de indici de reviste existenți („Gând românesc”, „Cosânzeana”, „Foaie pentru minte și literatură”, „Viața românească”, „Adevărul literar și artistic” etc.). De asemenea nu știm de ce autorul a apelat doar la volumul I al excelenței lucrări informative *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*, și de ce selectează cu prea mare parcimonie trimiteri din „Adevărul literar și artistic” sau din „Viața românească”, lăsând pe dinafară unele materiale de acolo semnate de Elena Eftimiu, cum ar fi: *Literatura bulgară* (VR, nr.93-94/1933), *Aleko Konstantinov* (VR, nr.5-6/1934), *Epica jugoslavă* (ALA, nr.740/1935), *Poezia modernă sârbo-croată* (ALA, nr.714/1934), *Literatura jugoslavă* (ALA, nr.83/1922), *Literatura modernă sârbească din Croația* (ALA, nr.98/1922), *Un dalmatin prin Moldova anulul 1762* (ALA, nr.720/1934), *Kiril Hristof* (ALA, nr.726/1934), *Literatura bulgară* (ALA, nr.6-9/1933), Elin Pelin, *Pe brazdă și Nenorocirea* (traduceri, în ALA, nr.4/1933 și 4-6/1934), ba și un articol al subsemnatului, intitulat *Sofia în august* din „Tribuna” nr.38/ 1988 sau alte două materiale despre spațiul jugoslav din cartea mea *De la Est la Vest* (2010). Și în „Timpul”, un alt ziar aflat pe lista periodicelor consultate, se poate întâlni traducerea Elenei Eftimiu din Sida Kosutici, *Doi ochi zămbitori*, ca să nu mai vorbim de colaborările acesteia la „Revista scriitoarelor” și la „Pasărea albastră”. În general, autorul acordă mai puțină atenție literaturii de călătorii, extrem de importantă totuși pentru a fixa mai bine raportul dintre identitate și alteritate în raport cu Celălalt.

Ar fi de îndreptat și câteva mici scăpări, cum ar fi: „Revista politică și literară” nu apare la București, ci la Blaj, Ileana Magda este de fapt Ileana Magdu, Gelu Maksutovici e Gelcu ș.a., scăpări absolut inerente într-o lucrare de asemenea proporții.

Dincolo de aceste mici adăogiri și sugestii, ne bucură faptul că avem la îndemână un instrument de lucru de cea mai mare importanță pentru literatura comparată și pentru raporturile noastre cu spațiul balcanic, lucru care nu este de ici-colo, ci un mare pas înainte în cunoașterea unui domeniu de mare atractivitate pentru specialiști și o invitație fermă spre o cercetare sistematică și de anvergură a domeniului, așa cum ne-a obișnuit chiar autorul salutării lucrării de față.

Cristian Simionescu în ținutul bufonilor (I)

Ion Pop

Cristian Simionescu nu se află printre numele des citate ale generației sale, și e o mare nedreptate. Nici pentru cea amai recentă istorie a literaturii române (Nicolae Manolescu), poetul nu există. Discreția omului rămas în provincia moldavă și refuzul consecvent de a participa la marile ceremonialuri publice, mai mult sau mai puțin oficializate, ale poeziei l-au menținut într-un spațiu de penumbră pe care valoarea reală a scrisului său îl contrazice flagrant. Nu are, desigur, discursul poetic cel mai facil de abordat, dând semne, încă de la debutul cu *Tabu* (1970), ale unei tendințe mai degrabă ermetizante, cumva oraculară, aforistice, conturând un spațiu al rostirii de o marcată, programatică austeritate. Ca tip de sensibilitate, ar putea fi apropiat de un Mircea Ciobanu (care îi și face, pe coperta a patra a acestei prime cărți un fel de recomandare metaforică, nu foarte clară), pe o linie de derivație barbiană, în sensul că «programul» subiacent al discursului vizează mereu transcenderea viului, în perspectiva unei spiritualizări, o răceală mărturisită fiind mereu invocată ca regim sufletesc ce supraveghează atent afectele și intruziunile cărnii printre geometriile austere ale gândului. O *Parabolă* sugerează în termeni abia voalați ținuta discursului însuși, corespondentă acestei cenzuri a afectelor, textul devenind un soi de pavăză contra alterării ființei: «De știre tu să-mi dai prin vagi simboluri/ din lumi ce nu există,/ expuși să nu fim eroziunii,/ în taină suferința un glas răgușit doar să aibă/ sau mută/ forța care ocrotește s-o uite/ în templuri ascunse,/ tulburarea ta ar fi un trup bolnav/ dacă secretul n-ar înveșmânta-o».

Titlul cărții, reluat în mai multe texte, e, de altfel, un memento repetat cu privire la acest statut abscons al poeziei, cu miza majoră pe sensuri și esențe, doar învelite superficial de coaja concretelor: «precumpănitor este trupul ascuns în trup,/ nu cel ce-i dar vederii», «javra închisă-n poem», neliniștea omului viu, e drastic reprimată - «afară nu poate răzbate, ou nepuind,/ rămas ca dar tăcerii,/ impas al unei reci mândrii». În alte locuri, se vorbește despre «timpul supus atunci voinței tale când spovedanii nu-ți mai poate suge», despre «verzi câmpii inteligente» unde «însuși visul acolo-i împietrit/ și setea este a apei/ nu a celui care-o bea», «o frângere fără durere,/ frângere ce nu are trup»; iar înfățișările cărnii reapar în ipostaza aceluiași «javre» incapabile să suporte «mirajul cu care le extenuam». Încă o dată, zonele joase ale vieții sensibile sunt privite cu un soi de dispreț, într-o variantă personală a procesului tipic modernist de transfigurare la care se cere supus «realul», amintind de «istovirea» barbiană și de refuzul de a scrie versuri «cum vobești», într-un discurs care mai cere o dată eliminarea «anecdoticului» și a accidentalului în favoarea expresiei decantate: «oare puțina lor anecdotică le-a făcut să piară/ ce aveau? foamea/ ura/ reproducerea, urletul, atât?/ ce mai aveau -/ mormăitul, scheunatul/ prin care cântau?/ și-n trecerea monotonă/ ce mai aveau?»

Dintr-o asemenea perspectivă, însăși scena sacră a Nativității în peștera biblică e reevaluată, deplasată semnificativ din «cătunul» în care se roagă «mintea debilă a babei» în «metropolă», unde își poate găsi o lectură mai adecvată și mai exigentă, la

nivel epurat-simbolic: «Cum crivățul ar fi sustras în sine,/ cum în casa mutului vorba e-un pește într-un ocean,/ cum hibernează bucuria eroului/ glasul meu va fi, dar voi spune:/ acesta nu este glasul meu./ Dacă nu vei înceta să tropotești va fi urât,/ dacă vei bolborosi comoara de spini va fi a ta/ nu pescui, mimează pescuitul precum valetul -/ Trucul lui Miriam poate face absentă/ subtila lucrare a morții». Un poem antologic precum *Corbul* înscrie în emblemă acest act al transcenderii lumii spre semn, într-o mișcare ideală ce face să coincidă imaginarul exemplar cu realul, pe urme ce pot fi ghicite, ale unor sugestii mallarméene despre floarea absentă din toate buchetele: «Fiind negru corbul își suportă culoarea/ este singura pasăre care are culoarea perfectă./ Originalitatea ei este dată de faptul că nu intră/ în zona Rogvaiv./ Totuși în discul newtonian anumite culori adverse/ o cuprind./ Dar onomatopeea lui este taciturnă./ Dacă celelalte păsări sunt ale naturii - una din alta venind,/ corbul este singura pasăre/ plăsmuită, care s-a acomodat/ cu invenția, substituind-o și devenind viață./ Măreția ei stă în insensibilitatea/ la anotimpuri,/ în clipe grele mănâncă orice, dar nu și pe sine/ căci, mândră,/ nu este umilă când moare/ devenind invenție ca la-nceput». Cu mici prețiozități, pe alocuri, și forțări ale sintaxei, aceste poeme marchează totuși un moment remarcabil în scrisul unui poet care se anunță a fi foarte exigent cu sine, atât ca «fond» al lirismului de accent intelectual, cât și ca formă, concentrată, sentențioasă, de o expresivă austeritate.

Tipărite la un deceniu distanță față de prima carte, *Vicleniile oceanului* (1980), apoi, mai ales, *Maratonul* (1985) și *Insula* (1988), sub titlul *Maratonul* (1995) și *Ținutul bufonilor* (2002), comportând pe parcurs adaosuri semnificative în sensul structurării unui ambițios ansamblu vizionar, marchează saltul spectaculos către un discurs poetic de aspect aluvionar, ramificat, stufos, de o mare densitate ideatică și figurativă, care-l individualizează pregnant pe poet în peisajul literar al acestor ani. Fără să fie cu totul abandonat, poemul scurt, de factura celui anunțat la debut face loc acestui amplu discurs cumulativ, în care latura sapiențial-aforistică cunoaște dezvoltări neașteptate, de marcă moralistă, de gust cumva barochizant și manierist, în concordanță cu o viziune a lumii ca teatru, - un *theatrum mundi* pe a cărui scenă se succed măști doar în chip relativ individualizate, niște *dramatis personae*, în fond, ce încarnează ipostaze ale omului-spectator, de la cea a Candidului la cea a Bufonului, lăsând loc și unei măști numite Blasfem, alteia care se cheamă Arhitectul, ori înfățișării unei feminități paradoxal debordante și totodată sterile, sub numele Striix. Dinspre baroc și manierism vine și cultivarea unei estetici a contrastelor, a unei *coincidentia oppositorum*, ce relativizează și multiplică unghiurile privirii și ale reflecției, pune în tensiune elementele obligate să se învecineze, fie că ele trimit la date ale realului trăit ori la universuri livresc-simbolice, cu o dexteritate a fanteziei mereu creatoare de surprize, unele atingând cota ingeniozității caracteristice acelei *meraviglia* cerute ca efect de lectură de către manieristi. Se poate înțelege de ce dimensiunea confesivă în sensul strict

al cuvântului e ca și absentă din acest teritoriu imaginar mai curând „dramatic”, pe o scenă unde fiecare *persona* își rostește - scrie - „tirada”, cu preluări succesive de roluri conștientizate ca atare, căci referințele culturale, din spațiul literaturii, artelor plastice, muzicii, nu sunt puține și servesc nu o dată afișării caracterului convențional, de mască textuală și de joc combinatoriu al limbajului.

Trecerea de la formula discursivă mai concentrată din *Tabu*, la sintaxa mult ramificată a poemelor următoare nu se face fără o anumită dificultate, în sensul că articularea ansamblului textual e uneori deficitară, procedându-se la salturi prea bruște de la un registru stilistic la altul, cu ocoluri, perifraxe, diluări ale ecuațiilor imagistice în jurul cărora se construiește poemul, fapt ce face relativ dificilă receptarea. Ciclul *Călătoria*, cu cei șapte „pași în ținutul bufonic” nu capătă contururi suficiente de clare, lăsând loc aleatorului și unui soi de absconsitate de limbaj „oracular” care parazitează întrucâtva „mesajul”. Lucrurile se limpezesc, în schimb, în foarte originalul ciclu de sub titlul *Interviul*, în care, la întrebări puse într-un stil degajat-familiar, mimând uneori limbajul străzii, dar aplicându-l unei problematice ce cheamă reflecția gravă (de exemplu: „Ce tot scormonești prin hârtoage și faci liste și descifrezi coduri? Nu ți-e teamă că scurtimea vieții nu poate să afle legea în toate și potriveala din chaos?”; „Vrei să mă duci pe mine cu preșul meu? Am eu față de babalâc? Unde a fost mumă-ta a seară?”; „Hoa! Ești comic? Cei ce umblă cu nasul pe sus sunt tot așa de primejdioși



Ovidiu Petca

Faust-Metamorfoze

ca și cei care umblă cu nasul pe jos?”) se dau răspunsuri destul de aproximative, fără o evidentă legătură cu interogația din titlu, însă rămânând în zona unor reflecții pe mari teme ale existenței, relativizată doar, la nivelul expresiei, prin nota de „bufonadă” anunțată pentru întregul ciclu și pentru ansamblul operei. Căci, cum s-a mai observat, Cristian Simionescu scrie, de-acum, la o singură carte, ca marele predecesor francez deja citat, iar indicatorul *Ținutul bufonilor* corespunde exact figurației umane și decorului în care ea e pusă se miște.

Universul poetului se conturează, într-adevăr, ca unul al măștilor, al aparențelor infinit diversificate disimulând (sau, adesea, exprimând mai adevărat, esențialul din om). Al său *mare teatru al lumii* are, ca în vârsta barocă a literaturii, o arie

atocuprinzătoare sau cu ambiția de a acoperi manifestările cele mai diferite ale omenescului: aparențele pot înșela, înșeală de cele mai multe ori, dar și pot atrage atenția asupra a ceea ce e abia disimulat sub ele, dacă li se zgârie puțin fardul. Conștiința că trăim printre măști invită, desigur, la relativizarea adevărurilor despre lume, însă nu doar în sensul scepticismului devalorizant, ci și sugerând o fragilitate, o vulnerabilitate, un strat mai de profunzime, sensibil, ce se cere și poate fi descoperit și reabilitat. Aparențele pot deruta de două ori ochiul spectatorului, menținându-l la suprafețele spectaculare, de carnaval, cu implicite deplasări grotești de linii, și excitând în el impulsul derizivității, al ironiei și al sarcasmului („alte măști aceeași piesă”, „privitor ca la teatru tu în lume să te-nchipui” – cum ar zice sceptic-stoicul Eminescu), ori îl pot provoca să caute – în sensul unei mai acute modernități – travestiuri protectoare ale ființei primejduite, marginalizate, disprețuite. Poetul se întoarce, astfel, recuperator către vârsta baroc-manieristă a artelor, pentru care în lumea-teatru încăpeau ipostazele cele mai contradictorii și mai „iregulare” ale ființei, aruncând dubiul asupra adevărurilor crezute eterne – de nu cumva relativitatea perspectivei făcea din „eternitate” o sumă infinită de relativități, în care autenticul viu putea ușor confundat cu compoziția în *trompe-l'oeil*, aspectele vieții cu convențiile lor artistice și literare, trăitul cu livrescul. Barochismul shakespearian, la care face trimitere un critic, e un potrivit reper pentru aproximarea naturii acestei poezii în care metamorfoza e un principiu fundamental al viziunii, susținut de un limbaj în perpetuă efervescență asociativă, ce încălcă frontierele „logicii”, face să coexiste regnurile, pune în ecuații insolite naturalul cu culturalul. Este, în bună măsură, și felul de a se exprima al personajelor marelui Will, care traduc această conștiință a jocului universal într-un discurs el însuși „jucăuș”, ce cultivă, ca să exprime tragicul sau râsul comediei, o evidentă plăcere a învecinării neașteptate, ingenioase, sclipitoare, a cuvintelor. Adesea paradoxală, cum este și cugetarea aproximată în verb, căci paradoxală și surprinzătoare este viața însăși, succesiune de roluri în marele teatru mundan – cum ne spune Jacques Melancolicul din *Cum vă place*, în celebra tiradă, într-o epocă de precaritate și de nesiguranță, stând, ca în Macbeth, sub semnul „zgomotului și furiei”.

„Maratonul”, asociat cu „ținutul bufonilor” aproximează cei doi mari vectori spațiali ai imaginarului acestei poezii: pe drumul lung al vestitorului de victorie din mitologie, „maratonist” este, în fond, poetul care acumulează imagini, aduce vești despre înfățișările lumii pe care o traversează obstinat, cu o imensă cheltuială de energie și fără siguranța că mesajul său va fi întâmpinat cu înțelegerea așteptată. Iar măștile, schimonosite ori destinate, austere ori trădând conviețuirii promiscue, îl întâmpină de pretutindeni. O lume, așadar, funciar alterată, lume pe dos, unde aparența și realele se amestecă și confundă, bricolaj cosmic compozit, deconcertant prin proliferare și articularea precară a elementelor alcătuitoare. Evocarea lui Swift (căruia i se adresează patru „scrisori”) și cu care protagonistul poetic declară a dormi sub pernă, este sugestivă tocmai pentru această viziune satirică, sarcastică, asupra universului de incongruențe și absurdități, de grotesc și hilar deopotrivă.

imprimatur

Amiază poetică

Ovidiu Pecican

Un protagonist al literaturii noastre actuale, din ce în ce mai bine conturat ca personalitate creatoare, de la un volum la altul, este bihoreanul Traian Ștef (n. 1954), format la Oradea și Cluj, în timpul studenției fiind unul dintre membrii grupării beletristico-publicistice *Echinox*. O recentă antologie de autor, alcătuită într-un moment al maturității poetice, după exerciții canonice de exeget literar, publicist militant și prozator, dar mai ales după repetate ipostazieri de sine eseistico-morale, îl înfățișează într-o perspectivă volumetrică și multifacțată, asupra anvergurii căreia lumea literară a fost împiedicată să își facă o idee mai precisă de bunul simț și o anume discreție a autorului. Volumul *Ceremoniile* (Iași, Tipo Moldova, 2011, 340 p.) trece în revistă producția poetică din plachetele anterioare: *Călătoria de ucenic* (1993), *Femeia în Roz* (1997) *Tandrețea dintre noi* (1999), *Epistolele către Alexandros* (2004), *Didascaliiile* (2007). De astă dată însă, arhitectura este nu cronologică, ciclurile care alcătuiau volumele menționate dobândind autonomie și intrând în compoziția unei alte structuri, după cum urmează (le-am păstrat ordinea din carte): *Fericirile* (nedatat), *Femeia în Roz* (1997), *Tandrețea dintre noi* (1999), *Femeia din creier* (2007), *Sufletul patriei* (2007), *Didascaliiile* (2007), *Carte de călătorii* (1993), *Odiseu își cere calul înapoi* (1993), *Reverii* (1993), *Scenarii* (1993), *Comentarii la Elegiile din Duino* (1993) și *Epistolele către Alexandros* (2004). În timp, opera poetică a lui Traian Ștef a crescut, după cum se vede, diversificându-se, totodată, ca formulă și ca așezare; fapt definitoriu pentru un „scriitor complex, de o alonjă intelectuală aparte”, cum îl califică, pe bună dreptate, Ion Bogdan Lefter. Cu toate acestea,

Al. Cistelean are dreptate să vadă în el „Un moralist de tip clasic, adică de tip francez... Atât de pur și structural moralist, încât nu i-au ajuns trei cărți de eseuri de gen ..., ci s-a extins cu moralismele și-n poezie; ultimele sale două volume din această specie, și cu deosebire penultimul, de spirit latin ... [*Didascaliiile* și, respectiv, *Epistolele către Alexandros* – n. O. P.], sunt și ele dovezi ale alertei morale și ale reacției sceptice la realitatea văzută ca spectacol cam grotesc; dar spectacol vizionat de un poet etician”.

De fapt, îndărătul rigorii morale care îi vertebreză opera, se lasă deslușit un instinct al ordinii și al adevărului pe care criticii au ajuns să îl identifice, de la discutarea operei de prozator a lui Slavici, cu spiritul așezat și un pic rigid al ardeleanului. Același lucru îl îndeamnă pe Ștef să caute modele poetice și să cultive specii lirice provenind din antichitatea greco-romană, după cum o sensibilitate de tip senin, dar nu și fără profunzimi, îl aduce în dialog cu autorul *Elegiilor duineze*, Rainer Maria Rilke.

La cele spuse de către criticul târgumureșean – odinioară, și el, redactor la *Familia*, precum Ștef – se adaugă însă și o sensibilitate mai curând religioasă, care transpare cu limpezime din titlul ales pentru culegerea de față. *Ceremoniile* marchează o opțiune funciară pentru înțelegerea poeziei ca pe un ceremonial repetitiv, evocator de sacru sau infuzat cu el, care, hrănindu-se și referindu-se la lumea trăitului, trimite, vrând-

nevrând, și dincolo de aceasta. Andrei Bodiu surprinde bine această dualitate a așezării sale în lume și în poezie, atunci când vorbește despre un autor „... idealist și sceptic, cu un excelent simț al observației sociale, tolerant până unde valorile sale morale sunt atacate, om al cetății pentru care suferă în cel mai adânc sens patriotic”.

Patriotismul este, într-adevăr, nu doar una dintre ipostaziile legăturii dintre transcendență și locurile acestei lumi înțelese ca și centre energizante și hrănitoare cu vitalitate, ci și una dintre direcții în care se dezvoltă discursul poetic al autorului aici discutat.

La drept vorbind, însă, tot Al. Cistelean spune – profetic, încă de la debutul bardului, în 1993 – că „Sonurile luate din ritualitatea mircea-ivănesciană prevestesc ceremonialitatea sub semnul căreia se va dezvolta, ulterior, poezia lui Traian Ștef. Căci efortul lui poetic e, în definitiv, chiar acesta: de a introduce existența într-un ritual”.

Dacă acestea sunt cadrele în care evoluează poetul, ca un sacerdot disimulat de niște veșminte banal laice, geografiile interne ale operei dezvăluie destule urme datorate unei tectonici complicate. Lucrurile sunt ceva mai complicate decât păreau, fiindcă premisele amintite generează și dinamici interioare descifrabile în discurs la nivelul unei intuiții a naturii baroce a atitudinilor și spunerii. „În textele lui Traian Ștef actul scriptural e o «trasare de urme» marcată de voluptatea schimbării măștilor, a transferului permanent dinspre realitate și scripturalitate și invers, un joc, eminamente baroc, de-a metamorfozele, pe parcursul căruia scriitorul dobândește ipostaza omului-text” (Octavian Soviany). Faptul nu intră în niciun fel în contradicție cu predilecția manifestă pentru clasicitate, căci nici aceasta nu a însemnat numai atitudine și stilistică atică, ci, nu o singură dată și nici marginal, opțiune în favoarea formelor și modurilor de a fi și de a spune asianice.

Cu o bună intuiție exegetică feminină, vorbind despre *Didascaliiile* lui Ștef, Maria-Diana Popescu nota că poetul prezintă un „Suflet dozat din curiozitate savantă, din sete de aventură, din pasiune pentru indicații, din înclinare spre străfunduri...”. Borgesian, portretul are darul de a reconstitui diverse straturi din alcătuirea unui profil consecvent cu sine, dar nu lipsit de o anume, fertilă, versatilitate și mobilitate, și în orice caz, nici de curajul unui hidalgo calm, fiindcă știe că nu are nimic de pierdut.

Punerea antichizantă în scenă din *Epistolele către Alexandros* și, altfel, din *Odiseu își cere calul înapoi*, vadește o distanțare de lumea pe care o stilizează în această cheie, dar și o apropiere de spiritul antic înnobilitant, după tipicul adus în modă și conștiințe de renașterile succesive, de baroc, de iluminism etc. În această linie, „Perspectiva e una sceptică, ironia convertindu-se mai degrabă în umor amar decât în sarcasm”, după cum puncta Andrei Bodiu. „Îngustarea libertății de exprimare, găunoșenia politicianilor ..., revenirea în forță a dinozaurilor vechiului regim sunt sesizate critic, de pe poziția cetățeanului liber, care nu mai poate fi «dresat»...”.

Opinia în sondaje

Horia Lazăr

Între 1945 și 1963 se înregistrau anual, în lume, aproximativ 450 de sondaje - pentru întreaga perioadă în jur de 8000; în 1983, în Franța erau publicate mai mult de 500 iar în 1991 peste 700 (1). „Sondajita” se agravează înaintea alegerilor, îndeosebi prezidențiale, când sondajele se înmulțesc frenetic (în primele trei luni din 2002, în Franța au fost efectuate 42 de sondaje, 2). În general, bugetul afectat sondajelor în „institutele” de studiu al opiniei (de fapt gigantice rețele antreprenoriale ce încearcă să se autoacrediteze ca așezăminte științifice) oscilează între 5%-10% din cifra de afaceri, estimează Alain Garrigou. Cu toate acestea, în 2007 francezii erau consultați, sub forme variate, ludice sau disimulate, de cinci ori pe zi, arată Hélène-Yvonne Meynaud și Denis Duclos.

În perioada consolidării statelor moderne, testarea opiniei prin răspîndirea de zvonuri, cel mai adesea false, al căror efect era precis consemnat în rapoarte oficiale, avea ca scop, ca instrument al funcțiilor „regaliene” ale statului, definirea politicilor fiscale și de recrutare a soldaților (3). Anchete de opinie embrionare, recenziile resurselor materiale și umane erau combinate cu lansarea unor rumori a căror interpretare urma să genereze decizii susceptibile de a întări puterea statului. Voința politică de a comanda sau, uneori, de a reforma prin măsurarea opiniei pentru a evita riscurile unor revolte costisitoare, va fi reluată de teoriile sociologice ale secolului al XIX-lea, în care „aritmetica politică”, „fizica socială” a lui Auguste Comte, statisticile criminologice și antropometrice încearcă să contureze, fiecare în felul ei, „fenomenul social total” despre care vorbește marele antropolog Marcel Mauss. Descrisă și interpretată prin procentaje, curbe și grafice, cifrată - am putea spune „încifrată”, închisă în cifre care pot fi adevărate sau false, fapt nesemnificativ, măsurarea fiind ruptă de realitatea faptului social brut precum petițiile, manifestațiile și grevele -, opinia, „naturalizată”, ușor de înțeles și tot mai familiară ca urmare a utilizării tehnicilor statistice, devine obiect al unei credințe naive sau superstițioase, ce pune în joc mecanisme complexe și obscure de identificare și afirmare a sinelui ca „inventare narcisistă a celui alt” (4): cei din jur sînt minunați pentru că îmi seamănă și nu există decît în măsura în care îmi seamănă. Într-un proces ce identifică ideologic rostirea și acțiunea - deși oamenii nu fac întotdeauna ce spun și ascund deseori sub cuvinte frumoase acțiuni reprobabile -, cei ce sondează opinia sînt puși în situația de a-i crede pe cuvînt pe cei investigați (sau de a se preface că o fac), ca în barometrele de notorietate politică, adevărat „divertisment mediatic fără consecințe” (5), care preluate în comentariile mass media participă însă activ la precizarea opțiunilor electorale.

Primele anchete de opinie au avut loc în SUA la începutul secolului al XIX-lea. „Votul de paie” - consultarea clienților unui magazin sau a alegătorilor printr-un buletin decupat dintr-un ziar și retrimis la redacție sau prin interogarea lor pe stradă - s-a impus ca un dispozitiv fiabil în 1896, cu ocazia alegerilor prezidențiale, cînd eroarea de estimare a fost de 0,4% în condițiile testării unei optimi a alegătorilor, aleasă la întîmplare. În

1935, celebrul George Horace Gallup va întemeia Institutul american al opiniei publice, care va impune metoda eşantioanelor reprezentative. În 1936, un „sondaj de paie” realizat după cartea de telefon cu participarea a zece milioane de persoane prezicea înfrîngerea în alegeri a lui F. D. Roosevelt, care a fost însă ales conform previziunilor lui Gallup, bazate pe consultarea cîtorva mii de persoane. În Franța, anchetele de opinie, focalizate inițial asupra unor fenomene sociale banale (fumatul, natalitatea) au demarat în 1938 grație lui Jean Stoelzel, fascinat de metodele lui Gallup. Ele au fost instituționalizate sub guvernul de la Vichy prin crearea, în 1941, a Serviciului național de statistică, rebotezat în 1946 ca Institut național de statistică și studii economice (INSEE), și care e principala bază de date statistice în prezent.

Prin radicalismul ei, afirmația lui Bourdieu („opinia publică nu există”) are meritul de a păstra intactă o interogație dificilă. Politizarea timpurie a sondajelor - în care reperul e sondajul electoral ce cauționează sondajul ca specie -, ambiția institutelor de studiere a opiniei de a legitima clasa politică prin propria lor prestație, adesea lamentabilă (6), pretenția de „scientificitate” - acolo unde avem de-a face cu o tehnică aleatorie -, tratarea informației statistice ca produs de piață ce trebuie rentabilizat fac din sondaje, expresie a democrației cu rădăcini predemocratice, o realitate ambiguă, la limita dintre angajarea publică și interesul mercant, ce pune problema redefinirii opiniei vehiculate de sondaje ca fapt democratic.

După anii 1950-1960, metodele psihologiei experimentale și sociale, de sorginte americană, au produs în Europa o critică a „hiperempirismului” și a „cuantofreniei” în studierea opiniei. Departe de a fi un dat imediat, opinia se construiește prin ascultarea celui alt, în prezența lui prelungită și printr-o interacțiune ce presupune acceptarea unor reguli comune, condiționînd interlocutorii într-o dezbatere vie. Inițiatorul unui sondaj nu are însă nimic dintr-un interlocutor. Simplu robot amabil și prevenitor, el formulează întrebări stereotipe, vagi, indiferente față de contextul mental al persoanei sondate, care *închid* dezbateră necesară elucidării unor termeni. Ce înseamnă „a fi rasist” într-un chestionar care prevede nuanțe (rasist cu adevărat, mai mult sau mai puțin, deloc), solicitînd în regim de urgență, dictat de costul sondajului și de rentabilitatea lui comercială, un răspuns grăbit și nesatisfăcător, oricare ar fi el? (7) Poate fi rasismul o „opinie” cu conținutul definit din interior chiar de persoana care o vehiculează? Scoțînd opinia din situația care-i dă naștere, sondajele anihilează egalitatea partenerilor de discurs, pe care grecii din Antichitate o numeau *isagoria*. Luîndu-i celui sondat orice libertate în elaborarea chestionarului, ele instaurează o disimetrie fondatoare între cel ce pune întrebări (legat instituțional sau prin interese comune de instanța ce comandă acțiunea și-i interpretează rezultatele) și persoanele interogate. Practicînd o triere prealabilă a problemelor - asemenea publicității și mass mediei -, sondajele produc prin eliminare evenimentele și opiniile, legitimînd dominarea elitelor economice și a majorităților

politice prin consensul consumatorilor și al alegătorilor - transferarea dreptului privat la servitutea consimțită în registru public.

Fabricarea adevărului prin sondaje grație unor tehnici mixte, alambicate, ce țin în același timp de un iluzionism dirijat prin întrebări („Dacă ați dispune de mulți bani ce ați cumpăra?”) și de un performativism tehnic realizat prin repetarea enunțurilor, ce impune un răspuns conținut în întrebare, se constituie prin efecte de surpriză generate de „selecționarea unor sondați gata să răspundă la întrebări *pe care nu și le pun*, mai ales în momentul sondajului” (8). În construirea opiniei alegătorilor, sondajele pot influența activ mobilizarea electorală, punîndu-se în serviciul candidaților - nu al opiniei. Aceștia nu sînt interesați de prognoze și de previziuni ci de numărul indecișilor. Contrar principiului științific al măsurătorii exacte, ele nu fac decît să acrediteze nesiguranța rezultatului, împingîndu-i pe cei nehotărîți să voteze și proiectînd astfel alegerile într-o ficțiune validată de repetarea chestionărilor. Candidatul ales va fi, la modul literal, spectrul unei „opinii fantomă”, arată A. Garrigou, înscriindu-se în spiritul analizelor lui Bourdieu.

Replică tăcută la apelul la vorbărie, refuzul de a răspunde la sondaje, în creștere, dublează absenteismul electoral. Ca și acesta, el nu e însă expresia lipsei de angajament civic, ci o atitudine activă, clădită pe neîncrederea sporită a cetățenilor în politică și în instituții; nu un semn de „deficit democratic”, cum se lamentează institutele de studiu al opiniei, în pierdere de clienți, ci un „reflux democratic” prin care oamenii își protejează intimitatea și viața privată, expuse asalturilor deșănțate și agresive ale publicității și sondajelor. Într-o configurație nouă, în care refuzul de a răspunde la chestionare deplasează punctul de sprijin al selecției de la cei ce sondează la cei ce sînt sondați, opoziția clasică între cei ce răspund la întrebări și cei ce refuză să răspundă se transformă în antagonismul dintre cei ce refuză și cei ce continuă să o facă (9). Ponderea autoexcluziilor voluntari sporește gradul de incertitudine al sondajelor și fiabilitatea lor tehnică.

Într-o confuzie bine orchestrată de cei ce trag foloase din ea (oameni de presă, politicieni, investitori în „cunoașterea societății”, analiști și experți ai opiniei), încercarea de stabilizare a informației sub forma barometrelor de opinie instantanee, ce indică preținse „tendințe durabile” ale percepției sociale a faptelor, are loc pe un fundal de variații ce ar necesita numeroase sub-chestionare. De exemplu, „scăderea popularității unui lider politic” nu spune nimic dacă nu sînt specificate - pentru a fi alese explicit de cei supuși sondajului - motivele insatisfacției populare (nerespectarea programului anunțat, o acțiune punctuală, viața privată, voința de a se prezenta din nou la alegeri în situația în care nu și-a îndeplinit angajamentele). Deriva sondajelor prin înmulțirea lor și prin schematizarea problematicilor propuse atenției publicului se conjugă astfel cu deriva „democrației plebiscitare” din viața politică franceză de după 1950, care pune în centrul atenției un personaj fictiv - „prezidențiabilul” - și în care, arată analizele lui A. Garrigou, evoluția opiniei anunță preferința populară pentru șefi carismatici (De Gaulle, Mitterrand, Sarkozy), expresie a unei opinii perene și a unei încrederi nefluctuante. În ciuda numeroaselor șocuri mediatic, cariera lui Nicolas

Sarkozy, prezidențiabilul permanent – chiar odată ales – e ilustrativă în acest sens.

În portretul-robot al prezidențiabilului pot fi incluse următoarele elemente: o poziție eminentă într-un partid (ca șef desemnat sau din umbră), exhibarea regulată în mass media, implicarea prin supraactivitate în toate transformările așteptate de cetățeni. Titular al unui „credit politic slab obiectivat” (10) dar beneficiind de reputația unei persoane de bună credință și de încrederea acordată celui în stare de a alia forțele politice, prezidențiabilul valorifică cu precădere contactele personale și legăturile de proximitate, făcând din pricipiul asocierii *în jurul lui* un obiect de evaluare permanentă ce amintește cezarismul plebiscitar imperial, ilustrat în Franța de Napoleon al III-lea: un regim politic ce desenează o „relație electorală virtuală”, care se întinde dincolo de alegeri. Dacă în 1944 la întrebarea „ați vota pentru un om sau pentru un program?” 16% dintre francezii interogați răspundeau „pentru un om” și 72% „pentru un program”, în 1958 52% răspundeau „pentru un om” și 27% „pentru un partid”, în condițiile în care „oferta carismatică” a lui De Gaulle nu era încă formulată (11). Rămâne de stabilit, prin noi studii, dacă în postdemocrația plebiscitară a zilelor noastre tendința mass mediei și a studiilor de opinie de a simplifica mizele și faptele politice și sociale influențează opinia în mod decisiv, provocând abdicarea cetățenilor de la interesele lor comune.

Note:

(1) Hélène-Yvonne Meynaud, Denis Duclos, *Les sondages d'opinion*, [1985]. Quatrième édition, Paris, La Découverte, col. „Repères”, 2007, p. 4.

(2) Alain Garrigou, *L'ivresse des sondages*, Paris, La Découverte, col. „Sur le vif”, 2006, p. 6.

(3) În 1745, controlorul general al finanțelor Orry le cerea intendenților financiari din provincii să „semene zvonuri în orașele libere privind creșterea cu un sfert a drepturilor [statului] asupra veniturilor supuse fiscalității. Veți mai împrăștia rumori, acolo și în zonele de câmpie, privind recrutarea a două persoane pe parohie, ca oameni sub arme, persoana mai avută îngrijindu-se de cea mai săracă. Veți lua seama cu atenție la ce vor spune oamenii și veți menționa totul în raportul cerut de rege” (citată în Meynaud, Duclos, *Les sondages d'opinion*, p. 8.).

(4) H.-Y. Meynaud, D. Duclos, *op. cit.*, p. 28.

(5) A. Garrigou, *L'ivresse des sondages, op. cit.*, p. 33.

(6) În Franța anului 2002, sondajele au fost unanime în a prevedea prezența în turul al doilea al alegerilor prezidențiale a lui Jacques Chirac și Lionel Jospin, opinie preluată aproape fără rezerve de presă. Jospin a fost însă eliminat de Jean Marie Le Pen, a cărui urcare progresivă în sondaje în ultimele luni era constant minimalizată – fapt care, liniștind tabăra socialistă, a demobilizat parțial alegătorii, siguri de victoria candidatului lor. Pe de altă parte, stigmatizarea mediatică recurentă a Frontului național a făcut ca o parte a simpatizanților lui să ezite de a-și exprima adeziunea politică în sondaje, ceea ce a dus la subestimarea scorului electoral posibil al partidului de extremă dreaptă.

(7) Eliminând ca și criteriu pertinent apartenența socială sau culturală a sondaților din rațiuni de „imparțialitate” și de „transparență”, unele sondaje le cer acestora să-și exprime încrederea în instituții precum parlamentul, guvernul, bisericile, administrația publică, justiția, sistemul de învățământ, armata (?), luând ca de la sine înțeles, într-un joc al semnificațiilor implicite, consensul asupra cuvintului „încredere”, care ar trebui să facă obiectul unei dezbateri. E însă de la sine înțeles că, statistic, e puțin probabil ca atei să aibă încredere în biserici. Pe de altă parte, care e conținutul „încrederii” unui procentaj de sondați în armată? În sfârșit, eventuala neîncredere a oamenilor din administrație sau din învățământ în propria lor instituție are cu totul altă semnificație decât cea a persoanelor exterioare ei, trădând urgența reformării instituției în



Ovidiu Petca

Faust-Metamorfoze

cauză. Încrederea e acordată sau retrasă din motive diferite, pe care sondajele evită programatic să le pună în evidență. De altfel, încercând să justifice recurgerea la generalități și clișee verbale, unii apărători ai amalgamului din studiile de opinie afirmă, provocator, că printre funcțiile sondajelor e și aceea de „a testa reacțiile publicului la stereotipuri” (Meynaud, Duclos, p. 23). Un joc cinic de-a opinia, ar fi spus Eugène Ionesco, organizat și pus în scenă de experți ce-și ascund intențiile, și în care persoanele solicitate într-un demers ce vizează „cunoașterea” tendințelor din societate sînt strict desconsiderate.

(8) A. Garrigou, *op. cit.*, p. 57 [s.n.].

(9) *Ibid.*, p. 81.

(10) Alain Garrigou, *Histoire sociale du suffrage universel en France. 1848-2000*, Paris, Seuil, col. „Points histoire”, 2002, p. 340.

(11) *Ibid.*

Concurs de volume de debut „Ars Maris”

ediția a III-a; lucrările pot fi expediate până la 1 octombrie 2012

Asociația Culturală „Ars Maris” și Editura Galaxia Gutenberg, în colaborare cu revista *Tribuna*, anunță lansarea celei de a treia ediții a Concursului de volume de debut „Ars Maris” (poezie și proză – proză scurtă sau roman). Se vor acorda 4 premii: Marele Premiu, respectiv premiile I, II și III, care vor fi anunțate în cadrul ediției a 6-a a Festivalului Multicultural Internațional „Ars Maris” de la Reghin (octombrie 2012). Lucrările premiate vor fi editate în cursul anului 2012 de către Editura Galaxia Gutenberg.

Condiții de participare: concurenții să nu fi debutat editorial cu volum personal; nu se impune limită de vârstă. Lucrările (1 exemplar listat; pentru proză maximum 200 de pagini, 2000 semne/pagină), semnate și însoțite de datele personale și de contact ale autorului, purtând mențiunea Pentru concursul „Ars Maris”, vor fi expediate până la data de 1 octombrie 2011 pe adresa: Redacția revistei *Tribuna*, str. Universității, nr. 1, loc. Cluj-Napoca, jud. Cluj, cu mențiunea Pentru Concursul „Ars Maris”. Informații suplimentare la tel.: 0724-225184.

Sara pe deal Buciu răsună cu jale

Laszlo Alexandru

Marian Victor Buciu a scris pînă acuma vreo 3 (trei!) cărți despre Nicolae Breban, plus 1 (una!) despre D. Țepeneag. Prolificitatea l-a ajutat să propășească în cariera universitară, dar nu i-a adus mare brînză ca imagine de profesionist. Cînd a fost să mai urce cîte o treaptă, cel care l-a șicanat prin comisiile ministeriale, ba fiindcă nu i-a văzut publicațiile, ba fiindcă nu i le-a apreciat la justa valoare, a fost – din mărturiile catedraticului din Craiova – Nicolae Manolescu. O asemenea situație nu putea rămîne fără urmări. Abundentul condeier și-a înșfăcat armamentul din dotare. Pe unde-au trecut trei volume despre Breban, încăpea și unul despre Nicolae Manolescu. (*Preistoria criticului* (Buc., Ed. Contemporanul, 2011).

Problema lui Buciu era că – în precedența ambițiilor lui tomnatice – au mai fost și alții care au umblat prin zona aia. Ce era de făcut? Noul comentator a dres busuiocul din mers. Pe unul l-a cotoșit, pe altul l-a ciuntit, pe al treilea l-a ignorat. Monografia Nicolae Manolescu, apărută la Brașov în 2000, e executată sumar, fiindcă autorul său, Mihai Vakulovski, “are admirația coristică a criticii idolatre”; “manolescofilul este totemic și tabuizant pînă la anularea ultimului dram de discernămînt critic”; “pueril, în joaca sa cititoare, încurcă operele și reperatele, semănînd arbitrariul”; “notațiile lui sunt adesea hilare. Scrie cu o spontaneitate superficială, dusă pînă la un fel de delir. Dezacordul între subiect și predicat îi trădează dificultățile de expresie” (p. 24). Îi las colegului Mihai Vakulovski neștirbită satisfacția de-a se lămuri cu cobreslașul craiovean care-mparte coate-n jur pentru a-și face loc mai în față.

Cu ocazia Tîrgului Internațional Gaudeamus din 2009, Editura Paralela 45 a lansat un pachet de patru volume oarecum înrudite: Nicolae Manolescu, *Viață și cărți, Nicolae Manolescu – 70* (culegere jubiliară de analize), Ion Bogdan Lefter, *Nicolae Manolescu: de la cronica literară la “Istoria critică...”* și Laszlo Alexandru, *Criticul literar Nicolae Manolescu*, ediția a doua, revăzută și adăugită. Monograful lui Breban de la *Contemporanul* își dă adevărata măsură în selecția bibliografică tendențioasă: le comentează insistent pe primele două, în schimb le ignoră impenitent pe următoarele două. Marian Victor Buciu este ori diletant, ori naiv: în loc să descrie lumea fenomenală, se leagănă în impresia că aceasta o va lua pe urmele descrierilor sale.

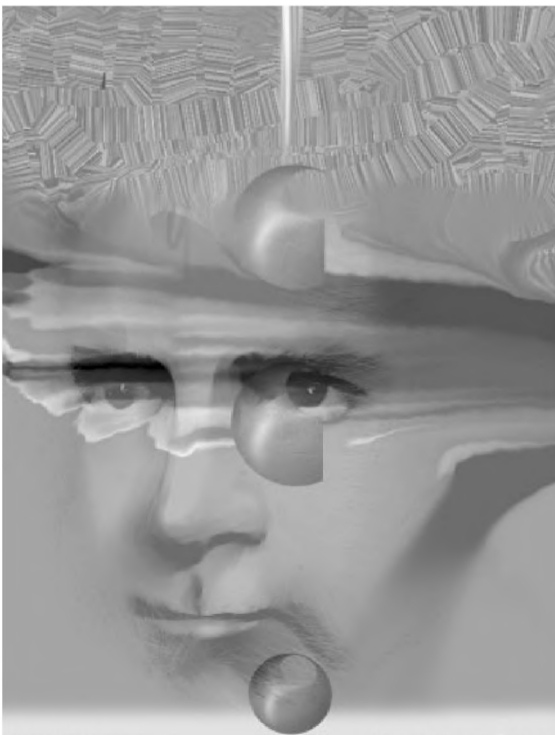
Cît privește cercetarea mea, brebanologul de serviciu îi aplică o serie de procedee împrumutate din kung fu. Îmbrîncirea parțializantă nu-i e suficientă. O cuplează cu pîlmuiala bagatelizantă: “discut aici o teză de doctorat, de foarte mici dimensiuni, apreciată de comisia academică, avînd și încuviințarea expresă, scrisă, a lui N. Manolescu” (p. 27). Ba s-avem pardon! Buciu nu-mi discută cîtuși de puțin teza de doctorat (susținută în 1998, xerocopiată și depusă ca document public în cîteva biblioteci de specialitate). El parafrazează, în corpul textului său, și face trimiteri, în notele lui de subsol, la ediția întii a cărții mele care a fost tipărită la Ed. Dacia în 2003 (= *imprecizie tendențioasă*). Firește că cele 397 de

pagini din prima ediție a *Criticului literar Nicolae Manolescu*, ori cele 431 de pagini din a doua ediție, revăzută și adăugită, reprezintă o “foarte mică dimensiune” în comparație cu *Frații Karamazov* sau *Război și pace*. Dar nici cartea lui Buciu, *Nicolae Manolescu. (Pre)istoria criticului*, n-are mai mult de 444 pagini în format restrîns, așa că de ce s-o fi cățărat exegetul în corcoduș? (= *insolență manipulatorie*).

În scurtul mesaj convențional trimis odinioară de directorul *României literare*, care n-a putut fi prezent la susținerea tezei mele de doctorat, N. Manolescu s-a abținut de la comentariile evaluatoare: “ca parte, cum se spune în jargon juridic, n-am voie să mă pronunț”. Totuși el lasă de înțeles că n-ar fi chiar entuziasmat de metoda mea critică, de rezultatele pe care le-am atins: “obiectivată astfel, de analiza unei străine guri, subiectivitatea mea nu se recunoaște”; “Nu mă pasionează deloc să mi se pună înaintea ochilor o oglindă în care să mă văd așa cum mă văd eu însumi cînd mă bărbieresc”. Și atunci ce bazaconii debitează Buciu cu “încuviințarea expresă, scrisă, a lui N. Manolescu”? (= *aluzie peiorativă la ipotetica mea aservire*).

După cum arătam odinioară în premisele studiului meu academic, m-am străduit să ofer o sinteză în premieră asupra activității criticului Nicolae Manolescu. Pentru aceasta i-am urmărit pașii în diversele domenii de expresie, de-a lungul deceniilor, și le-am înfățișat într-o manieră descriptiv-polemică în capitole succesive: eseistul, monografistul, polemistul, istoricul literar, teoreticianul literar, cronicarul literar. Demersul meu nu era propulsat dintr-o poziție estetică adversă, ci de pe o bază etică: “Nu am combătut una sau alta din metodologiile critice, ci viabilitatea și îndreptățirea anumitor soluții. N-am făcut distincții între, de pildă, structuralism sau impresionism, ci între corect și incorect. Nu între semiotică sau stilistică, ci între adevăr și neadevăr”.

Habar n-am prin intermediul căror lentile falsi-



Ovidiu Petca

Faust-Metamorfoze



Ovidiu Petca

Faust-Metamorfoze

ficatoare a putut deduce Marian Victor Buciu că o carte, unde trei capitole din șase includ în denumirea lor cuvîntul “literar”, de fapt n-ar ține de... literatură: “Laszlo Alexandru pretinde că polemizează etic, nu și estetic. De fapt, esteticul este marginalizat” (p. 24). Brebanologul elansat ne descrie un cuțit fără lamă și fără mîner. Ce paras-covenie de carte oi fi scris eu, dedicată unui critic literar, în care să fi marginalizat tocmai literatura, o modalitate de exprimare a esteticii? I-aș răspunde ca-n bancul cu țărani care văd girafa la Zoo: “așa ceva nu se există!”.

După ce Buciu mă-nghesuie tendențios în răstălmăcirile sale, îndeasă cu perseverență șomoilogul, prin tehnica ștampilei repetate, în vederea consolidării aberației: “polemistul exclusiv etic”, “în războiul etic pe care-l declară și urmează”, “exegetul moral”, “polemica sa se cuvine îndreptată în afara literaturii și criticii”, “polemistul etic” (din nou!), “polemistul moral”, “polemistul, care se anunța exclusiv etic, intră și în polemici teoretic-metodologice” (i-auzi una...).

Înțeleg că face herpes cînd aude cuvîntul “moralitate” exegetul unui romancier care tocmai se apără la tribunal de acuzația că a fost colaborator al Securității. Dar nimic nu-l obliga pe M. V. Buciu să-mi denatureze munca. Atunci cînd eu constat, pe urmele altor gînditori prestigioși, că esteticul ar trebui să conțină în măruntaiele sale și grăuntele etic; atunci cînd eu îmi propun să cîntăresc, cu sprijinul aceluia grăunte etic, ansamblul construcției estetice manolesciene – falsificarea la care îmi supune omul din Craiova demersul analitic mă jighește.

Aplaud vigilența profesorului M. V. B., care ne reamintește cît e de necesar, în limba română, să se facă acordul dintre subiect și predicat. Păcat că el însuși nu practică ceea ce predică, atunci cînd scrie negru pe alb: “polemica trebuie respinsă, întrucît baza ei e (sic! – L. A.) minciuna și violența” (p. 25).

Sara pe deal Buciu răsună cu jale. O fi asta un citat din Eminescu? Tot pe-atîta cît și descrierea cărții mele despre N. Manolescu, transfigurată căznit de M. V. Buciu.

Andrei Dósa



American Experience

se dedică lui Radu Aldulescu

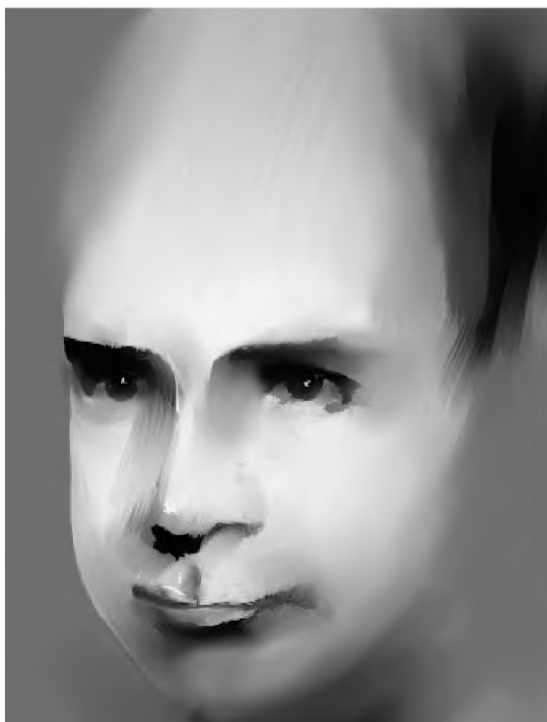
PRIMA ZI

am văzut america (clock in – clock out)
am recompus meniul zilei
din resturile de pe farfurii
am văzut oceanul
în bazinele cu homari
m-am închis în spălătorie
să privesc prin geam fulgerele și autostrada
motocicletele harley călărite
de pensionari burtoși capetele împodobite
de smocuri de păr decolorate
dezgropate din mormintele unor
hipioți
fluturând în briza oceanului
am înotat în zoaie împreună
căluți de mare din zgârci planton din boia
și alte condimente carcacele homarilor
animăluțe exotice care secretau un lichid
uleios și rece spumă miros de înălbitor
lumină grenă
ghemuit lângă mașina de spălat vase
răcâiam resturile prăjiturilor din tăvi
saliva mea era un fel de pre-wash liquid pentru
vase
pantalonii mei alunecau în jos
fesele luminau bucătăria dulapurile de inox
hotele înegrite de fum frigiderele
am zis bună și ce faci și hello și what's up
ospătărișelor apoi am renunțat
veneau să preia comanda din bucătărie
își umpleau cu atenție tăvile cu farfurii aburinde
tacâmuri pahare șervețele nu scoteau o vorbă
ca niște infirmiere care își pregătesc instrumentele
și medicamentele necesare
vindecării unor stomacuri chinuite de acizi
pe bandă veneau apoi farfuriile și bolurile
pe bandă veneau mâinile lor murdare
și eu le spălam îndelung cu dușul
și bună și ce faci și hello și what's up
iar ele
își despleteau părul și se prindeau de mâini
dansau în jurul bacșișurilor babane
în jurul yachturilor insulelor

cluburilor și plajelor în jurul fiilor de șefi
iar când oboseau
mai ciuguleau câte o bucată de ananas
o felie de măr își compuneau singure salate
și eu ștergeam cu mopul urmele tălpilor lor goale

pauză de țigară

lyman se oprește
lângă butoaiele de bere goale
își duce ambele mâini
la buzunarul de la piept al șorțului
ascultă încrunțat strânge pipăie
își tunează radioul roșu cu căști
ca un bătrânel obosit pe care îl apucă
dintr-o dată durerea de inimă
dă încet din cap mormăie
vouă vă plac afinele?
eu nu mănânc afine am văzut cum ieșeau din ele
larve de muscă
nici ouă nu mănânc aici la restaurant
de aia au înnebunit toți au mâncat ouă
vorbesc serios e boala aia știți voi
salmonella
încearcă să își tragă mucii



Ovidiu Petca

Faust-Metamorfoze

din nara stângă îi iese un balon verzui transparent
un timid balon de dialog
poate vrea să ne mai zică ceva
cum a plâns el aseară în cuzzy's
după ce a băut câteva beri
ce voi face eu aici singur după ce
pleacă românii de la waterfront?
își șterge mucii cu dosul palmei

dulce-i bongul de acasă

o sticlă de cola cu gâtul îndoit staniol
un ac de siguranță o brichetă
marfa e sour diesel sau purple haze
ascultați băi ospătării buni se duc în rai
îngerii se așază la mesele lor
și trebuie să lase bacșiș minim 150 de parai
fază tare să fie unu care nu cheltuie
niciun dolar în state să mănânce de la alții
să nu plătească chirie să se ducă la supermarket
în fiecare dimineață să se dea cu deodorant
în fiecare dimineață cu altul
să se întoarcă în românia și să-și cumpere un
logan
cum se spune corect numele tău băi doșa
dósa vezi eu pronunț mai bine ca taică-tu
cred că taică-tu a zis de un milion de ori dósa
știe cuvântul ăsta mai bine decât pe igen

A DOUA ZI

tunelul din bucătărie (clock in – clock out)

îmi reamintesc tot ce am trăit
e o experiență în preajma morții
dar aici tunelul e foarte larg
seamănă cu bucătăria unui restaurant
arunc o piatră în portiera daciei verzi
metalul mototolit ca o bucată de staniol
frâna
liniștea
strada se termină într-o cameră de gazare
mirosul de catran și plastic încins naște în mine
neliniștea
mintea găsește antidotul
sigilat într-o țiplă
pielea îmi este acoperită
de un strat fin de sudoare
sunt un mecanism bine uns
fac treaba mare în grădina bunicilor
firele de iarbă se ating deasupra capului meu
ei îmi strigă dintr-o altă încăpere a lumii
să mă șterg cu frunze de iederă
după stau minute întregi să văd
ce scoate la suprafață cutremurul pământului
mușuroaie cosași viermi iarbă
prima fuziune a plăcerii și a durerii în sex
de acum așa va fi tot timpul îmi trece prin cap
rugăciunea trupului vibrează în nervi în plex în
piept
eu trăiesc!
eu trăiesc!
eu trăiesc!
toate momentele în care am trăit eliberarea
se evaporă
pierd tot calciul din oase

Didactica romanului

Alexandru Vlad

De ce scriem romane? De ce citim romane? Care-i secretul longevității acestui gen? Scriem romane ca să ducem o existență paralelă, ca să naștem ceva din nimic, și pentru că există întotdeauna cineva să le citească. Aproape din aceleași motive, să tragem cu ochiul la asemănările altor percepții cu a noastră, a altor vieți, și nu mai puțin ca să vedem deosebirile. Este aproape o definiție a curiozității. O curiozitate sofisticată. Și romanul e longeviv pentru că e un gen deschis. Dacă romanul francez este într-o criză prelungită (vârât probabil acolo de arbitrajul criticii universitare), romanul așa-zis anglo-saxon traversează crizele mai ușor, a devenit un gen proteic și s-a alimentat permanent și din variantele contemporane ale romanului popular – rădăcina miraculoasă a acestui gen mirabil.

Romanul în geneza lui de prima zi nu e mai mult decât un sămbure, asemenea sămburelui din care ies proze mult mai scurte, sau chiar poemele. Doar că are mai multe referențialități mentale, el nu vine singur ci cu unele coordonate vagi: timpul, locul, atmosfera generală, tonul, chiar rata amănuntului, tenta stilistică avută în vedere. Și cu fiorul genezic. Va urma probabil o perioadă de adunare a materialului: cu ce grilă citim și notăm? Ce căutăm? Căutăm informații despre epocă, mediul în care plasăm acțiunea, informația necesară personajelor, tot ce consonează vag cu ideea noastră inițială.

Când scrii un roman mai lung toată existența ta se subordonează de la sine acestei întreprinderi. Relația ta cu realitatea va răspunde acestui deziderat, intuițiile răspund imaginației și o alimentează, nu trebuie neglijate pentru că aici găsește talentul nativ ochiurile prin care să penetreze. Pe unde altundeva? Dacă se face simțit, nu vă neglijați instinctul, acesta conține amprenta noastră, originalitatea.

Ideea inițială poate fi narativă (povestea *in nuce*), alteori avem doar elemente ale ei plus altceva. O percepere a mizei. Ceea ce numim miză este marele secret al romanului. Sufletul conținutului. Începe să apară vag și viitoarea construcție – etaje, fundalul social sau acela al spațiului (locul sau locurile), și în situația aceasta avem deja mult, schimbările prin care vor trece personajele (prin evoluția relațiilor reciproce, sau prin presiunea factorilor externi – sociali, istorici ori chiar politici). Ca urmare, forme destul de vagi, dar fertile. Foarte important să păstrăm fertilitatea acestui miez inițial, indiferent din ce-i format el. Și primele personaje apar odată cu sămburele narativ. Sunt esențiale, ele fac la urma urmelor romanul. Povestea (chiar premeditată de autor) merge înainte prin voința lor. E bine uneori să avem modele, să le putem vizualiza. Personajele importante intră de la început, cele de rangul al doilea până în ultima treime, după care ne mai permitem doar episodice. Toate personajele (poate mai puțin cele episodice) trebuie rezolvate, nu pot fi abandonate pur și simplu pe parcurs – există foarte multe soluții, important este să nu scăpăm acest lucru din vedere. Fiecare personaj trăiește și pentru sine și pentru „funcția” din roman. Dacă autorul (de multe ori, dar nu neapărat!) știe ce urmează, personajul nu știe, el servește în fiecare clipă momen-

mul, și nu întregul. Există o logică a tramei și o logică a fiecărui personaj în parte. Dacă autorul poate fi omniscient, personajele nu-s, nu știu că sunt eroi de roman (decât la postmoderniști), ele își văd de viața lor. Trebuie să aibă o anumită libertate, trebuie să aibă chiar două-trei contradicții, cum se va învăța la orice curs practic de literatură. E bine să avem un opis al lor, în care trecem cele câteva date civile necesare – vârsta, elemente de identitate, - pe care le vom păstra sau le vom modifica, dacă va fi nevoie. Personajele episodice apar de la sine, atunci când e nevoie de ele. Nu avem voie să fim indulgenți cu personajele. În fiecare moment critic decizi care e atitudinea lor, care sunt reacțiile. Nu trebuie lăsate să flecărească – dialogul nu este conversație, în nici un caz trăncăneală! Inserțiile de vorbire directă (adică dialogul) într-un text care folosește în general vorbirea indirectă aduce în fața cititorului voci pe care le urmărise doar empatic. Dialogul e necesar compozițional, e dificil (se reglează pe scala dintre banal și excentric) și are mai degrabă aceeași funcție ca în film: răspunde celorlalte modalități de exprimare.

Descrierile sunt și acestea necesare din când în când. Au evoluat, de-a lungul timpului au devenit mai scurte și mai dense, mai concentrate. Ce funcție au? Descrierile nu sunt neutre – ele pot transmite toate stările de spirit – de le nepăsare la neliniște. Pot fi subtile pasaje de trecere. În același timp dau sentimentul timpului și spațiului.

În ce privește trama, cel mai bine este să avem un plan, o diagramă, asupra căreia vom reveni de câte ori, în focul creației, lucrurile se vor depărta sensibil de vectorii inițiali. Până și alchimistii calculau și cântăreau, oricât de utopici ar fi fost în demersul lor, sau poate cu atât mai mult. Există romancierii care nu țin cont de lucrul acesta, au doar deschiderile, dar mulți spun că atunci când lucrul merge prea bine se opresc (vezi interviurile antologate de *Partisan Review*), ca nu cumva un estuar să se transforme într-o deltă. Dar o schiță, peste care să ne aplecăm din când în când, asemeni călătorului care vrea să știe cât a parcurs și cât a mai rămas, ne va fi de mare folos, fără să ne îngrădească cu nimic. E de maximă importanță ordinea în care cititorul află lucrurile și cu ajutorul schiței noastre tocmai aceasta controlăm. Aceasta este ordinea capitolelor. Capitolele pot începe fin sau agresiv, și pot sfârși printr-o relativizare sau un fondu.

Scenele separate vor fi cât mai vii, narate cu însufletire, ca să constituie nuclee. Aceste nuclee pot fi în planuri diferite, cu semnificații diferite, între ele pot să existe atent premeditate contradicții sau omisiuni elocvente, pe care le va umple cititorul. Acest este foarte dispus să lucreze cu autorul, colaborarea aceasta dându-i mari satisfacții. Cititorul va contribui după inteligența lui, sau după cultura lui românească (literară), în timpul lecturii e coautor. Un lucru foarte important este interesul acestuia, care trebuie obținut cât mai de la început. Și apoi trebuie să-i provocăm empatia, de care vom avea nevoie pe tot parcursul. Nu trebuie să-i demonstrezi ceva, trebuie doar să-l convingi. Nu-i



Ovidiu Petca

Faust-Metamorfoze

spune cititorului ce să simtă – provoacă-i sentimentul, nu-i relatează – arată-i. El va desfășura firul pe care noi l-am înfășurat. O muncă de doi ani se transformă într-o lectură de două zile: noi contractăm timpul și cititorul îl dilată. Face parte din miracol. Cititorul asimilează în câteva zile trăirile autorului din câțiva ani întregi, va avea loc o expandare, și acesta este secretul fascinației pe care numai romancierul o trezește. Întregul romanului se realizează spre final, când viziunea cititorului întregeste cercul. Atunci va avea și revelația mizei.

Artificiile formale nu trebuie să aibă alt scop decât acela de a multiplica planurile narative, de a înclina oglinzile. Tăietura dintre capitole folosește pentru a face un salt în timp – de exemplu, sau pentru schimbarea perspectivei. Există romanul compozit. Acesta are secvențele finisate, dar nu sunt topite într-un discurs auctorial unic. Sunt ca mobilierul pe care omul trebuie să-l monteze singur, devine creator, el însuși un romancier veleitar. Se vor evita simetriile geometrice, sunt percepute ca previzibile și artificioase. Atenție: un text odată încheiat are capacitatea de-a face priză, asemenea cimentului. Dacă-l reluăm viziunea întregului nu se schimbă, se pot drege greșeli, poți spori densitatea stilistică a pasajului. Textul scris va exercita o presiune asupra textului nescris.

Se scrie cu insistență, cum am spus. Zilnic, adică. Vor apărea momente de stază. Nu avem voie să stăm prea mult. Romanul lucrează în subconștient, dar nu se scrie singur. Dacă nu găsim începutul potrivit (fie că-i începutul romanului, al capitolei sau al unei secțiuni independente) putem încerca unul fals (asemenea construcției ajutoare în geometrie): mai devreme sau mai târziu ne va scoate la drumul căutat. Uneori lucrurile ne-o iau înainte și scriem texte cu care nu știm încă ce vom face, dar mai devreme sau mai târziu vom avea nevoie de ele. Subconștientul lucrează și face uneori conexiuni și pași mai mari decât planificăm.

Cum alegem titlul? Uneori avem titlul (mobilizator) de la bun început. Alteori apare de la sine pe parcurs. Dacă nu avem titlul când deja romanul e gata îl căutăm în Shakespeare, în sintagme biblice, etc.). Alegerea titlului este și acesta un act creator, titlul poate da o perspectivă asupra lecturii. El nu este o etichetă, cum ar

scrie „Oțet” pe sticla cu oțet.

Am spus că stilul va fi deosebit de cel al prozelor scurte, dacă am scris până la această dată proze scurte. Trebuie să împletim în frază elementele asertive cu cele sugestive. Trebuie să ne stabilim densitatea stilistică, să calibrăm fraza, să stabilim rata amănuntului. Acestea sunt elementele care ne vor ajuta să avem unitatea stilistică necesară. Chiar și în romanele care nu sunt scrise în cheie realistă, empatia este aceea care-l face pe lector să înainteze în text, cu senzația că parcurge o zonă fără reperele cunoscute, ținându-se doar de firul percepției sale. Toate cele cinci simțuri trebuie să fie prezente. Prin ele personajele sunt mai vii, și cititorul, câtă vreme este în mreaja noastră, trebuie să trăiască tot atât de complex ca în propria lui viață. La cele cinci simțuri îl putem adăuga pe al șaselea, dacă suntem în stare. Momentele epifanice (dau profunzime, lirism și ne scot din realismul prea tern). Textul cel mai realizat, cel care ne satisface pe deplin, se ia ca etalon, se citește de câte ori am pierdut ritmul, el trebuie să constituie amprenta stilistică atât de necesară fiecărui roman.

Capacitatea de a ficționa este evident un avantaj. Dar există romancierii de prim rang care n-au avut-o (Malraux e unul dintr-aceștia) și ștergerea graniței dintre realitate și ficțiune, în așa fel încât să se verse una în alta, poate suplini fantezia ficțională. Amintirea se transformă în imaginație și imaginația într-un fel de amintire retroversivă. Se obține astfel un teren al libertății, foarte necesar romancierului, pe care își va ridica propriile construcții. Nu adevărul ne călăuzește ci verosimilitatea.

Cum lucrăm cu simbolurile, cu valoarea simbolică a unor pasaje? Cu multă grijă. Romanele sunt paradigme, și implicit au o componentă parabolică. Aceasta trebuie ținută sub control. Parabola este un gen minor, diminuează fertilitatea percepției, aplatizează efectul, ideologizează. Lectorul își retrage cel puțin în parte empatia, o înlocuiește cu intelectul. Cel mai bun lucru ar fi să fixăm linia undeva la mijloc, lucru de finețe și tot atât de dificil ca aruncarea unei monezi să cadă în dungă, dar nu imposibil. Și nu trebuie să uităm că cititorul va percepe oricum romanul ca pe o parabolă a vieții – trebuie să ținem cont și de acest diez la cheia lecturii. Vom păstra până la sfârșit ceva din misterul inițial. Cititorul, care nu-l găsește în viața cotidiană, este convins ca noi toți că viața îl are și-i face plăcere să-l simtă în atmosfera unui roman.

Nu încercăm să obiectivăm modul în care văd personajele lumea, nici măcar aceea în care o vede naratorul. Deosebirea dintre romancierii buni, chiar grei, și marii romancierii ai lumii este dată în ultima instanță de faptul că aceia din ultima categorie pun în pagină o viziune proprie asupra lumii, asupra condiției umane.

În final trebuie să adaug ceva: un text cu titlul acesta, *Didactica romanului*, ar trebui să fie lung, poate chiar un tratat întreg. Dar oricât de lung ar fi, trebuie să se încheie cu mențiunea că nu există reguli cu totul stricte pentru scrierea unui roman, ceea ce am spus eu aici nu este decât un exercițiu din multele posibile.

Confesiune și poetică abisală (Recitind opera lui Henry Miller)

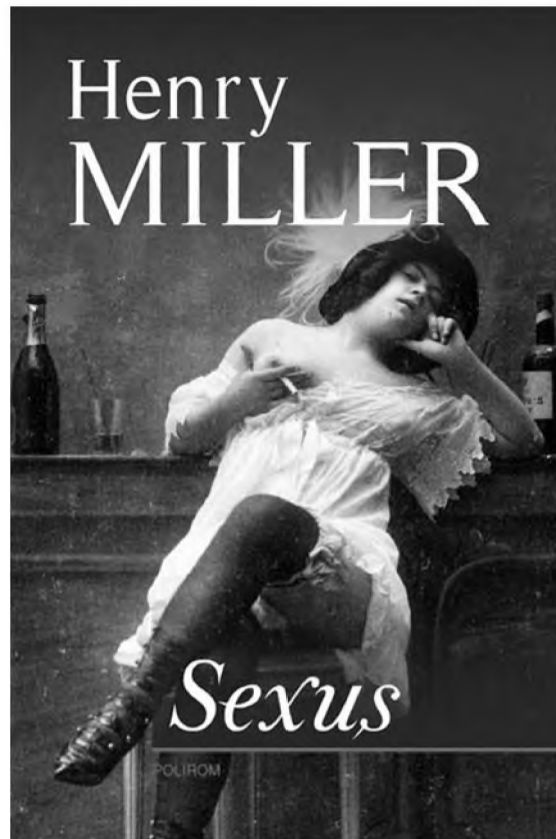
Ion Vlad

(urmare din numărul trecut)

Paginile predominant reflexive ale operei lui Henry Miller, lecturile sale – numeroase și spectaculoase ca extindere și profunzime – ne trimit la filosofia existențială a lui Berdiaev, filosofie a căutării libertății interioare, a spiritului creator al ființei. Pe de altă parte, recunoaștem, dincolo de orice apropiere silite, discursul kierkegaardian care dezvăluie esența ființei cutremurate de căutări infructuoase uneori. Experiențele trăite, ratificate sau, dimpotrivă, contrazise de realități dure, flagrante sau de-a dreptul revelatorii, sunt concentrate în pledoaria creatorului pentru preeminența *memoriei*, sursa reprezentărilor, magistratură a scrisului și a confirmării – act esențial – a valorii operei. Modelele sunt invocate în primele etape ale creației, în treptele inițiale ale genezei unei opere ce s-a dovedit viabilă și încărcată de ample rezonanțe cognitive și emoționale. Opera, notează personajul său reinvestit cu rolul de individualitate ce se autocontemplă și se autocreează, îl reflectă în oglinzile ei paralele pe cel menit să recompună un destin („Opera unui om îl reflectă pe el însuși, reflectă gândirea lui de o viață”, *Plexus*, p.13). E de înțeles că asumarea și acceptarea creației devine un act complex și de durată.

Memoria și destinul creației declanșează la Henry Miller un discurs adesea patetic și exploziv, patosul său fiind generat de rolul și de conștiința marilor făuritori de capodopere, în permanentă raportare la Istoria trăită. Nu cred că există pagini în ciclul romanesc al *Răstignirii* sau în *Tropice* unde condițiile scrisului, ezitățile, îndoielile, modelele înaintașilor să nu producă reflecții grave, luminate, în cele din urmă, de credința în finalitatea valorilor spirituale într-o lume unde își vor afla destinatarul. „Marii iluminați ca Nietzsche, ca Rimbaud, ca Van Gogh au fost niște sori umani și au avut aceeași soartă ca și globul ceresc” (*Plexus*, p.84). Căci „răstignirea” creatorului e însuși procesul inavubil, secret, intim al scrisului, al întîmpinării cititorului de mai târziu. Discursul naratorului și, implicit, al protagonistului se metamorfozează, patetic și vizionar totodată, într-un manifest; cronică și lucida estimare a timpului istoric se regăsesc în atari pagini: „Cînd secolul al nouăsprezecelea s-a prăbușit pe frontul Armagheddonului, vechile bariere au sărit în aer. Artistul demoniac care a dominat secolul a contribuit la suprimarea trecutului în aceeași măsură ca și oamenii de stat, militarismul, marii finanțisti, industriașii și agitatorii care au pavat drumul ce ducea la dezastru. Războiul din 1914 părea să însemne sfârșitul a ceva; (...) Perioada dintre Primul și cel de-al Doilea Război Mondial a fost prolifică în producția artistică. În acest răstimp, cînd lumea sta gata să se zgîlție din temelii pentru a doua oară, am prins și eu formă” (*Plexus*, pp.82-83, s.n.I.V.).

Discursul se amplifică, reflecțiile se extind spre cele mai diverse zone ale gândirii filosofice și estetice, sociologice sau de extracție psihanalitică; universul explorat și stimulii culturali cuceresc cititorul, martor al unui veritabil spectacol al cugetului în plină ferveoare, iar patosul acestei meditații e CREAȚIA și șansele acesteia în timp. De aici și consistența disertației despre umanitate,



despre cei care au emis diverse ipoteze, mai mult sau mai puțin fascinante și adesea credibile: Jakob Böhme, Swedenborg, Nostradamus, Claude Saint-Martin sau Marchizul de Sade... Mithosul unei umanități „în cădere” se conjugă cu propriile sale ezitări: „Rătăcit și confuz, *pribegeam* (s.n.I.V.) prin bezna pe care mi-am creat-o, de parcă aș fi fost hăituit de un demon” (*Nexus*, p.44). Demonul creației și al pătimașei căutări a certitudinilor e prezent, fie că e vorba de o ființă apropiată de el (Henry Miller nu e un erotoman obsedat de fanteziile sexuale), fie că e în cauză itinerarul viitoarelor sale pagini de literatură. Pînă la acestea, Miller trăiește în plină aventură, cunoscînd oameni și desenîndu-le portretele, culegînd impresii, citind și recreînd Lumea în imaginarul său populat de evenimente și de trăiri intense, – o *dramatică* a singurătății, a revoltei și, în cele din urmă, imaginea unui scriitor decis să se realizeze prin operă. E ca „un vis înfocat, înveșmîntat în imagini”, avînd să decanteze totul: „Am nevoie să reflectez la remușcările și disperarea mea în singurătate”, iar „Cînd am ceva de spus, o spun în scris” (*Tropicul Cancerului*, p.72).

„Jurnalul” creației și al poieticii se proiectează nu fără o infinitate de obstacole, proclamînd hotărîrea de a fi un artist definit mai întîi prin „*solitudinea [sa] în sine*” (*Tropicul Cancerului*, p.73). Între disperare, incertitudini și exaltarea descoperirilor, adesea stimulate de operele unor mari artiști (plasticieni, compozitori și, evident, scriitori), Henry Miller retrăiește miracolul cosmic al lumii: „Mă aflu într-o lume atît de firească, atît de completă, încît mă simt pierdut. Am impresia că mă aflu în însuși plexul solar al vieții...” (*Tropicul Cancerului*, p.170). Confesiunea plină de exaltare e provocată de contemplarea pînzelor lui Matisse și nu e mai puțin elocventă decît lecturile fascinante din Dostoievski, bunăoară, configurînd un EU în neliniștitoarea și frenetica cercetare a propriei sale ființe: „Lumea. Eul și





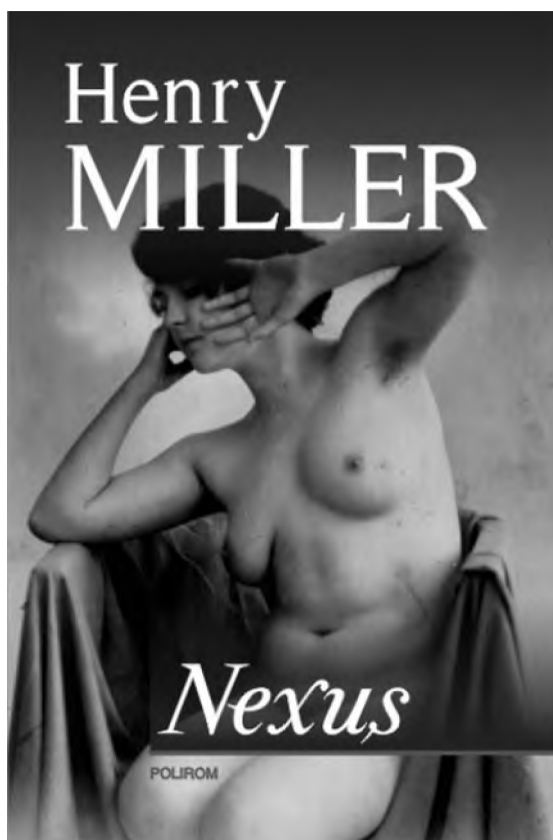
noneul meu”, consemnează autorul *Tropicului*, așteptând ora revelațiilor de mai târziu...

Lectura marilor romane ale lui Henry Miller are darul de a statua, pentru cititorul de azi, familiarizat și cu epica generației ultimelor două decenii, creația sa în plină contemporaneitate, grație unui statornic și ineluctabil mod de a privi realitatea, de a se pronunța asupra ei și de a găsi în peisajul uman nord-american punctele de stabilitate și de profundă reflecție de natură existențială. Romanul lui Miller e, desigur, un roman-confesiune, un roman al privirii speculare, contemplând un Eu în devenire, observând și decantând într-o perpetuă stare de veghe.

Confesiune autobiografică, în accepțiunea dată de natura creației narative a persoanei întii. Efectul *credo*-ului său, formulat într-o prelungită invocare a manifestărilor heteroclitice ale vieții, e copleșitor pentru ca să se încheie astfel: „Cred pentru că a nu crede înseamnă să zaci rupt și rigid, inert pe vecie, să irosești...” (*Sexus*, p.10). Cititorul trăiește sub impresia puternică a unei avalanșe de mărturisiri, de imagini, de reprezentări, alternând semnele memoriei cu sonorile unor voci ce se suprapun într-o serie ce dă impresia dicteului automat... Explozia verbală; urtutul și sordidul; figuri contorsionate parcă; un panopticum inimitabil se absorb într-un discurs unde aglomerarea de elemente și stările antinomice formează un conglomerat numit „Miller”!

Unele file sunt *exerciții de imaginație*, iar corespondențele se află în opere literare, numeroase și elocvente cum vom vedea, dar și în plastica obsedantă a lui Brueghel și Hieronymus Bosch, sau în fantasticul lui Chagall. În discursul lui Henry Miller descoperim un mod de a stârni (numesc astfel relațiile puse în pagină) memoria, vechi sau recente reprezentări, dând impresia unui joc, - explozie de asociații, combinații și artificii menite să sugereze voluptatea întâlnirii cu obiecte, oameni (inepuizabile resurse ale memoriei). Într-o mai succintă formulare, acest autor e fascinat de jocul imaginației. Ar fi de precizat: prozatorul nord-american trăiește soluțiile combinatorii ale cuvintelor, descoperindu-le forța lor lăuntrică. Iată un pasaj semnificativ: „...am început să cuget la modul în care felurii oameni întâmpină dimineața. *Era un joc încântător*” (s.n.I.V.). Și urmează LISTA, avalanșă de nume, de neașteptate invocări de nume cu rezonanțe multiple pentru cititor: „De la prieteni și cunoștințe, am trecut pe tărîmul celebrităților - artiști, actori și actrițe, figuri politice, criminali, lideri religioși (...) Fascinant a devenit când am început să scormonesc prin deprinderile personajelor istorice. Cum întâmpina ziua Caligula? Un furnicar de personalități apuse s-a înstăpinit brusc pe creierul meu: Sir Frances Bacon, Mohamed cel Mare, Charlemagne, Iulius Cezar, Hannibal, Confucius, Timur Lenk, Napoleon la Sfînta Elena, Herbert Spencer, Modjiescka, Sir Walter Scott, Gustav Adolf, Frederich Barbarossa, P. T. Barnum...” (*Plexus*, p. 252). Nu e nimic imprevizibil pentru Miller; combinațiile și alăturările, jocul juxtapunerilor și aparenta dezordine produc efectul scontat: imaginația, jocul și suplețea punerii în mișcare a elementelor colajului verbal.

Să mai precizăm că discursul se concentrează în diverse conexiuni ale memoriei relatării, a propriului său portret precum în spectacolul *punerii în abis*, modalitate de a se regăsi în EUL personajului cu o identitate distinctă prin legile interne ale ficțiunii narative. Acel EU, care e un altul, în raporturile dintre narator, autobiografie,



personaj principal, protagonist al discursului narativ etc. se edifică în romanele lui Miller prin suplețea și mobilitatea discursului propriu-zis (vezi Phillippe Lejeune și, din perspectiva „punerii în abis”, Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*). Jubilând, exaltat, trăiește din plin regăsirea propriului eu, încît partea finală din cel de-al doilea roman al trilogiei, *Flexus*, să reveleze un Henry Miller pregătit parcă pentru întâlnirea plenitudinară cu CREAȚIA. Rareori un prozator american construiește partitura narativă cu un atît de larg și proteic registru, unde sentimentele, reflecțiile, observațiile surprinzătoare, infinitezimalul și cosmicul se absorb într-un discurs deschis; de altminteri, tonul devine confesiv și revine la obsesia actului creator: „Ce tortură delicioasă, impostura asta a scrisului. Reverii de balamuc îmbinate cu accente sufocante de ceea ce suedezii numesc *mardrömmen* (s.a.) Imagini turtite, plate, înșirate pe tiare de diamant. Arhitectură barocă. Logaritmi cabalistici. *Mezuzot* și roți de rugăciune...” (*Nexus*, p.236) „Lista” tinde spre reprezentarea fantastă a unui imaginar incendiat, exploziv, plin de contraste și de surprize stilistice.

Henry Miller este, fără îndoială, un strălucit și

rafinat prozator; îmi vin în minte scriitorii ai generației postbelice nord-americane dar și versurile patetice ale lui Walt Whitman, paginile lui Robert Penn Warren, discursul aparent construit aleatoriu cu multiple juxtapuneri și intercalări al lui Faulkner, pentru a defini un narator patronat de jocul corespondențelor neașteptate și de privirea cînd entuziasată, cînd indignată, mișcînd uluitor cuvîntul într-un veritabil *delir verbal*. Peisajul New York-ului îi produce, înainte de plecarea spre Europa (e vorba de trama romanului) un număr inepuizabil de referințe dintre cele mai uimitoare, derutante chiar: „Adio! Adio!», continuam să spun în timp ce mergeam. «Adio la tot și toate!» și nici țipenie de suflet nu-mi răspundea, nici măcar un porumbel. «Ați asurzit, maniaci adormiți?»

Pășesc drept în miezul civilizației, și uite cum arată lucrurile. De o parte cultura curgînd ca un canal deschis; de cealaltă parte *les abattoirs*, unde totul atîrnă prins în cîrlige, despicat, ciopîrit, plin de sînge, roind de muște și de viermi. Bulevardul vieții în secolul douăzeci. Un Arc de Triumf după altul. Roboți înaintînd cu Biblia într-o mîină și cu mitraliera în cealaltă. Sinucigași îndreptîndu-se spre valurile mării. *Înainte, ostași creștini, în marș ca la război... Ura pentru Karamazovi! Ce veselă înțelepciune! Encore un petit effort, si vous voulez être républicaine!*” (*Nexus*, p.347). Itinerarul newyorkez răscolitor se asociază cu geografia memorabilă a Americii (Marele Canion din Arizona, aurul din Klondike, regiunile stîncose din Kentucky etc.) și, mai apoi, cu scriitorii care rămîn pentru narator modele indelebile. E dimineața unor reîntîlniri cu scriitorii, cu istoria și cu nume definitiv înscrise în memoria Statelor Unite. Numele celor invocați apar în afara oricărei cronologii: Gogol, Keats, sonetele lui Shakespeare, Rabelais, „bietul bătrîn Thomas Mann”, *Tonio Kröger*, *Casa Buddenbrook*, Knut Hamsun, distins - scrie Miller - cu premiul Nobel, după ce a condus tramvaiul în Chicago „și pe urmă s-a întors în Norvegia și a scris *Foamea*” (*Nexus*, p.373). Referințele; memoria lecturilor; scriitorii și oameni definitiv înscrisi în paginile istoriei; peisajul nord-american cu geografia sa inegalabilă sunt atributele unui discurs narativ luxuriant, exploziv, niciodată epuizat în „Jurnalul” romanicerului, în aceste pagini ce încheie (aproape) trilogia *Răstignirea trandafirilor*.



Ovidiu Petca

Faust-Metamorfoze

Atelierul de Filosofie și Antropologie Medicală Un spațiu academic, cultural și deschis

István Kiraly

Atelierul s-a conturat inițial într-un context asociat revistei *Philobiblon - Transylvanian Journal of Multidisciplinary Research in Humanities*, (www.philobiblon.eu) editată de către Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga” din Cluj în colaborare cu editura Presa Universitară Clujeană. Aș preciza că *Philobiblon* este o publicație științifică mai specială care asumă în mod particular - și poate chiar unic în contextul românesc - multidisciplinaritatea cercetărilor din domeniile umaniste. Iar particularitatea acestei asumări constă tocmai în faptul că în spatele și chiar în miezul structurării multidisciplinare a domeniilor și „disciplinelor” antrenate prin programul publicației, se află o viziune articulată mai degrabă a esenței, decât a „categorisirii” lor. Revista devine astfel un forum particular al sondării sensurilor lumilor și a vieților noastre umane, problematizate prin cercetări multidisciplinare de istorie, filosofie, antropologie, etică, comunicare umană, lingvistică, de teorie și critică literară, de teoria și critica artelor, cât și prin investigații aparținând acelor aspecte ale științelor care implică perspective deopotrivă filosofice, istorice, antropologice și culturale. În orizontul cărora intră deci și cercetări care aparțin mai nou domeniilor numite și „umanioare medicale”.

De aceea Atelierul în cauză se și intitula la început tocmai *Philobiblon Medica* care și-a propus să fie un cadru *informal* de discuții *multidisciplinare*, focalizate însă pe chestiuni considerate de regulă ca aparținând în mod preponderent artei și științei medicale, dar care, de fapt, se află la granițele și la confluența diferitelor specialități ce studiază omul (filosofia, psihologia, sociologia, literatura, antropologia, istoria, dreptul, teologia etc.). Și care sunt rareori - sau cu prea multă precauție - abordate în acest fel. De aceea, ele capătă aici un orizont mult mai larg, diversificat și, poate, chiar mai propriu.

Atelierul a început să funcționeze sistematic și programatic în noiembrie 2009, întâlnirile organizându-se de atunci în mod regulat și lunar. Trebuie să menționez că ideea sau sâmburele din care a crescut Atelierul îi aparține de fapt tocmai unui medic, adică Doctorului Florin Gaur, de specialitate chirurg, de la Clinica și la Catedra de Chirurgie III a Universității de Medicină și Farmacie „Iuliu Hațieganu” din Cluj-Napoca. Ea a fost însă primită cu atâta interes din partea diferitelor specialiști, încât Atelierul s-a extins rapid până a deveni ceea ce este astăzi...

Acest interes a ridicat însă și nevoia de a-l contura mai explicit, adică drept o inițiativă oarecum independentă, cu intenții structurate în așa fel, încât punerea lor în mișcare antrenează de fapt realizări ce pot fi - și chiar sunt - de sine stătătoare. Adică, cel puțin administrativ-organizatoric, pot fi dezlipite de revista în orizontul căreia el s-a plâsmuit la început. Și asta mai ales datorită faptului că, deși ideea inițială a atelierului se rezuma la conturarea - într-un context pe zi ce trece mai supra-specializat - a unui cadru de contact și de întâlnire intelectuală

între diferite discipline științifice și specializări, prezentările, conferințele rezultate, au demonstrat și au adus la suprafață tocmai o nevoie internă și intrinsecă a majorității specialiștilor de cea mai bună calitate la... comunicarea într-un orizont nu doar *mai larg ci și mai diversificat*. Iar aceasta a și transformat - în fond de la început - întâlnirile în veritabile evenimente intelectuale ale comunicării consistente și autentice. Din care toți participanții, indiferent de formarea și specialitatea lor, au avut și au doar de câștigat.

Aceasta a adus cu sine pe parcurs - cum am spus - și nevoia de a recontura și „repreciza” Atelierul, dar și de a-i lărgi accesibilitatea prin accentuarea mai apăsată a caracterului și a misiunii sale științifică-academică, împreună însă cu chemările sale propriu-zis culturale majore și exigente. Atelierul a primit astfel și o nouă denumire, el intitulându-se astăzi *Atelierul de Filosofie și Antropologie Medicală*, dar și o nouă „apartenență” instituțională prin afilierea lui cu Universitatea de Medicină și Farmacie „Iuliu Hațieganu” din Cluj, mai direct cu Departamentul de Semiologie Medicală, condus de Profesorul Dan L. Dumitrașcu. Împreună cu aceasta s-a conturat și noul său site la adresa: www.afsam.eu.

În centrul atenției Atelierului se află desigur cauza sănătății(lor) și a bolilor umane. Iar raportarea specific umană la aceste probleme a fost și va rămâne totdeauna centrată în primul rând în jurul perspectivei medicale. Adică la observarea-studierea, prevenirea, tratarea-ameliorarea sau la vindecarea lor *posibilă*. Cum însă nici unul dintre muritorii care au trăit, trăiesc sau vor trăi, nu a fost, nu este - și *nici nu poate fi nicicând și în nici un fel* - „scutit” ontologic și existențial... de întâlnirea, de experiența și de atacul bolilor, ci, dimpotrivă, boala face parte dintre experiențele - ce-i drept - particulare, dar *inevitabile* și ca atare *necesare* ale vieții și ale existenței umane de din totdeauna, perspectiva medicală însăși - deși în mod pe deplin justificat *centrală!* - nu acoperă întreaga amplitudine a aspectelor în care ființa umană se confruntă și se raportează la boli și la posibilitatea lor. Există o serie de sisteme și organisme sociale, de discipline științifice și tehnice, de forme culturale etc. care, deși nu sunt nici pe departe propriu-zis medicale, au totuși în vederea lor boala sau chiar bolile umane determinate. Să ne gândim doar la asistența și la politicile sociale, la tehnica (medicală), la sociologie, la demografie, la psihologie, la antropologie, la istorie, la istoria științei, la religie sau chiar la multe opere artistice etc. și - de ce nu? - la filosofie! Este deci pe deplin justificată intenția de a contura raportările umane la bolile noastre nu doar într-un mod inevitabil și benefic specializat și supraspecializat medical, dar și din perspective multidisciplinare și integratoare.

Ori, tocmai aceasta se întâmplă cu ocazia fiecărei întâlniri al Atelierului, fie că prezentatorii-conferențiarilor sunt medici, istorici, scriitori-filologi, psihologi, filosofi sau antropologi ori juriști, arhitecți etc. Iar datorită nivelului, spectrului larg și deschiderii tematice, întâlnirile Atelierului au atras și atrag lună de lună atât un număr important de



participanți cât și de „prezentatori”. Ca atare în prima lună a acestui an avem deja programate prezentările până-n ianuarie 2013 (inclusiv). [Vezi site-ul www.afsam.eu]

Atelierul a debutat cu dreptul și chiar cu „brio” și în 2012! Aceasta datorită împrejurării că și la prezentarea și la discuțiile din prima întâlnire „calendaristică” a anului - 11 ianuarie - am avut parte (iarăși) de o propunere de un nivel intelectual, științific și existențial-uman cu totul deosebit. Ceea ce, constituie, desigur, și ocazia unei analize și chiar a unui „bilanț” verificator cu privire la concepția generală și inițială a conturării întâlnirilor, dar merită, cu siguranță și o relatare „cazuistică” mai amplă și exemplificatoare.

Căci, de la început, Atelierul a ținut spre invitarea-implicarea *doar a unor personalități autentice*. Care deci, pe de o parte, au realizări deja confirmate în diversele lor specialități, dar, pe de altă parte, și invitarea cercetătoarelor/cercetătorilor *tineri*, care dovedesc talent, competență și chiar abnegație în investigarea tematicilor cu care ele/ei stabilesc astfel contacte de/a dreptul existențiale, decisive și desăvârșit personal-umane.

Cu siguranță acesta a fost și „cazul” *Anamariiei Susin*, tânără asistentă universitară și doctorandă la Catedra de Psihiatrie a Universității de Medicină și Farmacie „Iuliu Hațieganu” din Cluj, care, în seara de 11 ianuarie 2012 - la și prin prezentarea ei - a reușit să atragă și chiar să impresioneze științific și intelectual-uman un număr considerabil de participanți având și diferite specialități, vârste și „nivele” diferite de formare și de „afirmare” academică.

Conferința ei multidisciplinară se referea la o cercetare aflată în stare avansată de elaborare legată de investigarea *psihologiei cognitive a violatorilor*. Trebuie să fim desigur conștienți și de faptul că o asemenea „temă” și/sau un asemenea „titlu” are, sau poate avea - pe „afișe” - și o anumită atracție (dar și repulsie) viscerală-exotică și facilă... De care mulți chiar ar fi tentați să și „profite”. În mod cert, *nu* aceasta a fost cazul prezentării și cercetării despre care nu putem vorbi aici decât extrem de schematic-aluziv și care a pornit cu definiția și tratarea juridico-penală a violului, subliniind caracterul lui antisocial și antiuman general, plecând de la diferitele statistici oficiale românești în materie.

De aici prezentarea a trecut la analiza diferitelor tipologii existente și acceptate deja în științe referitoare la violatori, ajungând la concluzia că aceste taxonomii *nu* au totuși în vedere tocmai *cognițiile* care participă și influențează actele de agresiune sexuală. Aceasta face ca și cercetarea acestor cogniții să fie necesară și urgentă, iar investigația în cauză nu face decât să asume cu curaj, competență și responsabilitate această necesitate printr-un studiu *propriu* realizat pe două „loturi” de deținuți condamnați pentru violuri consumate în diferite circumstanțe și care își „efectuează” acum pedepsele la Penitenciarele de maximă siguranță din Gherla și Aiud. Datele





preluate în interviuri au fost: vârsta, mediul de proveniență, religie, etnie, statutul marital; nivelul de școlarizare, antecedente penale, antecedente medicale (somatice și psihiatrice); diverse forme de abuz în copilărie; consumul de substanțe toxice; circumstanțele în care s-a produs violul; dacă victima era cunoscută sau necunoscută anterior și antecedente de exhibiționism și existența parafiliilor.

Desigur, din lipsă de spațiu nu putem expune aici rezultatele analizelor statistice detaliate, dar trebuie neapărat să marcăm evidențierea de către cercetare a *prezenței relevante* a numeroase *scheme cognitive disfuncționale*. Alături de acestea, interviuarea subiecților a scos în evidență și alte distorsiuni cognitive: negarea acuzațiilor ce li se aduc cu privire la fapta lor; negarea vinei; minimizarea seriozității și gravității comportamentului din timpul comiterii abuzului; atribuirea vinei unor factori externi (alcool, droguri, comportamentul inadecvat al victimei, probleme emoționale personale, abuz infantil) și lipsa empatiei împreună cu distorsionarea (minimalizarea) suferinței victimei. Asociate, pe deasupra, cu prezența unor credințe-cogniții (destul de tradiționale) și false – numite în prezentare „mituri legate de viol” – și care, de regulă, „blamează” tocmai femeia-victimă, „justificând” actul și „absolvind” astfel de vină tocmai... violatorului.

Însă atât cercetarea cât și prezentarea în acest cadru intelectual-cultural – dar și academic –, dialogal și deschis, a adus și va mai aduce contribuții decisive atât la cunoașterea acestei devianțe antisociale severe, cât și la elaborarea unor strategii cuprinzătoare și multidirecționale pentru posibila ei prevenire și combatere mai eficientă.

Oricum, Atelierul așteaptă și de acum înainte cu ușile deschise pe oricine interesat în oricare dintre temele precizate pe site, dintre care – cu titlu pur informativ – aș marca-înșira aici măcar întâlnirile prevăzute pentru perioada februarie-iunie a.c. Deci: *februarie, cercetător dr. Elena Bărbulescu, UBB. Institutul de Folclor, tema: Antropologia sănătății; martie, conf. univ. dr. arhitect Gheorghe Vais, Universitatea Tehnică din Cluj, Facultatea de Arhitectură, tema: Arhitectura Clinicilor Universitare din Cluj (1901-1903) și concepția asupra medicinei; aprilie, dr. Jean Boutière, Centrul Medico-Chirurgical „Interservisan”, Cluj-Napoca, tema: Neurogeneza adultă și imunitatea; mai, prof. univ. dr. Luminița Florea, Eastern Illinois University, Charleston, tema: Corpuri monstruoase în teoria muzicală a evului mediu: mitologii și proceduri chirurgicale – Jacques de Liège și Ugolino da Orvieto. Tot în luna mai, va mai prezenta și conf. univ. dr. Ion Copoeru, UBB. Facultatea de Filosofie cu tema: Drogurile – între medicalizare și criminalizare, iar în iunie, lector dr. Florina Ilis, scriitoare și cadru didactic UBB, Facultatea de Istorie și Filosofie, Secția Biblioteconomie cu tema: Boala în romanul lui Thomas Mann, Muntele vrăjit.*

Sunt convins că și această înșirare arată cu suficiență atât diversitatea tematicilor cât și calitatea prezentărilor. Prin urmare și a întâlnirilor. Întâlniri despre care, de acum înainte, cititorii prestigioasei reviste *Tribuna* vor fi informați regulat și prin prezentările mai analitice – dar *post festum* – semnate de Ionela Iacob.

Apologia unei idei

Destinul Europei în viziunea lui Andrei Marga

Alexandru Athanasiu

Această carte (Andrei Marga, *The Destiny of Europe*, Editura Academiei Române, București, 2012, 498 pagini) încununează o fecundă și fericită experiență a unui prestigios intelectual român.

Căutarea izvoarelor identității europene, dialogul cu valorile cu care Europa a “balizat” *iter-ul* umanității, confruntarea cu dificultățile de parcurs din prezent în deslușirea soluțiilor de viitor sunt pentru Profesorul Marga mobil de cercetare și de judecată, de axiologie aplicată.

În fond, autorul este un nedezmăntit căutător de înțelepciune, înțelege ca echilibru dinamic între deziderate și împliniri, toate așezate pe axa progresului.

Totodată, cartea își trage “seva” cognitivă dintr-un spirit îndrăgostit de paradigma enciclopedismului, temperat și acomodat de patosul personal.

Dorința de a “spune tot” despre un subiect atât de vast cum este o istorie a Europei privită în dinamismul destinului ei avea multe șanse de a eșua într-o cronologie și crestomație factuală.

Ieșirea din labirintul faptelor și ideilor pe care în stil dantesc Andrei Marga le provoacă la întâlnire într-o comparabilă însoțire ce amintește de aceea între Vergiliu și Dante, desigur în lumea transcendentă, se face prin acțiunea eului personal epurat de mimetismul alăturării facile la zicerile unora și întărit de “dioptriile” gândurilor proprii.

Nu poate fi citită această carte doar “plonjând” în structuralitatea discursului său intrinsec fără a aminti, după formula lui Sainte-Beuve, de amprenta indelebilă a personalității autorului.

La temelia opusului impresionant și incitant stau truda exemplară, rigoarea academică, precum și nestăvilita nevoie a lui Andrei Marga de a-și reinnoi cotidian buletinul de om al cetății.

Căci, cum altfel, s-ar putea explica acest “neastâmpăr” gnoseologic de a arunca ancore de gândire în atâtea continente de problematice.

Dar, cartea poate fi interpretată și ca o probă de iubire, și aceasta nu pentru că Europa este rodul, în mitologia greacă, al unei povești de dragoste a lui Zeus, nu pentru că prin cultura sa Europa, prima în istoria umanității, a așezat omul pe tronul zeilor, ci pentru atașamentul autorului la valorile europene, necondiționat, ca într-un act de iubire născut din jertfa devotamentului.

Antropomorfismul grecesc, regulile dreptului roman, religia creștină, activismul filozofic german și drepturile fundamentale ale omului sunt, fără îndoială, exponatele identității europene, obiectele de tezaur ale umanității, într-o lume în care reperatele și certitudinile au un grad înalt de perisabilitate.

Destinul Europei nu este o chestiune ce privește un continent geografic, o cultură supusă relativității timpului sau o sumă de politici prin care se generează conjuncturi mai mult sau mai puțin binevenite.

Europa este o *forma mentis*, ale cărei influențe nu se rezumă la amenajarea unui mod de viață, ci, construiește de mii de ani drumul omului de la instinct la gândire, de la nevoie la ideal, de la metabolism la *catharsis*.

Destinul Europei nu este condiționat doar de felul în care se poziționează în bătălia economică mondială sau la “concursul” de soluții pentru un nou model de organizare societală.

Destinul Europei poate și trebuie să fie destinul ființei umane înțeles ca drum de experiențe într-o cunoaștere, într-un progres al conștiinței de sine și de ameliorare a comportamentului relațional.

Aici, credem noi că autorul, urmând un joc secund în demersul său, oferă cititorului întemeierea convingerilor sale pe ideea că salvarea Europei nu stă în randamentul mecanic al cursurilor de schimb și al jocului bursier sau în acapararea resurselor naturale câte au mai rămas pe Terra.

Salvarea Europei constă, în principal, din teaurizarea și potențarea conștiinței de sine a valorilor cu care se identifică europenii.

Pledoaria pentru identitate și valori, de la cele politice până la cele artistice reprezintă plusvaloarea incontestabilă a demersului autorului.

Aparenta îngrijorare reflexivă a lui Andrei Marga cu privire la destinul Europei ascunde, în fapt, încrederea unui spirit stenic în ideea de progres prin cultura care a însoțit “aventura” sa intelectuală.

Însuși titlul – *Destinul Europei* – citit în profunzimea conotației sale intelectuale, induce sentimental că, departe de a fi la capătul unui drum eșuat, utilizarea termenului de destin substanțializează ideea ieșirii din impas, așa cum Euripide vedea în înfăptuirea destinului materializarea succesului transcendent.

Cartea pe care am citit-o cu plăcere și interes, onorându-mă invitația autorului de a exprima câteva modeste cuvinte și mediocre gânduri, este un îndreptar necesar și binevenit pentru a revizita apartenența culturală europeană a românilor.

La margine de imperiu, s-a născut un popor care a amalgamat într-o sinteză mirabilă o fibră etnică diversificată, cu o limbă nobilă și constitutivă a Europei.

Numai privit dintr-o asemenea perspectivă, opusul lui Andrei Marga capătă, pe lângă valențele acurateței științifice, finalitatea mesajului intelectual.

O carte nu se citește doar pentru informațiile conținute, ci, dacă este posibil, pentru reperul existențial propus, pentru funcția sa de a forja caractere și atitudini.

În această cheie de lectură, ni s-a înfățișat demersul întreprins de Profesorul Andrei Marga căruia îi dorim ca această carte să însuflească de acum încolo multe generații de cititori.

puncte de vedere

Spălarea unor dosare securiste din A.C.N.S.A.S. la „România Literară” Marginal la „Studiul de caz” Bartolomeu Anania

Teodor Tanco

Nu de mult s-a împlinit anul de la trecerea în veșnicie a preotului și scriitorului Bartolomeu Anania, un rarism caz dintre „personalități, atât de controversate”, cum sună prima frază a semnăturii vastului documentar, Ioana Diaconescu. Pentru asemenea despărțiri finale nu-i sfat mai inspirat de a le respecta posteritatea decât aforismul clasic: *De mortuis nil nisi bene*. Nici scuze, nici acuze. Sau printr-o tăcere reverențioasă: nici apărare, nici acuzare. Un omagiu postum, o nouă ediție, de exemplu, a lucrării *Rotonda ploșilor aprinși*, în îngrijirea doamnei scriitoare ar fi fost pronunțată dovadă a venerației celui dus din lumea soarelui. S-a stins un mare ierarh al Bisericii Ortodoxe Române, un doctrinar și cărturar, un nume al protipendadei literare în epocă, îndeosebi afundat în dramaturgie, iar ctitoriile cultural-umaniste diseminate și în teritorii extranaționale împodobeau personalitatea impunătoare, inclusiv fizic și cu discurs baritonal. Asemenea intelectuali, deveniți model al unor direcții și căutări inedite, se așază de la sine în panteonul națiunii și cu timpul exact în locul care li se cuvine. Nu-i cazul de îngrijorare în privința aceasta, precum nici grabă nu reclamă clasicizarea corifeului ortodoxiei.

Cu atât mai mult e surprinzătoare abordarea, alăturând omenescului de la început numele de monah BARTOLOMEU și al tulpinei strămoșești ANANIA. Autoarea documentarului din „România literară” *Bartolomeu Anania - dosare de urmărire informativă* - în numărul 10 din 9 martie 2012, desfășurat pe 3 pagini, l-a continuat și în numărul 11 din 16 martie 2012, pe 2 pagini. Iar din cele ce compun statutul civil se oprește la raportul preot - securitate. O fi știind ceva nou autoarea, ce nu știm noi, cititorii, dacă e sigură că va risipi suspiciunile și acuzele la adresa monahului Bartolomeu, ajuns slujitor la altar prin pregătirea pastorală profesionistă cu aleasă vocație de predicator prin care se impusese preotul Anania.

Începutul anunță un text conclusiv încă, cu un decupaj provocând la lectură, căci e vorba de o „așa-zisă” problemă care ispitește pe unii s-o mai comenteze. Iată ce promite documentarista, doamna Ioana Diaconescu (I.D.): „Sper ca, odată incursiunea mea încheiată, să se poată înțelege limpede că, în baza documentelor, așa-zisa colaborare a părintelui Anania cu Securitatea nu există” (*Op.cit.*, nr. 10, p. 10). O mahnire și revoltă înstăpânesc pe investigatoarea dosarelor de Securitate despre Bartolomeu Anania, dar la capătul lecturii materialelor din cele două numere ale revistei, subliniez de la început că nu clinește incriminarea de colaborator secret al Securității Statului, nu convinge opinia publică. Dimpotrivă, numeroase texte-declarații-rapoarte, ca și demersurile organelor de anchetă și cercetare, prin ambiguitatea lor, nu sporesc mărturiile acuzatoare, ci tănuiesc. E adevărat că sunt „dosare de urmărire informativă”, însă de mâna a doua, superficiale, incomplete, contradictorii. Parcă se joacă de-a școala polițienească, fac ele practică sau

fac practică de informare altcuiva. Îl au în mână pe urmărit și nu-l arestează, că nici nu au motive cât de cât grave la adresa siguranței statului și regimului politic. Iar când le au, nu dezvăluie actele în original, le rezumă. De aceea, urmăritul se mișcă, din câte se vede, cu lejeritate și are răstimpuri politice de „vacanțe” pe parcursul anilor de tinerete, inclusiv ai începutului de studenție sibiano-clujeană. Lasă impresia și vaga bănuială, din citatele în documentar, că sunt dosare de urmărire informativă a urmăritorului. Atunci ce fel de dosare sunt? Cele care fac obiectul documentarului sunt dosare de urmărire informativă. Aceasta adună sursele de informații pentru transmiterea unui centru de prelucrare. Iar *urmărirea operativă* acționează pentru atingerea unui scop privind o acțiune determinată de cunoaștere, rapid și eficient. Exemplu: *Edgar Pappu - documentar privitor la proces și condamnare* (Vezi „România literară”, București, 2012, nr. 14/6 aprilie, pp. 12-14).

Autoarea pornește la investigarea dosarelor, pentru „studiul de caz” cum numește demersul, începând cu volumele 1 și 3, angajându-se într-o problemă, inclusiv politică, foarte grea prin vastitatea, complexitatea și secretizarea ei. Ca jaloane pentru desfășurarea în timp, a acțiunii polițienești și securiste de urmărire, trebuie fixate și reținute câteva date de vârste și de calendar. Tânărul bine dezvoltat fizic, voinic, inteligent, activ, ambițios și îndrăzneț, în București, se înscrie în organizația legionară „Mănunchiul de prieteni” a Fraților de Cruce din Seminarul Central. Erau anii când fascismul și hitlerismul - în forme specifice activa și comunismul - erau în plină ascensiune peste Europa, inclusiv în România. Dar aderarea lui la legionarism, depunând jurământ de credință Legiunii și Căpitanului, în spiritul doctrinei „Iubire de Dumnezeu, de neam și patrie”, cum notează mai târziu într-un fragment de jurnal, însă repugnându-i rasismul, nu reiese că a regretat încolonarea în Mișcare. Dar îi pare nefiresc orizontul Gărzii de Fier, căci în „Seminar nu se făcea politică, nici antisemitism” (*Op.cit.*, nr. 10, p. 10). Dovadă este și călugărirea lui la vârsta matură de 21 de ani. După ce a absolvit Seminarul: „A fost hirotonit de către Firmilian Marin, actualul Mitropolit al Olteniei”, fost legionar, se scrie în documentul oficial din dosar (*Ibidem*, p. 11). În tagma monahilor s-a înrolat fără a avea înclinație, cum mărturisește, cu o sinceritate dezarmantă: „... e cert, nu am făcut-o din vocație” (în masiva lui carte *Memorii*, Iași, Ed. Polirom, 2008, p. 34). Așa cum se legase de legionarism, tot printr-un jurământ se legase și de monahism. Nu există vreo dovadă că se lepădase de cel dintâi sau vreo urmă de respingere, cum deduce și interpretează autoarea. Lipsa probelor de îndepărtare sau de clemență nu exclude textul dintre paranteze („de ce să nu-i scuzăm pe aceștia și să-i scuzăm pe intelectualii care, din entuziasm, au aderat la PCR odată cu anul 1968; la o vârstă matură!?!”). E de aplaudat această paranteză

pentru realismul și adevărul istoric privitor la cele două cancere sociale ale omenirii, fascismul și comunismul. Primul, la sfârșitul celui de al Doilea Război Mondial este adus în fața Tribunalului de la Nürnberg, acuzat, judecat și condamnat penal; al doilea, la sfârșitul Războiului Rece, a fost „amnistiat” de Occident și de O.N.U., tolerat, revărsând peste el o iertare păguboasă și închis doar în arhive secrete, parțial false, parțial incomplete, de tip ACNSAS, iar social prin mentalități, politic prin foștii securiști și colaboratori viețuiește, ascuns, guvernează în țările foste victime ale comunismului.

De aceea există pe rol problema foștilor colaboratori ai Securității, azi destui ai SRI, numiți și turnători, fără consecințe juridice, politice și nici măcar morale pentru informatori și pentru tot aparatul represiv care n-a fost pedepsit, dimpotrivă - în cap cu securiștii și torționarii este răsplătit, prin salarii mari, care sperie, până și pe cei din deceniile comuniste. În URSS, îi onorează cu pensii speciale, cu decorații, cu posturi de conducere, mai cu câte o delegație în străinătate și cu ce se mai poate.

Revenind la „studiul de caz”, se constată din dosare și comentarea pieselor de către autoare, că după îmbrăcarea rasei de călugăr și înaintând în vârstă, chiar pe timp de război, monahul Bartolomeu Anania rămâne în raporturi de solidarizare cu Mișcarea și foștii legionari. Documentarul nu concordă cu informația de arhivă, dovadă că între comentariile sale și textele citate din dosar sunt contradicții, încă din paragraful 3. I.D. scrie că: „În anul 1942, a fost condamnat la șase luni închisoare, pentru deținere de materiale legionare și arme în podul Mănăstirii Cernica. În documentul despre Bartolomeu Anania este scris: „Cu actele adresate de către organele Prefecturii Poliției Capitalei, a fost înaintat Curții Marțiale București, iar la 3 noiembrie 1943, prin sentința 5887/1943, a fost condamnat la 6 luni închisoare pentru deținere de materiale de propagandă legionară” (*Op. cit.*, p. 10).

Trebuie precizat că aceasta reiese dintr-o notă retrospectivă a Postului de Jandarmi din Polovragi, redactată în 1944, la 1 an după sentința din 1943. Dacă există confuzie și inexactitate în actele unor organe colaterale celor de justiție, lipsind textul instanței cu încadrarea faptei și pedeapsa prevăzută de legea penală, prin datarea autoarei devine incredibil textul și comentariul său.

Mai discutabilă și suspectă este sentința, transparent de părtinitoare.

O asemenea pedeapsă penală pe timp de război, după ce Garda de Fier a fost scoasă în afara legii și la puțin timp după rebeliunea din ianuarie 1941, inclusiv posesia de arme letale, pare din lumea romanului de ficțiune. Sau o eroare juridică. Din aceste anomalii a măsurilor punitive se ivește nedumerirea, suspiciunea, întrebarea pentru minimalizarea vinovăției într-un proces judecat de Curtea Marțială, naște bănuiala că inculpatul a semnat pact cu Diavolul. Un argument este textul Codului Penal atunci în vigoare, care în art. 209, litera b, aliniat 2, prevedea pedeapsa cu închisoarea corecțională: „De la 6 luni la 3 ani, amendă de la 2.000 la 20.000 lei și interdicție corecțională de la 1 an la 3 ani”. Iar acest aliniat, coroborat cu cel din partea II, literele e și f, pedeapsa era: „De la 3 la 7 ani, amendă de la 10.000 la 100.000 lei și interdicția corecțională de la 3 la 5 ani”.

Din larghețea interpretării instanței militare și





aplicării pedepsei minime se poate deduce că prin constrângere ar fi devenit informator al Siguranței Statului, încă de atunci sau urmăreau să-l atragă. Fiindcă și: „Pedeapsa a executat-o în închisoarea Corpului 2 Armată, parte la Jilava și ultima lună la lagărul de internați Tg. Jiu” (Idem). Deci tânărul a fost legionar, un student instruit, scriitor cu aptitudini politice remarcate și asumate, răzbatător în viață, o fi fost trimis ca la un stagiul de practică o lună în cel mai mare viespar comunist al vremii. Este o ipoteză, firește.

Informația despre prima arestare și condamnare nu-i complet și exact reluată și reprodușă din vol. 1 A, fila 7, de vreme ce o readuce cu detalii și pasaje din altă „Adeverință”, tot din DUI 1450, vol. 1, fila 1 a CNSAS. În aceasta se rezumă retrospectiv în 1968 faptele petrecute în 1943, de data aceasta Inspectoratul de Securitate al Județului Dolj, Biroul C, primește de la Consiliul Securității Satului în 12 iulie 1968 o adresă de informare că: „În cursul lunii septembrie 1943 organele Prefecturii Poliției Capitalei, Brigada a V-a Siguranță, au găsit și confiscat un mare număr de broșuri, cărți, notițe și alte materiale de propagandă legionară și două revolve (în podul Mănăstirii Cernica, n.n.)” (Cf. I.D., *Op.cit.*, p. 10). Se repeta aidoma. Reanchetat probabil în anii următori, fostul condamnat pentru aceleași fapte, reiese că vinovăția îi fusese mult mai mare, rezultând din cantitatea de probe în primul rând, dar pedeapsa a fost atât de mică. Îi interesau faptele. El declară că nu a cunoscut de existența revolverelor din ladă. Adresa aceasta către organele Securității de nivel inferior confirmă corespondența eșaloanelor de control a celor inferioare de urmărire și informare, de cunoaștere a dosarelor și a probelor de acuzare ce le conțin, în acest caz.

De ce această revenire a autoarei în anul 1968, după parcurgerea unui interval așa de mare – din 1943, asupra aceleiași fapte și pedepse, de vreme ce a fost intermitență dramatică în viața tânărului arhidiacon, de ce din nou momentul acelei condamnări. Căci documentarista cu atâtea dosare sub priviri, abia a ajuns cu textul pe pagina 11 a revistei, și relatează retroactiv: „Anul 1958 îl găsește din nou arestat, acuzat de activitate legionară înainte de 1944. Este condamnat de Tribunalul Militar Ploiești la 25 de ani muncă silnică pentru «uneltire contra ordinii sociale». Este închis la Aiud, la «politici». Este eliberat în 1964”... (I.D., *Op.cit.*, p. 11). Fapte noi, peste gravitatea celor de la prima condamnare. Iar pedeapsa este a treia în ordinea gravității penale, după 15 ani de la săvârșirea primei infracțiuni. De ce această diferență de la 6 luni la 25 de ani? Întărește prezumția că prima s-a acordat în circumstanțele speciale de comportament. Angajamentul lui de a fi util Siguranței Statului este o bănuială, de semnarea acelei presupuse colaborări.

Pare ca o probă interesul care îl poartă după 25 de ani dosarul penal Bartolomeu, reactualizarea în condițiile imposibilității reanchetării vinovatului aduce a șantaj, acolo unde este nu o eroare juridică. Probabil nemulțumită Securitatea de serviciile și rezolvările pentru care l-a trimis în străinătate îndată ce l-au pus în libertate (1964), acum caută motive de amenințare și constrângere. Unul au găsit. Numai că părintele Bartolomeu era de 3 ani, bine mersi, în SUA. Căci, după 1 an și câteva luni de la ieșirea din temuta închisoare de la Aiud, printr-un isteț joc, ca în „Balans pe trambulină” și după ce scrisese câteva opere literare și *BIBLIA, dirtosită după Septuaginta*, în închisorile comuniste plecase și era, așa cum

precizează pe o pagină de carte, scriind: „29 octombrie 1965. La aeroportul Băneasa m-am însoțit ai mei din familie și mulți prieteni” (*Memorii*, p. 345).

Față de această reală, uimitoare desfășurare a vieții lui politice, intelectuale, sociale și a libertății cetățenești, călătorind cu pașaport (își și intitulează un capitol exclamând *În sfârșit, liber!*), iar după ce și-a cumpărat o înghețată și un pachet de țigări (ce reacție simplă, omenească), trecând la Copenhaga din TAROM în avionul pentru New York, autoarea documentarului, în loc să interpreteze, să motiveze, să-și explice ușurința plecării din țară, face în continuare proză biografică. E chiar o naivitate (tot travaliul copierii, repetării și rezumării autobiografiei, din paginile publicate mai târziu, ale celui plecat). Continuă de unde a întrerupt-o cu citatele din dosare, scriind: „Revenind la biografie – după călugărire – 2 februarie 1942 – primește numele de Bartolomeu, este hirotonit ierodiacon în același an, la 15 martie 1942, și slujește la Mănăstirile Polovraci și Baia de Arieș” (I.D., *Op.cit.*, nr. 10, p. 11). Cui prodest? Pentru ce o astfel de informație, pentru că „haiducul” Bartolomeu era departe și avea alte treburi pe meridianele pe care circula?

A face obiecțiile și îndreptările câte necesită cuprinsul documentarului presupune un text dublu față de acesta. Vor fi amendate doar cele ce sunt flagrant inexacte și anacronice. Inclusiv dubiile și contrazicerile monahului Bartolomeu Anania. Bunăoară, mergând pe firul documentelor oficiale, adesea controversate, formulează pe baza lor eronat silogisme. La îndemână este acest exemplu: „Ca președinte al studenților din Centrul Studențesc «Petru Maior» a organizat și condus greva studențească anticomunistă și antirevizionistă (contra celor ce nu acceptau realipirea Ardealului la România), precum și promonarhistă, contra primului guvern condus de Petru Groza la 4 martie 1946” (Ibidem, p. 11).

Doamna autoare e indulgentă cu istoria și datele. Dar să deslușim fraza domnie-sale împreună, mai larg.

Centrul Studențesc „Petru Maior” nu-i o localitate și nici Universitatea nu era unica instituție de învățământ superior. S-a constituit ca un nucleu prin anul 1820 din studenții români Damaschin Bojincă, Pavel Vasici, I. Iorgovici, Eftimie Murgu, cursanți la Universitatea din Budapesta. Treptat, a devenit o grupare pe linia mișcării culturale românești. Încă de la început s-a pus sub ctitoria lui Petru Maior în timpul când protopopul greco-catolic al Reghinului mai trăia. Apoi sub al numelui acestuia, conduși de spiritul și scrierile corifeului Școlii Ardelene, intitulându-se Societatea de Lectură „Petru Maior”, din anul 1840. Primul ei președinte a fost Iosif Popovici. Opt decenii a avut acest titlu, pe parcurs introducându-se în locul substantivului „lectură” cel de „studențească”, până la Marea Unire din 1918; avea președinte pe studentul Silviu Tepușă. Actul înfrățirii și realizării unității de stat o aduce în 1919 la Cluj și, în noile împrejurări naționale și politice, studenții elaborează un statut, schimbând numele în cel purtat până la desființarea ei în anul fatidic 1946: Centru Studențesc „Petru Maior” din Cluj. De istorica societate e vorba în formularea citată.

Președinția la această Societate ar fi fost atunci o pălărie prea mare pe capul monahului Bartolomeu. Nu exista vreo probă de arhivă, un înscris cât de sumar că ar fi fost membru. Devenind student la medicină în toamna anului 1944, pe când Universitatea „Regele Ferdinand I” era în refugiu la Sibiu și o parte la Timișoara, el fusese prudent și rezervat față de integrare în orice

organizație, ca unul care trăise o condamnare și executare în închisoare și lagăr. Își trăise ca un succes izolarea, scriind: „Izbutisem să mă țin departe de organizare, de organizațiile și asociațiile studențești, nu mă amestecam nicicum în viața publică și eram hotărât ca, din acest punct de vedere, să rămân un necunoscut” (*Memorii*, p. 111). și a rămas până la capăt în afara Centrului Studențesc „Petru Maior”. Nu a fost membrul ei niciodată, cu atât mai mult, cum să fie președintele ei? Că îl încarcă și cu această responsabilitate de președinte, mai condamnabilă pentru conducătorii grevei, o fac organele de Siguranță a Statului și reluată ca o acuză și în dosarele Securității mai târziu, nu-i decât un fals pentru a fi probă penală. Nu este singura fantasmagorie securistă din dosarele de urmărire a monahului (ca și în ale atâtor nenorociți căzuți în mâinile ei). Credibilitatea falsurilor e vina cercetătorului, dacă nu sunt demontate, și le preia *tale-quala*.

Confuzia că ar fi fost președintele istorice Societăți o poate provoca vicepreședinția lui la una confesională, scriind: „Funcționau în Cluj și două asociații cu caracter religios, una a ortodocșilor și o alta a uniților. Fusesem ales vicepreședinte al celei dintâi și lucram cu un comitet de băieți foarte buni, dedicați cauzei creștine și deschisii unui spirit de ecumenism local” (Idem).

Cam asta i-a fost viața socială în Cluj până după bestialitățile de la Căminul „Avam Iancu”, care au contribuit și acestea la declanșarea grevei studenților, el trăind până atunci într-un semianonimat, scufundat în studiu. Izolarea aceasta începuse încă din anul I la Sibiu, dar fiind în relații bune cu marele anatomist profesor Victor Păpilian, cunoscut literat, cu care avea dialoguri. La Cluj s-a accentuat distanțarea de masa studențească, apropiindu-se de cercul scriitorilor. Nici nu locuise în unul dintre căminele studențești de băieți, ci la familia fraților Racolța inițial, apoi la o gazdă pe Dealul Feleacului. În primăvara anului 1946, profesorul Iuliu Hațieganu l-a numit „confesor al Parcului Sportiv”, unde a și locuit până la capătul domicilierei scurte în Cluj.

De Centrul Studențesc „Petru Maior”, căruia uneori îi scrie numele „Societatea Academică”, s-a apropiat târziu și fortuit, abia la începutul lunii iunie 1946, tangențial după declanșarea grevei. Activitatea acesteia în Clujul agitat politic de problema Ardealului de Nord, care a fost ocupat de Ungaria în 1940-1944, a fost depășită de apariția spontană a comitetelor de grevă la nivelul anilor de studii, a facultăților din Universitate. Deopotrivă, și de agitația studenților pentru amânarea și prelungirea sesiunii examenelor restante, mai ales la medicină. Tensiunile neîntrerupte au impus organizarea și activitatea Centrului și impuneau desemnarea conducătorilor prin alegeri. El scrie că nu-l interesau funcțiile, învăța pe rupe și-i ajuta și pe alții, dar colegii i-au impus candidatura la președinția anului II medicină și scrie: „Eu am protestat și am ieșit din sală, făcându-mi de lucru în laborator” (Ibidem, p. 118). Dar peste o jumătate de oră a fost anunțat că l-au ales cei peste 400 (din aceștia poate nici unul nu era membru la „Petru Maior”) de votanți, contra 5, președintele lor de an. Deși până aici nu „a organizat și condus” (cum scrie greșit autoarea) nici măcar Centrul, necum studențimea universitară a Clujului.

Refuzul lui, de a nu fi ales președinte, este incredibil, citindu-i firea orgolioasă, dar și „personalitatea contradictorie” (*paradoxală*), manifestând ambiție de afirmare în orice domeniu în care se angaja. Desigur, i-a făcut bucurie

încredințarea funcției. Și o merita, avea 25 de ani, chipeș și cu o experiență de viață peste mai a tuturor, excelentă minte și aptitudini de conducător, totodată fire avântată și puternic. Parcă i-ar fi stat mai bine pe umeri epoleții de militar pentru însușirile strategice; precum le dovedise în preoție, suind până la rangul de mitropolit, un pas mai lipsea și era mareșalul Sinodului. Doar teama de trecutul lui de condamnat l-a putut împiedica să nu facă din alegerea lui, atunci, un tam-tam în facultate, că modest și tăcut nu era; sau interzicerea expresă de a se amesteca în treburile politice fățișe, care să-i fi fost impusă de către Siguranța Statului, că îl aveau la mână de la procesul din 1943.

Această desemnare la președinția anului II Medicină se confirmase de martorii de la acele alegeri. Însă, la aniversarea a 60 de ani a evenimentelor din mai-iunie 1946 în Clujul universitar, desfășurată în Sala „Ion Mușlea” din Biblioteca Centrală Universitară, am asistat câteva ore. De față a fost și mitropolitul Bartolomeu Anania, fiind în prezidiu, dar conducea un laic adunarea. Printre altele i s-a și contestat ierarhului calitatea de conducător al evenimentelor și grevei, sau că ar fi fost președintele organizației Centrul Studențesc „Petru Maior” din Universitate. I s-a omagiat președinția de an și apărarea unor interese sociale ale studenților în fața decanatului. Un vorbitor din sală, dintre greviștii de odinioară, a amintit și a întrebat de ce este uitat acel coleg, studentul medicinist Vasile Lucaciu, care a fost de mult timp inițiatorul și declanșatorul amintitelor evenimente studențești de ripostă la revizionismul maghiar, după care nu a mai putut să apară la manifestări, că era urmărit și s-a ascuns sub pretextul îmbolnăvirii. A mai amintit de președintele Bănicescu, și pe remarcabilul luptător de la Litere, Nicolae Suci și alte câteva nume. Mitropolitul Bartolomeu a ascultat liniștit. După aceea în presă și prin cărți, mai ales în interviuri, s-a relatat altfel despre Bartolomeu Anania, ca președinte. Mai aproape de adevăr, un autor scrie că: „La 1 iunie (1946, n.n.) ora 10.30 dimineața, președintele delegat a declarat o grevă academică și i-a îndemnat pe studenți să pună în practică un principiu major: «Să te supui când vrei tu, nu când vrea altul»” (Florea Marin, *Furtuni în centrul medical clujean 1919-1950*, Cluj-Napoca, Ed. U.M.F. „Iuliu Hațieganu”, 1998, p. 101). L-am întrebat zilele acestea pe autor de unde avea informația în 1998. Mi-a spus că l-a vizitat pe Înaltul (episcopul Bartolomeu) și i-a arătat textul care va intra în carte; a mai scris după cele spuse de Vasile Bărbieru, fiindcă el n-a participat la acea întâlnire studențească. A fost de acord cum e redactat, dar i-a cerut să taie ce a scris despre Biserica Greco-Catolică. Și a tăiat. Momentul apariției în mișcarea studențească părintelui Bartolomeu și l-a revizuit și stabilit ultima dată în cartea *Memorii* a apărut în 2008, după doi ani de la revederea din 2006. Dar a introdus povestea cu „delegație scrisă” de a conduce el Adunarea de a doua zi, primită de la președintele M. Bănicescu, care era în spital. „Și mi-a înmănat o delegație scrisă, pe care o avea deja pregătită. Aceasta se întâmpla la 28 mai, în Ajunul Adunării” (*Memorii*, p. 116). Așa, pas cu pas, s-a falsificat o parte a istoriei grevei clujene.

(continuare în numărul viitor)

patrimoni

Arta ca profesie și metafora succesorală (II)

Vasile Radu

Arta fiind prin excelență un domeniu al individualismului exacerbant, inclusiv în formele lui mimetice, sunt destul de rare exemplele de solidaritate socială și generozitate a tratării subiectului la nivelul managerilor sociali sau al cercetătorilor care rezumă experiența teoretică a societății cu scopul legiferării ei. Eliot Friedson și François de Singly spun că *artele ca profesie oferă exemplul unei activități productive reale, însă teoretic confuze, ceea ce face ca acestea să nu intre în câmpul statisticii oficiale uzuale* (1).

Deși societatea evită, în ansamblul ei, să definească profesia artistică, artiștii luptă pentru aceasta prin crearea propriilor asociații profesionale. Cea mai veche și cea mai puternică asociere de acest fel este modelul anglo-saxon care a reușit să impună public statutul său și să își creeze propria sa piață de artă. Aceștia sunt pași importanți pe calea profesionalizării artei, dar nu suficienți fără intervenția instituțiilor de învățământ, funcționând ca un reziduu fantomatic al vechilor academii regale - create pentru uzul curților regale - care adaugă disciplina pregătirii și munca sistematică, omologată, alăturându-le inefabilului criteriu al vocației individuale, opuse artizanatului mecanicist de tip burghez. Din acest punct de vedere, profesionalizarea artistică prin învățământ este comparabilă cu învățarea profesiilor liberale - dreptul și medicina - apărând în secolul al XIX-lea și având un caracter eminent privat. Filozoful Herbert Spencer este acela care încearcă o primă justificare a existenței profesiunii artistice, identificând artiștii cu *muncitorii intelectuali* a căror muncă avea ca scop *ameliorarea socială a existenței*. Este oare suficient?

Prosperitatea americană din secolul al XX-lea este în măsură să îndulcească această postură: artiștii sunt alăturați tehnicienilor profesioniști și managerilor, proprietarilor și clericilor pe piața muncii. Nu rare sunt cazurile în societatea noastră când se apreciază greșit profesiunea artistică, asimilabilă uneori savanților și filozofilor, poezilor și muzicienilor, *maștrilor și meșterilor* artizani ai faptelor, creatori ai obiectelor! Cândva vie, mai plutește asupra artistului aripa sufletului damnat, melancolic sau insurgent radical, de geniu, cu o vocație politică asemănătoare marilor condottieri. Chiar dacă luptele lor sunt jocuri benigne, sau, fiind în serviciul suveranilor, au cutezat cu obrăznicie și nerecunoștință să muște mâna care îi mângâie, cu apetitul unor saltimbanci shakespeareieni, asumându-și o autoritate genetică, demiurgică. Derobați de postura de interpreți ai Dumnezeirii și amestecați printre muritori, ei se supun criteriilor acestora. Iar, potrivit acestora, știința și erudiția, talentul, sunt criterii economice secundare, definindu-i pe deținătorii lor ca *paraziți* - în afara acelor care îndeplinesc postura de profesori și care trebuie oricum să-și demonstreze calificarea artistică potrivit normelor de diviziune socială a muncii din învățământ, lipsiți de adevăratul lor statut care conferă un preț al muncii lor ca artiști, fiind asimilați, tot de americani, aceluia de muncitor productiv (Worker, Labour). În interiorul conceptului de „profesiune artistică” există o contradicție flagrantă: *meseria care presupune asigurarea unui venit prin executarea unei*

competențe productive, specializate în cadrul diviziunii muncii (2) și producția artistică, fiind rodul unui liber arbitru, creată nu dintr-o necesitate socială, ci, asemeni unui efect halucinogen, urmând apoi ca artistul însuși sau restul profesiunilor angajate să-l reprezinte, să justifice și să facă necesară această muncă a lui.

Ar mai fi de spus că declinul identității profesionale al artiștilor, așa cum era aceasta înțeleasă în secolul al XIX-lea, poate fi percepută ca un efect secundar al succesiunii Avangardelor artistice de pe cuprinsul secolului al XX-lea și ca un fenomen de concurență în interiorul breslei. Lipsa de coeziune socială și politicile agresive individuale, goana după notorietate și vedetismul intrinsec al multor individualități au lovit în edificiul unei percepții comune a artei, dărâmand contextul omogen al „stilurilor”, „curentelor” comune, pe locurile rămase libere înălțându-și coamele semeț și, adeseori, ostentativ, singulare, alte personalități care au exploatat acest nou context.

O politică laborioasă de relansare a profesiunilor artistice trebuie să rezide în tentativa de a regrupa creatori, descoperindu-li-se un loc social în cadrul diviziunii muncii și justificarea lor economică prin cucerirea pieței de artă. Orice tentativă de a subjugă interesul colectiv de către anumite personalități, dar mai ales, ceea ce este mai grav, îndreptarea efortului managerial spre argumentul formativ, exacerbând rolul școlii, în speță al Academiei, în dauna unui staut social al breslei și decapitarea legăturii intrinseci cu piața liberă de artă - singura care justifică, în noile condiții existența artistului - sunt de natură să deprime creativitatea și să folosească „resursele speciei” de câțiva abilitați din categoria Feților Frumoși care culeg „lăptucile” din grădina Ursului. Academiiile și școlile de artă reinnoiesc, la nesfârșit, exercițiul unei creații fără finalitate, o adevărată „formă fără fond” manevrată ca o teorie a succesului, asigurând, în schimb, declinul sigur al unei profesii, fapt verificat de câteva ori în istorie. Mai gravă este relația împotriva naturii instaurată între muzeu și școală, care alătură formarea artistică de posteritatea muzeală, în credința naivă a unei subtile utopii funcționale potrivit căreia școala, ca și muzeul, asigură consacrarea și, prin aceasta, posteritatea operei. O astfel de tehnică frauduloasă de raționament, scoțând de sub autoritatea judecătii de valoare omul și viața artistului, dizolvă apetitul său de luptă și capacitatea sa de a se verifica social și artistic în contact cu societatea. Arta nu există numai prin instituțiile sale, în afara vieții, iar muzeul nu poate fi un început de drum, ci, doar, sfârșitul lui.

Note

Arta ca profesie, în culegerea *Sociologia percepției artistice*, antologie, traducere și prezentare de Dinu Gheorghe, Editura Meridiane, București, 1991, pag 165.

vezi: Hannah Arendt, *The Human Condition*, Paris, 1958 și R. Moulin, J.C. Passeron, D. Pasquier,... *Les Artistes. Essai de Morphologie Sociale*, Paris, 1985

Viața literară în Franța ocupată

Virgil Stanciu

Revista *Le Magazine Littéraire* consacră un substanțial „dosar”, intitulat *Les écrivains et l'Occupation*, vieții literare din Franța aflată, între 1940 - 1944, sub ocupația vremelnică a Germaniei naziste. Parcurgându-l, cititorul român, căruia astfel de informații i s-au pus la îndemână cu parcimonie și mai mult în ultimele două decenii (dar parcă niciodată în mod atât de sistematic și organizat), poate afla multe despre diversele atitudini adoptate de literați (și de oamenii de artă în general) față de restricțiile sau comenzile de ordin politico-ideologic ce li se impuneau, dar poate face și o comparație, nu într-un totu lipsită de teme, cu situația literelor române în perioada mult discutată a „obsedantului deceniu”, când, la drept vorbind, și literatura română a fost redusă la rolul de anexă a „mării literaturi sovietice”. În Hexagon, desigur, perioada - fascinantă pentru sociologi, psihologi, politologi și nu în ultimul rând pentru istoricii literari - a fost studiată în profunzime, după cum dovedesc referințele și trimiterile la o sumedenie de cărți mai mult sau mai puțin savante care însoțesc fiecare articol din acest „dosar” coordonat de Maxime Rovere. Dar pentru cititorul de rând (în special pentru cel francofil) informația concentrată în *Le Magazine Littéraire* reprezintă un „digest” util, exact strictul necesar pentru a umple niște goluri de cultură generală.

Interesantă este în special discuția cu Claire Paulhan, nepoata lui Jean Paulhan, legendarul redactor-șef al publicației *La Nouvelle Revue Française*, editoare și co-organizatoare a expoziției „Archives de la vie littéraire sous l'Occupation”, prezentată în 2011 la New York Library și la Hôtel de Ville din Paris. În opinia ei, scriitorii au jucat un rol decisiv în cei cinci ani ai Ocupației, deși unul oarecum umbrat de cel al politicienilor și militarilor. Războiul, spune Claire Paulhan, a fost și unul intelectual, o confruntare a culturilor, în care s-au folosit ca pioni romancierii, poeți, filosofi, jurnaliști, editori, redactori, editori. Autoritățile de ocupație doreau să controleze totul, inclusiv gândirea și literatura. În acest scop ele și-au apropiat în primul rând *La NRF*, tipărită de Gaston Gallimard, dirijată de Jean Paulhan, care li se părea a fi pivotul activității intelectuale pariziene, cu o mare audiență și o deosebită influență, și din care doreau să facă o oglindă a colaborării intelectuale franco-germane. Ele au instalat la conducerea revistei pe un simpatizant al ideologiei naziste, Pierre Drieu la Rochelle. În felul acesta, casa editorială „Gallimard” a putut să-și continue activitatea, dar *La NRF* a devenit „unul dintre vectorii colaboraționismului intelectual francez” și publicația cea mai compromisă, în afară de oficiosul *Je suis partout* condus de Brasillach.

Imediat după ocuparea Parisului, în iunie 1940, germanii au instituit în capitala Franței un „Propaganda Abteilung”, direct subordonat ministrului nazist al propagandei, Joseph Goebbels, a cărui activitate era sprijinită de Institutul German, atașat Ambasadei Reich-ului. Prima listă a cărților prohibite, „lista Bernhard”, a fost emisă în august 1940, urmată în octombrie, același an, de „lista Otto”, cu ediții revăzute în

1942 și 1943. Aproape 1500 de titluri sunt retrase din vânzare - mai ales cărți de autori evrei sau cu simpatii de stânga. Gândirea literară franceză era supusă unei cenzuri duble, cea a ocupanților și cea a guvernului marionetă de la Vichy, la care se adăugau condițiile materiale descurajatoare. Politica nazistă în domeniul culturii urmărea în primul rând să distrugă hegemonia franceză, promovând literatura germană și interzicând traducerile de opere franceze în germană - cu excepția cazurilor în care autorilor li se făcea o favoare specială. Se instituie o autocenzură la care aderă majoritatea editurilor și revistelor. Totuși, nemții doreau ca viața culturală și literară să continue în Franța ocupată și în cea guvernată de la Vichy. Este încurajată literatura colaboraționistă. În 1941, „Propaganda Abteilung” întocmește o listă cu „opere de promovare” - 189 de texte, printre care scrieri ale unor colaboraționiști notorii, precum Pierre Drieu la Rochelle, Jacques Chardonne, Lucien Rebatet, Robert Brasillach, dar și de Pierre Benoit, Henry de Montherlant, Paul Morand, Jean Giono. Climatul de suspiciune favorizează și „plata polițelor”: scriitorii cei mai prestigioși din interbelic, André Gide și François Mauriac sunt acuzați de confrății colaboraționiști că ar fi cultivat pesimismul și egoismul care au dus la „paralizarea voinței” poporului și la căderea Franței. În pofida vicisitudinilor, spune Claire Paulhan, viața culturală în Parisul ocupat era efervescentă: sălile teatrelor și cinematografele erau pline (cu un repertoriu sever cenzurat, desigur), revistele și foile literare, autorizate sau nu, erau numeroase și interesante. O formă de



Ovidiu Petca

Faust-Metamorfoze

protest era poezia, adeseori cântată sub formă de *chanson*, devenită un mijloc de transmisie a mesajelor Rezistenței, în care excelau suprarealiștii din vechea gardă (Aragon, Éluard, Desnos). Poezia patriotică și protestatară circula mai mult în

formă orală sau era răspândită cu ajutorul foilor volante. A scrie și a difuza textele interzise implica un risc deosebit și mulți scriitori au plătit scump curajul de a o face. Jacques Decour, unul dintre fondatorii revistei ilegale *Les Lettres françaises*, a fost torturat și împușcat. Jean Prévost a murit cu arma în mână în munții Vercors. Emmanuel Mounier, Jean Paulhan, François Mauriac au fost adesea amenințați, urmăriți, arestați și interogați. Emmanuel Levinas și Georges Hyvernaud au petrecut câțiva ani în lagărele de concentrare. Au murit, în condiții inumane, deportați, Irène Nemirovsky, Benjamin Fondane, Robert Desnos.

Mulți scriitori de vază au emigrat - unii chiar înainte de 1939 - în Elveția, Canada francofonă, Algeria, Marea Britanie și în ultimă instanță în Statele Unite. Astfel, cum arată Laurent Janpierre în articolul său, peste ocean s-a constituit o adevărată falangă de notabili literați francezi, ceea ce dovedește că istoria vieții literare franceze în timpul Ocupației nu se poate limita la teritoriul național. Pe lângă academicianul André Maurois și romancierii Jules Romains și Antoine de Saint-Exupéry, în America se găseau, printre mulți alții, André Breton, Marguerite Yourcenar, Saint-John Perse, Ivan Goll, Maurice Dekobra. Dar și autori francofoni, ca belgianul Maurice Maeterlink, elvețianul Denis de Rougemont, franco-americanul Julien Green. Claude Lévi-Strauss inventează structuralismul la New York. Georges Bernanos părăsește Europa, cu regimurile ei totalitare, instalându-se încă din 1939 în Brazilia, de unde denunță condițiile armistițiului și politica mareșalului Pétain, nerenunțând însă la antisemitismul său.

Olivier Cariguel scrie un articol despre soarta publicației *La Nouvelle Revue Française*, o „citadelă simbolică” a literaturii franceze din acea vreme. Ambasadorul german la Paris, francofilul Otto Abetz, obișnuia să spună: „Sunt trei puteri în Franța: banca, partidul comunist și NRF”. Având programul de a „crea o contra-lume în sfera culturală, menită să facă uitate duritățile ocupației”, Abetz îl impune ca redactor-șef pe Pierre Drieu la Rochelle, prieten al său și apropiat de familia Gallimard. După o scurtă întrerupere, revista re apare în decembrie 1940, dar Drieu nu reușește să-și asigure colaborarea scriitorilor de marcă, astfel că revista condusă de el devine din ce în ce mai neinteresantă și sfârșește prin a apărea doar simbolic, nemaiintersând pe nimeni. În completare, se citește cu interes articolul lui Hélène Baty-Delalande despre Drieu la Rochelle, a cărui teză este că acesta nu a devenit fascist și colaboraționist doar din cauza convingerilor sale naționaliste, ci fiindcă visa la o Europă federalizată și vedea în nazism un posibil liant. În triumful Germaniei vedea promisiunile unui internaționalism european și credea că Ocupația poate juca un rol benefic în istoria țării sale. Evenimentele, însă, fac repede ca poziția sa să devină nesustenabilă. Romanul său despre Franța ocupată, *Les Chiens de paille*, pune în mod acut problema trădării. El semnează articole din ce în ce mai îndrăznețe, criticând autoritățile naziste și începe să-și orienteze speranțele înspre un nou lider, apărut la Răsărit: Iosif Vissarionovici Stalin. Elanul său se sparge în martie 1945, când Pierre Drieu la Rochelle se sinucide.

Marie-Francoise Baslez

Culte ale imigrațiilor cu vocație universală

Considerate drept „concurrente ale creștinismului”, cultele orientale apar inițial drept reperul identitar al comunităților de imigrați în porturile și metropolele lumii grecești, apoi ale Occidentului roman. Cu toate acestea, dezvoltarea lor a favorizat transferurile culturale și religioase fără să fi fost întotdeauna evitate replierile și tensiunile intercomunitare.

În Pireu, începând cu sfârșitul secolului al IV-lea î. d. Hr., comercianții orientali sunt suficient de numeroși încât să se organizeze în comunități etnice, în funcție de originea lor. Unii se stabilesc definitiv, găzduiesc speculanții ambulante și echipajele navelor de transport la escală. Pentru protejarea persoanelor și bunurilor într-un mediu în care străinul are puține drepturi, e mai bine să te pui sub protecția unui zeu. Pe lângă acestea, construirea unei capele însoțită de construirea de depozite și de clădiri pentru găzduire, celebrarea sărbătorilor periodice, le oferă posibilitatea de a se întâlni între ei și de a păstra legătura cu patria îndepărtată. Orașele feniciene Tir și Beirut continuă, spre exemplu, să susțină și chiar să subvenționeze, în secolul al II-lea î. d. Hr., și chiar și sub Imperiu, așezările emigranților lor aflate la Delos și la Pozzuoli.

Astfel, egiptenii din Pireu i-au construit către 335 un sanctuar lui Isis, iar ciprioții un altul lui Astarte, fără a mai pune la socoteală numeroase capele întemeiate de fenicieni și de sirieni, instalațiile destinate cultului limitându-se uneori la un simplu altar aflat într-o incintă. Introducerea cultelor orientale marchează în perioada elenistică istoria porturilor din Marea Egee, în special a celor din Rodos și mai ales din Delos, apoi a acelor din Campania, înainte de a ajunge la Roma.

Diaspora cultelor orientale e mai întâi o expansiune maritimă în cadrul căreia comercianții indigeni au jucat un rol hotărâtor. Răspândirea prin intermediul soldaților greci și romani, care au fost detașați în Orient, caracterizează mai ales perioada imperială. Cu toate acestea, începând cu secolul al III-lea î. d. Hr., veterani ai războaielor din Siria au adus în secolul al III-lea cultul zeiței siriene în Egipt, în Grecia Centrală și în Macedonia, semn incontestabil al interesului pe care îl purtau grecii. Doi vectori, cu trăsături religioase diferite, au intervenit deci în difuzarea cultelor orientale: introducerea divinităților sub forma lor indigenă, fixată de locuitorii proveniți din țările cultelor orientale, și transferul prin intermediul unor greci a anumitor culte ce i-au atras în funcție de afinitățile personale.

Înainte de a amenaja o capelă, imigrații se întruneau în spațiul public, ceea ce nu se realiza fără a crea probleme în cazul în care aceștia dădeau impresia de anexare a spațiilor pe cheltuiala unei comunități grecești locale: procese pentru uzurparea sacerdoțiului sunt atestate la Atena, spre exemplu în cazul unui preot fenician care s-a stabilit într-o capelă de cartier în micul port al Falerei. Dimpotrivă, instalarea unui loc de cult particular se înscriseră într-un spațiu de libertate religioasă pe care orașele grecești și dreptul roman

l-au recunoscut mereu străinilor. Fiecare are dreptul de a-și onora „zeii ancestrali”, după ritualurile „ancestrale”. Toate cultele antichității recunosc faptul că religia constituie principala referință identitară a unui popor, nu atât în termeni de credințe cât de rituri componente ale structurii comunitare. Sinagogile evreiești s-au folosit de această toleranță la fel ca și celelalte comunități orientale, în schimb creștinii nu, deoarece creștinismul nu e religia unui popor, iar apartenența se bazează pe o alegere personală.

În practică, procedura era destul de simplă. Nicio lege nu a reglementat și nici nu a limitat vreodată într-un oraș grecesc introducerea unor divinități noi, nici a unor zei străini. Comunitățile de imigrați aveau doar datoria de a obține dreptul de proprietate, pentru că în dreptul antic proprietatea funciară și imobiliară reprezenta un drept exclusiv al cetățeanului. În epoca elenistică, atunci când se puneau problema construirii unei capele cu un spațiu pentru reuniune, privilegiul se acorda foarte des într-un spirit de parteneriat economic cu negustorii străini de care orașul avea nevoie pentru aprovizionare. Fixarea unui sanctuar oriental făcea parte din politica de integrare întreprinsă de orașe din secolul al IV-lea, care, cu toate acestea, nu mergea până la asimilarea completă și nici nu autoriza o repliere particularistă.

„Experți” liturgici

În aceasta există un risc. Într-adevăr, în Orient, cultul are mai multă autonomie față de organizarea politică și socială decât în Grecia și la Roma, unde comunitatea religioasă nu reprezintă decât o variantă a comunității politice. În Orient, preoții nu sunt magistrați: proveniți din caste sacerdotale, ei transmit și perpetuează în special texte, moduri de reprezentare și mai ales practici rituale foarte specifice. Încă în plină epocă elenistică sanctuarele din Grecia dedicate zeilor egipteni și sirieni fac să vină din Orient asistenți liturgici, numiți „experți”, pentru ca ritualurile să continue să fie celebrate după obiceiul străin, chiar dacă credincioșii greci au devenit majoritari. În Samos și Delos, unii preoți continuau să poarte costumele indigene. Preoții egipteni au adus cu ei imaginile divine sub o formă zoomorfă care îi deruta pe greci. Practicile curente în Orient, precum pomenile preoților cerșetori pe străzi, au reprezentat, uneori, o problemă în Grecia.

Au existat tensiuni, reacții xenofobe poate, a căror urmă transpare în procese. În mare, puterile publice au dat tot timpul dreptate preoților în cauză în numele principiului de vechime, care făcea ca aceste capele să fie respectabile: ritualul se putea celebra în continuare „ca și înainte și în mod corespunzător”. Pe de altă parte, orașul încadra și sprijinea pe rând cultele provenite din Orient, subvenționându-le și alegând un preot-cetățean; ele deveneau în acest mod „oficiale”.

Toleranța orașului depindea de transparența acestor culte, care nu trebuiau să fie suspecte de sectarism, crimă întâlnită în dreptul roman și de altfel și în dreptul grec. Această exigență a



Ovidiu Petca

Faust-Metamorfoze

facilitat transferurile culturale, așa numita „interpretatio”, greacă sau romană a divinităților venite din Orient. Universalismul antic e mai întâi un universalism cultural, întâietatea limbii, a artei și a gândirii grecești nefiind niciodată pusă la îndoială. Astfel, începând cu secolul al III-lea, toate aceste comunități de imigrați se exprimă exclusiv în greacă și înmulțesc afișarea de texte în greacă în scop publicitar.

Către un universalism religios

Înlocuirea limbii a facilitat apropierea sau asimilarea zeilor: Melqart din Tir e invocat sub numele de Heracle și Astarte feniciană sub cel al Afroditiei sau al „Iunonei Celeste” în Occidentul latin. Sarapis, precum și Baal-ii sirieni și fenicieni sunt reprezentați după modelul lui Zeus tronând, iar zeițele orientale în Afrodită, identificarea divinității orientale bazându-se pe câteva detalii semnificative precum cerceii „libieni” pentru Sarapis sau nodul de la mantou pentru Isis. Aceste identificări sunt ușurate de convingerea seculară a grecilor că e vorba întotdeauna de aceeași zei sub nume diferite.

Universalismul religios e astfel în germinare, funcțiile celor mai populare divinități orientale se îmbogățesc în continuu. Melqart din Tir e prezentat atenienilor ca binefăcătorul comun al umanității. Sarapis e invocat ca și „unul” sau cel „Foarte Mare”, la fel cum Zeus, Baal-ii sau chiar și Iahve reprezintă figura universală a celui „Foarte Înalt”. Transferurile culturale devenite necesare prin integrarea civică a comunităților de imigrați au făcut să evolueze niște „zei ancestrali” în figuri funcționale, răspunzând nevoilor epocii și mediului: protector al marinarilor, al familiilor, zeu vindecător, mai târziu, odată cu instituirea misterelor deținătorul speranței pentru viața de apoi. Astfel au rezultat simpatia și aderarea grecilor, iar cele mai populare dintre religiile orientale au devenit religii ale salvării, deschise tuturor.

Articol publicat în *Le Monde de la Bible*, 181, februarie 2008, p. 21-24.

Traducere din franceză de Annamaria Izabella Pazsint.

mofteme

Prin Olimpul românesc al moftangiilor



Vasile Gogea

În *Olimpul* vechii Elade, așa cum și Homer „vede” adesea, zeii se mai și plictisesc. Plictiseala lor aduce numai necazuri pe pământ. În asemenea momente de plictis se pun la cale războaie, adultere, violuri, incesturi ori crime. Ele generează epoci întregi în viața scurtă și agitată a muritorilor de rând.

Nu e cazul în *Olimpul românesc* al moftangiilor, escaladat athletic de *Nenea Iancu*. În acest spațiu, nici chiar momentele de toropeală maximă nu conduc la plictis, ci la tensiuni monumentale. Ca în *Căldură mare*, de exemplu. Mai întâi, pentru că acest *Olimp* pare părăsit de zei. Mai exact, de Zeus și frații săi. Locul lor pare a fi ocupat de zeițe. Sau, în orice caz, de întru chipări feminine ale lor. Căci, ce altceva este *coana Joița*, adică *Zoe* cea „bărbată”, dacă nu un substitut feminin al lui Zeus? În general, lumea „eroilor” lui Caragiale pare a fi dominată de femei. Toate intrigile își găsesc dezlegarea în preajma personajelor feminine, adevărate Ariadne ale unui labirint de mahala. O mahala din care lipsesc – firesc, de vreme ce zeii titulari s-au retras din roluri – templul și sacralul.

Dar, spațiul acesta *mitic* (în dublu sens)

umplut de o agitație zgomotoasă nesfârșită ne rezervă, încă, surprize. În planul cel mai profund, bine „ascuns” semantic, niciunul dintre textele dramaturgice, deci nu numai piesele de teatru propriu zise, ci și alte texte, dramatizabile, ale lui Caragiale nu are final. Ai, din când în când, impresia că unii eroi și-au greșit „destinul”, că au fost distribuiți greșit. După ce că, oricum sunt niște avatari degradați ai unor modele ideale, se întâmplă să fie și substituiți unul altuia. Astfel, de pildă, în „*farsa fantezistă într-un act*”, *O soacră*, îl întâlnim pe impetuosul *Ulise Furtunescu*, un „căpitan” (cum altfel? „englez” (!), trecut printr-o „*nenorocită Odisee*”, care se încheie, totuși cu bine, într-o *Ithacă*, putem bănuși, viticolă undeva prin ținutul Vasluiului...

O, voi zei ai Olimpului românesc al moftangiilor!

Vă imaginați, puteți să vă imaginați, cel puțin o secundă, finalul aparent din *O scrisoare pierdută* cu *Agamemnon* (Agamiță) Dandanache înlocuit cu *Ulise Furtunescu*? Ce triumf ar fi fost pentru *Zoe-Zeus*! (Încerc să-mi inchipui cum ar fi rezolvat *Lucian Pintilie* un asemenea final...) Fără îndoială, ar fi trebuit să avem un *Zaharia*

Trahanache mai rapid, dacă nu în reacții, cel puțin în anunțarea lor. Poate nu chiar ca „garçonul” Victor, care răspunde fals îndatoritor: „Voila, voila, on y vole!”, dar nici „...ai puținică răbdare!” ...

Cred că și din această repede ochire a *Olimpului* lui *Nenea Iancu* se poate adevăra ceea ce, folosind instrumente mult mai sofisticate, a văzut limpede și Constantin Hârlav (în recentul său studiu *Despre Caragiale. Încercări de precizie... istorico-literară*): „Lumea comediilor este și ea în căutarea frenetică a unei rațiuni, desigur a unei rațiuni convenabile, fiecare personaj sacralizând, în numele ei, o ficțiune particulară, dulcele confort în umbra unui mit politic. Lipsindu-i rațiunea generică, lumea aceasta nu cunoaște sancțiunea morală, mai exact sancțiunea conștiinței morale. Naturaletă și seninătatea eroilor, frenezia vitală fără limite legale individualizează inocența comică: privit de la înălțimea speciei, fiecare individ, locuitor al acestei lumi, pare dislocat din universul său firesc și conectat la o himeră.”

Un *Olimp* vesel, dar... plat!

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>.

sport & cultură

Sportul în cea de a 7-a artă

Demostene Șofron

Puține zile ne mai despart pînă la startul unei noi ediții TIFF (Festivalul internațional de film ‘Transilvania’), a 11 – a practic, 1 – 10 iunie. Un motiv pentru autorul acestor rînduri, în speranțele și dorințele lui și ale altora, de a avea o nouă secțiune, film artistic cu tematică sportivă.

Prezentul demers nu este deloc întâmplător. Filmul cu tematică sportivă are priză la public și are din mai multe și întemeiate motive. Tematica în sine este vastă, reprezentativă pentru mai toate ramurile și domeniile sportive, de la atletism la baschet, fotbal, fotbal american, golf, automobilism, lupte, hochei, cricket, baseball, echitație, alpinism, cursele de cai, artele marțiale, tenis de câmp, box,... Fiecare titlu în parte și veți vedea cît de multe sînt, propune o poveste incitantă, fie că este vorba despre un sportiv sau o echipă. Toate sînt însă măsura voinței și dorinței de împlinire personală, toate ascund drame ale devenirii în timp, toate sînt croite pe același calapod, mărire și decădere, toate au la bază istorii reale. Mai mult chiar, toate propun modele de sportivi, mai mult sau mai puțin de urmat. Sînt evoluții personale captivante, de unde și multe legende țesute în jurul oamenilor din lumea sportului (antrenori, sportivi, manageri, președinți de club, pariuri, medici, psihologi, kinetoterapeuți).

Filmul cu tematică sportivă generează clasamente. Publicații diverse propun clasamente, top-uri, clasificări care pornesc de la nominalizări sau premii obținute de peliculele respective la și în diverse festivaluri internaționale, de referință rămînînd Oscar, BAFTA, Golden Globe Awards.

Altceva este greu, de a vedea cîte filme au ge-

nerat disciplinele sportive în sine. Se vorbește de mii în cazul artelor marțiale, firesc dacă ne gîndim la numeroasele stiluri de luptă și școli de profil. Generează filme multe discipline precum baschetul, fotbalul american, boxul, baseball-ul, cursele de cai, hocheiul, tot ațtea istorii palpitante. Sînt istorii despre oameni și performanțele lor, despre competiții, despre ambiția de a învinge și de a fi cel mai bun între cei buni.

Ce am vrea să (re)vedem? Este greu de ales, dar în timp, am putea avea parte de un Top 100. Un Top 100 în care sînt incluse, ordinea prezentării peliculelor este aleatorie, “*Million Dollar Baby*” (2004; regia Clint Eastwood; patru premii Oscar, două Golden Globe Awards), “*Titanii*” (2000; regia Boaz Yakin; în distribuție Denzel Washington, Will Patton, Wood Harris; fotbal american prin persoane și evenimente reale), “*The Fighter*” (2010; regia David O’Russell; povestea boxerului ‘Irish’ Mickey Wad; două premii Oscar, două Golden Globe), “*Rocky*” (1976; regia John G. Avildsen; Silvester Stalone în rolul principal; zece nominalizări la Oscar/trei obținute, alte șase la Golden Globe/unul obținut și acela pentru cel mai bun film!), “*Jerry Maguire*” (1996; regia Cameron Crowe), “*Raging Bull/Taurul fioros*” (1979; regia Martin Scorsese; distribuție cu Robert De Niro, Joe Pesci, Frank Vincent; povestea boxerului Jake LaMotta; opt nominalizări la Oscar/două obținute, șase nominalizări Gloden Globe/un GG pentru De Niro), “*Cineva acolo sus mă iubește*” (1956; regia Robert Wise, cu Paul Newman în rolul celebrului ... Rocky Graziano, trei nominalizări Oscar, două obținute),

“*Grand Prix*” (1966; regia John Frankenheimer; cu James Garner, Yves Montand, Toshio Mifune; F1 prin circuitele de la Monaco, Clermont – Ferrand, Monza; trei premii Oscar), “*Singurătatea alergătorului de cursă lungă*” (1962; regia Tony Richardson; cu Tom Cortney, Michael Redgrave, James Bolan), “*Acești oameni minunați și mașinile lor zburătoare*” (1965; regia Ken Annakin; cu James Fox, Alberto Sordi, Jean Pierre Cassel; cursa aero Londra – Paris; modele variate de triplane, mono-plane sau biplane, de la ‘Vickers 22’ la ‘AVRO Triplane MK IV’, ‘Antoinette IV’, ‘Philips Multiplane’, ‘Eardley Billing Tractor Biplane’, ‘Santos Dumont Demoiselle’,...), “*Monte Carlo*” (1969; regia Ken Annakin; distribuție cu Tony Curtis, Bourvil, Susan Hampshire, Mireille Darc, Marie Dubois), “*Intrarea Dragonului*” (1973; cu Bruce Lee), “*Drumul spre victorie*” (1981; regia John Huston; cu Sylvester Stalone, Michael Caine, Max von Sydow, Pele, Deyna, Osvaldo Ardiles, Bobby Moore), “*Renăscut din cenușă*” (2005; regia Ron Howard; inspirat din viața boxerului James J. Braddock, alias ‘The Cinderella Man’), “*My Giant*” (1998; baschet, cu Gheorghe Mureșan), apoi “*Dreamer*” (2005; curse de cai), “*Jocuri murdare*” (2008; fotbal american), “*The Blind Side*” (2009; regia John Lee Hancock; fotbal american), “*Wimbledon*” (2004), “*Carele de foc*” (1981; regia Hugh Hudson; atletism), “*The Karate Kid*” (1984; regia John Avildsen; arte marțiale), “*Seabiscuit*” (2003; curse de cai; regia Gary Ross), “*Pădurea snobilor*” (1980; regia Harold Ramis; golf), “*The Another*” (Paul Newman în rolul titular, biliard)... Sper că v-am convins. Filmul cu tematică sportivă merită să aibă o secțiune a lui în festivalul clujean.

Secvențe de primăvară la ICR Lisabona

S. D. Cristea

(Urmare din numărul trecut)

Pentru al patrulea an consecutiv, Institutul Cultural Român de la Lisabona a avut onoarea de a prezenta spectacolul de deschidere al tradiționalei *Fête de la Francophonie* din Portugalia, la organizarea căreia au fost implicate anul acesta 14 țări. În discursul inaugural, doamna Sophie Laszlo, directoarea Institutului Francez din Portugalia, în incinta căruia funcționează și ICRL, a subliniat excelența colaborare dintre cele două instituții și calitatea deja verificată a evenimentelor culturale propuse de partea română. Contribuția de anul acesta s-a orientat spre domeniul teatral: o reprezentație cu piesa *Du pain plein les poches / Buzunarul cu pâine* a prestigiosului dramaturg român stabilit la Paris, Matei Vișniec. Lucrarea a fost pusă în scenă și admirabil interpretată, în limba franceză, de către actorii Oana Pellea și Mihai-Gruia Sandu, reprezentanți de elită ai reductibilei școli de teatru bucureștene. Spectacolul de la Lisabona a beneficiat de un pertinent comentariu introductiv datorat ambasadorului României, Vasile Popovici. Numerosul public a apreciat profunzimea și subtilitatea textului, materializat cu virtuozitate de strălucitul cuplu actoricesc Pellea/Sandu.

La 20 martie 2012, răspunzând solicitării GAMNA (Grupul de Amici ai Muzeului Național de Arheologie din Lisabona), ce urmau să efectueze un voiaj de documentare în România, directorul ICRL, dr. Virgil Mihaiu, a susținut prelegerea România - arheologie și istorie. Conferința s-a desfășurat la sediul MNA din Mosteiro dos Jerónimos, Belém/Lisabona (monument din secolul XVI, inclus pe lista celor catorva minuni ale lumii moderne), cu participarea coordonatorilor excursiei, profesorii universitari dr. Luís Raposo, director al Muzeului Național de Arheologie al Portugaliei, și dr. José d'Encarnação. Cei aproximativ 70 de istorici și arheologi înscriși pentru această adevărată expediție (pe traseul București-Sinaia-Brașov-Sighișoara-Sibiu-Suceava-Cernăuți-Chișinău-Tulcea-București) au recepționat cu deosebit interes comentariile și filmele documentare prezentate de directorul ICRL și au mulțumit instituției române pentru contribuția decisivă la organizarea întregii acțiuni.

Sub genericul *Muzica în context*, Facultatea de Științe Sociale și Umanistice din cadrul *Universidade Nova de Lisboa* organizează o serie de colocvii de muzicologie. În luna martie 2012, manifestarea a avut-o ca invitată pe profesoara Elena Maria Șorban, titulară a Cursului de *Istorie generală a muzicii și de paleografie gregoriană* la Academia de Muzică G. Dima din Cluj-Napoca. Experta româncă a susținut prelegerea intitulată *Missa contra paganos: dimensiunea politică a „cantus planus” în perioada dominației otomane*, precum și un *workshop* pe tema *Cântul gregorian în învățământul muzical - o abordare practică*. Ambele subiecte au fost abordate cu reală competență profesională, dusă până la erudiție, în materie de cercetare a interferențelor dintre istoria muzicii și evoluțiile istorico-politice medievale de

pe teritoriul provinciilor locuite majoritar de români. Prelegerea a încercat, și în bună măsură a reușit, să elucideze chestiuni cum ar fi: contextul istoric medieval din Europa Central-Orientală; opoziția Principatelor Române - Valahia, Moldova și Transilvania - față de expansiunea Imperiului Otoman; rolul bisericii ortodoxe și al celei catolice în lupta contra agresiunii musulmane; percepția asupra vieții și morții în cotidianul medieval al respectivelor regiuni; modul cum *cantus planus* (cântul liturgic medieval de sorginte occidentală) a fost cultivat în Transilvania; ambianța peisagistică și arhitecturală în care s-a manifestat *cantus planus* prin pățile noastre de lume. Conferința doamnei Șorban a cuprins, de asemenea, interesante reflexii asupra motivațiilor psihologice ale sentimentelor de ură (deloc conforme eticii creștine) nutrite de creștinii din jurul Arcului Carpatic față de invadatorii musulmani și exprimate în însuși genericul *Missa contra paganos*. Investigatoarea și-a exprimat convingerea că principalul element care a stârnit o asemenea reacție era tributul în copii impus de otomani în teritoriile cucerite. De aceea, însăși maniera de intonare a cântului liturgic sus-amintit era, de fapt, mai apropiată de un cânt de luptă decât de o incantație serafică. Elena Maria Șorban a vorbit și despre situația actuală a fondului documentar de *cantus planus* în țara noastră și a apelat la exemplificări vocale intonate de fiul ei, Gabriel Șorban, care continuă tradiția artistică a familiei. Cei trei ani petrecuți de familia profesoarei E. M. Șorban în Insula Madeira, i-au permis conferențierei să-și desfășoare convingătoarea demonstrație chiar în limba portugheză, un idiom deloc la îndemâna oricui.

Preocupările legate de studiul cântului gregorian (încă din anii totalitarismului, când a publicat volumul *Vigilale*, în seria *Surse ale muzicii românești*) i-au facilitat Elenei Maria Șorban realizarea unui apreciat atelier dedicat acestei teme, tot la sediul *Universidade Nova* (unde conferențiasse și președintele ICR, Horia-Roman Patapievici, toamna trecută).

Per ansamblu, proiectul intitulat *Antologia cantus planus în manuscrisele din România* se înscrie în programul post-doctoral MIDAS al Uniunii Europene, derulat prin intermediul Universității Naționale de Muzică din București. Filiala portugheză a Institutului Cultural Român s-a aflat printre entitățile ce au colaborat la realizarea acestui eveniment de certă ținută academică (Centrul de Studii de Sociologie și Estetică Muzicală / CESEM, Institutul de Etnomuzicologie - Muzică și Dans / INET-MD, Fundația pentru Știință și Tehnologie / FCT și Facultatea de Științe Sociale și Umanistice / FCSH, din cadrul *Universidade Nova*). În intervenția sa la Colocvii, dr. Virgil Mihaiu, directorul ICR Lisabona, a revelat contribuția școlii române de muzicologie la patrimoniul culturii actuale.

Profesor la Facultatea de Litere a Universității din București, istoric literar (domeniu în care a publicat 16 cărți), pionier al studiilor luso-brazilianistice din România, ambasador al

României în Portugalia (1997-2001) și Brazilia (2007-2012), Mihai Zamfir (născut la București în 1941) este unul dintre reprezentanții de frunte ai culturii române actuale. Pe traseul de întoarcere din misiunea diplomatică pe care a îndeplinit-o la Brasilia, acompaniat de distinsa-i soție, doamna Mihaela Mancaș, scriitorul Mihai Zamfir a făcut o escală la Lisabona, spre a lansa recenta traducere în portugheză a romanului său *Se înnoptează. Se lasă ceață*. Volumul de 340 de pagini a apărut la editura *Thesaurus* (Brasilia, 2012), în traducerea Carolinei Martins Ferreira, sub titlul *Lisboa para sempre*. La fel ca în precedentele sale romane, Mihai Zamfir se dovedește a fi un prozator redutabil, de o mare acuratețe stilistică și abilitate a construcției și a gradării tensiunii narative, ce trădează - totodată - un simț *quasi*-muzical în structurarea epicii. Substanța romanului rezidă într-o relație amoroasă desfășurată - din unghiul cititorului - exclusiv la nivel epistolar, între un lingvist român atras de mirajul Lusitaniei și o fostă colegă de studii din Lisabona „Revoluției garoafelor” / 1974, regăsită - pe căi academice - după trei decenii, în postura de profesoară universitară în Australia. Situațiune aproape fără ieșire, pe care însă dubla pasiune a romanului Petru (față de Portugalia și de Isabel) ajunge, finalmente, să o răstoarne în favoarea sa. Evoluția relațiilor erotice dintre cele două personaje e la fel de captivantă precum descrierea minuțioasă a ambianței Lisabonei. Mihai Zamfir se numără printre puținii scriitori capabili să transfigureze prin cuvânt fascinația, ce frizează uneori morbidul, caracteristică metropolei de pe Estuarul Tejo-ului.

Deși pe parcursul preparativelor acestei lansări, dl. Zamfir insistase că în lumea actuală literaturii nu mai pot aspira la audiențe masive, în seara de 23 martie, la sediul ICR din Lisabona a avut loc una dintre cele mai reușite manifestări consacrate artei cuvântului din istoria de cinci ani a instituției. Numeroșii spectatori, parcă „aleși pe sprânceană”, au receptat cu maxim interes momentele seratei: în deschidere, Fernando Couto e Santos a prezentat romanul din punctul de vedere al unui lector portughez, dublat însă de un talentat investigator al literaturii române contemporane, căreia (stimulat de colaborarea cu ICRL) i-a dedicat deja o jumătate de deceniu din viață. Romancierul însuși a apreciat în mod deosebit intervenția criticului portughez, iar cunoscuta traducătoare din limba portugheză Anca Doina Milu-Vaideseșan și-a exprimat disponibilitatea de a realiza o versiune românească a acestui eseu, spre a-l face publicabil într-o revistă culturală din România. Intervenția autorului n-a păcătuit decât prin scurtime. În rest, același șarm irezistibil, aceeași exemplară rostire în limba portugheză, același spectacol de idei și sentimente prin care Mihai Zamfir își cucerește infailibil auditorii. Să recunoaștem: nu e la îndemâna oricărui om de litere să primească aplauze prelungite din partea unui public atent și exigent, ca și cum ar fi asistat la un reușit concert și ar fi solicitat un bis din partea protagonistului. Directorul ICRL, Virgil Mihaiu, a punctat câteva uimitoare coincidențe temporale între datele (mai mult sau mai puțin fictive) înscrise pe mesajele schimbate între eroii acestui roman epistolar și providențialele întâlniri (reale) dintre moderatorul seratei din 2012 și autorul cărții (a cărei „acțiune epistolară” se petrece între 1998-2002; adică, tocmai în perioada când V. M. beneficiase de o





bursă Camões și de o generoasă găzduire lisaboneză din partea ambasadorului M. Z.). Evident, asemenea „lucrări ale hazardului” nu puteau rămâne fără efect asupra scrierilor întâiului director al primului Institut Cultural deschis de statul român în spațiul lusofon.

La Palácio Galveias din Lisabona a avut loc conferința de presă a proximei ediții a celui mai amplu festival de cinema din Portugalia – *IndieLisboa*, ediția a noua, programată pentru finele acestei primăveri. Intențiile și strategiile organizatorice, detaliile legate de programare, componența juriilor etc. au fost prezentate de cei trei directori, care conduc festivalul de la înființare și până azi: Miguel Valverde, Nuno Sena și Rui Pereira (inițiatorii *Asociației Zero em Comportamento*, sub genericul căreia ființează întreaga manifestare). Primul dintre cei trei membri ai amintitului „triumvirat” a efectuat deja câteva descinderi pe teritoriul cinematografului române, datorită intensei colaborări stabilite între *IndieLisboa* și Institutul Cultural Român de la Lisabona încă de la înființarea acestuia. Având în vedere implicarea plină de solicitudine a ICRL în organizarea festivalului, la amintita conferință de presă au fost invitați directorul ICRL, Virgil Mihaiu, directoarea-adjunctă, Antoaneta Roman, și referenta Marinela Banioti. Sigla ICRL apare în materialele difuzate cu această ocazie în compania multor entități culturale, politice, social-economice de prestigiu: președinția Republicii Portugheze, Guvernul Portugaliei, Institutul Cinematografiei și Audiovizualului (ICA), Primăria Lisabonei, principalele organe de presă, radioul și televiziunea publice portugheze, principala companie aeriană a țării (TAP), diverse ambasade (Elveția – ca țară invitată a actualei ediții, Norvegia, Irlanda, Danemarca, Argentina, Chile, Finlanda, Brazilia, USA, Austria, Suedia), institute culturale din Italia, Germania, Norvegia, Danemarca, Suedia, Franța, Casa Americii Latine etc. Ca în multe situații similare din Lisabona, și această reuniune cu caracter cultural a beneficiat de un ambient cu totul special: palatul contelui de Galveias, amplasat lângă Praça dos Touros din Campo Pequeno, e un model de arhitectură din secolul XVII, somptuos decorat cu azulejos și cu o frumoasă grădină prin care se preumblă păuni. Palatul fusese conceput ca reședință de vară a Marchizilor de Távora, până în anul 1759, când această familie a căzut victimă persecuțiilor Marchizului de Pombal (primul ministru cu înclinații dictatoriale, căruia i se datorează reconstruirea capitalei portugheze după devastatorul cutremur, urmat de tsunami, din 1755). Actualul nume provine de la contele de Galveias, care a achiziționat edificiul în anul 1801.

Din inițiativa producătorului Nuno Figueira, în data de 27 martie 2012, o echipă de filmare a televiziunii publice portugheze – RTP – a descins la sediul Institutului Cultural Român de la Lisabona. Redactoarea Carla Matos Gomes a realizat un interviu cu directorul ICRL, Virgil Mihaiu, spre a fi difuzat în emisiunea de largă audiență *Portugal sem Fronteiras* (Portugalia fără frontiere), transmisă în fiecare sâmbătă timp de două ore, în simultan, de către RTP și RTP Internațional. Încântată de frumusețea celor câtorva costume populare românești aflate în custodia ICRL, doamna Gomes a avut inspirată idee să-i salute pe telespectatorii lusitani învestmântată într-o multicoloră ținută românească din Banat.

rânduri de ocazie

Franthousiasme...la Dej

Radu Țuculescu

Franthousiasme înseamnă Festival național de teatru francofon pentru elevi. *Franthousiasme* înseamnă o excelentă inițiativă semnată de profesorul și prozatorul Lucian Iosip și se petrece la Dej! De nouă ani, cu surprinzătoare participări din neașteptate colțuri ale țării! Că te și miri cum de se mai „face” și altă limbă decât engleza cea de toate zilele! Cum de reușesc unii profesori să le insuflă micilor și neastâmpăraților școlari pasiunea pentru francfonie. Pasiunea pentru scenă, pentru teatru.

Festivalul este organizat pe două secțiuni, prima rezervată școlărilor claselor I-VIII iar a doua adolescenților din ultimele patru clase. Anul acesta participarea nu a fost chiar atât de numeroasă precum fusese în anii precedenți („doar” 14 trupe și 250 de elevi) dar a „compensat” prin calitatea scenică și repertorială. Ba, așa putea afirma (ca unul care am urmărit numeroase ediții anterioare...) că această ediție a IX-a a fost cea mai omogenă din punct de vedere artistic. Nu au existat momente plictisitoare, lipsite de explozii și, ceea ce m-a afectat (în mod plăcut!) a fost pronunția fluentă, nuanțată a textelor dramatice, dovedind o cunoaștere a limbii franceze din ce în ce mai temeinică. „Entuziasmul” meu s-a declanșat încă de la primul spectacol când pe scenă au urcat școlarii de la Școala agricolă(!) din Cuzdri-oara, un sat cam greu de „descoperit” pe hartă... Copiii aceia, îndrumați de profesoara Elisabeta Petruțiu, vorbeau (și cântau...) franceza fără vreun efort vizibil, fără poticneli, cu dezinvoltură. Bravo!

La secțiunea întâia s-a remarcat, în primul rând, spectacolul trupei *Preamble* de la palatul copiilor din Cluj condusă de Andreea Mărculescu și Cristina Pocola. Pe un scenariu propriu, un „basm” imaginat scenic, foarte tinerii actori au interpretat cu pasiune, mișcându-se degajat într-un decor corect gândit, în culori pastelate, lipsite de stridențe, degajând un aer de gingaș mister. Ideea de a introduce și elemente tipice pentru un teatru de păpuși a fost mai mult decât salutară. Alături de trupa clujeană, trebuie să mai amintesc trupa *Les petits joyeux* din Dej coordonată de Ionela Leu și trupa *Ferdý Junior* din Sighetu Marmăției a profesorului Marian Gelu care joacă... mai mult în străinătate decât acasă!

La secțiunea a doua, concurența a fost mai strânsă căci era vorba despre trupe deja cunoscute și

apreciate atât în festivalurile naționale cât și în cele internaționale, premiate în Franța, Italia, Serbia ori Belgia. În cele din urmă, pe primul loc s-a clasat trupa *Intermezzo* de la colegiul național „Andrei Mureșanu” din Dej dirijată impecabil de Lucian Iosip. Ea a interpretat o adaptare după Jean Giraudoux într-o regie plină de fantezie unde diversele ritmuri de rostire și de mișcare scenică s-au împletit exploziv, culminând cu ceea ce pot spune că este, deja, „ampronta” Lucian Iosip, un insert folcloric românesc perfect motivat de concepția regizorală. Emoționant fu momentul când pe scenă au urcat cei care interpretaseră aceeași piesă în urmă cu... zece ani, unii dintre ei acum profesori de franceză, avocați ba chiar... „specialiști” în limba japoneză! O altă trupă binecunoscută pe meridianele francfoniei este *Assentiment* a liceului O. Goga din Huedin, inițiată și condusă de Alexandru Jurcan (profesor, prozator, poet...) care a scris și scenariul. Multă mișcare, multe „tablouri” vivante și, spre deosebire de alte spectacole ale lor, text bogat bine articulat de elevii-actori. La Dej există, însă, încă(!) o trupă cu vechi „state”: numeroase spectacole, participări internaționale plus premii pe măsură! O „concurență” benefică, zic, pentru menținerea nivelului ridicat al actului artistic. Este vorba despre trupa *Caracteres* a liceului Al. Papiu-Ilarian inițiată de Ligia Clinciu secondată de Olimpia Buhățel. Pe lângă excelentele costume (cu care impresionează de fiecare dată), tinerii interpreți au descifrat cu dexteritate textul lui Yannick Rucelle, într-o montare simplă dar expresivă dovedind o bună înțelegere a jocului în grup. Sînt obligat, cel puțin să-i amintesc în aceste rânduri, pe elevul din clasa a V-a (!) Georgiu Vlad care a interpretat surprinzător de bine, cântonete celebre (am aflat că în Italia a ridicat sala în picior) și trupa de dansuri populare *Cununița* a Școlii Mihai Eminescu din Dej.

Anul viitor ar urma o ediție „jubiliară”, adică ediția a X-a a festivalului național de teatru francofon *Franthousiasme* de la Dej, ediție pe care sperăm că nesfârșita noastră criză economică nu o va șterge de pe harta manifestărilor culturale.

„Situațiunea” de la Bunavestire

După o călătorie pe parcursul căreia cel mai impresionant fapt oferit vederii mele a fost felul în care o doamnă alergînd în linie dreaptă către vîrsta a treia citea ultima (bănuiesc) ispravă editorială a lui Dan Puric, am ajuns în precarul meu birlog. Mai rumegam imagini din filmul lui Chaplin cu dresura de purici, cînd mi-am adus aminte că este anul Caragiale și am reluat cititul capodoperelor, și mai scurte, și mai lungi, ca dimensiuni. La un moment dat, zîmbind singurătății, m-am apucat să mă hrănesc banal, cu o omeletă din ouă de la găini nenorocite de stress. Taman pe cînd îngurgitam nociva mîncare, aud, dinspre micul ecran, o voce cunoscută, spunînd vrute și nevrute, dar și lovind crunt în moalele omletei mele: a fost secetă în toamnă, iarnă grea și „s-a ratat rapița!” Am lăsat baltă omeleta stressată, am realizat că urma ziua Bunavestiri și a cucului. Ca să mă consolez, pansez, tratez, am ajuns la rapița din *Situațiunea*. Începe noaptea, cu o concluzie: „Este o criză, mă-nțelegi, care poți pentru ca să zici că nu se poate mai oribilă... S-a isprăvit... E ceva care poți pentru ca...” Nu după multe rînduri intervine actualitatea: „Nae face o figură foarte mîhnită, e așa de obidit, încît ai crede că vrea să plîngă.

– Bine, Nae –zic eu- nu trebuie să fie omul așa de pesimist. Lucrurile or să se-ndrepte... este o recoltă admirabilă.

Nae, schimbînd figura și zîmbind cu compătimitate de ignoranța mea:

– Ce recoltă, nene, ce recoltă? Dumneata n-ai văzut rapița?

– N-am văzut-o, că n-am fost pe-afară.

– „Apoi vezi!... Rapița, moft!”

Nu mai au rost alte citate sau comentarii. Destul că pe Nae îl poate chema și Vasile și Traian. Să nu ratăm rapița!

Mihai Dragolea

Jazzul cameral & „filiera” Tristano

Ioan Mușlea

Între *momentul cool* și promisiunea de a lămuri povestea cu „hard-bopul” mi s-a părut că, totuși, ar mai trebui să zăbovim și asupra unor momente sau episoade care – până într-un anumit punct – își au originile undeva în *răcoarea* așa-zisului jazz rece. În fond, sper că a devenit pentru toată lumea cât se poate de limpede că fruntariile/granițele unor școli sau stiluri părăd, la un moment dat, bine definite au fost încălcate „într-o veselie” de mulți dintre cei mai de seamă jazzmeni, căroră – să fim bine înțeleși – nu le-a trecut niciodată prin cap să inventeze ori să „patenteze” neapărat curente, stiluri sau chiar „epoci” noi, neurmărind, în fond, decât să schimbe/anuleze unele restricții/îngrădiri (devenite anacronice/jenante!), asigurându-și într-astfel noi teritorii care să le garanteze libertatea de exprimare. Precizez acest lucru deoarece atât în cazul jazzului cameral cât și în „povestea” școlii/filiei Tristano, avem de a face cu două figuri de prim plan care se vor fi impus cu brio în bomba *be-bop* colaborând din plin cu însuși marele Bird. Este vorba despre pianistii John Lewis și Lennie Tristano. Amândoi și-au dovedit harul și au câștigat încrederea tartorilor *bebop*, însă - de fapt - în fiecare dintre cei doi *pianoplayers* se ascundea un alt soi de muzician/jazzman care visa o altă muzică, alte acorduri, armonii sau chiar anumite tehnici de abordare/valorificare a faimosului contrapunct ținând de muzici (clasice) dintre cele mai vechi sau, alteori, de idei dintre cele mai noi. Dar mai bine ar fi să vedem cum s-au petrecut lucrurile și cum au decurs ... ostilitățile.

Cam pe undeva prin anul 1950, (super)contrabasistul Ray Brown, amestecat și el în frenezia *bop*, avea să „construiască” un quartet mai special, alegându-și cu cea mai mare grijă oamenii: pianistul John Lewis, vibrafonistul Milt Jackson și pe marele Kenny Clarke la tobe. În scurtă vreme, la baterie va apărea Connie Kay, iar leaderul Ray Brown va lăsa contrabasul pe mâna formidabilului Percy Heath. Noul leader, pentru multă lume identificat ca inițiator al quartetului, avea să fie Milt Jackson, iar - pentru o vreme, chiar numele grupului avea să fie Milt Jackson Quartet. În fond, toți, dar absolut toți, făcuseră parte dintre eroii (din linia întâi!) a *bop*-ului și

trecuseră proba de foc alături de ciracii unicului Charlie Parker. În scurtă vreme se va dovedi că adevăratul „director de conștiință” al quartetului era John Lewis, iar Milt Jackson va continua, la fel ca înainte, să joace rolul omului imprevizibil, gata oricând să se abată de la rigoarea impusă de leader. În ce consta așa-zisa rigoare? Pur și simplu, în aplicarea sistematică, bine cumpănită și extrem de inteligentă a construcțiilor și a structurilor contrapunctive omniprezente în muzica divină a gigantului Johann Sebastian Bach. Piesa „Vendôme” (prezentă de bună seamă pe Youtube!) ilustrează perfect această concepție, dar nu vom intra în amănunte, ci vă voi ruga să ascultați un alt exemplu, la fel de grăitor, și anume „Django” sau - de ce nu? - piesele „Lonely Woman” și „I Remember Clifford”. Ceea ce ar trebui să vă încante este grația și eleganța pianului, alternând cu intervențiile năvalnice, impulsive ale vibrafonului pe un *background* de vis întreținut cum rareori se întâmplă de un contrabasist și un baterist de excepție. Alăturarea/simbioza inspirată dintre unele „invenții” baroce/„elisabetane” și cea mai pură improvizație jazzistică te ia pur și simplu de pe picioare; nimic ieftin, nimic gratuit, doar muzică pură din care țâșnește când și când tragismul/dramatismul bluesului. S-ar putea ca unii să acuze această muzică de o anumită monotonie/facilitate sau de un soi de autopastășire, însă - nu o dată, și se poate întâmpla să treci prin momente în care să chiar ai nevoie tocmai de o asemenea (aparentă, în fapt!) seninătate.

Succesul produsului/brandului MJQ a fost imens, grupul „producând” zeci și zeci de discuri, desființându-se și reînființându-se până târziu spre anii '90. Un aspect defel neglijabil l-a constituit editarea unor discuri cu invitați de mare prestigiu cum au fost Sonny Rollins, Jimmy Giuffrè sau Laurindo Almeida, precum și participarea la experimentalismul curentului *third stream* care - sub oblăduire lui Gunther Schuller - a încercat o fuziune între (un anumit) jazz și muzica clasică. Youtube vă pune la dispoziție o seamă de înregistrări ieșite din comun dintre care vă recomand, cu entuziasm, un fantastic *In a Sentimental Mood* cu Sonny Rollins ori

extraordinarul adagio din *Concierto de Aranjuez* cu ghtaristul Laurindo Almeida; pentru cei curioși să cunoască până unde vor fi mers unele căutări și experimente mai speciale, le recomand să încerce să caute și să asculte, tot pe Youtube, cam ce figurează în dreptul numelor *third stream* și *Gunther Schuller*. În câteva cuvinte, acest „cel de-al treilea curent” n'a făcut decât să asocieze spontaneitatea jazzului calităților evidente ale scriiturii muzicii „savante” occidentale. Experiența/aventura MJQ nu a fost singulară, existând și alte căutări sau explorări în același sens. Cea mai interesantă pare să fi fost cea a unui trio condus de vibrafonistul Red Norvo alături de ghtaristul Tal Farlow și de Charles Mingus, basistul tuturor explorărilor și exceselor avangardei.

Un personaj oarecum misterios, care a jucat un rol de seamă în jazzul anilor '50-'60, fiind considerat de mulți specialiști ca un adevărat creator de școală, a fost pianistul orb Lennie Tristano. Prin 1945, omul venise din Chicago și avea să participe din plin la „nebulia bebop”, integrându-se ca puținii alții în vârtejul pe care-l stărnise Charlie Parker. Cu toate acestea, se va dovedi în curând că Tristano avea cu totul alte planuri/idei în ce privește jazzul. Și le va pune în practică, dar mai ales îi va convinge pe mulți dintre instrumentiștii momentului că era singura cale de urmat care asigură și un fundament teoretic ideilor - nu o dată cam năstrușnice - ale stilului cool. În anul 1951, Tristano avea să înființeze și să conducă, în chiar buricul New Yorkului celebra sa „New School of Music”. Cei mai renumiți elevi ai maestrului au fost saxofoniștii Lee Konitz și Warne Marsh, precum și ghtaristul Billy Bauer; sub îndrumarea strictă a vrăjitorului Tristano stilul acestor muzicieni de excepție a contribuit din plin la faima *Jazzului cool* care se definea de acum ca o muzică rece, intelectuală, din care lipsea orice urmă de emoție. În schimb, Lennie Tristano și ucenicii săi se complăceau în nesfârșite improvizații lineare care aveau să fie „taxate” drept *muzică intuitivă de tip Lennie Tristano*. De fapt, în muzica atât de aparte pe care o concepea Tristano, se făceau simțite din plin influențele provenind din frazările aiuritor-plutitoare ale extraordinarului Lester Young; rezultatul devenea imediat vizibil printr-o scădere perceptibilă a violenței propovăduite de Charlie Parker și câștigarea unei alte dimensiuni melodice, armonice și ritmice care estompa în chip considerabil mare parte din aspectele expresioniste ale *bebop*-ului. Pentru Tristano și elevii săi era extrem de important să poată fi instaurat un climat aparte care să favorizeze o concentrare a atenției lăuntrice, o ascultare reciprocă și o imaginație fără frontiere. Adeseori, acești muzicieni de excepție au reușit să producă un discurs autentic, neavând nimic de a face cu rutina, ajungând să realizeze primele improvizații cu adevărat libere (realizate în absența unei teme ori a unei grile armonice!) care se vor impune mult mai târziu în stilul *free*.

După părerea mea, pianistul Tristano rămâne unul dintre cei mai convingători creatori, „un tehnician al pianului de mare clasă”, care nu s-a lăsat închis în formule sau tipare prea constrângătoare. Splendoarea compozițiilor și a stilului său vă stă la dispoziție pe Youtube, fiind de ajuns să căutați, de pildă, „Lennie Tristano Requiem” ori „Intuition”.



Buddy & MJQ

Arcadia și un simbol aproape uitat

Mugurel Scutăreanu

Pe vremea părinților noștri era *de bon ton* să faci trimiteri cât mai dese la mitologia greacă sau la proverbe și cugetări latine - demonstrai cultură, rafinament chiar. Moda aceea s-a cam prăfuit și nu fără un oarecare temei: lumea, arta, sunt în mișcare perpetuă, efigiile și simbolurile se schimbă, literatura clasică oferă mult mai vaste și mai nuanțate puncte de referință decât mitologia, mult mai subtile paralelisme pentru situațiile care se doresc a fi asemănate cu un arhetip. Nu în ultimul rând, la declinul obiceiului (bun de altfel) a contribuit și faptul că prea mulți semidocti începuseră a-și masca instrucția subțirică sub paravanul câtorva sintagme tocite trudnic. Totuși nu cred că trebuie să lăsăm generația-Internet să-și închipuie că de panteon și de legendele olimpiene s-a ales praful și că dacă, de pildă, intenționăm să ilustrăm bogăția, este mai *cool* să facem aluzie la Bill Gates decât la regele Midas.

Panseurile acestea, numai un pic mai răsărite decât ale lui Gâgă, mi-au solicitat puținii neuroni rămași, în urma unei izbânzi răsunătoare a cvartetului de coarde clujean *Arcadia*. Așa mi-am adus aminte că *Arcadia*, în afară de leagăn al lui Pan și Arcas, de tărâm idilic, de templu al artelor, de simbol al elevației, de invitație la o rememorare a efemerei noastre ființări, mai înseamnă și loc al întrecerilor antice, al năzuinței spre *citius, altius, fortius*. Cei patru tineri artiști tocmai au sărit o ștachetă ridicată la mare înălțime, acoperindu-se de glorie la *Wigmore Hall London International String Quartet Competition*. Cu alte cuvinte (că mi-am zdrelit limba cu pronunțiile englezești) cei patru copii ai Clujului au rupt gura târgului la *Concursul Internațional pentru Cvatete de Coadre de la Wigmore Hall, Londra*. De fapt, s-au impus în fața întregii lumi tinere muzical-camerale, fiindcă nu prea cred eu că există pe fața pământului multe cvartete valoroase la vârsta primăverii, care să nu fi auzit de vestita întrecere de pe Tamisa sau care să fi auzit de ea și să nu se fi arătat interesate. Mai degrabă îmi pot închipui situația prezumtivă a unor posibili năpăstuiți, cum ar fi neștiuții cvartetisti bravi de prin fostele republici sovietice, care n-au izbutit a găsi oligarhi mărinimoși dispuși să le înlesnească o participare la concurs. Slavă Domnului că arcadienii noștri au avut cum, cu ce și de ce să zboare până în metropola engleză. Acel „de ce” are un tâlc. Fiindcă insularii, oameni socotiți, n-au pus pe drumuri toată floarea falangelor de câte patru cordari care ar fi fost gata a se prezenta la turnir. Nu, le-au cerut, foarte deștept, tuturor doritorilor, să binevoiască a trimite mai întâi câte un DVD cu o înregistrare audio-video care să-i reprezinte. Așa că, simplu și cu folos, grupurile s-au cernut fără mare vânzoleală, preselecția drastică săvârșindu-se cu mijloacele epocii electronice. Sigur că o asemenea conservă muzicală are scăderile ei, printre care, nu în ultimul rând, imposibilitatea redării fidele a personalității vii a unei formații însă... atât poate suportul de celoid deocamdată. În ultimă analiză, handicapul acesta a fost general. Și, ajunși aici, merită să vă redau un crâmpel din interviul pe care l-am smuls celor patru învingători. Zice Traian Boală, violistul (!), purtătorul de cuvânt al trupei: „Istoria cu DVD-ul este interesantă. L-am înregistrat la Viena, în mare grabă, fiindcă eram deja cu bagajele făcute, în aceeași zi

urmând să ne întoarcem în țară (după anul de studii la *Universität für Musik und darstellende Kunst*, n.a.). Am mers la Conservator cu tot calabalăcul după noi, am înregistrat materialul pe un reportofon performant, dar oricum, reportofon, a trebuit să editez DVD-ul pe laptop, chiar în sala în care am făcut imprimările dar... totul a ieșit bine. Ca dovadă am fost invitați la concurs și vestea ne-a adus o primă mare bucurie”. Ca într-un film de aventuri! N-au avut vreme de reluări, de cosmetizări - cum a ieșit din prima. Ceea ce spune multe, fiindcă logica exclude posibilitatea unei reușite norocoase - înregistrarea dovedea o valoare constantă, de fond.

Odată primită invitația la concurs a început alegerea lucrărilor din lista elastică oferită de organizatori, studiul piesei impuse (*Eclipse* de Brett Dean) și... muncă, muncă, muncă. Iluzii nu prea, mai mult hotărâre surdă și încrederea în șansa jucată cinstit. Ana Török, prima violină, mi-a spus: „N-am pornit cu gândul de a câștiga ci de a da tot ce putem. De la bun început am hotărât să nu ne stresăm ci să fim cât mai relaxați și să ne simțim cât mai bine unul pe altul. Aveam convingerea că simbioza echipei trebuie să fie remarcată de către public și juriu”. Și a venit concursul. Erau ultimele zile ale lui martie; cele 10 grupuri selectate de către juriu după înregistrările trimise (în urma unei proceduri draconice, însumând 4 etape) s-au adunat la Londra. Etapa preliminară a constat în două recitaluri, primul conținând piesa impusă, cea *Eclipse* și un cvartet de J. Haydn (la alegerea concurenților, dintr-o listă de 3 opusuri - Op. 64, Op. 76 sau Op. 77.) iar al II-lea fiind dedicat lui Mozart (o lucrare din ultimele 10 create) și unui compozitor din epoca modernă (de după 1918). Arcadienii noștri aleseseră cu grijă.

„Concursul a fost foarte bine gândit și structurat, a dat posibilitatea fiecărui grup să crească pe parcursul desfășurării competiției” mi-a spus Răsvan Dumitru, al II-lea violonist. „Pentru etapa preliminară noi am preferat Cvatetul Op. 77 nr. 1 de Haydn, Mozart KV 387 și Cvatetul nr. 5 de B. Bartok”. Zece grupuri de cordari / Londra adunase / I-au ales pe cei mai tari / Și-au rămas doar șase. Șase semifinaliști. Cazanele duduiău. Jocurile aveau să se facă în cea semifinală vegheată de figura leonină a lui Beethoven. Se putea cânta orice în afară de cvartetele Op.18 și de *Marea Fugă* Op. 133. Ardelenii au ales *Razumovsky 2* (Op. 59 nr. 2) și au strălucit! Ana Török: „recunosc că am simțit acel moment ca pe un punct forte”. După fața de arme o marcantă membră a juriului a comis o indiscreție cum rar se-ntâmplă, scăpând un elogiu de genul „fiti liniștiți, astăzi ne-ați adus în față spiritul lui Beethoven, nu prea contează cum veți cânta în finală...” *Les jeux sont faits, rien ne va plus*. Dar nu le stă în fire arcadienilor să jubileze înainte de vreme așa că au cântat dumnezeiește și în ultimul act, împingând cvartetul polonez *Meccore* pe locul al II-lea iar grupul american *Tesla* pe locul III. *Veni, vidi, vici!* Pe românește, zis și făcut! Nu contează valoarea premiului I în lire, ea se măsoară în lauri, mai de fală mi se pare *Premiul Special Beethoven*, o distincție din aur vechi și greu. Török Zsolt, vocea de bariton: „cel mai mult ne bucurăm de *Premiul Beethoven* și de șansa de a întreprinde un turneu prin tot *Regatul Unit* în toamna viitoare. Și *Premiul Fundației*



Eszterházy ne aduce o serie de concerte”.

Hai s-o ținem în dicțoane: fiecare artist din cvartetul clujean poate spune de-acum *et in Arcadia ego*. Fiindcă s-au adunat coroanele victoriei: în 2009 Premiul II la „*Gianni Bergamo*” *Classic Music Award* (la Lugano, Elveția, unde premiul I nu s-a acordat) și Premiul I, Premiul Special J. Brahms și Premiul Special F. M. Bartholdy la prima ediție a *Internationales Kammermusikwettbewerb* din Hamburg, iar acum cea mai înaltă treaptă a podiumului la Londra. Chiar în ziua de 1 aprilie (!!!) dar toți cei de față își vor fi dat seama că nu era nici urmă de păcăleală. Sau, dacă vreți, *Arcadia* i-a păcălit pe toți, umflându-le trofeul înainte de a-și da seama ce se-ntâmplă!

Sunt sincer mișcat scriind slovele acestea, așa că nu pot coborî în bucătăria datelor tehnice - de când ființează cvartetul nostru, cum s-a chemat el la începuturi, ce oameni s-au mai perindat pe la violă, ce mari maeștri i-au crescut, cum au intrat în *European Chamber Music Academy*, sejurul „de lucru” vienez ș.a.m.d. Găsiți aceste deslușiri tastând *Arcadia* pe Google. Merită, de asemenea, să căutați în aceeași rețea detalii despre concursul acesta, inițiat sub patronajul marelui Yehudi Menuhin în 1979 și care, de atunci, din 3 în 3 ani, a propulsat spre înălțimi cvartete dintre cele mai cunoscute astăzi. De asemenea, o privire asupra membrilor juriului din acest an v-ar arăta ce personalități de primă mărime au hotărât acolo, la Londra, triumful *Arcadiei*. Asupra unei singure file de arhivă mă voi opri, ea merită a fi scoasă la lumină și vorbește despre cum a căzut sămânța *Arcadiei* din stejarul *Cvatetului Transilvan*, despre cum a fost ea vegheată de violonistul-dascăl Nicușor Silaghi până ce a prins rădăcini.

Am lăsat cu bună știință la sfârșit catalogul cu numele celor patru arcadieni, pentru a vă rămâne în minte cu cât mai multă limpezime: Ana Török, Răsvan Dumitru, Traian Boală și Zsolt Török. Acum, că v-am implicat afectiv, îi putem felicita cu toții, din inimă! Bravo vouă! Ne-ați adus aminte că unul dintre simbolurile *Arcadiei* este arena. Și nu numai atât - ne-ați arătat că *Arcadia* poate să însemne întrecere câștigată. ■

Un spectacol cu valori

Alba Simina Stanciu

Spectacolul cu *Traviata* de Giuseppe Verdi de la Opera Română din Cluj, în 8 aprilie, a reunit valori muzicale culminante din recentul prim-plan al vieții muzical-teatrale de pe scenele europene. Este vorba de soprana Tatiana Lisnic, tenorul Ștefan Pop și dirijorul italian David Crescenzi.

Cu siguranță, un mare merit al succesului spectacolului este interpretarea oferită de dirijorul Crescenzi, de tehnica și instinctul unic regizoral aplicat muzicii, tendința demonstrată din abundență. Este evident studiul partiturii, atent lucrată în interiorul gândirii formale și al întregului "meșteșug" componistic verdian, de la cea mai mică notație morfologică sau articulație, la inflexiunile armonice, gradațiile dinamice, agogice și de mișcare. Mai mult, este pertinentă afirmarea unui proces extrem de elaborat de psihanaliză a muzicii, a personajelor și a compartimentelor instrumentale. David Crescenzi interpretează "textul" partiturii, conduce întregul ansamblu, personajele, corul și orchestra, prin rigurozitatea și meticulozitatea accentelor dramatice, prin climaxurile sau prin momentele calme de introspecție, mereu purtătoare de încărcătură semantică. Dirijorul este mereu în controlul intensității și al accentului pe timbralitate, pe intonația instrumentală condusă activ dramatic, evidențiind coloratura armonică. Este urmărită substanța și metamorfoza fiecărui proces psihologic al personajelor, al suportului instrumental, derulate muzical cu o acuratețe narativă. Încă de la început, de la impactul cu primele acorduri ale uverturii, sunetul este produs aproape în formă vizuală, compartimentul de corzi afundă audiența în mijlocul unei drame intense. Asemeni unui psihanalist, dirijorul italian pătrunde în mintea personajelor, le expune interiorul, vulnerabilitatea, exploziile pasionale fără rez-

erve, stimulând flexibilitatea vocii susținută dramatic orchestral. Prin manevrele profesioniste ale materialului muzical, vocal și instrumental, partitura lui Verdi este tratată atât teatral cât și ca un amplu portret psihologic al extazului, agoniei, conflictului, dominat de simptomele traumelor mentale, de sentimentul vulnerabilității, de afecte, de plenitudinea spirituală. Crescenzi manifestă atenție în cele mai mici detalii la schimbările caracterului muzical, la fundamentul psihologic al ritmului și la coloratura emoției. Este remarcat, de la început, tempo-ul alert, tensionat, un magnetism neîntrerupt pe tot parcursul desfășurării spectacolului, fără să scape de sub control patetismul specific verdian și exuberanța interpreților.

Interpretarea vocală a soliștilor a fost de excepție, o etalare de calități, forță și valorizări teatrale. Tenorul Ștefan Pop a avut o prestație muzicală spectaculoasă, demonstrând pe tot parcursul operei o tehnică și execuție impecabilă, o voce strălucitoare, construind rolul Alfredo Germont cu mult rafinament. Fiecare cuvânt, arie, duet au fost încărcate cu sens și expresie. Frazările și gradațiile au devenit veritabile manevre histriionice printr-o permanentă relație organică între textul dramatic și muzică. De asemeni, soprana Tatiana Lisnic în rolul Violettei Valéry răspunde admirabil muzical baghetei lui Crescenzi, se remarcă printr-o capacitate vocală uluitoare prin care evocă o paletă emoțională largă. În același timp interpreta răspunde cerințelor rolului și prin expresia corporală flexibilă, în armonie cu indicațiile muzicii.

Concepția regizorală a spectacolului (Emil Strugaru) este susținută de o scenografie (Witlinger Margit) în linii tradiționale, o viziune ce combină elemente picturale cu clasicul cadru



operistic împodobit cu materiale textile ce urmăresc iluzia spațiului opulent. Interesantă a fost structura ordonată a punerii în scenă fixată din momentul uverturii printr-un panou pictat ce se reliefează în patru faze reprezentând patru anotimpuri destinate celor patru acte ale operei. Momentele sugerează ordinea etapelor cheie în metamorfoza personajelor, mai ales a celui feminin Violetta Valéry, traduse scenic sub forma unor stări cromatice ale vieții interioare ale eroinei (roz ivoire în actul 1, verde vegetal în actul 2, nuanțe incandescente în actul 3, tonuri de alb și negru pentru actul 4).

Spectacolul *Traviata* acordă fără îndoială prioritate absolută muzicii. Este o experiență copleșitoare și inegalabilă, mulțumită întâlnirii și virtuozității unor profesioniști de prim rang ai scenei muzicale.

teatru

Se schimbă lumea: Scripcarul pe acoperiș

Lucian Țion

La sfârșitul muzicalului *Scripcarul pe acoperiș* (*Fiddler on the Roof* - text de Joseph Stein, muzică de Jerry Bock, versuri de Sheldon Harnick), Mendel, unul dintre locuitorii Anatevkăi, sat fictiv din Rusia țaristă de început de secol XX unde se petrece acțiunea, constrâns de împrejurările potrivnice, se tânguie nostalgic: „Cei care vor trece prin acest loc nici nu vor ști că am locuit vreodată aici”. Cuvinte simbolice, cu dublă încărcătură emoțională pentru acest superb muzical american adaptat credincios în limba română - la Teatrul "Regina Maria" din Oradea - pentru prima dată după 50 de ani de la celebrul său debut pe Broadway în 1964. Motivele acestei lungi tăceri sunt, ca de obicei în asemenea situații, multiple. În primul rând, România are o experiență absolut nulă în acest stil teatral apărut la Londra sfârșitului de veac XIX și transformat mai apoi de americani în cea mai populară formă de divertisment teatral a secolului XX. În al

doilea rând, pentru că țara noastră a pierdut trenul curentului modernizator în artele dramatice adoptat de celelalte state din blocul de est la începutul anilor 2000, grație căruia Bratislava sau Budapesta vedeau tot mai multe spectacole gen "Cats", "West Side Story" sau "Beauty and the Beast", în timp ce singurul muzical încercat vreodată în România (și acela doar la București și sub tutelă exclusiv vest europeană) a fost "Chicago" în 2005 și de atunci... liniște. Și nu în ultimul rând pentru că subiectul iudaic în România își bagă în continuare kippa în buzunar când iese în public, iar aceasta, la 70 de ani de la Holocaust, reprezintă o nedreptate crasă (ca să nu spunem fățîș o rușine) la adresa poporului evreu băștinaș.

Dar iată că a sosit momentul recuperării unui adevăr istoric pe care noi, românii transilvăneni, trebuia să îl fi acceptat de multă vreme, și anume prezența covârșitoare a elementelor culturii

iudaice în mijlocul nostru. Spun că acest spectacol e de dublă încărcătură emoțională o dată pentru că publicul a chemat actorii Teatrului "Regina Maria" din Oradea de șase ori la rampă într-un neîncetat ropot de aplauze care a ținut minute în șir, iar pe de altă parte pentru că muzicalul a fost în sfârșit pus în scenă acolo unde trebuia, într-unul din cele mai importante centre ale iudaismului transilvan, și anume în Oradea, oraș construit, întreținut și dezvoltat de evrei pe parcursul întregului secol XIX. Orice plimbare prin centrul Oradei de azi (așa cum am întreprins-o și noi înainte de spectacol) va oferi vizitatorului prin însemnele arhitecturale din centrul acestui superb oraș construit în stil baroc și Art Nouveau dovezi incontestabile asupra apartenenței culturale a societății care l-a construit. Conform centrului pentru artă evreiască al Universității Ebraice din Ierusalim, comunitatea evreiască din Oradea (de fapt Nagyvárad sau Großwardein, cum era cunoscută atunci) a fost din punct de vedere comercial și cultural cea mai activă din întregul imperiu austro-ungar (!), în anii '40 orașul ajungând să numere 27 de sinagogi și 30.000 de evrei, care reprezentau o treime din populație. 25.000 dintre aceștia au fost deportați





și exterminați între mai și august 1944 la Auschwitz și la Birkenau. Astăzi orașul adăpostește (ce termen ironic, nu-i așa?) un număr de doar 300 de evrei.

Un personaj din bizarul roman satiric „Orașul fără evrei” al venezului Hugo Bettauer rezumă într-o frază problema care a năpădit Europa după exterminarea evreilor: „Ascultați ce vă spun: Viena se duce de râpă fără evrei. Și când eu, un antisemit convins spun asta, credeți-mă, e adevărat!” Înainte cu câteva decenii de dezastrul care a zguduit Europa, modelul fantasmagoric al unui oraș din care toți evreii sunt forțați să plece pare de o anticipație cel puțin sumbră. Iar ceea ce autorul descrie în această distopie deformată are o înfricoșătoare latură realistă vizavi de ce a însemnat Europa Centrală și de Est după Holocaust: în pamfletul românesc al lui Bettauer, viața artistică intră în paragină, cafenelele se golesc de mușterii, iar ziarele se îndobitocesc. Când, spre final, un evreu rătăcitor se întoarce timid în oraș, primarul îl așteaptă cu brațele deschise: „Bine ai venit, evreule meu iubit!” (Într-un post-scriptum mai lugubru decât viziunea futuristă a autorului, trebuie să menționăm că Bettauer însuși va sfârși în mâinile unui proto-nazist fanatic, la doar câțiva ani după publicarea romanului).

Mai trebuie să îngroș nota spunând că „Scripcarul” este evreul rătăcitor revenit acasă? Că acest *musical* este o minune care reprezintă recuperarea unui patrimoniu cultural ce i se cuvine de drept orașului Oradea, și prin extensie, acestei țări neîmpăcate cu trecutul ei încă nedescoperit?

O temă centrală în „Scripcarul” este lumea în schimbare. De câteva ori Tevye, personajul principal care crede doar în puterea tradiției (numărul muzical *Tradition/Tradiție* reușește o introducere de zile mari), e confruntat cu dilema acceptării dragostei ca nouă formă de interacțiune socială. În emoționantele sale convorbiri cu Dumnezeu care se întind pe tot parcursul piesei, îmbinând momente de umor subtil cu numere muzicale melodioase (*If I Were a Rich Man/De-ăș fi fost un om bogat*), Tevye încearcă să se adapteze ca un tată înțelegător acestor noi practici care plutesc între pericol și normalitate. (Un cântec de excepție, mai puțin reușit din cauza traducerii dificil de realizat, *Do You Love Me?/Mă iubești tu?*, îl pune pe Tevye, bărbat în toată firea, în ipostaza ușor caricaturală de amoretz adolescent când acesta își întreabă cu un

amestec de suavitate și sfială nevasta cu care este căsătorit de 20 de ani, dacă aceasta îl iubește). Dar, forțat de împrejurări (fetele încep să i se mărite în stânga și-n dreapta fără consimțământul său!) și de momentul de o sensibilitate aparte al finalului de excepție în care grupul de săteni abandonează satul ancestral sub amenințarea pogromului țarist, Tevye se vede împins spre acceptare, spre nevoia de a se adapta unei lumi care îl depășește și, cu siguranță, îl sperie.

Și pentru noi, românii din acest colț uitat de lume numit Transilvania (nu fără asemănări cu Anatevka din piesă), schimbarea vine sub forma necesității acceptării. Acceptarea a ceea ce a însemnat cultura iudaică pentru acest ungher odată atât de înfloritor tocmai datorită *melting-potului* de națiuni, religii și etnii care se ajutau reciproc în vremea imperiului, uneori doar să supraviețuiască, alteori să construiască și să se dezvolte. „Scripcarul” de la Oradea, prezentat în premieră națională, reprezintă comemorarea unei culturi pline de vervă și vivacitate, de umor și inventivitate, care a dispărut dintre noi odată cu acele vremuri.

Oricine ar fi de acord că, după toate vicisitudinile prin care am trecut ca popor, cultura noastră ar fi probabil într-o stare mult mai jalnică fără umor. Dar oare ne dăm seama cât din acest umor este moștenit și adaptat din mediul în care cultura noastră s-a dezvoltat? Ne mai putem gândi oare la ce este *pur* autohton, maghiar sau evreiesc (și de ce nu, țigănesc) în această minunată regiune transilvană care a văzut întrepătrunderea și supraviețuirea comună a atâtor practici adoptate din culturi care nu mai pot fi separate?

Așa cum însuși numele de familie al libretistului Sheldon Harnick trimite spre cuvântul de origine slavonă împrumutat și în limba română, de-abia acum, la un secol după ce etnia evreiască și-a adus aportul la dezvoltarea regiunii pe care o numim atât de mândri și exclusiviști „a noastră”, ne dăm seama, prin traducerea unui muzical ca acesta în limba autohtonă, de originile complicate, ascunse, uitate, dar nu în ultimul rând incredibil de interesante și de frumoase pe care le are cultura locală. Și avem nevoie de astfel de indicii culturale care, prin umor, muzică, tradiții și patrimoniu, să ne reamintească care a fost contribuția celorlalte grupuri etnice la formarea zonei culturale autohtone.

Când vorbeam pe la sfârșitul anilor '90 cu prietenii mei din Cluj despre posibilitatea montării acestui spectacol la Teatrul Național, am

fost întâmpinat cu neîncredere și pesimism. Dar iată că minunea s-a produs și acest muzical, atât de cunoscut, apreciat și jucat până și de elevii din clasele 1-4 de pe întinsul continent nord-american și-a făcut în sfârșit binemeritata intrare și pe scenele noastre (sperăm nu numai orădene). Dar mai mult decât atât, minunea este că actorii, în frunte cu un Richard Balint dezinvolt de la perciunii ortodocși până la mișcările de dans mustind de viață în rolul lui Tevye, secondat de o Golde parcă direct sustrasă dintr-un shtetl de pe la 1800, pe care o podidesc lacrimi sincere când cântă „Anatevka” (Ioana Dragoș Gajdo) au reușit să transpună savoarea dialogurilor originale în română fără probleme majore. În aceeași idee, minunea e că traducătoarea Antoaneta Ralian reușește să versifice destul de natural numerele muzicale, găsind rime și termeni adecvați pentru dificilul text original. Minunea e că regizorul Korcsmaros Gyorgy tratează subiectul fără intruziuni personale neavenite, lăsând textul să curgă și, minune mare pentru o scenă românească, îi face pe actori să zâmbescă în numerele de dans, ceea ce, nu-i așa, numai pe Broadway se mai vede... Minunea e că muzica interpretată de micuțul grup al comunității evreiești din Oradea, Hakeshet Klezmer Band, sună la fel de bine ca pe Broadway, unde de obicei orchestrele sunt de 3-4 ori mai mari. În sfârșit, și nu credeam că voi putea afirma vreodată asta, minunea e că românii pot să pună în scenă un muzical, și pot să îl facă să arate și bine!

Poate că acesta este începutul unei normalizări a spațiului multicultural care e Transilvania și poate că, prin asemenea experiențe necesare, vom afla și noi, dar mai ales copiii noștri, că în locurile prin care trecem în fiecare zi au trăit și alții înaintea noastră, ca să îl parafrazăm pe Mendel. Și poate, prin însușirea acestor noi cunoștințe, vom reuși și noi să devenim mai toleranți și vom învăța să îi respectăm pe cei care au pus umărul la construirea mediului de care noi ne bucurăm azi. În sfârșit, sperăm că acest muzical reprezintă întâmpinarea cu brațele deschise a unei culturi vibrante care a făcut odată parte din noi și care, după un hiat nepermis de îndelungat, se întoarce modest, așa cum i-a fost întotdeauna obiceiul, să ne șoptească cu eterna ironie caracteristică pe buze: vă mulțumesc că m-ați primit din nou printre voi...



Oameni fără aripi

Claudiu Groza

În ultimii ani dinaintea de 1989, *Zbor deasupra unui cuib de cuci* era filmul-cult al românilor, urmărit cu nesăț, nopți la rând, pe video, cu sentimentul încălcării unei interdicții. Scenariul lui Dale Wasserman după romanul lui Ken Kesey cunoscuse și o variantă scenică autohtonă, la București, în 1983. O nouă montare, de o uimitoare longevitate a reprezentării, a realizat regizorul Marius Oltean la Teatrul Național din Cluj în 1998, spectacolul jucându-se, cu diverse modificări de distribuție, și astăzi.

Același regizor a creat o altă versiune de scenă cu *Zbor deasupra unui cuib de cuci* anul acesta, la Teatrul Regina Maria din Oradea, premiera având loc în 31 martie. Nu avem de-a face cu o "clonă", ci cu un spectacol original, pentru că, deși textul impune o anume constrângere regizorului, prin felul în care este construit, tensiunea dramatică și nodurile de semnificație se relevă din interacțiunea personajelor, din detaliile care le configurează acestora temperamentul și personalitatea, astfel că accentul major cade pe interpretarea actoricească.

Teribila poveste a lui Kesey, inspirată dintr-o experiență proprie a scriitorului, cu balamucul ce anihilează eul, anulează voința, te "vindecă" transformându-te într-o ființă de cârpă, nu mai are acum sensul parabolic al sistemului dictatorial pe care îl avea acum douăzeci și ceva de ani. Nu mai are nici măcar o semnificație de dezvoltare reportericească, de înfățișare a unui colț prohibit și entropic al lumii, în care cei sănătoși se lepădau de bolnavi, abandonându-i. Ce a rămas însă din povestea lui Kesey, ce va rămâne probabil mereu din ea, câtă vreme umanitatea va avea același sistem de valori, este cruda radiografiere a *friicii de diferență*, a temerii manifeste ori difuze a celor "normali" față de cei "altfel", a lipsei de empatie care duce la adâncirea fracturii sociale. Nebuni, homosexuali, bolnavi de SIDA, *emo*, "teroriști", musulmani - oricum s-ar numi victimele friicii de diferență, toți ar putea fi personajele unui zbor deasupra cuibului de cuci.

Acest orizont s-a simțit în primul rând în spectacolul Teatrului Regina Maria, în care echipa de actori și-a demonstrat încă o dată, după super-producția cu *Scripcarul pe acoperiș*, capacitatea

de a rezona impecabil pe scenă.

Imaginea salonului de ospiciu în care pacienții stau cuminți la coadă pentru a-și primi medicamentele, incapabili să reacționeze altfel decât niște copii în fața autorității asistenteșefei, cu mici "victorii" în prelungirea programului de televizor sau jocurile inocente de cărți, a fost configurată apropiat scenografic și nuanțat prin detalii de joc. Scenografa Oana Cernea a imaginat un patruleter-cameră de zi, cu o mare fereastră zăbreliată în colț, prin care vor intra la un moment dat "prietenele" lui McMurphy și prin care acesta se va întoarce în lume, după micul interludiu de "eliberator" de conștiințe. Fereastră dă către o lume pe care ceilalți pacienți și-o interzic, în timp ce "livingul" lor, cu ghișeu de medicamente, nu are nimic din atmosfera morbidă a salonului de spital, asigurându-le astfel confortul de cobai ai unui experiment de anihilare a personalității.

Acest univers e populat de oameni "pedepsiți", de la spăimosul Dale Harding (Petre Ghimbășan), măcinat de o mai mult imaginară culpă conjugală, a impotenței, ori retractilul-angoasat Charles Cheswick (Pavel Sîrghi), cu întreaga agresivitate a inadaptatului prin timiditate, la colonelul Scanlon (Ion Abrudan), marcat de traumele trecutului său de militar, la Martini (Sebastian Lupu), al cărui confort intern depinde de prezența alături a prietenului său imaginar, la indianul Bromden (Ion Ruscuț), taciturn, consumându-și interior vîna de a fi apărut drepturile comunității lui, la Billy Bibbit (Ciprian Ciuciu, într-un rol care-i denotă maturitatea artistică) - victima unei maternități excesive, fără pârghii, așadar, în lumea reală, la ex-centricul Ellis (Alexandru Rusu), un fel de avorton cu aspirații angelice, ori la imobilul Ruckley (Andrian Locovei), omul-legumă, un McMurphy înfrînt de sistem. Acestor oameni învinși încearcă să le redea demnitatea, "normalitatea", sensul existenței rebelul McMurphy (Richard Balint, într-o altă partitură ce-i confirmă talentul, energia și ambitusul actoricesc), cel ce nu vrea să se supună, să se cumințească, să "asculte". Jocul de cărți pe bani, tentativele de comunicare cu rezervatul indian,



conversațiile cu prietenul nevăzut al lui Martini, empatia pentru gloria colonelului, partida de sex al lui Billy Bibbit și chefii cu femei organizat în ultima noapte dinaintea fugii lui McMurphy nu sunt altceva decât niște "tratamente", mai eficiente în ordine intim-umană decât toate medicamentele luate de pacienți de-a lungul detenției lor. Chiar dacă Billy e cel sacrificat, Bromden se răzvrățește încă o dată, urmând să fie iarăși pedepsit, iar ceilalți se uită deznădăjduiți la marea fereastră deschisă, prin care nu vor trece niciodată, ceva din lecția lui McMurphy a dat deja roade.

De partea cealaltă a baricadei, sora Ratched (Ioana Dragoș Gajdo, într-un rol de notabilă asumare), miosul călău al ospiciului, fășneța soră Flinn (Anca Sigmirean) ori resemnatul dr. Spivey (Eugen Țugulea), au configurat cu exactitate contrapunctul dramatic, imaginea lumii "normale" care te face să te gândești la butada cu "uite nebunul". Au mai jucat în roluri episodice Alina Leonte, Mihaela Gherdan, George Voinescu și Sorin Ionescu.

Toți protagoniștii spectacolului și-au construit admirabil personajele din detalii ce le-au completat temperamentul scenic, dinamizând acțiunea în ciuda spațiului de joc nu foarte generos. Mici gesturi, ticuri, expresii au dat culoare reprezentației. Personalitățile n-au fost univoce, ceea ce e un atu în plus al unui spectacol cu mici scâpări regizorale - de finisaj și de ecleraj - dar care cucerește fără îndoială publicul. Cum? Exact cum spuneam mai sus.

Teatru între lalele și biciclete

Alexandru Jurcan

Festivalul de teatru francofon din Veghel s-a desfășurat în trei zile, însă calitatea umană a organizatorilor, plus ținuta spectacolelor dăinuie în memoria afectivă a celor implicați. Olanda, 9-11 aprilie, cu nori plimbători, lalele în simfonice aranjamente, biciclete calme, ape și verdeață crudă.

Elke Giesbers, Evelyne Looijmans, Caecile van Gorp și actorul belgian François Pinte au fost gazde neprețuite la teatrul din Veghel, o adevărată bijuterie culturală, cu anexe funcționale și săli diverse pentru cafele, întâlniri, forumuri. Pe lângă trupele neerlandeze, au jucat trupe din Franța, Turcia, iar România a fost reprezentată de trupa *Assentiment* a Liceului Octavian Goga din Huedin, coordonată de sus-semnatul și de Cristian-Claudiu Filip.

Spectacolul-eveniment a fost, desigur, comedia

burlescă *Ouf!* a companiei din Bruxelles, în regia lui Olivier Taquin, cu François Pinte și Barbara Taquin. Cinci scenete care se succed în avalanșă chapliniană, cu mișcări simple, dar geniale. Tema: cuplurile. Metamorfozele iubirii. Rutina cotidiană. De neuitat rămâne patul conjugal vertical, în care cuplul adormit se sufocă între sforăituri și poziții jenante.

Thierry Olivier din Nantes a prezentat o fabulă politică cu titlul *Era mai bine înainte*, unde ideile extreme servesc la menținerea dominației. Poate că textul stufos a stânjenit receptarea optimă, deși interpretii au imprimat un ritm tonic. Erdal Kazan din Istanbul a oferit un spectacol feminist, preocupat de condiția și lupta femeii pentru egalitate cu bărbatul de-a lungul secolelor. Scenariul *Femeia fatală* se inspiră din texte literare celebre, doar că liantul regizoral e

fragil și trenează neartistic.

Caecile van Gorp și Noortje Roosmalen din Tilburg au avut un spectacol despre un concurs de frumusețe. Tot despre un concurs e vorba și în piesa mea, *Șobolani bine educați*, doar că ținta e alegorică. Se pot suporta oamenii? Mai e actual Sartre cu al său „infernul sunt ceilalți?” Un semnal de alarmă pentru stoparea egoismului și a urii umane. Spectacolul românesc a fost apreciat, disecat, discutat, aplaudat.

Festivalierii au fost invitați în orașul Den Bosch, pentru o plimbare cu barca pe canalul venețian. Deodată am realizat că pictorul Bosch a trăit aici, dar și că Olanda i-a născut pe genialii Vermeer, Van Gogh, Rembrandt... Ajunși la Amsterdam mi-am amintit de scriitorul neerlandez Cees Nooteboom, care m-a încântat cândva cu ale sale *Ritualuri*, carte din care mi-am copiat fraza: „Eu nu pot iubi pe cineva care nu e în armonie cu sine”. Acum știu că Olanda e „lux, calm și voluptate”, vorba lui Baudelaire. E în armonie cu sine, cu lalelele și bicicletele odihnitoare.

Un festin cinematografic de anvergură europeană

Călin Stănculescu



Turcia este o țară care îi iubește deopotrivă pe degustătorii de filme valoroase și pe fanii întâlnirilor cu marile nume ale cinematografiei, pe tinerii cineaști care, iată, se impun deja pe plan european, și nu numai, dar omagiază cu respect și recunoștință valorile trecutului, după cum nu uită să rememoreze în cadrul unui amplu eveniment cultural personalități care ne-au părăsit. A 31-a ediție a Festivalului internațional de film de la Istanbul, de pildă, prin vocea neobositei, entuziastei și generoasei directoare Azize Tan, a marcat în această primăvară despărțirea de un clasic al filmului din Turcia, Lutfi O. Akad, dar și de un plin de proiecte cineast, Yusuf Kurcenli, precum și de marele creator grec Theo Angelopoulos, considerat pe bună dreptate drept și unul din maeștrii tinerilor regizori din Turcia și un mare prieten al Festivalului Laleaua de Aur. Au mai fost recompensați cu distincții onorifice pentru excelența carierei regizorii Halit Akcatespe și Terence Davies, actrița Ayşen Gruda, criticul Evin Okyay și regizorul Ali Ozgenturk.

Ajuns la ediția cu numărul 31, Festivalul Laleaua de Aur de la Istanbul nu concentrează doar valorile mondiale ale momentului, ci este și un prilej de bilanț pentru cinematografia națională, care își desemnează printr-un juriu internațional cei mai buni competitori. (Doar și la fotbal avem arbitri străini, de ce nu și la film? Ce-ar fi dacă și la Gopo ar funcționa un juriu internațional?)

O selecție severă a reunit la startul competiției internaționale filme semnate de Joachim Trier (Norvegia) - *Oslo, 31 august* (cineast câștigător al Lalelei de Aur cu cinci ediții în urmă cu filmul *Reptiza*), de Christian Schwochow (Germania) - *Cracks in the Shell*, Rodrigo Pla (Uruguay) - *The Delay*, Amir Naderi (Iran) - *Cut*, Julia Loktev (SUA) - *The Loneliest Planet*, chilianul Christian Jimenez - *Bonsai*, Robert Guediguian (Franța) - *Les neiges du Kilimanjaro*, prezentat anul trecut în secțiunea Un certain regard la Cannes, Roberto Garcia (Irlanda) - *Albert Nobbs*, Ian Fitzgibbon (Irlanda) - *Death of a Superhero*, Andrea Arnold (Marea Britanie) - *Wuthering Heights* și Nikolaj Arcel (Danemarca) - *A Royal Affair*.

Juriul internațional condus de regizorul Nuri

Bilge Ceylan, din care a făcut parte și cineastul român Corneliu Porumboiu, a acordat Marele Trofeu Laleaua de Aur Juliei Loktev pentru filmul său dedicat unui cuplu de tineri care traversează o criză existențială, nu lipsită de momente de umor sau sever sarcasm. Premiul special al juriului a mers la un remake, ecranizarea romanului semnat în 1931 de Pierre Drieu La Rochelle, *Le feu follet*, abordat prima oară de Louis Malle, în 1963. Filmul semnat de Joachim Trier demonstrează perenitatea valorilor literaturii care inspiră în momente istorice diferite și culturi diverse pe creatorii de film. Biografie sobră a unei crize de conștiință, filmul regizorului norvegian, cu personajul principal, jucat odinioară de Maurice Ronet, proiectat în societatea contemporană cu fantasmale și umbrele ei convinge fără a aluneca într-un negru pesimism.

Reprezentativă pentru o cinematografie aflată în plină emergență mi s-a părut și selecția națională, diversă, ambițioasă și bogată. Peste 40 de filme, dintre care 12 au fost selectate pentru concursul național, demonstrează existența unei puternice industrii de film, ce nu ocolește subiectele delicate, cum ar fi problema kurzilor, și care alimentează coerent rețeaua de cinematografe, animată de toate generațiile de creatori, evident cei tineri având un plus de personalitate și prezență.

Iată câteva dintre filmele premiate la competiția principală a filmului din Turcia. Laleaua de Aur a revenit unui cineast care în urmă cu șase ani era premiat la București pentru scurtmetrajul său *Rifat*. Regizorul Emin Alper a debutat în ficțiunea de lungmetraj cu *Beyond the Hill*, tensionată biografie a unei familii cu trei generații, care caută cu înverșunare căi de comunicare și nu prea le găsesc. Excelența dramaturgiei cinematografice i-a adus autorului alături de celebra Lalea și Premiul pentru scenariu, dar și Premiul FIPRESCI, distincții care-l situează pe tânărul regizor printre cei mai importanți creatori ai generației sale.

Un film deosebit prin anvergura sa analitică este și *Inside* semnat de Zeki Demirkubuz, cineast din generația de mijloc, care proiectează individualitatea eroului lui F. M. Dostoievski din *Însemnări din subterană* în prezentul afectat de individualism și lipsă de înțelegere, de trivialitate și sentimente

distructive, de porniri la limita patologicului și reacții pline de angoasa cauzată de haosul existențial. Cu toată translarea temporală, eroul lui Z. Demirkubuz păstrează nealterat spiritul personajului dostoievskian, finețea și rigoarea analizei psihologice recomandând pe cineastul turc drept unul dintre cei mai inspirați reprezentanți ai generației sale. De altfel, excelența filmului a mai fost recompensată cu premiile pentru cel mai bun actor - Engin Gunaydin, pentru cea mai bună imagine - Turksy Golebeyi, dar și cu premiul publicului, fapt care spune mult și multe despre calitatea cineaștilor prezenți la Festivalul de la Istanbul.

Deosebit prin economia scriiturii cinematografice, prin austeritatea impusă tuturor compartimentelor este filmul *Vocea tatălui meu / Babamin Sesi*, regia Zeynel Dogan (n. 1979) și Orhan Eskikoy (n. 1980). Filmul atacă și o temă dificilă, evoluția unei familii kurde în Turcia de azi. Vocea tatălui, înregistrată pe benzi de magnetofon, reface amintirea copilăriei unuia dintre fii, venit să-și ajute mama care trăiește singură cu amintirile, regretele și nostalgiile pricinuite de conflicte nu prea bine înțelese. Emoționante retrospective, construcții filmice lipsite de spectaculozitate, dar încărcate de combustibil afectiv desenează cu rigoare și delicatețe drama unei familii, al cărei fondator își pierde viața într-un accident de muncă și supraviețuiește doar prin intermediul casetelor înregistrate drept scrisori pentru cei de acasă, unii nemaștiind nici măcar cuvintele propriei etnii. Filmul a primit Premiul pentru cel mai bun scenariu (Orhan Eskikoy), de altfel inspirat din viața regizorului Z. Dogan.

Filmul Ancăi Damian *Crulic - Drumul spre dincolo* a fost aplaudat și excelent apreciat în Secțiunea pentru Drepturile Omului, unde a primit Mențiunea de Onoare a Juriului, ex-aequo cu filmul *Terraferma* semnat de Emanuele Criales (propunerea Italiei pentru cel mai bun film străin la Oscar).

Participarea românească a fost completată de Adrian Sitaru care și-a prezentat filmul *Din dragoste, cu cele mai bune intenții* în secțiunea Tineri maeștri, secțiune ce a reunit filme apreciate atât de critică, dar și cu recunoașteri la mari festivaluri internaționale (*Mike* de Lars Brumers, *Ave* de Konstantin Bojanov, *Tiens moi droite* de Zoe Chantre, *Mourning* de Morteza Farshbah, *Las Acacias* de Pablo Giorgelli, *Beauty* de Oliver Hermanus, *Eighty letters* de Vaclav Kadrnka, *Swirl* de Helvecio Marins și Clarissa Campolina, *Twilight Portrait* de Angelina Nikonova).

Nu pot încheia aceste rânduri, fără a aminti generozitatea Uniunii Cineaștilor, a președintelui interimar, care a sponsorizat călătoria la Festival, minunata organizare a gazdelor conduse de Cigdem Şehsuvaroglu, excelența atenție din partea lui Elif Obdan, gazdă perfectă a sutelor de reprezentanți media, fiecare cu hachițele lui, atenția unui clasic al istoriei de film din Turcia, domnul Attila Dorsay, precum și prezența neobositului Klaus Eder, membru onorific al UCIN, secretarul perpetuu al FIPRESCI, dar și excelent cunoscător, degustător și vorbitor de limba turcă. Laleaua de Aur de la Istanbul și-a cucerit certificatul de maturitate în rândurile marilor întâlniri cinematografice ale lumii europene.

Toată lumea din familia noastră

Lucian Maier

Remisele proiectului actual al lui Radu Jude se găsesc în *Alexandra*, scurtmetrajul său din 2007. Tensiuni între foștii soți pe marginea modului în care copilul lor crește alături de mamă și de noul iubit al acesteia; paranoia tatălui, care își imaginează că fetița sa este încurajată de mamă să nu-l mai recunoască drept părinte; amenințări ale mamei către fostul soț că dacă nu-și va revizui atitudinea, s-ar putea să nu mai vadă fata deloc. Și o copilă ușor contrariată și distantă față de ceea ce se petrece în universul celor mari, o depărtare-paravan pe care fetița o montează instinctual pentru propria siguranță.

Toată lumea din familia noastră duce aceste aspecte către ultimele consecințe: vorbele cele mai grele, violență fizică. În acest context, Radu Jude propune o serie de situații în care răul familial e din ce în ce mai adânc, situații care te țin lângă ecran – dar nu atât prin credibilitatea lor (prin posibilul real pe care-l exprimă), cât prin inventivitatea lor malefică, atât de exagerată în raport cu normalitatea colectivă, cu decența pe care o visăm cu toții încît, deseori, filmul capătă accente comice.

Marius (Șerban Pavlu) are la dispoziție numai un sfârșit de săptămână în fiecare lună pentru a-și vedea fiica de cinci-șase ani. Fosta lui soție, Otilia (Mihaela Sîrbu) – personaj care poate fi privit intertextual, ca trimitere acidă la personajul lui Mungiu din *4,3,2-*, îl ține pe Marius la distanță de fiica sa; de exemplu, are grijă ca bărbatul să nu-și poată felicita fetița de ziua ei, nici măcar la telefon. În ziua în care vine să-și ia fiica, pe Sofia, pentru a petrece o vacanță la mare, o vacanță îndelung plănuită, Marius izbucnește definitiv. Pe motiv că Sofia avusese febră cu o seară înainte și că Otilia (acum plecată la cosmetică) decretase că fata nu poate părăsi apartamentul, Aurel (Gabriel Spahiu), iubitul Otiliei, și mama acesteia din urmă (Tamara

Buciuceanu) nu-l lasă pe Marius să pornească spre litoral. Iritarea bărbatului crește odată cu așteptarea, iar după sosirea Otiliei, care-l sfidează neconținut, își pierde cumpătul și caută să pună lucrurile la punct, conform punctului său de vedere.

Izbucnirea lui Marius înscrie filmul pe o traiectorie pe care observăm o creștere direct proporțională a dramatismului și a absurdului situațiilor în care se regăsesc personajele. Și cu cât această proporție se adâncește, cu atât e mai vizibilă abordarea de gen a autorului – comedia de moravuri. Un gen în care, avînd în vedere partea secundă a filmului, autorul se poziționează către extreme. Conform părții secunde a peliculei, familia nu mai e celula de bază a societății, ci e agentul toxic ce duce la pierderea valorilor sociale (la fel cum amicitia pare a fi numai ipocrizie în *Film pentru prietenii*).

Viziunea de gen a autorului e întărită de modul în care Marius e introdus în poveste și de replicile critice pe care autorul le adresează indirect (altfel decît prin mijlocirea întâmplărilor din poveste) realității de pe ecran – și, prin intermediul ei, lumii în general. Viața lui Marius dinaintea apariției sale pe ecran are o articulară de condei (pe baza unor corespondențe destul de simpliste), nu una construită temeinic prin întâmplări sau sugestii plasate pe ecran. Viața lui e dezordonată, lipsa capacității sale de a-și aranja problemele e vizibilă în apartamentul său. Numai filmele și muzica sînt la locul lor, corespondentul lor exterior fiind serviciul, care merge bine (Marius e tehnician dentar). Pe bicicletă, Marius fredonează *Time*, o piesă a celor de la Pink Floyd în care e vorba despre viață, despre irosire, despre îngroparea intereselor care te animă cu adevărat într-un plictis cotidian, sufocant (lucruri de care eroul nu e străin). Punerea în antiteză a pasiunii pentru Pink Floyd cu prezența

tatuajului *cu sirenă* de pe antebrațul drept al lui Marius nu servește în cel mai fericit mod atenționării asupra degringoladei existente în mintea personajului. Iar numele fetiței, Sofia (*sophia*, înțelepciune) – chiar dacă e numele real al copilei –, e un pic prea explicit în relație cu cele vizibile pe ecran.

Dacă elementele de mai sus pot fi acceptate drept convenții ale genului, cel puțin două ipostaze macină reușitele proiectului odată ce vizionarea se va fi încheiat. Cearta lui Marius cu tatăl său prefigurează ceea ce se va petrece acasă la Otilia, însă, spre deosebire de evenimentele ulterioare, replicile tată-fiu sînt ratate artistic din cauza construcției caricaturale a celui dintîi (jucat de Alexandru Arșinel). Partitura lui Arșinel ratează febrilitatea trecerii de la bunătate la isterie, se împiedică în replici din Caragiale, astfel că reflecția critică a autorului (sublinierea faptului că suferetele cu pretenții de noblețe sînt mai aproape de mahala decît de civilizație) rămîne doar o reprezentare comună, o abordare de tabloid a unei idei semnificative. De asemenea, discutabilă este și atitudinea fetiței. Cu toate că e interesată de ceea ce înseamnă moarte, cu toate că înțelege că tatăl său a produs un dezastru în bucătărie și că Aurel suferă de pe urma încăierării lor, Sofia acceptă *jocul* tatălui său și nu se împotrivesc sau sperie cînd își vede mama maltrată (alături de Aurel). Atitudinea de noncombat a fetiței servește demersului moral al filmului (sublinierea diferențelor existente între *sophia* și *zophos*), însă dăunează plauzibilității celor petrecute în casa Otiliei.

Din punct de vedere valoric, *Toată lumea din familia noastră* se situează lângă *Moștenitorii* sau *Din dragoste cu cele mai bune intenții*. Cu un plus de spectaculozitate pentru proiectul lui Radu Jude, date fiind tema și abordarea. Cu alte cuvinte, e un film ce merită văzut mai ales că avem pentru el un termen de comparație proaspăt și internațional, *Carnage* al lui Roman Polanski.

colaționări

Ceasul din gară și omul mecanic

Alexandru Jurcan

Niciodată n-aș fi crezut că Martin Scorsese va opta pentru un film-basm, cu atmosferă retro,

într-un Paris albastru, cu referințe livești și elogii cinemaului veritabil. Astfel este filmul *Hugo*, recompensat cu Oscar 2012 pentru imagine.

La baza filmului stă cartea lui Brian Selznick, adică *L'Invention de Hugo Cabret*. Cartea scriitorului american (născut în 1966) are multe ilustrații și text puțin, însă incită prin propunerea șocantă. Copiii din poveste au preocupări culturale, trăiesc aventuri, dar intră și în bibliotecă, văd filme. Fulgi, decor de basm, filmări spectaculoase, mașinării, roți dințate, arcuri, rotițe – iată ce propune filmul, atrăgând o generație a computerelor în ceea ce ar putea părea vetust. Fără intenții moralizatoare, lumea din film e credibilă, chiar așa, vorbind despre Robin Hood, Jules Verne, Jean Valjean, ori privindu-l pe crispatul genial Buster Keaton. Scorsese produce cu dezinvoltură asociații livești și filmice, care se lipesc perfect peste narațiunea palpitantă.

În film joacă Asa Butterfield (*Hugo*), Chloë

Grace Moretz (*Isabelle*), Ben Kingsley (*Georges*), Christopher Lee (*Labisse*), Jude Law (tatăl lui Hugo). Dacă tot vorbim de elogiul adus cinematografului, apoi aici cine e acel Georges? Nimeni altul decît celebrul căzut în uitare, adică Méliès, care a trăit între 1861-1938. În anul 1895, Georges descoperă cinematograful și înființează primul studio de cinema în Franța. Neuitate sunt trucajele sale, ce stau la originea modernelor efecte speciale. Avea propria sa societate de producție, iar filmul din 1902 – *Le voyage dans la Lune* – rămîne un reper solid. Mai apoi o întâlnește în gara Montparnasse pe Jeanne, una din fostele sale actrițe, care avea acolo un butik cu jucării. O cere de nevastă și intră într-un anonim dureros. Asta până când Hugo va repara omul mecanic, cel încărcat cu secrete incredibile. Va înțelege că lumea e un mare mecanism, iar el nu poate fi în niciun caz o piesă în plus. Jos e Parisul albastru, iar Hugo atarnă de marele ceas, reeditând secvența unui film celebru. Ce dacă filmele lui Méliès au fost topite în timpul războiului și folosite la tocure de pantofi? Niciodată nu mai pot fi regăsite? Finalurile fericite



există doar în filme? Chiar și rigidul polițist de tip Javert are scâpări profetice (excelent Sacha Baron Cohen în acest rol). Cu imagini de cărți poștale sepia, cu hârtii plutitoare și deraieri coșmarești de trenuri, aventurile se cunosc după risc. Astfel Scorsese a câștigat un mare pariu, topind teme majore în universul copilăriei fără cusur.

sumar

agenda		
Irina Petraș	Caragiale printre noi	2
editorial		
Seigiu Gherghina	Sfârșitul unei etape?	3
cărți în actualitate		
Constantina Raveca Buleu	Virgil Leon: 3	4
Ion Buzași	Un Soljenițin român	5
Dorin Mureșan	Jocuri și jucării	6
Geo Galetaru	Octavian Doclin sau magia lirismului total	7
Petru Poantă	Un poet neomodernist	8
comentarii		
Mircea Popa	Mircea Muthu - cercetător al Sud-Estului european	9
lecturi		
Ion Pop	Cristian Simionescu în ținutul bufonilor (I)	10
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Amiază poetică	11
incidențe		
Horia Lazăr	Opinia în sondaje	12
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	Sara pe deal Buciu răsună cu jale	14
poezia		
Andrei Dosa		15
eseu		
Alexandru Vlad	Didactica romanului	16
Ion Vlad	Confesiune și poetică abisală	17
dezbateri & idei		
István Király	Un spațiu academic, cultural și deschis	19
Alexandru Athanasiu	Apologia unei idei: Destinul Europei în viziunea lui Andrei Marga	20
puncte de vedere		
Teodor Tanco	Spălarea unor dosare securiste din A.C.N.S.A.S. la "România Literară"	21
patrimoniu		
Vasile Radu	Arta ca profesie și metafora succesorală (II)	23
flash meridian		
Viirgil Stanciu	Viața literară în Franța ocupată	24
excelsior		
Marie-Francoise Baslez	Culte ale imigraților cu vocație universală	25
mofteme		
Vasile Gogea	Prin Olimpul românesc al moftangiilor	26
sport & cultură		
Demostene Șofron	Sportul în cea de a 7-a artă	26
corespondență din Lisabona		
S. D. Cristea	Secvențe de primăvară la ICR Lisabona	27
rânduri de ocazie		
Radu Țuculescu	Franthousiasme...la Dej	28
jazz story		
Ioan Mușlea	Jazzul cameral & "filiera" Tristano	29
muzica		
Mugurel Scutăreanu	Arcadia și un simbol aproape uitat	30
opera		
Alba Simina Stanciu	Un spectacol cu valori	31
teatru		
Lucian Țion	Se schimbă lumea: Scripcarul pe acoperiș	31
Claudiu Groza	Oameni fără aripi	33
Alexandru Jurcan	Teatru între lalele și biciclete	33
film		
Călin Stănculescu	Un festin cinematografic de anvergură europeană	34
Lucian Maier	Toată lumea din familia noastră	35
colaționări		
Alexandru Jurcan	Ceasul din gară și omul mecanic	35
plastica		
Livius George Ilea	Faust-metamorfoze	36

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

plastica

Faust-metamorfoze

Livius George Ilea

Revendicându-și mereu apartenența la „plutonul de avangardă” al graficii clujene contemporane, aflându-se nu de puține ori în epicentrul unor evenimente culturale având în filigran amprenta indelebilă a „daimonului” unei postmodernități efervescente, integratoare și detabuizante, Ovidiu Petca ne propune un *eseu plastic** sub semnul mitului/pactului faustic.

Anunțata sa expoziție de grafică digitală *Faust - metamorfoze*, „piesă de rezistență” în suita de evenimente organizate în cadrul celei de a 22-a ediții a *Zilelor Lucian Blaga*** promite a se înscrie firesc în contextul unui proiect artistic de durată, artistul extinzându-și aici, în mod public, familia de spirite afine/ repere culturale esențiale - Eliade, Columb, Hokusai, Vulcănescu, Messianen, Bartok, Sf. Francisc, Amadeus - însumate într-o expoziție personală anterioară de „nume proprii”.

Practicant & promotor al serigrafiei, și, de o bună bucată de vreme, al graficii asistate de computer, Ovidiu Petca se exprimă plastic în virtutea unui principiu al *serialității* încetățenit în laboratorul său personal de creație; asumând efectul hazardului conform legii numerelor mari, artistul tinde să atingă configurații imaginale semnificative/expresive recontextualizând succesiv un *quantum* de elemente iconice inițiale, de predilecție din registrul figurativ. Aparent laborioasă și neofertantă, generând însă subtile sonorități gen *glissando*, această „tehnică asistată” se pliază pe temperamentul artistic al graficianului (de altfel, meloman împătimit) oferindu-i un instrument prețios de *brainstorming*, și, în consecință, accesul la o anume zonă privilegiată de interferență a propriei subiectivități creatoare cu datele furnizate de „realul” natural ori mediate de programele de computer.

Aderent paradigmei axiologice contemporane secularizate, infuzate de raționalism, aspirații civice juste, politici corecte, dreptul la diferență, etc., bântuită, însă, de eteroclitice *isme* (extremisme, autisme sau irepresibile tentații de re-vrăjire a universului), Ovidiu Petca se lasă, cu măsură, ademenit de prestigiul cultural al mitului faustic, sub cheia exemplarei transpunerii în limba română a *Faust*-lui goetheean de către Lucian Blaga, fără a încerca să-și adâncească neapărat sau să-și împrăzieze o privire comprehensivă asupra filosofiei blagiene. Intrând în joc, artistul provoacă impredictibile „reacții în lanț” vizuale, mizând pe fuziunea ludic/dramatic, stabilind inedite relații între *instanța auctorială umană* (personalitatea creatoare, sfâșiată de obsesia transcenderii limitelor cunoașterii raționale, cât și de cea a împlinirii prin simțuri), operă (personaje, măști, proiecția Celuilalt) și mediator/translator, înscenând, nu fără o undă de ironie post-hollywoodiană, multiple transferuri morfologice între actanții simbolici - în cazul de față ucenicul vrăjitor/translatorul - Lucian Blaga, personajele (Faust, Mefisto), și umbra Maestrului/Înțeleptul - Johann Wolfgang von Goethe. Acest vortex iscat de recursul la computer, o adevărată Cutie a



Ovidiu Petca

Faust-Metamorfoze

Pandorei în mâinile unui ingenuu ucenic vrăjitor, deformează în mod periculos imaginea dinspre ludic înspre zone obscure ale subconștientului, bântuind imaginația cu arhetipuri nediferențiate. Migrând dinspre sobrietatea alb-negrului spre accente cromatice deconcertante, frizând succesiv dramatismul și proiecția neo-kitsch/ neo-Dada, imaginile se susțin plastic creându-și efectul de bombă vizuală cu „explozie întârziată”, în urma vizionării survenind, mai degrabă o stare non-kathartică, de „problematizare”, în răspăr cu *happy end*-ul erei consumerismului, însă conformă angajamentului civic voluntar (îndelung exersat în sfera *mail-art*-ului) și vocația experimentalistă reală a artistului.

Note:

* vernisajul expoziției *Faust - metamorfoze* va avea loc joi, 10 mai, ora 18.15, sala Studioului de Radio Cluj

** *Zilele Lucian Blaga*, organizate de către Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor din România și Societatea Culturală Lucian Blaga Cluj-Napoca, în colaborare cu Radio România Cluj și Revista *Tribuna*, între 10 și 11 mai a.c.

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.

