

# TRIBUNA

236

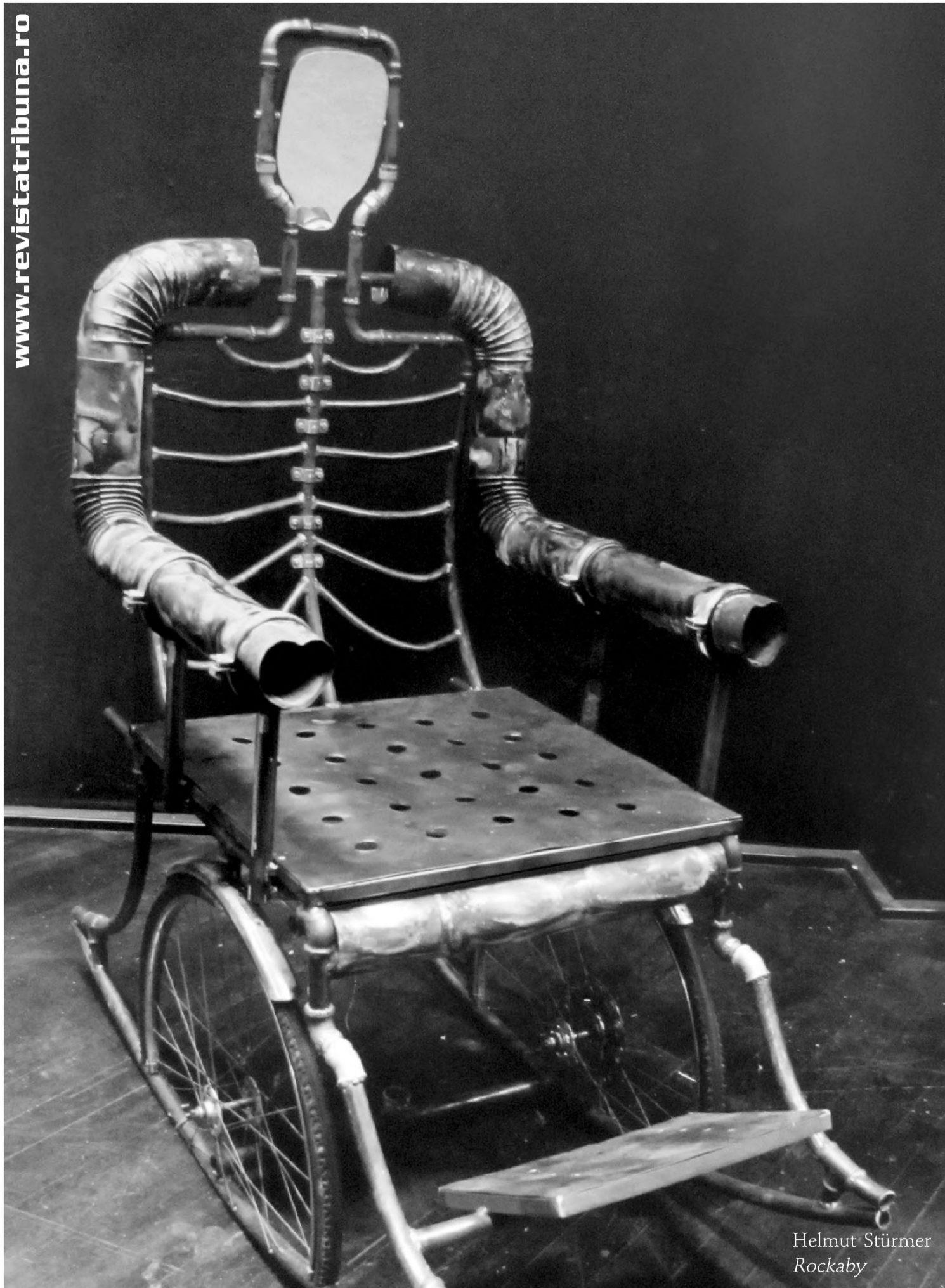


Județul Cluj

3 lei

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

www.revistatribuna.ro



Helmut Stürmer  
Rockaby

## Emil Chendea despre Miorița

Eseu

**Adriana Teodorescu  
Ion Vlad**

Poezia

**Alexandru Petria  
Doru-Nicolae Peța**

Alba Simina Stanciu

**Despre Festivalul  
Operelor Naționale  
Cluj**

Ilustrația numărului: Helmut Stürmer

**TRIBUNA**

Director fondator:  
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA  
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură  
Tribuna:

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

**Redacția:**

I. Maxim Danciu  
(redactor-șef)

Ovidiu Petca  
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap  
Claudiu Groza  
Ștefan Manasia  
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc  
Aurica Tothăzan  
Maria Georgeta Marc

**Tehnoredactare:**

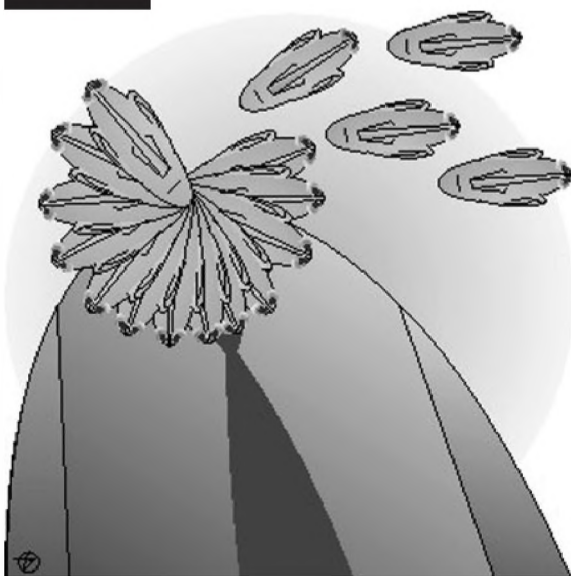
Virgil Mleşniță  
Ștefan Socaciu  
(fotoreporter)

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

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

Tel. (0264) 59.14.98  
Fax (0264) 59.14.97

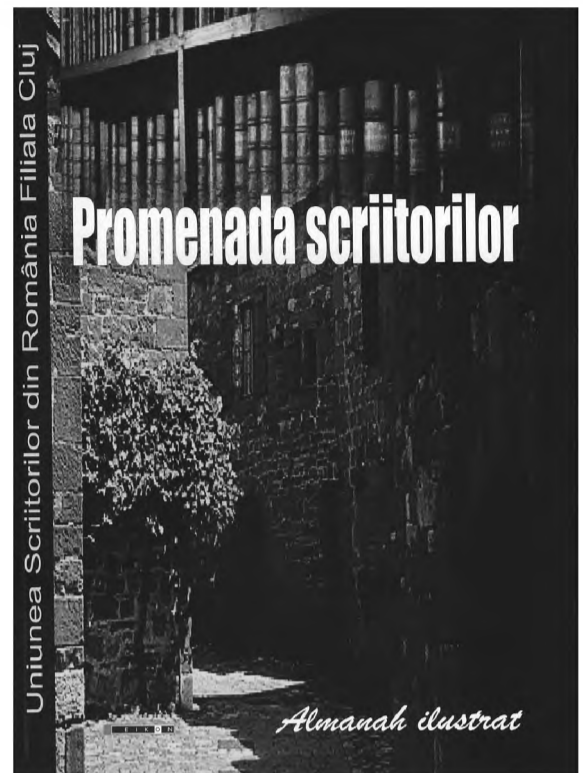
E-mail: redactia@revistatribuna.ro  
Pagina web: www.revistatribuna.ro  
ISSN 1223-8546

**bour****agenda****Promenada scriitorilor****Adrian Grănescu**

Sub acest titlu<sup>1</sup> foarte inspirat dar și inspirator a apărut la mijloc de iunie, și a fost lansată în chiar ziua comemorativă a morții poetului național al românilor o antologie despre Cluj. „Am invitat la „promenadă” mai întâi colegii, dar și o seamă de oaspeți din toată țara - ne spune în *Argument* Irina Petraș - Clujul literar vrea să se simtă și să fie centru și răscruce, sigur pe ceea ce este și ar putea fi, dar și deschis spre lume. Am cerut texte (inedite ori nu) alese cu gândul la plăcerea cititorului. Prin diversitatea lor uimitoare - sunt prezente toate genurile și toate tonurile -, sindrofia are valențe pentru toate gusturile”. Putem asemăna această carte, chiar și prin dimensiunile sale cu volumele de studii (științifice) omagiale publicate atunci când profesori sau personalități exemplare împlinesc o vîrstă „rotundă”, studii „dăruite” acestuia, maestrului (cu sau fără ghilimele) de către cei apropiați. Mai credem că titlul este cu adevărat inspirat fiindcă, iată, a ieșit o carte uriașă (este „mare” aproape cît Dexul), o carte care ne oferă o plăcută lectură. O lectură în care scriitorii „se plimbă”, se oferă vederii cititorilor, ba, uneori se și întîlnesc... O lectură inspiratoare căci unii și-au creat texte (inedite) în mod special spre a fi în premieră absolută în interiorul acestei splendide culegeri, pînă la cartea (personală) următoare. Cum altfel am putea considera poemul *Descîntec de Cluj* a lui Aurel Șorobetea: „Deodată, tresare al inimii bruji<sup>2</sup> / și bate mai tare... / Ajungem la Cluj! / S-aprind-n obraji al emoției ruj; / în ochi, fericirea, dorința de Cluj. / Durerea-ncuibată-n al inimii bruji / dispăre pe loc, înainte de Cluj! / Și însuși norocul se scheaună sluj / să-l luăm înapoi, s-ar întoarce la Cluj. / Zeița luminii, cu buze de ruj, așterne petale, săruturi pe Cluj.” Vom reveni, după această „emoție”, spre a nu fi nedrepti, la motto-ul cărții noastre aparținînd lui Blaga: „Lumina a crescut enorm la Cluj...” Astfel Blaga se constituie ca o emblemă sau ca un însemn heraldic pe această carte despre Cluj.

Vom mai aminti că antologia sau almanahul pe care încercăm să-l prezentăm se alătură altor proiecte editoriale reușite, adică de mare succes ale filialei clujene a URSS, anume: *Clujul literar 1800 - 2005*, 2005, *Cuvinte*, 2006, *Clujul din cuvinte. Antologie ilustrată*, 2008, *Clujul din povești*, 2011 ș.a.

Așadar în cele ce urmează (mai degrabă din rațiuni de spațiu decît de valoare) vom încerca să urmărim (doar imaginea orașului nostru în textele celor prezenți, singurul numitor comun al acestora. Fostul nostru profesor, Mircea Zăciu, declară, într-un interviu: „Trebuie să-ți spun că deși trăiesc - printr-o simplă întîmplare - aici în Cluj, nici pentru mine, orașul acesta nu semnifică o „representare” abstractă, simbolică, zi-i cum vrei, ci tot suma unor oameni, poate alții decît pentru dumneata...[...].” Pentru Nicolae Manolescu marele oraș reprezintă o singură persoană: „Multă vreme, pentru mine, Clujul (nu încă și Napoca) însemna Mircea Zăciu. Iar Mircea Zăciu era totuna cu orașul de pe Someș. Indiferent de motivul vizitelor mele la Cluj, trăgeam la Mircea Zăciu, pe strada Bisericii Ortodoxe nr. 12...” Aurel Gurghianu spunea



într-alt fel, scrutîndu-se: „Locuitor al Clujului (Napoca) din 1948, mă întreb, uneori, de ce această statornicie? Dulcile otrăvuri ale vîrstelor le poți decanta foarte bine prin longitudini și latitudini diferite care-ți oferă mereu altceva, ingrediente deosebite ale spiritului în mișcare, noi confruntări cu sine însuși și cu alți oameni, mirajul - să zicem - al Capitalei, unde mulți confrați ai mei au ancorat...” Altă definiție ne dă Ion Cocora - multă vreme clujean în „starea civilă” - în poemul intitulat, *Clujul*: „Orașul acesta e chiar o orgă / prin care sîngele trece din părinți în părinți / în dimineața de primăvară cînd ploile luminează / ca părul fiicelor / orașul acesta e chiar o muzică înmiresmată / ce plutește de pe suflet pe suflet / în seara de primăvară cînd străzi și turnuri / se năpustesc în descriere / orașul acesta e chiar harul verbului / năzuind la revelație...”. Nicolae Breban ne dă însă, evident, o altă explicație: „De ce e etern Clujul? Deoarece, nu numai că nu mi-l pot scoate din minte, din acea parte, poate cea mai nepăsătoare, mai elegantă, mai... universală din ceea ce numesc eu, în orele grăbite și superficiale, tinerețea mea!”. Nu neapărat gândul îi este continuat de Sanda Cordoș: „De ce este atît de bine la Cluj? [...] Știu că nu este cel mai grozav oraș din lume, îi văd uneori ridicolul, dar și frontoanele parcă dintr-o dată altele, înainte de adesea copleșită în ceața și umezeala care nu se ridică...”. Amintirile orașului natal (sau de adopție, pentru unii) ne leagă (pe cei mai mulți organic) de el, Virgil Mihaiu, un clujean etern, și-l amintește compunînd: „Cînt Clujul electric / Acela cu lozinka de neon prinsă pe Cetățuie / Într-o plasă imensă de sîrmă...[...]. Cînt Clujul renașterii studentești autumnale / Explozia examenelor de admitere la / Începutul verii...”. Un Cluj foarte iubit, mai ales de scriitorii care-și găsesc mediul, fiindcă: „Sunt în Clujul acesta o groază de poeți / cei mai mulți pe metru pătrat / cam un poet la suta de locuitori / pe cei

(continuare în pagina 10)

Responsabil de număr: Ștefan Manasia

# Actualitatea consensului?

**Sergiu Gherghina**

Se înregistrează o creștere semnificativă a numărului celor care susțin că Uniunea Europeană (UE) nu mai poate funcționa urmând principiul consensului. În condițiile unei extinderi graduale care a condus la existența a 27 de state membre – 28 peste un an odată cu aderarea Croației – consensualismul devine din ce în ce mai dificil de implementat și păstrat. Trecutul recent a oferit câteva „victime” ale acestui proces, una dintre cele mai cunoscute fiind Tratatul de la Lisabona: Adoptarea acestuia a fost amânată de indecizia a trei țări diferite și a condus la crearea unor disensiuni între câteva state membre. În acest cadru, orice stat poate bloca orice inițiativă a UE, indiferent de motivele sale. Acestea din urmă sunt de multe ori particulare: în cazul amânării adoptării Tratatului de la Lisabona, Cehia sau Polonia au avut astfel de poziții. Mai recent, premierul britanic David Cameron a avut o poziție separată de ceilalți lideri europeni atunci când la finele lui 2011 s-a dorit adoptarea tratatului fiscal menit să întărească moneda unică.

Rezumând, pe măsură ce UE a inclus mai mulți membri, regula unanimității a făcut ca procesul decizional să fie anevoios, nefuncțional și generator de conflicte. Actuala legislație oferă unele ieșiri din blocaje, dar acestea sunt posibile doar după ce toate statele membre au încercat să cadă de acord și au eșuat. Iar acest proces necesită timp și resurse din partea fiecărei țări. Dincolo de lipsa de adaptabilitate a procesului decizional, mai există o problemă vizibilă în ultimii ani în cadrul UE: fragmentarea în grupuri mai mici. Acestea nu sunt stabile, variind în funcție de interese. Nici măcar „cuplul” Merkel-Sarkozy nu a fost inseparabil în unele propuneri pe plan european (de exemplu, chestiunea obligațiilor europene). Astfel, multe dintre țări își aleg bătăliile pe care vor să le poarte și taberele în care se situează. În aceste condiții, mai este consensualismul de actualitate la nivelul UE?

Există trei motive pentru un răspuns negativ. Primul dintre acestea este dat de recente experiențe negative pe care le aminteam anterior. Referitor la deciziile importante, au fost irosite resurse importante – de timp și financiare – datorită păstrării principiului unanimității. Funcțional atunci când erau puține state membre

sau atunci când acestea aveau valori comune, lucrurile s-au schimbat semnificativ odată cu aderarea a 12 noi state membre dintre care 10 cu un trecut autoritar de câteva decenii. Uneori, din perspectiva unor state aparținătoare la o organizație precum UE este asemănată calității de membru în fosta URSS. Aceasta a fost afirmația președintelui ceh Vaclav Klaus despre UE în 2009. Însă, dincolo de aceste perspective particulare, rămâne problema de fond: modalitatea în care noile state membre înțeleg și percep UE este diferită de cea a statelor fondatoare sau a celor ce au aderat în deceniile anterioare. Diferențele sunt datorate atât experiențelor politice, democratice sau instituționale, cât și trăsăturilor de personalitate ale liderilor. Eficiența deciziei scade atunci când aceasta nu apare la timp, iar unanimitatea face ca întârzierile să fie iminente.

Cel de-al doilea motiv este legat de interesele naționale ale țărilor din UE. În contextul unei crize financiare accentuate, a migrației din Nordul Africii și Estul Europei sau a instabilității economice și politice, miza a crescut considerabil. Introducerea controalelor la frontierele din interiorul spațiului Schengen de către Danemarca, măsurile luate de Franța împotriva emigranților sau negocierea bilaterală a tratatelor de gaz cu Rusia sunt doar câteva reflectări ale acestor noi situații. Prioritizarea intereselor naționale nu poate conduce către o decizie de grup unanimă deoarece resursele utilizate sunt limitate și apar situații conflictuale între membrii grupului (în cazul de față, ai UE). În acest sens, este foarte dificil de găsit un numitor comun pentru 27 de țări atunci când sunt luate decizii ce afectează interesele naționale ale unora dintre ele.

În al treilea rând, în strânsă legătură cu cele menționate mai sus, inițiativele europene aparțin unor state, au reflectat interesele și pozițiile acestora. Absența unei armonii la nivelul perspectivelor este normală; însă una dintre principalele consecințe ale acestei variații este împiedicarea consensului. Să ne amintim despre istoria Tratatului Constituțional, cel care nu a intrat în vigoare datorită refuzului Franței și Olandei. Încă din faza de redactare a Tratatului au existat reacții franceze și olandeze la adresa acestuia, una dintre principalele acuze aduse fiind aceea că nu reflectă valorile și prioritățile tuturor

cetățenilor europeni.

Dacă unanimitatea ridică mai multe probleme decât oferă răspunsuri, de ce să nu încercăm în UE și altceva? Decizia majoritară ar rezolva o bună parte a acestor impedimente și, mai mult ca sigur, ar accelera procesul decizional. Există anumite dezavantaje ale unei astfel de decizii majoritare, însă ele pot fi minimizate sau înlăturate. Un astfel de risc ar fi luarea unor decizii cu susținerea unui număr redus de țări, dar acesta poate fi redus prin modificarea tipului de majoritate. De exemplu, majoritatea simplă în cazul deciziilor nu este o soluție dezirabilă, ci una calificată ce necesită susținerea mai multor state membre. Un alt risc este reprezentat de comportamentul strategic al țărilor: pe de o parte proponentii vor încerca atragerea de susținători pentru ca inițiativele lor să fie adoptate; pe de altă parte țările vor vota strategic astfel încât să garanteze alianțe pentru viitoare inițiative. Însă aceasta este o practică obișnuită și în acest moment.

Dreptul de veto poate fi păstrat pentru deciziile legate de acceptarea unor noi membri. Însă, majoritatea celorlalte decizii pot fi luate prin diferite majorități, în funcție de importanță. Deși consensul este mereu de dorit, contextul actual îl face greu realizabil în UE. Funcționarea Uniunii cere o modificare a procedurilor. Întârzierile decizionale și potențialul de șantaj al unor țări a fost vizibil în ultimul deceniu. Schimbarea regulii unanimității le poate diminua și UE poate beneficia pe termen mediu și lung.

Stimați cititori, vă invităm să citiți în numărul următor al „Tribunei” un amplu grupaj dedicat celei de a 11-a ediții a Festivalului Internațional de Film Transilvania / TIFF, care a avut loc la Cluj-Napoca în perioada 1-10 iunie a.c.. Semnează: Ioan-Pavel Azap, Francisc Baja, Cătălin Bogdan, Dana Duma, Claudiu Groza, Mihai Goțiu, Alexandru Jurcan, Lucian Maier, Ștefan Manasia, Adrian Marian, Virgil Mleşniță, Irina Margareta Nistor, Valerian Sava, Daniel Sârb, Adrian Țion, Lucian Țion.



Helmut Stürmer

Noul locatar

**cărți în actualitate**

# Realitatea lui Petria

**Dorin Mureșan**

Alexandru Petria  
*Deania neagră*  
București, Editura Herg Benet, 2011

Alexandru Petria s-a declarat în mai multe rânduri, cel puțin pe platforma virtuală a internetului, un alergător solitar. Și probabil că are dreptate dacă e să ne raportăm la deseale sale ieșiri în scenă, asumat nonconformiste și „admirate” de la distanță de susținători. Până în prezent a publicat puține pagini de literatură, fiind mai activ în zona publicistică, ceea ce denotă un spirit rebel, mereu pregătit de ofensivă (căci defensivă nu pare să-i priască). De altfel, atunci când a lansat *Deania neagră* (Editura Herg Benet, 2011) la Cluj-Napoca, autorul a reproșat noii generații lipsa spiritului de inițiativă și, concomitent, blazarea prematură. Totuși, cartea al cărei titlu l-am amintit deja, nu se înscrie pe această linie rebel-vociferantă. Ba dimpotrivă, parcurgând-o, am găsit printre rânduri un autor vrăjit de propria lume livrescă, răsându-și probabil în barbă (mai ales la propriu, dar și la figurat) de contextul și de personajele create. Aici calitatea fundamentală a jurnalistului, cel mereu susceptibil de a lua și de a se lua prin surprindere, a jucat, cred eu, un rol determinant.

Așadar, volumul *Deania neagră* este alcătuit din douăzeci și șapte de povestiri (dată fiind dimensiunea lor, le-aș putea numi schițe) care urmăresc tot atâtea întâmplări ale unor personaje dintr-o închipuită localitate de provincie, *Deania*. *Prima ninsoare*, povestirea cu care debutează volumul, dezvăluie substanța tematică a întregului volum, ea fiind sugerată încă din titlu: cotidianul mărunț, grotesc-absurd al conviețuitorilor *Deaniei*, pe care autorul construiește situații de un umor negru (chiar sec). Astfel, personajul din prima povestire plânge lângă un spânzurat pentru că, după ce i-a furat portmoneul în care se afla o sumă modică de bani (10 lei), unul dintre poliștii veniți la fața locului găsește în pantalonii mortului un teanc de bancnote. La final ni se spune că scrisoarea de adio a spânzuratului a ajuns avion iar „ninsoarea s-a oprit după o săptămână” (pag. 9). În povestirea *Când este în toane bune cucul*, după ce *Afinia* moare, rămânând încovoiată din pricina vârstei, pentru a încăpea în sicriu (în schimbul mult-comercializatei sticle de palincă) este întinsă pe jos și îndreptată de către unul dintre „haidamacii” angajați să poarte mortul. Spre final ni se spune că „bunicul și bunica au reușit să pună corpul îndreptat al *Afiniei* în sicriu. Acesta era cum a fost, poate, doar în tinerețe” (pag. 28). În *Trei oameni onești* doi inși, ce fac comerț cu amănuntul pe o tarabă, află după o vreme că monahul din vecinătatea lor, la a cărui măsută rabatabilă era coadă, este, de fapt, un călugăr prefăcut, drept care întâlnindu-l întâmplător îl înșfacă și îi aplică o apostrofă fizică violentă. Firește, acesta le propune un târg astfel că, la final, ni se spune: „În aceeași săptămână, Ștefan și cu mine ne-am cumpărat câte un Mercedes fain. E drept că second-hand. Împărțeaua a fost onestă”. Fiind vorba de douăzeci și șapte de povestiri, nu am

să le înșir aici, lăsând cititorului plăcerea să le descopere.

Foarte importantă, din perspectivă stilistică, este măiestria cu care autorul știe să-și asezoneze registrul lingvistic, altminteri destul de firesc, cu expresii și imagini care sar din coaja banalului, dând textului un suflu proaspăt și mereu surprinzător. Este o calitate pe care mulți dintre cei care au comentat acest volum, profesionist sau amatoristic, au observat-o. Aici jurnalistul Alexandru Petria își leapădă instrumentele de reporter, așezându-și pe nas, cu o plăcere nedisimulată, ochelarii scriitorului, cei prin care realitatea cotidiană prinde semnificații stranie, ascunse ochiului de rând. În fond, fără această evidentă calitate, textele din *Deania neagră* ar rămâne la stadiul de simple articole reportericești, chiar dacă jucăușe și, prin aceasta, vandabile. Realitatea lui Petria (ca să folosesc sloganul unuia dintre blogurile sale) prinde culoare, impunându-se prin aceste tușe rarissime, extrem de personale. Iată și câteva mostre, culese la nimereală: „când află vreo știre ieșită din comun își uită gurile deschise ca două conducte” (pag. 36), „Satul este o adunătură de case așezate ca după săritura unei broaște...” (pag. 53), „economia găfâia ca un obez luat la șuturi în fund de-o gașcă de hoțomani. După ce a fost buzunărit.” (pag. 61), „Ștefan n-a tras fermoarul la înjurături” (pag. 63) etc.

Sfârșindu-se destul de abrupt, povestirile tind să ducă cititorul în subsidiarul unei lumi fără o certă sau căutată finalitate. Autorul nu se vrea un judecător de moravuri (și bine face), ci un fin observator de fapte și caractere, pe care le colorează umoristic, lăsându-le deschise interpretărilor. Definitiv este, în acest sens, fraza cu care se încheie povestirea „pornoromancierului”: „Scriitorul e în stare să scrie chestii vesele și cu inima flendurită” (pag. 33). Este clar deci că pentru Alexandru Petria



Alexandru Petria  
**Deania neagră**

literatura are un scop nobil, cathartic ori salutar, aplicabil atât cititorului ce se regăsește (dacă e sincer cu sine) constant în personajele acestui volum, cât mai ales autorului care le-a creat. În mod curios, cartea aceasta mi-a trezit nu doar interesul pentru celelalte creații literare ale lui Alexandru Petria, ci și dorința de a parcurge articolele sale publicistice. Căci sunt aproape convins că și acestea poartă cu ele tușa personală, inedită, a realității lui Petria.



Helmut Stürmer

Undeva la Palilula

# Lectura ca istorie

Marius Jucan

O istorie a lecturii este pe gustul oricărui gen de cititor într-o perioadă când lectura este privită de mulți, drept o *istorie*, narațiune despre ceva, cineva. Nu doar datorită practicilor genealogice ale postmodernismului, ci și pentru că istoria nu se poate percepe înafara discursului ei narativ. Cu toate acestea, lectura nu este indispensabilă, mai cu seamă într-o cultură cu o veche tradiție orală, precum cea autohtonă, dar de asemenea datorită hegemoniei confortabil instalate a audio-vizualului. Lectura este *istorie*, în sensul unei experiențe ce aparține trecutului, dezinteresul crescând pentru lectură fiind deja notoriu. La noi, da și în alte părți, a fi cult înseamnă azi a fi „vechi”, inutil, inadaptabil, reticent înnoirii, mai ales corului ei demagogic. Formele politicului nasc în mod fatal fondul cultural și nu invers. Precaritatea studiilor umaniste, marginalizarea intelectualilor, practica plagiatului demonstrează inactualitatea lecturii.

Ceea ce nu înseamnă totuși, că la noi nu se citește. Dar hazardul lecturilor alimentat doar de bunul plac induce anestezia locală și apoi pe cea generală, torpoarea masei de consumatori care are nevoie de „evenimente” pentru a nu ațipi la lucru, în cotidianitatea plată a multiplelor treburi lipsite de eficiență. Lectura unei cărți nu mai este de mult un eveniment pentru insul de rând, care ca tot omul, este absolvent de facultate. Se citește după teme și termene livrate de donatorii de burse, se citește după modă, se citește la pensie, se citește la începutul ori la sfârșitul vacanței, în perioada de re-examinare, se citește în lipsă de altceva mai bun, se citește doar ceea ce este accesibil, în iluzia că divertismentul desăvârșește democrația. Se citesc mai ales rezumate. Se consumă cu succes pastilele digestive ale culturii gratuite și falimentare. Se citește pentru a uita.

O istorie a lecturii precum cea a lui Alberto Manguel<sup>1</sup> tradusă expresiv de scriitorul Alexandru Vlad, nu este o carte pentru elite. Cu toate acestea, datorită varietății și stilului ei, nu cititorul obișnuit este invitat să o parcurgă, ci obișnuirii lecturii. Întru totul e vorba de o carte rară ce își propune să facă prin istoria lecturii, pedagogia ei. Orice povestire ori „istorie” pentru a-și merita numele trebuie să conțină o învățătură. Pentru Manguel, istoria lecturii nu se mărginește la istoria unui canon literar ori cultural, ci este un mod de viață euristic. Un mod care a configurat lumea, cel puțin până acum, dincolo de care optimiștii lecturii (tot mai puțini) văd o continuitate neîntreruptă, iar pesimiștii (tot mai numeroși) nu știu dacă a citi va mai însemna pasiunea inteligenței, dorința rafinamentului, comuniunea a experienței, ori doar un refugiu personal. Istoria lecturii nu poate fi imaginată fără un anume eroism, cheltuit într-o dez-amăgire necesară, asemeni istoriei cavalerului de la Mancha. Lectura este sinonimă cu umanizarea, iar atunci când condiția umană este pusă în pericol, pericolul mortal (ca în stalinism) derivă din absența lecturii. Democratizarea culturii și mai cu seamă cultura de masă au demontat, pe de altă parte, orice motivație și respect pentru cultura înaltă. O demonstrează Allan Bloom în critica spiritului american. O certifică sustenabilitatea

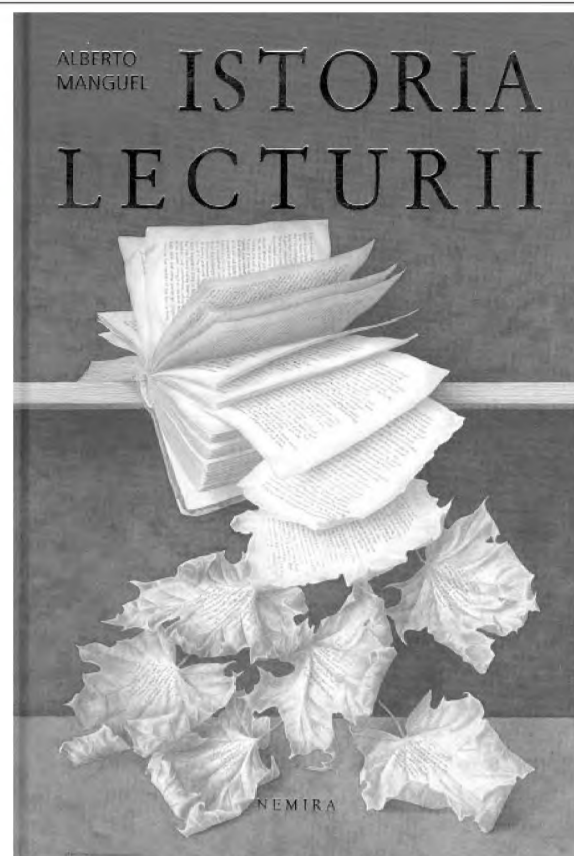
vulgarității și trivialității în media, politică și nu numai. Firescul barbariei dovedește cât de „scumpă” și de „artificială” este cultura, unitatea ei de măsură, lectura. Barbarul modern nu citește. El comunică, managerizează, administrează, împarte lumea după sondaje. Lectura nu a avut niciodată impactul acțiunii, însă absența ei a cauzat dezastrul civilizațiilor. Lectura a trecut prin foc, propagandă, cenzură, prin reformele învățământului și ale așa-zisei educații de tip nou. Lectura durează datorită discreției ei.

Oriunde s-ar deschide, istoria lui Manguel etalează pagini egal de bine scrise, consistente, interesante. Împărțită în două mari capitole, „Documente ale lecturii”, „Puterile cititorului” și o coda, „Paginile albe de la sfârșit”, cartea orchestrează eseistic etapele și stadiile lecturii, trecând cu virtuozitate de la un autor la altul, de la o epocă la alta, de la un gen de lectură la altul. Citez din ultimul capitol al cărții:

„Dar istoria pe care o consemnează această carte a fost una deosebit de dificil de surprins; e făcută, să spunem așa, din digresiuni pe această temă. Un subiect cheamă un altul, o anecdotă aduce în minte o poveste aparent fără legătură, iar autorul continuă ca și cum ar ignora cauzalitatea logică sau continuitatea istorică, ca și cum ar defini libertatea cititorului prin chiar actul scrierii ca meșteșug”<sup>2</sup>

Ultima parte a citatului merită un scurt comentariu privind ecuația dintre „libertatea” unui cititor și arta unui autor. Atât una cât și cealaltă vorbesc despre autonomia esteticului, despre libertatea de a inova nu doar în relație cu tradiția, dar și cu cititorul. Roman Ingarden a observat printre primii teoreticieni literari postbelici modificarea relației autor-cititor, scriind despre structura „opalină” a operei literare. În prefața la *The Act of Reading*, Wolfgang Iser scria că dacă un text literar poate produce un răspuns atunci când este citit, este virtual imposibil să se descrie răspunsul (efectul) fără a se analiza procesul lecturii.<sup>3</sup> În continuare pentru exemplificare și comentare, Iser recurge la una din nuvelele celebre ale lui Henry James, „Desenul din covor” în care autorul și cititorul (cititorii sau criticii) se confruntă pentru iluminarea sensului dat operei. Venind vorba de Henry James, menționez interpretarea cu totul specială a acestei nuvele datorată lui J. Hillis Miller, autor care revine asupra lui James în *Etica lecturii*, subliniind o „conduită” etică a scriitorului în actul de a scrie.<sup>4</sup> „Meșteșugul” scrisului actualizează libertatea lecturii și face vizibile consecințele etice ale imaginației în actul scrisului. Se înțelege de ce artiștii și scriitorii, cei puțini, cei aleși, transformă continuu imaginarul colectiv.

Ar fi greșit să se înțeleagă că *Istoria lecturii* e o carte despre critica literară/culturală. Este numai despre lectură, în integralitatea acestei noțiuni. De altfel, într-una din fotografiile cărții, puse pe două pagini, „citim” despre pasiunea vânătorilor de carte, surprinși de pildă, în ruinele unei biblioteci londoneze, după un bombardament german din octombrie 1940. Fotografiile, ilustrațiile, imaginile, grafica de carte, afișul, etc., întregesc registrul diversificat al lecturii și istoriei ei. Portretul sfântului



Ambrozie, „inventatorul” cititului în gând, elevul Franz Kafka, „Azilul din Beaune” al fotografului André Kertesz, ultimul portret al lui Walt Whitman, și multe altele, propun o lectură subtilă a imaginii.

Alberto Manguel mizează pe un element central în economia cărții sale și totodată a eseului: noțiunea de interesant, ori abilitatea de a face ceva să fie interesant, iar prin interesant, critic. În „Eseul ca formă”, Theodor Adorno observa că eseul rămâne ceea ce a fost întotdeauna, forma critică prin excelență.<sup>5</sup> Cartea lui Manguel se bazează pe semnificația fragmentului eliberat de constrângerea ideii de totalitate. După Adorno, fragmentul asigură auto-relativizarea textului și permite să se treacă peste limitele sale, fără să le marginalizeze. Discontinuitatea este esențială eseului, iar din tensiunea ce refuză conceptul unificator decurge gustul formativ pentru lectură.<sup>6</sup> De abia apoi, lectura poate instaura austeritatea sau disciplina ei, cu asentimentul celui care, în pofida a orice, citește.

#### Note:

<sup>1</sup> Alberto Manguel, *Istoria lecturii*, București, Nemira, 2011, traducere de Alexandru Vlad.

<sup>2</sup> Albert Manguel, op. cit., p. 354.

<sup>3</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978, p. ix

<sup>4</sup> J. Hillis Miller, *Etica lecturii*, editura Art, București, 2007, p. 354.

<sup>5</sup> Theodor Adorno, „The Essay as Form”, *The New German Critique*, No. 32, 1984, p. 166.

<sup>6</sup> Ibid. p. 164.

# Întrebări privitoare la credință

Andreea-Nicoleta Voina

Gianfranco Ravasi

*Întrebări privitoare la credință. 150 de răspunsuri la întrebările celor care cred și ale celor care nu cred*  
Traducători: Anamaria Gebăilă și Bogdan Chioreanu, București, Humanitas, 2011

Publicată în contextul unei lumi postmoderne care se confruntă cu problema îndepărtării oamenilor de religie, volumul *Întrebări privitoare la credință* reprezintă o încercare de a reintegra credința în viața cotidiană. Veritabil izvor de înțelepciune, cartea apărută în versiune românească în 2011 la editura Humanitas poartă semnătura cardinalului italian Gianfranco Ravasi, cercetător și interpret avizat al Bibliei, care se bucură de o largă recunoaștere la nivel internațional.

Prin intermediul și pe tot parcursul volumului ce poartă subtitlul de *150 de răspunsuri la întrebările celor care cred și ale celor care nu cred*, autorul încurajează formularea întrebărilor de credință, pe care le consideră un simbol al „vioiciunii căutării întru credință” (p. 12). Dincolo de aspectele problematice și îndoielile pe care aceste întrebări le presupun, înțelepciunea răspunsurilor constă în cercetarea originilor acestor probleme, pentru ca răspunsul să aibă ca rezultat întărirea credinței. Astfel, întreg volumul constituie un ghid al adevăratei credințe, o pledoarie pentru teza conform căreia *„întrebarea este sufletul religiei”* (p. 11).

Cu toate că partea cea mai consistentă a cărții este compusă din răspunsurile cardinalului, nucleul dur îl reprezintă înseși întrebările, care verbalizează frământări ale diverselor persoane care s-au adresat autorului de-a lungul timpului, după cum ne informează acesta în prolog. Ceea ce ne apropie și mai mult de volumul de față este faptul că aceste frământări sunt aspecte în care ne regăsim, fiecare dintre noi preocupându-se, la un moment dat în viață, de o problemă sau alta din cele dezbătute în carte. De asemenea, un argument în favoarea volumului constă în aceea că autorul legitimează demersul de cercetare a unei probleme al fiecărui interlocutor, susținând că nedumeririle fundamentale care rămân neverbalizate sau neexplorate *„îți pot răvăși viața, pot zbârli așezata banalitate zilnică sau pot zguduți cuingerea liniștită a obișnuinței”* (p. 13).

Un alt argument în avantajul cărții este abordarea teologico-filosofică pe care Ravasi o impregnează în întreg volumul, în contrast cu abordarea canonică ușor confundabilă cu o încercare de a îndochina cititorul. În acest sens, relevant este faptul că autorul evocă în construirea răspunsurilor atât scrieri canonice, cât și scrieri apocrife, pe alocuri chiar gnostice, fără a atașa acestor două surse din urmă o valoare de adevăr. Prin utilizarea surselor avizate și a celor neavizate de Biserică, autorul încearcă să ajungă la originea problemelor propuse de emițătorii întrebărilor, antrenându-le spiritul critic și, în acest mod, întărindu-le credința.

În altă ordine de idei, un punct forte al volumului constă în faptul că acesta impresionează prin complexitate, iar argumente în acest sens putem remarca la mai multe niveluri. În primul rând, volumul este structurat în cinci secvențe distincte care dezbate o gamă foarte largă de teme. Astfel, cele cinci tipuri de întrebări sunt codificate de autor sub denumirea de I. *Întrebările „prime”*, II. *Întrebările „laice”*, III. *Întrebările „ultime”*, IV. *Întrebările „ebraice”* și V. *Întrebările „creștine”*.

În sprijinul acestei clasificări, cardinalul realizează câte o prezentare în deschiderea fiecărui capitol. Conform explicațiilor oferite în prezentarea primului capitol, întrebările prime vizează acele întrebări ce țin de hermeneutică, stabilind „problemele

*fundamentale pe care se bazează formularea corectă a întrebărilor ulterioare și a răspunsurilor corespunzătoare”* (p. 21), scopul acestui demers fiind cântărirea și verificarea de către cititor a gândirii și cunoștințelor în domeniu. Subiectele dezbătute în acest capitol se ramifică în varii direcții, dintre care menționăm diferența dintre statutul canonic și apocrif al scrierilor, fundamentalismul – cu accent pe martorii lui Iehova și controversele pe tema transfuziei de sânge –, antropomorfismul sau adevărul.

Pe de altă parte, întrebările laice se referă la frământările verbalizate de cei care *„nu fac parte din orizontul creștin”* (p. 71). Secvența dedicată acestui tip de întrebări se ocupă de raportul dintre credință, știință și cultură, iar subiectele aferente sunt, de multe ori, considerate a fi tabu. Dintre acestea, amintim Biblia – „marele cod” al culturii occidentale-, condamnarea teatrului de către Biserică, credința și știința – cu accent pe cazul Galilei –, credința și teoria evoluției, teologia morții lui Dumnezeu, feminismul în teologie, dieta vegetariană și medicina naturistă, iar în cele din urmă amintim un subiect cu tentă politică, cu totul inedit: *„Dumnezeu e de dreapta?”* (p. 124).

În ceea ce privește întrebările ultime, acestea fac referire la teorii escatologice ce țin de *„telul ultim al vieții, [...] sfârșitul ființei, [...] înțelesul suprem al existenței”* (p. 129). În cadrul acestui capitol, cardinalul tratează probleme pe care cultura contemporană le marginalizează, cum ar fi răul, păcatul, pedeapsa, moartea trupească, oscilația între nemurirea sufletului și învierea trupului, viața de apoi, infern/paradis/purgatoriu, destinul ultim al sinucigașului sau chiar doctrina reîncarnării.

Cât despre întrebările ebraice, autorul propune două atitudini: una potrivit căreia ideile biblice fac parte din moștenirea noastră culturală – în condițiile în care scrierile în limba ebraică *„au devenit parte constitutivă a creștinismului”* (p. 181) – și o a doua conform căreia Vechiul Testament trebuie considerat ghidul propriei existențe a credinciosului evreu și creștin, prin prisma faptului că scrierea în cheie este *„cuvântul divin transformat în cuvânt omenesc”* (p. 182). Printre subiectele tratate aici se numără Adam – istorie sau simbol –, mitul androgenului, păcatul original, extraterestrii, potopul biblic – catastrofă naturală sau mit – și ale subiecte care comportă clarificări.

În fine, capitolul întrebărilor creștine, care se bucură de cel mai extins spațiu editorial, valorifică *„evenimentul Isus Cristos”* (p. 241), având la bază textele celor patru Evanghelii. Subiectele dezbătute aici sunt dintre cele mai variate, dintre ele remarcăm manuscrisele de la Marea Moartă, titlurile Evangheliilor, genealogia lui Isus, Ioan Botezătorul, meseria practică de Isus, ce limbi vorbea și dacă știa să scrie și să citească, dacă a fost căsătorit sau dacă a răs vreodată, rugăciunea „Tatăl Nostru”, aparițiile pascale sau Evanghelia după Iuda.

Dincolo de complexitatea tematică, se configurează o complexitate ideatică a cărții. În ciuda dimensiunii sale reduse – 374 de pagini –, volumul de idei prezente în text este semnificativ. Un aspect important de menționat este acela că autorul își face simțită erudiția prin recurgerea la idei din operele unei vaste galerii de autori, pe care îi invocă în argumentarea propriilor idei. De altfel, volumul este împânzit de citate aparținând unor mari gânditori, dramaturgi și poeți, nelipsite fiind pasaje din documentele Conciliului Vatican II sau din alte scrieri canonice și apocrife. De asemenea, fiecărui titlu de capitol îi corespunde un citat semnificativ,



iar volumul debutează cu o idee aparținând marelui scriitor Oscar Wilde, care pune în lumină importanța demersului de cercetare: *„Oricine poate da răspunsul, dar pentru a pune cu adevărat întrebări e nevoie de un geniu”* (p. 9).

În acest context, toate aceste elemente au rolul de a facilita lectura – în sensul că nu afundă cititorul în termeni religioși –, dar și de a crea o atmosferă menită să întretină interesul acestuia. Întrebările propuse în volumul de față fac obiectul unei foarte fine analize, iar cardinalul nu ezită să cerceteze întrebările dificile sau nonconformiste și nu descalifică subiectele tabu. De asemenea, răspunsurile construite de acesta nu impun o direcție de gândire, ci trasează coordonatele cursului de gândire corespunzător, într-o manieră subtilă.

Mizând pe ideea conform căreia deseori *„mugurul soluției se află chiar în întrebare”* (p. 14) și că înțeleptul care parcurge rândurile acestei cărți va deduce necesitatea aprofundării răspunsurilor prezente în text, cardinalul Gianfranco Ravasi plasează în centrul atenției întrebările investigate. Ca linie generală în formularea răspunsurilor, acesta identifică scoaterea din context a evenimentelor și interpretarea literală a Scripturii ca principale surse ale îndoielilor și nelămuririlor. Mai mult, Sfânta Scriptură reprezintă un *„gen literar de sine stătător”* (p. 304) care îmbină istoria și interpretarea teologică. Istoriile din Vechiul Testament nu sunt *„rodul unei «dictări» dumnezeiești, cuvânt cu cuvânt”* (p. 37) și nu tind spre reconstituirea istorică a unor evenimente, iar valoarea lor constă în sensul teologic și în semnificația pe care o au pentru mântuire. De asemenea, Evangheliile nu constituie un manual de istorie sau un proces-verbal al vieții lui Isus, întâmplările și spusurile Mântuitorului având o profundă valență teologică. Acestea fiind spuse, reiterăm ideea conform căreia volumul dobândește valoarea unui ghid al adevăratei credințe.

În cele din urmă, conchidem prin lansarea unei invitații la lectura cărții lui Gianfranco Ravasi, care prin intermediul acestei lucrări creează o gramatică a întrebării ce reflectă căutarea întru credință, întrebare menită să însuflețească *„dialogul și, prin urmare, conviețuirea între oameni în societate”* (p. 11). În consecința calităților prezentate mai sus, *Întrebări privitoare la credință* se înscrie cu succes în categoria acelor volume care îmbie cititorul să le parcurgă pe nerăsuflete.

# Recitind versurile lui Al. Andrițoiu

Ion Pop

Despre Alexandru Andrițoiu nu se mai scrie, de la o vreme, aproape deloc. Poezia lui merită, totuși, recită, fiindcă, după ce a păcănit publicând cărți atinse, viciate de conformismul ideologic al „realismului socialist”, a reușit să se regăsească în bună măsură în anii „dezghețului” 60-70, recuperând un limbaj liric în care se recunosc mai toate stilurile de la romantism încoace, trecând prin simbolism și ajungând la un fel de neoclasicism, observat de critică, fără a reține însă nimic din accentele avangardiste ale poeziei românești moderne. Această sinteză *sui generis* o face, totuși, cu conștiința unei anumite distanțe față de niște convenții reciclate cu bună știință, căci și ipostazele eului, și arhitecturile decorului apar aici deconspirate de cineva care își afișează programul restaurator în numele unui ideal al perfecțiunii și se pune în serviciul unei poezii fără timp, chemate să înnoieze datele realului și să mențină în poziție „înaltă” un subiect liric prin definiție „cântăreț”. Marea dexteritate în materie de versificație servește decisiv acest proiect și ea e cea care care i-a facilitat și angajamentele inițiale într-o tematică dată din afară, cu lozinci repede puse pe muzica prozodiei. Ea îi este de folos și în acest proces de rehabilitare: versul său se acomodează fără nicio dificultate și cu o manifestă încântare, apelând la o mare diversitate de tehnici prozodice, având o ureche muzicală perfectă și o cultură vizual-plastică solid asimilată în Bibliotecă și în Muzeu, care îi permit un asemenea mimetism superior, împrumutat pentru uz propriu al achizițiilor unei îndelungate tradiții a Poeziei, cuvânt de scris mereu cu majusculă. Repune, astfel, în circulație formule poetice ceva mai vechi, specii consacrate ale scrisului poetic, de la antichitățile horatiene la pastelul clasic, baladă, madrigal și romanță, cu o disciplină „clasică” a construcției textului, cu apel la forme fixe precum sonetul.

În prefața la ampla antologie din 1985, Constelația lirei, Eugen Simion îl situează exact într-un „al doilea eșalon ardelean”, deosebit de cel al grupării „Steaua”, ca autor de „poezie neoclasică, operă de orfevru cultivat și priceput”, „poet cultivat”, livresc în esență, care „cultivă, deopotrivă, madrigalul, mica baladă eroină, romanța, pastelul, poema socială”. (v. *Constelația lirei*, Ed. Minerva, București, 1985, p. VI-VII). Recitindu-l peste un deceniu și jumătate, Alex Ștefănescu regăsește la el o „volubilitate” minulesciană nuanțată ardeleneste de o „solemnitate protocolară, chiar și (în) discursul cel mai fantezist”, de un „estetism structural”, definitoriu pentru un „om de bibliotecă” (La o nouă lectură: Al. Andrițoiu, în *România literară*, nr. 32, 2002). O observație făcută de toată lumea pornește chiar de la o *Artă poetică* de timpuriu scrisă (în *Cartea de lângă inimă*, 1959), unde se spune limpede că: „Cea mai frumoasă lună e în lac,/ cel mai frumos luceafăr e pe mare/ și cântă cel mai sincer pitpalac/ nu-n pomi, ci-n amintiri și în uitare”. Oglindire, așadar, de oglindiri, răsfrângeri de imagini deja desenate, - caracteristica livresc-cărturărească e toată concentrată aici. Aproape fără excepție, Al. Andrițoiu refuză discursul

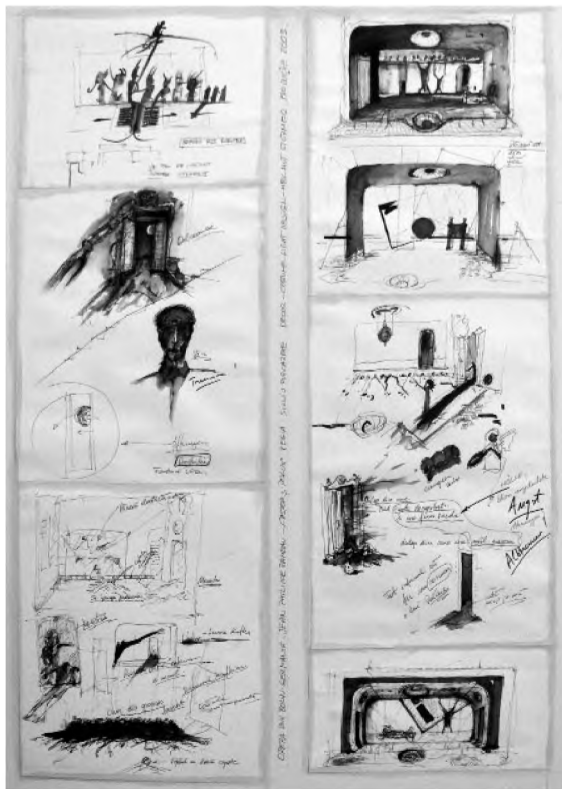
modern(ist) al poemului-reportaj interesat de pulsul... prozaic al cotidianului, în răspăr cu convențiile limbajului, preferând stilizarea stărilor de spirit, a decorurilor, a rostirii meditative, impregnate deja de cultură și de reperiile ei prestigioase, în orice caz estetizante, readuse caligrafic în text, pe o a doua treaptă a „transfigurării” realelor. Dimpotrivă, poetul încetează în sensul unor convenții, dar le manevrează cu conștiința că sunt astfel și le exploatează cu degajare (fără să ironizeze, totuși), savurându-le vetustețea cu un gust de anticar expert, îndrăgostit de obiectele expuse în vitrină.

Dar de transfigurare e vorba mereu, poetul preferând imaginea atent șlefuită - „marmura sculptată elinește”, un chip de „fată albă (ce) amfora și-o poartă” pe urme de zei - căutând reverberația muzicală a obiectelor, cărora le caută mereu reperul artistic și literar - aici ochii de copil „ca într-o acuarelă de Tonitza”, o prietenă îi pare a fi Pescărușul lui Cehov, iar o marină îi prilejuiește afișarea unei posturi tipic romantice a eului: „Spumele mării îmi aduc aminte/ de umerii la care am răvnit/ să-mi reazăm tâmpla mare și fierbinte/ romantic, pătimaș și ostenit”.

În *Constelația lirei* (1963), apoi în toate volumele următoare, astfel de referințe se înmulțesc devenind dominante și statornicind un mod de a fi și a se exprima liric. În „materia primă” a realului se caută și se ghicește tiparul străvechi ori promisiunea unei remodelări pe măsură - „Acum e huma aptă pentru cupe”, dalta poetului făurește, după mituri și milenii”, o cupă din care bea vin de Cotnari, dar care este o „altă formă-a sânului Elenii” (cu recunoașterea, aici, a unei tehnici „quasi-panasiene”).

Răsfrângere sărbătorească este starea de euforie evocată în termeni de „armonie și de claritate”, în prelungirea deja citatei *Arte poetice*: „Secund e jocul/ luminii ce se culcă-n sânge cu candoare/ Prin clara clipelor euritmie”. Aceasta poate fi și de

ecou simbolist, cu vagul atmosferei în care „lucurile par nedesluite”, „când se-aud fântânile mai bine”, ca prin D. Anghel, dar poetul se surprinde mai ales „clasicizând” (e un titlu de poem) „pe coline bucolice”, amintind de „fostul păstor/ sub pajere și clopote latine”. O „clipă de transfigurare” e evocată tot în aceste pagini ca timp privilegiat, duminical. În genere, avem de-a face cu câte un „exercițiu stilistic” (alt titlu semnificativ de poezie), care nu e doar unul de interferență cărturărești ale discursului, ci și probă de virtuozitate combinatorie în materie de sonorități: „se tem culorile. E, Ano, timpul/ merit să suferi chinuri sterpe-n tine,/ căci m-ai lăsat uscat prin anotimpul/ cu pomi posaci plimbați pe serpentine”... Tot exerciții de virtuozitate sunt poemele de tipul madrigalului, baladei ori al romanței, construite ca mici înscenări de o teatralitate rostandiană ce fusese și a lui Minulescu, precum în antologica poezie de album ce se știe veșted, Romantică: „și iarăși bem cafea de Mocca/ și ne-amintim de vremea-n care/ dansa bunicul carioca/ la balurile populare./ Bunica a văzut o piesă,/ iar între-oglină și-ntră lună/ și ea visa, plângând, prințesa/ (poate Ofelia nebună)/ Așijderea, actor, bunicul/ către-un mâhnit sfârșit de zi,/ Ca Hamlet, măsurând nimicul,/ clama: a fi? sau a nu fi?// Stând în dumbravă, la strămoșii/ unde-au avut înfrângerii turcii,/ le amintea privighetoarea/ de Amelita Gallicurci”... Galanteria jocului teatral-amoros e expresiv ilustrată și în strofe de „Madrigal”: „Mâna dumneavoastră ce se-agită/ a salut cu o batistă fină,/ e ca o fântână ce, uimită,/ a sărit din luturi spre lumină”... Un ecou dublu, de folclor trecut prin Argezi, se aude, ceva mai târziu, într-un Ritm folcloric: „Lemn frumos de palisandru/ îl iubesc pe Alisandru/ c-are degete subțiri,/ cu burici detrandafiri,/ cu care când iscălea,/ tipărea-n hârtii o stea”... În niște Versuri (1968), sub titlul *Cărți vechi*, găsim o autocaracterizare foarte bună a relațiilor poetului cu o întreagă tradiție livrescă, de care e departe de a se simți împovărat; dimpotrivă, el declară că „iube(ște) epigonia acestor moșteniri”, evocate drept „calofilii/ cu steme și paftale, în zugrăviri subtile”, situându-se încântat în suita de caligrafi și desenatori de embleme care l-a precedat. Este, se vede clar, mult artizanat în propria poetică a lui Al. Andrițoiu, care își dezvăluie și poetica, deschizând larg porțile unui atelier unde lucrează inspirat și cu vădită plăcere și bucurie, evitând posturile dramatice, tensionate, și dedându-se acestor exerciții stilistice cu un adaos, totuși, de melancolie și sentimentalism conștient de relativa desuetudine a modului său de a compune. Livresc, poetul e foarte adesea, nedisplicându-i să se vadă „citind din Francis Jammes și din Pillat” ori cerând ca Fundoianu, să i se citească din Horațiu „poemul despre Taliarh”, nu înainte de a fi evocat „toamnele tuturor (care) dorm în gutui, pe polițe, pe scris” și de a fi desenat în linii pure geometriile hibernale: „Nu mai sunt forme aspre, zgrunțuroase./ Trec linii dulci, naturii dându-i sferă/ și cercuri și elipse. Ca un ou de păsări-liră/ fiecare piatră/ se rotunjește-n haine translucide”... Poezie de dragoste are și ea substanță livrescă (sub acest titlu de poem), poetul declarând că iubește „femei de spirit și hârtii,/ regine decupate dintr-o carte”, altundeva iubita „în loc de-odrasle... va naște-un stil”, în alt „Pretext livresc” să scrie: „Suspîn livresc voi scoate, din jale, ca Petrarca - / iubito, de-o aleasă de azi cărturărim”, sugerând încă o dată definiția poeziei ca artefact, produs



Helmut Stürmer

Castor și Polux

## incidențe

## Mirosuri și miasme

Horia Lazăr



elaborat sub imperiul emoției, însă controlat intelectual: „Emoția pândită de creier nu mă lasă/să-ți cânt vibrant, cu-ardoare, ca-n sărbători galante”. Excepția clasicizantă a conturilor ființei iubite și ritmul antic al evocării ei fac un expresiv contrast cu actualitatea, singurul dușman al „clasicității” rămânând moartea: „Noaptea din Septentrion ne inundă cu stele în carne./ Și-aș sprijini apolin lira de umăru-ți lin./ Ca pe o amforă-ți duci legănata povară de cântec,/ printre moderni porți, regal, anticul tău ritual./.../ Totuși, deplânge-mă! Sting alchimia acestor poeme,/ Glas ca de Pythia am, bolborosit orb și-n van./ Clasicitatea o pierd urmărit de-ncruntatul Thanatos”. Nu lipsesc nici „clasicități carpatice, topind mari mituri”, se reiterează trimiterile la „estampe și inluminuri, ofevererii,/ alesături, caligrafii de grav tezaur”, un „luxos poem” se scrie cu o peniță de aur, travaliul poetic e unul de distilări și de decantări („Voi distila parfumen-alambicuri/ subțiri, așa cum, georgic, învățai”), piatra și ideea stau pe același plan într-o replică la fantazia cu morene nordice de pe vremuri: „Sunt pietre sau idei dintru diluvii,/ rotunde aforisme ca efluvii/ de muzici de Sibelu'ius, de Grieg,/ cu melodii ce lasă dulce frig”. „Pauze de spleenuri și oaze de mătase”, „faguri literați umplând tăcerea”, „ca din gramatici vechi de limbi uitate/ cad frunzele, regal”, „idei de lux, semete, ca păunii”, - sunt sintagme deopotrivă defintorii pentru această viziune asupra poeziei, în discursul impregnant cultural al unui subiect liric fantesit și boem, conștient că reveriile sale de literat sunt niște frumoase convenții: „Mă simt sedus de luna plină, pândit de ea până-n mărun-turi,/ poet lunatic tras pe sfoară de raze către ori-zont,/ sau aruncat în lac să prindă, în brațe, luna de pe prunduri.// Dar, vorba unui bard cu plumburi - acestea-s comedii în fond”.

Am citat din câteva volume, de la *Constelația lirei* din 1963 la *Vârful cu dor*, *Versuri*, *Simetrii*, *Pe drumul meu*, *Aur*, la *Poeme noi* (acesta din 1987), care acoperă peste două decenii de poezie unitară ca viziune, asociind „inspirația” rareori genuină cu artizanatul ingenios al literatului cultivat, dedicat „transfigurării” lucrurilor și căutător de clipe de grație, sentimental-melancolic, reflexiv cu măsură pe tema trecerii timpului, teatralizându-și adesea discursul cu conștiința jocului în fond grațuit, predispus să poetizeze orice moment trăit, - de unde și o anumită monotonie. O altă carte de *Versuri*, din 1987, reia teme, motive și tehnici cunoscute din cele precedente. E de recunoscut, însă, la Al. Andrișoiu o vibrație lirică autentică, temperată ori incitată de experiența căturărească în ale cărei virtuți generatoare de lirism crede până la capăt, cum mărturisește și în acest fragment dintr-un poem târziu, pus sub titlul simplu *Repetări*: „Dar oare pomii nu sunt doar pic-tura/ de ieri? Nu Eminescu lac ne-a dat?/ și, lângă lac, în parcu dedublat,/ nu repetăm, în pași, tipăritura/ acelor care-au fost și au plecat?/ Fără-ndoiială că-i așa! Călcând/ ediții principe de odinioară,/ venim mereu, sub saci, la noua moară,/ grâu vechi și faraonic măcinând”... Între *Arta poetică* a anilor de debut și aceste versuri care-o confirmă, legătura de adâncime, care dă coerență operei, e evidentă.

Tratind mirosurile ca reprezentări sociale într-o „istorie a dezgustului” și a repulsiilor care pune în oglindă elementele aeriene și emanațiile telurice, puritatea volatilă a aromelor îmbătătoare și duhurile pestilențiale ale trupurilor îmbâcșite de murdărie și ale marilor aglomerări urbane, Alain Corbin se apleacă, într-o amplă cercetare consacrată „hiperesteziei” (1) franceze și engleze din secolele XVIII și XIX, asupra „lizibilității olfactive” - discernământ al nasului ce permite distingerea, trierea, evaluarea, calificarea și repertorierea mirosurilor. Avîntul filosofiei senzualiste în Franța secolului Luminilor, comportamentele contrastante față de efluviile olfactive, jocul imaginilor și al prejudecăților, la care trebuie adăugat prestigiul în creștere al savanților (îndeosebi al chimiștilor), al primilor igienisti, al antropologilor și al sociologilor mediului urban, fac din istoria mirosului un compartiment fascinant al istoriei sociale.

Pionier al analizei psihoafective, Lucien Febvre sublinia înclinația oamenilor Renașterii spre plăcerile auditive și olfactive (2), spre deosebire de greci, care privilegiau vederea - simțul contemplativ -, urmați pe această cale de teologi esențialiști precum Augustin (preferăm să pronunțăm substantivul „gunoi”, nu să simțim mirosul obiectului; ca semn, cuvântul trimite la lucrurile invizibile, prioritare ontologic) și de criticismul filosofic al lui Kant, pentru care obiectele estetice nu au miros. În Franța secolului al XVIII-lea, intelectualismul cu rezonanțe carteziane va atribui simțurilor competențe specifice. Vederea va fi izvorul certitudinilor intelectuale, auzul se va impune ca receptor al rumorilor sociale iar mirosul, înzestrat cu virtuți estetice, va deveni simțul stărilor sufletești. Anatomic mai apropiat de creier decât ochii, nasul, organ hedonist, își vede încredințate misiuni terapeutice și purificatoare. Deja la sfîrșitul secolului al XVII-lea, Nicolas Lémery lăuda calitățile „balsamului apoplectic”, puternic mirositor, care, inhalat, urcă spre creier curățându-l de impuritățile flegmatice (3). În același sens, mulți medici socotesc că substanțele vegetale odoriferante („aromate”), volatile prin natura lor, au calitatea de a fixa aerul împrăștiat astfel singele, ușurând circulația lui și împiedicând putrezirea rănilor. Rolul lor antiseptic și astringent e astfel temeinic justificat iar puterea lor de pătrundere le extinde raza de acțiune, care traversează întregul trup: unii medici prescriu femeilor fumigații antispasmodice în cazuri de suferințe genitale (4). În situații oprite, vigilența medicală recomandă respirația pe gură și evitarea inhalării nazale a mirosurilor pestilențiale, care pot provoca moartea subită, prin „siderație” (5). Simț animalic, asociat dorinței, poftelor, instinctului și senzualității, mirosul - opus văzului și auzului - se manifestă, pretind medicii și fiziologii veacului Luminilor, cu acuitate sporită la populațiile „sălbatică”, îndepărtate de civilizație, și de asemenea la copiii crescuți în singurătate; la toți aceștia, aduldmearea e forma împlinită a mirosirii. Precedind gustul ca instrument al detectării senzoriale, el apare ca simț al păstrării impresiilor și ca adjuvant al memorizării. Deschis la fluxurile aeriene, prezente în toate corpurile prin mecanisme de contact, de schimb de particule și de ingestie, mirosul e vectorul senzațiilor calorice,

electrice, magnetice, după unii al mesajelor astrale. Ca fluid elementar omniprezent și ca „suport inert” (6) ce conține în suspensie particule variate, aerul - mediu de expansiune al impresiilor olfactive - va concentra atenția epidemiologilor pneumatopatologi ai secolului al XVII-lea, aplecați asupra moștenirii hipocratice, și de asemenea a chimiștilor pneumatici ai veacului următor, la care mecanicismul cartezian se îmbină cu nehipocratismul, și care sînt alarmați de prezența mirosurilor patologice, apărute în urma descompunerii și putrezirii materiei organice. Identificînd emanațiile rău mirositoare („gazele”) cu aerul viciat extern (fumeșarii, aburi, viruși, materii inflamabile, otrăvuri) și intern (rîgîieli, vînturi, aer inhalat), chimiștii instruiți de descoperirea fotosintezei (numită inițial „schimb de gaze”) vor impune practica curățării aerului viciat de animale de cel oxigenat, eliberat de plantele expuse la lumină. Din element original, aerul devine un amestec de gaze volatile care cimentează corpurile, fiind socotit ca atare principiu al vieții; dispariția lui aduce moartea organismelor, nu prin contaminare venită din exterior, ci prin descompunerea și putrezirea ce minează viața din interior (7).

Promovarea fizico-medicală a aerului - element ambivalent, mediu al germinării dar și al descompunerii - în dauna apei, înlocuirea parfumurilor de proveniență animală (moscul civeta) (8) cu delicate ape de toaletă vegetale și opoziția dintre privilegiul acordat imaginarului focului și arderii și cel al fermentării, dezintegrării și putrezirii ne pun în fața unei critici morale, neștiințifice a mirosurilor. Prejudecata epuizării fizice și a sturpii generate de inhalarea unor substanțe puternic odoriferante, agravată prin anecdote privind intoxicarea olfactivă mortală a unor regi și papi (Henric al VI-lea ar fi decedat contaminat de mirosul unor mănăși parfumate iar papa Clement al VII-lea pentru că s-a apropiat de o torță plăcut mirositoare) a făcut ca, în secolele XVIII și XIX, practicile de igienă, încă embrionare, să fie șovăitoare. Într-o evidentă confuzie senzorială, imperativul suavității se îmbină cu ipoteze fiziologice învechite și cu tratamentul nesigură a miasmelor. Descalificate, parfumurile animale, produse excrementale (moscul e secreția unor glande abdominale ale cerbului mascul) care nu ascund mirosurile trupului uman, ci le subliniază la fel cum corsetul pune în valoare o talie care fără el ar fi neavantațoasă, sînt rezervate de acum cochetelor, țărăncilor înștrărite și lipsite de gust și dandy-lor provocatori. Ele sînt înlocuite cu delicate extracte de flori (trandafir, lavandă, cimbru, rozmarin, violete) și de fructe. Vehiculată de respirație mai degrabă decât de secrețiile intime, atracția sexuală nu presupune îmbăierea frecventă. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, baia corporală e recomandată lunar în vreme ce schimbarea așternuturilor, care transmit propria lor prospețime celui ce le folosește, e săptămînală (9)! În situația în care băile erau de cele mai multe ori comune mai multor apartamente (ca și latrinele), spălarea cotidiană, privată, privește în continuare fața și mîinile - mai rar picioarele -, de pe care trebuie îndepărtate depunerile obstruante. Socotită în continuare un instrument terapeutic și nu o obișnuiță de igienă, baia corporală e adminis-



trată cu măsură, socotind-se că deschiderea terapeutică a porilor e asigurată cel mai bine de efortul fizic și de transpirație (10). Inundat de sudori și spălat de ele, trupul se va reconforta, ca în vremea Renașterii, prin „toaleta uscată” – aplicarea pe piele a prosoapelor-sugative, completată de parfumarea discretă a corpului, a locuinței, a obiectelor personale (încăperi, dulapuri, sertare, batiste, evantaie, mănuși, lenjerie, medalii, mătănii) și a mediului ambiant (11). În epoca demografiei și antropologiei incipiente, „orașul-mormânt” va fi supus și el unei poliții sanitare tot mai atente, a cărei sarcină de bază va fi dezodorizarea, adesea confundată cu dezinfectarea (12).

Ordonanța promulgată de regele Franței Francisc I la Villers-Cotterêts, în 1539, institua măsuri de reținere, de înmagazinare și de concentrare a deșeurilor și excrementelor, a căror nocivitate, blocată temporar în gropi neetanșizate, neconectate între ele în vederea reciclării reziduurilor prin punerea lor în circulație, va produce o adevărată „constipație socială” (13) gata să explodeze. Scrutarea acumulării subterane de substanțe în putrefacție și obsesia transmiterii lor prin efecte de capilaritate având ca rezultat impregnarea pereților închisorilor și spitalelor – spații privilegiate de observare a evoluției mirosurilor fetide, adevărate laboratoare de studiere a miasmelor – cu cruste și pelicule morbide și, după unii, apariția nefirească a bolilor musculare și articulare, vor da naștere, în secolul Luminilor, unui mare număr de analize olfactive, clădite pe spaima alterării excrementelor. Duhurile ce înconjurau mormintele din biserici, fantasmale generate de oroarea căderii și înecării în fose septice, practica lecțiilor publice de anatomie – ce se vor desfășura, după 1789, în amfiteatre în care emanațiile cadaverice se amplificau prin efectul temperaturii ridicate din cauza participării la demonstrații a unui public numeros – fac să apară proiecte de reperare a itinerarului mirosurilor și de ierarhizare a lor într-o piramidă a pestilențelor, în interiorul căreia variațiile olfactive sînt atribuite, metodic, calității aerului respirat, alimentației, habitatului, climatului, anotimpului, momentului zilei, meseriei practicate, rasei. Prin cauționarea savantă a unor stereotipuri ale imaginației, mirosurile, investite cu semnificații semiologice, permit stabilirea diagnosticelor și a pronosticurilor sanitare, introduc criteriile de reperare a contaminărilor (opuse infecțiilor izolate), furnizează modele de identificare sexuală. Dacă Théophile de Bordeu, evocat de Diderot în *Visul*

lui d'Alembert, rezuma temeiurile fiziologiei vitaliste reducându-le la trei principii (1. fiecare parte a trupului are un miros care îi e propriu; 2. fiecare organ e înconjurat de o „atmosfera” olfactivă aparte; 3. umorile răspîndesc un „abur excremental” puternic mirositor care, eliminat sub formă de urină, fecale, transpirație și menstruație, produc ușurare și asigură echilibrul organismului) (14), Lavoisier, contemporanul lui, va dezvolta teoria respirației pielii. Reluată de alți chimiști, această teorie, enunțată încă din secolul al XVI-lea, stabilește că trupul unei persoane aflate într-o cadă cu apă elimină din brațe, subsuori și intestine gaze nesănătoase, corosive – un adevărat „acid aerian”. În mod simetric, marele anatomist și fiziolog Bichat percepea pe cont propriu, cu anxietate, absorbirea de „molecule mirositoare” atît prin plămîn cît și prin piele. Mărturia lui e savuroasă: „Am observat că, stînd în amfiteatre, vînturile mele aveau adesea un miros analog celui al cadavrelor în putrefacție. Iată cum m-am convins că moleculele mirositoare sînt absorbite atît de piele cît și de plămîn. Mi-am astupat nările și am luat o țevă lungă care, trecînd prin fereastră, mă ajuta să respir aerul de afară. Ei bine, după o oră de ședere într-o mică sală de disecție lîngă două cadavre fetide, vînturile mele au avut mirosul lor” (15).

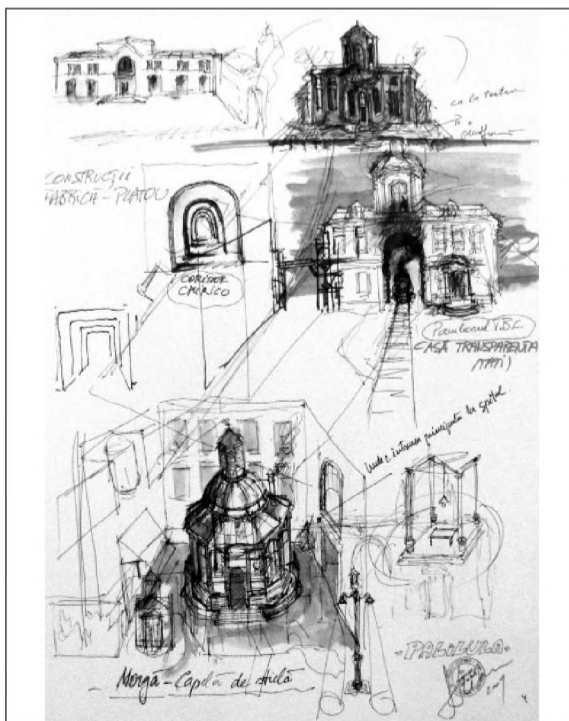
Impregnarea trupului feminin cu efluvii spermatice în urma contactului sexual e criteriul distinctiv al feminității. Aceasta nu se definește prin discontinuitatea evacuărilor menstruale, ci prin eliberarea unor „aburi seminali” care indică frecventarea sexului opus. Unii autori din secolul al XVIII-lea cred că împreunarea sexuală neînfrînată introduce în trupul femeilor un miros pestilențial persistent; fapt care-l face pe Restif de La Bretonne să-și însușească etimologia – curentă în epocă dar falsă – ce derivă vechea denumire a prostituției (fr. putain) din cuvîntul latin putida („puturoasă”) (16). Iar dacă rîsul lui Democrit le semnală pe tinerele aberitante care cedau ispitelor trupului, o anecdotă de la sfîrșitul secolului al XVII-lea îl înzestrează pe un călugăr praghez cu un miraculos discernămint al mirosului: el putea repera femeile adultere. Femeia e mirosul bărbatului...

Spațiile de „emanație socială”, ocupate de o gloată pestriță din care uneori nu lipsesc animalele, sînt numeroase: închisori, nave, spitale, cazărmi, peșteri, piețe, tîrguri, biserici, teatre, săli de bal, cimitire. Locuri de îngîrmădire, de aglomerare într-o mulțime în care bogății și săracii, ce vehiculează mirosuri distincte – fetide sau cadaverice –, sînt expuși unei agresiuni olfactive comune, pungile de miasme, socotite focare de infecții și de boli contagioase, dau naștere obsesiei asfixierii colective. Anticipată de cefalee („beția mirosului”), de epidemii precum cea de enterocolită („holeră morbidă”) care a decimat Parisul în 1832, sau de gestionarea precară a cadavrelor și a resturilor animale din abatoare, această spaimă, ancorată în oroarea morții și a cadavrelor descompuse, va transforma peisajul urbanistic, preocupările edilitare și proiectele de igienă publică. Aliniindu-se la măsurile sanitare în vreme de ciumă („întîlnirea aerului cu otrava”, scrie savuros un medic francez) (17) – îndepărtarea cadavrelor, îngroparea lor în afara orașelor și dezinfectarea gropilor comune cu var –, edilii secolului Luminilor vor închide cimitirele din orașe, deschizînd altele, în afara spațiului urban. Philippe Ariès descrie amănunțit procesul de segregare spațială prin care morții sînt puși la distanță de cei vii (18), sub presiunea corpului medical și a parlamentarilor, pe fundalul apariției unei sensibilități sporite față de moartea individuală („intimizarea” morții), al grijii

pentru tratarea cuviincioasă a cadavrelor și al reînnoirii tehnicilor de înhumare (19). Ceremoniile de înhumare în care încercările de a îngropa un cadavru lîngă cel al unei persoane decedate recent fac victime prin inhalarea involuntară a duhurilor – în 1773, cu ocazia unei înmormîntări, optsprezece participanți din două sute au murit sufocați; la Montpellier, introducerea unui sicriu într-un cavou i-a costat viața pe trei gropari, în vreme ce un al patrulea, norocos, a scăpat, fiind numit „Înviatul” (20) – întăresc convingerea propagării prin aer a infecțiilor, ce se amplifică în mediu deschis, stîrnind panica oamenilor simpli dar și a învâțașilor. În 1763, parlamentul parizian va decide sec înhumarea morților în opt cimitire periferice, fiecare înzestrat cu o groapă comună și cu o bandă de gropi individuale dispuse în interior, de-a lungul zidurilor, interzicînd însă acoperirea acestor gropi sau ridicarea de monumente; familiile decedaților puteau doar să pună epitafe pe peretele cimitirului (21). Măsura va fi reluată în 1775 la Toulouse, unde arhiepiscopul Loménie de Brienne, raliat la ideile enciclopediștilor și îngrijindu-se mai mult de confortul lui decît de respectarea cadavrelor celor dispăruți cu o speranță pe care el nu o mai împărtășea, notează sarcastic Pierre Chaunu (22), va interzice înmormîntarea în biserici a oricărei persoane – laice sau ecleziastice, – iar în 1780 cimitirul Inocenților, săracii Parisului, va fi închis – primul dintr-o serie de cinci, închise pe rînd, pînă în 1782. P. Chaunu consideră că preocupările igieniste ale elitelor filosofice din veacul Luminilor nu fac decît să diminueze ofensiva anticreștină care, îndepărtîndu-i pe morți de cei vii, introduce indiferența față de moarte și uitarea datoriei de pomenire a celor dispăruți (23).

#### Note

- (1) Sensibilitate senzorială exacerbată, patologică, hiperestezia apare uneori sub denumirea de „algezie”.
- (2) Lucien Febvre, *Religia lui Rabelais. Problema necredinței în secolul XVI*. Traducere, introducere și note de Horia Lazăr, Cluj, Dacia, vol. II, 1998, p. 73-77.
- (3) Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. XVIIIe-XIXe siècles*, [1982], Paris, Flammarion, col. «Champs histoire», 2008, p. 94.
- (4) Ibid., p. 101.
- (5) Ibid., p. 95-96. În prezent, moartea «prin siderație» e efectul unui șoc emoțional puternic.
- (6) Ibid., p. 21.
- (7) Hipocrat afirma că aromatizarea aerului e un mijloc de luptă împotriva ciumei. Pe de altă parte, în textele secolului al XVI-lea, gunoaiile și excrementele nu constituie un pericol sanitar în sine; primejdia apare prin acumularea, stagnarea și imobilizarea lor, ce aduce putrezirea, a cărei imagine paradigmatică e cadavru. Mediu vital, de generare a vieții, aerul e în același timp vehicul al alterării și al descompunerii. Cartografierea locurilor de stagnare (bălți, mlaștini, helește, bazine) va permite stabilirea unor «ritmuri olfactive»: în cursul zilei, exhalatiile naturale și corporale sînt gretoase iar seara devin nesănătoase, dăunătoare (A. Corbin, op. cit., p. 53). O cosmologie a reziduurilor organice, în care acestea sînt suspendate între pămînt și aer, între impregnare și transpirație, opune apa (element suspect, lenș, mișcător sau stagnant, după împrejurări) aerului (element pur, ce asigură ventilarea): ceața conține resturi nesănătoase iar roua serii e asimilată apei clocite. Într-o situație extremă, substanțele dintr-un vas ermetic închis se vor transforma în otravă în urma fermentării și putrezirii (ibid., p. 49-50); de unde reticentele agricultorilor de a cosi și, mai ales, de a ara terenuri asanate recent sau din care s-au retras apele după o inundație – adevărate cloace mlaștinoase în care apa mobilă a ploii se amestecă cu cea stătută dînd naștere unor miasme mortale ce se răspîndesc prin aer.
- (8) Reluînd observațiile lui Paracelsus (o digestie lentă și îndelungată produce excremente cu miros de mosc și de civetă), savanții din secolul al XVIII-lea văd în regu-



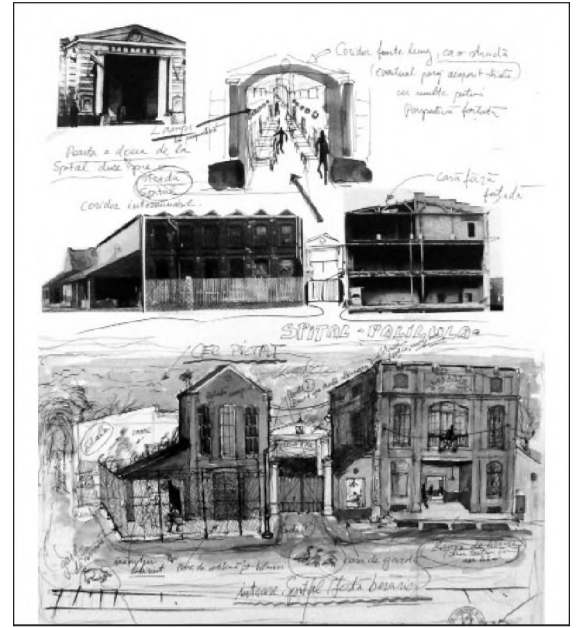
Helmut Stürmer

Undeva la Palilula



laritatea digestiei un mijloc natural de dezodorizare a reziduurilor, pe care o bună asimilare le poate reduce la esențe aromatice animale. V. Dominique Laporte, *Histoire de la merde* (prologue), Paris, Christian Bourgeois, col. „Choix-essais”, 1978, p. 89.  
 (9) A. Corbin, op. cit., p. 263-264.  
 (10) Sub imperiul groazei inspirate de epidemiile de ciumă, medicii veacului al XV-lea, ale căror opinii vor fi reluate în secolele următoare, socoteau că un corp sănătos e unul cu porii închiși. Medicul florentin Jacopo Sordi, citat de Georges Vigarello (*Histoire des pratiques de santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen Âge*, [1993], Paris, Seuil, col. „Points histoire”, 1999, p. 54-55) arată că infecțiile se propagă printre persoanele expuse umidității, printre cele la care excesul umoral «împinge» umorile spre exterior deschizându-le porii și printre cele pe care oboseala, transpirația și căldura le predispun la lărgirea porilor. Vulnerabilitatea la infecții a trupului uman se datorează porozității lui, fapt ce explică, printre altele, moartea prin «răcire» a vânătorilor și a celor ca fac eforturi mari, inima lor înțepenind sub efectul valului de frig ce pătrunde prin porii dilatați.  
 (11) Întemnițat la Bastilia, Sade cerea familiei să-i trimită parfumuri alese. Un alt libertin notoriu din secolul Luminilor, Casanova, păstra întotdeauna asupra lui un flacon primit în anturajul lui Ludovic al XV-lea – obiect-fetiș și totodată semn al distincției aristocratice.  
 (12) În vederea bunei gestionări a excrementelor deșeurilor, Lavoisier înainta, în 1780, un proiect de dezodorizare a lor. Un canal ce înconjura închisoarea urma să colecteze murdăria, care ar fi fost pompată în afara lui de un puternic curent de apă, la fiecare două-trei zile. Între timp, un sistem de țevi de aerisire verti-

cale, ce urcau pînă deasupra acoperișului, ar fi asigurat împrăștierea mirosurilor în aer (A. Corbin, op. cit., p. 161).  
 (13) Ibid., p. 44.  
 (14) Ibid., p. 55.  
 (15) Citat în A. Corbin, p. 67. În cazul unor meserii (munca în cariere de piatră, pe terenuri petrolifere, săparea de puțuri și fântini), impregnarea cu aburi telurici, proveniți din fermentarea sulfului, a a bitumului sau a substanțelor care conțin arsenic, e o boală profesională. Expuși în permanență fermentării cîniei tratate cu uleiuri fetide, fabricanții de frînghii și țesătorii au, toți, o respirație puturoasă (ibid., p. 82).  
 (16) În fapt, „putain” provine din franceza veche, fiind cazul regim al substantivului „put”. Asociată gunoaielor în imaginarul popular, prostituția dispăre odată cu salubritatea orașelor. Unii scriitori francezi ai Luminilor laudă buna gospodărire a reziduurilor pestilențiale în Florența (străzi pavate, canale acoperite, gunoaie izolate în locuri închise, flori presărate pe străzi), care a alungat prostituatele din oraș!  
 (17) Citat în Georges Vigarello, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, col. „Points histoire”, 1985, p. 18. În 1552, pretinde pretinde Ambroise Paré, ciuma ar fi fost declanșată în regiunea orașului Agen de „aburii puturoși” emanați de cadavrele îngrămădite într-un puț în vremea războaielor religioase din Franța (G. Vigarello, *Histoire des pratiques de santé* [...], op. cit., p. 60).  
 (18) Philippe Ariès, *L'homme devant la mort. 2. La mort ensauvagée*, [1977], Paris, Seuil, col. „Points histoire”, 1985, p. 188-205.  
 (19) De exemplu, înmormîntarea în sicrie cu capac, practicarea tot mai frecventă a îmbălsămării, expunerea limitată a cadavrului, toate generate de „fantasma păstrării” nedefinite a corpului neînsuflăit (*Histoire du*



Helmut Stürmer

Undeva la Palilula

*corps*. Sous la direction de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vogarello. 2. De la Révolution à la Grande Guerre. Volume dirigé par Alain Corbin, Paris, Seuil, 2005, p. 239).  
 (20) Ph. Ariès, op. cit., p. 191.  
 (21) Ibid., p. 194.  
 (22) Pierre Chauvin, *La mort à Paris. XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, Paris, Fayard, 1978, p. 443.  
 (23) Ibid., p. 444.

## Promenada scriitorilor

(urmăre din pagina 2)

mai tineri îi vezi la arizona / fiecare la câte o masă sau toți la una...” astfel ne asigură, poetic, Daniel Moșoiu. Despre aceeași cofetărie (acum, vai, inexistentă) Vasile George Dâncu clamează, în *La cafeneaua Arizona*: „Am comandat o cafea / și lângă ceașcă am primit / un plic de zahăr...[...] Pentru început, / i-am dat un bacșiș / substanțial / ospătăritei.” Când vrea să-și evoce orașul de altădată Virgil Stanciu scrie: „La începutul anilor '50, Clujul îmi părea un spațiu fascinant și ireal...[...]. Prin înguste canioane formate de clădirile baroce ale urbei mai circulau birje, iar automobilele erau puține și de marcă: Daimler, Mercedes-Benz, Packard, Lincoln Continental. Mai târziu au apărut Pobedele și Warșavele. Orașul vorbea și scria în două limbi: la cinematografe, afișul programului următor era prins sub cuvintele: „Vine ! Jon!” Sala cea mai căutată era cea a Cinematografului „Progresul”, o improvizație din materiale ușoare, ridicată în curtea Palatului Bánffy; intrarea la actualul Muzeu de Artă fusese transformată într-un soi de galerie ce prezenta programul de azi și pe cel de săptămîna viitoare a tuturor cinematografelor clujene.” Era aceea o vreme a sărăciei materiale în care tinerii nu-și refuzau nimic specific vârstei, totul era adaptat, totul era un surrogat al ceea ce ar fi trebuit să fie în vremuri „normale”: „Iar noi eram tineri, umblam îmbrăcați în lodene cumpărate de părinți pe puncte, învățam după manuale marxiste, mergeam la munci patriotice aproape în fiecare duminică, dar aveam suflete înaripate și visam să ajungem scriitori. Așa se face că ajunsesem să cunoaștem topografia Clujului și după localurile... de pierzanie, cum făcuseră odinioară, pe alte meridiane și evident în alte timpuri, clasicii literaturilor străine, rămași în

legendă pînă azi.” – este părerea și amintirea decantată a lui Constantin Cubleșan. Scriitorii plecați din oraș nu-l pot uita, idealizîndu-l, tocmai de aceea Teofil Răchitanu, în *Poezii Clujului*, recită: „Poezii Clujului, iubiți de zei, / Cu părelnice-aripi, cu, în ochi, divine scînteii / [...]. Poezii Clujului cînd mor se fac stele / Tainele lumilor pîlpiie-n ele... / Cîndva, cînd pieri-va-neant Clujul-burg, / Pe cer, și-atunci, ele siderînd fără-amurg...”. Pentru toți care-l locuiesc Clujul este *Orașul meu* cum îl scandează Mircea Popa: „În vitrinele cerului / Orașul se oglindește simfonic: / Lupoanca și puii / Sfîntul Gheorghe de pe soclu...”. Același Sfînt Gheorghe mutat (cu mulți ani în urmă) în altă parte este prilej de poem pentru Visky Andriás: „La capătul străzii Sfîntul Gheorghe omora balaurul. La capătul străzii, îmi amintesc.” *Noapte(a) la Cluj* oare ce se întîmplă? Ne spune bistrîțeanul Olimpiu Nușfelean cîndva student la Cluj: „E o liniște / încît auzi / poetul / călcînd neștiut / prin propriul cîntec.” Tot o stare, să zicem asemănătoare descria Teofil Bugnariu: „Cînd cobori în nopți de vară dealul ca o căciulă țuguiată a Feleacului, în vale Clujul apare ca o feerie de lumini, ca un decor de poveste minunată în care ard - mărunte și licăritoare - nesfîrșite focuri de comori...”. Sau, George Vulturescu, și el fost student care revine adesea aici, în *Cluj. Celălalt cavaler*: „Pînă unde se-ntinde orașul acesta, cum știu eu / că sunt în „Clujul meu”, mă-ntreb venind spre / librăria „Universității”. Vitrinele, cerul de deasupra / regelui Mathias, femeile îmi par desăvîrșite. / Ce-aș putea să cînt, ce-aș putea să-lăvi ?”.

Imagini poetice, literaturizate, reale sau ireale... Cartea cuprinde „intervenițiile” a peste 180 de scriitori sau publiciști și este ilustrată cu foarte multe fotografii (circa 336) – în special înfățișînd scriitorii în viața cotidiană, la lansări de carte, la petreceri, în drumeții etc. – multe dintre acestea inedite. Suntem convingiți că ea va fi o lectură plăcută dar și un mijloc de cunoaștere (din punctul de vedere al beletristicii) a orașului, a

preocupărilor autorilor antologiei. Și dacă am început prezentarea cu un poem a lui Aurel Șorobetă, în încheiere îl vom cita pînă la sfîrșit fiindcă merită (sau cum spuneau moșii noștri binemerită, așadar: „A zorilor fragedă rujă de ruj / apare pe cer, din iubire de Cluj! / Amurgul întins pe jeratic de ruj / se mistuie-n foc, din iubire de Cluj! / Ca Fenix, mereu - din al scrumului bruj / mereu va renaște și burgul de Cluj. / Atît cît mai fi-va al soarelui bruj, / atît dăinu-va mîndrețea de Cluj. / De aceea, v-o spun din al inimii bruj: / Nu Cluj-i în Lume, ci Lume-i la Cluj!”

### Note:

<sup>1</sup> *Promenada Scriitorilor. Almanah ilustrat*, un volum editat de Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor din România, în cadrul proiectului *Scriitorul în cetate*, volum alcătuit de Irina Petraș, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2012, 597 pag.

<sup>2</sup> Poemul a fost recitat - în întregime - cu ocazia lansării cărții. Grație unuia dintre prietenii lui Aurel Șorobetă poemul era deja cunoscut fiindu-ne expediat la mai mulți prin poșta electronică. În timpul recitării, cineva de lîngă mine s-a întrebat (retoric) sau a întrebat: oare ce înseamnă *bruj*? Cuvîntul în cauză nu figurează în diferitele dicționare explicative românești în uz. Regional, se pare, *bruj* denumește bulgări tari (pietroși) de pămînt. Așa cum se vede cuvîntul în cauză dă un înțeles aparte textului, logic, rimînd - cum și dorea autorul - cu *ruj*, cu *sluj*, *Cluj* etc.

<sup>3</sup> Ne aflăm, în mod categoric, în fața unuia dintre cele mai reușite poeme scrise de Aurel Șorobetă... Dedicat urbei noastre (compus și scris cîndva, nu știm cînd, poate chiar, foarte recent, în mod special, incitat de invitația făcută la colaborare...) poem care ne obligă să-l pomenim (iarăși în vecinătatea acestor versuri) pe Lucian Blaga. Odată (dacă ar fi să dăm crezare notei care datează poemul, în 1960) marele poet a scris *Bihorelul*: Vînt de inimă amară, / bihorelul suflă-afară. / A ajuns prin spini și ruji / fără nume pîn'la Cluj.”

# Spațiu edenic și bestiar rock

Ovidiu Pecican

Seria de autor Andrei Oișteanu a fost inaugurată de curând prin reluarea debutului clujean din 1980: *Grădina de dincolo. Zoosophia* (Iași, Ed. Polirom, 2012, 248); o carte-diptic, în care cele două părți comunică subteran între ele prin fundalul comun pe care îl presupun: redescoperirea unor elemente de cultură arhaică, comentarea și explicitarea lor prin folosirea unor pretexte, totuși, moderne. În primul caz, cel al „grădinii de dincolo” – al spațiului edenic dintr-o dimensiune metafizică –, autorul pornește de la basmul cult *Harap Alb* de Ion Creangă. În celălalt, se efectuează, practic o întoarcere la bestiarul medieval; fie la cel latin, fie la versiunea lui circulantă în Răsăritul ortodox, *Fiziologul*.

Tonul este prudent și, pe cât posibil, didactic. Anii '80, a căror propensiune oficială spre recuperarea a tot ceea ce însemna autohtonism spre a se consolida dimensiunea naționalistă a domniei ceaușiste, avea, totuși, nevoie de o claritate mai lesne de supravegheat ideologic decât orice obscuritate administrată de esoterisme. Erau anii unor descinderi în dimensiuni culturale până atunci ocluate: în istoriografie, se dădea liber repunerii în circulație a lui Gh. I. Brătianu și Victor Papacostea, de pildă. În spațiul de întâlnire a mitului cu istoria era reintrodus în cultura vie Mircea Eliade, prin volumele *Aspecte ale mitului* și *De la Zalmoxis la Genghiz-han*. Se admiteau chiar mici erezii, tot în aceeași perioadă tipărindu-se hermeneutica ocultistă la craii mateini a lui Vasile Lovinescu. Tot ce putea fi distorsionat întru consolidarea soclului dictaturii ce hotăra să izoleze România în numele autarhismului trufaș autohton era tolerat, chiar dacă astfel se deschideau și drumuri nu tocmai convenabile hermeneuticii de partid și de stat.

Profitând de această tendință, nu foarte clară, pe atunci, dar ale cărei semne promițătoare se întrezăreau pornind de la reintroducerea lui Constantin Noica în circuitul de valori culturale ale momentului, în pofida trecutului lui damnat, ca și în recuperarea altora din aceeași familie de spirite „burgheze” (N. Steinhardt, Alexandru Paleologu), Andrei Oișteanu a făcut, din interiorul țării și dintr-o poziție care însemna apartenența la o altă generație, crescută deja sub comunism, joncțiunea între interesul pentru folclor, stimulat de admirația față de Eliade, și bucuria reabilitării unor teme predilecte ale literaturii române vechi (saga animalelor mirabile). Tendința respectivă se făcea, de altfel, simțită și înafara culturii scrise. În timp ce formația timișoreană *Phoenix* adopta, după plecarea lui Moni Bordeianu peste hotare, în anii '70 ai secolului trecut, ethosul eroic și înțeleptesc al baladei și al cântecelor populare (pe discuri precum *Negru Vodă*, *Mugur de fluiet* și *Cantofabule*), în paralel cu discul lui Mircea Florian despre *Harap Alb treia oară rătăcit în pădure* (*Cu pleoapa ta de argint* etc.) și cu evocarea de către *Sfinx* a medievalității occidentale (*Om bun*, *Cântecul bufonului*, *Languir me fais*), pe când *Cenaclul Flacăra* ieșea la scenă deschisă cu

recitățile lui Ovidiu Iuliu Moldovan din eminescianul *Mușatin și codrul*, iar Doru Stănculescu și Sorin Minghiat interpretau „Iancu voievod durut,/ stirpe de Menumorut,/ și de Gelu, și de Glad.../ urcă-n munți de Soare-Apune/ purtând neamu-n rugăciune” (*Avram Iancu*), în timp ce Vali Sterian interpreta *Amintire cu haiduci*. Atmosfera, în rândul tinerimii, era favorabilă receptării vechii culturi românești, socotindu-se că astfel se crea opoziție ideologiei internaționalismului proletar a regimului oficial, fără a se băga de seamă că acesta devenea tot mai interesat de asemenea manifestări, pe măsură ce Ceaușescu își făcea tot mai mult o glorie din detașarea de URSS, doar pentru a putea stârpi, sub acest pretext, eventualele focare de opoziție față de politicile înfometării și ale sărăcirii de tip genocidar a populației.

Debutul oiștenian cu o asemenea carte, chiar în anul în care dictatura în nume personal devenea vizibilă, chiar dacă volumul fusese alcătuit dinainte, rămâne simptomatică și pentru acceptul oficialității de a fi publicată, și pentru manifestul cu intenții subversive pe care autorul îl strecura, discret, în paginile ei.

Un alt strat cultural mai puțin vizibil, deși prezent în pagină, însă necesar a fi reconstituit este acela al rafinamentului de factură postmodernă a demersurilor lui Andrei Oișteanu grupate între copertele volumului. După înșeși declarațiile retrospective ale exegetului vechii culturi românești, în ambele tentative el nu a pornit de la materialul documentar folcloric propriu-zis, respectiv de la cărțile populare păstrate în manuscrisele din



Helmut Stürmer

Poveste de iarnă (detaliu)

Biblioteca Academiei, ci de la reflexe moderne ale acestora. Într-un caz, este vorba despre basmul de sinteză al lui Creangă, unde Făt Frumos – eroul prin excelență al poveștii populare românești – a dobândit un nume oximoronic, recomandându-se ca un fabricat cult (nu știu să se fi atestat vreo variantă orală de basm care să conțină numele omului de culoare... alb!). Nu îmi amintesc acum alte analize ale acestui basm decât cea datorată lui Vasile Lovinescu, unde tiparul urmărit este cel al unei inițieri de tip esoteric. Oricum, ea urma să apară abia în anii '90, când opreliștile în fața acestor interpretări dispăruseră deja, dar analiza lui Oișteanu premerge acelor pagini, oferind, de altfel, o cheie de lectură diferită, nu mai puțin recompensantă: cea a riturilor de inițiere masculină, însoțite de promisiunea unui „dincolo”.

Cu privire la paginile de evocări animaliere fantastice, scriitorul declară că pasiunea pentru aceste deslușiri se leagă direct de lansarea *Cantofabulelor* phoenicșilor, în 1975 și că are la bază comentarea radiofonică a pieselor de pe acest disc, în ritm de una pe săptămână. Inutil să adaug că volumul premergea cu destui ani catagrafiei animaliere datorate lui Mihai Coman (*Mitologie populară românească* I-II, 1986-1988). Dar textele pieselor rock discutate la radio erau ale lui Șerban Foartă și Andrei Ujică (vezi *Texte pentru Phoenix*), ceea ce arată că, din nou, drumul către rădăcini a fost indirect, trecând prin filtrările modernist-arhaizante ale poezilor bănățeni menționați. Este, iarăși, un caz de intertextualitate și de emulație al cărui sens nu poate fi lăsat să se piardă, pentru că evocă nu numai anumite circumstanțe istorice, ci și un reflex cultural erudit și rafinat, unde drumul spre izvoare, spre începuturile de relevanță pentru etnologie, antropologie culturală și pentru istoria religiilor trece prin proza cultă, de vârf, a sec. al XIX-lea și prin poezia strict și riguros contemporană a ludicilor și funambuleștilor.

Pe tânărul Andrei Oișteanu nu îl interesau, la 26 de ani, când scria primul studiu, sau la 28, când aduna paginile celui de-al doilea, direct arhivele folclorice. Nici nu era adeptul terenului, preferând o *armchair anthropology*, măcar că epoca practica taberele de cules folclor – am participat și eu la una, în 1983, în Țara Chioarului – și în pofida faptului că, poate, autorul însuși era amator de așa ceva. În fapt, el afirma o altă vârstă a cercetării din domeniu, etala o altă atitudine și se situa la o anumită distanță de modelul canonizat în socialism de a te interesa de creația anonimă și orală a poporului.

Într-o istorie culturală a anilor '70, cartea lui Andrei Oișteanu – care se citește și azi cu ușurință și cu mare interes, ajungând, cine știe, abia acum la adevăratul ei public – își ocupă locul cuvenit, mai aproape de visul lui Ioan Petru Culianu de a învăța meserie de la maestrul lui de departe, Mircea Eliade, decât de ucenicia la Mihai Pop sau Ovidiu Bîrlea, într-o atmosferă de rock, stațiuni estivale și în umbra megalomaniacă, opresivă, a Dictatorului.

## Teoria nelecturii (I)

Laszlo Alexandru

Realitatea balcanică ne prezintă săptămînal, cînd nu aproape zilnic, situații de fraudă ori plagiat. Nu e nevoie de cursuri teoretice aprofundate pentru a stimula inventivitatea umană pe calea spre înșelăciune. Cu atît mai uluitor se demonstrează eseul lui Pierre Bayard, *Cum să vorbim despre cărțile pe care nu le-am citit* (tradus la Ed. Polirom în 2008). La prima vedere ne lasă impresia unui ghid de vacanță ușurel și relaxant, pe alocuri amuzant, de tipul legilor lui Murphy. Dar, îndată ce răsucești coperta, te pomenești cu lucruri de tot serioase, detaliate cu ironică dezinvoltură.

Nu e de neglijat autorul însuși, profesor de literatură franceză la Universitatea Paris VIII care a mai publicat cercetări despre Romain Gary, Marcel Proust ori *Hamlet*. El ne asigură din start că nu are de gînd să ne prezinte doar o serie de tehnici de "descurcare" prin multitudinea volumelor care ne înconjoară, ci conturează un veritabil discurs de ansamblu asupra lecturii. Demersul său "urmărește să ne reamintească în permanență că relația noastră cu cărțile nu este un proces continuu și omogen, așa cum ne vînd iluzia anumiți critici, nici locul unei cunoașteri transparente de sine, ci un spațiu obscur bîntuit de frînturi de amintiri".

Pentru asta Pierre Bayard procedează la o punctare sintetică a ingredientelor procesului. Doar că el înhață mînușa și-o răsucește invers, construind pur și simplu o teorie a nelecturii. Și, pentru ca lucrurile să nu rămîna la simplul nivel al speculațiilor, profesorul își însoțește observațiile cu pasaje literare din autori semnificativi.

Iată-l de pildă pe cutare personaj al lui Robert Musil, generalul Stumm din *Omul fără însușiri*, pornit în căutarea unei idei originale pe care să i-o dăruiască iubitei sale. În acest scop merge să se documenteze la biblioteca imperială, dar se pomenește în fața ochilor cu nu mai puțin de trei milioane și jumătate de volume. Calculînd parcurgerea unei cărți pe zi, tot i-ar trebui vreo zece mii de ani pentru a cunoaște totul. Așadar *lectura cantitativă este o zădărnicie*, exercițiile noastre cognitive reprezintă parcursuri subiective, aleatorii. Am pornit într-o anumită direcție exploratorie, dar puteam merge la fel de bine și în alta.

Generalul Stumm este atunci consiliat de un bibliotecar specializat, care-i prezintă o altă cale de nelectură: el cunoaște fiecare carte din imensul său depozit, deoarece n-o citește pe nici una! În cuvintele paradoxale ale eroului musilian, "este secretul tuturor bibliotecarilor buni să nu citească niciodată din cărțile de care au grijă altceva mai mult decît titlurile și tabla de materii. / - Cine se lasă atras mai mult de conținut, m-a învățat el, e pierdut ca bibliotecar. Nu va mai cîștiga niciodată o privire de ansamblu! / L-am întrebat atunci, cu respirația literalmente tăiată: / - Așadar dumneavoastră nu citiți niciodată vreuna din cărțile astea? / - Niciodată, cu excepția catalogelor. / - Și totuși sînteți doctor în literatură? / - Sigur. Chiar docent universitar, profesor de bibliologie". *Interesul pentru o anumită carte împinge la neglijarea tuturor celorlalte*. Un bun cititor trebuie să fie un Casanova care voiajează superficial, din floare-n floare.

"Cel care stă cu nasul în cărți este pierdut pentru cultură, și chiar pentru lectură", ne spune ricanînd domnul profesor. Importante sînt nu volumele în sine, ci cărțile despre cărți, lucrările care ne descriu morfologia universului livresc, "comunicarea și corespondența dintre cărți, și nu cutare carte în mod special". Asta deoarece contează mai mult nu ideile ca atare, ci relațiile dintre ele. Iar un om cultivat e bine

să se comporte la fel cum "un responsabil cu traficul feroviar trebuie să fie atent la raporturile dintre trenuri, adică la încrucișările și corespondențele lor, și nu la conținutul individual al unei garnituri sau alteia".

A fi om de cultură înseamnă să ai un bun simț al orientării în ansamblul informațiilor aruncate în carusel. Nu să aprofundezi un volum sau altul, ci să-ți găsești cu abilitate reperele în corul dezbaterii. Iată, spre exemplu, *Ulise* de Joyce, pe care Pierre Bayard ne mărturisește cu seninătate că nu l-a citit vreodată și nici n-are de gînd. Știe însă prea bine, de cite ori vine vorba despre opera asta literară în cadrul unei conversații, "că este o reluare a *Odiseei*, că aparține curentului fluxului de conștiință, că acțiunea are loc la Dublin într-o zi etc. și de aceea, în timpul cursurilor, mi se întîmplă frecvent să fac referire la Joyce fără să clipec".

O mică escrocherie? Da, însă nu doar atît. E și o strategie de confruntare cu expresia polimorfă a culturii cotidiene. La urma urmelor biblioteca personală a fiecăruia cuprinde multe spații albe, lecturi esențiale omise. Însă locurile "pline" din care e structurată sînt suficient de numeroase pentru a ne ascunde lipsurile. și oricum într-o conversație mondenă sărim de la un subiect la altul, în reînnoita probă a virtuozității dezinvolve. Cel ce s-ar înverșuna să disece răbdător un argument ar trece în ochii celorlalți drept un pisălog teribil. După cum subliniază autorul francez, în discuțiile publice nu se vorbește despre o carte anume, ci despre o bibliotecă colectivă; nu despre cutare element cultural izolat, ci despre relațiile care se constituie în cadrul sistemului. *Predomină sinteza superficială, în defavoarea analizei tenace*.

Un alt aspect al "necititorului" matur ține de *capacitatea de-a discerne rapid mizele intelectuale ale unui text*, ierarhia informațiilor, orientarea ideilor dintr-o carte. Intuițiile pot fi fructificate cu ajutorul aspectului de suprafață al produsului cultural. "O carte încetează să ne mai fie necunoscută din momentul în care intră în cîmpul nostru perceptiv, iar a nu ști nimic despre ea nu ne împiedică deloc să visăm la ea sau să discutăm despre ea. Încă înainte de a o deschide, simpla indicație a titlului sau cea mai mică privire aruncată copertei sînt de ajuns ca să suscite, la omul cultivat și curios, o serie de imagini și de impresii care nu cer decît să se transforme într-o primă părere, facilitată de reprezentarea pe care cultura generală o oferă asupra ansamblului cărților."

Un maestru al nelecturii pare să fi fost Paul Valéry. El oricum predicase despărțirea biografiei auctoriale de conținutul operei. A mers mai departe de-atît, cînd a scris și-a expus dezinvolt despre cărți pe care nu le-a citit! Iată-l pronunțîndu-se la moartea celui mai semnificativ prozator din vremea sa. "Deși cunosc abia un singur volum din marea operă a lui Proust și deși arta însăși a romancierului e aproape de neconceput pentru mine, știu totuși foarte bine, datorită puținului pe care am avut răgazul să-l citesc din *În căutarea timpului pierdut* ce pierdere excepțională au suferit Literale de curînd; și nu doar Literale, ci mai ales această societate secretă pe care o compun, în fiecare epocă, cei care îi dau adevărata ei valoare". *Prestigiul vorbitorului îi atenuază neprofesionalismul, punîndu-l pe seama cochetăriei*.

Dar dacă Paul Valéry nu l-a citit pe Marcel Proust, de unde știa oare la moartea aceluia că a pierit un spirit de excepție? Prin intermediari, căci *ideile noastre protocolare pot fi împrumutate din opiniile de autoitate ale momentului*. "De altfel, mi-ar fi fost de ajuns, în cazul în care n-aș fi citit nici un rînd din această vastă operă, faptul că spirite atît de diferite ca

Gide și Léon Daudet sînt de acord asupra importanței sale pentru a fi la adăpost de orice îndoială; o întîlnire atît de rară nu poate avea loc decît în proximitatea certitudinii. Trebuie să fim liniștiți: cînd cei doi spun același lucru, înseamnă că așa este."

O viclenie subtilă, folosită pentru a ascunde nelectura, este *divagația*. La primirea în Academia Franceză pe locul rămas după Anatole France, în 1927, circumstanța îl obliga pe Paul Valéry să facă elogiul predecesorului. Poetul se achită de sarcină cu perfidia laudelor în doi peri, ce fac să se întrezărească batjocura, dar și prin generalități dintre cele mai absconse, ce nu garantează că opera comentată a fost într-adevăr lecturată. "Publicul i-a purtat o recunoștință infinită ilustrului meu predecesor pentru faptul de a-i fi dat senzația unei oaze. Opera sa nu uimea decît într-un fel blînd și agreabil prin contrastul înviorător dintre o manieră atît de măsurată și stilurile strălucitoare sau extrem de complexe elaborate din toate direcțiile. Părea că ușurința, claritatea, simplitatea s-au întors printre noi. Sînt zeițe care plăceau majorității. Era de îndată îndrăgite un limbaj ce putea fi gustat fără a reflecta prea mult la el, care seducea printr-o aparență atît de naturală și a cărui limpezime, fără îndoială, lăsa să se întrezărească uneori un gînd ascuns, dar nu misterios; dimpotrivă, unul întotdeauna ușor de descifrat, dacă nu întotdeauna deplin liniștitor. Exista în cărțile sale o artă desăvîrșită de a atinge în treacăt ideile și problemele cele mai grave. Nimic nu reținea aici privirea, afară doar de miracolul de a nu întîmpina nici o rezistență." Iar registrul ambiguității divagante poate fi prelungit la infinit. "Ce e mai prețios decît delicioasa iluzie a clarității care ne dă senzația că ne îmbogățim fără efort, că gustăm plăcerea fără să ne ostenim, că înțelegem fără să fim atenți, că ne bucurăm de spectacol fără să plătim? / Binecuvîntați fie scriitorii care ne scutesc de povara gîndirii și care plămuesc cu ușurință o aparență luminoasă pentru complexitatea lucrurilor."

Metoda a fost repetată de Paul Valéry la moartea altui nume important al literelor franceze, Henri Bergson. În discursul omagial pe care i-l consacră, își asigură publicul că "nu mă voi ocupa de filosofia lui. Nu e momentul să începem o examinare care cere să fie aprofundată și nu poate fi astfel decît la lumina unor zile mai senine și în plenitudinea exercițiului gîndirii". Se impun oare și niscaiva evaluări mai concrete? Poetul recurge atunci la tehnica pointilistă. "Problemele foarte vechi și, în consecință, foarte dificile pe care Bergson le-a tratat, precum cea a timpului, cea a memoriei și mai ales cea a dezvoltării vieții, au fost reînnoite de el, iar situația filosofiei, așa cum se prezenta ea în Franța acum cincizeci de ani, straniu modificată."

După aceste vagi remarci, divagația pompoasă își reocupă locul de frunte. "Figură foarte elevată, foarte pură, superioară a gînditorului și poate unul dintre ultimii oameni care vor fi gîndit exclusiv, profund și superior, într-o epocă în care lumea gîndește și meditează din ce în ce mai puțin, în care civilizația pare, pe zi ce trece, să se reducă la amintirea și la vestigiile pe care le păstrăm din bogăția multiformă și din producția ei intelectuală liberă și supraabundentă, în vreme ce mizeria, angoasele, constrîngerile de tot felul înfrîng sau descurajează inițiativa spiritului, Bergson pare deja să aparțină unei vîrste revolute, iar numele său să reprezinte ultimul mare nume din istoria inteligenței europene". Ei, da.

## poezia

### Alexandru Petria

#### naștem împreună

pauza a căzut  
ca fisele din automatul de cafea,  
când bei prima cafea la repezeală în oraș  
parcă celulele se colorau cu fiecare înghițitură,  
timpul a curs numai pentru noi,  
cofeină în artere, sex pe sex,  
doar discovery  
national geographic  
viasat explorer nature history,  
cât am așteptat pauza,  
am dat politica și știrile de-o parte,  
ca să ne obosim în noi  
până unde vei avea tu spermatozoizi și eu ovule  
și-o să naștem împreună  
ca să ne regăsim

#### seara

celulele ar fi mișcat și din picioare dacă ar fi avut  
picioare,  
ar fi ridicat vocalize dacă ar fi avut guri,  
ale mele afone, ale tale de doamnă timidă,  
celule în celule,  
cuprinse în sărutările cromozomilor și electron-  
ilor,  
atât ne-am iubit,  
atât ne iubim,  
și ies pe ușă seara  
lăsând  
pe pământ  
umbra ta  
care e înainte

#### n-am șanse să mă duc dracului

“odată ce începi să iei în serios o femeie,  
să te iluzionezi că e mai mult decât o pizdă, două  
țâțe  
și un cur,  
atunci ești pe cale să te duci dracului”,  
a scris cristina nemerovschi.

ei, cristina, dar și tu ești femeie  
o să-i zic sau poate nu la o cafea,  
ce te-a apucat. apoi o să sporovăim despre melci  
pe terasă la bookfest.

da, și un vagin, și sâni, și fese,  
dar ele nu stau pe aer  
ci pe un suflet

cristina, femeile mele  
au suflet și să-mi  
accepte mitocăniile,  
sforăitul noaptea,  
ego-ul rotunjour,  
cristina, n-am șanse să mă duc dracului

#### napolitane

întinzându-ți napolitana vroiam să-mi maschez  
stânjeneala și a ieșit de spanac,  
doar ieri mi-ai mărturisit că ai început să ții  
regim,  
cât ești de determinată,  
colăcelul de grăsime de pe burtă & pulpele care

se freacă  
între ele prin blugi,  
nu știam când mă voi întoarce și dacă,  
m-am atins cu degetele la ochi ca să mai maschez  
ceva,  
eram lângă scările intercity-ului,  
te-ai prefăcut că scapi napolitana după prima  
mușcătură,  
peronul era ca un covor plin de napolitane tras de  
sub picioare,  
ca un zid de napolitane,  
și nu așteptam

#### n-am de gând

sexul îți poartă inima,  
o inimă care are pereții apartamentului pe care  
am promis să-l izolez cu polistiren,  
iarna să nu te caute,  
ușa apartamentului se deschide în mine,  
intru prin mine,  
n-am de gând să plec,  
cu dimineața și noaptea te caut,  
nelegiuit având card visa gold cu nori

#### unde-i viața adâncă

te-am aruncat în sus  
de nu mai știi de unde am plecat,  
coborau norii,  
luminile de poziție ale  
avioanelor de linie,  
gheața desprinsă de pe aripi și din toalete,  
m-am aruncat în sus,  
urcam,  
urcam căutându-ne,  
unde-i viața adâncă

#### rândul

în interiorul peșterii  
era frig,  
peștera pulsa cu frigul ei,  
dinăuntru o vedeam dinafară,  
o priveam cu tot frigul meu,  
cu carnea de pe piept și brațe  
i-am astupat intrarea,  
să n-o găsească nimeni,  
era rândul meu,  
lumină mută, lumină mută,  
lumina amuțea înainte de naștere

#### ce a rămas

dă-mi pansamentul tău,  
ia pansamentul meu,  
petice chiar și pe cerul crăpat, pe stomac și inimă,  
te iubesc până la prăselele bisturiului,  
mi-o întorci până la prăsele, cât mai adânc,  
umblăm în gânduri cu picioarele și brațele de  
gumă,  
nu ne-am ars hainele vechi,  
n-o să le ardem,  
ne îmbăiem în noapte,  
adânc,  
cu scadente vitaminizate



#### revirginată

îndeși orele himen ca să nu ne mai amestecăm  
apele,  
mâlurile, peștii, cârligele pescarilor,  
și farfuriile, înghețatele,  
chiloții trași la repezeală,  
îți plăcea să-i iei pe ai mei,  
mă aveai așa și la serviciu, mărturiseai zâmbind,  
fugi cu zile și cu crucile noptilor,  
prin tăcerile la mailuri,  
nervii își aruncă vopsea roșie pe pereți,  
spui că e gata,  
revirginată



Helmut Stürmer

Rockaby



**emoticon**

## La steaua

**Șerban Foartă**

*Doamnei Dora Pavel*

Întrebat de unii și de alții, prin interviuri, dacă țin jurnal, le răspund, fără să ezit, că nu. Aaug un „din păcate”...

Din păcate, spun, pentru că un jurnal poate fi un zilnic examen de conștiință; sau, cel puțin, un *aide-mémoire*, un auxiliu sigur al unei memorii lunecoase și versatile precum moarul: *mémoire(s) = mes moires*.

După cum poate fi și o supremă probă de ego(t)ism și vanitate, atâtea întâmplări și gesturi de-ale noastre meritând s-o ia, fără întors, pe apa Sâmbetei, la vale.

Nu asta-i, totuși, cauza, cred eu, a faptului că nu țin un jurnal; ci, mai cu seamă, una de ordin mult mai simplu: sunt îndeajuns de indisciplinat, încât să nu mă așez la masă, ca birocrății, zi de zi sau, mai curând, seară de seară, notând tot soiul de pățanii anodine.

În rest, nu cred decât pe jumătate în autenticitatea genului diaristic (nenorocit cuvânt!), ce îndeobște „e sublimă, dar...”

Nu, însă, doar din pricină că, *nolens-volens*, sub pana unui ficționist, jurnalul alunecă, pe nesimțite, în confabulație sau ficțiune, - ci și din aceea că el

este, la mulți, fie că-și dau, fie că nu-și dau seama, o crasă contrafacție (ca nesfârșitele jurnale ale enciclopedistului Eugen Barbu). O contrafacție voluntară sau una ce decurge, fatalmente, din însuși stilul fiecărui autor, care, *nolens-volens*, „deformează”.

Blocnotesul de schițe al unui pictor/sculptor nu va fi, nicicând, denaturat de cauze de ordin extraplastic.

Dar când pictorul e Delacroix, de pildă, cel care ține un jurnal, contrafacția-l paște și pe el (cu toate că, față de alții, ca plastician, e mult mai obiectiv).

Mai toți diariștii (abominabil termen!) au hachițe din te miri ce sau polițe, destule, de plătit...

Lucrurile se complică și mai mult din momentul în care, ca acum, clauza postumității jurnalelor nu prea mai e deloc în uz. De unde și abuzul de notițe/notații zilnice antume, care frizează indiscreția, când nu mitocănia însăși sau lamentabila autovictimizare.

„Documente” propriu-zise sunt/pot să fie „însemnările” reci și seci à la regele Carol I sau Titu Maiorescu. E amuzant să afli câte grade (Celsius sau Réaumur), ex. g., vor fi fost, la umbră sau la soare, în ziua de 8 a VIII-a 1888.

Dar, uneori, citind jurnale, ai parte și de revelații. Transcriu câteva rânduri din *Jurnalul* lui Eugène Delacroix (vol. I, Traducere, antologie și prefață de Irina Mavrodin, Ed. Meridiane, 1977, pp. 82-83):

„Citesc la Bruxelles, într-o gazetă, că s-au făcut la Cambridge experiențe fotografice pentru a fixa imaginea soarelui, a lunii și chiar a stelelor. S-a obținut o amprentă de mărimea unei gămălii de ac a stelei *Alpha*, din constelația Lirei. În scrisoarea prin care se constată acest rezultat se face o observație pe cât de exactă pe atât de ciudată: de vreme ce luminii stelei dagherotipate i-au trebuit douăzeci de ani ca să străbată spațiul care o desparte de pământ, înseamnă că raza ce s-a fixat pe placă părăsise sfera celestă cu mult înainte ca Daguerre să fi descoperit procedeul prin mijlocirea căruia a luat-o în stăpânire.”

Făcând abstracție, n ocurență, de interesul astronomic al paginii lui Delacroix (și de cei 20 de ani-lumină în care raza stelei amintite va fi parcurs, până la noi, nu mai puțin de 189.216 × 109 km, - ceea ce rezultă dintr-un mult prea laborios, dar foarte simplu calcul aritmetic), spune-voi, numai, că această însemnare e datată „marți, 13 august [1850]”.

Or, 1850 e tocmai anul venirii pe lume a lui Eminescu, cel mai astral poet al nostru, care, fie și doar prin intermediul unei tălmăciri din Gottfried Keller, avea să scrie ceea ce știm cu toții, și anume: „Icoana stelei ce-a murit/ Încet...”, și așa mai departe (sau, mai curând, și așa mai aproape!).

Celor cărora această „potriveală” li se pare o *coincidență*, o „simplă coincidență”, nu mai mult, le spun că scopul meu a fost doar unul: să-i fac, vorba poetului Ion Barbu, „Să prade tremuraturul plai de vis./ Prielnic potrivirilor de stele!”

## Doru-Nicolae Perța

1989 - și după

să nu cumva să uiți  
sacii cu moloz, sacii cu nisip și sacii cu ciment  
cărăți în Madrid,  
pământul pietros și palmele umflate pe târnăcop,  
speranțele puse în patruzeci de euro zilnic.  
să nu uiți ziua, să nu uiți noaptea.  
să nu uiți duminicile de pe “Calle mayor”,  
vitrinele cu paltoane, cămăși, jeanși,  
fețele bătrânilor spanioli și trabucurile înmuiate în alcool.  
să nu uiți curvele  
mai scumpe ca o zi de lucru,  
cumpătarea, sudălmile și râvna.  
să nu uiți lăcomia patronului Fernandez- robia și libertatea.

**Ochii Șarpelui KA**

în murmurul și-n răsetele lor  
m-am așezat să curăț podeaua  
de pete unuroase, roșiatice.  
„neamul meu miroase a sudoare și a busuioc”,  
gândul îmi făcea bine.  
mișcări obosite, mișcări circulare.

e noapte, străbat orașul de-a lungul cu un copil  
pe umeri:  
aici o terasă, aici un bordel, aici casa mare, de sti-  
clă, a oamenilor cu zulufi și glas mios.  
„neamul meu miroase a sudoare și a busuioc”,  
gândul îmi dă putere.

adu-ți aminte de omul cu bardă  
el a cioplit cruci din lemn și din piatră,  
nimic nu s-a schimbat de atunci,

doar lemnu-i mai moale și moartea mai iute.  
viața mea a fost bună.  
nimic nu părea să mă poată opri, dar vai!...  
ochii șarpelui KA mi-au împleticit mersul.  
“neamul meu miroase a sudoare și a busuioc”.

**Puiul de urs**

curată desfătare să șezi în foișorul de lemn  
după ce o jumătate de zi ai spart cu toporul  
butuci.  
nimic nu mă poate scoate din ritmul acesta:  
toamnă, iarnă, primăvară, vară.  
curată desfătare icnetele și întinderea mușchilor  
înainte de ruperea trupului  
bucată cu bucată.  
nimic nu mă poate scoate din ritmul acesta.

într-un pătuț cu tălpi curbate  
puiul de om își țuguie buzele  
și încearcă să ajungă la prietenul său, puiul de  
urs.  
atâta bunătate!  
rădem cu toții, el râde mai mult ca oricare și  
ochii tatălui sunt gata să plesnească.

am toporul alături, lapte cald lângă mine  
și multe rugăciuni de spus pe înserat.  
nimic nu mă poate scoate din ritmul acesta:  
toamnă, iarnă, primăvară, vară.

**Țeasta**

creierul meu zbârcit a fost însemnat cu fier roșu  
de aceea  
arsura miroase a copită, iar fumul alungă muștele  
însetate de sânge.

întotdeauna, dar întotdeauna, murim singuri.

da..., să mă așez și să-l pândesc pe bunicu  
cum pune grebla în grumazul bombei atomice,  
cum adapă caii cu coame sărate  
și-i îndeamnă “haida-hai”,  
cum dă din mâini a deznădejde  
și recunoaște că-i bătrân.

creierul meu zbârcit sfârâie, sfârâie  
de aceea  
orice călăreț poartă în mâna stângă un steag alb  
și-n spate duce o tobă mare.

întotdeauna, dar întotdeauna, murim singuri.

**Oasele**

au început să se subție oasele mele  
de parcă cineva ar purta de-a lungul lor o  
lumânare aprinsă.  
le simt subțiri și moi  
asemeni bețișoarelor rupte în clasa întâi  
când eram pus să număr încontinuu  
“un bețișor, două bețișoare”  
și iarăși, când greșeam.  
au început să se subție oasele mele  
de parcă un câine le-ar linge sfârșindu-le  
printre înghițituri de salivă îndulcită.  
oasele mele.  
tot mai subțiri, tot mai ușoare.

## interviu

# Despre noul val al cinematografiei norvegiene

de vorbă cu Jan Erik Holst

Reprezentant al *Institutului Norvegian de Film*, Domnul Jan Erik Holst promovează filmul norvegian prin conferințe și publicații, atât în Norvegia cât și în străinătate și participă la prestigioase festivaluri internaționale de film. De Cluj îl leagă *Festivalul Internațional de Film Transilvania* (TIFF) și secția de limbă și literatură norvegiană a Universității « Babeș-Bolyai » în cadrul căreia s-a implicat activ în seria de evenimente culturale consacrate literaturii și filmului norvegian: *Henrik Ibsen și filmul* (2006), *Hamsun 2009* (2009), *Bjørnstjerne Bjørnson și filmul* (2010), evenimente organizate cu suportul Ambasadei Norvegiei, suport de care sperăm să ne bucurăm și în continuare. În acest an dl. Holst a dat curs invitației de a participa la «Zilele filmului norvegian» organizate de *Departamentul de limbi și literaturi scandinave* al Universității « Babeș-Bolyai » în ajunul prestigiosului festival internațional de film TIFF. În timpul vizitei în România dl. Holst prezintă noul val al cinematografiei norvegiene la universitățile din Cluj și Iași, cu același sprijin al *Ambasadei Regale a Norvegiei*.

**Sanda Tomescu Baciu:** - Jan Erik Holst, ești o persoană cunoscută în lumea cinematografiei norvegiene, dar și în unele cercuri de aici din România, iar în anul trecut ai sărbătorit 40 de ani în serviciul filmului norvegian pe plan național și internațional. Cum te-ai apropiat de lumea filmului?

**Jan Erik Holst:** - După liceu am dorit să studiez științele economice și dreptul pentru că nu fusesem niciodată interesat de film. În anul 1969 am intrat în clubul local de cinefili unde se proiectau filme de Akira Kurosawa, Alan Resnais, Francois Truffaut, Ingmar Bergman și filme norvegiene din anii 1930. Nu am prea priceput mare lucru din ele, dar am înțeles că exista ceva ce se numea artă cinematografică de care am m-am simțit atras. Nu după mult timp m-am implicat în organizarea cluburilor de film din Norvegia iar în 1971 am început să lucrez ca director al Asociației cluburilor de film din Norvegia. În acel moment am părăsit dreptul și m-am concentrat asupra strângerii de fonduri pentru programarea și dezvoltarea a peste 60 de cluburi de film din Norvegia. Era o muncă interesantă într-un birou din cadrul Institutului norvegian de film, destul de recent reorganizat și care, la acea vreme, era de fapt Arhiva și biblioteca națională de film. Aveam la acea dată o frumoasă colecție de filme românești. *Duminică la ora șase*, filmul lui Lucian Pintilie a fost cel care ne-a marcat venind dintr-o țară destul de străină pentru noi. Pe parcurs am realizat seriale de filme istorice în micul cinematograf experimental al institutului. Ai putea spune că am devenit rapid un autodidact cu prea puțin respect pentru un domeniu în care aveam să mă inițiez ulterior.

*Dar de ce nu ai făcut studii cinematografice?*

În Norvegia nu prea existau posibilități în

acest sens pe timpul acela, dar în 1972, toamna, am plecat în Suedia unde am urmat studii de film la Universitatea din Stockholm, la Departamentul de studii de artă cinematografică. Acolo am intrat în contact cu studenți pasionați și profesori iluștri, lectorii Arne Svensson, Olle Sjögren și Örjan Roth-Lindberg, conferențiarul Gösta Werner og profesor Rune Waldekranz. Au însemnat cu toții mult pentru evoluția mea ulterioară în sfera filmului. După doi ani m-am reîntors la Oslo, deoarece se vacantase un post de programator de film la un cinematograful din localitatea mea de origine, Bærum, primul post de acest fel, având în vedere că municipalitatea făcea muncă de pionierat în domeniul filmului și culturii; tocmai atunci îl angajase pe Carsten E. Munch șef la cultură, primul angajat în Norvegia pe un astfel de post.

*Aici te-ai folosit formația ta de specialist în istoria filmului?*

Și da și nu; fișa postului prevedea organizarea programelor a trei cinematografe, atât cu filme de acțiune, western, filme educative, filme pentru copii și filme bune de divertisment. Am difuzat și multe filme artistice, dar nu veneau totdeauna prea multe. Odată, într-o duminică seara, am programat ecranizarea germano-norvegiană a vieții lui Hamsun, *Eiszeit*, dar a venit un singur spectator pe care paznicul cinematografului l-a întrebat dacă n-ar putea reveni într-o altă seară pentru că dorește să ajungă mai devreme acasă în seara aceea. S-a dovedit însă că spectatorul în cauză era chiar șeful asociației naționale a cinematografele municipale care a și telefonat luni dimineața să întrebe dacă era un obicei la cinematograful nostru să trimitem lumea acasă. O situație jenantă, dar m-am învățat minte că duminică seara nu se pretează pentru difuzarea de filme artistice pretențioase pe o temă literară.

*Și cât timp ai rămas acolo?*

Doi ani, după care m-am întors la Institutul de film, de data aceasta ca director de film responsabil cu împrumutul de filme pentru cluburile de cinefili. Dar am putut să-mi folosesc cunoștințele de critică de film și de dascăl deoarece am ținut cursuri despre film la Universitatea din Oslo în cadrul Departamentului de teatologie dar și la Colegiul din Telemark care a înființat primul program de studii culturale de nivel licență.

*Ai fost vreodată interesat să faci film?*

Am început să produc filme relativ curînd datorită unui coleg de studii din Stockholm. Am revenit la Departamentul de artă dramatică unde am mai studiat un an film documentar și managementul producției de film. Am fost chiar producător independent timp de trei ani; a fost amuzant și interesant, dar nu mă simțeam chiar în largul meu în acel rol, confruntat fiind cu regizori pretențioși și într-o perpetuă vînătoare de finanțare; de fapt nu era de mine. Așa că după ce o jumătate de an am cutreierat lumea împreună



cu soția mea - în India, China, Japonia și SUA - am început să lucrez ca șef de program la prima cinematecă norvegiană, cu sediul la Oslo. În primii ani aceasta a fost administrată de municipalitatea Oslo, mai precis în numele Institutului de Film. După trei ani, în 1984, am mutat totul la Institutul de Film în noua sală deschisă în clădirea din centrul Oslo-ului unde am suplinat funcția de director. Apoi am lucrat doi ani ca șef al *Centrului național de studii cinematografice* - precursor al institutului de film - (prima școală de film din Norvegia avea să se înființeze abia în 1997), astfel că centrul de studii cinematografice era o veritabilă instituție postuniversitară pentru oamenii de film, oferind cursuri de producție de film, cursuri avansate de dramaturgie și tehnică cinematografică. Am avut norocul să-l avem pe Syd Field ca profesor invitat în perioada noastră de început. Am văzut chiar de curînd că predă anul acesta la Festivalul Gdynia din Polonia și mă bucur că este în continuare activ. El este autorul unora dintre cele mai bune cărți de dramaturgie de film din Occident.

*Ai fost și directorul Institutului Norvegian de Film?*

Da, în 1966 când, în sfîrșit, autoritățile au început să dezvolte institutul atribuindu-i noi competențe, mai întii printr-o reglementare de stat pentru evidența video - filme distribuite pe casete VHS -, după care am gestionat finanțarea de la stat a producțiilor de lungmetraj și, mai apoi lansarea acestora în străinătate. Aceasta din urmă a ajuns să fie cel mai aproape de inima mea și în acest domeniu consider că am avut multe inițiative bune, în egală măsură și prin angajarea de specialiști pricepuți. Stine Oppegaard este una dintre persoanele care m-a însoțit în această călătorie încă de pe atunci și care este acum o figură cunoscută în lumea festivalurilor internaționale de film.

*Filmul norvegian a avut o evoluție deosebită în ultimii ani după cum se poate observa și în cadrul TIFF cu fiecare an. Cum îți explici acest fapt?*

În anul 2001 toate fondurile de stat alocate filmului norvegian au fost externalizate, într-un nou *fond norvegian pentru film*, aflat prin urmare în afara Institutului. Am fost cu modestie unul dintre arhitecții acestui demers considerînd că era nevoie de un nou impuls în această activitate pentru a trezi interesul publicului și pentru a crește nivelul profesional în lumea





filmului norvegian. Fondul și-a stabilit obiective ambițioase reușind să creeze câteva premise importante pentru noul val al cinematografului norvegian: un număr mare de filme, preferabil de buget mic; filme populare de toate genurile în acord cu publicul; o nouă generație de actori tineri de film; o nouă generație de scriitori, regizori și producători de film; un mecanism de finanțare care să poată să țină cont și de dorința producătorilor de a face filme comerciale, seriale de televiziune, jocuri pe calculator și de a dezvolta noi media.

Roadele le-am cules la Cluj în 2006, când am adus aici filmul *Buddy* și pe unul dintre protagoniștii acestuia, *Anders Baasmo Christiansen*, azi unul dintre tinerii actori marcanți din Norvegia. Filmul a lansat în multe privințe stilul tânăr și proaspăt al noului val al cinematografului norvegian.

*Unde s-a mai făcut remarcă filmul norvegian?*

Pentru noi 2006 a fost un an important și la Cannes, dar și la Troia, în Portugalia. Am fost remarcați timp de mai mulți ani la Berlin, în Toronto, Sundance, Karlovy Vary și la o serie de festivaluri americane. Am mai primit și alte recunoașteri la TIFF în Cluj, iar în 2011 filmul norvegian a fost focalizat printr-un program amplu care ce ni s-a părut plăcut și interesant. Sperăm că *Norwave*, cum ne-a numit *Variety* deja din 1997, a lăsat o amprentă. Iar anul acesta mai multe filme norvegiane au fost lansate pe scară largă în cinematografele din Germania și Franța, cum ar fi *Regele de pe Insula Diavolului (Kongen av Bastoey)* și *Oslo, 31 august (Oslo 31. august)*.

*S-ar mai putea spune că filmul norvegian se află încă în umbra puternicilor săi vecini, Danemarca și Suedia?*

Nu aș spune numai de atât așa, în prezent avem mai multe anunțuri și semnalări decât filmul suedez și în ambele țări se apreciază că filmul norvegian e în progres. Trebuie să ne amintim că Danemarca și Suedia sînt foste mari puteri, cu o importantă istorie, intelectualitate și aristocrație; de altfel cele două națiuni au tradiții comerciale, în timp ce norvegienii au fost în cea mai mare parte țărani și pescari care populau o țară lungă și săracă, multă vreme colonizată. Când filmul a fost importat în Norvegia, acesta a intrat în atribuția municipalităților, astfel că circuitul natural de producție, distribuție, difuzare a fost întrerupt, cu consecințe destul de mari pentru industria filmului norvegian. Dacă Danemarca îl are pe Lars von Trier iar Suedia pe Ingmar Bergman, noi care sîntem o țară extrem de descentralizată și de democratică numim firesc o serie întreagă de regizori de film. Din partea Norvegiei ne putem lăuda cu Sara Johnsen, Bent Hamer, Marius Holst, Torun Lian, Hans Petter Moland, Pål Sletaune, și Anne Sewitsky!

*Dar azi, mai ești directorul institutului?*

Nu, din fericire, după multe reorganizări, fisiuni și fuziuni ale aparatului de stat al cinematografului, sînt astăzi un ambasador al filmului în străinătate, un specialist cu titlu de redactor și responsabil cu inițiativele culturale de amploare din afara Norvegiei. Predau de asemenea cunoștințe despre film și istoria filmului. Mă bucur să prezint noul film norvegian

aici în România la Universitățile din Cluj și din Iași.

Mă ocup de asemenea de dezvoltarea publicațiilor despre film. Am scris de fapt o carte despre numeroasele reorganizări ale instituției *Filmul Norvegian*, intitulată *Den lille cirkus (Micul circ)* din 2006. Iar anul trecut am lansat volumul doi al lucrării *Filmen i Noige (Filmul în Norvegia)*, o prezentare cu caracter parțial enciclopedic dar și istoric a filmografului norvegian din ultimii ani.

*Dar în limba română, se va publica vreo carte despre filmul norvegian?*

Rămîne de văzut. Anul trecut am editat o culegere de articole pentru festivalul de film de la Wrocław din Polonia și probabil ar putea fi publicată și în România. Însă articolul foarte bun *Norsk film Ung og Fryktløs (Filmul norvegian tânăr și neînfricat)* al criticului Per Haddal a fost deja tradus prin grija Ambasadei pentru Zilele filmului de la București în anul 2010, așa că se poate începe cu el.

*Mulțumesc, Jan Erik sper să ne revedem cît mai des în România!*

Interviu realizat de  
Sanda Tomescu Baciu

## în memoriam

# Marco Cugno

Gabriela Lungu

La începutul lunii iunie s-a stins din viață, profesorul Marco Cugno. A plecat cu discreție, așa cum de altfel a și trăit, un prieten drag, un românist de excepție, un profesor extraordinar, un traducător remarcabil, un om care iubea România și cultura ei. Este o altă mare pierdere pentru românistica din Italia, după cea din 2007, când ne-a părăsit pentru totdeauna sufletul catedrei de limba română de la Udine, profesoara Teresa Ferro.

Profesor emerit al Universității din Torino, universitate care deține primatul celei mai vechi catedre de română din străinătate, Marco Cugno predase aici până la pensionare limba și literatura română. Își continua însă cu aceeași dăruire activitatea.

A cunoscut România în anii '60, când ocupase postul de lector de italiană la Universitatea din București, universitate ce i-a acordat în anul 2005 titlul de Profesor honoris causa.

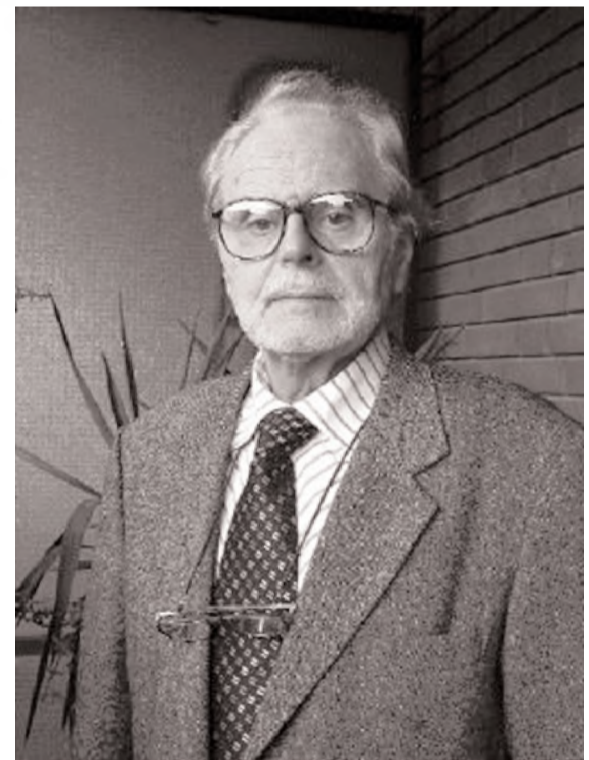
Membre fondator al Asociației italiene de românistică, al cărei președinte a devenit apoi, Marco Cugno, s-a făcut cunoscut de-a lungul anilor printr-o extrem de bogată activitate de divulgare și traducere a literaturii române în Italia.

Nu l-am cunoscut niciodată personal, dar ne întâlneam uneori la Congresele de italianistică organizate de Catedra de limba și literatura italiană a Universității din București. Când profesorul Cugno își prezenta comunicarea sala se umplea ca prin miracol și toți îl urmăreau cu cea

mai mare atenție. Avea darul de a spune lucruri importante într-o manieră cât se poate de simplă, iar incursiunile sale pe tărâmul literaturii române erau întotdeauna de mare valoare.

Cu doar câteva zile înainte de a se stinge din viață profesorul participase la Salonul internațional al cărții de la Torino, unde prezentase nici mai nici mai puțin decît patru volume publicate în ultimii ani: *La poesia romana del Novecento* (Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2008) și traducerile volumelor Norman Manea, *Felicită obligatoria* (împreună cu Luisa Valmarin, Il Saggiatore, Milano 2008), Paul Goma, *L'arte della fuga* (Voland, 2004) și Ana Blandiana, *Progetti per il passato e altri racconti* (Anfora, 2008).

Se poate spune că activitatea profesorului Cugno a fost în întregime dedicată limbii și literaturii române. Nu a fost doar un observator atent al literaturii române contemporane ci și, mai ales, un divulgator al marilor noastre valori literare de la Tudor Arghezi la Marin Sorescu, de la Zaharia Stancu la Nichita Stănescu, sau filosofice: Constantin Noica, Lucian Blaga sau Mircea Eliade. Toți acești autori, dar și mulți alții au fost traduși și publicați în Italia de Marco Cugno. Grație traducerilor sale, Norman Manea a devenit un scriitor cunoscut și îndrăgît în țara de la poalele Alpilor. Iar Lucașfarul eminescian a găsit în profesorul torinez un remarcabil interpret



(*Mihai Eminescu: nel laboratorio di Lucașfarul*). A primit, în 2005, premiul Giuseppe Acerbi pentru traducerile sale.

“Un excelent traducător și un excelent critic căruia noi românii îi datorăm mult” – spunea profesorul Alexandru Niculescu.

Și tocmai pentru că îi datorăm mult nu puteam să nu-i deplângem dispariția.

Fie-i țărâna ușoară!



# Cu ceva mai multă dragoste despre jocurile video

Adriana Teodorescu

De câteva zile mă gândesc la dinamica etichetelor. La faptul că, în timp ce unele cad, programatic, ades chinuit, altele se înfășoară mândre în ele însele și nici nu ajungi să te apropii prea mult, că aderența lor triumfătoare îți fâlfâie în față ca un steag disprețuitor. Psiho-etichetele s-au dovedit cele mai docile. Îmblânzirea lor are la bază, între altele, ideea potrivit căreia ființa umană, situată, la scară nietzscheană mică, dincolo de bine și de rău, se construiește și este construită de către circumstanțe culturale, sociale, educative, nefiind dată ca atare. Nu există, în alte cuvinte, substanță unică, capabilă să răspundă la întrebarea cine sau ce este acest om, și nici atât cum este el. Acesta este disociat de faptele sale, lucru pe care îl învață profesorii – care trebuie să nu uite că numai ce face sau știe un elev este prost, rău, stupid și niciodată elevul – sau angajații în corporațiile tinere occidentale, ce află că celălalt se poate corecta printr-un team-building, că eșecul de comunicare se bazează pe necunoaștere, nu pe contradicții sau non afinități-elective. Aceeași pedagogie traversează și literatura de auto-cunoaștere și mai ales cea a auto-educației cu slogane precum devino ceea ce dorești, devino ceea ce ești. Într-un anumit sens, nu mă pot abține să nu observ că, privit astfel, omul se află într-o cumplită ștersătură foucauldiană și că trebuie să avem privirea antrenată și cu inerții activate, ca să nu îl pierdem.

Cu socio-etichetele însă, lucrurile stau cu totul și cu totul diferit. Ele se țin mult mai bine decât celelalte și e, în fond, vorba de un efect compensator. Din moment ce conținutul lumii – adică omul, se schimbă continuu, măcar conținătorul să rămână la fel. Angoasa ar fi prea mare într-un sistem al fluctuațiilor permanente și al sistemelor de referință prăbușite. Pe lângă socio-etichetele facile de desprins, ca de pildă „țiganul” care lasă loc „romului”, există și cele a căror îndepărtare nu funcționează pe principiul etichetei pe care oricât ai zgâria-o nu afectează sticla pe care se găsește. Dimpotrivă, majoritatea socio-etichetelor se îndepărtează ca leucoplastul de pe rană: cu puțină piele, cu puțină carne. Așa se poate explica dorința de a le păstra, în ciuda faptului că, încă din 1966, Berger și Luckmann spuneau, cum puteau și ei, pe limba lor teoretică, ușor abstractă, că realitatea este o construcție, că sensul se cucerește, și sugerau că una dintre modalitățile cele mai opresive este tocmai supra-etichetarea. Sau stereotipizarea.

Primul motiv datorită căruia am tot încercat să îmi explic cum stă treaba cu etichetele este, nu o să ghiciți, fata vecinilor. Pe care părinții s-au hotărât să nu o mai lase să se joace pe calculator. Are teză, e pe-a opta, așa că i-au împărțit timpul liber între ales haine sexy pentru banchet și pierdut vremea în fața blocului. Al doilea motiv datorită căruia m-am tot chinuit cu etichetele este suma insuportabilă, enervantă a tot soiul de cercetări despre care mass-media românească spun că dezvăluie, iarăși și iarăși, cum că generează violență în rândul copiilor, că îi rup de lumea reală și alte asemenea efecte răsetichetate. Al treilea motiv este un articol cu miez pedagogic și autoritar, distribuit de platforma web *sfatulpărinților*, care asociază agresivitatea copiilor cu violența jocurilor însoțită de cea mediatică.

Adevărul este că imaginarul *despre* biete jocuri video, cel puțin cel românesc, e teribil de prăpădit, jumătate țap ispășitor, jumătate pui jumulit. Țap ispășitor pentru că pe seama jocurilor video sunt puse anumite dereglări socio-culturale actuale, dereglări în funcție de o normă dată și dereglări, la rândul lor imaginare, față de o nostalgizantă vârstă culturală de aur. Jocurile video sunt văzute ca fiind mai violente decât emisiunile televizate, mai violente decât jocurile în plină stradă ale copiilor dintotdeauna, ale copiilor reali care se bat și se împing, ale copiilor posibili care seucid, dintr-o operă precum *Împăratul muștelor*. Violența jocurilor, la rândul ei, este privită ca fiind acel ceva care poate transforma un tânăr normal într-unul irascibil și recalitrant, în bătașul din colțul străzii sau, aprehensiune și fantasmă majoră, în ucigașul câtorva zeci de elevi din colegiul național X, din Capitală sau dintr-un micuț orașel, altfel plictisitor de liniștit. Jocul video este și un pui jumulit, căci și când e luat în sensul bun, și când i se impută lucruri, e privit într-o optică săracă, cu efecte asupra rezultatelor de cercetare sau pur și simplu de interpretare.

Erorile logice care se comit sunt așadar, următoarele. În primul rând, absolutizarea: dacă un joc video este violent, toate jocurile sunt violente. Generalizările ne-au rupt de suratele primare, dar tot ele sunt cele care ne pot rupe de semenii noștri și care au dat naștere unor catastrofe ca războaiele mondiale sau crimele Inchiziției. Astfel, necesare, ele trebuie utilizate cu atenție (pe de altă parte, vă mărturisesc, aș trece cu vederea, cel puțin într-o anumită etapă, o generalizare precum emisiunile românești de televiziune sunt tâmpite). Apoi, corelarea, până la egalizare, între conținut și efect: dacă jocurile sunt violente înseamnă că ele produc violență. E o eroare pe care Platon ar fi comis-o, în mod cert, cu mai mult rafinament, dar care, în epoca noastră pare cel puțin desuetă. Într-o astfel de optică, dacă, în calitate de romancier, scriu despre război o să și realizez unul sau, invers, cum terapia psihologică susține frecvent, dacă ascult Voltaj care-mi spune că „viața e frumoasă” o să mă simt, în final, al naibii de bine.

O a treia mare eroare este mono-semantizarea violenței, care se relaționează numai cu bătaie, arme, împușcături, deci cu o violență fizică și de descendență masculină. Nu am auzit până acum decât rar vorbindu-se despre violența unei fuste excesiv de scurte, și a unor săni supradimensionați, deși am putea discuta, în acest caz, despre o violență asupra construcției de gen. Însă, cum e o violență comisă la scară mare, cu contribuția majoră a emisiunilor TV care, aproape indiferent de tip, sunt presărate cu femei-asistente tăcute, dar insistent zâmbitoare, nici n-ar trebui să ne mire prea mult. Cum n-ar trebui să ne mire nici acei părinți îngrijorați de băiatul ce joacă Starcraft până pică și încântați de fetița de cinci ani care cântă *lasă-mă papa la mare*. Dacă ne gândim la aceste lucruri, ar putea să nu mai pară așa de ciudat că majoritatea studiilor par a se referi mai degrabă la băieți decât la fete. Totuși, așteptăm pe viitor, un studiu privitor la influența elementelor de sexualitate din jocurile video asupra fetelor. Sau, până acolo, măcar a violenței asupra acestora.

O a patra greșală se realizează prin încadrarea într-o categorie mai mare. Jocurile video alienează pentru că, în imaginarul colectiv, calculatorul alienează și îndepărtează. Un studiu al culturii de masă ar putea pune în evidență, prin analiza sutelor de imagini care circulă, culmea, pe internet, această viziune asupra calculatorului ce dă dependență și manifestări de autism. Pe cât de mult a fost criticat televizorul în cultura tare (Baudrillard, Sartori etc.), pe atât de puțin pare a fi fost supus unui tratament persiflator în cultura de masă. Aceasta spre deosebire de calculator. Sigur că, până la urmă e de prisos să spunem că și televizorul și calculatorul sunt instrumente. Dar aici se mai adaugă o nuanță. Televizorul oferă emisiuni, filme, publicitate în mod continuu, este într-o mai mare măsură o acțiune decât un instrument, televiziune mai mult decât televizor, față de calculator, unde căutarea și alegerea reprezintă forme de activare a subiectului uman, de punere în evidență a lui. Cum spunea Umberto Eco în dialogul cu Jean-Claude Carrière, internetul este superior, din punct de vedere cultural (al capacității de a crea și susține cultura) televiziunii.

Ca să nu comit, la rândul meu, o prea mare generalizare, trebuie spus că studiile și portretizarea media a acestora privind jocurile video amintesc anumite avantaje. Printre acestea însă precumpănesc cele legate de motricitate și de concentrare. Dar avantajele jocurilor, fie că sunt pe calculator, fie pe televizor (Xbox, Wii) sunt mai multe. În ultima vreme au apărut jocuri cu un potențial de artizitate sporit. Nu numai la nivelul design-ului și al graficii, ci și la nivel de narațiune. Apoi, jocurile de tip *role playing game* (*Fable*, *Assassins Creed*, *Sky Rhyne*) permit îmbinarea acțiunilor cu reflecția. Jucătorii nu trebuie numai să cucerească cetăți, să se bată, ci să ia decizii dacă să se lupte sau nu, dacă să se alieze cu X sau cu Y, dacă să accepte sau nu o misiune. Permițând și realizarea unui avatar, aceste jocuri reușesc, practic, să transpună într-o lume alternativă personalitatea jucătorului. Să nu mai vorbim că, prin toată această *activare* a unor funcții, mult mai complexe decât cele motrice, a celui care se joacă, se naște și posibilitatea de învățare. Fie prin confruntarea cu situații inedite, fie, efectiv, prin informațiile pe care jocul le pune la dispoziție, căci multe au un *story* bogat, iar momentele de joacă alternează cu cele de film, în care se descoperă, de pildă, detalii despre Roma antică, despre anumite personalități devenite și personaje de joc cu care se interacționează etc.

Acum, departe de mine să spun că toate jocurile sunt bune, că dezvoltă creativitatea, că sunt cathartice etc. Așa cum nu aș putea susține că toată literatura e bună, în ciuda unei etichete, de data asta mai curând pozitivă, pe care o utilizăm în relație cu aceasta. Pericolul cu etichetele este că ele își răzbună întotdeauna aderența. Adică corpul pe care se lipește, realitatea, până la urmă. Atunci când le folosim atât de încrezători, aplicând cu lejeritate diverse metode de tip *divide et impera*, ar trebui să ne gândim că nu facem decât să dăm posibilitatea la ceea ce credem că stăpânim, să ne stăpânească. Dar pentru că am spus ce-am spus mai serios decât aș fi vrut, sunt deja în fața televizorului, de unde vă îndemn, totuși, la non-violență, și am de gând, pentru două trei, ore să mă joc.

# Recitind opera lui Henry Miller

## Epilog

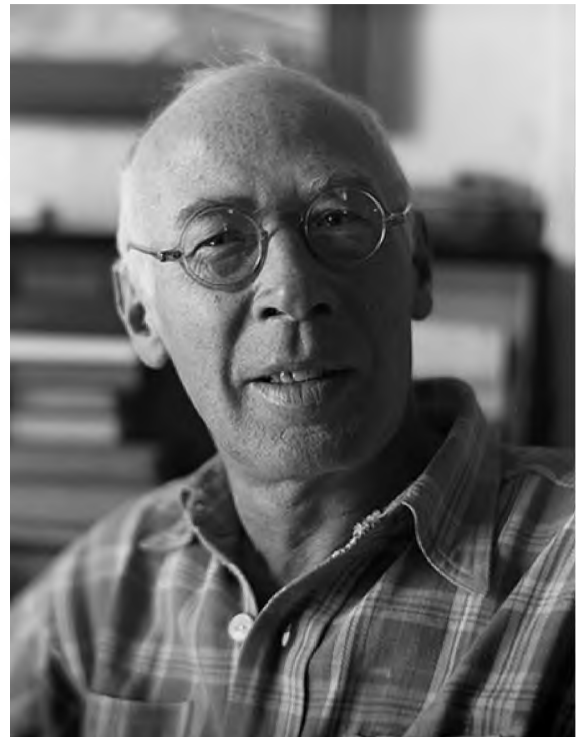
Ion Vlad

Pagini numeroase din *Tropice* și, mai apoi, din trilogie înregistrează impresii numeroase despre Parisul descoperit nu numai cu entuziasm, dar și cu sentimentul întâlnirii unui univers miraculos; de aici „listele”, succesiuni de superlative, de lucruri și de nume. Plasticienii celebri, scriitorii și filosofi, depun mărturie – în viziunea lui Miller – pentru a transmite cititorului imaginea (supreme admirativă) a Parisului. Gauguin, Dufy, Rodin, Ravel, Debussy, Juan Miro, celebrele *Cantos* ale lui Ezra Pound și, bineînțeles, mulți scriitori invocați în paginile ciclului său romanesc. Să adăugăm că itinerariile spirituale și livrești sunt un veritabil spectacol al unei personalități copleșitoare. Un nume, bunăoară, cum e Mașa, provoacă imediat trimiterea la *Cadavrul viu*, memorabila nuvelă a lui Lev Tolstoi; apocalipsa amenințătoare a secolului XX insinuează stări de anxietate și viziuni grotești inspirate de pinzele lui Picasso și, prin neașteptate asocieri, o vede pe Molly Bloom „întinsă pe salteaua murdară pentru veșnicie” (*Tropical Cancerului*, p. 258). Scriitorului, „a cărui singură apărare sunt cuvintele” (p. 260), îi apar imagini stranii, violent grotești, scabroase chiar. E un „flux schizofrenic” în mistuitoarele (o spune Henry Miller) sale căutări, asociind și invitând marile opere ale umanității să ratifice sau, dimpotrivă, să anuleze unele dintre meditațiile sale despre artă și despre viziunea sa asupra lumii explorate cu ochii unui „cercetător”... De fiecare dată, modelul suprem pentru stările lui lăuntrice, pentru temperatura impulsurilor lăuntrice, e Dostoievski – și am să citez un pasaj semnificativ, unde Stavroghin e stimulul comentariului: „În *Demonii* pământul se cutremură: nu este vorba de catastrofa ce se abate asupra unui individ imaginar, ci de un cataclism în urma căruia o mare parte a omenirii este îngropată, ștearsă de pe fața pământului. Stavroghin era Dostoievski, iar Dostoievski era suma tuturor acestor contradicții...” (*Tropical Cancerului*, p. 257). Imaginația scriitorului e în perpetuă agitație, revăzînd, retrăind sau regăsind în modelul marilor artiști ai lumii echivalențele propriilor sale reflecții. Nesfîrșite trimiteri la scriitori și la opere fundamentale ale literaturii lumii; personaje memorabile ale universului ficțional creat de mari artiști ai literaturii universale; sonorile ascultate în tăceri stăpînite de emoții; corespondențe și convergențe nenumărate alcătuiesc teritoriul formației livrești și spirituale a acestui scriitor decis să-și destăinuie, precum într-o autobiografie cenzurată de luciditate și inteligență, existența sa. Strindberg și *Domnișoara Julia*; Raskolnikov și Smerdiakov, Mișkin, sensurile unei cărți precum *Muntele vrăjit* a lui Thomas Mann; ascultînd Bach, Debussy și Ravel; Freud, Céline; contemplînd impresionat operele lui Brîncuși etc. „Lista” e departe de a fi completă, fiindcă pe măsură ce Henry Miller își decantează lecturile și impresiile și își reevaluează experiența artistică, aceste „lumi” create sunt în continuare martorii și magiștrii săi.

În 1937, cînd Miller admitea că opera proiectată, trilogia *Răstignirea trandafirilor*, e momentul maturității sale, moment marcat prin abandonarea confruntărilor cu „Lumea”, socotind încheiată etapa unei răzvrătiri ale vârstei tinere iar *Tropicele* aveau să anunțe creația sa matură, considerațiile sale cîștigă în profunzime.

Conștiința propriei sale valori e mărturisită în corespondența cu Lawrence Durrell. „Fapt ciudat, eu însumi am simțit – scrie Miller – că marea mea operă e deocamdată în fața mea, urmînd a fi scrisă (...) Vorbesc despre o operă în totul deosebită”, de situat, continuă romancierul, alături de *Don Quijote*, de *Gargantua* și de *Satyricon* (*O corespondență...*, p. 78). Mai mult, Henry Miller se proclamă, fără nicio rezervă, în corespondența sa atît de sinceră și de directă, „un clasic pentru secolele XXI sau XXII”. (p. 78) În primăvara lui 1944, scriitorul se afla în California și anunța că lucrează la *Răstignirea trandafirilor*, transmițînd interlocutorului său certitudinea unei opere durabile și mature. Dacă ar fi să reluăm o statornică referință livrescă, ar trebui să-l invocăm neapărat pe James Joyce; după frecvențele trimiteri elogioase și definitiv admirative la F. M. Dostoievski, opera lui Joyce deține privilegiul comentariilor menite să statueze un punct de referință absolut. Ceea ce Michel Butor numea „Arhipelagul Joyce” reprezintă pentru Miller un continent referențial; dialogul lui Stephen Dedalus; „începutul zilei” cu Leopold și Marion Bloom; microscopica examinare, pînă la ultimele semne, gesturi și cuvinte răzlețe a ZILEI; discuția despre *Hamlet*, clinica de ginecologie, bordelul, monologul prelungit și reverberațiile acestuia, convertind discuțiile într-un discurs-fluviu, țin de modelul joyce-an. Nu încap nicio îndoială că între acești doi poli ai creației (Dostoievski și Joyce) se fixează originalitatea și natura esteticii lui Henry Miller, a poeziei și poieticii sale. Itinerarul parcurs de Leopold Bloom în acea nemuritoare zi dublineză se regăsește în geografia New York-ului, a Parisului și în aceea a treptelor creației, - ele însele aventura unei imprezibile călătorii a spiritului și a imaginarului (vezi Michel Butor cu analiza pertinentă a prozei lui Joyce, în *Essais sur les modernes*).

Literatura nord-americană și, prin extindere, literatura lumii sunt fermenții reflecțiilor despre creație și despre altitudinea actului creator, în care Henry Miller crede precum un pelerin închinat monumentelor credinței; Rabelais, mereu pomenit și pus în pagină în corespondențe multiple și neașteptate; Thomas Wolfe (era, de altminteri, de așteptat ca numele acestui extraordinar poet al prozei și al universului interior să fie amintit) și, apoi, revenind la prozele celebre ale lui Knut Hamsun (*Foamea*, *Pan* etc.), să-l considere idolul său, exprimînd însă rezerve față de un text epistolar al acestuia (*Sexus*, p. 399). John Dos Passos e semnificativ amintit în acest context vast, pentru ca opțiunile sale să devină devotament absolut față de modelul suprem: Dostoievski. Trimiterile, mecanismul referențial, admirația dusă pînă la superlative absolute sunt expresia unor convergențe și interferențe de natură artistică. Ascultîndu-l pe un pianist francez, Arthur Raymond, interpretînd Chopin, Ravel, Debussy, sonatele lui Brahms, Miller descoperă spontan corespondențe pentru stările sale interioare: „Ceva asemănător mi s-a întîmplat cînd l-am citit prima dată pe Dostoievski. Mi s-a șters din minte orice altă literatură” (*Sexus*, p. 475). Plastica, muzica, literatura se întîlnesc în acest vast exercițiu de admirație și de formare a unei personalități averse de cultură și de frumos,



de dezvăluirea treptelor ce duc spre mari revelații existențiale. Iată și împărțășirea – confesiune tulburătoare – a propriului său destin proiectat în anii torturantele căutări ale Cuvîntului: „Eu nu vreau să fiu un gînditor. Eu vreau să scriu. Să scriu despre viață în nuditatea ei. Ființele umane, orice fel de ființe umane sunt pîinea și apa mea” (*Flexus*, p. 344). Poetica lui Miller este, în aparență, extrem de simplă, dezarmant de transparentă; în realitate, discursul său e concentrarea în termenii cei mai familiari cititorului a mesajului influențat de orizontul lecturilor, preferînd, adesea, să apeleze la *jocul* contrariilor, al unor situații antinomice. *Homo ludens* e o alternativă a cunoașterii și comunicării.

De la afirmația valabilă pentru prozatorii conștienți de condiția scrisului, a *cunoașterii mecanismelor povestirii* („Fericirea mea ar fi să învăț să istorisesc o povestire bună”), la proclamarea sensurilor scrisului avem să recunoaștem o poetică, cea mai simplă și mai exactă a scriitorului de totdeauna: „...iubesc această lume a ființelor umane, oricît de mizerabilă, de cîrpăcită, de sordidă ar fi” (*Flexus*, p. 344). Există în formația lui Henry Miller și în devoțiunea lui totală pentru LITERATURĂ un sentiment inefabil de respect și, nu cred că exagerez, de admirație pentru marii scriitori; aidoma unui ins care descoperă frumosul și pluralitatea manifestărilor acestuia, întîmpinat de frumos și de capodopere, Miller e un *credincios*. Creatorul e mai presus de alți oameni și își imaginează, bunăoară, „seri petrecute cu Mallarmé, sau cu Joyce, sau cu Max Jacob”. Călătoriile lui imagineare îl poartă prin marea literatură și prin arta plastică (să nu uităm de modelul declarat, Elie Faure), scriind despre Leonid Andreev, Thomas Mann, Gauguin, Van Gogh, Jacob Burckhardt, Scriabin etc. Scriitori, compozitori, esteticieni, istorici ai artelor, filosofi etc. prezidează un demers tradus într-o confesiune romanescă poluată de personaje, de raporturi interumane, experiențe erotice, peisaje citadine. Într-o anume accepțiune, scrisul lui Henry Miller e al unui ascet al creației; un om destinat să scrie, după ce a traversat, îndurerat, rănît grav, fericit sau de-a dreptul exultînd, cercurile dantești ale „comediei umane” a unei noi epoci, care, însă, nu se dezice de Balzac și de urmașii prozatorului francez din celelalte literaturi ale lumii.

Și după cum ecurile lecturilor din Oswald Spengler rămîn întipărite în memoria lui,

(Continuare în pagina 23)

# Miorița

Emil Chendea

## Emil Chendea la 75 de ani

Din îndepărtata Californie (Sacramento) unde locuiește, ne-au sosit ecouri de la pictorul și designerul de carte român Emil Chendea. La împlinirea vârstei de 75 de ani, seniorul graficii de carte românești rememorează pentru cititorii "Tribunei" avaturile editării unei impresionante apariții editoriale, care îi aparține, prima ediție de artă a "Mioriței" (Editura Albatros, 1973), cu sprijinul nemijlocit al poezilor Marin Sorescu și Petre Gheorghie, a etnologului Romulus Vulpescu, precum și cu fastuoasa contribuție sonoră și interpretativă a cantautorului Tudor Gheorghie. Remarcat drept cel mai creativ designer de carte al epocii, atunci, în condițiile dificile ale climatului editorial care au urmat măsurilor politico-ideologice din anul 1971, Emil Chendea a emigrat în S.U.A. (1980), desfășurând o impresionantă activitate de grafician la celebrul concern internațional Macmillan Publishing Inc din New-York, aducându-și o impresionantă contribuție artistică la cele două ediții ale celebrei enciclopedii americane "Collier's Encyclopedia" și "Merit Student Encyclopedia". Revenit în țară de câteva zile, artistul își va deschide o expoziție de pictură la Galeria clujeană "Artexpert" Gallery (vernisaaj miercuri, 4 iulie, ora 18), prilej de rememorare a unor vremi revolte și de reîntâlnire cu vechii săi prieteni. (Vasile Radu)

La întâlnirea de la Neptun din vara lui 1971, mi-a venit ideea de a „scoate” un volum ceva mai deosebit. Dar încă totul era nebulos în capul meu. Nu știam ce subiect să aleg, însă ideile aveau să se limpezească pe parcursul a câtorva zile. Întors acasă, mi-am adus aminte de „Miorița”, superba baladă populară și, dacă nu mă înșel, poate cea mai frumoasă poezie pe care a creat-o spiritualitatea românească. Am ales dintre sutele de variante care circulă în folclor versiunea lui Vasile Alecsandri, după părerea mea cea mai „legată”, mai „cizelată”, dacă nu și cea mai populară.

Știam că anul următor, 1972, avea să fie desemnat de către UNESCO drept Anul Internațional al Cărții și n-ar fi fost rău dacă aș fi reușit să realizez acest proiect, dar care să nu rămână numai un proiect, ci să vadă și lumina tiparului. Nu mi-am dat seama la început ce drum greu și ostenitor voi avea de parcurs timp de mai bine de un an de zile, dar, odată pornit, nu mă mai puteam opri.

A „construi” o carte este un proces laborios și delicat. Nu este vorba numai de ilustrație, ci și de machetă, de formatul cărții, de text - și prin asta înțeleg alegerea caracterului de literă - ba, chiar și hârtia avea să joace un rol important. Aveam în biblioteca mea câteva volume publicate de editorul Robert Morel din Forcalquier, Franța, niște bijuterii de bibliofilie. Văzusem la Biblioteca Franceză, cu un an înainte, o expoziție de carte și ce mi-au sărit în ochi din primul moment au fost cărțile obiect ale editurii Robert Morel, care m-au șocat, pur și simplu; cărți ieșite din comun, deosebite - nu, nu le pot descrie, mi-ar lua prea mult timp și tot nu aș putea reda frumusețea lor. Prezentarea grafică a fiecărui volum era în acord cu conținutul acestuia. De exemplu: „Cartea vinurilor” avea în colțul din dreapta sus, trecând prin toată cartea, un dop de plută. Normal, ca să deschizi o sticlă de vin trebuie să-i scoți dopul, nu-i așa? Entuziasmat, i-am scris editorului o scrisoare în care mi-am exprimat bucuria pe care am avut-o de a-i vedea superbe volume, și nu mică mi-a fost surpriza când, peste câteva săptămâni, am primit din Franța un pachet cu vreo opt sau zece cărți și cu o scrisoare de răspuns în care domnul Morel își exprima crezul profesional: „În ziua de azi - îmi scrie domnia sa - în care cărțile sunt cărămizi, iar bibliotecile cimitire, am încercat să dau conținutului o

valoare...” Hm, mi-am zis, câtă dreptate are editorul ăsta! Dar cum să eviți să faci cărți „cărămizi”, într-o țară în care industria tipografică este la pământ (doar două tipografii, Arta Grafică și Întreprinderea Poligrafică Sibiu, mai tipăreau în condiții cât de cât mai civilizate), când editurile se zbăteau să-și scoată „planul” publicând lucrări de cele mai multe ori anoste, lipsite de valoare artistică, pentru că adevăratele valoare nu putea trece, sau treceau cu chiu, cu vai prin ghearele cenzurii, iar un nou roman al lui Marin Preda, sau un nou volum de versuri ale lui Marin Sorescu erau adevărate evenimente editoriale! Nu mai vorbesc de volumele de artă, care erau sub orice critică: hârtie proastă, registru cromatic necalibrat, de parcă ar fi fost tipărite sub o continuă mișcare seismică.

Ce diferență între ceea ce se tipărise înainte de război și ce se tipărea acum, dacă ne mai aducem aminte de publicațiile Fundației Regale, ca să dau doar un exemplu, dar ce să mai vorbim!? Doar un Val Munteanu, Aurel Stoicescu sau poetul Romulus Vulpescu mai reușeau să scoată câte un volum mai ieșit din comun, dând câte o „șpagă” grasă tipografilor și stând peste ei zile la rând în tipografie, învățându-i - ei, graficienii sau scriitorii - pe oamenii de meserie ce să facă. Așadar, în asemenea condiții, nu era ușor să realizezi ceva,



Tudor Gheorghie



Volumul *Miorița* însoțit de disc. Editura Albatros, 1973

dar eu nu eram pretențios și, la urma urmelor, cartea nu impunea dificultăți de legătorie specială, ca la „Lirica Japoneză”. Nu, „Miorița” mea va fi simplă. Simplă și aspră ca viața ciobanului român. Am optat pentru un format de carte puțin mai înăltuț, ca pentru un volum de poezie, hârtia aveam să o aleg mai târziu, și oricum avea să fie hârtie de ambalaj, rugoasă ca o „cămeșe de cânepă”, pe care nici un orășan n-ar fi suportat s-o îmbrace. Textul. M-am uitat prin toate probarele de literă existente la aproape toate tipografiile din țară și n-am găsit un caracter care să mă satisfacă câtuși de puțin, așa că m-am apucat și mi-am creat eu singur un caracter de literă care să aibă „tăietura” cât mai aproape de încreștătura atât de frumos filigranată de pe cozile lingurilor de lemn sau de pe fluier. Am creat caracterul „Mioriței” cu entuziasm și cu o enormă plăcere, stând noaptea în șir la masa mea de lucru de la mansardă și scriind, sau, mai bine zis, desenând cu penița topografică, literă de literă, vers de vers. Îmi aduc aminte că, într-una din seri, prin toamnă, mă apropiasem de sfârșitul baladei. Când ajung la versurile

*Iar dacă-i zări,  
Dacă-i întâlni  
Măicuța bătrână  
Cu brâul de lână,  
Din ochi lăcrimând  
Pe câmp aletgând...*

am pus tocul jos. Îmi tremura mâna. Nu mai puteam să scriu. Mi-au dat lacrimile. Trăiam de mult „în” baladă, eram frate și cu cel Muntean, și cu cel Ungurean, eram frate cu toți trei, am văzut-o pe măicuța bătrână în fața mea, parcă era Ana din romanul „Ion” al lui Rebreanu - pe numele ei adevărat, Rodovica, ajunsă la bătrânețe, pe care am întâlnit-o cu mulți ani în urmă, într-o călătorie la Prislop; parcă întruchipa toate maicile acestui neam. Prin toamnă, cu macheta gata, m-am dus la Editura Minerva, la Aurel Martin, cu speranța că îl voi convinge să o publice. Nu a fost deloc interesat. Mi-a obiectat că ar trebui să o introducă în plan, că nu i se pare totuși ceva deosebit - o carte doar cu câteva zeci de pagini și altele. Am plecat de la editură dezumflat.

Nu mai îmi aduc aminte cum am ajuns la Editura Albatros și cum i-am prezentat



Marin Sorescu, soția lui Virginia și Luisa



directorului Petre Ghelmez proiectul meu, cert este că a fost entuziasmat, s-a ambalat imediat la idee, zicând că ar fi bine să o facem în limbi străine, dar în cazul ăsta i-am spus că va trebui să discut la Combinatul Poligrafic „Casa Scânteii” problema „turnării” literei, de fapt crearea de matrițe. Numai că directorul Combinatului, Constantin, fostul meu profesor de poligrafie de la Institut, mi-a spus - spre marele meu regret - că nu este rentabil să se creeze matrițe doar pentru tipărirea acestei cărți, și că, oricum, asta ar cere foarte mult timp.

Băiatu', mi-am zis, belea ai căutat, belea ți-ai căpătat! Ce faci acum? O scrii toată de mână, cu tocul și cu penița topografică, ai? O scriu, că n-am încotro. M-am ambiționat. Știam că nu va fi ușor, dar o voi duce la capăt. Îmi trebuiau, însă, versiunile în limbi străine. [...]

Am stat lângă tipografi serile până târziu, și-i vedeam cum împingeau în mașină coală de coală de-i usturau buricele degetelor. Mai un coniac, mai un pachet de țigări și, până la urmă, treaba a ieșit. Cartea a fost tipărită.

Am ținut în mână primul exemplar așa cum ții o azimă aburindă, mirosind a făină, a flori, a primăvară, a tot ce e frumos pe lumea asta. Nu mă mai interesa nimic. Ea era acolo, umilă cerându-și parcă iertare pentru simplitatea și sărăcia ei, cu discul așezat în buzunarul de la sfârșitul cărții, protejat de ultima filă și de „pisană”, închinăciunea, pe care am scris-o tot cu dreapta, pentru că n-am vrut să închin cartea nici partidului, nici congreselor de tot fel, ci altora:

„SCOARȚELE ȘI FILELE ACESTEI CĂRȚI,  
TRECUTE PRIN MĂINILE TALE,  
CITITORULE,  
SE VOR ÎNGĂLBENI CU TIMPUL  
DE LUMINĂ ȘI SOARE.  
ASCULTAT, DISCUL ÎȘI VA TOCI RILELE  
CARE PĂSTREAZĂ AZI CÂNTECUL  
CE ȚI SE DĂRUIE.  
AȘ DORI SĂ TRĂIASCĂ  
ATÂT CÂT ESTE O VIAȚĂ DE OM,  
PENTRU CĂ S-AU NĂSCUT  
CU DRAGOSTEA CU CARE  
SE NAȘTE CEEA CE ESTE VIU,  
SUB ACEEAȘI LUMINĂ  
ȘI ACELAȘI SOARE,  
DĂTĂTOR DE VIAȚĂ  
ȘI OCROTITOR DE MOARTE.”

Asta a fost tot. Sau, cel puțin, pentru o perioadă de timp. Cum spuneam mai înainte, intenția a fost să o dedicăm Anului Internațional al Cărții, 1972, numai că anul trecuse, eram deja în 1973, la sfârșitul lui Februarie, așa că am lăsat-o cam moartă cu Anul Internațional. Urma lansarea cărții la una dintre librăriile centrale ale Capitalei

și, la sugestia colegei mele de la Centrală, Elvira Popescu, a fost aleasă Librăria Eminescu de pe Bulevardul Magheru, unde s-a amenajat o vitrină cu mai multe exemplare, cu diploma Societății Naționale de Bibliofilie - diplomă decernată mie, de altfel, pentru prima și ultima dată - și cu un afiș zămislit tot de subsemnatul, care anunța data lansării și care suna cam așa:

ȚESUTĂ DIN LITERĂ NOUĂ  
ȘI DOINITĂ CU CÂNTEC ZĂMISLIT  
ANUME PENTRU CEI  
CE NU-S STRĂINI  
DE FRUMUSEȚEA VERSULUI

MIORIȚA ÎI AȘTEAPTĂ AICI

ÎN ACEASTĂ LIBRĂRIE

MARȚI TREISPREZECE MARTIE

LA CEASURILE  
ȘAPTE DE CĂTRE SEARĂ

PENTRU A SE ÎNTĂLNI  
CU CEI CARE I-AU DAT  
ÎNFĂȚIȘAREA DE AZI

În ziua respectivă, după amiază, la librărie lume multă, neașteptat de multă. Ne întâlnim în biroul librăriei: Petre Ghelmez, Tudor Gheorghe, D. I. Suchianu, Elvira Popescu, Domnica Filimon și doamna Lupescu, directoarea librăriei, o doamnă deosebit de cultă și o mare iubitoare de carte aleasă. Ghelmez mă prezintă lui Suchianu, spunându-i că eu sunt cel care a scris cartea literă cu literă, de mână, la care bătrânul critic de artă: - Care v-a să zică, dumneata ești acela... frumoasă carte... îmi pare bine de cunoștință! Și mi-a cam întors spatele, intrând în vorbă cu o altă persoană din anturaj, de altfel fiind asaltat cu tot felul de întrebări. Nu ca mine. Sala era în așteptarea evenimentului. Prezintă directoarea, prezintă Ghelmez, după care bătrânul critic de artă își începe cuvântarea despre cum a tradus el *Miorița* în limba franceză. Îmi aduc foarte bine aminte ce a spus atunci, mai ales că la un moment dat a cam luat-o razna zicând că *Miorița* nu este - cum credem noi - balada păstorului așa cum l-a văzut Alecsandri, ci, mai degrabă, a lăutarului de nunți și botezuri care zice: „Îa mai zi, măi, și din fluieraș de fagl...” Ne uitam unii la alții nevenindu-ne să credem ce auzim de la un ilustru profe-

sor și mare somitate intelectuală. Dar, mă rog, fiecare cu ale lui...

La sfârșit, ne așezăm la o măsuță instalată în mijlocul librăriei pentru a da autografe. D. I. Suchianu de-o parte, eu de cealaltă. Lumea se înghesuia cu exemplarele în mână, care mai de care, căutând să fie primul, să scape de căldura din sală care devenise de nesuportat. La un



moment dat, Suchianu întrerupe sesiunea de autografe, își ridică ochii spre mine, și mă întreabă candid:

- Da', dumneata cine ești? Mi-a venit să cad sub masă! Cum adică? Nu mai aveam replică. Îngân: - Maestre, știți, eu sunt acela care a desenat cartea, adică...

- A, da, acuma știu, bravo! Și a continuat să-și pună apostila pe exemplarele cumpărătorilor. S-au vândut multe *Miorițe* în seara aceea, și cartea avea să se epuizeze de fapt foarte repede, tirajul fiind doar de 13.800 de exemplare. Era considerată o carte cadou, o carte care putea fi trimisă oriunde în lume. De altfel, au fost persoane care au cumpărat patru, cinci exemplare, mai ales că era și ieftină, doar 27 de lei. Hârtia mea de ambalaj săraca... Recent, am găsit-o pe internet la anticari în Elveția, Franța, SUA, ținută la mare preț, adică la vânzare cu prețuri de la zeci la sute de dolari...

Emil Chendea, *Între două lumi*, 2012



Din suita celor douăzeci de fotografii făcute la Romulus Vulpescu, când Tudor Gheorghe a acceptat să cânte balada "Miorița".

# Prima teză de doctorat despre George Coșbuc

Ion Buzași

Pamfletul lui Al. Grama, Mihailu Eminescu, 1891, deși sconta pe o „scoateră din lectură” a poetului, cel puțin în mediul cărturăresc blăjean, n-a avut efectul așteptat. La mai puțin de trei lustri, în 1904 profesorul blăjean Al. Ciura publică o paralelă literară, teză de licență în literatura română Eminescu și Coșbuc. Note comparative.

Titlul lucrării lui Al Ciura, Eminescu și Coșbuc sugerează și o completare : destinul celor doi mari poeți a fost profund diferit la Blaj: poezia lui Eminescu a fost întâmpinată la început cu o brutală respingere prin „studiul critic” de tristă faimă, al lui Al. Grama, Mihailu Eminescu, Blaj, 1891, datorită pesimismului de sorginte schopenhaueriană, și, în consecință, pretensei influențe negative a versurilor eminesciene asupra jumirii studioase blăjene. Coșbuc prin limpezimea clasică a versului, prin optimismul robust, prin exaltarea acelei „lupte a vieții”, prin accentele naționale ale multor poezii – convenea ideologiei dascălilor Blajului, derivată din programul Școlii Ardelene, din Discursul de la Blaj al lui Simion Bărnuțiu, unindu-se cu acestea prin energetismul ei național.

Iată de ce unul dintre profesorii Blajului, Emil Sabo a abordat cercetarea vieții și operei lui Coșbuc într-o teză de doctorat, ca o „completare” a tezei de licență a lui Al. Ciura. Nume mai puțin cunoscut în galeria dascălilor blăjeni, despre Emil Sabo avem puține date biografice, consemnate în dicționarul biobibliografic al lui Nicolae Comșa și Teodor Seiceanu, *Dascălii Blajului*, Editura Demiurg, 1994, din care aflăm că s-a născut la Aiton în județul Cluj în anul 1876. Studiile secundare și teologice le-a făcut la Blaj, iar literale și filosofia la Cluj. În anul 1901 a fost numit profesor suplinitor de istorie și geografie la Liceul și Școala Normală de Învățători (Preparandia) din Blaj. Ca profesor de istorie a tradus în colaborare cu Silvestru Nestor, *Istoria universală* (în trei volume) de Dr. Alex. Marcki.

A fost și poet: în anul 1904 a publicat la Tipografia Seminarului din Blaj, volumul *Cântece*, iar în 1905, în numărul omagial al „Unirii” blăjene, apărut cu ocazia centenarului nașterii lui Cipariu, publică, pe prima pagină o frumoasă odă închinată Memoriei lui Timotei Cipariu, din care se poate reține un vers memorabil – caracterizant: „Dascăl mare-al românilor, fala școlilor din Blaj dar, poezia în întregime este vrednică să figureze într-o antologie de evocări literare despre marele învățat blăjean:

„Neam român, bătut de soarte-n triste vremuri de-ncercare

Și-a trimis și ție ceriul bravi eroi și genii mari  
și-astăzi posteritatea se oprește cu-admirare  
Dând prin os de reverință amintirii lui Cipari.

.....

Înarmat cu a științei armă-n veci biruitoare  
A ta inimă și suflet au fost muzelor sălaş  
Luminat-ai mii de tineri, strălucind ca și un soare  
Dascăl mare-al românilor, fala școlilor din Blaj!”

În 1904 a obținut doctoratul în literatura română și istorie cu o teză despre George Coșbuc, prima teză de doctorat despre poetul *Baladelor și idilelor*, pe când poetul trăia, nu-și încheiase opera, (în acel an va publica volumul *Cântece de vitejie*) și vor trece aproape două decenii până la a doua teză de doctorat, consacrată aceluiași poet, și datorată profesoarei Constanța Marinescu-Moscu. În anul următor, 1905,

se mută de la Blaj ca profesor la Școala Normală Cristurul Secuiesc, unde prin anii '39-40 a fost elev și Marin Preda, transferat de la Abrud. Nu se cunoaște anul morții sale, căci autorii amintitului dicționar de dascăli blăjeni menționează că în anul 1915 funcționa încă la preparandia din orașul secuiesc.

După obiceiul vremii (suntem înaintea de Unirea din 1918) și-a susținut teza de doctorat în limba maghiară, cu titlul: Coșbuc Gyorgy Tanulmány – a roman irodolam tortenet Korebol, irta Szabo Emil, Balazsfalva, 1904. Cu numai patru ani înainte, tot la Universitatea din Cluj își susținuse doctoratul un alt profesor blăjean, Ion Rațiu, cu o teză despre Andrei Mureșanu, iar cu aproape un deceniu înainte, la Budapesta se susțineau două teze de doctorat, publicate inițial tot în limba maghiară una despre Andrei Mureșanu, datorată lui Valeriu Braniște, prima teză de doctorat despre poetul Imnului național și o alta despre Mihai Eminescu-Luceafărul poeziei românești, de Elie Miron Cristea, viitorul patriarh al Bisericii Ortodoxe Române. (La apariția în volum a acestei teze, unii recenzenti s-au grăbit să afirme că acum apare pentru prima dată metafora –antonomază „luceafăr” în legătură cu poezia eminesciană, care de atunci a fost atât de frecvent repetată încât s-a ajuns la disoluția ei semantică; dar între poeziile Veronicăi Micle este și o odă intitulată *Lui X...* în care citim acest vers, scris cu mai bine de un deceniu înainte de monografia lui Elie Miron Cristea: „Tu Luceafăr mi-ai fost mie/ Ce în zori de ziuă luce...”

După câteva pagini introductive, monografia lui Emil Sabo cuprinde următoarele capitole: II .Date biografice, III. Cântece de dragoste, IV. Poemele epice, V. Traduceri și scrieri în proză, VI .Originalitatea și personalitatea poetică și VII. Apendice.

Este interesant că aproape în același timp, când Al. Ciura publica teza de licență Eminescu și Coșbuc (Blaj, 1903), o paralelă literară, teza de doctorat a lui Emil Sabo debutează tot cu aceeași asociere, constatând că de la moartea lui Mihai Eminescu până la George Coșbuc, în lirica românească nu s-au scris opere importante. Vorbind despre pesimismul eminescian, cu ecouri probabile din studiul lui Al. Grama, Emil Sabo deplânge corul epigonilor eminescieni care „nu au fost în stare să se ridice la nivelul maestrului, de aceea s-au mulțumit cu plânsete, cu tânguiri, cu dezgustul de viață și dorința de moarte”. Parcă citim o parafrază după poezia lui Al. Vlahuță, Unde ni sunt visătorii?

Autorul acestei teze de doctorat folosește aceleași surse bibliografice, ca și Al. Ciura ( în principal tot studiul lui Grama, Poetul țărănimii), câteva articole din presă semnate de D.Evolceanu, A. D. Teodor, ș.a. și evident teza de licență a colegului său blăjean.

La datele biografice sumare adaugă mențiunea că până în prezent (1904n.n.) în literatura română nimeni nu a scris vreo „critică generală”, nimeni n-a „rezumat” întreaga sa activitate literară, nu avem o monografie corespunzătoare, care să-l aprecieze la justa valoare. Aceste considerente au constituit și îndemnul alcătuirii tezei de doctorat.

Pentru poezia erotică găsește un titlu mai potrivit, *Cântece de dragoste (Szerelemi dalai)* gândindu-se că multe dintre idilele lui Coșbuc au devenit romane populare. Apare ca la Al. Ciura, definiția abuziv folosită „poetul țărănimii”, preluată de la Gherea, atât de simplificatoare, dar care a dominat câteva decenii

exegeza coșbuciană. Majoritatea cântecelor de dragoste aparțin genului liric, - și el operează cu o antiteză - dragostea în poezia lui Coșbuc este prezentată în contrast nu cu poezia lui Eminescu, așa cum procedase Al. Ciura, ci cu urmașii, cu epigonii marelui poet. Și tot, pe urmele lui Gherea, cântecele de dragoste ale fetei - realizează un „roman de dragoste al fetei de țaran”. Acesteia încearcă autorul să-i asocieze dragostea feciorului, văzută de asemenea în desfășurare epică, pentru că, deși mai rar întâlnită, nici în aceasta nu găsim subiectivism.

În cadrul Poemelor epice, Emil Sabo prezintă pastelurile pe care le include greșit în acest gen literar. Uneori comentariul poeziei ( la *Noapte de vară* sau *Pace*) este superficial și inadecvat. De exemplu, poezia *Pace*, dincolo de partea descriptivă are un sens religios, căci „toate elementele: stelele și luna, codrii și apele, toate vietățile, păsările călătoare și sălbăticiunile sfioase, până și uneltele de muncă ale omului, coasa și sapa - integrându-se firesc în ritmul mare al naturii - se bucură de odihna ei dumnezeiască” - va spune Ion Pillat. De altminteri la Emil Sabo, și limbajul critic și interpretarea poeziilor nu trec de un nivel didactic, care-l nemulțumește desigur, pe cititorul de azi, iar câteodată și cunoașterea poeziei românești, atunci când se încearcă o descriere sau o comparație este nesigură, imprecisă (Poezia lui Alecsandri, *Oaspeții primăverii* este citată cu același titlu, ca poezia lui Coșbuc, *Vestitorii primăverii*). Câteva filiații literare sunt adecvate și pertinente motivate. Poeziei *Nunta în codru* i se găsește asemănări cu pastelul *Concertul în luncă* de Vasile Alecsandri și cu poemul *Călin (File de poveste)* de Mihai Eminescu, iar legenda - pastel *Cicoarea* este asemănată, prin desfășurarea narațiunii legendare cu *Luceafărul* lui Eminescu. În cadrul liricii descriptive vorbește despre personificări (am văzut că și Al. Ciura găsea în utilizarea personificării asemănări între Eminescu și Coșbuc), și după ce consideră, greșit, că personificarea e o figură de stil dificilă - își însușește aprecierea lui Gherea după care „personificările sunt marca personalității artistice a lui Coșbuc”.

Cel mai amplu capitol și, cel mai bun este dedicat baladelor - pentru că - spune Emil Sabo - dacă primul poet care a scris balade istorice a fost D. Bolintineanu, „putem spune că George Coșbuc este cel care a perfecționat acest gen literar”. În loc de aprecieri critice autorul izbucnește adeseori în exclamații admirative sau simple constatări superlativ: astfel baladele istorice „au un preț literar deosebit”; în altă parte spune, dezarmat, că „proza seacă a criticii” nu poate exprima frumusețea poeziei lui Coșbuc, reluând parcă un cunoscut vers al poetului comentat: „Dar ce scriu eu? Oricum să scriu/ E ne-mplinit”. Combate cu argumente și exemple convingătoare opinia lui Ovid Densușianu că baladele inspirate din istoria altor popoare (El-Zorab, Regina ostrogoților) sunt mai puțin realizate artistic. Mărturisirea lui Coșbuc despre proiectul unei epopei din viața poporului român îi sugerează prezentarea celor mai cunoscute balade ( *Nunta Zamfirei, Moartea lui Fulger, Ideala*) în această perspectivă. Doina, încadrată greșit la fragmentele epice, de epopee, în fond este o odă închinată cântecului popular ce adună bogăția și varietatea de sentimente a neamului românesc, este considerată aproape cu vorbele lui Gherea și ale lui Al. Ciura „cea mai națională dintre toate operele poezilor români”. Considerând că „dragostea de viață și optimismul sănătos” sunt cele mai importante trăsături ale poeziei lui Coșbuc, Emil Sabo are interpretări forțate atunci când ne spune că în „ gazelul” (care de asemenea nu este nici baladă, nici poem epic; de altminteri încadrarea în gen și specie literară este în mod evident, partea slabă a acestei teze de doctorat), *Lupta*

(continuare în pagina 28)

## Iubire și înțelepciune (III)

Jean-Loup d'Autrecourt

### b) Aristotel: iubirea-filia (filia)

Întreaga filosofie a lui Aristotel, nu doar etica sa, este centrată pe relația de prietenie, de iubire prietenească, iubirea-filia (filia). Pentru Aristotel, cele două mari finalități ale omului sunt: contemplația (gr. *teoria*, teoria) și prietenia sau *filia*. Despre originile contemplației, inutil să insistăm, în mod sigur ideea provine de la Platon. Însă cea de-a doua, ideea de iubire-filia, îi aparține. Expresia este ambiguă și a dat la iveală o mulțime de interpretări eronate: fie ca un fel de camaraderie, fie ca un fel de iubire utilitară.

Însă nu este cazul, pentru că *filia* înseamnă pentru Aristotel „iubirea prietenească” sau cum spun francezii, care le cunosc pe toate: *amour d'amitié*. Această semnificație originală este cu mult mai profundă decât accepția contemporană, pe care o conferim prieteniei. Iubirea prietenească este o relație între două persoane, care se simpatizează și care se aleg ca prietene. Faptul acesta este valabil în ceea ce îl privește pe om. Căci vom vedea mai departe că *filia* se extinde și la alte regnuri (animal, vegetal, mineral), sub forma unei simpatii universale.

*Etica Nicomahică* este textul principal în care Stagiritul (Aristotel s-a născut la Stagira), discută în mod special problema iubirii-filia. Cele două finalități principale ale omului, contemplația și prietenia, se realizează: prima, prin speculația teoretică în jurul adevărului (*teoriile cunoașterii*, am spune noi astăzi); iar a doua, prin filosofia practică sau morală, mai pe scurt, prin etică. Aceasta din urmă reprezintă domeniul fundamental al filosofiei, pentru că astfel a și luat naștere filosofia: o reflecție despre *cum ar trebui* conformate acțiunile umane, pentru a trăi bine, pentru a atinge fericirea.

Faptul acesta este atât de important pentru Aristotel, încât susține că știința ființei (mai târziu va fi numită de comentatori, *metafizică*) trebuie să se împlinescă prin etică! Trebuie să împingem oricât de mult este posibil cunoașterea omului, dar respectându-i întotdeauna demnitatea. Omul aspiră la un fel de contemplație solitară, dar în același timp el tinde către iubirea prietenească în comunitate. Să nu uităm că pentru Aristotel, omul nu este definit doar ca animal rațional, dar și ca animal social sau politic (gr. *zoon politikon*) – *zoon politikon*.

Pentru Aristotel, iubirea prietenească nu este o simplă virtute, pentru că aceasta merge dincolo de orice virtute. Virtuțile nu sunt decât niște mijloace în vederea atingerii binelui; putem poseda virtuțile, prin exercițiu, prin antrenament. Dar prietenia nu este posedată, căci nu ține de domeniul bunurilor și avuturilor, nu poate fi obținută prin exercițiu. Achiziția virtuților este, bineînțeles, un lucru foarte bun, care conferă caracter omului. De altfel, atunci când vorbim despre „un om de caracter” se subînțelege cineva care posedă virtuți.

Dar acestea sunt insuficiente pentru obținerea fericirii. Cu ajutorul virtuților se atinge stadiul de prietenie și de contemplație. Altfel, viața nu-și mai are rostul: „Fără prieteni, spune Aristotel, nimeni nu ar alege să trăiască, chiar dacă ar poseda toate bunurile. Într-adevăr, pentru oamenii bogați și pentru cei care dispun de autoritate și de putere, se pare că cel mai necesar le este să aibe prieteni...”<sup>ii</sup>

Toată gloria, întreaga fericire se află în prietenie. Egalitatea atât de visată de majoritatea, nu s-ar

putea obține altfel decât prin prietenie. Pentru că, într-adevăr, prietenii adevărați împart totul între ei, sunt perfect egali. Se subînțelege, că cei care au încercat să impună prin violență egalitatea și comunitarismele de tot felul, nu-l citiseră pe Aristotel. Ghilotina și gulagul au fost construite după modelul „patului lui Procust”, acel tiran din antichitate, despre care amintește Plutarh: cei care erau mai mari decât lungimea patului erau scurtați, iar cei care erau mai mici decât patul respectiv erau lungiți cu forța, erau „trași” (normă de egalitate perfectă).

Pentru Aristotel, prietenia sau iubirea-filia este perfect naturală. Astfel, omul scapă de solitudine, devine generos. Nu-i așa, generozitatea, altruismul nu se pot dezvolta decât în raport cu ceilalți. Astfel este depășit egoismul, închiderea în sine, care este un fel de deviație contra naturii. Filia este o relație care nu pretinde reciprocitate, dar care o provoacă! Iubim prietenul pentru ceea ce este în el însuși. Atunci când se ajunge la stadiul de reciprocitate, logicianul ar spune „când relația devine simetrică”, atât prietenia cât și inteligența pot să se dezvolte. Către ce? Să nu uităm că, pentru Aristotel, adevărata prietenie duce la *fericire*. Mai târziu, din concepțiile aristotelică și platoniciană avea să se dezvolte, cu apariția creștinismului, printr-un extraordinar sincretism, un nou tip de iubire.

### c) Iubirea-agapè

Această iubire este cunoscută și ca iubire mistică. Este o iubire specifică tradiției mistice și teologice a creștinismului medieval, cu toate că aspecte asemănătoare se întâlnesc și în alte religii. Însă ea s-a dezvoltat cu precădere în acest spațiu cultural european. Este o iubire complet diferită de ceea ce fusese cunoscut înainte. Trebuie concepută ca o relație între cele trei ipostaze ale trinității (Fiul, Tatăl și Sfântul Duh). Atunci când se afirmă că „Dumnezeu este iubire”, faptul înseamnă chiar această iubire divină<sup>iii</sup>, dacă îl urmăm pe sf. Toma din Aquino. Toată tradiția Părinților bisericii (occidentale ca și orientale) urmează această idee.

Această iubire misterioasă și aproape inaccesibilă înglobează și depășește celelate forme de iubire pe care le cunoaștem: iubirea-eros, iubirea prietenească și tandrețea pasională. În fond, cu această ocazie constatăm marea diferență dintre o iubire sacră și formele iubirii profane. Pe de o parte, iubirea-agapè este asimilată cu un „foc veșnic” care poate arde totul; pe de altă parte, această iubire reprezintă o *energie divină* sau cum spunea Dumitru Stăniloae, folosind termenul la plural: „energiile divine”.

Să ne amintim, via Eliade, că exista ceva asemănător la acei „maestri ai focului”, care sunt șamanul, fierarul și alchimistul. Ei căutau tot o astfel de putere, o energie, de genul *focului mistic*. Deci putem presupune că cel puțin au presimțit, dacă nu au cunoscut în mod integral iubirea-agapè. Totuși au presimțit-o, au avut o idee. Mai târziu, anumiți sihaștri, au făcut experiența acestei lumini taborice, acestei iubiri divine, sursă de puteri supranaturale.

Urme, consecințe, aspecte ale acestei iubiri sunt prezente prin exercițiul credinței religioase și în toate actele, mai mult sau mai puțin profane, care decurg din aceasta: mila, pietatea, înțelepciunea, pomana, caritatea, generozitatea etc. Cei care le practică, care le urmează, manifestă de fapt voința

de a iubi! Aceasta deci nu este spontană, naturală, așa cum ni se întâmplă atunci când „ne îndrăgostim la prima vedere”, de exemplu. Iubirea-agapè este comandată, expresie deci a unei lupte, a unei voințe<sup>iv</sup>.

*Agapè* este o iubire supranaturală, caritativă, sacră, care ne poate schimba condiția umană, într-una superioară. De unde și diferența față de celelalte tipuri de iubire, pe care le cunoaștem toți, iubirile profane. În cazul acestora din urmă, nimeni nu ar putea să ne comande să iubim. Nu putem impune cuiva să ne iubească sau cum spune atât de bine proverbul românesc: „Nu poți face dragoste cu forța”. Iubirea, în acest caz, nu este o relație simetrică, chiar dacă aceasta este iluzia în care trăiesc majoritatea îndrăgostiților: ei cred (speră) că celălalt împărtășește aceleași sentimente.

În schimb, în cazul iubirii divine, care vine de sus, este posibil să iubești la comandă. Forța acestei iubiri este atât de mare, încât sursa divină este susceptibilă să se incline! Rugăciunile au acest sens profund, de a stabili o relație de iubire, care să aibă influență asupra divinității. Este deci vorba despre o iubire profund religioasă, care primește semne puternice de recunoaștere, prin acea grație divină, prin acea binecuvântare, în urma căreia oamenii sunt deificați, sacralizați, sfințiți.

Postul de exemplu, își capătă sensul profund, prin această iubire: el nu este o abinență, ceva negativ, așa cum cred vegetarienii sau cei care țin regim. Aceștia sunt în permanentă stare de frustrare, de lipsă. Postul la creștini este un mod de a face pace cu lumea, de a instaura o relație de iubire, de armonie, astfel încât să încetăm să o mai devorăm, să o distrugem, să o agresăm, să o consumăm, adică să o ardem prin focul pasiunilor noastre.

Sub forme mai comune, iubirea-agapè se manifestă prin predispoziția pentru „a da”. Este o *iubire donație*, care se opune *iubirii posesive*. Distincția este importantă. Pentru că în loc de a lua, de a acapara, de a poseda, prin *agapè* dăruim, oferim. Formele de generozitate sunt multiple și pot merge foarte departe: de la transmiterea cunoștințelor (în învățământ), de la ajutorul acordat cuiva (material și psihologic), la cadourile de anivesare, până la dăruirea de sine, până la sacrificiul de sine. O femeie „se dă” în semn de iubire deplină; în timp ce bărbatul posedă. Transmiterea înțelepciunii, a științei nu ar fi posibile fără această formă de iubire *agapè*. Acesta din urmă este demersul prin excelență al filosofului. I se opune iubirea posesivă, pasională, cu formele ei extreme care sunt furtul, minciuna și crima.

### d) Sfântul Toma: iubirea pasională

Această iubire pasională, este a celor majoritari, care nu vor să dea nimic, dar vor să ia totul. Manipulatorul, dictatorul, iluzionistul, actorul, magicianul, demagogul, omul de pe stradă sunt tot atâtea ipostaze ale celor care sunt animați de o iubire pasională, posesivă, distrugătoare. Acești inamici ai filosofului, sunt și niște inamici ai lumii, ei vor să o stăpânească, să o posede, să o consume, să o aneantizeze. Dar în același timp ei înșiși sunt stăpâniți și devorați de această pasiune. Prințul lumii încarnează toate aceste figuri...

Unul dintre cei mai importanți experți, în studiul pasiunilor umane, a fost (și mai este) sf. Toma din Aquino, teolog latin, de la sfârșitul Evului Mediu. Ar fi bine dacă psihologii contemporani ar relua și studia textele filosofului și teologului medieval. Ar mai învăța și ei un pic de psihologie. După părerea sf. Toma există unsprezece pasiuni, care pot fi expuse în ordine ierarhică. Faptul că sunt

în număr impar și că sunt ierarhizate are un sens profund. Căci toate pasiunile își au rădăcina în iubire și se înlănțuie unele din altele, în mod dialectic.

Mai concret, trebuie să le considerăm pe cupluri, adică o pasiune pozitivă și opusul ei: *iubirea și ura*; *dorința și aversiunea*; *speranța și disperarea*; *îndrăzneala și temerea*; *furia*, care nu prezintă o pasiune opusă; și în fine, *bucuria și tristețea*. Raportul dintre aceste pasiuni este dialectic și generativ; adică, pasiunile se nasc unele din altele, în ordinea de mai sus. Cum este posibil așa ceva? Foarte simplu.

Iubirea este o pasiune fundamentală, iar când este neîmplinită, nesatisfăcută se transformă foarte ușor în opusul ei, ura. Simțul comun crede, în mod eronat, că gelozia este o dovadă de iubire. În realitate, aceasta este un simptom evident de ură, care apare imediat ce sentimentele de iubire devin ambigue, confuze, contradictorii. Deci gelozia, înțelegă ca ură, este o negare a iubirii.

Dar iubirea declanșează în mod pozitiv dorința, căci iubirea trebuie, nu-i așa, să se realizeze cumva; iar dorința este un mijloc de realizare a iubirii. Opusul dorinței este aversiunea. Ceea ce nu doresc, resping. Aceasta din urmă își are cauza în pasiunea precedentă, ura. Într-adevăr, ura naște aversiune. Mai departe, din dorință obținem speranța, căci atunci când dorim ceva, sperăm să-l și obținem; iar din aversiune se ajunge la disperare, opusul speranței, atunci când nu putem obține ceea ce dorim, când niciunul dintre proiectele noastre nu se realizează, când manifestăm o aversiune generalizată.

Dar dacă sper ceva, o altă pasiune ia astfel naștere, îndrăzneala de care am nevoie ca să reușesc ceea ce sper. Opusul acesteia este temerea, frica pe care o avem atunci când nu credem că ne vom realiza speranțele, când avem îndoieli. Rezultatul acestor temeri și în genere a acestor pasiuni contradictorii este furia sau colera. Ea este expresia tuturor frustrărilor, tuturor eșecurilor, tuturor ratărilor, a neputinței noastre. Problema filosofică sau mai simplu, logică, este că această pasiune nu pare să aibă una opusă.

Dicționarul ne-ar putea contrazice imediat,

propunând un antonim: *calmul*. Într-adevăr, starea de calm este opusul colerei, din punct de vedere lingvistic, dar nu în planul pasiunilor. Căci, tocmai pentru că este ceea ce este, „calmul” nu este o pasiune! Atunci când sunt calm, sunt de fapt eliberat de orice pasiune. Era chiar idealul stoic, al liniștii sufletești depline, *ataraxia*. În tradiția budistă japoneză se vorbește de *satori*, armonia, pacea instaurată cu lumea, acea înțelegere sau trezire la permanența realității, un fel de epifanie. În fine, ultimul cuplu dialectic de pasiuni sunt bucuria și tristețea: bucuria este aceea a realizării speranțelor, iar opusul ei, tristețea (această boală a secolului) apare după ce a încetat furia.

Pe scurt, din iubire rezultă dorința, din care ia naștere speranța, care generează îndrăzneala, care poate duce la bucurie. Pe de altă parte, din ură rezultă aversiunea, care duce la disperare, care este apoi însoțită de temere, după care se transformă în furie, care se epuizează în tristețe. Deci domeniul acesta al pasiunilor este un domeniu anarhic, care trebuie depășit, pentru că pasinile nu ne ajută în atingerea propriei finalități. De ce? Pentru că pasiunile se situează la nivelul ființei noastre sensibile, „sufletul senzitiv” sau animal, ar fi spus Aristotel, din care sf. Toma din Aquino s-a inspirat.

Prin urmare, acest domeniu al pasiunilor trebuie dominat de sufletul, de mintea noastră. Cum este posibil acest lucru? Prin *educație*. Aceasta din urmă apare deci ca un mijloc important în atingerea finalității omului. Să recapitulăm cu sf. Toma, și astfel să întărim teza noastră: într-adevăr, există în iubire, la om, un *apetit* vital fundamental pentru cunoaștere. Acesta este o tendință, o înclinație către cunoaștere. Acest apetit (poftă) ține de natura care-i e proprie omului. Nici planta, nici animalul nu prezintă un apetit cognitiv. Pentru om, el se adaugă celorlalte apetituri naturale: alimentația, procreația etc. În acest sens, filosoful nostru insistă pe raportul dintre iubire și cunoaștere, mai ales în textele sale despre morală<sup>v</sup>.

Conform diferitelor apetite, se identifică trei tipuri de iubire: naturală, sensibilă și spirituală. Printre acestea, iubirea sensibilă este cea pasională. Putem enumera o mulțime de exemple, care apar în literatură mai târziu: Tristan și Isolda, Don Juan,

Casanova, Marchizul de Sade etc. Această iubire pasională se află și la baza magiei, iubirea posesivă. Distrugătoare, degenerată, teribilă, această iubire este calea sigură care duce de la eros la tanatos, de la viață la moarte, de la înțelepciune la nebunie.

Faptul este foarte bine ilustrat în acel film japonez, al cărui succes depășește cu mult valoarea sa estetică, realizat de Nagisa Oshima, *Imperiul simțurilor*. Cei doi amanți, se devoră literalmente, la propriu și la figurat, sfârșind prin moarte. După ce și-a ucis masculul, la rândul ei femela se sinucide<sup>vi</sup>. Dar nu sfârșesc într-un mod la fel de absurd, în tragedia shakespeariană, Romeo și Julietta, prin dublă sinucidere? Iar exemplele celebre pot continua. Dar ce fel de iubire este aceea care duce la moarte? Deci nu orice iubire este înțeleaptă, iar nu orice pasiune duce la cunoaștere.

#### Note bibliografice

i Literatura consacrată acestei chestiuni bine cunoscute în filosofie este imensă. Dar operele călugărului Marie-Dominique Philippe, *Liberté, vérité, amour*, Paris, Fayard, 1998 (Beauchesne, 1972) și mai ales *De l'amour*, Paris, Editions Mame, 1997, ne-au fost de mare ajutor în redactarea paragrafelor despre Aristotel și mai ales despre sf. Thoma din Aquino. Pe de altă parte, cartea lui Denis de Rougemont, *L'Amour et l'occident*, Paris, Plon, 1997, are o popularitate care depășește cu mult valoarea studiului. Perspectiva sa este relativistă, adică nihilistă, exact ceea ce combatem în acest articol.

ii Aristote, *Etica Nicomahică*, VIII, 1155, a 4-6.

iii Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, IIa-IIae, q. 23 și passim.

iv Marie-Dominique Philippe, *De l'amour*, Paris, Editions Mame, 1997.

v. Sf. Toma din Aquino, *Textes sur la morale*, extrase din *Sum. theol.*, Ia IIae, qu. 27, art. 2, p. 128.

vi. N. Oshima, *L'Empire des sens* (Ai No Corrida), Argos Films-Oshima Production, 1973 (DVD 2003).

## Recitind opera lui Henry Miller Epilog

(Urmare din pagina 18)

influențându-i viziunea asupra Occidentului, iar Elie Faure – spuneam adineaori – îl influențase în așa măsură încât putea rosti pe de rost pasaje întregi din *Istoria artelor*, prozatorul își proclamă într-un autentic manifest admirația pentru Dostoevski: „M-am plantat în fața portretului lui Dostoevski, așa cum făcusem în repetate rânduri, să-i studiez încă o dată familiara fizionomie. M-am gândit la prietenul meu, Lou Jacobs, care-și scotea pălăria ori de câte ori trecea prin fața unei statui a lui Shakespeare. Ceea ce îi aduceam eu lui Dostoevski era mai mult decât un salut sau o plecăciune. *Era mai curînd o rugă*, îl rugam să-și desferece taina revelației (...). În cele din urmă ajunsesem să văd numai artistul, tragicul, nemaiîntîlnitul artist care crease un autentic panteon de personaje, de figuri cum nu mai existaseră pînă la el și cum nu vor mai exista nici după el; fiecare dintre ele mai reală, mai puternică, mai misterioasă, mai inscrutabilă decât toți țarii nebuni și toți papii cruzi și ticăloși luați laolaltă.” (*Flexus*, pp. 18-19)

Între conceptele filosofiei istoriei, revenind frecvent la *Declinul Occidentului*, lectura privilegiată de Miller din Spengler și modelele recunoscute ale literaturii universale, scriitorul interoghează, revine, rectifică și anulează concluzii mai vechi; recunoaște alte valori socotite durabile și legitimate de timp pentru a-și edifica propriul său univers înconjurat de tăceri: *singurătatea*. E teritoriul unde rămîne izolat rezistînd la asediul altor voci. În acest spațiu recrează lecturi, idei și numeroase referințe culese din frecventarea marilor artiști ai lumii.

Henry Miller a realizat o operă stăpînită de miracolul creației, tinzînd să-l descopere, să-l examineze ca pe un proces sau ca pe un fenomen obiectiv; realitatea propriilor lui experiențe, universul creat (prezidat de o viziune lucidă, adesea enormă, deschisă celor mai neașteptate manifestări ale ființei) se situează în istoria literaturii nord americane în etapa unor procese de reevaluare a marilor scriitori formați în această geografie extraordinară ca extensiune și diversitate. În același timp, cred că Miller a pregătit afirmarea unei generații care a dat fizionomie distinctă creației literare din veacurile XX-XXI, o generație plină de vitalitate și receptivă la formula inaugurată de postmodernism.

Pe de altă parte, Henry Miller a scris *Tropicul Cancerului* și *Tropicul Capricornului* pentru ca

*Răstignirea trandafirilor* (*Sexus, Flexus și Nexus*) să dea una dintre cele mai ample *confesiuni* despre creație, despre destinul creatorului și despre torturantele trăiri existențiale ale celui care – în grava și dramatica lui singurătate – devine **SCRIITORUL**. O spune Henry Miller în cuvinte care nu pot evita accentele testamentare, patetice, dar și de veritabil manifest: „În zilele care vor urma, cînd voi avea senzația că sunt îngropat, cînd însuși firmamentul va amenința să se prăbușească peste capul meu, voi fi nevoit să abandonez totul, cu excepția a ceea ce aceste mari spirite au implantat în mine. Voi fi strivit, înjosit, umilit. Voi fi frustrat pînă la ultima fibră a fapturii mele. Voi ajunge chiar să urlu ca un ciîne. Dar nu voi fi cu totul pierdut! Mai tîrziu va veni o zi cînd, privind îndărăt la viața mea ca la o poveste sau ca la o istorie, voi izbuti să detectez în ea o formă, un tipar, un sens. Și de atunci încolo înfrîngerea lumii va deveni lipsită de sens. Va fi cu neputință să recidivezi, să reiei de la capăt.

De atunci încolo voi deveni și voi rămîne unul cu creația mea.”

## Călugărul student la medicină (Valeriu Anania)

Constantin Cubleşan

În ianuarie 1945, urmare a încheierii unui armistițiu între Națiunile Unite și guvernul provizoriu al Ungariei, de la Debrețin, toți funcționarii numiți de guvernul maghiar în Ardealul de Nord, dislocat din fruntariile României prin *Diktatul* de la Viena, erau retrași din funcții. Astfel că, noul prefect al județului și municipiului Cluj, dl. V. Pogăceanu, dădea la 19 ianuarie o „ordonanță-lege” privind organizarea unei „Universități mixte maghiaro-române”, care se dovedea a fi, de fapt, un ordin de înființare la Cluj a unei Universități maghiare, alături de cea română care fusese refugiată la Sibiu pe tot parcursul războiului și acum revenea la matcă. „Pe baza puterii legale ce o deținem cu drept de valabilitate”, prefectul dispunea suspendarea autonomiei universitare, Academia de Agricultură era integrată ca Facultate în Universitatea română, căreia i se dizolva Senatul, stabilindu-se în același timp, componența unui comitet „pentru aranjarea chestiunilor comune ale celor două Universități”. Sunt nominalizate mai întâi cadrele de conducere ale Universității maghiare: rectorul și prorectorul, decanul Facultății de Drept și Științe de Stat, decanul și prodecanul Facultății de Medicină, decanul și prodecanul Facultății de Filosofie, Lingvistică și istorie, etc. La fel pentru facultățile de Matematică și Științele Naturale, de Științe Economice, de Agricultură, cu obligația de a studia includerea în componența acestei Universități și a unei Facultăți Politehnice. În al doilea rând se dispunea delegarea unui număr de cadre didactice (șase, dintre care patru doar conferențieri, în capul listei fiind socialistul Tudor Bugnariu de la Sociologie), fără specificarea Facultăților pe care trebuia să le aibă în componență. În replică, Senatul Universității „Regele Ferdinand I” adresează prefectului o moțiune în care se afirma categoric că „singura Universitate a Clujului” este Universitatea românească înființată în urmă cu 27 de ani și reîntorcerea la sediul său din capitala Ardealului este „un comandament superior de ordin cultural și național, ce trebuie îndeplinit fără nici o întârziere”, desigur socotind ca îndreptățite aspirațiile populației maghiare la o cultură superioară în limba maternă, dar nu în detrimentul celei românești. În atari împrejurări, condițiile de învățământ, de hrană și de locuință în cămine ale studenților români sunt cu totul precare și stârnesc nemulțumiri îndreptățite care se coroborează și cu tensiunea naționalistă stârnită cu evidență în orașul Cluj și care, după cum scria ziarul *Tribuna nouă*, din 23 ianuarie 1946, „Românii din Ardealul de Nord și în deosebi cei din Cluj și împrejurimi au fost deposedați de orice libertate cetățenească sau omenească în cei patru ani de robie horthystă”. Ziua de 24 ianuarie 1946, ziua Unirii Principatelor, s-a dovedit a fi un bun prilej pentru studențime (în principal) și populația română din Cluj, de a-și manifesta public nemulțumirile. În legătură cu aceasta, chestorul de poliție Gh. Crăciun, dă un comunicat (la 27 ianuarie 1946) în care se arată: „Manifestarea a fost organizată în sânul Universității <Regele Ferdinand I> din Cluj de către un Comitet de inițiativă care, cu o zi înainte, a lansat un manifest, chemând studențimea să discute probleme de ordin administrativ și organizatoric./ Studențimea adunată, în acest scop, a fost îndemnată să facă manifestații de stradă, cu lozinci care nu aveau nimic cu organizarea studențimii și nici cu problemele ei vitale (...) În afară de studențime, au manifestat elevi și eleve de la școli secundare și chiar primare (...) După circa două ore de manifestări și strigăte provocatoare, aceștia s-au oprit

în fața Partidului Comunist, amenințând cu devastarea și aruncând cu pietre atât în firma partidului, cât și în geamuri. Atunci poliția a sosit la fața locului și, mai târziu, armata (...) Nu a fost nici un mort și nici un rănit. După mai multe intervenții, manifestații au fost împrăștiate (...) Menționăm, cu această ocazie, că Partidul Comunist Român, Partidul Social Democrat și Comisia locală a sindicatelor au făcut toate eforturile pentru a opri muncitorimea, care era pregătită în număr foarte mare și pornită chiar, în unele părți, să meargă să apere sediul partidului (...) Aducem la cunoștința publicului că cei vinovați pentru dezordinea săvârșită se găsesc în cercetările poliției. Acestea se fac în prezența procurorului militar și toți cei care s-au făcut vinovați de acte huliganice vor fi trimiși la Curtea marțială, pentru a fi judecați (...) În viitor, nu vom admite ca, în umbra libertății democratice, să se producă manifestații fasciste, cu provocări, dezordine și sălbăticie”.

În atare împrejurare, studențimea se vede îndreptățită ca pe lângă revendicările de ordin material și național, să fie solidari cu colegii arestați în timpul manifestațiilor de ziua Unirii, cerând eliberarea imediată a acestora. Solicitățile lor nu au avut ecoul dorit, discuțiile tergiversându-se mult timp, până în mai 1946, când Comitetul Studențesc a hotărât organizarea unor manifestații de protest în oraș. Informată asupra acestei acțiuni, Chestura Poliției Cluj a luat legătura cu studenții îndemnându-i „să se liniștească și atrăgându-le atenția că vor suferi consecințe”, după cum se specifică în adresa Inspectoratului Regional de Poliție Cluj, trimisă la 1 iunie 1946 Direcției Generale a Poliției din București. *Filmul* evenimentelor, descris în aceeași adresă (Nr. 35035 din 1 iunie 1946) a fost următorul: „La orele 21,30, toți cei din Căminul <Avram Iancu> și o parte din cei externi au ieșit pe stradă, manifestând. Poliția a încercat împrăștierea lor, însă fără rezultate (...) poliția a cerut concursul pompierilor, armatei și jandarmilor./ Înainte de a se putea face vreo intervenție cu forțele chemate în ajutor, au sosit muncitorii cu camioanele. Studenții, văzând camioanele cu muncitori, s-au refugiat o parte în Căminul <Avram Iancu>, iar alții prin oraș. Muncitorii au înconjurat căminul și, între timp, s-au început strigătele dinăuntru, cât și din afară, până când s-au început și lovituri cu diferite obiecte din ambele părți./ Au fost sparte geamurile căminului și stricate anumite lucruri și obiecte din cămin, la subsol și etajul I (...) Această manifestație s-a terminat la orele 0,30, iar la orele 1 au început să se audă trăgându-se clopotele în Mănăstur (cartier românesc al orașului - n. n., Ct. C.) (...) o parte din studenții de la Facultatea de Agronomie din Mănăstur, împreună cu locuitorii Mănăsturului, aproximativ 400, au început să meargă spre centrul orașului, spre a manifesta. Organele poliției, împreună cu ale garnizoanei și jandarmeriei au împiedicat manifestații (...) În cursul manifestației din seara de 28-29 mai a.c., au fost arestați un număr de 27 indivizi”. La toate acestea trebuie adăugat și faptul că în ziua de 29 mai 1946, la orele 8,30, studențimea s-a adunat în fața Comandamentului sovietic unde o delegație a manifestaților a luat legătura cu oficialii sovietici, fără niciun fel de rezultat, așa că o coloană de 1.500-2.000 de persoane au plecat spre Prefectură unde, de asemenea, o delegație studențească a fost primită de prefectul Pogăceanu, colonelul sovietic Migal, generalul Buzincu, șeful Comisiei Aliate de Control din Cluj, alături de ajutorul comandantului pieții și prim-procurorul Pop

Maxim. Delegația studențească a anunțat că manifestații nu se vor împrăștia până când nu vor fi eliberați toți cei arestați. Ei au mai cerut suprimarea ziarului maghiar *Erdely*, oficiosul partidului Social Democrat, pentru modul tendențios în care a relatat și comentat evenimentele din acele zile. Conform unui ordin telefonic primit din partea ministrului Afacerilor de Interne, Teohari Georgescu, la orele 15,15 arestații din zilele de 28-29 mai, au fost puși în libertate. O măsură de față însă, întrucât în seara zilei de 29 mai domnul Secretar general Bunaciu, în cadrul unei conferințe la Prefectură a anunțat că urmează *epurăți* la Universitate, solicitând a fi identificate persoanele instigatorilor adevărați ai manifestațiilor din zilele de 28-29 mai și trimiterea lor în fața Curții Marțiale. Urmare acestei atitudini din partea oficialităților, în ziua de 1 iunie 1946 studențimea s-a întrunit la Colegiul Academic, pentru a discuta și a decide felul în care va trebui să acționeze în viitor. Aici, preotul Anania, locțiitorul președintelui Comitetului studențesc, a ținut un discurs în care a arătat eșecul suferit de studențime, declarând, la ora 10,30, intrarea în „greva generală simbolică” a studențimii clujene. De aici înainte, toate privirile autorităților locale vor fi îndreptate cu precădere asupra „călugărului Valeriu Anania, student în anul II la Medicină” (după cum îl numește, într-o adresă explicativă, Comisarul șef al Poliției de Siguranță, Emil Bungărdean), care a fost de fapt liderul de necontestat al studenților greviști. Direcțiunea Siguranței din Direcția Generală a Poliției, București, prin adresa Nr. 7817, din iunie 1946, cere în mod expres informații despre căpetenia greviștilor: „Cine este preotul Anania?”; „La ce eșec al studenților s-a referit în discursul său?” Etc. Chestorul șef Gh. Crăciun ordonă investigații, în urma cărora raportează: „În prezent face politică național-tărănistă, însă este bănuit ca simpatizant legionar”. Eticheta aceasta îi va marca de aici înainte destinul lui Valeriu Anania.

Călugărit la mai puțin de douăzeci și cinci de ani, Valeriu Anania s-a înscris la Facultatea de Medicină din Cluj în urma unei conversații cu profesorul Victor Papilian, marele anatomist al vremii și unul dintre scriitorii de marcă ai Transilvaniei. Caracterul ferm, vasta cultură ce posedea, credința în Dumnezeu și în adevăr, l-au propulsat curând între elitele studențimii clujene, devenind un foarte bun organizator al mișcărilor revendicative ale acestora.

Activitatea lui din acel moment trebuie pusă și înțeleasă în contextul atmosferei generale din Cluj și din țară, de altfel, în anii de imediat după război, marcați de „nemulțumiri, de suspiciuni, de grave tensiuni și violente atitudini ireconciliabile, fundamentale conflictuale” - după cum se exprimă Aurel Sasu în *Fiziologia totalitarismului. Anul 1946*, în volumul *Starea de excepție. Valeriu Anania - omul și destinul* (Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010) - „În fond, se repositionau două lumi, două ideologii, sistemele de mai târziu, se îngropa, în această margine de continent, o istorie a spiritului, a libertății și a culturii și se construia, după logica alienării și a ostilității, noua istorie a grandiosului utopic și a sublimului revoluționar, impuse prin teroare, constrângere și crimă”.

La adunarea studențimii din 4 iunie 1946, Valeriu Anania a căutat o cale rațională de continuare a luptei, propunând sistarea grevei generale, ca „nepotrivită” în condițiile date, având în vedere consecințele grave ce ar putea urma pentru studențimea clujeană. Discuțiile au fost agitate, contradictorii și chiar violente, iar la supunerea la vot, adunarea a hotărât „menținerea grevei”, cu 1.000 de voturi pentru, din cei 1600 de participanți.

Sosit la Cluj, Ministrul de Justiție, Lucrețiu Pătrășcanu a ținut o conferință în fața studenților, la 8 iunie 1946, în urma căreia Centrul Studențesc „Petru Maior” a lansat un comunicat, sub semnătura lui Valeriu Anania, în care se anunța că „greva va continua în același spirit de solidaritate și ordine”. La





## intersecții

# Identitatea feminină în scrierile Iuliei Hasdeu

Alexandra Lascu

Scrierile Iuliei Hasdeu sunt cunoscute ca fiind opera geniului creator al unui copil care promitea să lase o moștenire uriașă culturii românești. Cu toate că datorită scurtei sale treceri prin viață, Iulia Hasdeu nu a reușit să își facă pe deplin cunoscute capacitățile, cititorii au reușit totuși să o cunoască prin scrierile lăuate de ea. Fiind cunoscută pentru poeziile sale, Iulia Hasdeu a lăsat totuși moștenire și o serie de lucrări scrise în proză, în care și-a exprimat ideile în legătură cu societatea contemporană și mai mult, a lăsat să se vadă o parte a gândurilor și sentimentelor ei față de ceea ce o înconjură.

Având în vedere identitatea feminină din secolul XIX, aceasta este creionată foarte bine în scrierile Iuliei Hasdeu. Un bun exemplu este dat de "Domnișoara Ursuză". Această povestire reprezintă un bun exemplu pentru a descrie diferitele tipologii ale femeilor din secolul XIX. Ne sunt prezentate două mari tipologii: cele ale domnișoarelor înstărite și de familie bună în comparație cu tipologia domnișoarelor provenite dintr-o clasă socială inferioară.

Autoarea, Iulia Hasdeu ne conturează cele două tipologii prin prezentarea în antiteză a două personaje: Elisa Duhé și Paula Grisol. Elisa reprezintă tipul domnișoarei răsfățate de părinți, întotdeauna nemulțumită de ceea ce o înconjoară și care, tocmai din această cauză, devine o persoană solitară nefiind în stare să se apropie de nimeni, nici măcar de propria mamă: "Deși frumoasă și deșteaptă, Elisa avea cusururi: era molatică și năzuroasă, dar nu se poate zice că era proastă. La unsprezece ani, ea vroia să-și dea ifos de cucoană mare, liniștită, posacă, cu mișcări mărunte, egale, măsurate, cu vorbe rare, rostite cu un fel de nesimțire ciudată, mai ales pentru o mică fetiță" (213-214). Din această descriere, ne dăm seama și de percepția pe care autoarea o are față de Elisa. Se observă o ușoară ironie la adresa tinerei domnișoare și implicit la adresa tipologiei reprezentată de aceasta. Autoarea se apleacă asupra acestui portret cu ironie deoarece Elisa, fiind doar o "mică fetiță", se comportă ca și cum ar fi o "cucoană mare". Mai mult, pentru a scoate în evidență firea acesteia, autoarea alege să folosească drept titlu o principala trăsătură a domnișoarei și anume faptul că este întotdeauna ursuză și nemulțumită de nimic. Fiind fiica unor oameni înstăriți, Elisa reprezintă un model de tânără domnișoară care crede că i se cuvine totul fără a depune nici cel mai mic efort, fapt ce devine evident în momentul în care mama sa decide că a venit timpul ca ea să se dedice învățaturii. Atunci, răspunsul Elisei este unul simplu: ce nevoie am eu de educație din moment ce sunt tânără, frumoasă și bogată? Prin acest fel de gândire, autoarea scoate în evidență mentalitatea unei anumite categorii sociale, încercând să definească felul de a fi și de a percepe lucrurile a unor domnișoare care nu știu ce sunt greutatea vieții.

Cu toate că părinții săi îi îndeplinesc toate dorințele, spre exemplu cea de a merge la Paris, Elisa nu se simte în niciun fel obligată să fie recunoscătoare. Mai mult decât atât, ea ajunge să ceară părinților lucruri aproape imposibile, cum

ar fi o soră. În acest moment, apare în scenă cea de-a doua domnișoară, Paula Grisol. În contrast cu imaginea Elisei, Paula reprezintă tipul domnișoarei care aparține unei clase sociale inferioare, mai precis clasa muncitoare, tatăl său fiind conductor la căile ferate, iar mama sa casnică. Rămasă orfană de ambii părinți, Paula ajunge să trăiască în casa familiei Duhé. Astfel, autoarea prezintă imaginea celor două în antiteză, pe măsură ce acestea înaintează în vârstă. Încă din momentul în care cele două domnișoare fac cunoștință, Elisa ia o atitudine superioară în fața Paulei, poruncindu-i să îmbrace păpușa și apoi să-i spună o poveste. Cu toate acestea, deși Paula nu se bucura de aceleași lucruri ca și Elisa, ea reprezintă un model pentru aceasta. Paula este mereu mulțumită fie și cu puținul pe care îl are, ea este o persoană veselă care știe să aprecieze micile bucurii ale vieții. Se poate observa cum o persoană care aparține unei clase sociale inferioare, este în măsură să își pună anumite întrebări asupra sensului vieții și asupra rolului pe care fiecare om îl are pe acest pământ. Este și cazul Paulei care, pentru Elisa, reprezintă un alt fel de a privi lucrurile: "Elisa rămase uimită. Văzându-se față în față cu o ființă de o mie de ori mai nenorocită decât dînsa, ea pentru întâia oară în viață și-a făcut sieși întrebarea: 'Oare eu nu sunt fericită?' Negreșit, ea era fericită, având buni părinți, bogată, nobilă, frumoasă; ce-i mai trebuia? Toate poftele ei se îndeplineau, toate dorințele se îndeșteplau, pe cînd această oropsită făptură, orfană, singură, săracă, nenorocită într-un cuvânt, părea totuși împăcată cu soarta sa și mulțumea lui Dumnezeu" (219).

O altă caracteristică specifică tipologiei reprezentată de Paula este credința în Dumnezeu. Paula este o ființă credincioasă, ea susține faptul că este mulțumită chiar și cu puțin și totuși reușește să își păstreze optimismul datorită acestei credințe. Cu toate că în secolul al XIX-lea se vorbește despre o emancipare a femeii, aici observăm că această credință în Dumnezeu este o calitate care se regăsește în tipologia femeii tradiționale din acea vreme.

Pe măsură ce domnișoarele înaintează în vârstă, Elisa reușește să se schimbe sub influența pozitivă a Paulei. După moartea mamei sale, Elisa conștientizează felul ei de a fi și comportamentul său din trecut și reușește să își schimbe modul de a vedea lucrurile. Ea încearcă să se bucure ca și Paula de viață. În momentul în care cele două ajung la vârsta căsătoriei, Paula refuză să se căsătorească în ciuda faptului că iubește pe cineva și își exprimă dorința de a rămâne necăsătorită pentru a putea fi toată viața un sprijin pentru Elisa. Aceasta din urmă, se căsătorește cu fiul fostului său profesor și, împreună, cei doi acceptă ajutorul Paulei care se implică în creșterea și educarea celor trei copii ai lor. Este demn de menționat spiritul de sacrificiu pe care îl dovedește Paula. Aceasta i-a promis mamei Elisei că va fi alături de fiica sa și o va sprijini de-a lungul vieții. Autoarea scoate încă o dată în evidență caracterul pe care îl pot avea persoanele întruchipate prin personajul Paulei.



Helmut Stürmer

Roberto Devereux

Un alt element care contribuie la creionarea portretului unui anumit tip de identitate feminină este dat de faptul că Paula își ia soarta în propriile mâini atunci când își exprimă dorința de a nu se căsători în ciuda sfaturilor celorlalți. Dacă se obișnuia ca soarta fetelor să fie decisă de către părinți, sau în unele cazuri de frații mai mari atunci când venea vorba de căsătorie, în cazul Paulei lucrurile sunt puțin schimbate. Cu toate că fratele său mai mare își exprimă dorința ca aceasta să se căsătorească, Paula dovedește că este capabilă să ia decizia pentru ea însăși.

La sfârșitul povestirii, autoarea scrie un fel de morală exprimată prin niște întrebări retorice și printr-un îndemn: "Poate oare să fie cineva fericit, când privește nefericirea altora? Dar iarăși, poate el oare a face fericiri pe alții fără a se jertfi pe sine însuși? A se jertfi este a deveni fericit. Să știm a ne jertfi, copiii mei!" (250) Prin aceste ultime rânduri, autoarea scoate încă o dată în evidență tipologia femeii întruchipate de Paula, ea reprezentând un model de jertfă pentru binele celor dragi. Mai mult decât atât, Paula se dedică fericirii celorlalți fiindcă este conștientă că doar așa poate fi fericită la rândul său. Fericirea ei provine din fericirea altora. Paula reprezintă tipul femeii care, cu toate că nu a avut parte de educație, știe căror lucruri să le dea importanță în așa fel încât viața ei să capete un sens.

**Bibliografie:**

Hasdeu, Iulia, *Scrieri alese*, Editura Minerva, București, 1988

## flash meridian

## Americile lui Carlos Fuentes

Virgil Stanciu

N e-am despărțit, în luna mai, de unul dintre cele mai puternice talente narative ale Americii Latine, Carlos Fuentes, romancier, jurnalist și diplomat, ambasador al Mexicului în Franța, creatorul unei opere monumentale, care cuprinde romane celebre, precum *Moartea lui Artemio Cruz*, *Terra Nostra*, *Anii cu Laura Diaz*, *Famiile fericite*, *Surăsul lui Erasm*, dar și piese de teatru, eseuri pe teme literare, politice și cultural-antropologice etc. Pentru detalii, trimitem cititorii la numărul precedent al *Tribunei*. Astăzi dorim să le atragem atenția asupra unui „dosar” întocmit pentru săptămânalul *Le Nouvel Observateur* de François Armanet și Didier Jacob, în care sunt republicate fragmente din interviuri și eseuri ale acestui „autor-far al literaturii latino-americane”, cum îl numește revista franceză, menite să-i facă mai cunoscută și mai bine înțeleasă personalitatea.

Se știe că Fuentes a avut o relație ambivalentă cu marele vecin de la Nord al țării sale, Statele Unite. Într-un fel, modul cum a fost tratat el de oficialitățile americane (și modul cum a scris el despre SUA) ilustrează, la scară personală, relațiile întotdeauna tensionate (*Remember Alamo!*) dintre cele două țări. Iată cum analiza această problemă romancierul, într-un interviu din 1983: „Avem o lungă experiență de coabitare cu Statele Unite. În 1848, drapelul înstelat a fluturat deasupra Mexicului. Americanii au rezistat cu greu tentației de a lua tot Mexicul, până în Panama (locul nașterii scriitorului, n. n.), dar comandantul lor suprem a înțeles că partea centrală a țării era prea populată și că gherilele le-ar fi dat de furcă zi de zi. Așadar, au păstrat provinciile deșertice, numite astăzi Texas, California sau Arizona, și i-au lăsat pe mexicanii să se răfuiește între ei.” Un fenomen important a fost, pe tot parcursul istoriei, fluxul constant de emigranți din Mexic în Statele Unite, având consecințe deosebite, de ordin demografic, economic și cultural, asupra ambelor țări. Iată ce spune Fuentes despre aceasta: „șase milioane de compatrioți lucrează în Statele Unite și trimit lunar în țară un miliard de dolari. Este cea de a doua sursă de valută forte a Mexicului, după petrol, înaintea turismului. Un mare număr de imigranți au promovat în ultimii zece ani de la clasa nuncitoare la cea mijlocie, înființând întreprinderi, contribuind la prosperitatea ambelor state. De ce emigrează mexicanii? Din cauza sărăciei, firește, dar și din cauza sentimentului de insecuritate. Trebuie să creăm acasă locuri de muncă, dar și o cultură a legalității, care ne-a lipsit mereu. Nu putem acuza la infinit Statele

Unite de racilele noastre interne.”

Vorbim de numărul mare de hispanici din SUA (peste 35 de milioane) care perpetuează, prin diferite forme de cultură populară (dar mai ales prin muzică, seriale TV și specialități gastronomice), limba spaniolă și cultura creată de ea, Fuentes meditează și la problemele integrării și ale mondializării: „Lumea are neapărată nevoie de doi poli, în orice caz de multilateralitate. Pentru America Latină, Europa încarnează această posibilitate de defensivă împotriva unilateralității. Europa are datoria de a da lumii tot ce are mai bun. Mondializarea nu poate fi oprită. De altfel, nu este primul proces de globalizare cu care avem de-a face. A fost mondializarea lui Columb și Magellan. Apoi cea a Revoluției Industriale. Aceste două etape au cerut o reacție juridică. După descoperirea Americii, au survenit Legile Indiilor, promulgate de Spania; pentru Revoluția Industrială – legi sociale. Astăzi avem nevoie de un cadru juridic pentru acest proces economic inevitabil.”

Despre sensul tragic al istoriei: „Cu creștinismul, noțiunea antică de tragic a fost spulberată, întrucât catolicismul promite Paradisul și pacea eternă. Împotriva acestei concepții a tragicului a acționat de asemenea fâgăduiala laică a succesului – Condorcet. Înaintăm spre progres – progresul este fericirea. Secolul XX a demonstrat contrariul. Tragicul a reapărut, sub masca crimei. Hitler și Stalin nu sunt figuri tragice – sunt criminali. Cunoașteți dictonul american: *Nothing succeeds like success*. Dar se poate spune și *Nothing succeeds like failure*. Problema tragismului e relativ absentă din universul anglo-saxon. Cei care au reflectat despre ea sunt Emmanuel Mounier, Simone Weil, Albert Camus, Miguel de Unamuno. E o treabă care-i preocupă mai mult pe latini decât pe anglo-saxoni; aceștia cred în succes, chiar dacă există, normal, Faulkner, care posedă un simț al istoriei. Statele Unite sunt o țară care se leapădă foarte repede de amintiri. Noi avem o memorie lungă, a eșecurilor și a succeselor. Trecutul este mereu prezent, în sensul că memoria este singura modalitate de a avea un trecut. Deci, simțim timpul mai intens decât nord-americanii, iarși cu excepția lui Faulkner, poate fiindcă Sudul a cunoscut înfrângerea. Cineva spunea că America Latină începe în Virginia, la sud de linia Mason-Dixon. Poate că e adevărat. Oamenii din Sud au deja o mentalitate latino-americană. Nu întâmplător a avut Faulkner o influență atât de mare asupra lui

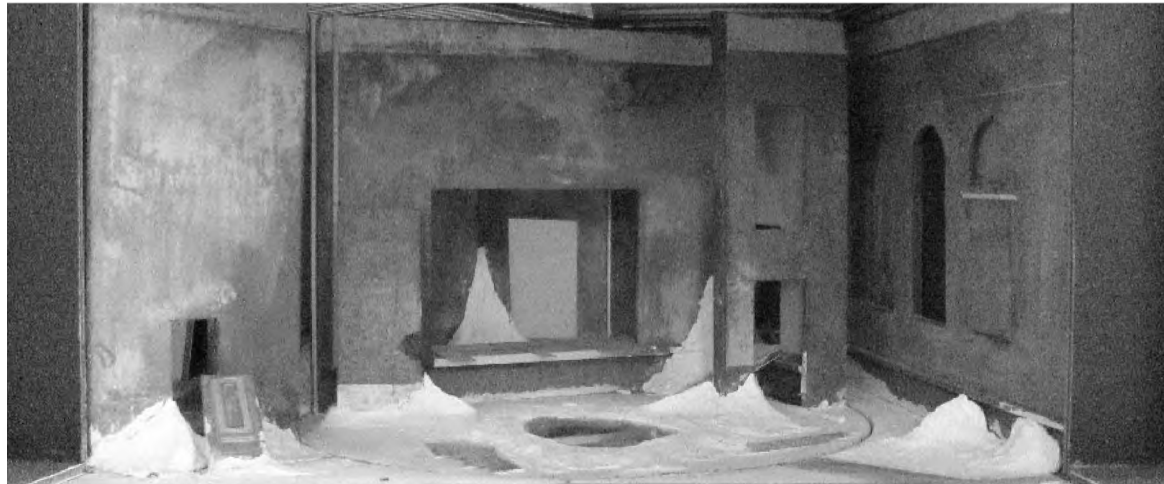
Vargas Llosa, asupra lui García Marquez, asupra mea. Iată, un american ne-a învățat care este sensul vieții, al literaturii, al grandorii și al prăbușirii. Toți suntem faulknerieni.”

Cutul morților și problema extincției ființei, una dintre obsesiile culturale ale acelei zone a planetei (vezi romanul lui Malcolm Lowry închinat Mexicului, *Under the Volcano*, dar și cărțile lui Graham Greene inspirate de istoria și cutumele acestei țări, *Lawless Roads* și *The Power and the Glory*) sunt comentate în felul următor: „Mexicanii nu se tem de moarte, fiindcă nu fac deosebirea între moarte și viață. Pentru noi, totul e viață, până și moartea. Este una dintre deosebirile dintre Mexic și Occident. Este foarte emoționant să vezi, în Chiapas, cum indienii își cară porțile caselor la mormintele strămoșilor, ca să le poată recunoaște. Le spun: ‚Iată poarta casei tale: în felul ăsta, vei ști cum să te întorci acasă.’ Sunt convingeți că într-o bună zi mortul va reveni. Orașul Mexico număra 500.000 de locuitori când a fost cucerit de spanioli. Era de mărimea Sevillei. Conchistadorii au dărâmat zeii, au făcut orașele una cu pământul, dar sincretismul s-a impus încetul cu încetul la indieni. Într-o cultură ca cea aztecă, în care se practica sacrificiile de ființe omenești, apariția lui Cristos a fost bulversantă. Iată un zeu care, în loc să ne ceară sacrificii, se sacrifică el pentru noi! Sincretismul a devenit, astfel, adevărata religie a Mexicului, o țară în care primează sacral, care crede în sacralitate. Acuma, dacă mă întrebați dacă sunt și eu credincios, vă voi răspunde ca Buçuel: *Cu voia Domnului, eu sunt ateu.*”

Puțini știu că Fuentes a pierdut un fiu, decedat la numai douăzeci și șapte de ani. Un fiu care, spune romancierul, avea un viitor: a lăsat în urma sa un volum de poezie și o interesantă operă grafică. „În conștiința mea, în munca mea, îmi spun mereu: fac asta pentru fiul meu. El continuă să trăiască și să scrie prin mine. Îmi spun că dacă am dreptul la un viitor este pentru că mi l-a dăruit pe al său. Astfel se produce un fel de asimilare a ființei pierdute în propria ta viață, în propria ta muncă. Aceasta a fost modalitatea găsită de mine pentru a supraviețui unei încercări teribile: moartea fiului meu.”

Cum arată orașul ideal? „În Europa, ar fi o localitate cu un teatru englezesc, muzică germană, arhitectură italiană, bucătărie franceză și o numeroasă populație spaniolă. Prefer să locuiesc la Londra, nu la Paris, fiindcă la Paris am prea mulți prieteni, există prea multe tentații. În timp ce la Londra duc o viață spartană. Mă trezesc la ora șase, la șapte încep să scriu, mă opresc la prânz. Fac o plimbare lungă prin cimitir, fiindcă acolo nu sunt mașini. Iau prânzul cu soția mea. După-amiaza citesc trei ore, iar la șapte seara avem cele mai bune spectacole de teatru și de operă din lume. Mulțumită Londrei, pot scrie aproape o carte pe an.”

Ce cărți ar lua cu el pe o insulă pustie? „În primul rând, anuarul telefonic, fiindcă e inepuizabil. Apoi, romanul pe care-l recitesc în fiecare an și o voi face până la moarte: *Don Quijote*. și *Comedia umană* de Balzac.”



Helmut Stürmer

Visul unei nopți de vară



jazz story

# În căutarea libertății

Ioan Mușlea

Interesante și deopotrivă fascinante peste măsură ne pot apărea, astăzi, căutățile febrile și soluțiile mai mult sau mai puțin ingenioase care au dus finalmente la o eliberare efectivă (sau poate doar imaginară) a muzicii de jazz. După cum am mai spus, cei dintâi jazzmeni care au tatonat și au schițat noi soluții în stare să conducă la o înnoire a discursului au fost (albii) Lennie Tristano și Jimmy Giuffrè, însă adevărata revoluție sau uriașul tsunami al eliberării au avut loc doar în clipa când au intervenit masiv/radical jazzmenii negri. Ne-am ocupat deja de rupturile și schimbările radicale intervenite odată cu intrarea în scenă a unor Ornette Coleman, Don Cherry sau Cecil Taylor, însă o importanță la fel de mare au avut-o în epocă ideile, demersurile și îndrăznelile unor Eric Dolphy sau ale furibundului contrabasist care a fost Charlie Mingus. Muzica lor nu a constituit întotdeauna o manifestare de *free jazz*, tipică și cu acte în regulă, însă au existat anumite perioade de mare intensitate când cei doi au făcut parte din anumite grupuri/formații care se vor fi dovedit extrem de libere și deschise explorărilor avangardei *free*.

În ce-l privește pe Eric Dolphy, acesta s-a impus în primul rând prin originalitatea discursului la care se adăuga și o stăpânire nemaiauzită a unor instrumente de suflat rareori folosite, până atunci, de către jazzmeni și anume flautul sau clarinetul-bas. De altfel, această măiestrie i-a și permis să realizeze unele dintre



Eric Dolphy

cele mai interesante și dense solouri după cele ale gigantului Coleman Hawkins, luându-i-o înainte cu câțiva ani buni lui Anthony Braxton. Ciudat/unic apare și faptul că pe când majoritatea celor angajați în jazzul *free* o făceau cu o morgă și o seriozitate oarecum deplasate, Eric Dolphy - în ciuda unui aspect abstract/bizar manifestat în relația dintre note și acorduri - izbutea să instituie o atmosferă extatică și - de ce nu? - exuberantă. Intervențiile sale sunt cel mai adesea de o vitalitate și de o bucurie-de-a-trăi unice, de-a dreptul aiuritoare. Ceea ce nu înseamnă că amicul Dolphy nu ar fi izbutit să-i scoată din minți pe unii dintre „idolii” anilor '60, ca de pildă Miles Davis. Acesta făcuse crize de isterie și în ce-l privește pe marele Thelonious Monk, taxându-l de *non musician*, însă reacția la *ghidușile* și invențiile funambulului Dolphy a

fost, de asemenea, deosebit de brutală.

Extravagantul Eric Dolphy s-a născut în anul 1928 în sânul unei familii venite din Panama, ceea ce - la fel ca în cazul „pe jumătate indianului” Don Cherry - poate constitui o explicație a noutății exotismului și coloraturii muzicii sale. Talentul său ieșit din comun s-a manifestat încă din anii școlii, dar junele Dolphy a pierdut câțiva ani buni neîntâlnind la momentul potrivit oamenii în stare să-l înțeleagă. După peregrinări interminabile, în 1959 ajunge la New York și izbutește să devină membru al prestigiosului *Charles Mingus Quartet*, impunându-se astfel, în sfârșit, atenției specialiștilor și muzicienilor mai luminați/importanți. Reușește, de asemenea să realizeze câteva înregistrări pentru casa *Prestige*, însă - lucru curios! - este, aproape sistematic, evitat din cauza stilului său prea avansat și sofisticat. Cu toate acestea, aceștia vor fi anii fabuloși când va înregistra (la „Five Spot”) - un triplu LP cu trompetistul Booker Little și pianistul Mal Waldron, după care va participa la înregistrarea istorică a albumului *Free Jazz* alături de Ornette Coleman & Don Cherry. În aceeași perioadă va mai înregistra cu bateristul Max Roach, precum și - după o serie de turnee - cu unii jazzmeni europeni.

Sfârșitul anului 1961, când va începe să cânte alături de John Coltrane, îi va aduce, într-un fel, consacarea definitivă. Am spus „într-un fel”, deoarece niciodată nu s-a întâmplat să fie atât de dur atacat (acuzat fiind fără menajamente de *anti-jazz!*) pentru „lungimile și libertățile inadmisibile” ale solourilor sale. Astăzi, în schimb, celebrele sesiuni de la Village Vanguard ale faimosului *John Coltrane Quintet* sunt considerate - și din cauza lui Dolphy - drept adevărate comori ale jazzului de avangardă. În anii 1962-63, E.D. va lucra cu aceeași dăruire - alături de Guenther Schuller - în special la ambițioasele proiecte ținând de conceptul *third stream*. Anul 1964 reprezintă însă adevărul său triumf: înregistrează, pentru „Blue Note”, *Out to Lunch*, ca *leader*, un splendid LP în care își dă adevărata măsură a măiestriei sale, după care va străluci, literalmente, în turneul european al sextetului lui Mingus. Din păcate, după ce abia se hotărâse să rămână în Europa, va înceta din viață la numai 36 de ani.

În privința „marelui” Charles Mingus aş prefera, pentru început, să reiau o parte dintr-un splendid text de prezentare pe care i-l dedicat un site absolut indispensabil (este vorba de *allmusic.com*) tuturor celor care cred în jazz. Iată cum îl văd niște adevărați specialiști pe cel care a fost Charles Mingus: „Iracibil și pretențios, drastic și neiertător, aproape sigur - un geniu, Charles Mingus și-a croit de unul singur un drum iconoclast, numai al său, prin hățiturile jazzului de la mijlocul secolului al 20-lea, lăsându-ne o mulțime de învățăminte acceptate în cele din urmă de toată lumea jazzului. Ca basist, a avut puțini egali, fiind dăruit cu un volum și un sunet din cale afară de puternice, cu un simț al ritmului excepțional, fiind în stare să domine orice grup sau orchestră. Dacă ar fi rămas însă doar un simplu contrabasist, puțină lume l-ar mai fi pomenit și astăzi, însă Mingus a fost de fapt cel mai mare și mai important leader și compozitor



Charles Mingus, 1976

de jazz care s-a întâmplat doar să fie și un basist ca nimeni altul; cu alte cuvinte, a fost omul ideal în stare să controleze cu auzul și cu degetele sale pulsul, spiritul, spontaneitatea precum și puterea de expresie aproape feroce a jazzului... Mănat de o mare ambiție și bătuit de himera unei expresivități pe cât de radicale pe atât de adânc tradițională, Mingus a folosit și exploatat la maximum orice elemente pe care le va fi întâlnit și experimentat, de la *gospel* și *blues*, trecând prin New Orleans, *swing*, *bop*, muzica clasică modernă sau jazz de avangardă. Duke Ellington a fost pentru el adevăratul Dumnezeu, încumetându-se însă să dezvolte și să ducă mult mai departe sunetul și armoniile magice ale maestrului, ajungând astfel - nu o dată - la faimoasele disonanțe abrazive sau la acele schimbări abrupte de tempo conducând la accelerări de-a dreptul infernale, insuportabile.”

Mingus s-a născut în anul 1920 în Arizona, trăindu-și copilăria într-o periferie a Los Angelesului. Multă vreme nu a avut voie să asculte decât muzică religioasă, însă - într-o bună zi - avea să se întâlnească cu lumea magică a sunetelor lui Duke Ellington. A început să studieze violoncelul, deși - în cele din urmă - avea să se specializeze în contrabas. La începutul anilor '40, îl găsim activând în grupul lui Barney Bigard, după care se va orienta înspre R&B, conducând mai multe grupuri și recomandându-se drept *Baron Von Mingus*. La începutul anilor '50 devine mai cunoscut alături de Red Norvo, după care începe să colaboreze cu „greii” Art Tatum, Stan Getz sau Billy Taylor. În 1953, la Toronto, devine celebru ca basist al faimosului grup Charlie Parker, Dizzy, Bud Powell și Max Roach. În aceeași perioadă își vede visul cu ochii, fiind acceptat în orchestra idolului său, Ellington. Nu va face, de altfel, mulți pereci, întrucât - în foarte scurtă vreme, caz rarism - Duke însuși îl va da pe ușă afară. ■

## muzica

# Concert jubiliar *GAIO big band* - 30 de ani la Festivalul Jazz Napocensis

Virgil Mihaiu

**C**hiar dacă autoritățile locale nu i-au recunoscut sau recompensat în vreun fel acest statut, Stefan Vannai continuă să acționeze ca un veritabil principe al vieții jazzistice clujene. Mă întreb cine altcineva ar fi reușit să mențină în viață unicul festival anual de jazz al capitalei transilvane, sau cine ar fi fost capabil să dea continuitate Modulului de Jazz al Academiei de Muzică *G. Dima* pe parcursul ultimilor șase ani (când, datorită detașării mele ca ministru consilier pe lângă Ambasada României în Portugalia, m-am văzut obligat să-mi susțin Cursul de Estetica Jazzului la numitul Modul în formulă comasată, la finele fiecărui semestru).

Cea mai recentă ediție a Festivalului *Jazz Napocensis* a stat sub semnul unei impresionante aniversări: 30 de ani de la înființarea la Cluj a orchestrei *Gaio*, de către dirijorul, poliinstrumentistul și jazzmanul Vannai. Inițial, acest om cu o extraordinară înzestrare pentru pedagogia muzicală își alcătuiase ansamblul aproape exclusiv din liceeni. De la primele lor evoluții pe scena celui mai important festival de gen din țara noastră, la Sibiu, publicul și critica au realizat că era vorba despre un fenomen deosebit, cu frumoase perspective – în pofida sumbrei epoci de dictatură ideologică prin care trecea țara. Ceea ce înfăptuia pe atunci Stefan Vannai, cu talent, tenacitate, spirit de sacrificiu, îmi amintește de succesiunea generațiilor prin redacția revistei *Echinox* (din care făcusem și eu parte între 1971-1983). Mulți dintre componenții ansamblului aveau să se lanseze ulterior în cariere de succes (nu necesarmente strict jazzistice, însă oricum contaminate măcar subliminal de „morbul” acestei muzici). Așa se face că, la apelul liderului-fondator, un număr apreciabil dintre foștii componenți ai orchestrei au acceptat să vină pe cont propriu, cu propriile instrumente și fără pretenții de a fi remunerați, spre a participa la concertul jubiliar de la Casa de Cultură a

Studentilor din Cluj.

În pofida timpului extrem de scurt pentru repetiții, această versiune *all stars* a ansamblului *Gaio* a dat un recital de mare densitate muzicală, interpretat cu o competență profesională ireproșabilă. Certamente, nucleul de forță l-a reprezentat secția ritmică, în care au excelat bateristul Adrian Tetrade, basistul Paul Baciu și keyboardistul Sergiu Moldovan. În partida de ancii s-au remarcat saxofoniștii Zoltan Reman și Rudy Lazar, iar la alături i-am admirat pe Mircea Neamțu (ajuns între timp șef al catedrei de trombon la Academia de Muzică *G. Dima*), pe tubistul Cornelius Man, în timp ce trompetiștii au sunat parcă mai compact ca oricând, meritând a fi amintiți *in corpore*: Samoilă Mureșan, Grigore Cioban, Andras Laszlo, Iosif Sătmărean, Viorel Mureșan. De menționat că dirijorul Vannai a reușit să alcătuiască pentru același spectacol și o doua variantă a big band-ului *Gaio*, din componența căreia îi amintesc aici doar pe saxofoniștii Nicu Văcar și Gheorghe Pardău, basistul Zoltan Hollandus, bateristul Tobias Tonea, tromboniștii Botond Turak și Ioan Macavei, trompetiștii Attila Kelemen și Alexandru Redeuș. Publicul a savurat din plin cele câteva piese de rezistență acumulate de-a lungul anilor în repertoriul formației, culminând cu o versiune plină de însuflețire (așa cum se și traduce termenul latin *Gaio*) a faimoasei teme *Birdland* de Joe Zawinul.

Îndrăznesc să cred că numeroasele talente cultivate de Vannai de-a lungul timpului atestă un indubitabil potențial jazzistic. După eliberarea din 1989, junii muzicieni trecuți prin această minunată școală au avut șansa de a-și demonstra aptitudinile și pe alte meridiane. Iar buna primire din partea publicului, de care s-au bucurat în toate acele turnee, mă îndreptățește să solicit mai multă recunoaștere și susținere din partea autorităților



culturale ale țării noastre, dar și din partea *mass-media*.

Dar festivalul nu s-a oprit aici. Deși criza în curs de generalizare pe continentul nostru a împiedicat aducerea unor oaspeți din străinătate, am avut totuși parte de o paradă a tinerelor talente de pe plan local, ce merită într-adevăr să fie promovate în continuare. Printre revelații s-a înscris la loc de frunte colaborarea dintre pianistul Paul Pintilie și vocalista Oana Mureșan, nucleul formației *Aria Blue*, recent premiat la Galele Studentești de Jazz din cadrul Festivalului de la Sibiu. Foarte juna trupă *Andreas Jazz Band* a adus-o în prim plan pe vocalista Mădădlina Costin (încă liceeană), alături de instrumentiștii Flavius Ianchiș/pian, Daniel Ilca/ghitară, Marius Bodea/bas, Tobias Tonea/baterie și Andrei Cheteleş/vocal. Două recitaluri de înalt profesionalism ne-au fost oferite de către un Cvartet de Saxofoane inițiat și condus de infatigabilul clarinetist/saxofonist Zoltan Reman și, respectiv, formația *Transilvania Brass*. În primul caz era vorba de muzicieni de factură clasică, axați pe interpretarea foarte nuanțată a unor aranjamente cu valențe jazzistice, din care însă absentele ingredientul specific acestui gen – improvizația. În schimb, septetul compus din Grigore Ciobanu/trompetă, Marius Beteag/trompetă, Lucian Marcu/corn, Cornelius Man/trombon, Ionuț Mandi/tubă, Alex Petrovici/percuție și Ovidiu Județ/clarinet, a beneficiat în acesta din urmă de un solist de mare clasă, căruia colegii de echipă i-au dat replici pe măsură, într-o interacțiune amintind de epoca de tranziție de la *dixieland* la *swing*.

Principalul merit organizatoric revine, ca de fiecare dată, domnului Stefan Vannai. Dar, cu modestia-i și spiritul de echitate ce-l caracterizează, dânsul a ținut să sublinieze aportul instituțional al Casei de Cultură a Studenților, al Academiei de Muzică *G. Dima* și al Școlii Populare de Artă Tudor Jarda (patronatoarea Concursului Debutanților, desfășurat în paralel cu festivalul), la reușita acestei fieste cu caracter preponderent local, însă cu implicații benefice asupra dezvoltării pe viitor a artei jazzului (nu numai) la noi.

# Un regal de operă

## Festivalul Operelor Naționale, ediție inaugurală, Cluj, 20-28 mai 2012

Alba Simina Stanciu



Aida

foto: Nicu Cherciu

De curând s-a încheiat la Cluj primul festival românesc destinat operei, manifestare culturală de importanță colosală pentru viața muzicală din România și mai ales pentru arta spectacolului. S-au aliniat, pe aceeași scenă, cele cinci instituții de operă din România (Cluj, București, Timișoara și Iași) toate răspunzând unui țel comun, un festival de amploare în beneficiul operei. Nu a fost vorba doar de o expunere a calității și de o etalare a virtuozității muzicale a produselor din centrele academice destinate artei vocale (Cluj, București, Iași) și a performanțelor regiei teatrale muzicale. Festivalul a cuprins o paletă variată de evenimente (lansarea cărții lui Octavian Lazăr Cosma, *Opera română din Cluj*, vol. II, expoziția de artă fotografică *Luminile scenei* a lui Nicu Cherciu, întâlnirea cu un nume de vârf al scenei românești, Ion Caramitru, colocviul *Teatralitatea operei*, destinat teoriei spectacolului de operă, coordonat de prof. univ. dr. Doina Modola, concertul în aer liber din Piața Unirii), care fac din el unul dintre cele mai ample și elitiste manifestări culturale românești.

Spectacolul de deschidere din 20 mai, *Aida* de Giuseppe Verdi, o producție a gazdelor, nu este doar o montare uimitoare, bazată pe o imagine strălucitoare și documentată, ci un exemplu de longevitate, de perenitate a artei regizorale. Pornind de la numele istoric al regizorului Anghel I. Arbore, scenografia actuală a lui Valentin Codoiu, adaptată după scenografia originală a lui Silviu Bogdan, reconstituie cu minuțiozitate arheologică monumentalitatea dominată de sculptural, de la ansamblu până la detaliu, o arhitectură scenică cu multe volume și materiale solide, gigantismul antic egiptean prin care armonizează întreg materialul scenografic, uman și solistic. Planul vertical este dominat de simboluri și elemente cu efect de bazorelieu (figura și ochiul din profil, umerii priviți din față),

cu sceptra și coroanele care se regăsesc în recuzita scenică. În decor domină forma coroanei lui Atef purtată și în scenele de ritual religios, iar în designul vestimentar destinat sacerdoților nu lipsesc tradiționalele podoabe capilare și semiovalul pectoral. Momentele rituale sunt investite cu o aură solemnă, cu abundență de materiale, aur, argint, costume, opulență și stil, iar imobilitatea corului nu compromite teatralitatea. Plasările în planul scenic urmăresc echilibrul și rigoarea geometrică. Efectul optic generat de folosirea înălțimii (un plan ca un vârf funcțional de piramidă) este copleșitor. Imaginea scenei demonstrează o teamă de vid, de spații goale, rezolvată prin încărcarea cu siluete umane și abundență de forme stilizate și simbolice.

Orchestra condusă de Petre Sbârcea are o prestație excepțională, sonorități omogene, substanță verdiană. Dirijorul obține efecte sonore apreciable prin interpretarea dramei în muzică. La acest rezultat de excepție sunt demne de menționat contribuțiile soliștilor Marius Vlad Budoiu (Radames), Sorina Silvia Munteanu (*Aida*) și ale celorlalți. Scurta dar admirabilă prestație vocală și teatrală a lui Oleg Ionese (*Amonastro*) a fost o demonstrație de implicare totală în personajul plin de expresie teatrală și vulcanism latent.

A doua seară a festivalului a fost destinată proiecției operei *Tosca* de Giacomo Puccini, producție a Operei Regale Covent Garden din Londra, avându-i în rolurile principale pe Angela Gheorghiu, Jonas Kaufmann și Bryn Terfel. Documentarul ce precede spectacolul este prezentat de dirijorul Antonio Pappano care explică limbajul muzical dramatic, "textul" partiturii și al intervențiilor instrumentale, și face o incursiune istorică în spațiile care alcătuiesc locațiile de desfășurare ale acțiunii. Regia semnată de Jonathan Haswell propune un model de

spectacol clasic, elitist care, dincolo de perfecțiunea performanței vocale, aduce un climax al jocului scenic ce se desfășoară într-un fluid și intensitate electrizante, în care conving verosimilitatea rolurilor celor trei personaje principale și ciocnirea puternicelor caractere (*Tosca - Scarpia*).

*Adriana Lecouvreur* din 22 mai este un alt titlu de maxim interes pentru scena Festivalului Operelor Naționale. În toate sensurile, o lucrare de mari proporții care impune un coeficient spectacular dominat de opulență, mișcare, decorativism excesiv. Este unul din succesele Operei Naționale din Timișoara, o lucrare ce nu poate fi abordată regizoral în afara stilului, a legăturii cu teatrul și baletul de curte ale secolului XVIII, a manierei comportamentale de atunci, situație respectată cu strictete de cele mai valoroase montări de pe scenele internaționale (exemplu: montarea din 2010 a lui David McVicar, cea din 1989 a lui Lamberto Puggelli pe scena La Scala, etc.) Regia lui Mario de Carlo propune un tablou teatral pictural copleșitor, cu viața și forfota din spatele scenei, dominat de culoare, atmosferă și spirit muzical, de multă mișcare de prim-plan și fundal, de materialele textile din costume sau drapate în cortinele teatrale ce compun cea mai mare parte din decor. Detaliile de reconstituire a cadrului teatral de secol XVIII - de la mobilier (salonaș cu trimiteri la stilul Ludovic XV) până la sublimul moment coregrafic (*Judecata lui Paris* coordonat de Liana Iancu), concepția regizorală a spectacolului, imaginea, decorul, costumul - sunt create de un singur personaj, Mario de Carlo. Acesta reconstituie mediul și lumea teatrului în care a trăit personajul real Adriana Lecouvreur. Cromatica este bogată, intensă, prelucrată după rațiuni tematice, transpusă în imaginile picturale ale conflictului și progresiei dramatice în variantele de turcoaz, auriu, bordo, cu efectul elegant și rafinat, substanța prețioasă a epocii. Fiecare personaj este individualizat dramatic, de la soliști la personajele ce compun figurația. Intervențiile și manifestările sunt coordonate de discursul muzical, de tensiunile, sensibilitatea, lirismul și specificul verismului lui Francesco Cilea. Regizorul construiește evenimentele scenice gradând nuanțele mentale, conturându-le expresiv, culminând în contrastele și conflictul tematic muzical și accentuând unitatea opozițiilor pe principiul teză-antiteză-sinteză, generând o teatralitate dramatic-muzicală bine susținută (conflictul Adriana Lecouvreur/printesa Bouillon). Maniera de lucru a regizorului demonstrează studiul expresivității corporale, al caracterului, situație ce vine din direcția intereselor acestuia pentru schiță, crochiuri și chiar pictură de șevalet. Studiile de teatru și operă sunt îmbinate cu înclinația pentru artele plastice, cu studiul fizionomiilor umane și al interesului pentru portret. Din punct de vedere muzical, contribuția dirijorului David Crescenzi garantează o excelentă interpretare a partiturii muzicale, impune un puls alert, un atent proces de explorare a detaliilor și subtilităților psihologice ale melodiei, ale texturii orchestrale și compartimentelor instrumentale. Stăpânește exemplar vulcanismul pasional al verismului, alături de minuțiozitatea și sensibilitatea prelucrării partiturii soliștilor într-o manieră sensibilă, elegantă, indispensabilă personajului de secol XVIII, mai precis specificul verismului lui Cilea. De asemenea, rolul principal,





interpretat de Carmen Gurban, este unul dintre cele mai provocatoare și mai dificile roluri din punct de vedere vocal, necesitând un *ambitus* larg, forță și dramă. Virtuozitatea vocală a interpretei, susținută de abilitatea sa performativă, de naturalețea pasajelor de virtuositate, redă subtilitățile și climaxul (momentul morții eroinei) prin abile ajustări ale vocii. *Adriana Lecouvreur* este un spectacol plin de forță, dramă și mai ales imagine, unul dintre cele mai comentate și apreciate spectacole prezentate la Cluj.

Montarea *Evgheni Oneghin* din 23 mai, prezentată de Opera Națională București, este semnată de Ion Caramitru. Un spectacol mult-așteptat, datorită personalității marcante a actorului cu o impresionantă experiență scenică, acum în ipostaza de regizor de operă. În cadrul întâlnirii dinaintea spectacolului, Ion Caramitru a mărturisit un vechi și profund interes pentru muzică, apelul la intuiția sa dramatic-muzicală în interpretarea opereii lui Cealovski și respectul pentru rigoarea partiturii (timbrul, accentele, spațiile, sonoritatea aparte, o "muzică cu armonii metafizice". A menționat totodată intervenția sa în abordarea dramei modificând modul liniar de a povesti prin mijloace cinematografice (combină scene din trecut cu scene din prezent, introduce personajul Tatiana-copil fascinată de lecturi, de lumea din afara realității) și prin schimbările de decor la vedere, toate aceste intervenții făcute în armonie cu partitura. "Muzica nu trebuie trădată". Experiența teatrală a lui Ion Caramitru este decisivă și, mai mult, demonstrează un instinct muzical dramatic, manevrând cu abilitate întregul material către teatralitatea muzicală. Contrastele și conflictele liniilor melodice și ale substanței armonice cu rezonanțe folclorice (specifice muzicii lui Cealovski) sunt magistral subliniate dramatic. Ridicarea cortinei declanșează țesătura de evenimente create de regizor pentru a solidifica demersul dramatic și a dinamiza eventualul staticism al muzicii. Uvertura o introduce pe Tatiana-copil ținând în mână o carte. Pe parcursul acțiunii opereii, Ion Caramitru construiește mai multe situații pentru a întări legătura dintre cele două personaje (copil-adult). Acțiunea fiecărei scene este argumentată și consolidată pe detalii și acțiuni, soliștii și corul nu rămân nici un moment "în afara" forței electrizante a muzicii și dramei. Jorul scenic al interpreților este direcționat teatral. Situațiile, gesturile, expresia nu sunt tratate cu superficialitate, ci construite în detaliu. Muzica lui Cealovski, metrica, *tempo*-ul, dinamica sunt argumentate de expresivitatea mișcării și expresia dramatică. Atmosfera muzicală romantic rusească, timbrul, *ethos*-ul muzical al ansamblurilor corale și substanța *melos*-ul folcloric, emoțiile, relațiile personajelor, dinamismul scenic parcurg în mod teatral culoarea și modulațiile armonice și timbrice subliniate dramatic de orchestra condusă de Iurie Florea. Corul este în mișcare, tratat ca personaj activ și nu decorativ, cu expresii armonizate cu nuanțele și frazările discursului muzical. Cadru este dominat de cortine "zdrențuite", pete sugestive (fulgi sau copaci înfloriți), într-o ambianță întunecată ce favorizează strălucirea albului. În același timp, fundalul scenei redă o fațadă de conac de țară, o arhitectură care permite o prelungire imaginată a spațiului neutilizat din adâncime, un peisaj dominat de rafinamentul și eleganța specifică literaturii lui Pușkin. Schimbările de cadru înseamnă treceri suave, jocuri exterior/interior prin manevre simple (introducerea unui pat cu baldachin modifică întreaga "fizionomie" a

spațiului). Decorul este semnat de Maria Miu și urmărește autenticitatea rustică, idilică, rusească, care se menține ca alură dominantă. Designul costumelor și cromatica lor se integrează impecabil în ansamblu (creațiile vestimentare semnate de Viorica Petrovici). Efectele de lumină, deși sunt discret implicate (Chris Jaeger), individualizează fiecare cadru, de la căldura intimă din camera Tatianeii până la incandescența sălii de dans, de la atmosfera glacială din scena duelului până la jocurile și spațiile decupate din umbră. Spectacolul *Evgheni Oneghin* este o etalare a măiestriei, a instinctului muzical dramatic al regizorului Ion Caramitru, a sensibilității și subtilității romantice, a îmbinării între teatralitate, muzică, dramă.

Opera lui Gaetano Donizetti, *Elixirul dragostei*, prezentată pe scena Operei Maghiare din Cluj, este primul spectacol comic - *melodrama giocoso* - după intensitatea și pathos-ul din spectacolele anterioare ale festivalului. Concepția scenografică a opereii lui Donizetti, semnată de László Székely, aduce o arhitectură masivă, cu scăări dispuse simetric de o parte și de alta a scenei, lăsând vederii spectatorului un fragment de peisaj de țară încântător. Muzica și evenimentele libretului sunt stimulentele esențiale ale teatralității coordonate de regizorul maghiar Andriás Kürthy. Regia nu este doar o transpunere a comicității libretului lui Felice Romani, urmărind pulsul dinamic al muzicii, ci și o permanentă invenție de elemente hazlii, de gaguri spumoase. Sunt prezente mai multe registre ale comicului (mișcare, situație, compoziție) ce privesc scenele de grup (intrarea soldaților în scenă etc.) până la prestațiile solistice (personajul Nemorino și sacul cu legume). Aparte-urile sunt foarte clare teatral. Corul nu este folosit în mod convențional, ci în mod teatral, ca personaj colectiv comic, care dansează, are atitudine, eventuale intervenții ce susțin dramatic acțiunea principală a soliștilor. Tony Bardon în rolul lui Nemorino construiește un personaj sensibil, foarte credibil, cu o superbă prestație vocală și un registru larg. O interpretare muzicală plină de flexibilitate și expresivitate a intonației, separând cu claritate momentele de introspecție cu cele activ dramatic.

De asemenea, Sándor Árpád a fost remarcabil vocal și teatral și alături de farmecul personal a demonstrat mult talent histrionic în rolul Dulcamara, o perfectă integrare activă și pasivă în compoziția teatrală.

Spectacolul de teatru-dans *Bal*, producție a Operei Naționale Iași, este o colaborare inedită și valoroasă între coregrafa maghiară Yvette Bozsik și Beatrice Rancea în rolul principal. Concepția regizorală este inspirată de filmul *Le Bal* de Ettore Scola și de sursa acestuia, piesa lui Jean-Claude Penchenat, într-o selecție muzicală antrenantă și variată (tango, jazz etc.). Yvette Bozsik este un personaj care domină scena coregrafică începând cu anii '80 și culminând în anii '90, militând pentru un limbaj corporal care se îndepărtează de tehnica și concepția tradițională a folosirii corpului. Regiile ei sunt mereu orientate spre codurile noi ale teatralității, ale vizualului direcționat de artele plastice. Spațiul scenic este un spațiu al formei plastice. Corpul este de asemenea un element plastic. Tema dominantă este senzualitatea, erotismul și dorința carnală care sfidează și contrazice regulile sociale, explorate în toate formulele de expresie și în toate ipostazele conduse de emoție. De regulă concepția dansului pentru Yvette Bozsik este produsul forării în psihologia umană, în stările inconștiente sau pre-conștiente, un efect al interesului pentru psihanaliză. Scenografia spectacolului *Bal* urmărește, de asemenea, coordonate vizuale plastice orientate pe linii paralele horizontale și pe lumină, un tablou abstract dar funcțional și pentru dispunerea personajelor atât în plan cât și pe înălțime. Cromatica și liniile designului sugerează două spații diferite, contrastante (interior-exterior), fără modificări de scenografie ci numai prin prezența și absența scaunelor care trimit către un spațiu destinat unui loc al întâlnirilor. Regizoarea cercetează și aplică un stil plasat la granița dintre clasic și avangardă pe parcursul unei serii de dans (filmul confruntă perioadele istorice ale secolului XX de la al Doilea Război Mondial la perioada postbelică dominată de planul Marshall, la războiul din Alger, anul 1968 etc.). La fel ca și filmul lui Scola, viziunea de secol XX a lui Bozsik explorează nonverbal raportul dintre personaje,



Adriana Lecouvreur

foto: Nicu Cherciu



problema cuplului și a căutării partenerului, spectacolul social al relațiilor în cuplu de la dramele tacite până la dezastrele emoționale, etapele de vârstă și noile raporturi cu ceilalți, înaintarea în vârstă și imposibilitatea încadrării în momentul ce aparține în permanență oamenilor tineri, acceptarea în cele din urmă, toate acestea într-o paletă de stări mentale, emoționale, sensibile. Erotismul este dominant, etalat în toate ipostazele de vârstă și cuplu.

Tot o producție a Operei Naționale din Iași a fost, în seara următoare, capodopera mozartiană *Don Giovanni*, pusă în scenă de Beatrice Rancea, un spectacol al mișcării, histrionismului și inventivității regizorale. Uvertura este regizată, o schiță a întregului demers dramatic ce urmează. Personajele sunt fantome care compun, printr-un sugestiv dans-pantomimă, temele fundamentale ale operei lui Mozart: crima, seducerea Zerlinei, catalogul, mâna Comandorului, pactul acestuia cu libertinul Don Giovanni, pedeapsa și agonia morții. Chiar dacă este vorba de siluete fără chip, măiestria regizorală evidențiază foarte clar aceste detalii. Regia lui Beatrice Rancea este densă, centrată pe interpretul liric histrion, pe teatralitate ca produs al jocului și situației comice. Aportul regizoral, experiența regizoarei în munca cu actorii de teatru este extrem de benefică pentru operă, accentuând corporalitatea, gestul, gagurile și verva comică pe recitative, pe o bună conturare a fiecărui personaj. Scenografia Vioricăi Perju mizează pe masivitate și arhitectură solidă, cu plan suspendat, spații egale și echilibrate, arcade, scări care aparent limitează spațiul scenic destinat mișcării interpretelor, însă compensat prin soluții de utilizare a înălțimii, oferind imagini suprapuse. Arhitectura spațiului permite apariții și dispariții de personaje, cu un efect intens scenic care aduce jocul în planuri suprapuse. Compozițiile de situații sunt alerte, energice, bine sudate, lucrate în detaliu, permițând investiția de situații comice integrate peste textul libretului scris de Lorenzo da Ponte și consolidând coerența "narativului" muzical mozartian și caracterul personajului.

Termenul *giocos* este în acest spectacol și un joc regizoral în contextele în care sunt plasate personaje. De pildă Elvira în *Ah, chi mi dice mai* este prezentată ca un personaj coleric înconjurată de medici. Scena nunții dintre Zerlina și Masetto este un moment admirabil cu un foarte apreciat element acrobatic, alunecarea Zerlinei de la înălțime, pe o pătură, până în planul de trafic al scenei. Ariile susținute de acțiune nu sunt doar momente solistice de virtuozitate vocală. De exemplu, aria catalogului interpretată de Leporello este bine structurată, un *crescendo* al comicității. Intervenția regizorală a lui Beatrice Rancea în interpretarea tradițională a duetului Don Giovanni și Zerlina, *La ci darem la mano*, rupe obișnuita interpretare senzuală a celor mai mulți interpreți și inserează o serie de reacții a căror intensitate crește progresiv spre un efect foarte apreciat de public. Exemplele de acțiuni nonconformiste introduse de regizoare sunt nenumărate. Așteptatul final, pedeapsa lui Don Giovanni, cu siguranță se ridică la gradul de coeficient spectacular râvnit mereu de audiență. Momentul pactului cu Comandorul și al agoniei este susținut vizual de giganta statuie justițiară din spatele căreia vibrează un foc de lasere care cuprinde întreaga scenă.

Deși prestația vocală a unor interpreți ridică semne de întrebare, mai puțin Ciprian Marele, interpretul lui Don Giovanni, tonusul histrionic este excepțional. Producția Operei Naționale din Iași este cu siguranță o operă concepută prin prisma teatralității. Deși regia urmărește tiparul clasic operistic, iar investițiile regizorale se mențin în direcția dată de libret, acestea au un evident scop de evadare din clișeele comice sau pseudo-artistice care abundă în multe montări tradiționale. Regizoarea Beatrice Rancea interpretează creativ libretul, menține stilul și alura atemporală a subiectului și operei *Don Giovanni*.

Opera Română din Cluj a încheiat festivalul cu excepționala montare a partiturii lui Giuseppe Verdi, *Nabucco 12*. Regia lui Alexander Hausvater rămâne punctul de atracție datorită concepției

regizorale care înseamnă un salt înainte pentru relația operă-spectacol și pentru concepția de teatralitate a operei în secolul XXI. Elementele utilizate de spectacolul de teatru, stranii pentru imaginea tradițională de operă (carnavalizarea, grotescul scenic, ironia, contemporaneizarea, arta video etc.), provoacă textul muzical și dramatic generând compoziții intense ca imagine și simbolică. Viziunea lui Hausvater este emblematică pentru regia de operă postmodernă, uimește cu fiecare viziune, provoacă din ce în ce mai profunde emoții și interpretări ale operei *Nabucco* prin procedeul său unic de adaptare contemporană. Demonstrează rolul regizorului în spectacolul de operă, întâlnirea creativă între teatru și partitura muzicală, între reformele suportate de spectacolul de teatru și potențialul scenic al operei. Firește, ca orice reformă artistică, spectacolul stârnește dezbateri cu privire la concordanța dintre textul regizoral și textul muzical, libertatea regizorului de a construi un narativ (sau mai multe) aproape independent de textul libretului sau utilizarea de noi texturi ale corporalității în spectacolul de operă (corpul actorului). Multe situații sunt lăsate la libera interpretare a audienței fără a oferi trimiteri precise (texte cabalistice, copii giganti cu mișcări mecanice etc.). Cu toate aceste îndrăzneții, *Nabucco 12* este investit cu o valoare artistică de excepție cu mare însemnătate pentru impunerea și parcursul fenomenului regizoral în operă.

Fără îndoială, Festivalul Operelor Naționale organizat la Cluj a devenit un moment de referință pentru spectacolul de operă de pe scena românească. Este o manifestare de forță și de calitate care demonstrează voința și lupta pentru promovarea valorii, interesul pentru operă și spectacol, o mândrie pentru instituția organizatoare, Opera Română din Cluj.

## balet

# Balet *QUEEN* cu Baletul din Győr

Alexandru Iorga

Un eveniment coregrafic de o deosebită importanță a avut loc pe scena Operei Maghiare din Cluj. Eveniment ce, din păcate, în afara celor câteva sute de spectatori ce au avut privilegiul să afle și să se bucure de valoarea lui, a trecut aproape neobservat. Adevărat, în cotidianul de limba maghiară a apărut a doua zi un material. Dar acesta mai mult o dare de seamă. Un fel de... proces verbal – am putea spune –, de aceea considerăm necesar să ne ocupăm și noi, chiar tardiv, în felul nostru. Vom începe cu partea negativă privind spectacolul propriu-zis. Ca să ne scăpăm de ce e rău. Conducerea acestui ansamblu ar trebui să impună organizatorilor în primul rând niște afișe care să anunțe din timp evenimentul. Apoi, în lipsa unui dezirabil program de sală, ar trebui măcar niște foi xeroxate cu numele artiștilor creatori și interpreți, căci ne trezim în fața unor inestimabile valori coregrafice, fără să știm ce hram poartă. Cine sunt, de unde sunt, unde au studiat, cu cine au studiat etc.? Aceste lipsuri denotă un

intolerabil dispreț față de artiști, dar și față de public. Am putut afla doar că directorul acestui balet este domnul Kiss János – laureat al premiului Kossuth. Și asta cu totul întâmplător.

Prima parte a spectacolului a fost un fel de balet abstract pe *Rapsodia Maghiară* de Liszt. Figuri executate de corpuri mai mult aplecate și chiar pe jos, care curg, firesc legate una de cealaltă. *Rapsodia* lui Liszt – muzică expresivă, dinamică, se pretează ușor realizărilor coregrafice, indiferent de maniera în care acestea ar fi concepute. Până acum am văzut cinci. Eu însumi am dansat în două variante.

Partea doua, însă... Aici, mare spectacol! Pe muzica trupei *Queen*, proiectată și pe video, în fundal. Cam pe șase melodii. Cu șase diferite subiecte coregrafice. Executate în duet, trio sau unele chiar ansamblu. Aici, coregraful – sau coregrafii –, precum și dansatorii își etalează marea lor artă. Toate numerele în stil ultramodern. Sau contemporan, cum se mai spune. Dar un modern cinstit, profesional,

realizat pentru oameni normali și nicidecum pentru snobi, în care răzbat accente de virtuozități clasice de maximă dificultate. Fetele, care în partea întâi au dansat în picioarele goale, acum evoluează cu aceeași ușurință și pe poante, dacă expunerea subiectului o cere. Iar băieții – trei dintre ei – piruete, de la cinci în sus. Fie *en dehore*, fie *en dedans*. Altfel, șase perechi. Un ansamblu de 12 persoane la nivel de soliști și primi soliști. Unde au învățat tinerii aceștia, la ce școală, cu ce maeștri?... ne întrebăm din nou. În rest, ca o concluzie. Concluzie de-a noastră, bine trebuie că stă cu finanțele acel orașel – Győr – ce n-o fi mai mare ca Zalău sau Bistrița – de poate întreține o asemenea companie coregrafică ai cărei membri, dacă nu ar fi remunerați așa cum trebuie, la valoarea lor, și-ar găsi în câteva zile angajamente pe orice scenă de mare prestigiu.

În ce ne privește, regretăm că toate acestea nu i le putem spune și publicului transilvan – și nu numai – de limba maghiară.

Și dacă baletul din Győr va mai veni la Cluj, sper să fie primit și onorat așa cum se cuvine. Și mai sperăm măcar o reprezentare și pe scena Operei Naționale Române.

## teatru

## La Satu Mare nu sunt bariere

Claudiu Groza

De șase ediții, la Satu Mare are loc - în festivalier-aglomerata lună mai - un amplu și divers festival teatral, inspirat numit "Fără bariere", cu spectacole "burgheze" și experimentale, cu actori consacrați și tineri aflați la debutul carierei, comedii ori drame, clasice sau moderne, toate spre delectarea spectatorilor sătmăreni. Principalul animator al evenimentului, directorul artistic al trupei române a Teatrului de Nord, Andrei Mihalache, configurează de fiecare dată un program care nu se limitează doar la spectacole - predilect în română și maghiară, pe profilul locului -, ci include și recitaluri de poezie, concerte de jazz, rock, dansuri tradiționale etc., asigurând astfel o dinamică excelentă a festivalului, derulat anul acesta între 18-27 mai.

Și în 2012 diversitatea a fost caracteristica evenimentului din nordul țării, cele patru zile petrecute la Satu Mare dându-mi ocazia să văd câteva producții de factură și valori diferite.

Am avut o senzație de rezervă la *Hoțul de oase* de Adam Rapp, realizat de Radu Afrim la Teatrul 74 din Târgu Mureș. E o senzație, a venit vremea s-o spun, căci am verificat-o răbdător, pe care o am de ceva timp la spectacolele excelentului regizor și cred că ea se datorează unei precipitări conceptuale impuse de frecvența montărilor afrimene. Aflat pe vârful valului, solicitat prin urmare de mai toate teatrele românești, cel puțin, Afrim pare să fi ajuns la o limită a capacității sale hermeneutice, mai vizibilă acum în spectacolele sale fiind autocitarea - un element de *poetică regizorală*, perfect acceptabil după opinia mea -, dar și o anume lipsă de limpezime a narațiunii scenice care nu apărea în producțiile sale mai vechi, oricât de întortocheată era intriga piesei. Or, senzația pe care am avut-o la *Hoțul de oase* a fost de confuzie, deși sunt familiarizat cu maniera regizorală a lui Afrim.

Intriga are un halou de mister cețos ce o face și mai greu inteligibilă, având în centru o fată dispărută, a cărei soră (Claudia Ardelean) interacționează cu polițaiul ce investighează cazul (Theo Marton), cu un soi de moralist hâtru-rural, fabricant de uși, sicrie etc. (Nicu Mihoc), cu o vecină bigot-micburgheză, personaj "românizat" ca dna Mureșan (Cristina Toma) și fiul ei adolescent îndrăgostit și obsedat sexual (Cristian Bojan), în

fine, cu criminalul necunoscut (Cătălin Mândru), despre care se spune că ar colecționa oasele victimelor, totul întâmplându-se în pragul unei inundații catastrofale, din calea căreia trebuie să fugă cu toții.

Chiar și pentru un "specialist" în spectacologia afrimiană *puzzle*-ul scenic se compune cu greu, iar coerența - câtă poate fi dibuită - e salvată doar de interpretarea impecabilă și savuroasă a actorilor, care intră perfect în "jocul" tipic al regizorului, cu personaje un pic "luate", ce trăiesc într-un univers sieși suficient. *Hoțul de oase* e un spectacol în siajul poeziei regizorale afrimene deja unanim recunoscute în memorabile producții mai vechi, iar asta îl face oarecum un *deja-vu* pentru spectatorii fideli ai regizorului și un prim contact provocator pentru noii săi fani.

De o remarcabilă simplitate, prospețime și capacitate de a impune prezențe actoricești a fost *Magazinul cu fleacuri* de Andreea Chindriș și Botos Balint, în regia celui din urmă, o producție Invisible Woodwork ce a obținut locul II în cadrul unui festival studențesc derulat recent la Târgu Mureș. Spectacolul este construit în două registre: primul e cel al cabaretului, al divertismentului ce aduce în fața spectatorilor femei frumoase, dezinhitate, cuceritoare, prezentate de un maestru de ceremonii; fiecare din ele, însă, își spune povestea vieții, acest al doilea registru aducând în fața spectatorilor câteva femei puternice, fie că trecutul lor le-a făcut victime, feministe, le-a potențat vinovății ori le-a cultivat pusee voluntariste. Curat, onest conceput, cu o scriitură inteligentă și fără inutile sofisticării, spectacolul m-a făcut să remarc cinci tinere actrițe admirabile, pe care sper să le mai văd - Albert Júlia, Ábrahám Ágnes, Bíró Krisztina-Erzsébet, Bogár Barbara, Bokor Andrea-Erika - toate expresive intim, dincolo de frumusețea fizică, și un actor care și-a jucat foarte bine rolul de moderator ușor libidinos, Köllő Nándor Andriás. *Magazinul cu fleacuri* mi-a întărit o speranță ivită după vizionarea unui alt spectacol studențesc, *Jocuri în curtea din spate*, că tinerii teatrotori încep să redescopere mecanismele "cinstite" al meseriei. Felicitări!

Incitantă, deși derutantă pentru consumatorii de Caragiale "clasic", a fost *D'ale carnavalului* în

regia lui Sorin Militaru (Teatrul "Ion D. Sîrbu", Petroșani). Regizorul n-a operat actualizări: prima scenă se derulează în cheie clasică, cu eroii costumați fără ostentație, într-un decor (scenografia Vioara Bara) sugestiv, comicul construindu-se din detalii - Iordache, de pildă, ia cu el obiectele tăioase când iese la masă, pentru a nu incita pasa sinucigașă a Miței; Pampon bate pe toată lumea, ieșind la un moment dat cu Crăcănel în spinare etc.

Hermeneutica regizorală - perfect conformă cu spiritul scrierilor caragialiene - se dovedește creativă în secvența mediană a spectacolului, cea a carnavalului, derulată în semi-obscuritate, într-o atmosferă coșmarescă, cu fum și muzică lugubră (excelent Vlaicu Golcea), cu coregrafie "de gen" (Lorant Andras), în care personajele apar cu capete de porci, vaci, măgari, cocoși, câini etc., precum într-o menajerie ce duce cu gândul direct la rinocerii ionescieni. Scena e admirabil integrată în ansamblu, cu totul acceptabilă în ordine exegetică, deși ar șoca spectatorii tradiționaliști. Scăderile rezidă în lipsa de antrenament a tinerei trupe petroșănene, care a dus la o diluție a carnavalului. Ultima scenă revine la registrul clasic, cu aceleași accente puse pe eroi. *D'ale carnavalului* e un spectacol incitant, care scoate la iveală un potențial redutabil al teatrului de pe Jiu, a cărui echipă promite surprize și pe viitor. Iată interpreții: Nicoleta Bolcă, Dorin C. Zachei, Teodora Șerea, Radu Homiceanu, Oana Gherbăluță, Petrișor Diamantu, Elena Anghel, Andreea C. Hristu, Daniel Cergă, Dragoș Andronie, Răzvan Epure, Radu Tudor, Radu Horghidan, Mihai Sima, Ștefan Motroc, Simona Petrencu.

Plin de forță, de tenebre, umor negru și o fărâma surprinzătoare de autoironie a fost *Flori de mină* de Székely Csaba, în regia lui Aba Sebestyén (Studio Yorick & Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Tompa Miklós). Un spectacol "epic", aș spune, cu tentă socială, cu un text scris excelent, după toate regulile vechi și bune ale dramaturgiei, pus în văz cu o intensitate și o finețe uimitoare de câțiva actori virtuozii, coordonați de un regizor cu fler și cultură artistică. *Flori de mină* e povestea câtorva oameni dintr-un sat secuiesc pierdut parcă în marginea lumii, unde speranțele au dispărut demult, iar firavele planuri de evadare din văgăuna în care nu ai altceva de făcut decât să te sinucizi duc cu gândul la un univers cehovian promiscuu-depresiv. Un șomer ce-și îngrijește tatăl imobilizat la pat (Gábor Viola, de o uluitoare forță în rol), sora sa, venită de la oraș pentru a-l ajuta (Dorottya Nagy, sensibilă și nuanțată), un medic alcoolic (Kelemen Barna Bányai), un vecin cu incontinență verbală și soția sa sfios-isterică (savuros cuplul făcut de Botond Kovács și Zsuzsanna Gulács) sunt eroii acestei istorii cutremurătoare prin naturalețea ei atroce, în care fiecare seamănă unui înecat ce încearcă să iasă la suprafață. Peste acest univers al disperării scrâșnite sau urlate e pusă rama (auto)ironică a simbolului etnic - aplicabil în destule zone din spațiul românesc - prin care secuii devin niște "exponate" bune de prezentat triumfător-naționalist la TV. *Flori de mină* e un spectacol excepțional, nu mă feresc s-o spun, pentru că vorbește despre întâmplări din proximitatea noastră, redându-le fără patimă, fără teză, fără ostentație, cu atât mai pregnant, mai emoționant și mai convingător.

Tezist și vulgar, în ciuda intenției "veriste", mi s-a părut în schimb textul lui Sorin Oros, *Eu te iubesc, eu te omor!*, montat de Tudor Tăbăcaru la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Vizita unei scriitoare într-un penitenciar, unde vrea să se



Flori de mină

documenteze, și contactul ei cu niște condamnați pentru crimă, felul în care le transformă atitudinea obsedat-posesivă într-una afectiv-sentimentală, apoi moartea ei, ucisă, ca un soi de ilustrare a *pierderii* pe care criminalii închiși o resimt, precum rudele victimelor lor, e canavaua pe care actorii nemțeni au încercat - și au reușit - să construiască personaje credibile, pitorești. Cezar Antal, Victor Giurescu, Dragoș Ionescu și Ștefan Zaharia au fost deținuții slobozi la gură, fiecare cu particularitățile lui lexicale și de mentalitate, Corina Grigoraș a fost scriitoarea ușor snoabă la început, mai firească apoi, Daniel Beșleagă a întruchipat un director de pușcărie atipic - toți au fost echilibrați și onești în interpretare. Stridențele provin însă din textul lui Oros, în care înjurătura nu reușește să depășească nivelul trivial, iar "morală" e de tot pedestră, încât ansamblul atinge cu greu un nivel artistic acceptabil. Din păcate. Spectacolul e salvat de interpretare și de o justă calibrare regizorală, creând momente amuzante și agreabile, dar face parte din categoria conjuncturalului.

Am lăsat la urmă două recitaluri actricești pe două foarte bune texte de Alina Nelega: *Decalogul după Hess* și *Amalia respiră adânc*.

Primul, interpretat de Nicu Mihoc și regizat de Gavril Cadariu (Teatrul Ariel, Târgu Mureș) se joacă, cu mici intermitențe, din 2003, continuând să-și păstreze excelent geometria scenică. "Răfuiala" fostului lider nazist Rudolf Hess cu Dumnezeu și cu omenirea, în ultimele ore de viață, frisonantele 10 porunci pe care acesta le "ilustrează" deconstruindu-le cu ferocitate, tăios, sunt redete

extraordinarul actor cu alternanțe de stare impecabil conduse, de la calmul cinic la izbucnirea violentă, pătimașă. Mihoc face din monologul hessian o radiografie a ultimei jumătăți din veacul 20, al derivei umanității, accentele căzând nu neapărat pe dimensiunea metafizică a textului - ca în varianta interpretată de Harsanyi Attila, familiară recent publicului ardelean -, ci pe cea socială, în sensul cel mai extins al termenului. Marcată nuanțat e și dimensiunea umană a personajului, cu idealurile și eșecurile sale, într-o construcție fără elemente eroice, ci mai degrabă "de onoare". *Decalogul după Hess* e un spectacol de o forță fascinantă, emoționant și frisonant, recitalul unui actor de vârf.

O transpunere interesantă și apropiată au dat actrița Daniela Vrânceanu și regizoarea Firuța Apetrei unui alt text remarcabil al Alinei Nelega, *Amalia respiră adânc* (Teatrul Municipal Bacovia, Bacău). Spre deosebire de alte două variante pe care le-am văzut (cu Monica Ristea, respectiv Cristina Casian), aici dimensiunea memorativă e exploatată mai accentuat. Eroina e o femeie de vârstă a treia, ce-și amintește, cu percepția deformată de bavura experiențelor și întâmplărilor vieții, anii existenței sale, cu instaurarea comunismului, deteriorările mediului social și felul în care a răzbit prin acestea. La Monica Ristea era accentuată *trauma*, la Cristina Casian *narațiunea retrospectivă*; la Daniela Vrânceanu am resimțit mai mult o *retrăire* cumva deformată, foarte intim (și trădător, inevitabil), filtrată a unei vieți. Nivelul personal al monologului primează în acest



*Decalogul după Hess*

spectacol, care devine astfel o poveste despre anii ce au trecut, descărcată de doza ei de exemplaritate. E o tentativă hermeneutică pe care profundul text al Alinei Nelega o permite, iar acest recital de notabilă acuratețe completează gama de sensuri a piesei.

## Avatarurile robinsonadei - Insula femeilor

Adrian Țion

După ce a câștigat premiul întâi la Festivalul Comediei Românești din 2009, piesa lui Valeriu Butulescu *Insula femeilor* (*Lady Robinson Bar*) a cunoscut câteva puneri în scenă și o adaptare pentru teatrul radiofonic nu lipsite de ecouri în presă și de o bună primire din partea publicului. Varianta propusă de regizorul Cristian Ioan pe scena Teatrului Dramatic „Ion D. Sîrbu” din Petroșani mizează pe un public-țintă bine definit, amator mai ales de divertismente scenice sau vodeviluri. Nu e mai puțin adevărat că la Petroșani s-au montat spectacole de o structură extrem de îndrăzneță în materie de viziune regizorală, dintre care un vârf avangardistic pentru rafinați a fost *Cameristele* (în dublă variantă) a lui Jean Genet în regia lui Horațiu Apan. Actualul spectacol al lui Cristian Ioan vine să acrediteze ideea că resursele comicului contemporan n-au intrat în criză și pot doborî tabuuri fără a exacerba licențiosul. Valeriu Butulescu este un dramaturg exersat în subtilitatea replicilor, dublat de binecunoscutul autor de aforisme. De altfel, șaradele sale au de multe ori structura contrasă a maximei. În *Insula femeilor*, „comediograful abil” a dat frâu liber imaginației, extrăgând din vastul motiv literar al robinsonadei fertile, reiterative valențele unor „situații comice savuroase” (Mircea Ghițulescu).

Parodierea îngroșată a aventurii celor patru femei naufragiate pe insulă are exclusiv în vedere suita unor jocuri burlești centrate pe alternanța *feminitate - masculinitate*. Marea „este teatrul unde se desfășoară traficul viril” pentru Robinson, spune Marthe Robert în *Roman des origines et origines du roman*, un studiu psihanalitic aplicat

personajului-cheie din care descinde și comedia de față, un reper livresc luat ca pretext. La fel este marea care înconjoară insula și pentru Lady Robinson din piesa lui Butulescu, desigur, devenită un simbol deturnat în imaginarul grotesc. Pe ecranul fixat în fundal, marea este prezentă pe toată durata spectacolului sugerând prin imagini cu avioane și transatlantice posibilitatea ieșirii din reclusiune. Pe linia descendentă a persiflărilor, de pildă, aluziile sexualiste din *Vineri sau limburile Pacificului* al lui Michel Tournier devin în piesa lui Butulescu simple jocuri în travesti, dirijate de clocotul hormonilor. Trecută prin această grilă a metamorfozării succesive, „doamna Crusoe” proclamă eliberarea de prejudecăți. Insula e un paradis al plăcerilor trupești. „Școala Robinsonilor” e căzută în decadența unui hedonism lipsit de orice morală. În loc de Vineri apare un cuplu de homosexuali. Negoțul cu bărbați, niște caricaturi umane venite de pe mare, e o altă cacealma împinsă în grotesc fără limite. Nesatisfăcute sexual, femeile se vor răzbuna. Degringolada e totală. Lanțul de aventuri comice se împletește cu spumoase aventuri de limbaj.

Regizorul Cristian Ioan marșează abil pe replici alunecoase, dibuind impactul acestora asupra spectatorului, strunind dialogul pe alocuri și asigurând o ciclicitate ansamblului prin reluarea inspirată a primei secvențe în final sau invers. Astfel că spectacolul primește rotunjimea unei aventuri aproape livrești, scoase din context cu unic scop de a amuza. Toată acțiunea se petrece între limitele unui univers comic și absurd, închis în jurul unui nucleu ludic repetitiv: degradingolada

răsului. Pentru decor, Alexandru Radu a reținut pe insulă palmierul caricatural dar emblematic al naufragaților, o cabină telefonică bizară, un steag având pe el o sirenă și vagi sugestionări ce țin de existența unui bar cu numele „Lady Robinson”: o navetă din plastic, sticle cu băutură etc. Jocul actrițelor implicate în această aventură teatrală (cu nimic mai prejos decât aventura fictivă) e coordonat cu mână de fier de Izabela Badovics, o Lady Robinson autoritară și fermecătoare în același timp. Celelalte „nebune” se bucură de interpretări remarcabile din partea actrițelor Irina Bodea-Radu, Ioana Florescu și Bianca Holobuț, creând tipologii distincte, hiperbolizate grotesc: Venera, dansatoare la bară, fiica „distinsei Lady Robinson, senzuală, coaptă, pragmatică”, Elen, „fostă profesoară de gramatică prăbușită în misticism”, Ala, „obsedată de o mare idilă pasageră și de alcool”. Ele sunt pe scenă exact așa cum le prezintă autorul însuși, adică niște nimfomane dezlănțuite. Mihai Sima și Dorin Ceagoreanu aduc schimonoseli în plus, completând lista dezvăturilor, travestițiilor și travestițiilor de pe insulă.

Spre apărare proprie, Valeriu Butulescu dă vina pe prezent, pe gustul pentru comedia erotică promovat în teatrul de azi de la noi. Iată ce spune el într-un interviu: „Teatrul de azi e plin de sexualitate. Se copulează aproape în fiecare piesă. Scenele trepidează asemenea TIR-urilor parcate pe șoseaua de centură. Genul dramatic s-a diversificat enorm după Revoluție: poate fi blond, șaten, roșcat, grizonat sau brunet.” *Insula femeilor* se scaldă în sclipicioase lumini de cabaret, minus nuditatea și ea în vogă. Aliniere la modă sau o îndrăzneată punere în scenă pentru teatrul care o are ca manager general pe actrița Nicoleta Bolcă? Provocare sau ancorare în comedia cu priză la public? Până la urmă, spectatorul decide.

## sumar

### puncte de vedere

Adrian Grănescu Promenada scriitorilor 2

### editorial

Sergiu Gherghina Actualitatea consensului? 3

### cărți în actualitate

Dorin Mureșan Realitatea lui Petria 4

### cartea străină

Marius Jucan Lectura ca istorie 5

Andreea-Nicoleta Voina Întrebări privitoare la credință 6

### lecturi

Ion Pop Recitind versurile lui Al. Andrișoiu 7

### incidențe

Horia Lazăr Miroșuri și miasme 8

### imprimatur

Ovidiu Pecican Spațiu edenice și bestiar rock 11

### amfiteatru

Laszlo Alexandru Teoria nelecturii (I) 12

### poezia

Alexandru Petria 13

Doru-Nicolae Perța 14

### emoticon

Șerban Foarță La steaua 14

### interviu

de vorbă cu Jan Erik Holst Despre noul val al cinematografului norvegien 15

### in memoriam

Gabriela Lungu Marco Cugno 16

### eseu

Adriana Teodorescu Cu ceva mai multă dragoste despre jocurile video 17

Ion Vlad Recitind opera lui Henry Miller 18

### excurs

Emil Chendea Miorița 19

### focus

Ion Buzăși Prima teză de doctorat despre George Coșbuc 21

### remarci filosofice

Jean-Loup d'Autrecourt Iubire și înțelepciune (III) 22

### polemos

Constantin Cubleșan Călugărul student la medicină 24

### intersecții

Alexandra Lascu Identitatea feminină în scrierile Iuliei Hasdeu 26

### flash meridian

Virgil Stanciu Moartea lui Carlos Fuentes 27

### mofteme

Vasile Gogea "Copiii" lui Nenea Iancu, "studentii" lui "Don' Nae" 28

### jazz story

Ioan Mușlea În căutarea libertății 29

### muzica

Virgil Mihaiu Concert jubiliar GAI0 big band 30

### opera

Alba Simina Stanciu Un regal de operă 31

### balet

Alexandru Iorga Balet QUEEN cu Baletul din Győr 33

### teatru

Claudiu Groza La Satu Mare nu sunt bariere 34

Adrian Țion Avatarurile robinsonadei 35

### plastica

Livius George Ilea Metaphisical Architecture 36

## plastica

# Spații imaginare

Livius George Ilea

Surprinzătoare „coda” a TIFF-ului 2012, expoziția *Spații imaginare* a artistului scenograf Helmut Stürmer, laureatul Premiului de Excelență al ediției) - găzduită de Muzeul de Artă clujean între 6 iunie și 6 iulie a.c. - coagulează un persuasiv discurs *pro domo sua* (a se citi *pro scenic design*) al unui virtuoz al genului. Înfruntând senin limitările impuse de prezentarea muzeală, „la rece”, văduvită de vibrația/magia spectacolului *live*, demersul autorului beneficiază, totuși, și de exemplificări video, prezentând pe mai multe monitoare secvențe semnificative filmate în timpul spectacolelor cu public din portofoliul rutei sale de carieră.

Cel mai adesea lipsit, în țară, de „vizibilitate” iluștrilor regizori cu care a colaborat/colaborează, deși onorat cu multe dintre distincțiile posibile, Helmut Stürmer este, în fapt, o personalitate de primă mărime a artelor spectacolului. Născut în 1942, la Timișoara, absolvă în 1967 cursurile Institutului de Arte Plastice din București, la clasa profesorului Paul Bortnovski, după ce, în prealabil, își făcuse o primă „ucenicie” la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca. Între anii 1968 și 1977 activează ca scenograf la Teatrul de Stat din Sibiu și la Teatrul Bulandra din Capitală, realizând, tot în această perioadă, pe lângă nenumărate spectacole pentru teatrele din Arad, Cluj, Brașov, București, Iași, Pitești, Ploiești, Sibiu, Timișoara, scenografia pentru cinci filme artistice\*, colaborând cu nume de rezonanță în cinematografia românească precum Dan Pița, Mircea Veroiu, Radu Gabrea ori Alexandru Tatos. Între 1971 și 1977, Teatrului Municipal din Köln, cel din München și mai apoi „Old Tote Theater” din Sydney îi solicită colaborarea. După 1977, artistul părăsește România, amenințată de un iminent „îngheț” cultural, politic etc., dorind să se „re-inventeze” într-un mediu concurențial real. Helmut Stürmer alege Republica Federală Germană, în acea perioadă o zonă de efervescență a teatrului european, construindu-și, aproape de la zero, o incredibilă carieră europeană/mondială. Începe să lucreze la teatre mici, cu buget pe măsură, experimentând încontinuu noi și noi modalități de expresie plastică/scenografică, intrând curând în sfera de interes a unor prestigioase instituții culturale precum „Théâtre de la Ville” din Paris, Deutsches Schauspielhaus din Hamburg, „Theatre de l'Union” din Limoges, Opera din Karlsruhe, Opera din Bonn, Royal Shakespeare Company ș.a. După '89, reia colaborarea cu teatre/regizori din România (Vlad Mugur, Silviu Purcărete, Tompa Gabor, Beatrice Rancea, Radu Afrim, Alexandru Dabija etc.), considerând acest demers, în ciuda tarelor birocratice, sărăciei și inerției „de sistem” persistente, drept un exercițiu de „intrare în normalitate”\*\*\*.

Consistent excurs inițiat în tainele „laboratorului de creație” stürmerian, expoziția reunește varii schițe, machete, fotografii, cât și imagini video din spectacole, vizând sumare reconstituiri *in vitro* a unor „aventuri scenografice” reprezentative, dedicate, în speță, unui public avizat, atașat și permeabilizat la feroarea experimentalistă care animă punerile în scenă actuale.

Citit ca „mic compendiu” al succesului în branșă, materialul prezentat în cadrul expoziției pare să devoaleze câteva din ingredientele esențiale ale unei



strălucite cariere de scenograf: talentul, imaginația, profesionalismul, șansa de a lucra cu bugete permissive, deschiderea necondiționată către experiențe culturale inedite, și, nu în ultimul rând, munca într-o echipă empatică, întâlnirea - esențială pentru reușita finală - cu regizori din propria „familie vizuală” ca perspectivă conceptuală\*\*\*\*.

Conștientizarea acută a faptului că un text, o muzică, o secvență cinetică sună, se desfășoară diferit în funcție de condițiile designului scenic, ajustarea limbajului iconic în favoarea și nu la concurență cu celelalte modalități de exprimare artistică prezente în economia spectacolului, repudierea unei maniere ilustrative și negocierea de noi sensuri, complementare ori de susținere în raport cu textul/libretul/*story*-ul dat - apar ca trăsături definitorii în mai toate dezvoltările scenografice semnate de Helmut Stürmer.

Regimul imaginal lax, de extracție surrealistă, cu accente minimaliste ori neo-baroce, mizând pe insolit, pe formule spațiale paradoxale implicând o rafinată „psihologie a spațiului”, nu riscă să cadă în manierisme ori autocitare; artistul nu are imagini-marotă ori simboluri-fetiș, *atmosfera* fiind ceea ce-l individualizează, participarea sa afectiv-intelectivă la Spectacolul Lumii situându-se, am putea spune, undeva între mărturisirea lui Pirandello Luigi\*\*\*\* - „Mie, conștiința modernă îmi oferă imaginea unui coșmar străbătut de vedenii rapide, când triste, când amenințătoare, imaginea unei bătălii nocturne, a unui vâlmășag disperat [...] în care taberele vrăjmașe s-au amestecat și s-au contopit...” și abordarea frizând un ludic detracat ori chiar absurdul, a unui Eugene Ionesco ori Beckett.

Specifică, în sens larg, postmodernismului, viziunea scenică stürmeriană face uz până la saturație de abisal și stihial, sondând psihismul uman sub semnul lui Thanatos, supralicitând stazele disoluției, absurdului, grotescului, labirintul clinic al laboratorului perversiunilor, absconsul, căderea în vortexul unei aberante criminalități salvându-se, însă, *in extremis*, prin ironie/autoironie, declanșând în mod premeditat un *Verfremdungseffekt* (Bertolt Brecht) - un efect de detașare, de slăbire a implicării emoționale a spectatorului, stimulând percepția „critică” a situației scenice și conștientizarea „convențiilor”.

Metafore scenice de efect, măștile animaliere,

(continuare în pagina 36)

**ABONAMENTE:** PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL I9232 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.

