

serie nouă • anul I • nr. 5 • 16-30 noiembrie 2002 • 10.000 lei

TRIBUNA

revistă de cultură

Editor: CONSILIUL JUDEȚEAN CLUJ

Francezi
la Cluj,
clujeni în
Franța

Interviuri cu:
Alexandre Friederich
Manuèle
Debrinay-Rizos

Sebastiao De Paula (Brazilia): Paris, Louvre



înterviuri
Virgil Ciomos

Premieră la Teatrul „Puck”

Motanul Vrăjitoarei

■ Eugenia Sarvari

Păpușa-marionetă o găsim undeva, foarte departe în istoria oamenilor. Ea descinde din nobila familie de idoli de piatră ai templelor, fiind imaginea unui zeu. Căzută în dizgrație, o dată cu apariția actorului, este detronată de el. Azi avem o imagine parțială a ceea ce păpușa era în ve chime. A ști să o mînuiești a devenit o artă complexă, o întrepătrundere a mai multor planuri, care necesită un talent deosebit și o concentrare maximă.

Este lucrul pe care a încercat (și a și reușit) să-l facă Decebal Marin în cadrul work-shop-ului din luna iulie 2002 la Teatrul de Păpuși „Puck” cu actorii păpușari. Lector la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică București și actor mînuitor la „Tândărică”, Decebal Marin i-a învățat pe actorii clujeni „jocul” cu păpușile cu sfîri și tijă.

Rezultatul l-am văzut în recenta montare a Teatrului „Puck”, *Motanul Vrăjitoarei*, după Korky și Thomas, a cărui premieră a avut loc duminică, 3 decembrie 2002. Copii, părinți, bunici sînt atrași în lumea fermecată a basmului, lăsîndu-se antrenaji în povestea vrăjitoarei din castelul negru, cu un motan negru care, prin vrăji succesive, devine cînd verde, cînd multicolor, pentru a putea fi distins în peisaj. Aflat pentru prima dată în postura de regizor, Decebal Marin construiește o lume în miniatură, recurgînd la tehnici diverse ale artei spectacolului: translocarea din cinematografie, procedeul prin care sînt extrase din decor secvențele pentru a nu micșora păpușile și obiectele scenice; tehnica teatrului de umbre, pentru a ne afunda și mai mult în lumea misterioasă a basmului. Lucrul cu actorii a consti-



Scenă din spectacolul „Motanul Vrăjitoarei”

tuit pentru tînărul regizor o probă depășită cu mult succes, cei patru interpreți – Camelia Constantin, Dana Bonțidean, Călin Mureșan și Valentin Matei – aflați în umbra Vrăjitoarei, a motanului Alfonso, a șoricelului și a celorlalte păpuși prezente pe scenă, nefiindu-se să ne încînte. O mențiune specială i se cuvine Vrăjitoarei, cea cu... douăzeci de fire, Camelia Constantin. Intrată în spectacol doar cu cinci zile înainte de premieră (înlocuind-o pe Palocsay Kata), actrița reușește performanța de a se impune ca mînuitor de primă linie al păpușeriei, prestația ei ridicînd spectaculos nivelul reprezentației, lucru posibil doar într-un climat de camaraderie scenică. Marian Sandu, pictor al teatrului, devine scenograf al acestui spectacol, decorul compus de el scoțînd în evidență aplecarea spre o minuțiozitate caligrafică de o exagerată pedanterie, dar care a reușit să ne transpună perfect într-o lume imaginată fermecătoare. Cu acest spectacol i se oferă, deplin îndreptățit, posibilitatea debutului profesionist în animație. Încă un debut, prin compunerea unor fragmente muzicale special concepute pentru acest spectacol, este acela al semnatului coloanei sonore – Traian Păcurar. Traian Savinescu, directorul teatrului, dînd dovadă de o remarcabilă intuiție, a reușit performanța de a reuni o pleiadă de tineri foarte talentați, cărora le-a oferit șansa unui debut de excepție. Funcționînd ca o echipă perfect sudată, fiecare participant la realizarea acestei montări își depășește atribuțiile: Liviu Roba cu executarea unor manevre extrem de delicate din culise, Călin Negrea „mînuitor” al luminilor, iar Dorel Ciocan al sunetului.

A fi actor păpușar înseamnă a-ți depăși orgoliile, a-ți „împrumuta” vocea unor minusculi locuitori ai acestei lumi, a face din înanimat animat. Este ceea ce reușesc „membrii formației motănești”, seriozitatea fiind dublată de jucăușenie. Motiv pentru care copiii și adulții se simt îndemnați să pășească și să se identifice cu această lume miraculoasă, să devină personaje ale ei, în încercarea de a scăpa, măcar pentru o clipă, din chingile dramatic-problematicizante ale realului.

Salonul defavorizatului

„Second hand – first class”

■ Mihai Dragolea

Sigur că da, cuvîntul „salon” te duce cu gîndul la ceva elegant, bogat, frumos, spațiu numai bun pentru vesela petrecere a timpului, optim pentru huzur, proprietatea cuiva cu potop de bani și relații. Și atunci, cum să fie salonul al unui „defavorizat”? Se poate și așa, semnatarul e născut și crescut într-una din celebrele noastre „zone defavorizate”, era perfect normal ca salonul aferent să nu fie altceva decît o prăpădită de garsonieră în care ringul de dans e o mașină de scris, în loc de orchestră cîntă un aparat radio de dimensiunile unei cărămizi, iar botanica e reprezentată doar de un cactus mărunț și zbîrlit (seamănă cu „amfitrionul”). Se poate și așa, se poartă oximoronul, mă aflu într-un troleibuz cînd am citit splendoarea de firmă „second hand – first class”. Cum devine cazul numai puterile celeste pot spune; pentru că, dacă e ceva „second”, adică gata folosit, uzat chiar cu precauție, la mîna a doua adică, atunci cum să mai fie de

„calitatea întîi”? Și dacă tot am început așa, să mai dau o pildă: mă aflu într-un automobil alergînd pe un drum național: la un moment dat, șoferul m-a îndemnat să mă uit pe partea dreaptă. Într-adevăr, acolo se înalța un frumos castel, am aflat că fusese cîndva reședința de vînătoare a unei fețe imperiale, acum e depozit pentru cartofi și alte bunătăți ale gleei străbune, m-am și gîndit cît de bine vor fi arătînd niște borcane cu murături amplasate elocvent chiar pe locul unde, cîndva, a fost patul împărătesc. Ca și cum nu era destul, nu trece vremea preț de vreo 20 de kilometri și același amabil șofer îmi ghidează privirea tot spre dreapta; treceam printr-un sat destul de comun, cuminte, cu livezi și case modeste; șoferul m-a chestionat scurt, după cum urmează: „Ați văzut maimuța?” Mi-am recunoscut neatenția, omul a frînat, am dat înapoi vreo 10 metri, am oprit și omul mi-a arătat, într-un prun viguros, nimic altceva decît... maimuța; simpaticul nostru strămoș sta pe un fel de prid-

vor făcut din ceva scîndură, în fața casei sale, o cușcă de felul celor în care sunt adăpostiți cîinii, privea circulația, legată fiind ea cu un lanț, la baza prunului se auzeau manele de la ceva ce se pretindea restaurant, dar nu reușea să fie decît un biet birt. Am luat-o din loc, ne grăbeam, dar maimuța nu-mi dădea pace, l-am întreat pe șofer ce e cu ea în prun și omul m-a lămurit cît cuprinde: patronul birtului a cumpărat-o și-a pus-o în prun ca să crească numărul clienților, lucru adevărat, mulți veneau și din satele vecine să bea sub privirile maimuței, mică de statură, cam apatică (probabil că se obișnuise cu iubitorii de alcool din zonă), neagră-neagră. Ca și cum nu era destul castelul pe post de depozit și maimuța locuind într-un prun, bunul șofer a condus pînă într-un oraș unde am văzut, înșirîndu-se, tot pe partea dreaptă a unei străzi, următoarele instituții: poliția orașului, muzeul localității și sediul unuia din ziarele care apar în localitatea cu pricina; era frumos așa, dar vă închipuiți ce efect ar fi avut dacă poliția ar fi fost amplasată la mijloc, între muzeu și cotidi-an?! Ei, dacă se pot petrece asemenea lucruri, de ce să nu fie și „salonul defavorizatului”?

Pansamente cu sare pe răni deschise

■ Ion Mureșan

Un portret „destul de reușit“ (ca să folosesc expresia standard a vizitatorilor de expoziții) al Clujului cultural face domnul Ștefan Borbély în *Observatorul cultural* (nr. 137, din 14 octombrie a.c.). Cred că orașul acesta are nevoie de astfel de portrete pictate cu acid sulfuric, făcute, cred, fără răutate, fără patimă și, mai ales, cu luciditate. Din păcate, astfel de „opere plastice“, cum e cea încercată de universitarul clujean, au un ecou limitat și nu sunt mai niciodată urmate de o intervenție de „chirurgie plastică“. Cred că autorul nu și-a făcut iluzii în acest sens. Clujul este descris ca fiind captiv într-o „ecuație inerțială“, bătut de tot felul de pneumonii vechi și ciudate. Iată câteva fragmente din fișa de observație pe care Ștefan Borbély o pune la căpătâiul patului bolnavului. Citez cu generozitate, tocmai pentru că mi se pare important ca analiza să ajungă la cât mai mulți cititori: „*În cultura identitară clujeană, important e cine pe cine continuă, nu muncile de pionierat sau de avangardă. Trăiesc într-un oraș care nu agreează rupturile, personalitățile de excepție, figurile atipice, excentricitatea generatoare de energii centrifuge. Clujul e un oraș care nu a avut și nu va avea niciodată o boemă, sau oameni care să spargă zidul cumințe și integrator, orașul preferă figurile instituționalizate, oameni cu eticheta la purtător și la vedere, disciplinați, personalitățile conformiste. [...] Clujul nu și-a legitimat nicicând el însuși valorile, ci a așteptat dintotdeauna ca ele să fie legitimate de la Centru“.* Portretul clinic e detaliat de eseist pe cinci direcții: „*aplecarea spre obediență și conformism a majorității scriitorilor clujeți consacrați*“, „*naționalismul exacer-*



Frédéric Kuhlmann (Franța)

Ex-libris

bat al zonei“, conservatorismul „întepat“ al conducerii filialei clujene a Uniunii Scriitorilor, una din „*cele mai rigide din țară*“, resentimentele clujene ale președintelui Uniunii Scriitorilor, spectrul îndepărtat resentimentar al lui D.R. Popescu. Toate acestea duc, inevitabil, la luarea de decizie privind destinul instituțional al culturii clujene „*nu întotdeauna în favoarea valorii și nu întotdeauna la vedere*“. Cu acestea, carnagiul e aproape gata.

Sincer să fiu, nu pot decât să îmi însușesc observațiile dlui Borbély, cu amendamentul că aproape toate suportă nuanțări. Nu cred, de exemplu, că „*resentimentele*“ lui Eugen Uricariu ori „*spectrul*“ lui D.R. Popescu au cine știe ce putere asupra mediului cultural clujean. Apoi, observ aceeași viziune, sub zariștea misterului, ca să fiu un pic blagian, asupra bolilor orașului, boli care par fără explicație, fără timp, fatalități pe care Clujul le duce cu sine din vremi imemorabile și cu care orașul s-a procopsit printr-un vechi și uitat blestem, căci în rândurile lui Ștefan Borbély revin des îndeterminări de genul „*nicicând*“, „*dintotdeauna*“, „*niciodată*“ etc. În unele intervenții eseistul îmi pare a fi excesiv de blând. Clujul nu doar a fost lovit de nepuțința de a-și legitima valorile, ci, aș adăuga, a avut o adevărată știință în a le alunga, a le îndepărta, a face contraselecții. Dovadă, revistele culturale importante din Transilvania și o parte a presei bucureștene sunt susținute și făcute de oameni pe care orașul i-a avut și i-a îndepărtat. Dovadă e faptul că nu s-a găsit formula de a-l atrage pe Adrian Marino, măcar pentru conferințe periodice, la universitatea clujeană. Dovadă că, după '90, când Nicolae Breban își exprimase disponibilitatea de a ține un curs de teoria romanului la Cluj, cu delicatețe, Facultatea de Litere a ratat ocazia. Și pot continua încă multă vreme adăugând pansamente cu sare.

Atitudinea domnului Borbély față de *Tribuna* îmi dă însă de gândit. Cu atât mai mult cu cât autorul recunoaște o epocă de glorie a revistei. În primul rând, revista nu a fost „*dusă la faliment*“ de echipa actuală. Revista a urmat exact traseul celorlalte publicații culturale ale Consiliului Educației Socialiste și apoi ale Ministerului Culturii. Am mai spus-o, și o repet, eu însumi am avut o discuție, publică, cu domnul Ion Caramitru, pe când era ministru al culturii, și i-am cerut să se decidă între a omori revista și a o lăsa să trăiască. Răspunsul a fost că s-a intrat într-un cerc vicios și că nu



Frédéric Kuhlmann (Franța)

Ex-libris

poate face nici una, nici alta, căci nu poate acorda autonomie financiară unui „*titlu de patrimoniu*“. Probabil că așa era, căci și recenta trecere a *Tribunei* la Consiliul Județean Cluj a avut nevoie de o Hotărâre de guvern, publicată în *Monitorul oficial*, caz unic și nițel ridicol. Echipa redacțională, câtă a mai rezistat, fără salarii, a dus revista, recunosc, la cote de avarie, cât a putut. În al doilea rând, excesul de termeni precum „*fenomen de necropsie*“, „*agonie*“, „*necrofilie*“, „*mlădiță defunctă*“, „*paloare fatidică*“, „*comoție publică*“ etc. este cel puțin suspect. Și lipsit de logică, o spun în virtutea stimei pe care i-o port, în angrenajul demonstrativ al domnului Borbély. Dacă orașul acesta transilvan suferă de afecțiunile, cronizate, aș adăuga eu, pe care eseistul le desenează fără complexe în interviul amintit, este cred un argument pentru noul editor al revistei că aceasta era necesară, exact pentru a mai ventila stătutul climat cultural clujean. Dacă publicațiile amintite de Domnia sa ar fi reușit să imprime dinamism și să infuzeze sânge proaspăt în sanatoriul de sub Feleac, în perioada în care *Tribuna* era strânsă de gât, e foarte probabil că editorul, Consiliul Județean, ar fi ezitat. Deocamdată, formula redacțională nu e nici completă, nici stabilizată. Cred însă, spre deosebire de domnul Borbély, că viața culturală transilvană nu va pierde prin revenirea *Tribunei* în peisaj. Și că proiectul său editorial, asupra căruia vom reveni într-un număr viitor, o va justifica drept o investiție necesară.

Reabilitarea monografiei literare

■ *Mircea Popa*

ILIE RAD
Aron Pumnul (1818-1866)
 Cluj-Napoca, Fundația Culturală Română,
 Centrul de Studii Transilvane, 2002

Conferențiar la Facultatea de Științe Politice și Administrative din cadrul Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca (și șef al catedrei de jurnalism de la amintita universitate), Ilie Rad a dovedit o pasiune pentru cercetare și pentru gazetărie încă din timpul studiilor la Facultatea de Filologie din Cluj, pe care a absolvit-o în 1979, dovadă articolele, interviurile și studiile publicate încă în timpul studenției în reviste precum *Echinox*, *Tribuna*, *Steaua*, *Amfiteatru*, *Viața românească*, *România literară* etc. El a organizat apoi interesante întâlniri cu personalități de marcă ale culturii naționale (Iorgu Jordan, Al. Rosetti, Edgar Papu, Liviu Rusu, Ion Zamfirescu, Al. Paleologu, Ștefan Aug. Doinaș, Aug. Z.N. Pop ș.a.), întâlniri reunite sub genericul „Mărturia unei generații”, pentru ca, mai aproape de noi (respectiv din 1992), Ilie Rad să editeze, cu o rară devoțiune, revista *Excelsior*, devenită, fără nici un fel de exagerare, una dintre cele mai bune reviste românești pentru învățământul preuniversitar, salută ca atare de mari oameni de cultură, precum Nicolae Balotă, Constantin Ciopraga, Ștefan Aug. Doinaș, Adrian Marino, Edgar Papu, Dumitru Stăniloae, Mircea Zăciu ș.a. Din 1999, Ilie Rad editează și

revista *Reporter*, cu un pronunțat caracter jurnalist, revistă care este una din puținele publicații cu profil jurnalistice din România.

În calitate de cadru didactic, de jurnalist și cercetător, Ilie Rad a publicat mai multe lucrări: *Peregrin prin Europa. File de jurnal: Viena, Praga, Varșovia, Budapesta*. Cuvânt înainte de Constantin Ciopraga, membru al Academiei Române, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1998; *Memorialistica de război în cultura română*, Timișoara, Editura Augusta, 1999; *Stilistică și mass-media. Aspecte ale experienței jurnalistice*. Prefață de prof. univ. dr. G. Gruțiță, Cluj-Napoca, Editura Excelsior, 1999, aceasta din urmă obținând și premiul pentru cercetare al Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca.

Ilie Rad a îngrijit o ediție în fosta colecție „Restituiri” a Editurii Dacia (Horia Bottea, *Game și pendulă*). Cu o evocare de Geo Bogza și patru scrisori inedite ale lui Tudor Arghezi către autor. Ediție îngrijită de Zaharia Macovei și Ilie Rad[u-Nandra]. Postfață de Ilie Rad[u-Nandra], Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983) și a redactat, pentru monumentalul *Dicționar al scriitorilor români*, coordonat de M. Zăciu, M. Papahagi și A. Sasu, peste o sută de articole. Cât timp a lucrat la Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” din Cluj-Napoca, a redactat articole pentru *Dicționarul general al literaturii române*, inițiat de Academia Română. De asemenea, a colaborat la numeroase volume colective, inclusiv la *Manualul de jurnalism*, coordonat de Mihai Coman și ajuns la mai multe ediții.

Cea mai recentă lucrare a sa este monografia consacrată lui Aron Pumnul: *Aron Pumnul (1818-1866)*. Prefață de V. Fanache, Cluj-Napoca, Fundația Culturală Română – Centrul de Studii Transilvane, 2002, o solidă monografie de 350 de pagini, cea mai importantă consacrată până în prezent lui Aron Pumnul, o carte menită să așeze personalitatea celui care a fost dascălul și părintele spiritual al lui Mihai Eminescu în adevărată lumină, oferită de timp și de o nouă perspectivă critică (unele din capitolele lucrării au fost anterior publicate în diverse reviste, precum *Academica*, *Tribuna*, *Codrul Cosminului*, *Cultura creștină*, *Gasul Bucovinei* etc.). Așa cum se știe, dincolo de faptul esențial că autorul celebrului *Lepturariu* a fost părintele sufletesc al celui mai important poet român, Mihai Eminescu, Aron Pumnul a fost și dascălul său de „românism”, lucru care explică multe. În al doilea rând, Aron Pumnul rămâne, în ciuda teoriilor sale lingvistice, care n-au prins, un mare filolog, un creator de sistem ortografic, cu idei aberante în privința formării cuvintelor, dar, oricum, un nume peste care nu se poate trece, așa cum scria în *Albina* de la Pesta, în 1866, și N. Mihălanu, autor al articolului *Ortografia română: „Noi, românii din Austria, avem trei ortografii principale. Fiecare provincie își are ortografia sa: Transilvania, prin T. Cipariu; Ungaria, reprezentată de jurnalul Concordia, și Bucovina – pe cea a renumitului filolog A. Pumnul”*. Apoi, el a fost un adevărat apostol-misionar al învățământului românesc în Bucovina, lucru pentru care i-au fost recunoscătoare generații întregi de elevi și cărturari. Așa, de pildă, în *Aurora Bucovinei* din 1871, V. Gr. Pop, cel care mai târziu va da la iveală, după model pumnulean, acel cunoscut *Conspect asupra literaturii române*, scria cu respect: „Pumnul pentru Bucovina este ceea ce Lazăr a fost pentru românii din Valachia. Cu el începe mișcarea literară din Bucovina”, în timp ce un alt fiu al locurilor, Isidor Procopescu, publica, în *Gura satului* din 1871, alte cuvinte elogioase, asemănându-l pe Aron Pumnul cu un profet, care, „ca un adevărat Aron nou, înfrunzi toiaagul uscatului românism”.

Doar aceste trei exemple ar fi de ajuns ca să ne dăm seama că opțiunea lui Ilie Rad se întemeiază pe o motivație istorică puternică, la care se adaugă, credem noi, o motivație interioară mai adâncă și care nu ține atât de de subiect (chiar dacă și un astfel de mobil interior a existat, ca unul care s-a ocupat de timpuriu de universul operei eminesciene), cât de metoda de lucru. Ilie Rad a dorit prin această lucrare să reabiliteze monografia literară, bazată pe document și investigație arhivistică de înaltă ținută, ca o reacție la impresionismul delirant, am putea spune, al unei părți a criticii literare actuale, care, în loc să clădească „durabil și esențial” (ca să folosim o consacrată formulă călinesciană), preferă doar să improvizeze, să speculeze în jurul unui cuvânt, pe marginea unei fraze sau teorii, neținând cont de faptul că nu s-au epuizat încă toate (sau cele mai importante) surse documentare ale chestiunii. Reîntoarcerea la document ar fi una dintre soluții și Ilie Rad aceasta și face. El publică în revista sa, *Excelsior*, de ani de zile, rubrici de documente literare de primă mână, după cum tot el a scotocit arhivele Vienei, Arhivele Naționale din București, manuscrisele Academiei Române, Arhivele



Ovidiu Avram (România)

Gara Vatican (2002)

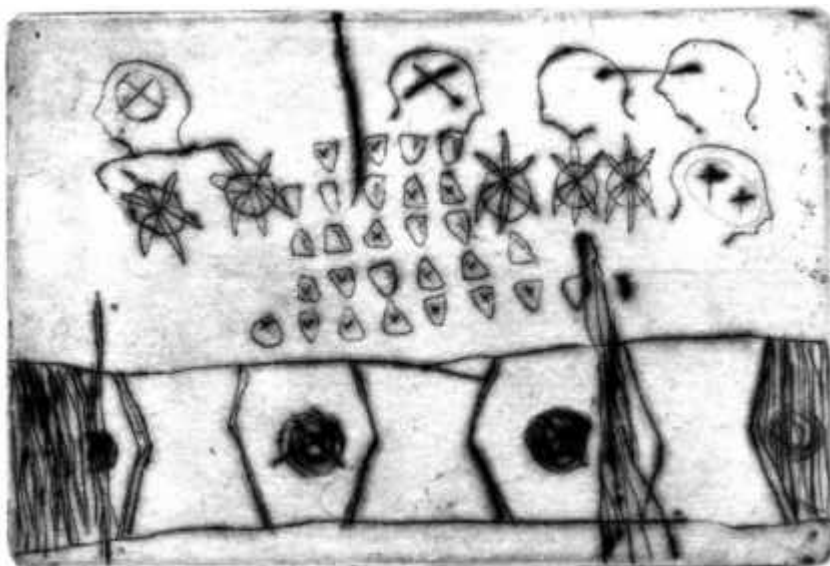
Statului din Cluj-Napoca, Blaj, Alba-Iulia sau din alte orașe, în căutarea de surse primare indispen-sabile oricărei confruntări cu „cărțile pe masă”. Ca atare, lucrarea sa e plină de astfel de descoperiri, precizări, rectificări, și cred că acesta este meritul ei principal: lărgirea extraordinară a bazei de documentare privitoare la subiectul tratat și, în al doilea rând, punerea operei în context. Căci peste tot documentul este integrat fluxului viu al dinamicii literare, al faptului biografic sau exegetic, cu raportări contextuale dintre cele mai revelatoare. Or, din acest punct de vedere, tehnica de lucru a lui Ilie Rad se întâlnește cu noua orientare trăită astăzi de mai multe literaturi, numită „New Historism”, prezentă și la noi la mai mulți cercetători și cărei direcții încerc eu însumi să mă însumez. Acest „nou istorism” reabilitează documentul literar, readuce în discuție tehnica arhivisticii literare, solicitând totodată atenția cercetătorului în direcția contextualizării operei, insistând asupra imaginii create în epocă, dar neignorând nici analiza de tip hermeneutic, cu scopul structurării conceptelor și a instituțiilor sociale și politice angrenate în această mișcare referențială. Iată de ce acordă Ilie Rad atât de mult spațiu anilor de formație ai viitorului dascăl, stăruind, cu o mulțime de detalii impresionante, asupra locului pe care școlile Blajului îl ocupă în formația sa, asupra importante perioade trăite de tânărul Aron Pumnul la Liceul Piaristilor din Cluj și, în cele din urmă, la Facultatea de Teologie a Universității din Viena, unde ideile liberale îi erau atât de la îndemână. Acest lucru explică multe. Explică, mai întâi, poziția sa înaintată din timpul Revoluției de la 1848, în comparație, de pildă, cu Timotei Cipariu, care s-a arătat mult mai timorat, chiar speriat la început de dimensiunile pe care le putea lua revoluția. Explică apoi curajul cu care s-a avântat în iureșul revoluției, el fiind unul dintre autorii primelor manifeste revoluționare și inițiatorul Adunării de la Blaj, din Duminică Tomii (30 aprilie 1848). După înfrângerea revoluției, a trecut munții, spre a da o mână de ajutor fraților săi munteni, devenind comisar de propagandă al guvernului provizoriu de aici.

O dată cu exilul în Bucovina, pentru Aron Pumnul începe o nouă etapă de muncă și creație, creație dăscălească în primul rând, care-l propulsează în rândul elitei academice de la acea dată, fapt pentru care este chemat la Universitatea din Iași, post pe care îl refuză până la urmă, fiindcă trebuința cere să rămân încă cu tinerimea română bucovineană, ca să o deștept din amorțeala și letargia în



Leszek Kiljanski (Polonia)

FC. N. 9A



Ciprian Ciudea (România)

care se află cufundată*. Aron Pumnul face la Cernăuți un important centru de educație patriotică și națională, prin bibliotecă, educație și manual de patriotism corespunzător, care nu e altul decât *Lepturariul*, căci, așa cum bine observă autorul, „*textele nu erau reproduse după criterii estetice, ci preponderent patriotice, naționaliste, lucru recunoscut de Pumnul însuși în mai multe scrisori particulare*”. Ilie Rad explică apoi preocuparea obstinată a lui Pumnul de a crea instituțiile pe baza cărora să se asigure progresul, părgăhiile prin care acesta putea deveni realitate. Așa cum în tinerete fusese animatorul Societății Studențești „România cea Tânără”, cu program tras, evident, din acela al „Italiei June” sau al „Germaniei June”, tot așa, mai târziu, va da suflet Societății pentru Literatură și Cultura Română în Bucovina, va lupta pentru o presă națională locală, va încerca susținerea Fondului Bisericesc din Bucovina, al cărui prim istoric devine. Această permanentă preocupare arată voința sa de a crea cadrul necesar pentru acțiuni naționale de anvergură, inclusiv pentru unificarea ortografiei și crearea unei limbi unitare comune, așa cum îi scria el în 1859 lui At. Șandor, de la Arad: „*Ar fi bine să ne înțelegem ca să propunem limba română la tinerii de prin gimnaziu pretutindena într-o formă*”, iar lui V. A. Urechia îi propunea organizarea unei conferințe a tuturor filologilor, care să stabilească de comun acord principiile scrierii, „*ca așa unificarea ortografiei să fie universală*”.

Ilie Rad întreprinde cu mult discernământ o analiză amănunțită a tuturor sectoarelor de activitate în care s-a manifestat cărturarul. El scoate la lumină date noi despre traducătorul Aron Pumnul, pune în valoare lucrări neștiute sau aproape uitate, cum este cea despre Fondul Bisericesc Bucovinean, din 1865, scoate la iveală colaborări necunoscute, cum sunt cele din ziarul *Bucovina* sau altele, prin care se rectifică și se completează biografia, se lămurește originea numelui, sistemul lingvistic etc. Ideilor lingvistice le acordă un loc important, dovădind, prin explicații atotcuprinzătoare, cauzele erorilor lui Aron Pumnul, ca și rațiunea judecăților sale lingvistice, dar și limitele acestor teorii și reacția contemporanilor și a posterității vizavi de unele opinii și erori. Autorul monografiei reconstituie cu migală, face lumină în colțoare obscure, inventariază sau emite judecăți de valoare, dar nu glorifică, nu exagerează în tonul prezentării, nu face encomion, ci analiză critică, arătându-se deseori reticent chiar la preluări care au devenit locuri comune ale istoriei literare, cum ar fi informația cu privire la faptul că Eminescu a preluat caracterizările poezilor

Dialog – monolog b (2002)

dinaintea sa după cele aflate în *Lepturariul* lui Pumnul. Toate aceste elemente sunt integrate unei viziuni organice, precise asupra subiectului dezvoltat, iar amănuntele și multe descoperiri sunt integrate fluxului general al expunerii, care dovedește fluentă, sobrietate și chiar eleganță, subsumând întreg angrenajul de fapte idei de biografie în mers, care ni se revelează și crește treptat, prin înălțări firești de fapte și întâmplări, luminate periodic și din alte unghiuri de vedere. Nimic din ceea ce interferează cu biografia sau acțiunea pumnuleană nu este lăsat pe dinafară, dacă ar fi să amintim doar rolul lui Aron Pumnul în înființarea bibliotecii gimnaziale din Cernăuți, în slujirea și edifierea unui program pedagogic cert, în urma căruia Cernăuții încep să devină și oraș românesc din punct de vedere intelectual.

Lucrarea de față, care poartă semnătura lui Ilie Rad, este o construcție serioasă și solidă. Arhitectul a proiectat fiecare detaliu, dar a și inspectat cu intransigență realizarea fiecărui segment al ansamblului. A rezultat o monografie nouă în multe puncte de vedere, dar armonioasă și echilibrată sub raportul întregului, un ochi riguros, clasic, veghind la eliminarea exuberanțelor și creșterilor inutile și la păstrarea peste tot a simțului proporțiilor, cu gestul cumpătat al unui țaran ardelean.

Frumos editată, cu o ilustrație bogată și convingătoare, recenta monografie semnată de Ilie Rad impune pe deplin un istoric literar de marcă, un erudit și un cercetător demn de școala clujeană de critică și istorie literară.

Cenaclu

În ședința de joi, 14 noiembrie 2002, a Cenaclului Uniunii Scriitorilor Cluj a citit proză Sebastian Siff (fragmente-ciornă). La discuții au participat: Mihai Goșu, Dorin Mureșan, Octavian Sergentu, Nicolae Turcan („*este scrisul cuiuva care își compune obsesiile, un text care se scrie singur*”), Laurențiu Mihăileanu („*un discurs pas cu pas, în șirag, o carnație fără osatură, iar miza devine obscură*”), Vasile George Dâncu, Valentin Ajder (tratare epigramatică a discuțiilor). Cuvântul de încheiere l-a avut poetul Ion Mureșan, care a reproșat deraparea textului de sub bagheta autorului, chiar o autodevorare a acestuia, în primul rând datorită absenței unor puncte de stabilitate, respectiv a unităților de sens atât de necesare recepției cititorului. În final, Sebastian Siff a promis că va reveni în altă ședință cu texte ceva mai bine conturate epic.

Laurențiu Mihăileanu

„Lanul de porumb“

■ Radu Țuculescu

RADU ILARION ȘI RAMIRO MUNTEANU
Glissando, proză scurtă
Editura Napoca Star, 2001

Moko este Radu Ilarion Munteanu. Așa-i spunea mama lui când el era mic. Radu I. Munteanu este prietenul meu de aproape 30 de ani. Tăticu'. Așa-i spuneam eu în armată, pe vremea când „semna cu pseudonim“ lucrări despre polimeri (vă mai amintiți?) și o înjură, doar față de mine, pe viitoarea împușcată... Radu I. Munteanu a debutat recent, după ce a împlinit 50 de ani, cu un volum de proză scurtă. La insistențele prietenilor, mai ales ale mele. Radu I. Munteanu este un om de-o vastă cultură generală care patinează cu fermecătoare dexteritate prin diverse „lanuri“ (cu toată aparenta sa miopie), de la muzică la cinematografie, de la SF la filozofie, de la literatură la fotbal... Mereu cu fină (auto)ironie și pus pe farse în asemenea hal încît, uneori, cade el însuși pradă acestora. Volumul de debut poartă și semnătura fiului, o inițială nebuloasă pe care un ochi atent o poate deconspira, dibuind paginile „cu idei“, dar dezordonate și firav-maturizate... Dar e tot un joc, iar Moko, adică R.I.M., e un *homo ludens* pînă-n vîrfurile ochelarelor săi groși. Atenț la cam tot ce se întîmplă în jur, doar lenea (care nu-l doare) l-a „făcut“ să nu aibă, pînă-n prezent, mai multe volume. Cel existent are un umor garnisit cu gravitate, combină grotescul cu vagi urme lirice, provoacă deseori un abil și derutant joc al erorilor, încercînd a dovedi, paradoxal, prea multă... luciditate. Motive SF se „încurecă“ printre degetele „generației Internetului“ care, adesea, nu-și poate defini identitatea... Dar motivul „lanului de porumb“ cred eu că-l prinde cel mai bine (motiv ce apare în mai multe proze) pe Radu I. Munteanu. Mai înalt decît „lanul de secară“, lanul de porumb este și un spațiu magic unde trăiește o lume puțin cam searbădă, puțin cam idioată, dar „a mea“, cum zice Moko. Un spațiu tipic pentru Radu I. Munteanu, în care se

poate rătăci în voie, ca într-un labirint, fără a-și face mari probleme.

Glissando (titlul ne amintește de-un film...) este o carte în care descoperi fraze cu parfum de apoftegmă. Și mai descoperi excelente ilustrații semnate de Liviu Ovidiu Penea. Pentru a completa rîndurile mele, m-am hotărît să-i pun lui Radu I. Munteanu (Moko, Tăticu'...) 7 (șapte) întrebări pe care el le-a considerat de-a dreptul inutile, dar... a răspuns prompt la ele, dispărînd, apoi, în... lanul său de porumb...

– *Cum se debutează după 50 de ani? Și, în cazul tău, de ce?*

– La fel de penibil ca la 20. În sensul că degeaba ai auzit cum trebuie să procedezi, nu poți evita stîngăciile. Așa ar fi un răspuns onest, care nu interesează pe nimeni. Un răspuns „de imagine“ ar fi că, păstrînd proporțiile, ca la 15 ani după vîrsta la care a debutat Arghezi. De ce? De... retardat. La 41 de ani înregistram muzica pe lingă care trecusem la 17. Sau, altfel, pentru că la 26 știam deja că nu voi propune o nouă teorie a relativității.

– *Ești un personaj de „structură“ realistă. Cum se vede, din această perspectivă, viața literară românească, în tranziția ei... continuă?*

– Ca simplu cetățean, o vîd mai degrabă în continuitatea ei, tot cu gaște și găște literare, n-o spun eu, neica nimeni, o spune Ibrăileanu. Ca „fizicant“, nu-mi pot permite să vorbesc în public despre literatură cu matematicianul Dan Barbilian și fizicianul Vlad Zografi. Ca să nu mai vorbim de cea mai bună carte despre același Ion Barbu, *Cosmologia Jocului secund*, scrisă de fizicianul teoretician Basarab Nicolescu.

– *De ce naiba ți-ai numerotat prozele din volum? Uneori am avut impresia că e o carte de bucate. Numerotarea te obligă să crezi că e vorba de o înșurire firească a unor episoade, ce se doresc capitolele unei proze de mai largă respirație, cum ar fi romanul. Sau evocarea?*

– Corect. În plus, numărul, făcînd parte din titlu, chiar dorește a exprima și această valență subiacentă, a fiecărui text (eu n-am căderea să le socotesc proze, chiar dincolo de mărturisirea, în text, că asta se doresc a fi, asta trebuie s-o apreciezi tu – generic vorbind – în calitate de cititor), această valență, spuneam, de a fi autonom, dar și organ al unui organism. Obiectiv, numerotarea acoperă și firele puse de colo pînă dincolo, cu tot cu micile capcane.

– *De ce crezi că mie mi-a plăcut cel mai mult „Concertul de Aranjuez“?*

– Un răspuns s-ar găsi în ultimul text, cu nr. 17, în care personajul Diafanei Doamne îi spune naratorului, care poartă o povară a scrisului, că „Aranjuez e unul din nodurile existenței lui emoționale“. Dialogul e... muzical, „Aranjuez“ e un text cu structură muzicală... sau, poate, nu-i decît amintirea ta, emoția ta provocată de amintirea extraordinarului concert al compozitorului orb?

– *De ce ai făcut mica farsă, cu cele 2 (una și jumătate) proze ale fiului tău, fără a preciza care sunt ele? Toți ne iubim copiii.*

– Dacă ai corectat pe 2 în 1½, ai răspuns singur la întrebare. Se vede din text, coroborînd informațiile de pe ultima copertă, care-s ale lui. În plus, mai e un text „după un vis al lui Ramiro“. Dar, hai să-ți dau un răspuns amuzant. Poate vizez să mă întrebe, cîndva, publicul, ca pe Ilf și Petrov, cum scriem împreună...

– *Ultima, la fel de banală, întrebare. Merită, în general, să scrii literatură, în acest început de mileniu? În România ori aiurea?*

– Asta n-ar trebui să te-ntreb eu mai întîi pe tine, care ai scris și în mileniul ăsta, dar și în cel trecut? Uite, într-una din cărțile, socotite minore, ale clujeanului tău, Leonida Neamțu, e o frază extraordinară. La întrebarea „De ce scriu scriitorii?“, un personaj spune că ei scriu pentru că își imaginează că o frumoasă stenodactilografă așteaptă, cu creionul în mână, continuarea. Nici nu-ți închipui, acum, la început de mileniu, cînd se pariază pe soarta cărții, ca obiect și instituție (și Eco pariază pe carte!), ce frumoasă e stenodactilografă de pe ecranul procesorului de texte...

– *Număr magic, deci mai e o întrebare. Cum ai da tu o definiție a prieteniei?*

– Cum nu m-ai întrebast pînă acum, trebuie să presupun că întrebarea derivă, fie și mediat, din lectura cărții. Ar însemna că și-a atins măcar un scop, fie și aparent colateral. Hai să riscăm, pornind de la o definiție cinică: prietenia e o corabie care pe vreme bună duce doi, pe vreme rea unul singur. Dar să construim un răspuns doar pe baza textului. Relația ambiguă dintre Moko și Loara e o latură a prieteniei. Cea dintre Sergiu și medicul narator, din textul 7, alta, Dorin, din următorul, încearcă să învingă „adaptările“ comode ale fratelui savant, construind o prietenie între frați. La urma urmei, găsești măcar un singur text în care să nu fie sugerată o latură a prieteniei? Chiar vrei o definiție? Prietenia e o realitate la fel de puternică, imuabilă și de transcendentă ca imaginația și ca acele c e v a, egal cu forța autorului. ■



Drozsnyik István (Ungaria)

Nu te juca cu focul! (2002)

Provocarea justă

■ Adrian Țion

19 exerciții de locuire în întrebare
Colegiul Național „Emil Racoviță”
Cluj-Napoca, 2002

Dovedind atașamentul dascălului de excepție față de crezul său didactic, profesorul Iuliu Părvu adaugă șirului de frumoase inițiative și reușite repurtate de-a lungul unei îndelungate cariere pe acela al publicării unei insolite culegeri de eseuri aparținând elevilor Colegiului Național „Emil Racoviță” din Cluj-Napoca. Din modestie, dascălul ar fi tentat să spună că performanța aceasta revine exclusiv elevilor săi. Desigur, perspicacitatea, scrisul inspirat, coroborate cu impresionantul bagaj de cunoștințe (dacă ținem cont de vârsta autorilor, elevi în clasele X-XII) sunt onorante cărți de vizită pentru fiecare dintre aceste personalități în formare. Dar fără munca profesorului, fără îndrumarea, provocarea și exigența lui, ar fi rămas, probabil, modeste încercări de abordare a unui nou și complex procedeu de verificare a cunoștințelor: eseul.

Volumul a apărut sub sigla Colegiului Național „Emil Racoviță” din Cluj-Napoca în iunie, la sfârșitul anului școlar ce a trecut. Este minunat că instituțiile de învățământ pot astăzi scoate cărți precum aceasta, în regim propriu, consolidând tipografic prestigiul unei școli cu tradiție recunoscută. Deși ar putea să pară așa la prima vedere, cartea nu este o antologie aleatorie de texte, ci reușește să se constituie într-un unitar exercițiu spiritual care a luat în stăpânire „spațiul întrebării”. De aceea titlul culegerii conține acest impuls tematic exercitat în vastitatea interogativ-retorică a discursului. 19 texte – 19 autori.

Cunoscându-le posibilitățile și sensibilitatea, profesorul Iuliu Părvu a reușit să le caracterizeze scrisul printr-un cuvânt bine ticluit, devenit reper de secționare, a grupat textele după stil, mod de abordare, prezentându-i pe autori *ex abrupto* drept *cinici, eretici, sceptici, ofțici, socratici, tradiționaliști* etc. Deconspirarea modelului ilustrat de textul lui Mircea Eliade *Un amănunt din Parsifal* conduce cititorul pe firul just al aventurării în miezul constructiv al interogației. Ușor derutați de avalanșa informațională, tinerii esești pornesc în căutarea „întrebării juste” ca spre un reper salvator, dătător de sens și speranță. Cine poate locui mai bine spațiul întrebării dacă nu un tânăr aflat la intrarea în viață? Întâlnirea autorilor cu problematica propusă ține loc de liant în acest demers eseistic pe cât de juvenil în mentalitate pe atât de matur în elaborare și concepție.

Preocuparea generală a tinerilor esești, chiar neexprimată, pare a fi ieșirea din tipare. Pentru aceasta ei nu conțenească o îmbina expresia doctă cu argoul, ceea ce dă, fără îndoială, o coloratură originală și sprințară frazei. De asemenea, setea de reușită este un motiv ce se insinuează obsesiv în paginile cărții, expresie a unei inconfundabile nevoi de a ieși în întâmpinarea propriei individualități. Pentru „cinicii” Bogdan Șanta și Iulia Bogdan aroganța cu care resping formula reușitei în viață nu este decât o mască obișnuită a adolescenților, folosită din dorința de a epta, nu din lașitatea de a se sustrage. După ce sare de la Sfântul Graal la Richard Gere, Iulia Bogdan recunoaște că „*meru întrebarea a fost problema, nu răspunsul*”. Cu toată ironia afixată, Bogdan Șanta își încheie intervenția în termeni eliadestici, preocupat de propria devenire. De altfel, majoritatea autorilor sunt foarte apropiați de candoarea și



Giuliana Bellini (Italia)

Fără titlu (2002)

înlăcărarea eroilor întâlniți în *Huliganii* lui Mircea Eliade, măcinați de tonia debutului fertil în viață după rețete neconvenționale. La secțiunea „Ereticii”, Sonia Mărginean glosează dezinvolt și responsabil pe marginea „*întrebării care ne va mântui*”. Eseul ei amplu *Erezie la început de mileniu* propune o dez-inhibată reiterare a mesajelor biblice în actualitate. Din păcate se anunță prea mulți „sceptici” la acest început de mileniu: Adriana Monea, Tiberia Pop, Mădălina Vereș și Flavia Amalia Marina. Gândurile lor oscilează între „*iluzia fericirii*” și conturarea unui tot armonios ca suport idealizat al realului, supralicitează tema îmbătrânirii într-o lucrare mai aproape de proză (*Frica*) și se extind sub povara unui sentimentalism fecund în zona lirismului confesiv.

Limitări impuse de gen nu par a fi luate în considerare. De fapt, nici nu există. Acești tineri ajung în mod diferit să învețe că în structura eseului bunul-gust e unul din criteriile ordonatoare. „Științistii” o iau metodic pe calea analizării „proceselor afective” (Tudor Creț și Ileana Mureșan), „ofțicul” Marius Moldovan e obsedat de reîncarnările virtuale, „socratica” Denisa Litan se luptă în termeni neași uneori cu cei ce acceptă „*să își atrofeze mușchii aspirației și curiozității, involuând la stadiul de plantă*”.

Cu „existențialiștii” Călina Zaharia, Maximilian Hoge și Lucian Remus Țira se deschide o pagină nouă spre întrebările actualității trecute prin codul de valorizare a percepțiilor. Sunt relevante egoismul și lipsa unui cod moral, „*bolile ce pot transforma un om normal genetic într-un coșmar viu*” și denunțarea televizorului ca „*nouă unealtă de divinație*”.

Un limbaj elevat folosește Evelina Andreea Porumb pentru articularea motivelor tratate în textul său alăturat eseului Semidei Adina Popan la secțiunea „Epicureicii”. Dacă e adevărat că *Imaginația e cheia către suflet*, autoarele acestor rânduri par a fi găsit în ele însele cheia de a convinge cititorul prin tonul și ținuta discursului. „Tradiționaliștii” (Mihaela Moldovan) și „patrioții” (Silvia Șuteu) sunt tot mai rari printre noile generații, trebuie să recunoaștem, și chiar din grupul acestora vine avertizarea de a nu ne renega obârșia și de a nu se ajunge la parafrizarea blasfemică „*Eu cred că nemurirea a murit la sa*”. Volumul se încheie cu un *Mesaj către pământeni*, de fapt un SF deghizat în eseu, semnat de „vizionarul” Radu Neag.

E atâta bogăție de idei în curajoasa punere în pagină a gândului curat încât te întrebi dacă acești adolescenți se vor lăsa vreodată contaminați de pustul existențial întreținut de conveniențele stericile, specific unor adulți detestați acum! Cele 19 exerciții de locuire în întrebare demonstrează curiozitatea și nerăbdarea lor de a cunoaște și a se cunoaște punând întrebări la tot pasul. Pentru că, vorba poetului, ei n-au „timp de răspunsuri”. Răspunsurile le vor da cititorii. Deocamdată, liceeni au răspuns provocării lansate de profesorul lor prin căutarea „întrebării juste”. Care dintre ei se apropie mai mult de această țintă rămâne de văzut. Fapt e că profesorul Iuliu Părvu a știut să aplice provocarea justă.

Un „răscolitor de taine”

■ *Ilie Rad*

ȘTEFAN J. FAY
Cronologia lui Ioan Kemény
(*Caietele unui roman care nu s-a scris*)
Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2002

A trecut aproape necomentată de critici lucrarea *Cronologia lui Ioan Kemény* (*Caietele unui roman care nu s-a scris*), datorată lui Ștefan J. Fay, cunoscut scriitor român, trăitor azi în Franța, născut la 2 iulie 1919, în satul Seuca, din jud. Mureș. Este fiul lui Joseph de Fay și al Gabrielei (n. Kemény), prin ambii părinți scriitorul având o ascendență interesantă. Consemnată în documente ungurești încă la 1128, familia Fay a dat, de-a lungul secolelor, vestiți militari, ambasadori (la Înalta Poartă și la Veneția), guvernatori, pictori, muzicieni, scriitori, precum Fay András (1786-1864), clasic al literaturii maghiare, sau tot un Fay András (†1911), fabulist și scriitor în esperanto! – bunicul scriitorului nostru. Tatăl lui Ștefan J. Fay, doctor în drept internațional, specialist în istorie și poliglot, a fost deputat al secuilor în Parlamentul României Mari (discursurile sale au fost elogiate de Nicolae Iorga), prieten politic cu Octavian și Eugen Goga, Octavian C. Tăslăuanu ș.a., devenind ulterior prim-secretar al Legației României la Tokio și Bruxelles (unde a murit în condiții până azi neelucidate). Mama sa cobora din viața lui Ioan Kemény, generalul și principele căruia scriitorul de azi îi dedică lucrarea de față. Să mai notăm că Ștefan J. Fay a fost căsătorit cu Voica Bogdan, descendentă mai

multor familii domnitoare din Moldova – Bogdan, Cantemir, Sturza – și strănepoată a lui Gri-gore Ghica, ultimul domn al Moldovei.

Ștefan J. Fay este cunoscut cititorilor mai ales prin capodopera sa indiscutabilă, romanul *Moartea baroanei* (ediție restrânsă 1988, ediție integrală 1994), un excepțional roman istoric, politic, militar și diplomatic, un roman al luptelor religioase din Transilvania (temă mai puțin tratată în literatură română). În afara acestui roman, autorul a mai publicat, sub pseudonimul Ștefan Andrei: *Noul oraș* (roman, 1952), *Spre șantier* (roman, 1953), *Împreună* (povestiri, 1953), *Pe drumuri craiovene* (reportaje, 1954), *Pe Șoseaua Basarab* (reportaje, 1955), *Minerii din Valea Jiului* (reportaje, 1955), *Fata plutășului* (roman, 1956). Începând din 1973, autorul va semna cu numele său adevărat, publicând: *Acea noapte, acea zi de iarnă '33* (1973), *La cina din nouă sute șapte* (1977), *Caietele locotenentului Florian* (roman, 1983), *Sokrateion sau mărturie despre om* (o evocare a lui Mircea Vulcănescu, 1991), *Bal la castel* (1993; ediția a II-a, 2002), *Caietele unui fiu risipitor* (jurnal, 1994); *Sub casa de aur a lui Mambrino* (povestiri, 1997).

Dar cine a fost Ioan Kemény, căruia scriitorul i-a dedicat recenta cronologie? Născut în 1607, la Bichiș, într-un castel care se mai păstrează și astăzi, acest Ioan Kemény se trăgea dintr-o familie de nobili ardeleni din neamul Micula, proveniți din „vechi cnezii pământeni de pe Crișuri”, cu trecerea vremii maghiarizată. Și-a început cariera prin a fi îngrijitorul căinilor principelui Transilvaniei, Gabriel Bethlen, urcând apoi toate treptele unei cariere de excepție: paj, stegar, lucrător la cancelarie, oș-

tean, comandant de cavalerie, căpitan al cetății Făgărașului, comandant al Ordinului Vitejilor din Secuime, diplomat și trimis al principelui transilvan la Iași, Târgoviște, Viena, Brandenburg, Constantinopol, Cracovia, general comandant al unor campanii militare în Moldova, Muntenia, Ungaria, Polonia, în ultimii doi ani ai vieții fiind principe al Transilvaniei (1660-1662), murind pe câmpul de bătaie la Seletuș, într-o luptă împotriva turcilor. Este autorul unor *Memorii* faimoase (publicate în 1856 de către Academia Ungară), o excepțională cronică a Transilvaniei pentru o perioadă de treizeci de ani. Corespondența sa cu domnitorii români arată, cum scrie Ștefan J. Fay, *Jegătura inevitabilă dintre cele trei principate pentru salvarea lor reciprocă în fața presiunilor străine, precum și înțelesul adânc al Moștenirii lui Mihai Vodă Viteazul: gândul Regatului dac*. Mai mult decât atât, Ioan Kemény este unul dintre principii și voievozii pământeni care au înfruntat „eroarea istoriei” (expresia aparține lui Mircea Eliade), apărând Transilvania de pericolul transformării ei în pašalac.

Autorul îl consideră pe Ioan Kemény „un «Model» de cavalier al curajului, al cinstei, al măsurii în judecata politică și militară, al iubirii de pământul pe care s-a născut – comparabil cu cele mai frumoase chipuri de eroi ai Renașterii din țările apusene”. Cronicarul turc Evlia Celebi scria despre același Kemény că „a fost socotit în timpul vieții ca unul dintre cei mai de seamă bărbați politici ai Transilvaniei”, un om care „cunoștea toate științele filosofice și avea cunoștințe extraordinare și nemaipomenite”.

Cronologia... începe cu un scurt capitol genealogic, în care Ștefan J. Fay ține să accentueze câteva adevăruri: faptul că „familia Micula, cu toate ramificațiile ce se nasc dintr-însa, inclusiv ramura Kemény – care ne interesează aici – este de origine ardelenă și, cu toate că maghiarizată, destinul ei a fost legat nu de Ungaria – decât accidental –, ci permanent de destinul Transilvaniei, nu ca unguri, ci în calitate de ardeleni” (p. 11). Înțelegem astfel mai bine profesiunea de credință a lui Ștefan J. Fay, care afirmă: „Primul – și cel mai puternic – atribut al apartenenței la un neam ține de cultura în care trăiește omul. Eu nu-s român prin sânge, ci prin cultură, prin limbă. Limba și cultura mi-au dat mie Patria”.

Există multe fapte de arme sau gesturi politice exemplare, săvârșite de nenumărați membri ai acestei glorioase familii. Să-l amintim, de pildă, pe Simion Kemény, care a slujit în armata lui Iancu de Hunedoara. În timpul unei campanii militare din 1442, comandantul Mezig-bei „dăduse instrucțiuni amănunțite armatelor sale ca să caute a-l prinde pe Iancu, viu sau mort, spre a-i trimite capul la poartă, în semn de victorie. În vederea acestui lucru, soldaților turci le fusese descrisă înfățișarea voievodului, armura ce o purta, coiful, calul. Lucru pe care Iancu de Hunedoara îl aflase prin spionii pe care îi avea în tabăra turcească”. În această situație, la 22 martie 1442, când a avut loc o luptă între armata lui Iancu de Hunedoara și oștirea otomană, Simion Kemény s-a îmbrăcat în hainele voievodului, pentru ca acesta să fie ferit și protejat în timpul luptei. Simion Kemény este lovit de o lance în piept și moare, salvând astfel, cu propria sa viață, viața domnitorului. Va fi îngropat, în semn de omagiu suprem, „în mantia lui Huniade”, iar cămașa de zale a fost depusă în capela castelului de la Hunedoara. De dragul adevărului trebuie să facem următoarea remarcă: nu toți Keméneștii au fost atașați cauzei românești, transilvane. În timpul Revoluției de la 1848, de pildă, între cei care au luptat împotriva moșilor lui Avram Iancu s-au numărat și baronul Ștefan Kemény și comandantul Farkas Kemény – cf. Avram Iancu, *Ghinda și sabia. Jurnal de război cu ungurii*, ediție îngrijită de Eugen Evu, Editura „Călăuza”, România, 1995. Autorul urmărește apoi nașterea eroului, în castelul de la Bichiș, evocându-i copilăria și tinerețea, implicarea în bătăliile militare și politice, anii de robie tătară,



Mauro Manfredi (Italia)

Piran – Croația (1999)

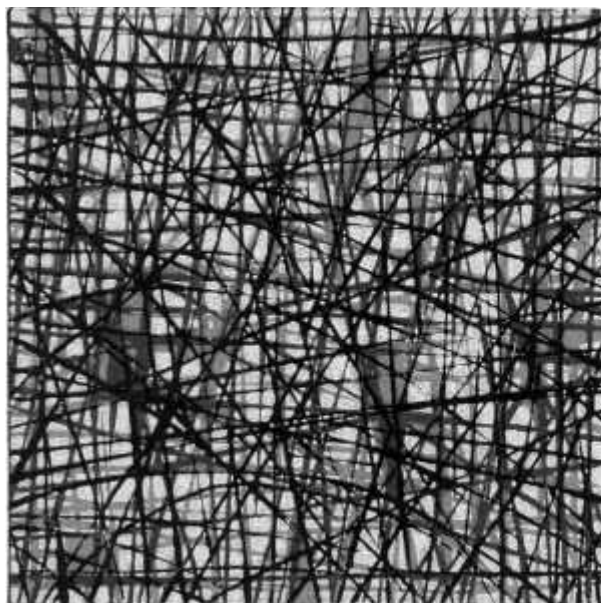
activitatea de principe al Transilvaniei, apoi moartea în bătălia de la Seleuş. Ioan Kemény și-a dus viața sub trei principii: Gabriel Bethlen (1613-1629), sub interimatul de un an al soției acestuia, Ecaterina de Brandenburg (1629-1630), și al fratelui său, Ștefan Bethlen (1630), Gheorghe Rákóczi I (1630-1648) și Gheorghe Rákóczi II (1648-1660), fiecare cu un rol mai mult sau mai puțin important în istoria frământată a Transilvaniei.

După cum mărturisește autorul în prefața cărții, *Cronologia...* s-a constituit „din necesitatea de a-mi fundamenta documentația de care aveam nevoie pentru scrierea unui roman – *Principele neprimit* – contractat în urmă cu peste două decenii la Editura Albatros. Eram sigur că pe armătura acestei cronologii se poate construi un roman istoric interesant, cu tot ce ar fi cerut acest gen literar: culoare locală, temperatură, portrete în conflict, atmosferă politică și militară, costumație, limbaj”.

Până la urmă, eu cred că romanul chiar s-a scris, fiindcă toate aceste calități le găsim în cronologia de față. Oprindu-se asupra unei epoci mai îndepărtate, pentru care nu avem foarte multe documente, autorul suplinește cu imaginația sa ceea ce ar fi trebuit să ne spună documentele de epocă. De altfel, pentru reconstituirea atmosferei epocii, autorul, bun cunoscător al documentelor vremii, recurge la numeroase mărturii contemporane, la evocările lui Constantin Gane, din *Trecute vieți de doamne și domnițe*, dar mai ales la memoriile lui Kemény însuși (Ioan Kemény, *Memorii. Scrierea vieții sale*. Ediție și prefață de Ștefan J. Fay. În românește de Francisc Pap. Cuvânt înainte de acad. Camil Mureșanu, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2002). Sunt folosite și alte monografii consacrate lui Ioan Kemény, cum ar fi: Neagoe Popea, *Memoriile lui Ioan Kemény*, teză (1899), Persian Kalman, *Principatul lui Ioan Kemény* (1907), Ronay Elemér, *Kemény Ioan. Moartea și mormântul său* (1929). Desigur, este rolul istoricilor de profesie, în special al medievaliștilor, de a îmbogăți cu noi informații și amănunte, pe baza unor cercetări de arhivă, ceea ce se știe despre viața și activitatea acestei importante personalități transilvane.

Problema care se pune într-o astfel de lucrare este în ce măsură autorul a reușit să fie obiectiv față de eroul său, personaj istoric real, în ce măsură a reușit să îi sublinieze nu numai luminile, ci și umbrele. Cum se întâmplă cel mai adesea, autorul nu se poate detașa de personaj, de care este legat și sentimental, valorificându-i mai cu seamă pozitiv faptele și acțiunile. În schimb, în prefața la memoriile scrise de Ioan Kemény în robia tătară, acad. Camil Mureșanu vorbește de „unele trăsături oportuniste ale caracterului, de care contemporanii și-au dat seama și nu puțini i le-au reproșat”. I se mai impută faptul că își pedepsea cu cruzime inamicii (pe unul chiar l-a spânzurat), că nu privea spre masele de jos etc. Dar aceste lipsuri sunt scuzaibile într-o lucrare a unui autor care nu se consideră „decât un transcriitor de fapte lăsate de trenea istoriei în drumul ei prin Transilvania”.

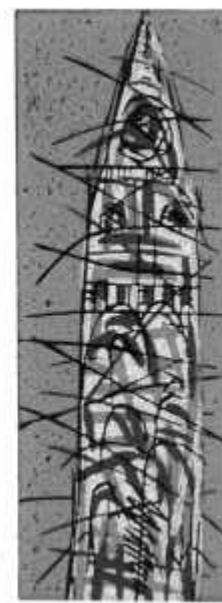
Ca și în celelalte reconstituiri istorice, Ștefan J. Fay excellează în descrierea mediilor sociale și politice, a conflictelor de palat, a vacarmului luptelor. El acordă o atenție specială portretisticii, interioarelor (a se vedea descrierea interiorului castelului din Bichiș sau a Bisericii „Trei Ierahi” din Iași), vestimentației, artei culinare, toate acestea dând paginii parfumul de epocă atât de necesar unei lucrări de asemenea profil. Iată, de pildă, un fragment din descrierea nunții fetei lui Vasile Lupu, domnița Maria, cu ducele polonez Janusz Radziwiłł: „Mesele acestea erau de o bogăție nemaipomenită. Talgerele și farfuriile erau numai de argint și aur, la fel cupele, cutițele și ligurițele... Când pleca să cerceze țara, în carete căpușite în mătase aurită, Vasile Lupu avea cu el un alai de 3.000 de călăreți, 2.000 de pedestrași și 100 de ieniceri, iar pajii lui Vodă erau îmbrăcați în purpură” (p. 112). Sau descrierea clipelor de liniște trăite în Bichișul



Claudio Lara (Argentina)

natal: „Dar fiecăru om îi este dată o pagină din cartea pământului, o pagină pe care omul nu o poate sări. Și Kemény știa acest lucru. Știa de mult că nu-și aparține. Că Bichișul lui era numai o insulă de pace, pe care trebuia să o lase în urmă, o pace trecătoare sufletului său, în care luciditatea, îndrăzneala, adeseori dorul ascuns se împleteau ca în jocul acestor culori jucate pe chimirul dăruit de Ionuț” (p. 133). Împărțirea materiei pe ani are rolul descrierii pe capitole, cu acțiuni contraponctive, cu planuri simultane, care dau acțiunii un interes aparte. Pregătirea, desfășurarea și încheierea campaniei din Polonia, de pildă, care ocupă multe pagini în economia cărții, constituie partea cea importantă, care se citește cu cel mai mare interes.

Noua lucrare a lui Ștefan J. Fay are meritul de a aduce în actualitate figura unei personalități remarcabile a Transilvaniei din secolul al XVII-lea, ale cărei fapte și acțiuni sunt prea puțin cunoscute, mai ales de către noile generații de cititori. Mai mult decât atât, citind cartea de față, putem constata cât de puțin se schimbă unele lucruri în istorie, în ciuda trecerii secolelor: asistăm astfel la eternele lupte pentru putere, la manevrele politice și trădările care se fac în acest sens, la dorișta unor state de a intra în tot felul de alianțe, în funcție de



Toate drumurile duc la Roma (2002)

factorii conjuncturali etc. Ioan Kemény, de pildă, l-a sprijinit la un moment dat pe Matei Basarab împotriva lui Vasile Lupu, iar mai târziu a contribuit la alungarea din domnie a ultimului și la înscăunarea pe tronul Moldovei a lui Gheorghe Ștefan. La fel ni se înfățișează relațiile cu Poarta, cu Polonia sau cu hanul tătarilor: Transilvania când era aliată cu aceste puteri, când se afla cu ele în stare de război.

Cronologia lui Ioan Kemény ne îndeamnă să citim cu interes memoriile pe care fostul principe transilvan le-a scris în robia tătară, memoriile intrate acum și în patrimoniul cultural românesc, grație acestui scriitor împătimit de istoria Transilvaniei – Ștefan J. Fay.



Neil Caffin (Australia)

În orașul Sursee (2001)

În chilia de la Chartreuse

■ Ion Cristofor

O bursă, acordată cu generozitate de Comisia Mixtă a Comunității Franceze din Belgia, avea să-mi ofere șansa de a studia vreme de câteva săptămâni în miraculoasa La Chartreuse du Val de Bénédiction de la Villeneuve-lez-Avignon, un orașel din sudul Franței. Într-una din chiliile acestei faimoase mănăstiri, dotată cu toate facilitățile unei vieți moderne, aveam să petrec zile și nopți de delectare livrescă, încercând să traduc în românește superba piesă *Un Faust* a renumitului dramaturg Jean Louvet sau să redactez paginile unei noi cărți dedicate scriitorilor belgieni.

Prin amabilitatea directorului Centrului Național de Scriituri ale Spectacolului, domnul Daniel Girard, sunt instalat în celula R, a cărei ușă exterioră dă într-o splendidă grădină. Sub soarele meridional al grădinii, înconjurată de ziduri și turnuri de piatră, se lăfăie umbra verde de laurul și-a acantului, a unor plante rare, al căror nume îl ignori. Simpaticul, prietenosul director îmi atrage atenția că în încăperile în care mă instalez a locuit cândva Hélène Guenne-Cingria, o cunoscută jurnalistă și scriitoare geneveză. Era o apropiată a romancierului L.F. Ramuz, a lui Stravinski și soția unuia dintre fondatorii revistei *Nouvelles Littéraires*. Doamna Cingria avea să locuiască în acea celulă în perioada 1942-1983, dând azil, în timpul războiului, unor scriitori proscriși precum Louis Aragon și Elsa Triolet. Camerele ei vor deveni locul de întâlnire a unor personalități precum Jean Vilar, Gérard Philippe, René Char, Pierre Seghers, Pichette, Arthur Adamov, Jean Louis Bory, André Chamson, Guy Dumur, Roland Barthes, Bernard Dort, Léon Ginschia, Mario Prassinos. Tot aici se întâlneau cei ce vor deveni animatorii de mai târziu ai Festivalului de Teatru de la Avignon. Printr-un testament, doamna Cingria a lăsat un fond din care se acordă și azi burse pentru scriitorii elvețieni.

Aici, la Villeneuve-lez-Avignon, pietrele zidurilor sunt impregnate de memorie. Aceste ziduri pe care se agită acum umbra umilului scrib de la Dunăre, îngrijorat că-i scapă sensurile unei expresii ce n-a încăput în paginile dicționarului, au o magie particulară. După-amiezele când ies să lucrez la masa de lemn din grădină, în tovărășia unei „blonde“ (adică a unei beri ce se evaporă atât de repede, se înțelege...), șopârle mărunte se agită ca niște hieroglife verzi pe pietrele masive ale zidului ce împrejmuește fosta mănăstire fortificată. Serile, scriitorii aflați în rezidență ne întâlnim în apropierea bucătăriei, la o masă copioasă pe care Coco, stăpâna, nu obosește să aducă mereu și mereu alte comori ale artei

culinare provenșale. Îmi spun că la plecare va trebui, probabil, să-mi cumpăr o altă curea, una ceva mai mare... Se dezbate probleme teatrale, dar anecdota și buna dispoziție nu lipsesc. Privesc în jurul meu și constat că vremelnicii musafiri ai sfântului lăcaș ignoră cu desăvârșire preceptele extrem de severe ale ordinului fondat de Sfântul Bruno. Călugării de la Chartreuse cultivau o abinență totală, se dedicau rugăciunii, studiului și muncii fizice. Mesele erau frugale, cu absența totală a cărnii și alimentelor grase. De la 14 septembrie până la sârbătoarea Paștilor se lua o singură masă, cea de-a doua constituia un atelier de muncă. Cea de-a treia, numită „cubiculum“, era camera propriu-zisă. Printr-o nișă situată la dreapta ușii, călugărul primea hrana și documentele de care avea nevoie în munca sa. Pentru ca izolarea să fie cât mai desăvârșită, această nișă nu permitea dialogul cu cel aflat în afară. Tăcerea putea fi ruptă doar în anumite zile de sărbătoare. În comparație cu taciturnii călugări de altădată, discuția scriitorilor și traducătorilor adunați în jurul copioaselor bucate pare a fi cea a unor zurbagii.

Singura pasiune ce a rămas intactă între aceste ziduri, printre care se strecurau cândva papii de la Avignon, e cea a lecturii. Însă, înainte de orice, toți sunt înnebuniți după teatru, toți mănâncă aici teatru pe pâine. Frumoasă ironie a sortii, dacă te gândești la faptul că unul din comandamentele călugărilor din alte vremuri era tăcerea, singurul dialog privilegiat fiind cel cu divinitatea. La Chartreuse a devenit locul prin care au trecut mari dramaturgi, a cărui bibliotecă conține tot ce se poate citi în materie de teatru. Câteva rafturi speciale găzduiesc piese și manuscrise ale unor autori ce au fost bursieri, piese adeseori inedite. Printre ei îl descopăr cu încântare pe Matei Vișniec, un dramaturg foarte cunoscut aici. Avem de altfel plăcerea să-l întâlnim pe scriitor într-una din seri, să stăm oleacă de vorbă. Câteva zile mai târziu, toți bursierii de la Chartreuse asistăm la piesa *Petit boulot pour vieux clown*, care se joacă la un teatru din Avignon cu mare succes. Distribuția e strălucită, pe măsura textului acestui mare scriitor, care e deja un nume de referință în lumea teatrului francez. Actorii Maurice Barrier (în rolul lui Filippo), Jacques Marchand (Nicolo), Jean-Claude Drout (Pepino) și Serge Le Lay (Sergio) joacă magistral, dând o lecție de artă actoricească, în ciuda vârstei lor înaintate. În altă seară, împătimitii de la Chartreuse ne deplasăm la teatrul din Arles, unde se joacă *Bolnavul închipuit* al lui Molière. E o montare de excepție: toți actorii sunt persoane cu diverse handicapuri: nevăzători, hemiplegici, handicapați motor etc. Cel mai sănătos dintre toți e, evident, bolnavul

închipuit, un nevăzător care-și citește rețeta în scrierea Braille. Comentariile colegilor mei de la Chartreuse sunt divergente, dar experimentul e unul inedit, în care latura umană nu e de neglijat.

Dom Le Masson, unul dintre priorii de la Chartreuse, din perioada 1675-1703, spunea că „Viața solitară are nevoie de trei lucruri pentru a se susține: orațiune interioară, studiu și lectură, muncă manuală“. Spiritul nu poate rămâne mereu solicitat, el are nevoie de sprijinul lecturii și al muncii fizice pentru a evita „inactivitatea, care constituie ruina solitarului“. Unul din statutele ordinului este un elogiu al solitudinii întru Divinitate: „Singurătatea cu Dumnezeu ocupă primul loc“.

Înarmat cu aceste perceptive, te retragi adeseori în chilie, încercând să rezisti tentațiilor de turist. Dacă stai prost la capitolul „orațiune interioară“, te consolezi cu „studiul și lectură“. Puțină muncă fizică în răstimp: faci pe bucătarul. Încerci să imiți câte ceva din arta de magician a doamnei Coco, dar rezultatele se lasă așteptate. Oricum, e greu a face pe schivnicul în sala de mese, unde discuțiile între bursieri prelungec ceva din pasiunea replicilor pe care le imaginează acești dramaturgi în chiliile lor. Bursierii pe care-i întâlnesc la masa de seară, la diferite spectacole, sunt dramaturgi cunoscuți în țările lor. Dintre ei, Marc Israël-Le Pelletier este un veritabil



cețean al universului. Dramaturgul franco-american își desfășoară activitatea la Montréal, la New York sau la Paris. Călătorește mult, soția sa e actriță și conduce o companie teatrală privată. Marc este autorul a peste 30 de piese, dintre care *The Globe* și *Fast!* au fost montate recent la New York. În „celula” de la Chartreuse, lucrează la o trilogie intitulată *Civilization*. Franțuzoaicele Pascale Lemée și Fabienne Rouby au venit în literatură după o experiență de actrițe și regizoare. Lectura pe care tinerele, fermecătoarele autoare o fac e una de actrițe care-și cunosc foarte bine meseria. Canadianca Chantal Neveu este în rezidență la Chartreuse pentru a scrie o piesă intitulată *Ancolie*, din care ne va citi fragmente în grădina spre care se deschide eleganta sa chilie. Printre auditori se numără și grădinarul așezământului. Francezul ascultă replicile cu aerul că ar participa la ivirea unui miracol. Tot în grădină ne primește și originalul dramaturg Alexandre Friederich, scriitor cu o riguroasă formație de filosof.

Dezinvolt, acesta a activat și într-o formație de rock, imprimând chiar și un disc ce demonstrează reale calități de solist vocal și de textier. Elvețianul se dovedește un bucătar rafinat. Pe masa de piatră din grădină ne servește o mâncare foarte gustoasă, preparată de el însuși în bucătăria chiliei. Tăcută, foarte muncitoare, mereu preocupată de traduceri, ea este bulgăroaica Svetlana Pantcheva. La întâlnirea cu publicul, organizată într-una din sălile în care altădată era brutăria călugărilor, va citi un fragment dintr-o piesă a unui dramaturg bulgar. În ce mă privește, vorbesc publicului despre personalitatea lui Jean Louvet, dar mă produc și în calitate de poet, citind două scurte poezii traduse în franceză, pe care le-am descoperit într-o revistă din biblioteca institutului. Întreaga atmosferă de la Chartreuse, cu severele ziduri de piatră, cu silueta fortului Saint-André ce se ridică trufaș pe muntele din apropiere, îmi evocă atmosfera romanului *Numele trandafirului* al lui Umberto Eco. Scotocind prin paginile cărților aflu câte ceva din istoria acestui așezământ cultural în care douăsprezece foste celule monahale, restaurate și amenajate, primesc autori în tot cursul anului.

Fondată la 2 iunie 1356, de către cel de-al cincilea papă de la Avignon, Inocențiu al VI-lea, La Chartreuse va cunoaște de-a lungul timpului o mare bogăție și influență. Scrierile vremii menționează că zilnic călugării de aici furnizau ajutoare unor nevoiași care se buluceau la porțile mănăstirii mai ales în perioadele de foamete. După Revoluția Franceză, printr-o lege dată la 13 februarie 1790, călugării sunt obligați să abandoneze mănăstirea. Un inventar făcut în 1791 consemna prezența a 34 de tablouri, unele semnate de mari maeștri ai penelului, a unei vaste biblioteci, cu 9.200 de volume, dintre care unele de o inestimabilă valoare. Ultimii călugări vor fi alungați dintre zidurile mănăstirii în 1792. Clădirile vastului complex monastic, construite în stil gotic sau baroc, sunt declarate de revoluționari bunuri naționale, fiind vândute în loturi sau lăsate paraginii. Abia în 1834, un scriitor, proaspăt numit inspector în cadrul Direcției Monumentelor Istorice, va atrage atenția asupra dezastrului instaurat aici. E un scriitor cam monden, care bate neobosit toate regiunile Franței. Romanticul acesta va salva de la dispariție nenumărate monumente, taze ascunse sau în curs de degradare. Celebra tapiserie *Doamna cu licornul*, fresce de o inestimabilă valoare, picturile murale ale palatului papilor din Avignon, castelul de la Blois, Notre-Dame de Laon, superbe edificii romane, biserici, case, picturi, sculpturi. Toate aveau să fie salvate de la ruina timpului sau de la distrugerea datorată ignoranței de cel pe care un critic al secolului nostru avea să-l numească „primul și poate singurul



Villeneuve-lez-Avignon, Chartreuse du Val de Bénédiction

ministru adevărat al culturii” franceze. Din păcate, această onoare i-a fost acordată doar de posteritate. Mondenul personaj nu era altul decât Prosper Mérimée. Prozatorul, devenit inspector, descinde în 1834 la Villeneuve-lez-Avignon, constatând că „magnificul monument” al mormântului papei Inocențiu al VI-lea servea de dulap unui biet țaran ce folosește mausoleul pentru a depozita butoaie și trunchiuri de măslin. Strigătul de alarmă al scriitorului avea să aibă efectul scontat, dar cu oarecare întârziere. Notele de călătorie ale lui Mérimée în sudul Franței, din 11 septembrie 1843, nu vor rămâne literă moartă. În 1906 statul francez va decide restaurarea celebrei mănăstiri de altădată. Această repunere în valoare se va desfășura în mai multe etape. Iar restaurarea nu s-a încheiat nici astăzi. Altfel spus, La Chartreuse se află an de an în atenția factorilor responsabili, ca un tezaur cultural ce nu mai lasă pe nimeni indiferent, de la cei doi grădinari ai așezământului până la ministrul culturii.

Dacă la începutul secolului XX Villeneuve-lez-Avignon era încă un sat în apropierea mitologicului oraș al papilor, Avignonul, astăzi este un centru cultural cunoscut în lumea întreagă. Statul francez va depune serioase eforturi financiare pentru a recupera toate proprietățile fostei

mănăstiri. Datorită unor spirite vizionare ca Jean Salusse, responsabil al monumentelor istorice, sau Jacques Rigaud, membru al cabinetului ministrului culturii, Jacques Duhamel, La Chartreuse va deveni nu numai un muzeu foarte original, ci și un centru cultural de anvergură. Constat pe viu că directorul de azi al acestui vast așezământ cultural, Daniel Girard, e mereu preocupat de dezvoltarea sa, de buna lui funcționare. Un arhitect îl însoțește, câteva zile la rând, pentru a găsi cele mai bune soluții de restaurare și de punere în valoare a unui colț al fostei mănăstiri. Toate amănuntele sunt aici importante: ce culoare să aibă mocheta dintr-o sală anume, dacă sticla nu distonează cu sobrietatea fostei mănăstiri etc. Compar, instinctiv, situația de aici cu cea de acasă, nu fără un sentiment de melancolie. Oricum, nimic nu poate să-ți întunece bucuria de a lucra într-o chilie de la Villeneuve-lez-Avignon, în care, prin vocea ta, Faust se străduiește să răspundă în românește asalturilor unei Margarete moderne, bine școlită în prealabil de Mefisto. ■

„A fi elvețian înseamnă a avea raporturi specifice cu vacile, cu Dumnezeu și cu democrația“

■ *Alexandre Friederich*

Născut în 1965 în Elveția, dramaturgul Alexandre Friederich a studiat filosofia. Este autorul unor piese de o mare originalitate. Dintre acestea amintim: *Mai mult decât nimic* (1997), *Didadactures* (1998), *Calea de urmat pentru un teatru fascist imposibil* (1999), *Între noi fie făcut* (2000), *Spațiul* (2001), cu precizarea că titlurile sunt greu de tradus, scriitorul mizând adeseori pe jocuri de cuvinte. A publicat și câteva cărți de eseuri neconvenționale, gen *Gândirea peștilor, raporturi asupra muncii* (2000). Romancier, de asemenea, Alexandre

Friederich a realizat și un film de televiziune, are preocupări în domeniile plasticii și muzicii. Este o personalitate polivalentă. L-am întâlnit în cadrul Centrului Național de Scriituri ale Spectacolului la Villeneuve-lez-Avignon, unde primise o bursă pentru perioada 16 septembrie-14 decembrie 2002. A avut bunăvoința de a-mi acorda acest scurt interviu, un gest prietenesc pentru care-i rămânem profund îndatorați.



– *Din prezentarea publicației Lettre de La Chartreuse, constat că ai făcut studii de filosofie. Cum de te-ai îndreptat spre literatură?*

– Filosofia este un instrument de organizare a sensului. Ceea ce știam, în schimb, e că literatura și academia nu fac o bună căsnicie. Asta nu a fost un motiv ca să termin cu vocația mea de scriitor. Critica literară a vampirizat întotdeauna literatura. Pentru ca să-mi păstrez intactă pasiunea pentru literatură, am fost silit să mă întorc spre filosofie. Iar filosofia m-a îndepărtat considerabil de literatură.

– *Care sunt maestrul tău în materie de teatru, eventual cine sunt cei care ți-au influențat scriitura?*

– În teatru, am fost influențat de o idee a lui Beckett (cred că lui îi aparține), după care nu avem nimic mai bun de făcut pe pământ decât să vorbim. Cuvântul este maxima acțiune de care am fi capabili. De altfel, urgența întrebării metafizice unită cu imposibila sa rezolvare îmi pare foarte bine evidențiată de opera sa. Acestea fiind zise, trebuie să spun că îl citeș foarte rar pe Beckett. În schimb, jurnalul lui Ionesco m-a interesat foarte mult, admir piesele lui Werner Schwab. În sfârșit, disperata ironie a teatrului intimist al lui Calaferte mă încântă, iar asta se întâmplă fiindcă acest autor e, în opinia mea, unul din cei mai mari scriitori francezi contemporani.

– *Care sunt raporturile tale cu cultura elvețiană? Există la tine ceea ce s-ar putea numi un specific elvețian?*

– Specificul culturii elvețiene este dat de faptul că nu se confundă cu cea franceză. Se străduiește adeseori să se întâmple așa, tocmai pentru ca să-și remedieze un anumit complex de inferioritate. E un apanaj al națiunilor secundare și e ultima dintre grijile mele. Eu sunt elvețian și cultura mea este limba franceză (ceea ce nu se confundă cu Franța). În ce privește specificitatea, da, ea există. Elvețienii sunt țărani de la munte. Imediat ce urci, vei întâlni oameni cu un specific aparte. În câmpie nu-i întâlnești. Acolo există

televiziunea. În opinia francezilor, Ramuz e un autor regionalist, în sensul în care ei tratează temele regionale. Ceea ce e fals. A fi elvețian înseamnă a avea raporturi specifice cu vacile, cu stâncile, cu apa vie, cu zăpada, cu Dumnezeu și cu democrația (despre care Franța are o concepție profund insuficientă).

– *Care sunt temele preferate ale pieselor tale?*

– Puterea ca act de un cinism desăvârșit, problema de a ști dacă ești mort sau viu, absurdul situației noastre pe pământ, universalismul occidental ca formă de dispreț, căutarea adevărului, recucerirea individului, cuvântul ca loc al resuscitării.

– *Trăim într-o lume plină de amenințări: terorismul, poluarea, rasismul, anumite fundamentalisme etc. Crezi că scriitorul ar trebui să angajeze cu societatea un dialog asupra acestor probleme?*

– Cred că e imposibil să angajezi un dialog cu o societate. O poți face cu o persoană. E o muncă de cursă lungă. Orice formă de comunicare ce are un spectru mai larg relevă azi o schemă a puterii (e iluzoriu să crezi că în societățile capitaliste presa e o presă de opinie). Scriitorul nu trebuie să fie angajat. Nimic nu se opune mai mult scriiturii decât ideologia. Cred că, mai degrabă, trebuie să lucrezi în direcția căutării de sine pentru a te putea pune în serviciul celorlalți. Acest mod de a-i servi pe ceilalți este aleatoriu: de la umorul ce-l ai în fața vânzătoarei care-ți vinde pâinea, până la modul în care îți completezi facturile sau îți scrii versurile pe care le inventezi în timp ce te plimbi.

– *Ca francofoni, asistăm la o pierdere de viteză a limbii franceze în fața englezei, care e pe punctul de a „coca-coloniza” toate continentele. Cum de scrii în franceză?*

– Este o șansă. Îi deplâng pe anglofoni. Devenind limba puterii (în economie și comerț în primul rând), engleza se devalorizează. Poți să traversezi lumea întreagă vorbind engleza, dar oare engleză e ceea ce se vorbește? Nu-i oare

vorba de-o amestecătură? Vorbesc corect engleza și sunt traducător profesionist în această limbă; cu toate acestea sunt incapabil să susțin în engleză o conversație fină pe probleme de estetică, de pildă. Să nu uităm că o limbă, orice ar vrea să ne facă să credem școlile tehnice, nu e una strict vehiculară. O limbă servește ca să gândești lumea. Dacă hegemonia englezei se va confirma, cultura anglofonilor va sărăci în proporție directă. Cunoști cumva un slogan mai aberant decât această publicitate ce bântuie orașele noastre europene de vreo cinci ani încoace: „Do you speak English? Yes, Wall Street English”.

– *Ce scrii aici, la Chartreuse?*

– Aveam în pregătire o povestire pornografică, intitulată *Tratat de iubire prin parcurile bunului oraș Geneva*, pe care a trebuit să o abandonez, căci nu am reușit să găsec tonul potrivit. Prin urmare am început o altă poveste, *Cercetări terestre*, o piesă de teatru intitulată *Istoria adevărată a supermarketului*, și piesa pentru care am primit comanda. În cea din urmă, un băiat îi ia ostatic pe membrii întregii sale familii, în propria casă. Nu cere o recompensă bănească. Baricadează vila, taie apa și electricitatea. Nu are decât un singur țel: tată, s-a terminat, să reflectăm sau toată povestea asta se va sfârși rău!

– *Care sunt proiectele tale literare de perspectivă?*

– În primul rând vreau să-mi continuu cercetările în domeniul filosofiei, meditănd asupra problemei raportului dintre adevărul logicii și adevărul credinței, despre care vorbesc în ultimul meu eseu, *Trăsături, exhortații, breșe*. Apoi să-mi termin acel *Tratat de iubire* despre care am pomenit deja și apoi să mă duc în Mexic, să trăiesc lângă un sat abandonat în urma inundațiilor ce au făcut 15.000 de victime prin anii optzeci ai secolului trecut. Nimeni nu s-a mai întors în acel loc (căci locul e considerat blestemat), dar eu vreau să scriu istoria lui.

*Interviu realizat de
ION CRISTOFOR*

„Clujul nu mi se pare un oraș dificil“

Noua directoare a Centrului Cultural Francez din Cluj-Napoca, doamna Manuèle Debrinay-Rizos, a făcut studii de psihopedagogie, de istoria și sociologia lumii arabe la Lyon și de sociologie la Paris. Este o reputată specialistă în istoria lumii arabe, în gestiunea financiară și bursieră. În perioada 1980-1985 colaborează cu diverse companii artistice, cu artiști și regizori, sprijinindu-i, benevol, în probleme de producție a spectacolelor. În 1986 a creat o societate, *Eldorado Productions* (devenită în 1994 *Eden Productions*),

specializată în coordonarea și gestionarea producției de spectacole, a diverse evenimente artistice. Domnia sa a colaborat excelent cu Teatrul Național din Craiova, care a prezentat *Fedra* (la Marsilia), *Ubu Rege*, *Titus Andronicus* (la Festivalul de Teatru din Avignon), montate în regia lui Silviu Purcărete. A militat activ pentru cooperarea culturală europeană și în regiunea Mediteranei, inclusiv în calitate sa de membru în comitetul de redacție al revistei *La Pensée de Midi*.

– Doamnă Manuèle Debrinay-Rizos, sunteți doar de câteva luni la Cluj, așa că revista *Tribuna* vă spune „Bine ați venit!“ și vă dorește succes în misiunea, nu tocmai ușoară, de a coordona activitatea unui centru cultural prestigios, cum este cel francez. Spun asta pentru că CCF-Cluj și predecesoarea dumneavoastră, doamna Christiane Botbol, au primit în toamna anului trecut „Diploma de Excelență“ pentru cel mai activ centru cultural străin din oraș, din partea presei locale și regionale din Cluj-Napoca. Care sunt deci proiectele dumneavoastră, gândurile cu care vă începeți stagiul în orașul nostru?

– Proiectele Centrului Cultural Francez se înscriu, în viziunea mea, în două feluri în peisajul Clujului. Primul aspect este cel al continuității muncii predecesorilor mei. Eu sunt al patrulea director al centrului. Este o muncă depusă din 1991, în domeniul învățământului și al prezenței culturii franceze aici, și e sigur că an de an aceasta a fost aprofundată și dezvoltată. Trebuie menținută și permanentizată legătura cu instituțiile Clujului, prezența centrului în medii culturale, în instituțiile universitare ale orașului, fie fundații, fie academiile de artă și de muzică, lucru pe care predecesoarea mea, doamna Botbol, l-a realizat, și nu-mi pun problema să modifice ceva în această direcție. Avantajul de a veni după cineva este acela că poți face o muncă de consolidare a unei foarte bune prezențe aici. Nu rămâne decât să dezvolt unele părți, să adaug lucruri noi, căci un director este o persoană care vine cu istoria sa personală, cu relațiile sale personale cu cultura, așa că va adăuga o tușă personală în proiectele pe care le dezvoltă. Eu vin din zona spectacolului viu, în particular din domeniile teatrului, muzicii și dansului, sunt domenii pe care le cunosc mai bine decât altele, căci am trăit în mediul profesioniștilor din Franța și din Europa în aceste domenii. Este deci normal că mi-am accen-

tuat legăturile cu alți profesioniști. Dar asta nu înseamnă că voi pune accent doar în această direcție, numai în această direcție. Artele vizuale mă interesează mult. De când am venit am avut ocazia să văd că artele plastice, artele vizuale la Cluj sunt interesante, că ele au ca suport tineri, tineri artiști, studenți, iar asta face să mă intereseze să le urmăresc munca și mi-ar plăcea să-i confrunt cu tineri artiști francezi sau europeni. Este un limbaj care străbate cu ușurință în alte țări, favorizează în tot cazul circulația ideilor. În anul viitor va fi pus un accent mai puternic pe cinema, pe imaginea mobilă, așa spune, deci am programat o serie din marile filme franceze la cinematograful „Arta“, poate că săptămânal, apoi la cineclub se vor proiecta filme clasice, pe cicluri de mari regizori, mari realizatori, mari actori, mari teme, dar așa dori să realizez viziuni de filme și în alte locuri, împreună cu Universitatea de Artă și Design și fundațiile Sindan și Tranzit, filme cu și despre muzicieni, împreună cu Academia de Muzică. Așa dori deci să „ventilez“ toate direcțiile filmului, nu doar cel de ficțiune, pentru că acest domeniu m-a marcat în mod deosebit. Cred că orașul Cluj e unul în care consumul de cinema e considerabil față de alte orașe din România, că există o atracție și o atenție deosebite. Centrul Cultural Francez trebuie să le ofere oamenilor satisfacție cu filme franceze.

– Care sunt primele dumneavoastră impresii la contactul cu orașul? Vi se pare un oraș dificil, conservator...?

– Nu mi se pare un oraș dificil. În tot cazul, din 5 septembrie de când sunt aici nu am întâlnit dificultăți majore. Am întâlnit peste tot mai curând o deschidere și o voință de a colabora foarte mari, în toate instituțiile culturale pe care le-am contactat: în mediile culturii tradiționale, la fundații, în medi-

Manuèle Debrinay-Rizos



ile universitare. Toți sunt bucuroși să facem acțiuni împreună, iar eu sunt gata să fac proiecte cu toată lumea. Așa că nu pot spune că toți cei pe care i-am întâlnit mi-au propus proiecte clasice, într-o viziune paseistă, deloc. Dimpotrivă, am întâlnit proiecte concepute într-o viziune modernă, contemporană, și nu doar la Universitatea de Artă și Design ori la Academia de Muzică, ci și la Muzeul de Artă și la cel Etnografic există proiecte care îmbracă limbajul și viziunea contemporane. Ceea ce mă interesează în mod major în proiectele mele este să privilegiez arta contemporană, să privilegiez accesul la ideile noi, la dezbaterea de idei, esențial contemporane. Cred că există destule structuri, destulă artificialitate, aici ca în toată lumea, care se încarcă de conservatorism. Așa că mă interesează în mod deosebit repertoriile și limbajele artistice noi, contemporane.

– Urmează să trăiți câțiva ani într-un oraș nou. E important, cred eu, să vă placă orașul...

– Ah, îmi place mult orașul! Atât cât am apucat să-l cunosc, pentru că încă nu am avut prea mult timp. A trebuit să mă instalez, m-am și plimbat pe străzi, dar nu destul. Am călătorit puțin și prin Transilvania, dar am văzut-o doar din mașină, am fost la Sibiu și Timișoara, mi-a plăcut ce am văzut, dar am considerat că e bine să iau pulsul orașului, să-mi stabilesc bune relații de cooperare cu orașul, înainte de a călători. Sunt de la țară, îmi place la țară, dar îmi place foarte mult să lucrez în oraș.

Interviu realizat de
ION MUREȘAN

Traduceri

Paul Verlaine

Circumspecție

Dă-mi mâna, fără-o șoaptă... împreună
Să stăm sub bradul falnic, pe când un vânt de seară
Se stinge-n vagi suspine, în crengi ce se-nfloară
De-alintul pal și dulce al clarului de lună.

Nu te mișca. Privirea – apleac-o într-adins.
Topește-ți gându-n vise și lasă fericirea
Să rătăcească-n voie, secătuiind iubirea,
Părelnic duh, ce-n noaptea cu-aripe-i ne-a atins.

Uitării dă speranța. Discret și stăpânit,
Să prelungim în inimi traiectul înșinit
Pe care astrul zilei a coborât, senin.

Păstrată fie taina acestui calm nocturn,
Ferindu-ne cu grijă, din somn să nu trezim
Natura – zeu feroce, măreț și tăcut...

José Maria de Hérédia

Tabloul venețian [La Dogaresse]

Sub portice de marmură, în convorbiri socratice,
Gravi se perindă nobili pictați de Tizian;
Masive coliere de aur și mărgear
Le-aprind mai splendid roșul veșmintelor dalmatice.

Unii, peste lajună, – sălaş de vremuri antice –,
Cu ochi vădiind orgoliu de neam patrician

Privesc în zări, sub darul amurg venețian,
La luciul de safire al Mării Adriatice.

Și-n timp ce seniorii – strălucitoare salbă
De purpură și aur – coborâ scara albă
Prin pâcla azurie ce estompează scena,

Superb nepăsătoare, o Doamnă, mai de-o parte,
Alene-ntoarce fața, zâmbind dintre brocarte
Spre negrul mic ce, țanțos, îi poartă-n urmă trena...

În românește de
CAMIL MUREȘAN

La Compagnie du Lys sau obsesia unui artist complex

■ Radu Țuculescu



O rășelul Saint-Louis (amintit, printre alții, în scrierile lor de Montaigne, Chateaubriand, Xavier Marmier și alții) se află lipit de Basel, de parcă ar fi o suburbie a acestuia. Dar nu este! Plasat în regiunea celor „trei frontiere”, el este o adevărată poartă a Franței, prin care intră (și ies) trei culturi – franceză, germană și italiană. Dar se și rămâne, se conviețuiește cultural-confortabil, oamenii acceptând, după prioritatea limbii franceze, evident, și pe celelalte două, mai ales germana. Un artist care le însumează pe toate trei (limbă, dar și cultură) și pe care l-am numit o dată artist *mecatronice* (termen tehnic care denumește o știință ce adună mai multe domenii consacrate) este Louis Perin. L-am cunoscut în urmă cu doi ani (fugitiv) și l-am revăzut în toamna acestui an, când am participat, pentru a doua

oară, cu trupa de teatru *Magma* a Casei de Cultură Cluj la Festivalul Internațional de Teatru Scurt (*Théâtre* – ediția a XVI-a), cu o adaptare după *Înecatul cel mai frumos din lume* de Gabriel García Márquez. Louis Perin este italian de origine, francez prin adopție și traducător de limbă germană. Muzician (în anii '60-'70 a avut două formații rock: *Les Jaguars* și *Théorème*), dramaturg, poet, traducător, recent i-a apărut și un roman care a primit Prix de la Rhénalité – un roman de factură postmodernă despre nebunii ani ai rock-ului. Dar Louis Perin este un fanatic al scenei. A înființat o companie teatrală cu care montează (tot el, pe post de regizor) spectacole de 25 de ani, fără întrerupere. Anul acesta, anul lui Victor Hugo, este și pentru companie un an aniversar. *Clovis* sau *Comedia umană* – operă-pop semnată de Perin, a însemnat începutul acestei aventuri artistice care continuă. Un început de succes. O pornire cu dreptul. Plin de vitalitate, Louis Perin pare de o inspirație inepeuizabilă, dar și extrem de colorată, majoritatea spectacolelor de teatru fiind pe texte de-ale sale. Piese într-un act ori de largă respirație, teme diverse, istorice, de strictă actualitate, filosofice ori doar scrutând cotidianul, poetice, liric-dramatice, pătrunzând în universul intim feminin ori în cel inocent al copiilor, fără a ocoli absurdul brutal al clipelor prezente. Louis Perin e un autor extrem de maleabil, cu o replică ce se „mulează” bine pe tema propusă, alertă, sprintenă, lunecoasă, insidioasă, pompoasă, nervoasă, lacrimogenă, grotescă, paranoică... depinde de situație. Desigur, structura sa inițială de muzician îl ajută să „jongleze” fără dificultate cu tonalități și ritmuri dintre cele mai diferite, fără discrepanțe, fără disonanțe decât atunci când acțiunea o cere... Din când în când, face un „respiro” și atunci apelează la piesele altora. Cum a fost cazul cu Stravos Melissinos (1993), important scriitor grec contemporan, cunoscut prin lume (cea a literelor, evident), cu Luis Ríza, George Sand sau Giordano Bruno...



Louis Perin este prezent cu un grupaj de poezii și o piesă (scurtă) de teatru în revista *Steaua*, nr. 5-6-7. E un posibil prim pas făcut spre publicarea unui volum. De teatru, desigur. Pentru că teatrul și Compagnie du Lys sînt „obsesiile” acestui artist din micul orașel Saint-Louis, aflat în regiunea celor trei frontiere, lipit de Basel, ca și cum ar fi o suburbie a acestuia. Dar nu e!



„La guerre de la liberté”, de Louis Perin, spectacol despre Revoluția Franceză: Marat, Danton și Robespierre



Scenă din piesa „La nuit porte conseil et demain il fera tour”, de Louis Perin

Artistul, benzile desenate și (post)modernitatea

■ Dan-Eugen Rațiu

Grăție colaborării dintre Universitatea de Artă și Design și Centrul Cultural Francez din Cluj, publicului român i se oferă șansa de a vedea din opera lui Erró, artist francez prin adopție, un eșantion reprezentativ. Acesta cuprinde o selecție de serigrafii din ultimii ani – cea mai mare parte fiind transferuri de imagini din benzile desenate, mărite la dimensiuni uriașe – aparținând unor serii diverse, de la istoria artei la science fiction & politică: câteva dintre „variațiunile infinite pe o temă”, cum le definea cândva artistul însuși.

Expoziția este ocazia unei fericite întâlniri cu una dintre cele mai interesante opere contemporane, dar (aș îndrăzni să spun) și a unui posibil șoc: pe de o parte, datorită unui decalaj de percepție asupra benzii desenate între Vest și Est, iar pe de altă parte, datorită loviturii pe care o dă unor așteptări asupra a ceea ce ar putea fi ‘opera unui mare artist’. Deoarece Erró, împrumutând libertatea și dezinvoltura benzii desenate și condus de gustul său pentru punerea la îndoială a ideilor date de-a gata, face din orice evocare a lumii reale sau a istoriei artei o provocare. Astfel, îi vedem pe Minnie și Mickey Mouse ivindu-se în mijlocul unei lucrări care preia faimoase motive ale lui Picasso, sau un sandwich colosal asaltând o catedrală reprezentată în pur stil baroc. Mai mult, lucrările sale nu păstrează nici o urmă din ceea ce (în această țară) încă se asociază cu imaginea unui ‘mare artist’ și a unei ‘mari opere’: caracterul solemn, impozant, magistral sau chiar intimidant atribuit de obicei acestora lasă locul referințelor la un univers pseudopueril, pastigelor și recompunerilor ireverențioase, jocurilor de imagini împrumutate din imagistica populară a benzilor desenate sau din actualitatea mediatică, tot așa cum numele său cu rezonanțe maiestuoase și eroice de saga, Gundmundur Gundmundsson Ferro, a devenit la un moment dat pur și simplu Erró.

Nu invoc această posibilă experiență a șocului pornind de la presupuziția ignoranței spectatorului român. Cei de pe aceste meleaguri sunt, evident, conștienți de schimbarea de statut pe care arta a suferit-o în ultimele decenii și, în mod sigur, cunosc Arta Pop sau cel puțin au auzit de ea. De altfel, prima reacție a spectatorilor în fața acestor lucrări este următoarea: „Aaa, e Pop Art!” Dar demersul lui Erró – cum s-a remarcat încă de mult – conduce inevitabil spectatorul pe piste false: este cazul asocierii sale cu Arta Pop și ar putea fi cu ușurință cazul interpretării mizelor artei sale.

În primul rând, asocierea lui Erró cu Arta Pop riscă să fie înșelătoare, fiind tot atât de greșită pe cât de adevărată. Nu începe nici o îndoială că, la început, Arta Pop a exercitat o puternică fascinație asupra tinerilor artiști europeni ai anilor '60, – printre care și Erró –, criticii perioadei remarcând utilizarea în operele lor a noilor tehnici legate de aventura Pop: report fotografic, împrumuturi din benzile desenate și din publicitate, reprezentări mărite de obiecte de consum, utilizare a culorilor stridente. Dar ‘răspunsul’ pe care acei artiști l-au dat Artei Pop, dezvoltând tendințele numite

„mitologii cotidiene” și „figurație narativă”, conținea totodată semne de adeziune, de punere sub semnul întrebării sau chiar de contestare. Cum observa în epocă Anne Tronche, în cartea sa *L'art actuel en France* (1973), „pe când principalele caracteristici ale esteticii Pop din Statele Unite erau marile puneri în pagină reci, indiferente, în alianță cu o tehnicitate triumfătoare, școala franceză, mai dezordonată și mai puțin cerebrală, se definea în mod esențial prin spontaneitatea sa, prin vehemența sa rebelă și prin calitatea poetică a invențiilor sale”. Fără a degaja o estetică comună, operele acelor tineri artiști exprimau cel mai adesea un angajament moral și politic îndreptat împotriva fundamentelelor culturale și sociale ale lumii contemporane.

Prin urmare, împotriva dezangajării Artei Pop americane, ei aliau noile sale tehnici cu o dimensiune contestatară. Apelând adeseori la un context istoric și social, Erró s-a înscris, la rândul său, pe linia contestării politice. Stau mărturie pentru aceasta operele sale care tratează evenimentele actualității, începând cu apartheidul, revoluția culturală, Cuba și Războiul din Vietnam, până la viața urbană cotidiană. În pofida unui angajament politic uneori foarte discutabil – cum era, spre exemplu, înclinarea pentru maoism – raportul său cu realitatea se exprima într-un limbaj foarte original. Prin intermediul benzii desenate, el aduce figurației narative suflul fanteziei inventive, umorul și contestarea veselă. Dacă recursul la imagistica provenită din B.D. nu a fost o caracteristică doar a operei lui Erró, ci și a altor artiști din epocă, ceea ce îl particularizează pe Erró e recursul suplimentar (în registru parodic) la istoria artei și la actualitatea mediatică. Una din strategiile sale favorite constă în preluarea unor opere sau motive artistice celebre, a unor fragmente din benzile desenate sau a unor evenimente mediatiche și montajul lor fantezist. Așa se face că Donald Duck se alătură Domnișoarelor din Avignon, Călărețul Singuratic irumpe într-un spațiu populat de personajele lui Léger, că tancuri deschid focul deasupra unei coborâri de pe cruce de Roger van der Weyden sau că, într-un tablou intitulat *Diana și Apollo*, zeița antică e survolată de faimosul modul lunar american.

Poziționarea corectă a lui Erró față de Arta Pop ne permite, în al doilea rând, să nu ratăm mizele veritabile ale lucrărilor sale. Deoarece demersul său artistic are o îndoită miză: atât punerea sub semnul întrebării a limbajului pictural, cât și o reflecție critică asupra lumii contemporane. O critică voioasă, aș spune, parafrazându-l pe Nietzsche.

Pe de o parte, este vorba de punerea în cauză a unui întreg sistem de valori stabilite, a fantasmelor societății de consum, a fenomenului abundenței și a consumului intensiv. Această critică a unei societăți dedate acumulării și consumului excesiv e evidentă în acele noi peisaje postmoderne cum sunt *Foodscape*, *Carscape*, *Planescape*, *Comicscape*, *Boxscape*, *Detailscape* etc., ca și în nenumăratele serii de opere care preiau imagistica benzilor desenate – printre care și *Istoria artei*, *Mici picturi*, *Picturi mixate*, *Staruri soap*, *Povestiri fracturate*, cărora le aparțin unele lucrări prezentate în



expoziția de față. Jucând pe ambivalența acestor transferuri din benzile desenate – a căror impecabilă tehnică maschează modul critic de funcționare a imaginii – opera lui Erró întocmește portretul unei realități în același timp fascinante și pline de contradicții: ea este o „poveste tragicomică a vieții moderne” sau „o versiune apocaliptică a societății postmoderne”, după cum au resimțit-o unii critici.

Aici intervine decalajul de percepție pe care l-am pomenit mai înainte. Într-o societate a penuriei cum era în perioada comunistă România (și poate rămâne încă), cu totul altfel rezona (și poate rezonază încă) imaginea societății de consum și a abundenței: aceasta era/este mai degrabă visată, rîvnită, adulată, decît obiectul unei reflecții critice. La rândul său, statutul benzii desenate era diferit, dacă nu în toate țările din Est, în mod sigur în România: aici, banda desenată nu era obiectul consumului popular, ci al unei delectări limitate, rezervate de regulă (copiilor) citorva happy few din nomenclatura de partid și de stat sau altor privilegiați. Tot atât de visată, rîvnită și îndepărtată precum libertatea și societatea de consum din Vest, banda desenată evoca mai degrabă parfumul lumii libere, al cărei miraj îl și oferea.

Această ‘aură’ ce însoțește (la noi) banda desenată ne-ar putea face nu doar să ignorăm dimensiunea seducătoare, ‘insurecțională’, atribuită de Erró imaginilor sale, ci și să ratăm faptul că lucrările sale implică, pe de altă parte, și o critică a picturalului. Problema reprezentării este repusă de Erró din perspectiva deschisă de noua cultură a benzii desenate și a cinemaului, în alianță cu noua tehnică a tratării informatizate a imaginii. Și, aparent, el ajunge la concluzia artificialității limbajului plastic și a multiplicității aparențelor fără realitate veritabilă, de unde refuzul valorilor artistice stabilite, relectura ironic-parodică a istoriei artei și distanța/decalajul dintre imagine și realitate.

După cum observa recent criticul Hegyi Lóránd, în pofida sporirii dimensiunii hedoniste din opera lui Erró în ultimii zece ani și în ciuda aparentului dinamism și a bogăției hedoniste foarte seducătoare a imaginilor sale, acestea își păstrează dimensiunea demitologizantă, dezvăluind și ironizând atât caracterul superficial al imaginii lumii construite de către diversele medii, cât și propriile lor clișee (*De la Mao la Madonna. Imaginea ca demitologizare*, în *Erró 1994-1998. Al III-lea catalog general*).

Pentru a încheia, aș spune că această expoziție ne oferă opere de înaltă calitate și extrem de actuale, stînd mărturie pentru spiritul timpului nostru, care e cel al multiplicității, reproducerii și proliferării infinite a imaginilor. Iar dacă Erró îi este cronicarul, el nu-i scrie eroicul poem, ci, mai modest, îi transcrie banda desenată. ■

Jazz în patria iluminismului

Festivalul „Jazzèbre“, ediția a XIV-a, Perpignan, 3-31 octombrie 2002

■ Oleg Garaz

În 24 octombrie aterizam la Paris. Aeroportul Charles de Gaulle. Escala înspre Toulouse cu destinația finală înspre Perpignan. Vuiet de Boeing-uri decolând și aterizând. Mulțimea de oameni angrenată într-o „muzică“ aproape bruietistă și, la modul propriu, totalmente stochastică – „populații“ și „mulțimi“ aleatorii de voci și zgomote, întrerupte din când în când de glăsuirea difuzoarelor anunțând destinații, proceduri, rostind nume de oameni și impunând ritmuri și tempouri tot mai alerte în agitația și așa totalmente incontrolabilă a mulțimii.

Apoi au fost soarele și norii, undeva departe, jos de tot, și, din când în când, câte un petec de pământ franțuzesc la o depărtare aproape ireală.

Pascal Champlon m-a întâlnit în aeroportul de la Toulouse. Cu el mergeam înspre Perpignan și următoarele trei ore au decurs într-un exercițiu continuu al limbii franceze, discutând despre specificul limbajului muzical, despre Debussy și Ravel, despre Schönberg și Boulez, Napoleon și impresionism, *De bello galico* și *Tratatul de compoziție* al lui Paul Hindemith, despre importanța iconoclasmului iudaic, musulman, bizantin și protestant și spectaculoasa implicare și realizare a evreilor în muzică. Halucinația promitea să nu se mai termine. Aflam că Pascal este absolvent la Sorbona, la secția de muzicologie – astfel regăseam un confrate în artele frumosului muzical cu care nu ne mai săturam să schimbăm idei, teme, imagini, reflexii...

Jazztett-ul lui Bernard Struber: dincolo de jazz, dincolo de rock

Sosisem la Perpignan în jurul orei 18.00, iar la 20.30 deja „intram în concert“. Direct în sala mare a Teatrului Municipal din Perpignan. Într-o sală fremătănd de voci, exclamații și agitație în așteptarea începutului. Orchestra chitaristului Bernard Struber, „Jazztet“, promitea, conform informațiilor din programul de sală, „un colaj jucăuș și nelipsit de umor în care se juxtapun Ellington, Zappa și Stravinsky“.

Introducerea jucăușă, ironică și nelipsită de teribilism a liderului-chitarist a dat tonul eminentemente „jazzistic“ al concertului, în care am regăsit, poate, mai degrabă câte puțin din „Weather Report“ și Zappa, dar și câte ceva din „King Crimson“ decât din Stravinsky și Ellington. În prestația plină de „nerăbdare“ a pianistului Benjamin Moussay, într-un „contrapunct“ aproape continuu cu tânărlul, însă de-a dreptul carismaticul percusionist Eric Echampard, erau intercalate solo-urile și *riff*-urile armonice-ritmice ale secției de suflători într-o succesiune acumulativă tot mai alertă de ritmuri și intonații tot mai abrupte, tot mai delirante, înspre apoteoză finală în care ludicul în aparență incontrolabil suprima orice raportare la rațiune, control și

aparența unui act artistic. Happening-ul a fost total, mai ales că sonoritățile, turate aproape de limita suportabilului, fuzionau în starea de „câmp sonor“ omogen din care din când în când, ca dintr-o masă de protoplasmă sonoră, mai ieșeau „la suprafață“ prezențele melodice-ritmice ale câte unui interpret.

Bernard Struber, cu „Jazztet“-ul său, prezentase, de fapt, un model al mentalului jazzistic, gândire explicit postmodernă, cu fructuoase și reale deschideri înspre posibilitatea de a asimila (înghiți!) noi și noi stimuli ai unei impresionante multitudini de limbaje, stiluri și tehnici muzicale, indiferent de nivelul sau zona lor de practicare.



„Jazzèbre“: simbolul potrivit la locul potrivit

În dimineața zilei de vineri, 25 octombrie, mi-am dat seama că am ajuns la Festivalul „Jazzèbre“, care era la a XIV-a ediție și începuse în 3 octombrie. O durată impresionantă și de-a dreptul imposibilă pentru limitele de articulare ale spațiului din care veneam. De abia a doua zi îmi aminteam despre mulajul unei zebre, postat într-o lojă și rânjind la public, iar aripile „zebrate“ de pe coperta programului de sală îmi produsese și ultimul declin. Dacă pentru muzica, dar și în general arta academică, valorile apolinice și olimpiene le simboliza inspirația călărind un cal înaripat, atunci Pegasul

jazzului nu putea fi decât o zebra înaripată, simbol jazzistic și postmodern deopotrivă, o contradicție genetică, dar și o certitudine valorică incontestabilă. Iată-ne deci călărind Zebra cu o pereche de aripi, fiindcă ce îți garantează accesul la ludic, delirant, fantastic și tot restul de categorii marginale, dar multind de „secreții“, ale esteticii generale tradiționale.

Virtualitatea realizată în termeni aproape cibernetici: AFIJMA

În cadrul întâlnirii sub egida „Carrefour des Suds“ se desfășura, de fapt, un context în care se întâlneau reprezentații (mai bine zis, organizatorii) mai multor festivaluri din Franța și din Europa de Est. Gazda întâlnirii fiind *de jure* Festivalul Jazzèbre (director artistic Yann Causse, secretariat – Fanny Desmoulins), *de facto* eram „luați în primire“ de către AFIJMA (*Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles*), la întruniri fiind prezenți reprezentații asociației – Armand Meignan (președinte), Jacques Panisset (secretar), Yann Causse și Manuela Gimeno. Mai mult, Armand Meignan era directorul artistic al Festivalului de la Mans, Jacques Panisset – director artistic al Festivalului de la Grenoble, Yann Causse – al festivalului-gază etc. Aflam, cu o oarecare fascinație, că AFIJMA este o asociație care are ca aderenți 33 (!!!) de festivaluri de jazz din Franța, iar printre obiectivele ei găseam: „angajarea pentru jazzul actual, creația și spectacolul viu; valorizarea jazzului european; ajutor în dezvoltarea carierei și formarea tinerilor muzicieni; realizarea de acțiuni în vederea sensibilizării și identificării unui nou public; realizarea de acțiuni de cooperare și schimburi în plan internațional etc.“. Era vorba despre o rețea, un *network*, o hiperbază de date și, într-un oarecare sens, o hiperagenție de impresariat (nu neapărat la modul explicit), expresia cumulativă a efortului depus de practicanții profesioniști ai artei jazzului, în totalitatea semnificațiilor conceptului de *artă*, dar și de *tehnică de realizare și implementare a actului artistic*. Devenea evident firescul unei

asemenea mentalități, ale cărei obiective practice vizau mai întâi de toate eficientizarea practicării și propagării jazzului, libera circulație a informației, liberul acces la practicile artistice și formarea lucidă și responsabilă a unui public-auditor de jazz.

Est contra Vest sau/și Est și Vest: savoarea unui deliciu interzis

Estul Europei a fost reprezentat pe cât de diversificat, tot pe atât de pregnant. Edin Zubcevic, directorul general al Festivalului „JazzfestSarajevo“, venea din Bosnia, vorbea



Chitaristul Bernard Struber

exclusiv engleza și spunea lucrurilor pe nume, pe lângă toate acestea fiind o personalitate plină de idei și proiecte. Tamara Obrovac, director artistic de la Festivalul „Istraetno jazz”, venea din Croația și din prima clipă în care a apărut la întruniri a „eclipsat” prin temperamentul năvalnic și exploziv, dar și prin luciditatea unei judecăți pragmatice, axate pe apetența pentru probleme, dar și pentru soluții concrete. Hartyandi Jenő, directorul general al Festivalului „Mediawave International Film and Jazz Festival”, venea din Ungaria (Győr) și împreună cu Szél-Molnár Gábor (director artistic al Festivalului „Dutch-Hungarian Jazz Meeting”) și Wallner György (reprezentând simultan „BMC” – Budapest Music Center Records și Festivalul „Jazz Evenings” din Budapesta) au „pus pe tapet”, împreună cu Bicskei Zoltán (director artistic al Festivalului „Jazz Improvizovana Musika”, Kanizsa, Iugoslavia), o sumă de informații despre posibilitățile și starea reală a lucrurilor în special din zona muzicii de jazz din Ungaria și Iugoslavia.

Intervențiile lui Armand Meignan și Jacques Panisset au avut darul să mai tempereze spiritele reprezentanților Estului, în special intervențiile celui din urmă având o tentă explicit „iluministă” și „hermeneutică” în explicarea obiectivelor asociației AFIJMA, dar și ale întrunirii noastre de la Perpignan. Asistam, de fapt, la un fel de atelier de performare a activității de impresariat artistic, cu o vădită tentă managerială, nelipsit însă de semnificație euristică – descoperirea celui alt, a celui alt spațiu, a celeilalte mentalități, a celorlalte modele, a celorlalte ideologii, tactici și strategii.

Edin Zubcevic a înaintat ideea unui *network* de festivaluri balcanice de jazz, idee pe care tot el a prezentat-o, în final, drept utopică, iar posibilitatea unei reale „atașări”, integrări a spațiului estic în cel occidental a descris-o ca sucombând în problemele gestionării locale a specificului relațiilor internaționale, ale multiplelor trepte de mediere birocratică a accesului la interpreți etc.

„Fructul” dorit s-a prezentat într-o formă cât se poate de reală, însă, pe cât se pare, doar pentru spațiul civilizației occidentale, AFIJMA reprezentând un atribut al spiritului întreprinzător, dar și al stabilității statale, al consensului civil, al unui alt nivel de realizare a politicii financiare... În acest sens, am considerat că atât contactul (singular), cât și contemplarea „fructului”, prin imaginea construită de reprezentanții asociației, ar fi suficiente... Mult prea frumos, mult prea eficient, mult prea...

Pianistul Bojan Zulfikarpasic: delire tectonice sau/și deliruri afrodiziace

Sâmbătă, de la ora 20.00, în sala mare a Teatrului Municipal se producea o ultimă „deflagrație”: concertul pianistului Bojan Zulfikarpasic și al formației „Koreni” (Rădăcină/Rădăcini), un ansamblu internațional format din muzicieni din Bosnia, Bulgaria și Franța: pianistul din Bosnia, trombonistul Guorgui Kornazov și Krassen Lutzkanov (caval) din Bulgaria, iar Olivier Sens (contrabas) și Tony Rabeson (percuție) din Franța. Spun „deflagrație”, deoarece concertul venea să afirme adevărata valoare a jazzului etnic, o semnificație tare (estetic și expresiv), spre deosebire de semnificațiile slabe (kitschul folcloric al lui Goran Bregović, spre exemplu). A fost una dintre puținele ocazii în care virtuozitatea își găsea justificarea în specificul ritmurilor de tip „aksak” (atât de caracteristice muzicii balcanice), în intonațiile pline de intervale mărite și game depresive, în melodii pline de meandre ornamentale și de acea extrem de puternică polarizare între contemplativul interiorizat (și anxios) și debordarea debordant-exuberantă a demenței coreografice, aceasta din urmă atât de fructuoasă în valențele ei sugestiv-imagistice. Altfel spus, virtuozitatea trecea dincolo de tehnicitate, dincolo de faptul evident că o asemenea muzică este la modul propriu dificil de interpretat. Într-un al doilea sens, o asemenea muzică este destul de dificil s-o transpui într-un alt stil cum ar fi jazzul, fără a-i distorsiona din specificul expresiei și sensurilor implicite (cum face, din nou, același Bregović). Și, în final, o asemenea muzică este destul de dificil s-o realizezi în specificul ei, valorificând deschiderile pe linia stilului *parlando-rubato*, un model arhetipal, deci primordial, al improvizăției în practicile populare.

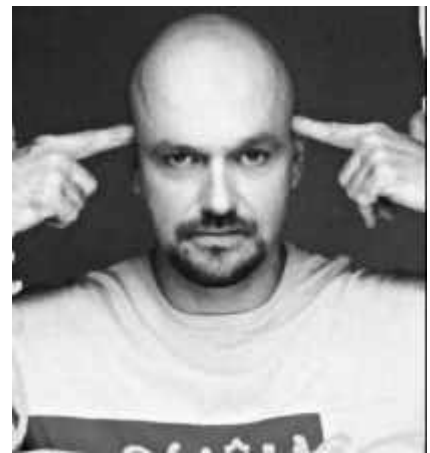
A fost un concert plin de „secreții și sânge”, plin de „măduva și seva” unei fermentații neîngrădite de legi și prescripții care ar ține de aparențele unei *Mousike techné* a jazzului, a fost o relevare a Erosului în semnificațiile lui postplatoniciene, iar în sensul pur estetic trăirea acestui concert a fost un „shock” empatic de o nemăsurată intensitate. A izbit virtuozitatea halucinantă a lui Krassen Lutzkanov la caval, într-un delirant dialog la unison cu pianistul Bojan Zulfikarpasic, într-un tempo demențial, reluând într-o „paranoia” repetitivă intonațiile și ritmurile unei melodii care la origini nu excela prin nimic altceva decât printr-o tentă de exotism folcloric. Sonoritatea „sclipea”, iar termenul potrivit ar fi mai degrabă englezescul „shining”, la acest fapt contribuind ireproșabilul *jeu perlé* al pianistului bosniac. Intrarea fiecărui instrument stârnea valuri de aplauze, improvizățiile se desfășurau în relevarea continuă a noi și noi modele de alteritate ale acelorași profiluri melodice, armonice sau/și ritmice, iar paradoxul ultim a fost acea logică imbatabilă în construirea întregului discurs muzical, respectând cu strictete trinitatea etapelor de articulare ale unei compoziții muzicale: expoziția, tratarea (extinsă prin improvizății multiple) și repriza: o intensă realizare jazzistică a principiilor de *rondo* și *variațiune*, dar și o gândire strategică-dramaturgică ce trimitea la genul formelor mari și, în special, la *sonată*. Artiștii nu mai erau personajele unui *teatru instrumental*, muzicienii deveniseră ei înșiși *personaje sonore*, deoarece identificarea cu sonoritatea a fost totală. Poate a fost puțin frustrantă faza de încheiere, cu multe-

multe aplauze, în care reveneam, cu toții, la ipostaza umană, carnală și pragmatică a interpretelor, reveneam la contextul de concert, de reprezentație scenică, uitând oarecum de demența și delirul realmente transcendente ce puseseră stăpânire pe toată lumea în epicentrul *furtunii Bojan Zulfikarpasic*.

Încheiere

În seara aceeași zile trecusem pe lângă un monument ridicat în cinstea violoncelistului Pablo Casals, monument plasat chiar în parcul din fața hotelului, iar așteptând trenul în gara din Perpignan realizam că stăteam pe același peron pe care cu mulți ani în urmă Salvador Dalí avea prima sa viziune tridimensională. Plecam din orașul în care cunoscusem oameni pentru care port o amintire vie și cărora le datorez recunoștință. Lui Jacques Panisset pentru spiritul lui deschis și atât de receptiv, domnișoarei Fanny Desmoulin pentru grija și căldura cu care m-a înconjurat pe tot timpul șederii mele la Perpignan, lui Yan Causse Panisset pentru simpatie și amabilitate, lui Pascal Champlon pentru umanitatea lui atât de vie și plină de o irezistibilă vervă.

Decolarea de la Toulouse înspre Paris conținea toate elementele anticipative ale unei stări impuse de specificul imaginarului meu estic. Reveneam în România. Sentimentul recunoștinței oarecum mi se dedubla, deoarece plecasem de aici nu în ultimul rând prin implicarea doamnei Ioana Moca de la Centrul Cultural Francez din Cluj, iar înșși posibilitatea acestui halucinant și beatific periplu o căpătase datorită minunatului profesor și om care este Ștefan Vannai, a cărui idee de a-mi propune această „escapadă” m-a făcut să trăiesc clipe de neuitat, delirante și fantastice în patria iluminismului. ■



Pianistul Bojan Zulfikarpasic

Kundera sau Memoria dorinței

■ *Eva Le Grand*

Doctor în literatură comparată, profesoară la Universitățile din Québec și Montréal, *Eva Le Grand* excelează în estetica romanului secolului XX european, latino-american și canadian (*Kafka, Hašek, Klima, Musil, Broch, Gombrowicz, Hrabal, Kundera, Tournier, Tremblay,*

Audet, Puig, Fuentes, Vargas Llosa, Sábato, Rushdie), în literatura fantastică, formalismul rus, kitsch și structuralismul ceh. În 1995 publică volumul *Kundera ou la Mémoire du désir, din care oferim, în traducere, un fragment.*

„Subiectivitatea obiectivă” a naratorului

Mă mir adesea când aud pe ațitia dintre cititorii admiratori totuși ai lui Kundera că-i reproșează intervențiile în povestire. Sunt oare iritați în același fel de libertinajele naratorului la Rabelais, Cervantes sau Sterne și Diderot? O constatare se impune de la bun început: fie că naratorul kunderian îi dezvăluie cititorului sfurile jocului său formal, fie că el comentează, contrazice sau completează exact reflecția personajelor sale sau că reia una din temele lor existențiale într-un eseu specific românesc, el menține întotdeauna o distanță ironică între el și egourile sale imaginare ca și între el și Milan Kundera, personaj biografic. Vocea naratorului kunderian abandonează astfel în mod deliberat, fie și pe un ton autoironic, orice noțiune de autoritate în materie de „adevăr” și cere doar să fie o voce printre altele alele în gama romanescă.

Ludismul naratorului, așa cum e el reactualizat în romanele lui Kundera, proclamă sfârșitul definitiv al naratorului obiectiv, anonim și atotștiutor și, de asemenea, al poruncii care-l obligă pe autor să treacă în cel mai înalt grad neobservat în opera sa. Naratorul kunderian cere din nou cu voce tare aceea plăcere uitată de a fi un personaj cu drepturi depline, dotat cu propria sa subiectivitate meditativă. Această subiectivitate nu trebuie în nici un caz confundată, și Kundera subliniază acest lucru în multiple feluri, cu subiectivitatea naratorului unui text de *confesiune* (autobiografia, jurnale intime etc.) în care autorul dă în vileag lumii colțșoarele cele mai ascunse ale „unicității” propriului său eu, răspunzând astfel mai des spiritului *grafoman* al epocii noastre decât spiritului *ironic* al romanului. „Subiectivitatea” naratorului kunderian se măsoară, din contră, în funcție de distanța ironică dintre reflecția sa și cea a personajelor, dar mai ales, și paradoxal, în funcție de integrarea reflecției sale subiective în structura semantică obiectivă a romanului. Fie că se exprimă printr-o intervenție directă în povestirea unui protagonist sau sub forma unui eseu specific românesc, fiecare din aceste digresii rămâne contrapunctiv legată de „structura tematică” a romanului și, dincolo de ea, de cea a întregii opere. Naratorul participă astfel activ la sinteza cognitivă și ludică ce constituie esența însăși a esteticii variațiunii kunderiene.

Grație structurii contrapunctive și ironice a romanelor sale, Kundera pune capăt și oricărei posibilități de identificare între persoana sa biografică reală și autorul-narator al romanelor sale. Căci chiar atunci când acesta din urmă se numește „Milan Kundera”, cum o face în *Cartea risului și uitării* și în *Imortalitatea*, este vorba evident de un personaj numit Kundera.

Altă modalitate de a explora posibilitățile existențiale și narative ale autorului, alt chip de a-și mistifica cititorul. Sfârșitul *Imortalității* rămâne cel mai bun exemplu pentru o astfel de mistificare, plăcere cu care romanele „realiste” ce se supun imperativului verosimilității ne-au dezobișnuit

oarecum. Astfel, scena narativă din *Celebrarea* în care autorul-narator se transformă în personaj întâlnindu-i – culme a întâmplărilor donquijotești – pe Laura și Paul, propriile sale personaje experimentale, îi permite lui Kundera-autor să joace un rol în propriul său joc românesc, făcându-i în același timp cu ochiul, zeflemitor, cititorului. Mai ales vreunui cititor „absolut modern” care ar fi în căutarea unor indicii, biografice mai degrabă decât estetice, în romanul său (cum o face Paul).

Joc de polifonie și de variațiune

Despre *jocul sintetic* pe care Kundera îl pune în practică, între polifonie și variațiune, pentru a deconstrui timpul povestirii romanești prin procedee diferite în fiecare din cele șapte romane, *Gluma* și *Cartea risului și uitării* furnizează ilustrări extreme.

Să luăm pentru început *Gluma*, care constituie un caz particular în creația romanescă a lui Kundera, în măsura în care protagoniștii sunt cei care își împart narațiunea. Într-adevăr, fiecare din cele șase prime părți ale romanului aparține doar unuia dintre cei patru protagoniști-naratori. Fiecare dintre aceste povestiri aduce puncte de vedere diferite asupra poveștii glumei trăite de Ludvik, care devine astfel personajul principal al romanului. Însă fiecare din cele patru discursuri aparține în același timp unui alt registru de cunoaștere a cărui *totalitate* este furnizată doar de înlănțuirea compozițională: discursul evanghelic-mitic al lui Kostka vădește din când în când un caracter de predică; cel al lui Jaroslav se schimbă într-un eseu muzicologic; discursul ideologic-sentimentalist și cum nu se poate mai kitsch al Helenei contrastează cu discursul analitic-politic al scepticului Ludvik. În a șaptea și ultima parte a romanului, asistăm în plus la o *polifonie* accentuată: Ludvik, Helena și Jaroslav își împart aici narațiunea într-un crescendo în care povestirile discontinue și vocile amestecate sunt supuse unui ritm narativ din ce în ce mai accelerat. Acest joc cu ritmurile narative și emoționale eterogene pe care-l folosește Kundera în toate romanele sale ține locul, aici ca și aiurea, tradiționalului crescendo dramatic al unei intrigi lineare.



Iurii Jakovenko (Belarus)

Imperator (2000)

În fapt, în acest roman, povestirea lasă deja să se întrevadă o muncă mult mai subtilă care face din „glumă”, ca element de intrigă, obiectul-temă al transformărilor variaționale. Exemplul perfect al procedurii care constă în *afirmării* mai degrabă decât a dezvoltării intrigii, pentru a relua celebra expresie a lui Musil. Unitatea arhitectonică a acestui roman, desemnat de critică drept un „simpozion narativ”, ține de o sinteză între polifonie și variațiune. Într-adevăr, variațiunea pe tema „glumei” dislocă progresiunea poveștii (și Istoriei!) demascând-o, cu un hohot de râs, ca pe o *impostură semantică* și cronologică. Una din primele forme experimentale ale jocului kunderian cu timpul poveștii românești și ale „răzbunării” românești asupra Istoriei și nimic mai mult.

Toate procedeele prin care Kundera își îmbină *meditația ludică* asupra existenței omenеști – întâlnire a unor timpuri și discursuri eterogene, linii narative întretăiate, variațiune tematică, dislocare de linearitate și cauzalitate – sunt mobilizate în acest roman. Și arta sa eliptică este prezentă aici. Kundera condensează într-un singur cuvânt-cheie, „gluma”, întreaga experiență a eroilor săi și, mai mult, specificitatea cunoașterii central-europene: experiența individuală și colectivă a unei Istorii transformate în „sistem de glume”, sistem devenit la rîndul lui obiectul principal al deriderii românești. „Atunci cine s-a înșelat?” se întreabă Ludvik spre sfîrșitul romanului.

„Istoria însăși? Divină, rațională? [...] Și dacă istoria glumea? În această clipă am înțeles eu însumi că-mi era imposibil să-mi anulez propria glumă, când eu însumi și întreaga mea viață suntem incluși într-o glumă mult mai vastă (care mă depășește) și absolut irevocabilă.”

Variațiunea și caracterul său fenomenologic

Toate exemplele funcționării *esteticii variațiunii* românești, cu pariul său de sinteză în același timp ludică și cognitivă, ilustrează într-adevăr caracterul *fenomenologic* al acestui mod de explorare a existenței. Aceasta însă nu înseamnă deloc că variațiunea kunderiană, chiar atunci cînd ia drumul discursului filosofic sau critic, urmează sau ajunge la un sistem, tocmai contrariul. De altfel, gîndirea fenomenologică a lui Husserl rămîne înainte de toate o gîndire deschisă. „Reducția sa eidetică” constă de asemenea într-o *variațiune imaginară* care dezvăluie esența obiectului, sau a unei situații, prin multiple variațiuni. Acest mod *fenomenologic* de interogare a identității omului pe care îl urmărește fără odihnă variațiunea românească a lui Kundera nu este desigur străin de experiența sa spirituală central-europeană. Căci aici, mai mult ca în altă parte, omul nu-și regăsește vechile valori, nu se mai recunoaște în imaginea sa, nu mai este identic lui însuși. Astfel, *eul* său se fisurează, povestirea sa se sfîrșimă în multiple feluri, perspectiva sa devine plurală. Nu este deci o întîmplare dacă într-un astfel de context socio-cultural, ratificat deja de Primul Război Mondial, se elaborează ambiția românească a unei totalități gnoseologice în opoziție cu criza valorilor europene constatată aît de Husserl, cît și de Broch și Musil. *Moștenirea defăimată a lui Cervantes*, primul capitol din *Arta romanului*, începe în chip semnificativ tocmai printr-o amintire a lui Husserl și a discursului său asupra „crizei umanității europene”. Totuși, dacă traiectoria *cognitivă* a variațiunii kunderiene se înscrie direct în prelungirea acestei experiențe, tocmai datorită principiului *eliptic și ludic* care-i dinamizează călătoria de cunoaștere, îi redă Kundera romanului agilitatea și umorul formal aît de admirate la Sterne și Diderot.

Explorarea fenomenologică a existenței constă de asemenea în *repetarea* proteiformă a unei teme, a unei situații, a unui cuvînt. Totul pare să fie asemănător și se dovedește totuși diferit de fiecare dată, joc dincolo de care se schițează o logică ludică de „repetare și diferență”. Dezvoltarea temeî îngerilor pe care o orchestrează naratorul din *Cartea risului și uitării* subliniază puternic acest caracter fenomenologic al variațiunii. Într-adevăr, tema îngerilor de pe insula unde Tamina își găsește moartea este precedată de o variațiune în a treia parte a romanului. Totuși, și acolo, tema este transformată pînă într-atît încît pare că este propria ei negație: povestirea „îngerilor”, dominată în a șasea parte de tema *uitării*, își arată în oglinda celei de a treia părți fața inversată, *risul*. Ambele sunt prelucrate prin polifonie de-a lungul mai multor discursuri eterogene. Astfel dezvăluie variațiunea, la răs_pîntia diverselor sale transformări, esența însăși a unei situații și a unei teme: pluralitatea și ambiguitatea sa intrinsecă.

Suferind noi metamorfoze de-a lungul dezvoltării sale variaționale, fiecare temă a lui Kundera se îmbogățește cu noi semnificații, pînă într-atît încît se ridică de la o simplă categorie tematică la o *metaforă existențială sau fenomenologică*, termen pe care Kundera îl utilizează în legătură cu Kafka în *Testamentele trădate*. Astfel de treceri de la o categorie semantică la o categorie fenomenologică prin întreaga operă (să ne gîndim la temele glumei, risului, frontierei, kitsch-ului sau drumului) permit telescopajul individualului și colectivului, care dezvăluie *coexistența* timpurilor istorice și individuale diferite.

Dezvoltarea temeî în *metafora fenomenologică (existențială)* prin repetarea variațională se poate manifesta chiar prin recurența unui singur cuvînt, pentru care cel mai bun exemplu rămîne „gluma”: în momentul în care Ludvik reflectează asupra înfeudării propriiei sale glume unui „sistem de glume”, cel al Istoriei înseși, acest cuvînt este repetat pînă de șapte ori într-un singur paragraf. În virtutea acestei *repetări*, „gluma” poate pretinde statutul unei categorii „fenomenologice” foarte speciale, cea a unei sinteze de cunoștințe specific românești dobîndite de-a lungul parcursului textual. Noua traducere franceză a *Glumei* a fost deci cu aît mai necesară cu cît, invers decît prima, ea nu înlocuiește acest cuvînt-cheie prin echivalente: poantă, distracție, farsă, renghi, joacă... Într-adevăr, acest neplăcut efort stilistic *trădează* baza însăși a esteticii variaționale a lui Kundera: coboară tema însăși de la glumă la un simplu element decorativ al acțiunii, producînd pe deasupra un contrasens din moment ce reduce pluralitatea de sensuri pe care o dobîndește această temă în sînul structurii românești, la o anodină serie sinonimică. „*Reflex de sinonimizare*” (p. 130) al multor traducători, lansează Kundera în *Testamentele trădate* în legătură cu opera lui Kafka, înainte de a exclama cu el: „*O, domnilor traducători, nu ne sodomizați!*” (p. 132)

Strategia lui Chopin

Dacă în *Gluma* execuția polifonică putea să pară dominantă, *Cartea risului și uitării* desemnează de la bun început variațiunea ca pe principiul însuși al compoziției românești; este „*un roman despre Tamina și, în momentul în care Tamina iese din scenă, este un roman pentru Tamina. Ea este principalul personaj și principalul auditor și toate celelalte povești sunt o variațiune pe tema propriei sale povești și se întîlnesc în viața ei ca într-o oglindă*” (CRU, p. 193).

La apariția sa, *Cartea risului și uitării* a declanșat o polemică în legătură cu *genul* românesc: se



Silvia Radeva (Bulgaria) Poate (2002)

poate oare vorbi de roman cînd doar a patra și a șasea din cele șapte părți ale cărții sunt legate prin același personaj (Tamina), în timp ce celelalte cinci părți povestesc istoria unor protagoniști diferiți care nu se cunosc, nu se întîlnesc niciodată și pe care nu-i unește nici o legătură evenimentală? Evident, coerența acestui roman se sprijină exclusiv pe unitatea tematică, adică pe cîteva cuvinte-cheie lucrate din puncte de vedere și prin discursuri diferite. Rezultă că Tamina (contrar lui Ludvik) nu este personajul principal al *Cărții risului și uitării* decît în măsura în care prin ea naratorul, ca unic operator semiotic, *cristalizează* cel mai bine tema călăuzitoare a întregii compoziții românești, tema uitării.

Acestea fiind zise, acest roman nu este nici singurul, nici primul care este compus ca o „repetare serială”. *Ridicole iubiri*, se știe, se sprijină pe o compoziție sensibil analoagă celei din *Cartea risului și uitării*. Primit ca o „culegere de nuvele”, *Ridicole iubiri* nu stîrnește nici o critică de ordin generic. Or, dacă se compară aceste două romane, paralelismul lor compozițional (pe care Kundera însuși îl subliniază) pare evident: părțile lor patru și șase sunt de asemenea unite printr-un același personaj, doctorul Havel în primul și Tamina în al doilea. În aceeași calitate ca aceasta din urmă, doctorul Havel devine de asemenea personajul principal al acestui roman în măsura în care *tema sa existențială*, clivajul dintre iubire și erotism, este obiectul principal al *jocului* pe marginea căruia toate celelalte povești de „iubiri ridicole” variază după bunul-plac. Categoria semantică centrală a acestui prim roman, explicitată ca întotdeauna la Kundera de titlu, devine pe deasupra situația existențială privilegiată a interogației variaționale în toată opera lui Kundera. Aceasta îmi permite să o citesc și ca pe o explorare fenomenologică a iubirii europene. Răsturnînd perspectiva propriei mele lecturi, îmi dau seama că toate temele și motivele majore pe care le reia variațiunea kunderiană, amplificîndu-le, de la un roman la altul, se găsesc deja în germen în *Ridicole iubiri*. Ris, memorie, uitare, frontieră, identitate, dublă expunere, joc donjuanesc și iubire, accelerare a istoriei, acord categoric cu ființa, imagine și identitate, trup și suflet sau rușine și nerușinare schițează deja aici „tematica structurală” a întregii opere viitoare.

Integrînd în structura românească forme a *proi* nonromânești, în speță nuvela, compoziția





Ridicolelor iubiri și a Cărții risului și uitării îi permite lui Kundera să exploreze una din posibilitățile estetice pentru „a redefini și lărgi” limitele genului romanesc. În esul său *Testamentele trădate*, Kundera precizează în legătura cu *Cartea risului și uitării*: „[...] dând fiecărei părți caracterul unei nuvele, am făcut inutilă orice tehnică aparent inevitabilă a vastei compoziții romanești. Am întâlnit în ceea ce am întreprins vechea strategie a lui Chopin, strategia micii compoziții care nu are nevoie de pasaje atemate. Înseamnă oare că nuvela este forma redusă a romanului? Da. Nu există o diferență ontologică între nuvelă și roman, în timp ce există una între roman și poezie, roman și teatru [...]” (TT, p. 198-199).

Pariul de a (re)găsi o „formă romanească de libertate cvasinelimitată” (AR, p. 107), pe care Kundera o urmărește programatic de la primul până la ultimul său text, își găsește aici o realizare perfectă: compoziția romanească însăși figurează această frontieră pe care discursuri și genuri literare eterogene au în egală măsură drept de cetate și prin care cunoașterea urmează calea hazardului și a imaginației.

De altfel, această libertate formală îi permite de asemenea lui Kundera să treacă această frontieră dintre roman și celelalte genuri literare în sens invers: dacă *Valsul cu luări de rămas bun*, unicul roman compus din cinci, și nu din șapte părți, se citește ca o variațiune romanească pe marginea vodevilului, piesa *Jacques și stăpînul său* este, din contră, o variațiune teatrală a genului romanesc. Se adaugă la aceasta, cum am arătat deja vorbind de *Arta romanului*, proximitatea între semantica romanească și cea a scrierilor critice ale lui Kundera, proximitate pe care o dovedesc admirabil *Imortalitatea* și *Testamentele trădate*. Toate acestea îmi permit să citesc ansamblul operei lui Kundera ca pe un mare „omagiul variațiunii” ca modul de explorare fenomenologică a existenței cel mai poetic cu puțință, cel mai apt de asemenea să surprindă ființa în întreaga sa complexitate și ambiguitate intrinsecă.

Variațiuni împotriva uitării

În *Cartea risului și uitării*, viața Taminei și, prin rîcoșeu, cea a tuturor celorlalți protagoniști – dar și parcursul variațiunii – se rezumă la o „luptă împotriva uitării”. Această emigrantă cehă încearcă cu disperare să recupereze „scrisorile pierdute” ale soțului său defunct, căci crede că poate scăpa astfel uitării care îi acoperă trecut cel mai intim. Zadarnic încearcă să evoce porecele pe care le inventa atunci tandrețea soțului pentru ea și nu poate accepta faptul că „ceea ce ea califică drept de neuitat să poată fi uitat” (CRU, p. 135). Se agăță de aceste „scrisori pierdute” cum te agăți de speranța vieții. Zadarnic, de asemenea, își exercită ea „tehnica specială de rememorare” pe care a pus-o la punct și care constă în a remodela mental, ca schița unui tablou, obrazul unui om așezat în fața ei pentru a-l face să semene cu imaginea soțului ei care, iremediabil, se șterge din memorie.

Această aventură a uitării trăită de Tamina în a patra parte a cărții suferă în a șasea parte, intitulată *Îngerii*, o triplă variațiune care ia forma a trei povestiri lipsite de orice unitate de acțiune: povestire despre Tamina transportată pe insula unde domnesc copiii-îngeri fără memorie; Praga și Boemia; în fine moartea tatălui afazic. Această moarte luminează retrospectiv ceea ce tatăl autorului-narator încercă să-i spună în legătură cu variațiunea la Beethoven. Or, aceste trei povestiri, prin înlănțuirile lor, sintetizează simultan



Julia Troshkina (Ucraina)

trei forme de discurs (oniric, istoric și autobiografic) care dotează în plus romanul cu dimensiunea sa polifonică. Aceasta însă nu este tot, căci variațiunea se specifică, se știe, prin faptul că motive își răspund în ecou, de la o povestire la alta, pentru a țese o structură contrapunctică complexă. Astfel, de exemplu, uitarea alinturilor din trecutul amoros al Taminei răspunde uitării care bîntuie în Praga. Orașul Taminei – și al lui Kafka – devine un „oraș fără memorie” în care o vastă „uitare organizată” șterge numele străzilor, nivelează cultura poporului care locuiește acolo și ocultează operele care au văzut lumina zilei acolo. Această temă a „uitării organizate” își urmează de altfel drumul pentru a ajunge la paroxism în *Imortalitatea*: universul imagologic situează acest roman dincolo de Istorie, dincolo de ideologii și dincolo de memorie de asemenea, într-un regat în care a fost deja „uitată uitarea”..., cel pentru care *Cartea risului și uitării* nu este decât o prefigurare onirică.

Mă gîndesc, desigur, la uitarea care o năpădește pe Tamina. Variațiunea se face onirică pentru a ne preda probabil cea mai terifiantă dintre viziunile kunderiene ale acestei „uitări organizate” ce ne investeste pînă și limbajul. Kundera plasează această povestire onirică (cuvîntul „de coșmar” ar fi mai precis) într-o insulă utopică al cărei statut temporar este, se înțelege de la sine, nedefinit: deopotrivă insulă a trecutului, prezentului și posibilului... Această insulă, care, incident, își găsește contrapunctul în insula lui Daphnis și Chloe în ultima parte a aceluiași roman, face să intervină jocuri ce se preschimbă într-un sistem uniform și ucigaș în același timp: fără trecut, fără memorie, uitarea este scandată cu alabale lipsite de sens, exprimate într-un limbaj ce obliterează pînă și numele Taminei în timp ce aceasta speră să-și regăsească numele trecute. Ce altceva decât moartea ar fi putut ea găsi, ea, al cărei trup cu memorie de adult devine inutil și chiar monstruos (singurul său nume aici va fi „ște”) în acest univers cu timpul oprit în extazuri veșnice? Ea nu poate pleca, deoarece, pierzîndu-și numele, își pierde și ultima legătură cu umanitatea... Mi-ar plăcea să numesc această povestire despre Tamina *Dispăruta*. Căci, dincolo de lumea utopică ce semnează moartea Taminei, nu încetez să percep o altă utopie, tot atît de magistrală pe cît de prevestitoare: fantasmagoricul „teatru din Oklahoma” din primul roman al lui Kafka cunoscut sub titlul de *America!* Tamina și Karl Rossman se pierd amîndoi în mari teatre ale „uitării organi-

Orașul meu. Oglîndă (2002)

zate”, fie că se numesc Idilă, Utopie sau Imagologie; teatre grotesci, dacă se află, în care se reduce numele și identitatea unei persoane numai la funcția sa.

Dar să revenim la Tamina, a cărei temă existențială, dezvoltată în părțile patru și șase, cunoaște noi variațiuni în celelalte părți ale cărții. Astfel, „scrisorile pierdute” ale Taminei evocă prima parte a romanului, intitulată de asemenea *Scrisorile pierdute* și în care Mirek, un alt personaj, încearcă și el să recupereze niște scrisori de dragoste pe care le scrisese pe vremuri unei prietene. Dar în timp ce scrisorile Taminei trebuie să servească (cel puțin ea speră) la recompunerea limbajului dislocat prin uitare, cele pe care le caută Mirek sunt destinate, din contră, la ștergerea acestui trecut de care în prezent îi e rușine. Acest procedeu de răsturnare, departe de a se limita la Kundera la analogia însoțită de o simplă substituție de personaje, atinge statutul unei veritabile explorări gnoseologice a temei prin multiplele sale transformări atît semantice, cît și formale, textuale și intertextuale. Tema uitării, legată de corespondența amoroasă și de grafomanie, de exemplu, va fi reluată sub noi forme prin intermediul corespondenței dintre Goethe și Bettina von Arnim în *Imortalitatea*.

Traducere de
VOICHIȚA-MARIA SASU

Francezi la Cluj, clujeni în Franța

Irinel Liciu

■ *Alexandru Iorga*

Învață clasicul mai întâi la studioul particular al mătușii sale Elena Penescu Liciu-Genazzini. Numele de scenă, numele dezirabil, și-l iau – atât Elena Penescu, cât și Irinel – de la un ilustru străbun, marele tragedian Petre Liciu, inegalabil în rolul Ion Nebunul din *Năpasta* lui Caragiale. Interpret din galeria marilor actori ai teatrului românesc – Aristide Demetriad, Constantin Nottara, Ștefan Iulian. Numele din acte, de altfel ignorat, al lui Irinel era Silvia Lia Popa (născută la Cluj, în 1928).

Am întâlnit-o prima oară când avea 17 ani, eu fiind cu doi ani mai mare, în sala de balet a Operei Române, care în 1945, în urma incendiului Teatrului Liric de lângă Cișmigiu, funcționa în Teatrul „Regina Maria” de pe Cheiul Dâmboviței. Era o domnișoară frumoasă, puțin retrasă, de atunci, engimatică. Am avut ocazia să și dansez cu ea, în *Trubadurul* și *Traviata*. Apoi ea a trecut la Alhambra, unde mătușa ei era maestră de balet și unde a dansat ca solistă, cu Petru Manea, în cadrul unor spectacole cu care a întreprins un lung turneu în Egipt. Devine partenera lui Gabriel Popescu, pe care pe drept cuvânt îl putem supranumi „Nijinsky al baletului românesc”. Primul rol de mare anvergură a fost Tai-Hoa, din *Macul roșu*, în coregrafia maestrului sovietic Kurilov. Urmează rolul principal feminin din *Călărețul de aramă*, în montarea lui Igor Smirnov. După care toate rolurile principale din marile balet aflate în repertoriu – și nu puține, întrucât instituția începuse a se numi Teatrul de Operă și Balet. Unică era Irinel în adagio din *Noaptea Valpurgiei*. Aici, nu alături de Gabriel Popescu, ci Gabriel alături de ea, putem spune, era magnifică. Frumoasă și provocatoare, senzuală și halucinantă. Încât aplauzele la scenă deschisă nici nu-ți puteai da seama sub ce formă erau adresate. Cui? Artistei, femeii, lascivității, ne-

buniei?... Întrucât, urmărind-o, erai transpus într-un ritual de terifiantă teurgie. Găseai sațetate estetică, dar și senzuală aviditate. De altfel, toate rolurile pe care le interpreta Irinel, indiferent cine era autorul coregraf, purtau amprenta impermutabilei sale personalități, ce se caracteriza atât pe scenă, cât și în viață prin persuasivă melancolie și incantație uneori luciferică, alteori angelică.

Toate, pe fond de deconcertantă mansuetudine.

Și la Irinel, ca și la alte mari talente ale scenei românești, după ce s-a desăvârșit ca artistă, a intervenit marea tragedie a închisorii spirituale impuse de regimul comunist. Pe de o parte, nu voia să se despartă definitiv de acest spațiu pe care îl iubea, pe de alta voia – pe bună dreptate – să se

afirme pe marile scene ale lumii. Fapt imposibil, din moment ce granițele țării erau închise. Să fugă și să nu mai poată reveni, era de neconceput pentru ea. De aceea, marele șoc, marea lovitură a vieții ei artistice a fost fuga lui Gabriel, în 1966. După plecarea partenerului ideal, a renunțat la scenă. Iar după... plecarea partenerului ideal de viață, a renunțat la viață. În noaptea de sâmbătă spre duminică, 26 mai 2002, în camera ei din București, bulevardul I.C. Brătianu, nr. 35, la câteva ore după moartea soțului ei, poetul Ștefan Aug. Doinaș. Alături s-a găsit o pungă cu medicamente și un bilet: „*Domnul meu și Dumnezeu meu, iartă-mă! Doinaș, dulcele meu, o prea mare iubire ucide!*”

La scurt timp, pe mormântul ei a apărut un monument pe care scrie: „*De la Gabriel Popescu, DIVINEI sale parteneri Irinel Liciu și minunatului ei partener Ștefan Augustin Doinaș. Pe curând, Irinel!*”



Mikhailo Krashnyk (Ucraina)

Fără titlu (2001)

Ileana Berlogea

■ *Miruna Runcan*

Te rebuie să amân, măcar cale de-un număr, cronică de teatru ori de film, nu pentru că n-ar fi de spus lucruri interesante despre ce se mai întâmplă prin teatrele din Cluj ori din București în începutul ăsta de iarnă, ci pentru că teatrului românesc i s-a întâmplat, în întregul lui, ceva dureros și imposibil de trecut cu vederea: a pierdut poate cel mai de seamă teatrolog al ultimei jumătăți de veac. A pierdut-o pe profesoara, pe criticul, pe analistul, istoricul și comparatistul teatral Ileana Berlogea.

Nu este o pierdere dintre cele ușor recuperabile, în condițiile în care, dacă stai bine să te uiți de jur-împrejur, puține sunt operele de autor în câmpul teatrologiei care să aibă consistența, vivacitatea, ordinea și eleganta punere în pagină ce caracterizează și astăzi, indiferent de anul apariției, scrierile Ilenei Berlogea. Dintr-o pricină imposibil de aflat, – vecină cu abisul, dacă n-ar fi în același timp înrudită frățeste cu superficialitatea –, teatrul românesc e pe cât de vesel și mereu renăscând din cenușă, pe atât de alergic la construcțiile analitice și sintetice de durată. Și asta, mai ales din anii '70 încoace, cu un soi de metodă. După tratatul despre

teatrul postbelic din 1974, orice efort serios de cercetare pe termen mediu și lung pare să fi încetat sau măcar să fi devenit invizibil, pentru că nimeni nu finanțează și nu publică. Ce găsim, binecuvântate fie și aceste puține excepții, sunt culegeri de cronici și eseuri, câteva traduceri din opere străine în câmp teatrologic, câteva monografii sau cărți-interviuri, toate tipărite la diverse edituri (despre chinurile UNITEXTULUI ar fi de scris un roman); dar nici un demers sistematic și constant de umplere a imeselor goluri metodologice, de investigare stilistică și mai ales istorică. Nici măcar reeditări.

Un prilej în plus pentru a evoca cu tristețe adâncă plecarea dintre noi a unei personalități care a marcat, pe bună dreptate, viața academică și mediul teatral, trudind cu dedicație și iubire, toată viața, pentru conectarea noastră, artiști, critici și public, la pulsul neobosit și la ritmurile firești ale lumii care începe dincolo de granițele României. Circulând spiritual cu sprintenă ușurință în toate timpurile și prin mai toate spațiile teatrului, având mereu ochiul proaspăt pentru înnoiri, dar și știința delicată de a lega formele momentului cu tradiția și cu contextul lor existențial, Ileana Berlogea a fost –

și prin cărțile sale rămâne, neîndoielnic – un căutător aventuros, dar și un constructor temeinic. Generozitatea sa intelectuală a luminat generații, iar blândețea sa înțeleaptă i-a călăuzit pașii dincolo de toate excesele unui timp și unui mediu deloc confortabile. Pirandello ar fi mai puțin inteligibil la noi fără studiile ei, teatrul american experimental al deceniilor șase și șapte n-ar avea și mărturiile sintetice autohtone, ușile noastre spre Europa dramaturgilor și regizorilor (chiar români!) de ieri și de alaltăieri ar fi rămas poate, multe, întepenite dacă Ileana Berlogea nu s-ar fi străduit să le deschidă.

N-am scris, cred, niciodată un omagiu postum. Mi-e și mie, ca nouă tuturor, oarecum frică de asta. Însă ultima imagine a profesoarei, exact acum un an, în holul Naționalului bucureștean, la Festivalul Național, mă obligă fără drept de apel. Ne-a îmbrățișat, pe mine și pe soțul meu, și ne-a spus: „*Bine-ați făcut că ați plecat acolo, la Cluj! Bravo!*” Vorbe poate prea personale pentru o evocare, însă ele conțin nu doar un mesaj către trecătorii care suntem, ci și dorul și prețuirea nedismulată a arădenice pentru Clujul acela universitar, al ei și al nostru... Dacă mă gândesc bine, alături de celelalte mari dăruiri, publice și intime spirituale, pe care ni le-a lăsat, vorbele astea din urmă au cum ceva de moștenire, fie și involuntară. Închid sipețul cu înfiore și recunoștință și îmi doresc ca ele să dea rod.

„Simt o irezistibilă atracție pentru melodia «infinită» și pentru recitativul «fără de sfârșit»“

■ Virgil Ciomoș



Prin strategiile operării cu conceptul și tipul de organizare sistemică a ideilor și logicii discursului, filosofia reprezintă, în paralel cu poezia, o altă șansă de abordare a muzicalității. Mergând, poate, nu atât pe genul de deschidere semantică oferit de metaforă, ca în cazul poeziei, filosofia „străpunge” tarele și pragurile limbajului articular prin noninstrumentalitatea și, în același timp, abstracțiunea ideii pure, a sensului conceptual cristalin în limpezimea și puritatea lui. Astfel, sunt valdate cele două căi de acces înspre muzicalitate, poeticul și filosoful, ambele ținând un obiectiv oarecum inaccesibil care este muzicalul sau, mai degrabă, starea sincretică de întrepătrundere între multiplicitatea deschisă, practic, cir-

cular a metaforei și puritatea și abstracțiunea, deci o formă puternică, a ideii. Muzica reprezentând o sumă convergentă a metaforicului și ideaticului, deci ea fiind și metaforă, dar și abstracțiune pură, deopotrivă, atât poeticul, cât și filosoful ajung să reprezinte astfel două stări modale (ca să nu le spunem – într-un sens potențial, dar și latent – atribute) ale muzicalității, iar prin această stare de lucruri parmenidianul Unu, Întregul, Integritatea primară sau, mai simplu, nemijlocirea sincreticului, fuziunea ultimă a elementelor sus-menționate, devine o certitudine dincolo de nevoia oricăror dispute sau controversate.

Oleg Garaz: Dle profesor Virgil Ciomoș, care sunt, în opinia Dvs., posibilitățile construirii filosofice a muzicii? Mă refer aici nu atât la termenii specifici, cât la metoda, și nu atât la text, cât la specificul discursului, pe de o parte, și, pe de altă parte, la procesele din zona reprezentărilor mentale și la posibilitățile unei conceptualizări ulterioare a acestora.

Virgil Ciomoș: Așa cum sugerați, nu poate fi, evident, vorba de o „construire filosofică” a muzicii și nici măcar de o „reconstruire” a ei. Muzica, asemeni celorlalte arte, își rezervă, cu deplină îndreptățire, nu numai libertatea de a apela la propriile sale „metode”, pur muzicale, dar și pe aceea, mai importantă încă, de a transgresa orice metodă, fie ea „construită” sau „reconstruită”. Din fericire, în orice domeniu ar surveni ea, creația (cea autentică, desigur) nu pare a fi chemată să respecte vreoaică regulă anume. Dimpotrivă, ea este producătoare de noi și noi reguli. Or, producerea de paradigme nu mai poate respecta vreoaică paradigmă. De aici mai urmează că, în genere, nu vom putea niciodată învăța cum anume să creăm. Creația este un eveniment singular, irepetabil. Îmi place, bunăoară, să(-mi) reamintesc – mai de voce, mai de nevoie – că Roentgen, celebru premiat Nobel în domeniul particulelor elementare, a fost declarat „cretin ireductibil” în urma unor teste (școlare) de măsurare a inteligenței, iar Einstein, de două ori premiat Nobel, a trebuit să accepte uneori modestul și, pentru unii, dezonorantul statut de student „restanțier”. Ceea ce nu i-a împiedicat să fie, amândoi, geniali... Din acest motiv, nu cred cu adevărat într-o „filosofie a muzicii” – „știință” muzicii nu este muzică, spunea deja Aristotel – și cu atât mai puțin într-un liber-schimbsim „post-modern” de metode între filosofie și oricare dintre artele știute și neștiute.

– Este posibilă oare o motivare, dar și o fundamentare filosofică a muzicalității, deoarece știm bine că muzica, muzicalitatea și opera muzicală, ca formă specifică de aplicare a primelor două entități fenomenale, toate trei sunt lucruri total diferite, deși convergente sau/și complementare în esența lor.

– Încă o dată: când un filosof vorbește despre muzică, el nu face muzică. Când un critic de artă vorbește despre pictură, el nu face pictură. În clipa în care a înțeles acest lucru simplu, un bun prieten de-al meu, hărțuit ani de zile de marii plasticieni români pentru inteligența și harul cu care le vernisa expozițiile, a renunțat subit la această ingrătă meserie. Limbajele nu sunt echivalente. Putem cel mult vorbi, cum se întâmplă în fenomenologie, despre o anume modificare (mai mult sau mai puțin reușită) de sens. Filosofăm, de pildă, în stil baroc despre... barocul muzical. Barocul însuși ne va scăpa însă mereu. Căci, într-adevăr, singurul lucru pe care îl putem livra pentru o posibilă și chiar necesară (pentru unii) „definiție” (fie ea filosofică) a barocului este (încă) un exemplu de baroc... La fel ca artele, filosofia este, la rândul ei, un discurs ca oricare altul. Nu putem opera, aici, cu ierarhii prestabilite și, prin urmare, cu prejudecăți. Se vorbește astăzi (și mă gândesc aici în primul rând la Marc Richir, un original filosof francez contemporan) despre posibilitatea și chiar necesitatea unei „reducții arhitectonice” a discursului filosofic, care, ca orice discurs, își are, desigur, propriile sale instituiții simbolice. Prefer, așadar, să vorbesc nu atât despre „filosofia” discursului muzical, cât mai degrabă despre „arta” (și, la limită, chiar despre „muzica”) discursului filosofic... Ar fi cel puțin curios ca, în momentul în care filosofia însăși pare a se fi vindecat de obsedanta temă (modernă și nu numai) a fundamentului, spectrul ei să bântuie în continuare artele.

– Este posibilă oare o ontologie a muzicii? Sau, mai precis, ar trebui să decidem asupra unei ontologii a muzicalului? E posibilă oare o departajare pertinentă între ontologic și psihologic atunci când vorbim despre muzică? Cum realizăm o asemenea departajare și ce criterii, după părerea Dvs., am putea aplica?

– Etimologic vorbind, ontologia presupune o teorie generală asupra ființei sau, altfel spus, o teorie asupra ființei în genere, ceea ce exclude de la sine posibilitatea unor „ontologii regionale”, precum cea a muzicii, sintagmă care frizează (într-un fel) oximoronul. Mai mult chiar, după Kant și ver-

dictul său din *Critica rațiunii pure*, după Heidegger și eșecul proiectului expus în *Ființă și Timp*, ne putem întreba, cu suficientă îndreptățire, dacă metafizica mai poate pretinde a se înfățișa astăzi ca ontologie „pură”. Ca și în cazul sus-pomenitei teme a fundamentului (căreia Heidegger însuși i-a consacrat câteva texte decisive, pentru a nu spune „fundamentale”), „amurgul” ontologiei filosofice occidentale face ca apariția „ontologiilor regionale”, precum cele artistice, să se transforme într-un simplu fenomen compensatoriu, după cum, și invers, apariția noilor ontologii generale „postmetafizice” să se reducă la statutul unui simplu fenomen artistic. Pe de altă parte, aveți perfectă dreptate să vă întrebați dacă nu cumva, în lipsa unui demers ontologic suficient de „viguros” (fie el general sau regional), producțiile filosofiei, ca și cele ale artei de altfel, nu vor cădea totuși pradă unui psihologism și, ca atare, unui relativism de factură pur subiectivă. Sau, reformulând dificultatea din perspectiva filosofiei contemporane, dacă nu cumva postmodernismul nu se reduce totuși la un simplu psihologism. E o capcană căreia i-au căzut pradă majoritatea demersurilor „postmetafizice” care au încercat și mai încercă încă să „depășească” ontologia (în contextul în care, în mod paradoxal, psihologia însăși a devenit astăzi o știință... cognitivă). Pentru a răspunde deci la stănenitoarea întrebare: cum anume poți întemeia un discurs subiectiv, fără a cădea în subiectivism, va trebui (între multe altele) să revenim la cea de-a treia *Critică* a lui Kant, dedicată facultății de judecare, și la posibilitatea, mereu deschisă, a unui joc liber (dar articular) al facultăților noastre.

– Cât de pertinentă ar fi re-proiectarea și re-convertirea termenului de psihologic în termenul de mental în zona fenomenului muzical? Care este, în opinia Dvs., relevanța factorului afectiv, presupus de către unii esteticieni ca decisiv în argumentarea utilității, funcționalității și valorii faptului muzical?

– „Re-convertirea” (contemporană) a discursului „psihologic” într-unul „mental” presupune, nu-i așa, o (inițială) „convertire” a „mentalului” în „psihologic”. Or, dacă lucrurile stau cu adevărat așa, va trebui de îndată să adăugăm (sau, după caz, să reamintim) că această din urmă „convertire” coincide, în fond, cu însuși momen-

tul eliberării sufletului de fantasma propriilor sale facultăți și, în primul rând, de spectrul intelectualului. Căci, într-adevăr, vreme de milenii, sufletul (*psyché, anima*) și intelectul (*noûs, mens*) s-au confundat (la propriu). Termenul de „conștiință” (și, prin urmare, diferența implicită – terminologică și conceptuală, deopotrivă – dintre aceasta din urmă și „cunoaștere”) apare destul de târziu, aproape imperceptibil așa spune (prin Plotin, se pare, sub forma lui *para-kolouthesis*), pentru a se impune definitiv abia o dată cu modernitatea. (Și totuși, nu vom medita niciodată îndeajuns asupra importanței survenirii – în contextul emancipării sufletului de propriile sale facultăți cognitive – a creștinismului și, în genere, a monoteismului.) Abstracție făcând de ambiguitatea unor atare complicate raporturi, precum și de îndelunga lor istorie, să constatăm aici doar faptul că „re-convertirea” „psihologicului” în „mental” riscă să contribuie, din nou, la consolidarea și, în consecință, la justificarea unui intelectualism filosofic *sui-generis*, care face ca, până și în *Critica rațiunii pure*, de exemplu, conștiința să fie abordată în capitolul consacrat... logicii (transcendentale). Dacă, pe de altă parte, mai resimțim (astăzi, încă, după Frege și Husserl!) nevoia presantă a depășirii limitelor unui simplu psihologism al „afectelor”, este tocmai pentru că n-am reușit întotdeauna să rezistăm eternei și, în același timp, facilei tentații a sentimentalismului. Or, în cazul în care *he psyché* (sufletul) diferă în mod efectiv de *noûs* (intelect), trebuie să presupună o afectivitate proprie, alta decât cea a „mentalului”. Cred, așadar, că „reconvertirea” în „mental” a „psihologicului” produce, în mod aproape automat, o desemnificare estetică a afectivității, – dacă psihologia se reduce la cogniție, atunci mai există, oare, vreun „loc” (efectiv și deci afectiv) pentru psihicul însuși? –, după cum simpla convertire a „mentalului” în „psihologic” stă și va sta mereu sub spectrul (răsturnat al) sentimentalismului. Nu mi se pare deloc paradoxal că intelectual(ist)ul este, în același timp, in-sensibil (din punct de vedere estetic) și sentimental (din punct de vedere an-estetic). Pentru a depăși această falsă dilemă (intelectualism *versus* psihologism), contribuțiile lui Kierkegaard (mai ales cele legate de „conceptul” de angosă) și Heidegger (care nu face decât să dezvolte, cu mijloacele fenomenologiei, demersul kierkegaardian) mi se par esențiale. Ele demonstrează, pentru prima oară într-un mod deplin elaborat (și, ca atare, conștient), că există un anume angajament pur mundan – nonobiectual și, în egală măsură, nonsubiectiv – al afectivității, un angajament care nu are nimic de-a face cu cabotinismul.

– Care sunt, în opinia Dvs., limitele, dar și posibilitățile muzicii? Vorbind mai simplu, ce știe face și ce poate face muzica? Ajuși aici, trebuie să decidem dacă muzica este un limbaj sau, mai degrabă, un cod meta-lingvistic, prin care omul realizează un set de modele (pertinente și relevante) ale ontologicului.

– Nu sunt cel mai bine plasat pentru a vorbi despre limitele muzicii. În plus, simt o irezistibilă atracție pentru melodia „infinită” și pentru recitativul „fără de sfârșit”. Oricum ar fi însă, cel ce încearcă să determine o limită (fie ea cea a muzicii) a și depășit-o într-un anume fel. În cazul extrem, limita finitului coincide, în fond, cu cea a infinitului. Prin urmare, dacă experiența noastră nu este infinită este tocmai pentru că ea n-a ajuns încă la propria sa finitudine. De altfel, filosofia a făcut dintotdeauna diferența de principiu dintre limită și limitare. Cât privește acum specificul limbajului muzical, cred că ar trebui, mai întâi, să facem distincția între limbajul „propriu-zis” (nespecific) – care este graiul articulat, a cărui

expresie este și filosofia – și celelalte limbaje artistice, „particulare” (precum și cel muzical). Există, pentru a spune astfel, un limbaj „universal”, propriu „intelectului”, și mai multe limbaje „particulare”, proprii „sensibilității”. Trebuie spus, apoi, că, dintre toate idiomerile artistice, cel muzical este singurul care, ca sus-pomenitul grai articulat, se folosește de materia sonoră. Din acest punct de vedere, rostirea filosofică (dimpună cu sintaxa ei universală) și muzica însăși (dimpună cu sintaxa ei particulară) sunt, în fapt, solidare, căci, prin pură și simplă lor convenționalitate (și, mai ales, în comparație cu mimetismul simplu al celorlalte arte), ele se dovedesc a fi cele mai independente (de realitate) practici ale spiritului. Ca și constantele logice (conjunția, disjunția etc.), intervalele muzicale (secunda, terța etc.) nu „reprezintă” (nimic). De unde și străvechea competiție dintre muzică și filosofie, ca și eterna dezbateră în jurul statutului (filosofic și muzical, deopotrivă) al vocii umane. Importanța (decisivă pentru învățare) a auzului (și, prin urmare, a sunetului) era cunoscută deja de cei din vechime, care remarcaseră că nevăzătorii sunt, în genere, mai disponibili (pentru inteliecție) decât surdo-mușii. Am putea invoca aici, în trecere, și importanța decisivă a sunetului și, în consecință, a vocii în constituirea religiilor monoteiste și, prin contrast, legătura directă dintre imagine și, respectiv, religiile politeiste. (Nu este, poate, o întâmplare că nașterea protestantismului – care, cum bine se știe, interzice prezența imaginilor în lăcașurile sale de cult – coincide cu nașterea muzicii clasice.) De aceea, începând cu textele lui Aristotel despre rolul muzicii în formația bunului cetățean – texte care încheie (într-un mod aproape straniu) tratatul său despre... politică – și până la cele ale primului Derrida, consacrate vocii umane și calității sale de arhetip întrupat al tuturor fenomenelor, muzica n-a încetat să-i obsedeze pe filosofi.

– Cum ați putea defini utilitatea și sensurile strict pragmatice ale fenomenului muzical (care, bineînțeles, realizează o mutație funcțională de la o epocă la alta)?

– Sper să nu vă surprind prea mult (accept să fiu chiar demodat) spunând că muzica a fost și va rămâne mereu legată de funcțiunea „pragmatică” a „purificării pasiunilor”. Mă grăbesc totuși să adaug că nu încerc să acreditez, prin aceasta, sensul comun (al sintagmei) impus prin celebra și străvechea vulgată a mimetismului artistic. Definită acum mai bine de două milenii de Aristotel, *he katharsis* nu pare, cred eu, destinată să „ridice” pur și simplu partea simțitoare (*i.e.* abisală) a sufletului la „înălțimea” (zenitală) a unui presupus intelect unificator. Mai precis, nu este vorba aici de o simplă „sublimare” a sensibilității prin intermediul funcțiunii intelectuale, ci, dimpotrivă, de o veritabilă meta-morfoză a sensibilității în și pentru ea însăși (compasiunea și cutremurarea nu constituie propriul unei experiențe intelectuale), o trans-poziție (în sens fenomenologic) a afectivității (astfel dis-locate între un discurs „prim” și unul „secund”, muzical) menită să opereze trans-ferul pasiunilor în zona (intermediară) a unei „universalități” (paradoxe pentru că sensibile) ce depășește orice formă (*morphè*) determinată (fie ea primară sau secundară). Aceasta este, în fapt, „opera” (în sensul ei aproape alchimic) care se săvârșește prin *katharsis*. Dacă se insistă să se mai vorbească, încă, de „sensul” precis al acestui universal inter-mediar, atunci trebuie adăugat de îndată că, deși sensibilă, efectivitatea lui nu mai poate avea vreun caracter anume, determinat. Esențialul și, în consecință, finalitatea acestui trans-fer n-are de-a face

”intelectual(ist)ul este, în același timp, in-sensibil (din punct de vedere estetic) și sentimental (din punct de vedere an-estetic)”

nici cu discursul (secund) muzical, luat „în sine”, nici cu ceea ce intenționează el (eventual) să evoce „pentru sine” (discursul prim). Și totuși, trans-ferul însuși n-ar fi cu puțință în lipsa unei atare dis-locări. Din păcate însă, profunzimea acestui extraordinar gând al Stagiritului a fost rareori atinsă de comentatori, de vreme ce *he katharsis* a fost asociată de regulă unei simple funcțiuni mimetice (a secundarului în raport cu primarul). Or, ceea ce exegeții mai vechi și mai noi ai Stagiritului n-au înțeles întotdeauna este că până și această nu mai puțin misterioasă *mimesis* presupune, la rândul-i, o trans-poziție menită să tematizeze nu atât de-dublarea unei realități prin imaginea ei, cât, mai ales, tematizarea paradoxală (pentru că, din nou, sensibilă) a unei posibilități comune atât realității, cât și imaginii, deopotrivă.

– Este muzica un text? Este muzica un discurs? Este muzica un limbaj, deci un sistem lingvistic cu propria morfologie și sintaxă? Cu un „lexic”, deci și cu un „vocabulary” specific? Care ar fi destinația și utilitatea unei asemenea sintaxe „muzicale”? O sintaxă a dinamismului din zona psihicului uman sau o sintaxă a transumanului, dacă ne gândim la Wagner, Scriabin, Hindemith sau Anton Webern?

– Nu știu ce ar putea corespunde, în muzică, unei „sintaxe transumane” și nu cred că un muzician (serios) ar putea vreodată pretinde că muzica lui este, la propriu, „divină”... Din păcate (sau, poate, din fericire) pentru noi oamenii, posibilitatea „transumană” a oricărei sintaxe nu mai relevă de vreo sin-taxă (umană). De aceea, unii filosofi s-au concentrat mai degrabă asupra studiului para-taxei, definită, în context, ca efect (uman) al unei modificări sintactice provocate de o afectare originară (transumană). De unde, probabil, și interesul muzicienilor pentru variațiunile pe o temă „dată” (folosesc ghilimelele tocmai pentru că, în cele din urmă, tema „originală” este, ea însăși, doar una dintre multiplele variațiuni). Dacă sintaxa relevă, cum am văzut deja, de un anume discurs „ne-reprezentativ” (fără sens determinat – *Sinnlos*) asupra posibilului „uman” (în aceasta rezidă, în fond, diferența ei în raport cu semantica), atunci această origine „transumană” trebuie să releve, prin analogie, de un fel de transposibil (concept consacrat în fenomenologie prin Henry Maldiney) rezistent la orice discurs și, ca atare, la orice sintaxă. De unde rezultă că efectul oricărei instituirii originare (transumane) asupra sintaxei (umane) coincide întotdeauna cu o dis-locare de ordin para-tactic (a sintaxei înseși). Contrar unei întregi tradiții (de esență modernă), care a făcut din tema continuității fluxului de conștiință centrul preocupărilor sale, se vedește acum că sensul „transumanului” (fie el supra-, sub- sau in-conștient, după preferință) se relevă, dimpotrivă, prin discontinuitate. Subiectul (uman) se individualizează prin alteritatea lui (transumană). Or, modernitatea occidentală pare să fi căzut adesea pradă unei identificări forțate a posibilului cu transposibilul (ceea ce explică și ambiguitatea termenului filosofic de „transcendental”).

(Continuare în numărul viitor)

Interviu realizat de
OLEG GĂRAZ

Teatru

Eugenia Sarvari: Premieră la Teatrul „Puck” • 2
Radu Ţuculescu: La Compagnie du Lys sau obsesia unui artist complex • 14

Salonul defavorizatului

Mihai Dragolea: „Second hand – first class” • 2

Editorial

Ion Mureşan: Pansamente cu sare pe răni deschise • 3

Cartea

Mireea Popa: Reabilitarea monografiei literare • 4

Radu Ţuculescu: „Lanul de porumb” • 6

Adrian Ţion: Provocarea justă • 7

Ilie Rad: Un „răscolitor de taine”: Ştefan J. Fay • 8

FRANCEZI LA CLUJ, CLUJENI ÎN FRANȚA

Blocnotes

Ion Cristofor: În chilia de la Chartreuse • 10

Interviu

Alexandre Friederich • 12

Manuèle Debrinay-Rizos • 13

Arte

Dan-Eugen Raţiu: Artistul, benzile desenate şi (post)modernitatea • 15

Oleg Garas: Jazz în patria iluminismului • 16

Traduceri

Eva Le Grand: Kundera sau Memoria dorinţei • 18

Paul Verlaine, José Maria de Hérédia • 13

Plastică

Ovidiu Petca: Festival d'Art Singulier • 24

În memoriam

Alexandru Iorga: Irinel Liciu • 21

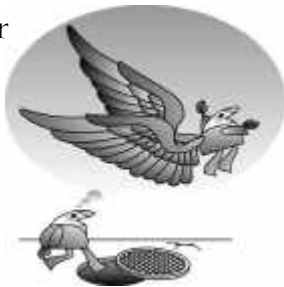
Miruna Runcan: Ileana Berloga • 21

Interviu

Virgil Ciomoş • 22

Ilustraţia numărului:
 Expoziţia Internaţională „Oraşe Europene”
 (Cluj-Napoca, octombrie 2002)

bour



TRIBUNA

Director fondator:
 IOAN SLAVICI (1884)

Revista apare bilunar, cu sprijinul
 Fundaţiei Culturale Române
 (Centrul de Studii Transilvane)
 şi al Ministerului Culturii, Cultelor
 şi Patrimoniului Cultural Naţional.

I. MAXIM DANCIU
 (redactor-şef)

ION MUREŞAN
 OVIDIU PETCA

ION CRISTOFOR
 (redactor asociat)

Tehnoredactare:
 EDITH FOGARASI

Redacţia şi administraţia:
 3400 Cluj, Str. Universităţii, nr. 1
 CP 281, OP 1

Tel. (064) 19.14.98
 Fax (064) 19.14.97
 E-mail: cst@easynet.ro

Plastică

Festival d'Art Singulier

■ Ovidiu Petca

Între 4 şi 27 octombrie a.c., localitatea franceză Roquevaire a găzduit, pentru a şaptea oară, Festival d'Art Singulier, care a intrat deja în analele manifestărilor de artă poştală. Având în vedere că în lumea întreagă manifestări de acest gen sunt dedicate celebrării celor 40 de ani de artă poştală, organizatorii francezi s-au întrecut pe ei înşişi, dând o amploare mai mare evenimentului, atât în ceea ce priveşte varietatea expoziţiilor, cât şi ingeniozitatea catalogului, editat în spiritul expoziţiei, dar care vine cu seriozitate în întâmpinarea pretenţiilor celui mai exigent critic de artă... poştală. Manifestările dedicate celor 40 de ani de artă poştală, destul de multe şi diverse, care au avut loc anul acesta în diferite colţuri ale lumii, merită să fie analizate mai pe larg într-un viitor articol.

Franţa este ţara care acordă o importanţă sporită acestor expoziţii, multe muzee, primării şi consilii locale acordând sprijin financiar şi spaţiu acestui „bazar poştal” viguros, foarte viu şi colorat. Chiar Ministerul Francez al Poştei s-a implicat acum trei ani în tipărirea unei luxoase istorii a artelor poştale, dar se pare că proiectul a fost sortit eşecului, demonstrând incompatibilitatea instituţiei cu acele trimiteri care ar trebui să îi submineze autoritatea, să inducă în eroare factorul poştal, prin situaţiile confuze pe care le creează artistul poştal prin adrese multivalente, timbre de artist, ce concurează, prin fantezie şi virtuozitate tehnică, timbrul poştal oficial. Se pare că organizatorii francezi sunt preocupaţi mai mult de partea artistică a artelor poştale decât de cea socială, de mesaj sau de experimentele antiestetice, neconvenţionale care stau la baza artelor poştale. Şocul vizual se datorează mai degrabă surprizei, bucuriei culorilor, ineditului, decât disconfortului vizual, dezagreabilului.

Expoziţia de faţă, al cărei comisar a fost *Danielle Jacqui*, s-a bucurat de sprijinul municipalităţii din Roquevaire şi, pentru a nu ştiu câta oară, al experimentatului creator de artă poştală *André Robèr*, acesta propunând realizarea unor vitrine cu cărţi de artist – o noutate în Roquevaire pentru acest gen de manifestări. Tot o noutate o reprezintă şi caietele cu crochiuri şi schiţe realizate de artiştii, care îmbogăţesc considerabil expoziţia. Totuşi, greutatea expoziţiei este dată de secţiunea de artă poştală (plicurile sau cărţile poştale clasice). Reproducerea color din catalog reflectă marea varietate de stiluri, proceduri, tehnici şi viziumi ale artiştilor expozaanţi. Putem vedea opere create atât de iluștri reprezentanți ai artelor poștale, cât și de novici ai genului. O latură inedită a expoziției a fost secțiunea creatorilor cu handicap fizic, expozițiile personale ale unor artiști ca: Pierre Albasser, France Bellion, Francis Conesa, Jaber, Huguette Machado Rico, Jean-Pierre Nadau, Rosane Noardo, Renaud Scoffier, precum și grupările și centrele Oriane, La Tinaia și Pierrefeu, acestea punând un accent deosebit pe valențele terapeuțice ale actului creator.

O astfel de expoziție dovedește că datorită tenacității unor pasionați și sprijinului local, orașe mici pot deveni centre de interes, fiind vizitate de participanți, de turiști, de public, totodată operele expuse devenind un bun public al comunității. Orașul a fost vizitat de numeroși turiști americani, veniți din locul unde s-a născut conceptul de artă poștală, atrași de micul orașel francez tocmai pentru importanța evenimentului.



André Robèr

Compoziție