

# TRIBUNA

138



Județul Cluj

2 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul VII • 1-15 iunie 2008



ILUSTRAȚIA NUMĂRULUI: VIRGIL MLEȘNIȚĂ

**Mircea Muthu**

**O GRAMATICĂ CULTURALĂ**

Mircea A. Diaconu, Eleonora Sava, Călin Teuțișan

**Vasile  
Igna  
Poezii**

Horia Lazăr

**Dificultățile cenzurii**

Coriolan Horațiu Opreanu

**Numele Clujului, o enigmă?**

CENTENAR SIGISMUND TODUȚĂ

## TRIBUNA

Director fondator:  
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA  
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

### Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

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

### Redacția:

I. Maxim Danciu  
(redactor-șef)

Ovidiu Petca  
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap  
Claudiu Groza  
Ștefan Manasia  
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc  
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:  
Virgil Mleşniță  
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:  
L.G. Ilea

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

Tel. (0264) 59.14.98  
Fax (0264) 59.14.97  
E-mail: redactia@revistatribuna.ro  
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

bour



## eveniment editorial

# 100 de ani de viață literară transilvană

Lansat la o sută de ani de la constituirea Societății Scriitorilor Români (28 aprilie 1908), albumul *100 de ani de viață literară transilvană*, editat de Filiala Cluj a USR și alcătuit de Irina Petraș, rememorează cele mai importante momente ale vieții literare instituționalizate din Transilvania, cu un accent inevitabil pe Cluj. Un scurt istoric este reluat apoi în *Repere cronologice* și completat cu date culese din diverse surse, fie de pe internet, fie din dicționare și enciclopedii, date vizând viața literară din Ardeal. *Reperete* rețin și câteva momente importante pentru începuturile scrisului românesc. Albumul propriu-zis (peste 700 de ilustrații!) reproduce imagini din arhiva Filialei clujene, dar și din fototeca scriitorilor înșiși care au înțeles să contribuie astfel la bogăția și reprezentativitatea lui.

Sunt reproduse în album mai ales imaginile cu o anume încărcătură istorică, de document. Acestea, împreună cu alte sute de imagini din viața literară ardeleană, vor fi arhivate pe un CD aniversar.

Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor din România (Asociația Scriitorilor din Cluj) a luat ființă în 1949 și a avut de la început sediul în clădirea *Tribunei* (str. Universității nr. 1). Primul președinte a fost Nagy István. Au urmat, cu funcția de Secretar al Asociației, Ion Brad, D.R. Popescu, Ion Vlad, Liviu Petrescu, Constantin Cubleșan, Irina Petraș (din nou cu titlatura de președinte). Au avut responsabilități în cadrul Asociației, până în 1965, și Teofil Bușecan, Dumitru Mircea, Gelu Petean, Ion Oarcăsu. Secretariatul /contabilitatea au fost asigurate de Livia Eromnimon, Bajka Mária și Maria Damian. Din 1984, de Doina Cetea.

Filiala numără (în aprilie 2008) 275 de membri (fiind a doua ca mărime din țară, după Asociația Scriitorilor din București). Membrii Filialei, români, maghiari și de alte naționalități, sunt rezidenți, majoritatea, în municipiul și



județul Cluj, dar și în județele Alba, Bihor, Bistrița-Năsăud, Hunedoara, Maramureș, Mureș, Satu Mare, Sibiu, Timiș etc. și în Ungaria, Franța, Germania, Israel, Suedia, SUA, Canada.

În prezent, Comitetul Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor din România este format din: Irina Petraș (președinte), Doina Cetea (referent de specialitate), Ruxandra Cesereanu, Mihai Dragolea, Sigmond István, Ion Vartic (membri).

Filiala este reprezentată în Consiliul Uniunii Scriitorilor din România de: Doina Cetea, Constantin Cubleșan, Marta Petreu (membră în Comitetul Director), Adrian Popescu, Szilagyí István, George Vulturescu. (I.P.A.)



În redacția *Tribunei* (anii '70): Constantin Cubleșan, D.R. Popescu, Marin Sorescu, Nicolae Prelipeanu, Ion Cocora, Radu Mareș, Alexandru Căprariu, Dumitru Chirilă, Victor Felea



Radio România Cultural



În fiecare luni, de la ora 22:10,  
scriitori, critici, traducători, editori  
sunt invitați la

Radio-grafii literare  
Un talk-show de literatură  
contemporană

101,0 FM

## editorial

# Tradițiile culturale și viitorul european

Sergiu Gherghina

Conflicte teritoriale, situații tensionate ce se finalizează cu ocuparea orașelor (cazul Beirutului și al Hezbollah), alegerile americane, criza financiară mondială parțial generată de creșterea prețului petrolului și resimțită în prețul alimentelor sunt evenimentele care apar în prim planul mass-media la nivel internațional. Acestora li se adaugă numeroase aspecte politice și economice particulare la nivel național sau regional. Le voi lăsa deoparte pentru a analiza o altă dimensiune, mai stabilă pe termen lung, care ajută la formarea identității și care permite să se vorbească despre UE și în alți termeni decât instituționali, politici sau economici. Cultura a fost și va rămâne, după cum argumentez în acest articol, o bază fundamentală a spiritului european, un indicator pentru individualizarea noastră în contact cu non-europenii. Interacțiunile intra- și inter-culturale îmbogățesc un patrimoniu ce reprezintă moștenirea generațiilor precedente.

Indiferent de denumire și perioada în care și-au atins apogeul, imperiile s-au evidențiat prin crearea unor elemente culturale ce dăinuie de-a lungul veacurilor. Deciziile lor politice sunt cunoscute de către cei ce le studiază, eșecurile lor au fost lecții de viață, iar victoriile în războaie au fost cele care au consolidat dominația asupra unor teritorii și populații. Însă, pentru toate acestea există mijloace ce le

țin vii în memoria noastră, fără a fi nevoie să apelăm la metode specializate de cunoaștere. Societatea Romei Antice este cunoscută în special datorită luptelor de gladiatori din Colosseum sau întrunirilor din Senat, Columna lui Traian amintește istoria aceluiași imperiu, Parthenon-ul și Agora grecească mențin vii obiceiurile spirituale ale grecilor, piramidele și sarcofagele egiptene amintesc de tradiții religioase străvechi, majoritatea capitalelor vest-europene și porturilor maritime păstrează amprenta creațiilor artistice de secole XV-XIX ale vechilor francezi, germanici, scandinavi sau britanici. Această enumerare arbitrară este mult prea sumară pentru a servi unui scop specific, dar face posibilă identificarea unui spectru larg de valori transmise, familiare, dar la care ne oprim rareori cu gândul, fiind de multe ori o constantă și un mediu de formare dat pentru fiecare.

Cultura este abstractă, greu de identificat și înțeles fără referent clar. De aceea preferăm să localizăm cu precizie definițiile culturale și deseori ajungem la puncte comune. Spre exemplu, simbolurile Renașterii sunt referenți culturali comuni, cunoscuți multora deși nu le-au văzut vreodată. Muzeul Luvru este simbolul artei și al bunului gust în materie de pictură și sculptură, Capela Sixtină din Vatican reprezintă istoria religiei creștine în versiune stilizată, iar poemele și povestirile Evului Mediu european



sunt evocate în istoria fiecărui stat dintre Atlantic și Munții Ural. Fără a mă rezuma la edificii culturale, concerte, sculpturi, creații epice și lirice sau religie, doresc să insist pe dimensiunea legată de continuarea unor tradiții ce permit formarea unei identități europene.

Parafrazând o sintagmă des utilizată, cunoașterea trecutului ne ajută să înțelegem prezentul și să vedem viitorul. Nivelurile de identitate sunt diferite și cel național nu va dispărea curând. Dorind să accentuez dimensiunea europeană, amân pentru un număr viitor discuția despre nivelurile și conflictele identitare. Europa este, în primul rând, un spațiu cultural, având valori comune. În acești termeni, considerăm creștinismul, Dreptul Roman și filosofia greacă a fi pilonii de bază ai construcției europene (înțeleasă în acest paragraf ca UE). Dimensiunea religioasă este prezentă de mii de ani. Politeismul grec și roman a fost înlocuit de o creștinare treptată care a avut ca puncte culminante cruciadele și schismele intelectual-religioase ce au generat și întărit mai multe tradiții creștine. Diversitatea factorului religios oferă un prim indiciu al complexității culturii europene. De-a lungul timpului au existat numeroase schimburi culturale libere. Spațiul european reprezintă, în acest sens, un model unic de coexistență a diversității, o oportunitate pentru cetățenii europeni de a se familiariza cu trecutul vecinilor și de a își împărtăși propriile valori. Fără a accentua clișee de genul „unitate în diversitate”, la nivel cultural acest element devine pregnant, în special în interiorul granițelor UE.

Extinzând cadrul de analiză la întreaga Europă, provocările devin numeroase. Cu noi actori care vor să joace în roluri principale (și aici mă refer la noile state apărute pe hartă, ca efect al dezintegrării fostei Iugoslavii și URSS),

(Continuare în pagina 14)



## cărți în actualitate

## Un franctiror singuratic

Octavian Soviany

Ionel Ciupureanu  
*adormisem și mă gîndeam*  
 Constanța, Editura Pontica, 2006

Ciudat de puțin se vorbește și s-a vorbit despre poezia lui Ionel Ciupureanu, figură destul de aparte, în peisajul atât de pestriț al literaturii române de astăzi. Și totuși, acest autor, care face parte din categoria poezilor "fără generație" și a franctirorilor singuratici, mai preocupat de poezie decât de succes, străini de culisele unde se fac și desfac gloriile literare, urmându-și, indiferenți la glasul criticii de întâmpinare, destinul astral, reprezintă o voce poetică de neignorat, o voce poetică pe cât de puternică pe atât de originală.

În mai vechile sale *Cântece de putreziciune*, Ciupureanu era un poet al duhorilor cosmice și al protoplasmelor colcătoare, al țesutului bolnav și al sufletului atins de cangrenă, cu cruzimi paroxistice și imagini construite în maniera ecorșeului sângeros, actul poetic desfășurându-se, în textele sale, după mecanica unui supliciu grotesc, pe al cărui parcurs sunt consumate pulsuni tenebroase de agresivitate, dar mai ales autoagresivitate. Plecând de aici, poetul reușea să construiască atunci o mitologie a fiziologicului, cu rădăcini mai îndepărtate în Dylan Thomas sau Cezar Ivănescu, în timp ce discursul său, marcat de clivaje semantice, cu segmente de vorbire dezarticulată între care se nășteau tensiuni de o mare intensitate, amintea oarecum de poemele "schizo" ale lui Paul Daian. De la această lirică a materiei animate, prinse între "pulsunea de viață" și "pulsunea de moarte", unde misterul descompunerii se convertea finalmente într-o "laudă" a vieții, și a inepuizabilei sale capacități de a genera forme noi, Ionel Ciupureanu trece ulterior (*adormisem și mă gîndeam*, Editura Pontica, 2006) la o poezie care va aspira, dimpotrivă, să se emancipeze de sub terorii fiziologicului, marcată de războiul simbolic dintre lumină și sânge. Elaborarea textului poetic, care implică substituirea corpului de carne printr-un corp de cuvinte, devine acum o tentativă de a rupe lanțurile de ADN și de a ieși din mișcarea proceselor metabolice, iar poetul va celebra de data aceasta "a doua naștere", nașterea (la fel de traumatizantă ca și cea naturală) din matricea semnului, plămuirea corpului textual care are loc simultan cu anihilarea ființei de carne: "evaporând rezervele din rană/nășteam trupul din care mă rog//o tăietură prin blocuri pentru instincte//și-apoi lichidul cu-o pâine de cârpe//(...)ceva există am spus/nu era//astupam crăpătura din care ieșisem/altul îmi zise nu vreau să plec nu vine nimeni//scurgeri de oameni//și halucinații din mama//aș plânge că te-am rugat să mori/vine lumina mă-ndop sângele din lumină" (*vine lumina*). E lesne de observat că la nivelul expresiei, nașterea din cuvânt coincide cu o insolită superlativă a rostirii poetice, atingându-se acel limbaj "de unică folosință" care constituie semnul conversiunii totale a "scriiturii în viață și a vieții în scriitură" (cum ar spune Marin Mincu) și totodată (în termenii aceluiași critic) al elaborării depline a eului, anihilându-se astfel orice distanță între

vocea "inumană" a textului și vocea ființei care (se) scrie. Iar din acest moment poemele lui Ionel Ciupureanu lasă impresia unor mase de lavă pietrificată în care dejecțiile inconștientului capătă forme de o extremă stranie, "cuvintele tribului" și-au pierdut toate sensurile uzuale, combinându-se după legile unei gramatici sui-generis, în aglutinări monstruoase, iar vorbirea e un spasm al organelor locutorii, în tentativa lor disperată de a articula indicibilul: "morții sunt câinii mei//și gurile mele caută viața lor//se vorbește pentru că trebuie/de ce-ai venit să-mi strici jucăriile//de-aș fi treaz aș încuraja nebunia/nu te apropia de ce m-ai chemat//vino și pleacă//cineva curge pentru altcineva". (*un vis*). Nu e câtuși de puțin vorba aici, cum ar lăsa să se creadă o lectură superficială, de o poetizare în virtutea hazardului, după rețetele programului de la Zürich, iar ceea ce la poezii avangardei "istorice" era un act ludic (așadar gratuit), devine la Ciupureanu un exercițiu de o gravitate superlativă, marcând (ca în versurile ultimului Bacovia) coliziunea dramatică a ființei textualizante cu limitele rostirii, iar în straniile sale configurații lingvistice e etalată (căci actul poetic ține esențialmente de o artă a etalării) tendința limbajului de a se autotranscende în direcția unui supra-limbaj (poezia), dat mereu doar ca simplă virtualitate: "morții visează maxilare și dinți/sughitul în cutii pe teighele//intrând sau ieșind/mă legănau pentru a nu putrezi//își dădeau seama dacă vomam/nu refuzau nimic pentru a nu pierde nimic//mă-mpiedicam de umbrele lor/trecuse lumina și

cotrobăiau//deasupra ochiului fusese pământ/mai departe n-au fost niciodată/aceasta-i fanfara și nu se mai știe/le-am arătat altceva au tăcut" (*fața de masă*). Drama e generată acum de faptul că în interiorul limbajului (așa cum intuia pe vremuri Daniel Turcea) funcționează legile entropiei, rostirea "caldă" se convertește în cenușă și pulbere cosmică, iar aglutinările de cuvinte devin aproape instantaneu "cadavre lingvistice": "Mi-e frică/să scriu frică//Peștii-s mai mari decât apa/am spus mi-e frică//Iarba e moale și/morții acoperiți de cuvinte//cumpără-mi oasele nu mă vinde zadarnic/leagă un trup de halucinațiile mele//morții nu văd nu aud" (*ce mai faci*). Cuvântul e perceput așadar ca un instrument al "pulsunii de moarte", discursul se demonizează, iar textul devine infern: "apoi am făcut un infern și am stat în infern/v-am lăsat și v-am vindecat//dar nu sunteți vindecați/am ținut demonii și au ieșit oameni/a fost doar moarte în locul acela cu moarte" (*mulți oameni veneau*). Finalmente, "mizeria cărnii" e înlocuită astfel prin "mizeria" (la fel de deconcertantă) a limbajului, de la putrefacția materiilor biologice se ajunge la starea de putrefacție a cuvântului, iar drama existențială se transformă într-o dramă a semnificării, pe care autorul reușește să o rostească (îndrăznesc să afirm asta) cu o dicție de mare poet. Și le-aș sugera prietenilor douămiiști, despre care scriu de obicei la această rubrică, să ia aminte la lecția de demnitate, modestie și discreție a lui Ionel Ciupureanu. ■



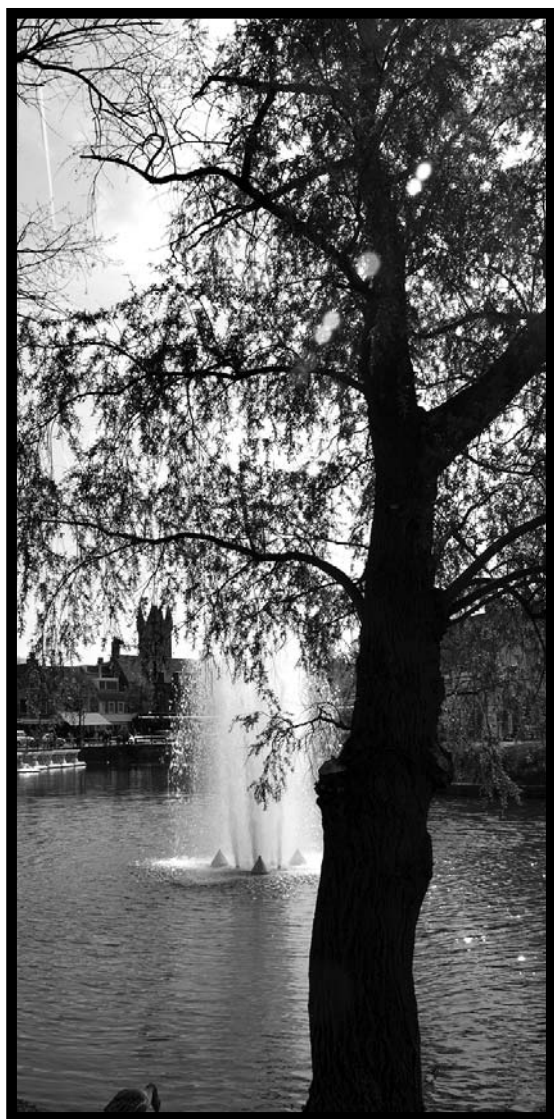


# Jocurile memoriei

## Codruța Cuc

Victor Iancu  
*Culorile Purgatoriului*  
 Paralela 45, 2006

Ultimul roman al lui Victor Iancu, intitulat *Culorile Purgatoriului* (Paralela 45, 2006), răstoarnă, dintru început, semnificația lumii de dincolo și continuă prin a se plasa sub semnul acestei inversări de sens. Dacă, în limbajul comun, *dincolo* trimite aproape întotdeauna la lumea sufletelor ori a spiritelor sau a tenebrei necunoscutului de după moarte, pentru narator – Septimiu Corvin –, cuvântul definește lumea inaccesibilă a celor vii. Pentru el, termenul de referință este un *aici* al vieții de apoi, un univers la fel de concret ca cel deja experimentat, însă deocamdată necunoscut. Prin moarte, personajul intră subit într-o lume stranie, a umbrelor și a iluziilor, pe care își propune să o descopere, pas cu pas, din nevoia de a-și înțelege condiția prezentă. În lipsa altor repere decât cele livrești, Septimiu își numește noua lume Purgatoriu – trimitere la Dante fiind directă în motto-urile celor douăsprezece capitole. Și aici, Purgatoriu este un spațiu median, de trecere între Infern și Paradis, un topos al așteptării momentului de completă cunoaștere de sine, prin rememorare și, eventual, căință. De aceea, este numit succesiv „Veșnicia de Mijloc” sau „Imperiul Speranței Eterne”, „în care poți visa la nesfârșit” (p. 246) sau poți contempla celelalte două dimensiuni ale vieții de după, a suferinței și a fericirii continue. Spațiul pare astfel privilegiat, prin deschiderea pe care o are: de pe malul Oceanului, Septimiu poate privi, în semn de avertizare, caznele pedepșitorilor, iar de pe Muntele Austral, el poate contempla



fericirea celor aleși. Purgatoriu apare astfel drept un spațiu mitic deschis tuturor posibilităților, binomul apă-munte trimițând la structura primordială a universului, din miturile cosmogonice.

Intrarea neașteptată în Purgatoriu determină necesitatea de a crea un continuum între trecut și prezent – o încercare de a da coerență vieții, de a se înțelege și redescoperi pe sine. Nevoia lui Septimiu de a ști ce se întâmplă *dincolo*, în lumea celor vii, coincide cu menirea lui de locuitor al Purgatoriului: „să aștepte, să mediteze, să rememoreze”. Prima dintre călăuzele lui prin noul univers îi revelează posibilitatea revederii lumii pierdute, condiția fiind aceea a aducerii-aminte a momentelor premergătoare morții. Îndemnul declanșează o *ascensiune a privirii interioare spre lumea de sus* (Purgatoriu aflându-se sub pământ), așa cum este ea înregistrată în memorie. Aducerea-aminte apare însă capricioasă: dacă naratorul poate reda cu exactitate lecturi, date istorice, evenimente exterioare lui, viața privată are nevoie de resorturile *memoriei afective* pentru a se materializa în fața privirii scormonitoare. Un fapt *trăit* îl recheamă în amintire pe un altul, un dialog, odată început, se recrează cu întregul lui decor, cu gesturi și emoții, identic realității. „Retrăirea, asta e soluția. Reînvierea memoriei”, ajunge să constate singur personajul (p. 260).

Văzut cu detașare, ca un film, propria viață îi apare definită de câteva coordonate fundamentale: lupta, cu inevitabilele victorii și înfrângeri, speranța și iubirea (p. 42). Romanul urmărește, în planul agonal, disputele politice ale lui Septimiu cu prietenii – un perpetuu dialog între idei și doctrine, din cursul căruia reiese imaginea unui narator echidistant și critic, dar și a unui erou justițiar, „obsedat de nedreptățile istoriei” (p. 68). Întrepătrunse cu dezbaterile politice sunt cele trei povești de iubire, care creează, la rândul lor, portretul unui bărbat cuceritor și pasional, pentru care iubirea este cea care dă sens vieții – atât celei trăite, cât și celei rememorate. Violetta, Blanca și Bruna sunt trei manifestări ale aceluiași principiu sacru – femininul – și corespund, atât prin semnificația numelor, cât și prin personalitate, unor ipostaze diferite ale femininului. Paleta cromatică sugerată de onomastică este un indiciu pentru titlul romanului, „culorile Purgatoriului” fiind astfel simbolul celor trei manifestări ale principiului feminin sau, cu o sintagmă a naratorului, „o singură tulpină și trei posibile ramuri” (p. 609). Titlul atrage astfel atenția asupra acelor planuri ale narațiunii dedicate relațiilor cu cele trei femei, sugerând că forța care ordonează demersul recuperator de rememorare este erosul. În final, concluzia salvatoare la care ajunge călătorul prin timp („mă plimb prin memorie ca printr-un eden” – spune el) este că Blanca și Bruna, cele două pasiuni ascunse și ilicite ale lui Septimiu, nu ar fi decât două ipostaze ale perfecțiunii întruchipate de Violetta, soția lui.

Dar cele mai intense pagini ale romanului sunt dedicate configurării regimului dictatorial din Paranoa, toponim ce creează un joc de cuvinte – este „țara paranoicilor”. De-a lungul câtorva capitole, referințele la această țară sud-americană imaginară, dar reprezentativă pentru istoria continentului, merg paralel cu discuțiile politice și întâlnirile rememorate de narator. Firele se leagă din momentul în care Septimiu, interesat el însuși



de soarta paranoicilor, adună din amintire mai multe perspective asupra aceleiași istorii, cu grade variate de autenticitate sau obiectivitate. Se creează, în acest fel, un joc al perspectivelor în care doar unele elemente narative coincid, restul fiind de fiecare dată reinventat. Totuși, până în capitolul final povestea pare exterioară vieții lui Septimiu – doar o altă curiozitate a unui spirit iscoditor. Aidoma unei intrigi polițiste, însă, narațiunea creează indiciile identității a două personaje: Margarita, soția dictatorului Paranoic, și Blanca, iubita pasională a protagonistului. În plus, soarta națiunii paranoice este pecetluită de vizitele fatidice ale cuplului dictatorial carpatin Vissarion și Aglaia Vornicescu, o ficționalizare transparentă a soților Ceaușescu. Astfel, destinul carpatinului Septimiu și al Blancăi, uzurpată din postura de primă-doamnă prin mașinațiunile Aglaiei, par ireversibil întrepătrunse.

Istoria dictaturii din Paranoa conduce inevitabil cititorul român fie către rememorări ale propriilor experiențe de viață, prin trimiteri clare la regimul ceușist, fie la istoria și literatura sud-americană. Aceeași notă de absurd, dusă până la înfiorările groazei, definește și imaginea dictaturii paranoice: se caută cu tot dinadinsul un trecut glorios al purității etnice, cu mii de ani înaintea invadării de către spanioli, și false dovezi ale supremației culturale ale străbunilor paranoici, strămoși ai înșeși marilor civilizații europene, care sunt, desigur, lipsite de o atare conștiință a originii lor. Toate elucubrațiile lui El Creator se autodefinesc însă drept coerente – *Ideile Muche*, fără a avea statutul unei doctrine, sunt un set de norme impuse națiunii, frizând ridicolul și grotescul, dar declarate ca „emanate din popor” (p. 178). Pretinsa lipsă a închisorilor subliniază și mai dureros transformarea întregii țări într-un lagăr ținut strict sub observația *Departamentului Etnografic* – un alter-ego al Securității. Fiecare detaliu al acestei construcții imaginare este o sursă subtilă de umor, în genul comediei negre, și un subiect de meditație asupra istoriei contemporane.

Romanul abundă în substraturi simbolice: unul ar fi întâlnirea novicelui Septimiu cu Erasmus, numit de Dumnezeu „supraveghetorul Purgatoriului” (p. 366), și transformarea învățatului în călăuză, după modelul lui Vergiliu; apoi dialogurile imaginare dintre Stalin și Troțki, în Infern, sau disputele politice ale celorlalte personaje, în lumea celor vii, creează posibilitatea unei interpretări alegorice a romanului ori a descifrării prin confruntarea cu realitatea. Toate aceste grile posibile de interpretare confirmă complexitatea romanului și a imaginarului politic, mitic și simbolic creat de acesta.

## comentarii

# Paul Miron și lumea fiintelor de hârtie

Șerban Axinte

Paul Miron, fiul lui Vasile Miron, prim-grefier la Curtea de Apel din Iași, și al Elenei, născută Danielescu, își începe studiile la Fălticeni, oraș care îi va inspira monografia sentimentală *Fălticeni - mon amour* (1996), semnată împreună cu Grigore Ilisei. Ulterior urmează cursurile Liceului Militar din Iași. După război, face studii filologice la universitățile din Bonn (1947 - 1949) și Paris (1949 - 1951). În anul 1954 devine doctor în filologie, la Universitatea din Bonn, cu o teză despre structura tipologică a limbii române în comparație cu latina clasică și populară. Este fondatorul lectoratelor de limbă română din Köln (1952), Bonn (1954), Freiburg im Breisgau (1964). În 1967 înființează la Freiburg Societatea „Mihai Eminescu”, în scopul susținerii și dezvoltării relațiilor științifice și culturale dintre Est și Vest. La inițiativa sa, apare la München, începând din 1973, noua serie a anuarului filologic și literar „Dacoromania”. Elaborează mai multe lucrări științifice, printre care *Aspekte der lexikalischen Kreativität im Rumänischen* (1973) și *Der Wortschatzes Dimitrie Cantemirs* (1977). Coordonează reeditarea, integral revizuită, a lucrării *Rumänisch-Deutsches Wörterbuch* a lui H. Tiktin (1985) și din anul 1989 este coordonator al unei ediții filologice monumentale din vechile *Biblia* românești *Monumenta Linguae Dacoromanorum*, pe care o realizează, de asemenea, împreună cu filologi ieșeni. Semnează numeroase articole ce au ca miză promovarea literaturii române în spațiul cultural european în special în lucrările *Lexikon der Weltliteratur* (1963-1988) și *Moderne Weltliteratur* (1972). Este și autor al mai multor eseuri radiofonice și al unor piese de teatru reprezentate atât în Germania, cât și în România.

Activitatea literară a lui Paul Miron este puternic influențată de experiența filologică, pentru că autorul reactivează în limba actuală anumite caracteristici ale limbii române vechi. Volumele sale de proză, *Fata călăului* (1994), *Ocean* (1996), *Maipuțincaperfectul. Istoriile lui Policarp Cutzara* (1998), *Postalionul din vis* (1999), *Măsura urmelor* (2000), *Târgul șaradelor. O povestire tridimensională* (2000) și *Moștenirea astrelor* (2002), au în comun mai multe caracteristici ce situează scrisul lui Paul Miron într-o descendență ce poate fi plasată undeva, în zorii scriptelor române. Și asta deoarece multe dintre personaje reafirmă tradiția altora închipuite de Ion Neculce, Ion Budai Deleanu sau Ion Creangă. Stilistica limbajului popular, dulcea vorbă moldovenească funcționează ca trăsătură definitorie a unei scriituri ce are drept finalitate plăsmuirea unei adevărate „epopei eroi-comico-satirice” (Cornel Ungureanu). Paul Miron are acea plăcere a portretizării care, fie ridiculizează defectul moral, fie amplifică, dintr-o pornire sinceră, netrucată, calitățile umane ale personajului asupra căruia se oprește. Rememorarea este un principiu ordonator al prozelor lui Paul Miron. Astfel, toți cei care traversează, chiar și accidental, aria de observație a autorului devin eroii unor potriviri memorabile de cuvinte. De fiecare dată surprinde felul în care scriitorul știe să combine rigoarea erudiției cu

umorul și ironia fină.

Dramaturgia lui Paul Miron este, poate, latura cea mai rezistentă a unei opere subordonate, în mare măsură, obsedantei teme a exilului. Este remarcabilă flexibilitatea de care dă dovadă autorul atunci când schimbă registrele. Discursul său, de o eleganță mereu egală sieși, îmbracă pe rând haina comediei (cu multiplele sale valențe germinative) și pe cea a unei drame necanonice, lipsită de artificiile tipice ale acesteia. *Viața și pătimirile lui Publius Ovidius Naso* este o „comedie amară”, după cum autorul însuși o numește. Poetul latin în viziunea lui Miron prezintă doar vagi asemănări cu personajul înfățișat de istorie sau de alți scriitori. Toate faptele eroilor sunt luate în răspăr prin foarte numeroasele trimiteri la realitatea zilelor noastre. Astfel, la Tomis se decide înființarea unei edituri *Humanitas* în scopul culturalizării cetățenilor barbari; o măcelărie poartă numele *Metamorphoses*; localnicii se distrează de minune la clubul de noapte *Venus* și își întrețin condiția fizică la clubul de oină *Callatis*. Viața în exil nu e chiar lipsită de plăceri. Eroul își descoperă pasiunea pentru gastronomie; experimentează tot felul de rețete și intenționează să scrie o carte despre bucătăria autohtonă. Personajul se adaptează foarte bine condiției sale de surghiunit, nu pare să fie anihilat de niciun cutremur metafizic, ba dimpotrivă, adoptă obiceiurile, legile locului. Ceva îl deosebește totuși de ceilalți. Simte că pe umerii săi apasă cu putere misiunea civilizației popoarele băștinașe din regiune. Îndemnat de noua sa provocare existențială, Ovidiu călătorește de unul singur prin împrejurimi și poartă discuții savante cu localnicii nedumeriți. Această îndeletnicire, foarte ciudată pentru cei din jur, îl transformă pe eroul lui Paul Miron în caricatura modelului său arhetipal. Tot despre exil, dar scrisă într-o cu totul altă manieră este piesa *Idoli de lut*. Aici predomină tonul grav și situațiile dramatice extreme. Personajele au funcții simbolice și sunt angrenate în raporturi de tensiune reductibile, în final, la reciproca agresiune dintre bine și rău. Inocenței studenților despărțiți de meleagurile natale i se opune perfidia unui personaj Uriel, o falsă față bisericească, un fals idol, un idol de lut. Aceste

două texte reprezintă direcții distincte, moduri opuse de surprindere a unei realități umane. Undeva la intersecția dintre comic și tragic ar putea fi plasată piesa radiofonică *Avem telefon*. E o lucrare dramatică despre imposibilitatea de a rămâne singur până la sfârșit în fața păcatului ce reduce ființa la o ecuație simplă și sinistru în care singura necunoscută pare să fie frica de pedeapsă. *Cațavencu* sau *O seară furtunoasă* este piesa în care se regăsesc majoritatea elementelor prin care M. se evidențiază ca dramaturg. Cațavencu este un personaj reinventat. La fel ca și în *Viața și pătimirile lui Publius Ovidius Naso*, spectatorul-cititorul asistă la o anumită întemeiere pe un fundament dat. Dar față de lucrarea amintită mai sus, situația este inversă. Dacă marele poet latin suferă un proces de vulgarizare, Cațavencu al lui Paul Miron devine figura cea mai înzestrată din punct de vedere moral. Prin raportarea la toate celelalte prezențe din piesă se impune o ordine, o ierarhie ce surprinde prin ineditul ei. Astfel, asemănările cu modelul din *O scrisoare pierdută* de Ion Luca Caragiale pot fi observate mai mult în spatele replicilor propriu-zise. Ele sunt doar afirmate de personajul care face de mai multe ori trimitere la ilustrul său „genitor”. Eroul intră în scenă într-un context tipic caragialian. Vrea să devină primar. De aceea are tot interesul să se facă remarcat de „autoritățile” din ținut, adică de Caranfil, cârciumar și judecător, de Madei, care este șef de post, de bancherul Bran și, bineînțeles, de Marin, poetul urbei. Prin dialogurile pe care le poartă, Cațavencu ajunge, practic fără voia sa, în posesia unor informații ce îi incriminează pe toți acești interlocutori de săvârșirea unor fapte de o gravitate extremă: „o spargere de la bancă după care hoții se înșeală între ei”; „la rând vin niște copii uciși”; „mai este un popă cartofor și escroc, un poet nebun, un nomenclaturist nevindecat”. Cațavencu are talentul de a scoate răul din om, de a le întoarce tuturor „firea pe dos”. El nu face altceva decât să constate imoralitatea afișată a celor din jurul său; nu le cere aproape nimic partenerilor de discuții, ei singuri își mărturisesc păcatele de moarte.

Paul Miron își gândește scrierile ca pe niște răspunsuri date literaturii înseși. Din aproape orice, autorul face un studiu de caz. Personajele stârnesc un interes inepuizabil aceluia care are capacitatea de a reciti lumea prin intermediul acestor ființe de hârtie. Și astfel, literatura nu poate fi nici ea altceva decât tot un personaj.



# Romanul cu ilic

Adriana Stan

Maria Tacu  
*Femei sub un copac roșu*  
 Polirom, 2008

Nu-i nevoie să pornești de la niscaiva prejudecăți misogine ca să constai că scriitura feminină, ne-virilă, se produce în forma romanului prin diluare epică, bibileală calofilă a figurilor de stil, insistență placentară pe imagini și pe fluiditatea monologului interior. Cu siguranță, dintr-o astfel de formulă pot ieși texte rafinate și polifonice, după cum e tot atât de adevărat că impresionismul în proză, la extremitatea lejerității sale, poate fi la fel de subțire și emoțional precum un spot publicitar pentru ciocolată. Dacă în acest din urmă caz, reperul meu (negativ, se înțelege) rămâne scrisul dulceag brodat al Ancăi-Maria Mosora sau, puțin mai sus, al Ceciliei Ștefănescu, nu pot să nu remarc că singura romancieră contemporană ce iese în forță în afara unor inevitabile mărci stilistice de gen, întrucât reușește să susțină realismul fluid printr-o orchestrație epică aproape fără greș, este Florina Ilis.

Romanul Mariei Tacu, *Femei sub un copac roșu* (Polirom, 2008) îți activează încă din titlu așteptările stilistice de gen de care vorbeam, se anunță deci a fi simbolic, imagistic și, mai ales, dotat cu cârlige empatizante, emoționale. Iar desfășurarea epică nu se dezmente defel de la acest tipar previzibil. Centrată pe un personaj masculin, „Maestrul” Octavian Iacob, „cel mai mare actor român în viață”, povestea vorbește exclusiv din unghiul feminin (dispersiv) de scriitură despre iubire și trădare, despre pierdere dionisiacă în eros și imposibilitate a realizării idealului. Ați intuit deja, probabil, că totul se țese, de asemenea, pe firul implacabil al Thanatos-ului. Și, pentru a completa tripticul simbolic, erosul și moartea cresc și se sublimează pe fundalul ideal al Artei.

După ce-și părăsește din lașitate iubita din tinerețe, care se sinucide de necaz, Maestrul parcurge un șir destul de lung de căsnicii și de cuceriri amoroase, reușind să își trădeze prin indiferență, într-un final apoteotic și apocaliptic, și pe cea din urmă amantă, Tina, a cărei figură amintește direct de cea dintâi, pentru a închide astfel cercul în ceea ce se dorește o re-editare transparentă a mitului orfic. Hai să recunoaștem însă - a interpreta ecuația Artă-Iubire-Moarte în termenii unui actor donjuanizat, în jurul căruia iubitele cad pe capete, metaforic sau literal, întrucât el nu le poate oferi fidelitate, aduce pericolos de mult cu șerbetul melodramei facile de după-amiaza. Femeia iubește bărbatul, iar bărbatul iubește femeile. Cum întreaga poveste privilegiază, chiar și prin vocea masculină, perspectiva sensibilității feminine ultragiutate și neglijează nuanțarea relației Maestrului cu arta, îți și este destul de greu să pricepi ce înseamnă, în fond, că „el a ales mereu Teatrul” sau de ce musai „Teatrul și Iubirea se opun”. Maria Tacu lipește, de fapt, nepotrivit o idee clasică, de impact cultural, pe un scenariu mirosind a kitsch, încearcă oarecum să spună povestea lui Orfeu, dar nu îi iese decât eterna poveste despre femeile de pe Venus și bărbații de pe Marte. Spre deosebire de o Gabriela Adameșteanu, care reușea să asimileze firesc scenariul mitic în substanța unei narațiuni bine strunită epic și

psihologic (*Întâlnirea*), autoarea noastră pare să aibă puteri doar pentru a stiliza descrierile, ca și cum ar broda cu floricele foarte colorate un costum popular. Mă îndoiesc că polifonia și aspectul fragmentar al narațiunii (vocile Maestrului, ale câte una din iubitele sale, fragmentele de scrisori, piesa de teatru inserată) reprezintă automat, în acest caz, și un indicator al valorii estetice.

Nu e vorba că, strict tehnic, Maria Tacu nu ar ști să scrie. Ea dă cuvântul, aparent, mai multor interiorități, trece de la un plan naratorial la altul, scrie senzorial pe alocuri, are, succesiv, lători sau ritmuri epice alerte. Toate acestea nu spun însă mai mult decât faptul că scriitoarea e familiarizată cu multiple formule narative, dar se mulțumește să le exerseze cuminte, mecanic, artificial, ca o elevă care și-a făcut conștiincios temele. Cu toate că împletirea punctelor de vedere ar trebui să etaleze adâncimi psihologice, la o privire mai atentă, personajele autoarei se arată a fi bidimensionale, stilizate până la clișeu. Bărbatul e verde ca bradul precum Florin Piersic, genial ca Orfeu, evident, seducător precum Casanova: „fermecând lumea. Subjugând femeile. Regulând studente”, sortit unui destin de geniu și topind pietrele în jur ori de câte ori își manifestă talentul artistic. Femeile sunt toate inevitabil răpitor de frumoase, eminentamente impure ca Eva (nevestele lui), sau eminentamente pure ca Ana lui Manole (iubitele trădate). Ele toate îl iubesc devastator și sunt devastate de iubirea pentru el, iar farmecul lui este atât de năucitor încât lumea-ntreagă mira-m-aș de l-ar cuprinde, darmită săraca scenă teatrală românească: „Era un vrăjitor muzical, oamenii, străzile, copacii, casele, se legănu în ritmurile lui, cântase despre tensiunea dintre lucruri”; „vocea lui caldă se ridică puternic în toată casa, umple pământul și cerul, păsările se opresc, copacii ascultă, ierburile se ridică spre soare”; „Vocea lui Octavian Iacob te întinerea, deschidea porțile, creștea iarba, amuțea privighetorile. Vocea lui. Cel mai mare mister al omenirii, vocea umană.”

Înflorind așadar poetizant figura Maestrului și tema feminității, scriitoarea ar vrea, pe de altă parte, și să cocheteze cu firescul realist, însă îl ratează mai mereu prin saltul în simbolic, iar apetența sa pentru dramatism nu e dublată, din păcate, de un simț al ridicolului pe măsură: când Maestrul nu se simte în stare să cânte, ea generalizează: „un artist trebuie să apară mereu în fața publicului(...), ca și soldatul care, și călcat de tanc, își face datoria și trage”. Din acest gust al emfazei - pe care chiar și o frază corect-calofilă, să spunem, nu prea îl poate compensa - se naște cel mult un umor involuntar, efect al unei inadecvări comice. Cât de plauzibil vi se pare, de pildă, ca actrița fatală să fie cucerită de actorul boem pe râuri nesfârșite de versuri oltenești: „Între Olt și-ntre Oltet/ Luna afară luminează/ Puica-n casă îmi oftează”, îi citează el cu ardoare? Ca tatăl, preot de țară, să se apuce să studieze „mitologie celtică, indo-europeană, ariană, slavă” (!), pentru a înțelege cu ce rost a fost lovit fiul său de o „ghiulea de foc” în grădină? Ca mama, învățătoare de țară, să fie mai puțin preocupată de ogradă decât de gânduri adânci despre catharsis-ul teatral: „ne interpreta scene din mari piese de teatru, amintindu-ne că există pe

lume și alte tragedii, la fel de mari ca ale poporului român mutilat de comunism, că există pe lume bucuriile, râsul, sublimul, extazul”?

Că autoarea e pasionată până peste cap de folclor, motiv pentru care citează copios versuri și povești populare, nu-i condamnabil, ea devine însă necreditabilă odată ce povestește, fără distanță critică, exclusiv de la nivelul idilic și tipizat al perspectivei folclorice. Aceasta e evidentă, spre exemplu, în romanța naturilor personificate: „apele comunică între ele... prin șovăieli, prin calm sau izbucniri nervoase; ierburile îl auzeau bine și înfloreau”, precum și în aureola de basm a personajelor - Maestrul, menit de la început unui destin excepțional, aleasa sacrificată pe altarul creației etc. Maria Tacu nu scoate din filonul folcloric un roman psihologic, ca *Ciuleandra*, sau unul mitic, ca *Noaptea de Sânziene*, ci îl manevrează doar ornamental. Ca și în cazul poveștii lui Orfeu, ea nu are capacitatea de a asimila într-o narațiune consistentă materialul mitic și simbolic. Îl flutură, în schimb, ori de câte ori poate, ca pe o etichetă de valoare. Altfel, dincolo de mostrele decorative de înțelepciune populară („poveștile, ca apa, udă pământul”, „melancolia s-a născut dintr-un cântec”, „taina creează împărăția femeii”), imaginația sa narativă se sufocă în locuri comune: o pasăre se izbește prevestitor de fereastră și „te înfioară ca o durere”, actrița - femeie fatală are rochii despicate și cântă *Lili Marlen*, fata bună și pură are părul lung și blond și iubește cu disperare până la moarte etc. Toate acestea, puse în balansul simbolic al „cumplitei ecuații Dragoste - Teatru - Moarte”, nu dau seama decât de un înduioșător bovarism scriitoricesc. Dacă eliminăm nostalgiile mitice și folclorice care-i împănă proza, rămân din filosofia acesteia o mână de idei *déjà vu*, *déjà reçu* despre viață, situate pe o scară îngustă de la prost gust la platitudine: „poți să crezi într-un bărbat a cărui meserie este să mintă?”; „are o voce care te mângâie pe ovare, femeile iubesc cu urechile și bărbații cu ochii”; „Ce faci dacă bărbatul vieții tale e o japiță, un om de nimic, în căutare de noi necuvântătoare?” - (nu știu, da' zic s-o întrebăm pe Mihaela Tacu!). Când nu merge, epigonic, pe urmele unui Petre Ispirescu mai impresionist, scriitura Mariei Tacu poate fi chiar de o mediocritate dezarmantă, iar lucrul acesta se vede cel mai tare atunci când încearcă să își situeze dramatic povestea pe fundalul istoriei; realitatea exterioară e descrisă de o manieră insipid-jurnalieră: „Toate astea în 2005. Apele, miliarde de tone de apă. Anul apelor. Căldurile căzuseră și ele peste Pământ.” Sau „Conflictele dintre justiția română și clicile de interese plantate de corupție erau evidente”.

Deși scris cu ardoare, *Femei sub un copac roșu* rămâne, per ansamblu, o poveste mai învăluită în sonorități baladești, despre ce-și fac unii altora bărbații și femeile, psihic, fizic și metafizic. Cam atât.

## ordinea din zi

## Ceașescu, critic literar

Ion Pop

Liviu Malița nu putea găsi un tiltu mai bun pentru culegerea celor patru stenograme ale întâlnirilor dintre fostul dictator și scriitori din anii '70, pe care le-a publicat în colecția „Fapte, idei, documente” a Editurii Vremea (2007). El cuprinde și ironia, și amărăciunea cu care cititorul de azi poate întâmpina lectura acestor pagini de tristă, dar edificatoare arhivă. Aceasta este în mai multe privințe revelatoare pentru raporturile dintre lumea literară și puterea comunistă într-un moment de cotitură gravă, marcat de așa-numitele „teze din iulie”, lansate de Nicolae Ceaușescu la Mangalia în 1971, după ce megalomania dictatorului prinsese noi avânturi, cu ocazia vizitelor sale în Coreea de Nord și în China, cu băile de mulțime programat-entuziastă în care începuse să se exerseze și acasă, după instalarea în fruntea partidului și a țării în 1965. Fusese, însă, cum se știe, și o mică perioadă de destindere ideologică, de „liberalizare”, suficientă pentru a pune sub serioase semne de întrebare dogmatismul stalinist practicat până atunci, îndeajuns de înviorătoare ca să genereze o desprindere cu efecte de durată, în fond ireversibile, în universul spiritual românesc, într-atât de rapide și de fertile încât au putut produce foarte curând temeri grave la etajele cele mai de sus ale oficialității. Că aceasta nu putea accepta decât superficial și conjunctural devierile de la rigida cale dreaptă trasată de partidul comunist s-a văzut, astfel, neașteptat de repede, dovedind încă o dată, dacă mai era nevoie, că politica rigidă în materie de cultură nu se putea schimba cu adevărat și că direcția stalinistă fusese depășită doar temporar și în mod relativ, din rațiuni de propagandă personală a noului conducător.

Citite acum, documentele publicate rămân exemplare pentru „spiritul epocii”. În substanțialul său studiu introductiv, autorul culegerii face cronologia acestor întâlniri și a altora, ale căror înregistrări nu s-au păstrat, situându-le foarte atent în contextul politic al epocii. Este pusă în evidență o întreagă, vicleană strategie de atragere a scriitorilor de partea Puterii, paralel cu iluziile pe care aceștia și le mai făceau în privința menținerii unei anumite libertăți de creație, prin solicitarea și acordarea de audiențe la nivelul cel mai înalt. Liviu Malița atrage astfel din nou atenția asupra realei „rezistențe interioare” a oamenilor scrisului (a părții celei mai conștiente a lor), într-un moment, cum e al nostru, când mai sunt destui care o minimalizează sau neagă de-a dreptul. Fermitatea cu care un A. E. Baconsky răspunde noilor injoncțiuni dogmatice ale unei puteri ignorante, de fapt, în materie de cultură și fără niciun respect față de libertatea de creație și de gândire, se impune pregnant. Și nu sunt lipsite de semnificație nici opozițiile, foarte transparente sub ambalajul ideologic, ale unor Alexandru Ivasiuc (la care inconfortul creat de cenzură e disimulat sub drapări ale lozincilor zilei, cu speculații pe tema liberalismului și a democrației), Zaharia Stancu, atunci președinte al Uniunii Scriitorilor (sugerând teama de o „întoarcere la trecut”, adică la anii '50 ai tuturor constrângerilor staliniste, și care încearcă, cu o anume abilitate, să dea vina noilor interdicții doar pe cei ce aplică eronat justele îndrumări); ba chiar Adrian Păunescu (autor, atunci, al celui mai bun și

curajos volum al său, *Istoria unei secunde*, topit de cenzură într-o primă variantă), care ia apărarea filmului lui Lucian Pintilie, *Reconstituirea*, ca și interzis la acea oră; ori Nichita Stănescu, evocând aceleași primejdii, de întoarcere la o „perioadă încuiată”, cu „liste negre”, și invocând „meseria aceasta, foarte ciudată, de scriitor”, „eminamente calitativă”, care cere aprecieri mai laxe, - însă sfârșind, ce-i drept prin a-și lua angajamentul, cumva „pionieresc” de a compune, cu amicul Tomozei, un „comentariu” în versuri al *Cântării României* de Alecu Russo!... și încă, de pildă Alexandru Oprea, care, într-un discurs cam poticnit, trimite la „spiritul care guvernează” Direcția Presei, adică cenzura, și respinge „măsurile administrative” în materie de literatură; sau Eugen Jebeleanu, adversar al prezentării lumii „numai sub aspectul optimist, roz, grigorescian” și avertizând asupra incompetenței celor ce îndrumă și controlează cultura...

Sunt numeroase, însă, și vocile de coloană a cincea, ce compromit, tot din interior, asemenea luări de poziție, deja timorate, printr-un conformism și o flaterie repugnante. Este, mai întâi, nemulțumirea scribilor de partid, nuli sau discutabili ca valoare estetică, precum Aurel Mihale, Aurel Baranga, ori Pop Simion și Constantin Chiriță, care se simt marginalizați și neluăți în seamă de critica literară serioasă; a unor scriitori de alt format, ca Eugen Barbu, dar care, după concesiile grave făcute ideologiei de partid, trăiesc același sentiment de izolare, - de unde și acuzațiile aduse criticii și scriitorilor cu atitudini mai liberale, disidenților și opozanților precum Paul Goma, Dumitru Țepeneag sau Nicolae Breban. Clivajul care se va agrava în anii '80, dintre două „aripi” ale Uniunii Scriitorilor, se conturează de pe acum.

Cum arată și prefața cărții, stenogramele sunt o dovadă a luptei dificile pentru autonomia scriitorului în universul totalitar, cu tatonări reciproce, voalări tactice ale discursurilor, ambiguități dictate de frică, adaptări conjuncturale. Opoziția mocnită, o tensiune disimulată sub retorica circumstanțială transparentă mereu în cursul „audiințelor”.

În schimb, dincolo de aparențele concesiilor făcute unui vorbitor sau altuia, Ceaușescu nu cedează, în realitate, niciun punct din programul său de strictă supraveghere a scrisului românesc. „Incorect din neștiință sau din viclenie - notează Liviu Malița -, știe să-și mascheze inflexibilitatea sub caricatura discursului democratic”. E un „maestru al amânării”, dar nu ezită, în momente esențiale ale discursurilor îndrumătoare, să pună accentele cele mai dure asupra politicii culturale pe care o susține și promovează. Nu depășește, zice exact prefațatorul, concepția îngust-jdanoviană asupra artei, nu ezită să vorbească chiar despre o „planificare”, dificilă dar nu imposibilă a scrisului artistic. Pentru el, ca pentru Lenin, literatura trebuia să fie o „literatură de partid”, orientată de o concepție unică, strâmtă, asupra lumii. „Diversitatea stilistică” rămâne un biet clișeu propagandistic, în fapt se cere conformism și deplină aliniere la sloganurile singurei ideologii. Intransigența în materie ideologică nu se mai ascunde după paravane retorice. Dictatorul se exprimă brutal de foarte

multe ori, vorbind despre literatură de la nivelul primitiv al experienței sale estetice. „Încă cu scriitorii n-am făcut o ședință ca să critic cum știu eu”... - afirmă el la întâlnirea din 4 august 1971... Crede că știe face cu adevărat critică literară, dar referințele lui sunt sumare, la clasici citați și citați superficial și din unica perspectivă a politicianului care vede în scris ilustrarea ca și exclusivă a unei „teze” și idei „mobilizatoare”. Problema specificului estetic nu are cum să fie pusă, cea legată de nivelul educației receptării nu o pricepe, iar când recurge la comparații și metafore pentru a-și defini atitudinea față de cultură, nu iese din grădina cu flori și cu buruienile ce trebuie eliminate, din livada din care „mărăcini” sunt tăiați de inginerii agronomi, din pădurea cu ciuperci pe care „le alegi, cele care sunt otrăvitoare le dai la o parte”, ori dintre albinele care-și înlătură, și ele, trântorii, pentru o „dezvoltare sănătoasă”: „să știți, la toate animalele există regula de a nu păstra pe aceia care le pot dăuna”... Foarte bine spus, - la toate animalele... „Îngăduința face rău”, libertatea scrisului e admisă doar pentru ceea ce crede el și partidul că e bine să se scrie, iar de publicat trebuie să fie publicat exclusiv în funcție de „orientarea” dată de Putere. („De ce trebuie să apară orice?” - se întreabă, simplu și tranșant, conducătorul). Defunctul „realism socialist” din anii stalinismului e reabilitat fără probleme - „Dacă pentru cineva nu e clar, îl rog să ceară audiență și o să-mi fac timp să-i explic mai pe larg” - spune cu cinism marele „critic”, fără să clipească... Monopolul înțelepciunii estetico-critice îl deține tot genul îndrumător, dispus, iată, să acorde generos audiențe, ca tot atâtea minunate ocazii de revelare a adevărului unic și ultim... De vreme ce muncitorii și țărani pot pricepe mai adânc *Lucafărul* și *Mortua est* decât critica literară, de ce ar fi nevoie de o educație estetică elitistă? Transparența mesajului redevine obligatorie, a scrie pe înțelesul tuturor e miza majoră, - „E necesar ca și aici, ca în toate domeniile, să fie și o ordine în a scrie și o ordine în a gândi”...

În calitate de „critic literar”, Ceaușescu își dezvăluie, *volens-nolens*, jalnicul nivel cultural, primitivismul viziunii despre lume, un autoritarism de dictator ce-și arogă, totuși, privilegiul cunoașterii absolute, cu un dispreț greu de mascat pentru domeniile spiritului și slujitorii lor. În fața „cugetărilor” și îndrumărilor sale, scriitorii epocii se zbat, neputincioși, să-și afirme procentul de libertate la care năzuiesc sub opresiunea ideologică. Vorbesc, însă, unor urechi surde. „O stare de război nerezolvată” - conchide editorul acestor „stenograme”. Publicarea lor acum, foarte oportună, poate servi o excelentă lecție despre raporturile dintre omul de cultură și puterea comunistă. E un memento necesar și deosebit de instructiv pentru cititorii de astăzi, unii tentați prea repede să uite, alții prea tineri pentru a putea înțelege adevăratele dimensiuni ale dramei sau farsei tragice ce se juca pe scena istoriei literaturii române în acei ani. Acum au la dispoziție încă un dosar cu documente deplin edificatoare. Ar fi bine să-l deschidă. ■



## incidențe

# Dificultățile cenzurii

Horia Lazăr

De la expurgarea unor propoziții neortodoxe care, în textele scolastice, puteau aduce prejudicii credinței, la „dreptul de rezervă”, „secretul de stat”, „secretul instruirii judiciare” și „interesele superioare ale națiunii” promovate de democrațiile contemporane, cenzura a parcurs un drum lung, marcat, în ciuda gesticulației agenților ei, de ineficiență cronică. Ea a luat naștere în universitățile medievale, odată cu proiectul stocării, sporirii și difuzării informațiilor și cunoștințelor, într-un climat în care interesul religios – primul mobil al cenzurării textelor – se îngemănează de timpuriu, într-un efect de contrast și uneori de conflict, cu aspirațiile politice ale emancipării statelor premoderne de tutela Bisericii. Dacă, începând cu anii 1450, în Europa Occidentală orice disidență în materie de credință e tratată drept minciună ce se opune adevărului unic, revelat, în politică contestarea e socotită trădare. De la sfârșitul Războiului de O Sută de Ani pînă la izbucnirea Revoluției franceze, instituția cenzurii s-a aflat astfel în centrul activităților intelectuale în întreaga Europă intrată în orbita modernizării (1).

Libertatea de exprimare e întotdeauna „în situație”. Ea nu poate fi scoasă din contextul moral, social, religios, politic, cultural în care se manifestă. În acest sens, introducerea masivă a tiparului, instrument de difuzare accelerată a literelor scrise, a pus în Europa secolului al XV-lea dubla problemă a controlării conținutului și răspîndirii ideilor înnoitoare sau deviate (la drept vorbind, un control al incontrollabilului) și a neutralizării sau, mai bine, a canalizării acestora spre scopuri prestabilite prin manipulare, deturnare a sensului și intoxicare mentală (2). Continuitatea dintre sobrietatea teologilor cenzori din Evul Mediu (ce înlăturau surplusul dăunător) și locvacitatea mass mediei contemporane (ce afișează o profuziune pretins neierarhizată de informații, rezultat însă al unei trieri prealabile grijului, ale cărei mobiluri scapă de cele mai multe ori cititorului) e astfel evidentă. Aici, excluderea e înlocuită cu masificarea, aceasta fiind, în esența ei, excluderea tuturor de la decizie. Îmbătat de libertate, „poporul suveran”, automasificat, a devenit „de negăsit”, după expresia lui Pierre Rosanvallon, în scenarii variate, în care autocenzurarea se dovedește, pe fundalul unui pluralism în care diferențele și dezbaterile publice tind să se șteargă, mai de temut decît vechea cenzură, directă, deschisă, neinsidiosă.

În Evul Mediu, teologii-cenzori, ce examinau în primul rînd scrieri bisericești (3), întocmeau liste de propoziții ce trebuiau „corectate”, pe care le adăugau la sfârșitul volumului cenzurat, echivalente eratelor tipografice din zilele noastre. Odată cu tiparul însă (în 1470 apare la Paris prima carte tipărită în Franța) și cu trecerea de la monolitismul mental medieval la pluralismul embrionar al vremurilor noi, apar rivalități și conflicte de interese între stat și Biserică. Din confidențială și specializată, vehiculată prin manuscrise, dezbaterile de idei devine publică. În același timp, apar noi probleme: alfabetizarea populară (ce poate duce, în funcție de împrejurări, la întărirea credinței sau la slăbirea ei); formarea elitelor intelectuale (pe care statul o încurajează în cadrul proiectului de laicizare și de centralizare birocratică a puterii, în vreme ce Biserica își consacră eforturile îndeosebi educării poporului, inclusiv a femeilor, socotite a fi

un punct de sprijin al credinței în sînul familiei); apărarea creștinismului roman, ce pierde teren în fața mișcărilor protestante (4); recuperarea tiparului ca instrument de cenzură și, simultan, de propagandă politică.

Cărțile de literatură populară de după 1450 (fabule, alegorii, romane de aventuri inspirate de literatura medievală, culegeri hagiografice, „oglinzi ale lumii”) au ca origine creația vernaculară a Evului Mediu. Ca gen de cultură, ele reprezintă o clasă de scrieri intermediară: producții neorale, pe jumătate savante, în care prospețimea populară e „fărîmitată” prin autocenzurare, expurgarea episoadelor obscene sau scatologice și adaptarea tematicii evlavioase și romanești la un public larg, dornic de lectură însă copleșit de excesul de informație. Optimismul lui Erasm, care credea în posibilitatea educării copiilor de condiție modestă, va da naștere, în contrapunct, „bibliotecii albastre” tipărită la Troyes de Nicolas Oudot, după 1600. Alcătuită din adaptări intens romanțate, datorate unor scriitori anonimi (semn al vocației „populare” dar și al indiferenței față de calitatea de autor, 5) volumele colecției vădesc un conformism elitizant. Sensibilă la așteptările clientelei, seria albastră din Troyes aduce în fața cititorilor imagini ale modelelor literaturii culte, cu care sînt invitați să se identifice. Asemenea televiziunilor contemporane, cu seriile lor din „lumea bună”, ea se adresează unor categorii populare infantilizate, slab protejate de avalanșa de imagini, și reflectă, ca atare, dorința elitelor umaniste de a controla cultura populară (6).

Formarea elitelor intelectuale e, și ea, efectul unui proiect discriminator. Paralel cu școlile de catehism, în Franța apar, în aceeași perioadă, academii de provincie destinate instruirii tinerilor din clasa aristocratică. Spre deosebire de primele, aici se predau matematicile, scrima, echitația, dansul, desenul, limbile vii, arta fortificațiilor. Cît despre Academia franceză, creată în 1635, la puțin timp după punerea în circulație a *Gazetei* lui Renaudot, veritabil buletin oficial al regimului avîndu-i printre corespondenți pe rege și pe Richelieu și prezentată abil ca o întreprindere privată, ea va exercita, îndeosebi prin instituția mecenatului de stat, tripla funcție de control al literaturii, de celebrare a monarhiei și de manipulare a opiniei.

Cenzurarea erorilor de doctrină religioasă, a protestantismului și a producțiilor de orice fel contrare spiritului catolic a fost asigurată de Congregația Indexului, întemeiată de Pius al V-lea în 1566, consecutiv conciliului tridentin și la puțin timp după întocmirea primelor indexuri (1557, 1559, 1564). Desființată de-abia în 1917, Congregația și-a desfășurat activitățile de cenzură paralel cu cele ale Inchiziției romane, creată în 1542, și ale Curiei papale. Trecînd de la cenzurare la interdicere, la urmărirea autorilor și, mai rar, la arderea pe rug a acestora sau a cărților lor, Congregația și Inchiziția și-au dovedit, de-a lungul veacurilor, incapacitatea de a-și îndeplini misiunea. Slab informați, incompetenți în limbi străine (7), marcați de amatorism, dezbrinați și suprapunîndu-și deseori activitățile într-o ambianță de conflict personal, cenzorii romani s-au semnalat mai degrabă prin arbitrar decît prin mari opere de reprimare. În acest sens, meandrele cenzurii

romane sînt semnificative. Dacă constituția *Sollicita et provida*, publicată în 1753 de Benedict al XIV-lea, cel mai luminat papă din secolul al XVIII-lea, recunoaște public erorile Bisericii, irealistul *Syllabus* din 1864 al lui Pius al IX-lea, „catalogul erorilor” liberalismului și modernității, ce a antrenat condamnarea imediată (dar cu puțin efect) a lui Hugo, Stendhal, Balzac, Michelet și Flaubert, apare ca un cîntec de lebedă al neînțelegerii și al reacțiunii dogmatice.

Tiparul a fost introdus în administrația franceză la sfârșitul secolului al XV-lea, sub domnia lui Carol al VIII-lea (1483-1498), fiind folosit intensiv în timpul campaniilor din Italia ale regilor Franței (1502-1525). Mai tîrziu, Francisc I va încredința fraților Estienne, tipografi și umaniști de renume, comenzi importante. „Privilegiul de imprimare” eliberat de administrația regală și codificat relativ tîrziu, în 1563, e, simultan, autorizație de tipărire și monopol temporar al autorului sau librarului. „Proprietatea” literară, situată pe pragul mișcător dintre permis și interzis, apare astfel ca o grație regală și, totodată, ca un mijloc de presiune administrativă asupra autorilor și librarilor editori. Pînă în 1623, cînd mișcarea libertinilor cunoaște, în Franța, un vîrf, aprobarea de imprimare putea fi solicitată unor cenzori doctori în teologie aleși de autorul însuși. În condițiile unor divergențe doctrinare puternice (în secolele XIV și XV între aristotelicieni și ocamiști, în secolul al XVII-lea ostilitatea împotriva iezuiților, ce va fi amplu exploatată de janseniști), aprobarea de tipărire putea fi obținută foarte ușor – dacă autorul știa cui să o ceară. Înainte de a fi ars pe rug la Toulouse, în urma acuzației de magie, în 1619, filosoful italian Vanini reușise să obțină astfel de autorizații! Tensiunile religioase din secolul al XVI-lea, însoțite de o mare de pamflete, texte ale vremurilor de criză, de o violență rară (în 1589, arată G. Minois, au fost publicate un număr de 362, multe dintre ele fiind apeluri la „tiranicid”, 8), revenite după 1620, cînd protestantismul – ca și libertinajul – constituiau primul motiv de îngrijorare pentru Ludovic al XIII-lea, au creat condițiile instaurării unei cenzuri întărite, bine organizată și eficientă.

Mai întîi, reorganizarea privilegiului de tipărire e solidară cu dezvoltarea monopolului cărții și cu etatizarea culturii. Dintre cele trei privilegii (general, acordat autorilor de încredere pentru toate operele, trecute și viitoare; pentru cărțile noi; pentru retipărirea cărților vechi, „continuarea” unui privilegiu deja dobîndit), ultimul a fost în repetate rînduri contestat de parlamentul parizian. Încercînd să protejeze în numele „utilității publice” și împotriva concurenței străine producția autohtonă de cărți religioase, regii francezi din Renaștere s-au străduit să stăvilească colportajul clandestin și au refuzat, deseori, atribuirea de privilegii cu caracter de monopol. Refractor pătrunderii liturghiei romane reamenajate în urma Contrareforme, al cărei suport urma să fie produs de dispozitivul tipografic monopolistic intern, prin adjudecare regală, parlamentarii parizieni s-au pronunțat pentru menținerea privilegiilor corporatiste ale breslei librarilor, deplasînd înfruntarea politică cu regalitatea în spațiul culturii și al cărții. Liberali și deja „europenizați”, ei au refuzat să confirme acordarea de privilegii pentru imprimarea în Franța a cărților deja tipărite în străinătate, chiar dacă acestea nu aveau încă o ediție franceză. Îndreptată împotriva falsurilor din interior și a edițiilor străine, ce aduceau traficantilor de carte mari venituri, privilegiul regal s-a lovit, înainte de 1630, de





serioase împotrivi. Absența unor bariere precum închiderea lingvistică, cenzura locală sau războiul european au făcut ca viața editorială a anilor 1550-1630 să se desfășoare destins și relativ liber.

Creșterea tensiunilor politice după asasinarea lui Henric al IV-lea (1610), apariția disidenței libertine și blocajul comercial european în vremea Războiului de 30 de Ani (1618-1648) au produs, în Franța, crispări, extinderea privilegiului monopolistic și înăsprirea cenzurii, ce anunță măsurile polițienești din a doua jumătate a secolului. Cuprins de nesiguranță, parlamentul se va ralia politicii regale și, uitându-și particularismele, va condamna, de-a valma, texte procatolice sau favorabile protestantismului, ba chiar și cărți scrise de propriii săi membri (9). Sub presiunea avalanșei de literatură clandestină, oamenii legii vor condamna oameni ai Bisericii – de exemplu *Scrisorile* cardinalului d'Ossat, publicate fără privilegiu, ce se refereau la tulburi tranzacții politice din vremea lui Henric al IV-lea (10). În sfârșit, Consiliul regal va desemna din oficiu, în 1623, patru cenzori dintre teologii Sorbonei, iar în 1629 cancelaria va alege, din corpul doctoral al Sorbonei, chiar și cenzorii cărților cu profil religios, pe care-i va remunera din bugetul statului, stârnind furia Facultății de Teologie.

Magnific instrument de propagandă, tipografia regală franceză, înființată în 1640 după modelul manufacturilor comandate de suveran, combină criteriul prestigiului cu principiul utilității publice. Prototip al „întreprinderii deficitare prin propria natură” (11), nelucrativă, avându-l ca prim client pe rege cu nevoile sale protocolare, tipografia a imprimat cărți ireproșabile tehnic, procurându-și cele mai frumoase caractere – din secolul al XVI-lea -, practicând spionajul economic în dauna tipografilor olandezi, ce aveau cerneluri de calitate superioară, și publicând serii impresionante precum colecția completă a Conciliilor, în 37 de volume. Costurile tipografiei, între 1640 și 1646, au fost de 354.000 de livre, iar încasările... de 60.000 (12).

Ministru favorit al lui Ludovic al XIV-lea, burghez inteligent, competent și gospodar, Colbert și-a propus ca obiectiv principal al politicii textului imprimat eliminarea comerțului de carte clandestin. Cum taxarea prohibitivă a hârtiei de tipar și urmărirea provenienței acesteia („trasabilitatea” ei, dacă e să folosim jargonul actual al cenzorilor europeni ai produselor alimentare) nu au dat rezultate, influentul demnitar i-a încredințat locotenentului poliției pariziene, La Reynie, o misiune de cenzură de care magistratul s-a achitat cu sobrietate și fantezie. Sarcina preliminară de precizare a legislației în domeniu odată îndeplinită, La Reynie a pus în funcțiune redutabile măsuri practice. Pe lângă banala diminuare a numărului tipografilor (ce nu face decât să reia ideea monopolului), a introdus controlarea circulației utilajelor tipografice (care în România de dinainte de 1989 a reapărut sub forma înregistrării mașinilor de scris și a controlului vânzării și cumpărării lor), interzicerea instalării tipografiilor în spațiu privat (13) – altfel spus etatizarea producției de texte imprimate – și delimitarea urbanistică a sectorului tipografic prin aglomerarea într-un spațiu unic a tuturor meseriilor legate de această activitate (tipografi, librari, legători): un fel de ghetozare a producției de texte scrise. Această înăsprire polițienească a cenzurii, ce a funcționat vreme de 30 de ani (1667-1699), a fost urmată de o notabilă relaxare, între 1699 și 1714, când directorul Librăriei regale, abatele Bignon, a introdus o cenzură foarte moderată (doar 11% din lucrările ce solicitau privilegiul de tipărire au fost

refuzate) și competență - numărul cenzorilor regali, mulți dintre ei savanți notorii sau academicieni, a sporit. Fapt remarcabil, hotărârile lor trebuiau motivate. De fapt, cenzura lui Bignon se îndrepta, preventiv, împotriva compilatorilor și plagiatorilor (fr. *pilleurs*), în vreme ce operațiunile represive priveau îndeosebi circulația edițiilor contrafăcute și contravențiile. Măsurile tehnice adoptate erau confiscarea tirajelor ilegale și barajele la vamă. În 1710, punctele vamale de intrare a imprimatelor în Franța erau Parisul, marile porturi (Rouen, Nantes, Bordeaux, Marsilia) și câteva orașe care la acea dată erau așezate pe frontiere (Strasbourg, Metz, Amiens, Lille). Paradoxal, sfârșitul de domnie a Regelui Soare, marcat de mari dificultăți economice datorate războaielor, a cunoscut o adevărată „renaștere a artei tipografice” (14), care a precedat relansarea economică din epoca Luminilor. Cultura nu e întotdeauna produsul sistemelor economice dezvoltate; ea le poate, literalmente, crea.

Director al Librăriei regale între 1750-1763, Malesherbes a fost un cenzor aparte, prieten și uneori complice al autorilor cenzurați. Legenda ni-l prezintă ca pe un apropiat al enciclopediștilor, care, în 1752, la un an de la demararea *Enciclopediei*, i-a propus lui Diderot să-și adăpostească manuscrisele în propriul său birou, în timp ce agenții săi percheziționau domiciliul filosofului. Într-un climat în care, ca urmare a influenței sporite a filosofilor și a presei, granița dintre oameni ai puterii și oameni de cultură tindea să se estompeze, Malesherbes i-a favorizat pe editorii autohtoni prin autorizări și permisiuni tacite, a întreținut raporturi intelectuale cu Voltaire, Rousseau, d'Alembert și mulți alții, și a încurajat apropierea dintre autori și cenzori, ultimii aleși după criterii de competență. În acest fel, departe de a fi o frână, cenzura a devenit, printr-un joc subtil, accelerator cultural.

Ostil abolirii cenzurii, care, după el, ar fi adus în Franța o dictatură a judecătorilor, organizații corporatist și beneficiind de o mare libertate de interpretare a faptelor, Malesherbes le propune autorilor o alternativă dificilă: libertatea de a-și tipări operele însoțită de răspunderea juridică sau supunerea consimțită la cenzură (15). Instalată între un judecător inflexibil, devenit arbitru al „delictului de opinie”, și un cenzor indulgent, scriitorul epocii Luminilor avea bune motive să-l prefere pe cel din urmă. Cu abilitate, Malesherbes a transferat răspunderea judecării opiniei de la cenzură spre justiție, încă străină, în epoca Luminilor, principiului prezumției de nevinovăție.

În lucrarea sa consacrată cenzurii sub Vechiul Regim francez, Georges Minois arată că această instituție e „o componentă a *oricărei* (s.n.) culturi dominante” (16). Aplicându-se cu precădere culturii elitelor, deseori „defazate față de putere”, ea e tributară modelor intelectuale, prin esența lor intolerante, și autocenzurării, a cărei expresie vie e noul despotism al mass mediei contemporane prin care vechea cultură populară, cândva marginalizată, devine cultură de masă – cultura „tuturor”. În acest sens, eșecul cenzurilor istorice e benefic. Prin amalgamarea cenzuraților cu cenzorii ele au creat premisele spiritului critic, ce a deschis calea unei posibile sinteze între putere și cunoaștere, între adevărul ce se vrea permanent și căutarea lui.

Note:

(1) Georges Minois, *Censure et culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1995, p. 13.

(2) Ca auxiliar cultural major, tipografia a împânzit Europa în aproximativ 30 de ani : o perioadă comparabilă cu intervalul scurs între pătrunderea calculatorului pe piață și demararea informatizării generalizate.

(3) Acestea puteau fi noi sau vechi. Augustin și

Toma din Aquino au fost și ei cenzurați (ultimul de două ori, în 1270 și 1277, înainte de a muri și după moarte. V. Roland Hissette, *Enquête sur les 219 articles condamnés à Paris le 7 mars 1277*, Louvain/Paris, 1977), nu din motive de erezie ci din grija de a le clarifica doctrina și de a-i feri pe cititori – studenți în teologie – de neînțelegeri.

(4) Războaiele religioase din Franța secolului al XVI-lea au impulsivat alfabetizarea populară, arată G. Minois (*op. cit.*, p. 34) iar valul de publicații calviniste (de exemplu *Formularul* din 1541) a dus la tipărirea primelor catehisme în franceză, începând cu 1563, urmată de întemeierea, la sfârșitul secolului, a „școlilor de duminică”, în care era predat. Niciun proiect educativ nu era dezinteresat, însă competiția confesional-propagandistică a generat o alfabetizare populară incipientă.

(5) Anonimatul autorului se regăsește și la originea jurnalismului profesionist francez, în secolul al XVIII-lea. Definiți prin opoziție cu antreprenorii și librarii, ziaristi de după 1850, străini vedetismului, nu-și semnau articolele. Indicațiile ziarului priveau doar numele directorului publicației și pe cel al redactorului șef, și nu par a fi constituit, pe atunci, un indiciu al „puterii presei”. Adevărata ei forță era dorința publicului de a o citi. V. Lucien Bély, *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, Paris, PUF, col. „Quadrige”, 2006, art. „Journaux et journalistes”, p. 706.

(6) G. Minois, *op. cit.*, p. 40.

(7) Cum arată cu umor Peter Godman (*Histoire secrète de l'Inquisition. De Paul III à Jean-Paul II*, trad. fr., Paris, Perrin, 2005), pe vremea lui Luther, cenzorii romani, necunoscând germana, au condamnat toate cărțile de teologie scrise în această limbă, ale căror titluri le-au găsit în cataloagele târgului de la Frankfurt (p. 79); tot în secolul al XVI-lea, Congregația, care nu avea specialiști în ebraică, a cooptat experți evrei în vederea cenzurării Talmudului, înainte de a propune traducerea lui în italiană, pentru a-l putea cenzura eficient (p. 125); *Istoria Imperiului roman* a lui Gibbon a fost condamnată pe baza unei versiuni în italiană a unei traduceri în franceză, fiind înregistrată în fișierul bibliotecii la litera S (*Storia...*), fără numele autorului! (p. 182 și urm.).

(8) G. Minois, *op. cit.*, p. 62.

(9) Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle*, Genève, Librairie Droz, 1984, p. 462.

(10) *Ibid.*, p. 464.

(11) *Ibid.*, p. 471.

(12) *Ibid.*, p. 470.

(13) În colegii școlare și minăstiri. În absența unui învățământ public, școlile erau, toate, confesionale iar terenurile și localurile ecleziastice erau, prin drept istoric, proprietatea Bisericii romane.

(14) H.-J. Martin, *op. cit.*, p. 772.

(15) G. Minois, *op. cit.*, p. 276. Pentru Malesherbes, cenzura previne și, la nevoie, interzice, fără a fi însă represivă, reprimarea fiind de natură polițienească. Dacă o slăbim, obiectul ei va dispărea. «Nu cunosc decât un mijloc pentru executarea interdicțiilor: împuținarea lor. Nu vor fi respectate decât atunci când vor deveni foarte rare» (extras dintr-un *Memoriu* al lui Malesherbes din 1759, citat de G. Minois, p. 293).

(16) G. Minois, *op. cit.*, p. 284.

# Marele pariu epic

## 1. Autor și monstru narativ

Ovidiu Pecican

Universitar și diplomat cu trecut și cu perspective, Caius Dobrescu are profilul complex al intelectualilor publici din generația actuală, recomandându-se – în partea lui de muncă individuală și solitară – drept poet, eseist și romancier. În pofida șarmului și umorului acestui vlăjgan, eu văd îndărătul zâmbetului lui deschis ceva din moștenirea concepției despre cărturărie a membrilor Școlii Ardelene. Această îmbinare de ipostaze, publicistica susținută, erudiția, creativitatea beletristică, lirismul, pragmatismul necesar estimării situațiilor politice în cheie de diplomat și vocația magisterială, toate îl aliniază tradiției despre care vorbeam, și unde îi regăsim și pe Lucian Blaga ori Mircea Eliade, de pildă. În aceeași linie pot fi întâlniți însă și alți congeneri ai mei, de tipul lui Daniel Vighi și Mircea Mihăieș de la Timișoara, a Ruxandrei Cesereanu și a lui Corin Braga de la Cluj, pe o listă care, altminteri, face pui și dincolo de munți, începând chiar cu Mircea Cărtărescu și H.R. Patapievic. Critica nu mai poate întârzia mult timp în vechea ei habitudine de a-i recepta pe bucățele, trebuind să asume ținta de a le reconstitui fizionomia de ansamblu din întruchipările parcelate identificabile în teren. Ușor nu va fi, măcar pentru motivul că fiecare capitol este o construcție etajată, cu fante, firide și tuneluri, care necesită cunoștințe și puțințe pe măsura înfăptuitorilor înșiși. Cumva, cândva, însă, trebuie început, și pentru aceasta orice moment poate fi un prilej adecvat.

Romanul *Teză de doctorat* (Iași, Ed. Polirom, 2007, 860 p.), al doilea semnat de Caius Dobrescu, vine la mai bine de un deceniu după debutul

într-ale genului cu *Balamuc sau pionierii spațiului* (București, Ed. Nemira, 1995), copleșind prin dimensiunile sale somptuoase, dar și surprinzând prin formula inventivă. Nu este de mirare că autorul rândurilor de față a inclus – cu titlu de farsă – în bibliografia propusă studenților într-ale tehnicii cercetării științifice, alături de Umberto Eco (*Cum să scrii o teză de licență*) și de alte referințe, și romanul dobrescian, omițând deliberat să declare apartenența sa la familia marilor narațiuni beletristice. Cum încă nu au survenit proteste din partea studiantină, trebuie conchisă că, ocupați cu viața specifică vârstei și condiției academice, discipolii nu au alergat la text, ori că au făcut-o, dar convenția propusă de autor i-a convins deplin de utilitatea consultării.

Întâmpinările de până acum au încercat o circumscriere a temerarei încercări, propunând lectura ei ca „o construcție monumentală, aiuritoare și amuzantă la culme”, care „are tot ce îi trebuie pentru a atrage cititorul cel mai pretențios: o poveste care te ține cu sufletul la gură, umor de calitate și o panoramă inedită și plină de sarcasm a societății românești de după 1989”, „o imensă parodie a științei sau a științelor actuale, sufocate de o parazită terminologie, zornăind de abstracticități, faultând adevărata cunoaștere” (*Hot News*, luni, 18 iunie 2007 și O. A., *Transilvania expres*, nr. 4443, 15.10.2007), ca farsă, satiră ce „îmbină limbajul academic cu poezia, comicul cu tragicul” (*Suplimentul de cultură*, Nr. 154, 17-23 Noiembrie 2007), ca pe „o intertextualitate construită pe un

umor efervescent” (Andra Matzal, „Romancierul Caius Dobrescu și secretele «Tezei de doctorat», *Cotidianul*, 26 Iunie 2007), ca un „roman, nu numai ineuizabil, ci și fermecător” (Petru M. Haș, „Romanul – un recipient fără margini”, în *Arca*, nr. 10-11-12, 2007). În același timp, umoral și neargumentat, Mihai Iovănel socotea *Teză de doctorat* drept „cea mai ilizibilă carte” pentru că „Nu a apărut nici o cronică. Nu am identificat pe nimeni care să îl fi citit. Eu unul am avut peste cinci tentative, toate eșuate lamentabil” (M. Iovănel, *Gândul*, 24 dec. 2007).

Reacțiile se dovedesc deconcertante, mergând de la neagarea radicală (M. Iovănel) până la proclamarea excelenței (Petru M. Haș). Cât despre autor, atunci când a revenit asupra *Tezei de doctorat* într-un interviu, din luarea sa de cuvânt s-a putut citi mai ales dezamăgirea față de superficialitatea întâmpinărilor critice de până atunci: „În semnalările, mai mult însălate, ale cărții, unii au sugerat că e vorba despre un experiment textual sofisticat. Total neadevărat: jocurile falsei erudiții științifice sunt, în fapt, complet secundare în raport cu povestea, care este chiar poveste, un *combo* de comedie cu *thriller*. Tot ca un rezultat al frunzării, cărții i s-a lipit eticheta halucinantă de roman universitar. Ar trebui să se înțeleagă de aici că aplica rețeta lui David Lodge sau a lui George Călinescu din *Bietul Ioanide*. Or, povestea spusă de mine nu se consumă între pereții universității, ci în lumea largă, și are o structură picarescă, mișcându-se între, ca să spunem așa, subteranele borfașilor, bordeiele săracilor și palatele puternicilor. Cui mă adresez? Presupun că tuturor persoanelor natural-inteligente, care, în consecință, evită să-și facă idoli din prostănacii pompoși ce le sunt serviți drept savanți și filosofi ai națiunii.” (Caius Dobrescu în interviu cu Bogdan Romaniuc, în *Suplimentul de cultură* 17-23 noiembrie 2007)

Dacă între ce s-a văzut și ce socotea romancierul că s-ar conveni să se vadă se întind câteva punți, dar mult mai multe prăpăstii, se cheamă că întâlnirea dintre *Teza de doctorat* și publicul ei specializat nu s-a prea produs încă. Faptul nu este grav decât dacă viitorul nu va aduce noutăți în acest sens. Oricum, știm cu precizie acum că în ampla lui narațiune, Caius Dobrescu a *tentat* aglutinarea mai multor rețetare. El știe că a scris un roman picaresc cu o intrigă polițistă tratată cu umor (rețetă valabilă și pentru *Gil Blas*-ul lui Lesage, și pentru *Rămas bun pentru vecie* al lui Raymond Chandler), protagonistul și acțiunea traversând cele mai felurite medii românești contemporane, ceea ce adaugă componentelor compoziționale de până aici și tenta socială pe care o acroșau E. Sue, Victor Hugo și Ch. Dickens. Și dacă de la aceștia din urmă ea trecea la Dostoievski într-un registru grav, când nu melodramatic, asta nu trebuie să facă uitat faptul că măcar în lumea lui Dickens, umorul face parte dintre ingrediente chiar și în cele mai năpăstuite medii (vezi *David Copperfield* sau *Oliver Twist*).

Formula poveștii lui Gică Ludu, protagonistul celor 650 de p., fiind astfel stabilită, rămâne de amintit ceea ce a luat ochii criticii de întâmpinare la prima vedere, anume apelul sarcastic la rețeta erudită și prețioasă a tezei de doctorat (“într-o lume academică plină ochi cu autentice false teze de doctorat, gestul meu e un fel de exorcism magic: o falsă teză care visează să repună lucrurile cu capul în sus și fundul în jos...”, spune Dobrescu referindu-se la acest aspect). Și nu e de mirare că astfel a putut fi obturat tot restul, căci cutezanța asta nu e la îndemâna oricui.



## revizitări literare

# Dante în viziunea lui George Coșbuc (III)

Laszlo Alexandru

Între lectura exclusivistă și pătimășă a lui Coșbuc, predispusă la privilegierea unor decriptări alegorice, în dauna semnificațiilor literale, și tendința criticii specializate, diferența de abordare e semnificativă. Poetul român perseverează pe poteca accepiunilor figurate, atribuite imaginii Beatricei, le înalță chiar la valoarea unui cod general de descifrare a capodoperei. *“Căci adevărul alegoric este creatorul viziunii dantești, adică al Divinei Comedii, nu litera. Litera e numai creatura autorului (lucrurile pe care le-a văzut în acea minunată viziune, despre care vorbește la sfârșitul Vitei Nuova). Adevărul alegoric caută haine în care să-și îmbrace splendoarea și creează litera, adică toate acele fapte și personaje, răspunsuri și locuri și timp, păduri și rîuri de foc sau de sînge, sau de lumină, și cercuri și demoni sau îngeri, și creează după nevoia lui, așa sau altfel, ca figuri geometrice care au să corespundă adevărului ascuns. De-aceia adevărul, acela ascuns, își adaptează faptele istorice părților sale, alege din ele numai ce-i poate servi ca să-l manifesteze și să-l caracterizeze, schimbă pe ici, pe colo faptele, potrivindu-le măsurii sale, inventează fapte, ia tradiții de oriunde le găsește, legende, credințe populare, teorii învechite și chiar discutabile științificește (Petele lunare), păreri păgîne și creștine; toate le face adevărul alegoric cu un singur scop, acela de a se ascunde sub ele, conformînd aceste haine membrelor sale. Creaturile mint, Creatorul nu poate minți niciodată.”*

Dar nu-l putem nici exila cu tot dinadinsul pe Coșbuc în tagma comentatorilor obsedați de ocultismul mesajului dantesc. În realitate interpretul nostru urmează o cale eteroclită, împletită sub comanda intuițiilor de moment. În percepția legată de Beatrice, el acceptă doar varianta alegorică și o respinge – insistent și vehement – pe cea literală. În schimb, atunci cînd se apleacă asupra cronologiei interne a poemului, G. Coșbuc încearcă o determinare precisă, calendaristică, matematică, mult mai apropiată de lectura exactă. Așadar nu ilustrarea unei metode constante de lucru este urmărită de exeget, ci răsplătirea propriei sensibilități și transfigurarea ei în universul fictiv.

George Coșbuc se oprește apoi, într-o discuție detaliată, asupra unei secvențe delicate din *Infern*, adevărată piatră de încercare pentru zecile de comentatori. În cîntul XV, protagonistul Dante, călăuzit de Virgiliu, îl întâlnește pe dascălul său din tinerețe, Brunetto Latini. Revederea neașteptată îi smulge chiar o exclamație de surprindere de pe buze: *“siete voi qui, ser Brunetto?”*. Aceași bucurie o resimte și bătrînul învățător, acum redus la o înfățișare jalnică, dar fericit că își mai poate încuraja fostul învățăcel și îi poate prezice un destin glorios peste veacuri. La elogiile primite, personajul Dante răspunde cu o la fel de emoționantă confesiune de recunoștință, față de cel care l-a învățat cum omul se eternizează (*“m’insegnate come l’uom s’eterna”*). Întregul pasaj, de o

înălțătoare vibrație tragică, riscă totuși să fie pătat de conotațiile echivoce. Dacă ar fi să dăm crezare descrierii succinte – făcute anterior de însuși Dante – privind harta păcatelor și a torturilor infernale, în cîntul XV ne-am situa tocmai în dreptul sodomiților, pedepsiți printr-o veșnică ploaie de foc și prin imposibilitatea opririi din mers, din alergare. Scena sublimă, de afecțiune reciproc mărturisită, între magistru și discipol, să fie relativizată oare de poetul medieval, prin eventuale sensuri scabroase, ascunse în culise? Să fie vorba de o ambiguitate deliberată, sau doar accidentală?

O asemenea ipoteză este contestată, după o lectură extrem de migăloasă și atentă, de către George Coșbuc. El observă că păcătoșii pedepsiți în acest colț de infern se împart în două “trupe”, ce n-au voie să se întâlnească. De-o parte sînt Brunetto Latini, Priscian, d’Accorso și episcopul de’ Mozzi, care sînt biciuiți de flăcări și înaintează anevoios, tîrîndu-și picioarele, fără a se opri vreodată. De cealaltă parte se află Rusticucci, Tegghiaio și Guido Guerra, dar aceștia aleargă mîncînd pămîntul, sub bicele de foc. Cum se poate explica diferența de tratament și de situație, între cele două grupuri, altminteri decît prin deosebirea păcatelor comise de ei? Un alt obstacol îl percepe Coșbuc în neverosimilitatea psihologică a scenei: deși i se adresează afectuos și recunoscător, *“Dante și-a pus învățătorul în cel mai odios loc al Iadului”*. Atitudinea incongruentă e flagrantă. În plus, nici un alt document istoric, independent de poemul dantesc, nu confirmă homosexualitatea lui Brunetto Latini sau a tovarășilor săi de tortură (Priscian, d’Accorso ori episcopul de’ Mozzi). De unde știa Dante ceea ce alții – de pildă cunoscutul istoric Giovanni Villani – nu cunoșteau, adică păcatul de sodomie al respectivelor personaje? După ce întreprinde o atentă incursiune în situația biografică a celor patru osîndiți, întrebîndu-se ce pot avea ei oare în comun, încît să fie destinați acelorași chinuri pe lumea cealaltă, Coșbuc constată că au fost cu toții *“oameni elocvenți, cu o foarte mare ușurință a vorbei sau a scrisului”*, spirite rebele, predispuși a neglija sau a persifla tainele sfinte. Ascuțimea limbii și lipsa de reverență – greșeli ale minții neînfrîmate – sînt pedepsite cu focul etern, același care îi torturează și pe alți infractori ai intelectului (de pildă pe sfătuitoarii de înșelăciune). Brunetto Latini și tovarășii săi de suferință n-ar mai ispăși, într-o asemenea ipoteză, pentru sodomie, ci pentru ultragiul adus credinței divine, iar întreaga tensiune subcutanată a cîntului XV din *Infern* s-ar dezlega printr-o interpretare revizuită.

Ipotezele lui George Coșbuc sînt reluate și amplificate, într-un studiu aprofundat, de către Titus Părvulescu<sup>1</sup>. Sînt refăcute aici cu migală contextele terținelor dantești, argumentele specialiștilor care admit infracțiunea de sodomie a lui Brunetto, contraargumentele altor cercetători etc. Îngrijitorul ediției românești a comentariilor lui Coșbuc subscrie la interpretarea poetului și absolvă personajul dantesc de rușinosul păcat.

Cu toate acestea, însă, dantologia de referință continuă să vadă, în decriptarea cîntului XV din *Infern*, o tensiune fundamentală, care constă în *“contrastul dintre austeritatea morală a lui Brunetto și mizeria păcatului său, între slăbiciunea pe care acesta o mărturisește și forța sufletească pe care discursul său (...) o dezvăluie”*<sup>2</sup>. Toate edițiile italiene ale *Divinei Comedii* pe care am avut prilejul să le consult, inclusiv cea românească, bazată pe comentariile lui Ramiro Ortiz, îi atribuie lui Brunetto Latini





culpa de sodomie, în răspăr cu explicațiile lui George Coșbuc<sup>3</sup>.

O voce analitică recentă, revendicându-se de la exigența lui Francesco de Sanctis (care cerea prudență în receptarea sensurilor dantești camuflate), procedează la o atentă recitare a întregului cânt XV. Riccardo Scrivano arată că e inutil să se încerce eradicarea impasului psihologic din țesătura textului poetic: *“nu putem concilia cu forța ceea ce nu trebuie conciliat: așadar e neavenit să credem că îl explicăm pe Brunetto negînd păcatul ori compătımirea lui Dante”*<sup>4</sup>. Întregul pasaj al *Divinei Comedii*, aici în discuție, are la temelie o construcție antitetice în care, simultan, e sărbătorită vechea măreție și e deplînsă mizerabila condiție prezentă. De aici își extrage cîntul marea poeticitate, iar a-i anula, prin explicații forțate, contradicția echivalează cu o sărăcire.

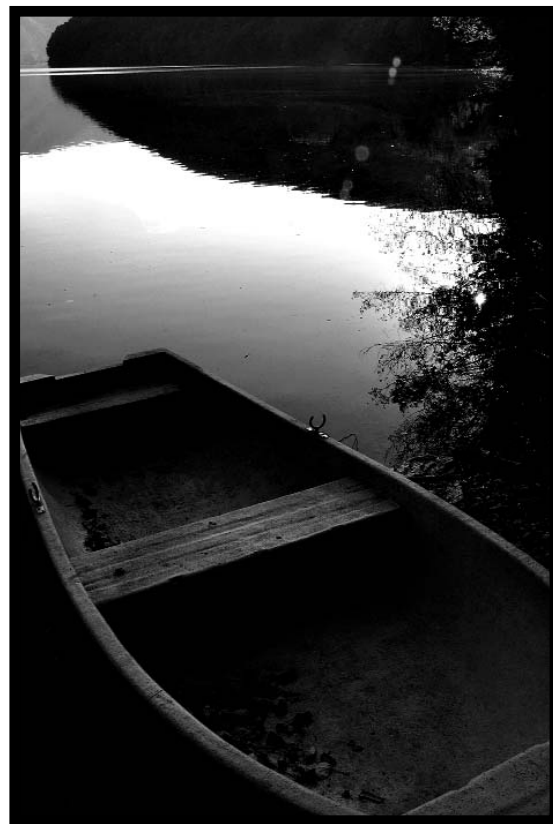
O eventuală prelungire a analizei, prin compararea raționamentului centrifug al lui G. Coșbuc – care tinde să se îndepărteze de la versurile lui Dante, către investigarea biografiei istorice a personajelor, către evaluarea polemică a precedentilor comentatori etc. – și, respectiv, a discursului centripet, pus în pagină de același Riccardo Scrivano – care strînge cu hărnicie, în jurul terținelor, posibile evantaiuri de sensuri, aprofundînd explorarea chiar pînă la nivelul unor cuvinte dantești izolate – ar fi de natură să deschidă noi direcții de reflecție.

Dincolo de glosele ținînd de metodologia comentariilor lui George Coșbuc sau de întemeierea anumitor intuiții ale sale, se cuvine pusă în lumină deosebita importanță a înseși existenței lor. Rod al efortului intelectual susținut, din ultimii ani de viață ai scriitorului român, ele îl sincronizează la concertul de idei european și îl smulg din sfera strîmtă de “poet al țărănimii”. Destinul meditațiilor dantești realizate de G. Coșbuc a fost mai degrabă ingrat. Temeiul lor științific discutabil i-a fost reproșat poetului, în lungi discuții amicale, deja de către Ramiro Ortiz.

Ecouri ale respectivelor disensiuni ni s-au păstrat, căci R. Ortiz se referă explicit la *“forma cît se poate de personală”* și la *“importanța relativă”* a acestor scrieri, întrucît *“sistemul său de interpretare, fiind izvorît din sufletul său”*, lasă loc disocierilor<sup>5</sup>. Mult mai sarcastic în judecări se dovedește G. Călinescu, atunci cînd îl persiflează fățiș pe George Coșbuc: *“Notițele sale sînt o babilonie întreagă. Avea dosare pline de grafice abstruse și de planșe, de topografii ale lumilor de dincolo”*. Subiectivismul ranchiunos al specialistului, deranjat pe veșnicele plaiuri ale vînătoarei, e ușor de sesizat: *“Căzut, ca amator, pe chestiuni de acestea de amănunt, Coșbuc pune pasiune. (...) Italieneasca lui era după ureche”*<sup>6</sup>. Iată că soarta istoriei literare a condus totuși mai în profunzime pașii amatorului, pe acest tărîm, decît pe cei ai “divinului critic”, cu toate calitățile sale de italianist titrat...

Tipărirea comentariilor lui George Coșbuc a dus, peste hotare, la reacții împărțite. Elogiile distinsei cercetătoare Rosa Del Conte vin să exprime, cu tot temeiul, în primul rînd surprinderea: *“este cea mai impunătoare contribuție pe care exegeza română a adus-o pînă azi la critica dantescă”*<sup>7</sup>. Iar profesorul Alexandru Ciorănescu, el însuși traducător al lui Dante în limba franceză, și-a manifestat satisfacția, dar și neîncrederea: *“argumentarea lui Coșbuc este impresionantă și impune respect, dar nu va convinge ușor. (...) Ea este acum în fața noastră; poate că nu este perfectă, dar nu poate fi neglijată. În orice caz, Coșbuc a oferit investigații poemului italian un nou instrument”*<sup>8</sup>.

Dezbaterile în jurul temeiniciei ipotezelor lui G. Coșbuc, a valorii comentariilor sale, a importanței lor strategice, în ansamblul creației sale și în contextul literaturii române, sînt abia la început. Sîntem convinși că numeroase argumente ar putea fi adăugate, de-o parte sau de cealaltă a evaluărilor. Dar e la fel de posibil ca însemnările sale să rămînă, în ochii posterității, doar ca



frenesia bizară a unui spirit neliniștit. În orice caz, ele astfel îi vor fi apărut lui Mihail Sadoveanu care, împreună cu prietenii, luînd într-o primăvară trenul ce mergea spre Iași, l-a găsit în compartiment pe îmbătrînitul Coșbuc privind pe geam și bombănind de unul singur versuri din *Divina Comedie*. Bucuros de tovarășii de drum, poetul s-a apucat pe dată, cu vorbe repezite, să le explice cum au deformat comentarii adevărata cronologie a capodoperei lui Dante. În tot acest răstimp, *“noi nu ziceam nimic, eram încîntați că badea Gheorghe e bine dispus și spune lucruri interesante”*<sup>9</sup>.

(Prefață la vol. George Coșbuc, **Comentarii la “Divina Comedie”**, în curs de apariție la Ed. Eikon din Cluj)

Note:

1 Vezi Titus Părvulescu, *“Siete voi qui, ser Brunetto?”*, în vol. *Studii despre Dante*, Buc., E.L.U., 1965, p. 115-153.

2 Opinie a lui Umberto Bosco, citată în Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, riassunti, introduzioni critiche e commento a cura di Emilio Alessandro Panaitescu, ediție de lux cu ilustrații celebre, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1963-1965, vol. 1, p. 234.

3 În afara edițiilor deja citate, vezi, de pildă, Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, con il commento di Enrico Bianchi, Firenze, Casa Editrice Adriano Salani, 1992; de asemeni Dante Alighieri, *Tutte le opere*, introduzione di Italo Borzi, commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1993 etc.

4 R. Scrivano, art. cit., p. 135.

5 Vezi Ramiro Ortiz, loc. cit., p. 59.

6 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, Buc., Ed. Minerva, 1982, p. 584.

7 Rosa Del Conte, Dante in Romania, în vol. *Dante nel mondo*, Firenze, Ed. Leo S. Olschki, 1965; citată de Alexandru Duțu în Prefața la G. Coșbuc, *Opere alese*, vol. IX, *Comentariu la “Divina Comedie”*, ed. cit., p. X.

8 Alexandru Ciorănescu, în *Revue de littérature comparée*, 1970, 2; citat de Alexandru Duțu, id., ibid.

9 Mihail Sadoveanu, *Anii de ucenicie*, Buc., E.S.P.L.A., 1958, p. 167-169; citat de Alexandru Duțu și Titus Părvulescu în *Introducere la George Coșbuc, Comentariu la “Divina Comedie”*, vol. I, Tavola Tonda, ed. cit., p. XLVII.





## Tradițiile culturale și viitorul european

(urmărire din pagina 3)

Europa cunoaște etape de devenire culturală. Își lărgeste orizontul experiențelor și propune pe agenda culturală obiective ceva mai generale decât până în prezent. Conștienți de capacitățile mobilizatoare ale factorului cultural, oficialii UE au propus, în cadrul extins, câteva obiective care să permită cooperarea accentuată între statele UE și cu cele partenere. Dezvoltarea parteneriatelor între cultură și domenii precum IT, turism sau cercetare reprezintă atât o alegere constructivă, cât și una pragmatico-practică. La nivel constructiv, o atfel de cooperare are un dublu avantaj. Pe de o parte, sporește dialogul politic cu statele partenere, oferind o alternativă a abordării diplomatice. Pe de altă parte, comunicarea și transferul informației reprezintă surse vitale pentru menținerea unui patrimoniu cultural activ. La nivel pragmatic, aceste cooperări conduc la un mai mare impact social și economic al elementelor culturale. Diverse politici pe plan național și european (în special în cadrul UE) permit promovarea culturii în medii în care a avut mai puțin acces, prin noi mijloace. Ultima parte a acestui scurt articol se va axa pe această dezvoltare instituționalizată a culturii, un mijloc coordonat de promovare a unor crâmpie culturale mai puțin mediatizate și cunoscute.

Pentru statele UE a fost formulată o agendă culturală europeană pentru 2007-2013 creată pe scheletul precedentelor programe și promovează înțelegerea reciprocă prin intermediul unor mecanisme multiple.<sup>i</sup> Rămânând în domeniul politicilor UE, relevantă este inițiativa luată în urmă cu mai bine de 20 de ani la nivel european de a desemna anual orașe culturale europene. Sibiu a fost în 2007, alături de Luxemburg, capitala culturală europeană. Să vedem însă dezvoltarea ideii și implicațiile sale la nivel cultural, social și uman. Inițiat ca un mijloc de a aduce cetățenii UE mai aproape unii de ceilalți, de a-i familiariza cu un trecut cultural necunoscut, proiectul Orașului Cultural European a fost lansat în 1985 de către Consiliul de Miniștri la inițiativa ministrului grec de cultură. Începând cu 1999, noua denumire a proiectului a devenit Capitala Culturală Europeană și a primit finanțare prin intermediul programului cultura 2000.<sup>ii</sup> Orașul irlandez Cork a fost cel dintâi care a deținut denumirea de capitală culturală europeană.

Până în 2004, capitala a fost aleasă la nivel interguvernamental, statele membre selectau unanim orașele europene care puteau deveni capitale, iar Comisia Europeană acorda subvenții orașelor alese. Din 2005, instituțiile europene iau parte în procesul de selecție a orașelor care găzduiesc evenimente culturale, iar până în 2019 au fost deja decise orașele ce vor deveni capitale culturale. Fiecărui stat membru al UE i s-a acordat șansa de a găzdui, prin rotație, capitala culturală, fiind alese câte două orașe începând cu același an 2005. Excepție face anul 2010 când trei orașe vor fi capitale europene: Essen (Germania), Pécs (Ungaria) și Istanbul (Turcia). Decizia de a acorda Istanbulului statutul de capitală europeană a fost luată în pofida faptului că Turcia nu este membră a UE. În anul 2008, capitalele culturale sunt orașele Liverpool (Marea Britanie) și Stavanger (Norvegia).<sup>iii</sup>

Cauzele modificării procedurii de selecție rezidă într-un raport de evaluare nesatisfăcător. În 2004, Comisia Europeană a cerut o evaluare a programului capitalelor culturale europene pentru perioada 1994-2004, după modelul celui precedent care examina același aspect pentru perioada 1985-1993. Acest studiu include perspectivele culturale, economice, sociale și europene ale acestei activități. Pe baza acestui ultim raport, Comisia a decis necesară schimbarea modalității de selecție, accentuând dimensiunea componentelor culturale și europene ale acțiunii.<sup>iv</sup>

Un proiect similar celui al capitalei culturale europene a fost inițiat în 1990 de către miniștrii de cultură sub denumirea Luna Culturală Europeană. Evenimentul, similar celui descris în paragrafele anterioare, are particularitatea de a fi organizat pe durata unei singure luni și să fie adresat statelor din Europa Centrală și de Est. În momentul inițierii programului cultural, aceste state nu erau membre ale UE, fiind necesar mai mult de un deceniu pentru ca ele să capete acest statut. Însă, scopul său a fost extins și la alte state din afara UE sau chiar state membre: în 1995 Cipru a găzduit această manifestare, iar în 2001 Elveția.<sup>v</sup> Pentru a se asigura diseminarea informației între organizatorii de evenimente, la începutul anilor '90 organizatorii diferitelor capitale culturale europene au creat Rețeaua Capitalelor și Lunilor Culturale Europene.

Preocuparea pentru promovarea culturii la nivel european reflectă importanța acestui proces. Oficialii europeni și nu numai au priceput rolul fundamental jucat de cultură în creionarea identității și încearcă obișnuirea publicului (cu rol de *demos* în UE) cu practicile împărtășirii experiențelor comune. Deși am

analizat la nivel general anumite tendințe contemporane, particularitățile sunt mereu cele ce fac diferența. Acesta este și motivul pentru care s-a decis stabilirea unei locații comune prin activitățile capitalei și lunii culturale europene care să aducă oamenii aproape de fenomenele culturale, să le introducă în viețile lor cotidiene. Acesta este un model de urmat și la nivel național unde cei ce dețin capacitatea de elaborare a politicilor culturale în țara noastră pot urma exemplele atitudinale și comportamentale de succes de la nivel european.

Note:

i Mai multe detalii referitoare la noua agendă culturală pot fi găsite pe site-ul Directoratului General pentru Educație și Cultură al UE: [ec.europa.eu/culture](http://ec.europa.eu/culture), accesat ultima dată la 10 mai 2008.

ii [capital.culture.info](http://capital.culture.info), accesată la 10 mai 2008.

iii Detalii despre cele două capitale culturale europene se găsesc la [www.liverpool08.com](http://www.liverpool08.com), [www.stavanger2008.no](http://www.stavanger2008.no), accesate la 28 aprilie 2008.

iv Procedura este detaliată pe site-ul Directoratului General pentru Educație și Cultură al UE: [ec.europa.eu/culture](http://ec.europa.eu/culture), accesat ultima dată la 10 mai 2008.

v [capital.culture.info](http://capital.culture.info), accesată la 10 mai 2008.

## Premiul Revistei Tribuna

La cea de a XII-a ediție a Festivalului-concurs de poezie „Gheorghe Pituț” (Beiuș, aprilie 2008), premiul revistei noastre a fost acordat poetei **Veronica Fibișan**. Veronica s-a născut la 23 iulie 1989 și este elevă a Colegiului Național Bănățean din Timișoara.

### Doar noi

Acele ceasurilor au căzut.  
Timpul se învârtă în cadrane goale  
iar noi, izolați în acest mic infinit,  
ne închinăm unul altuia  
neîncălând a doua poruncă.  
Semiobscuritatea are gust de iubire,  
brăzdată de petale fine,  
iar pielea mea miroase-a tine.

### Orașul viitor

Câmpul lacustru pulsează de spaima orașului,  
iar umbra lui se apleacă peste timp,  
peste dinții fierăstrăului  
ce va tăia copacii  
și peste urmele pașilor  
ce vor călca în nămol.  
Sângele orașului presimte schimbarea -  
oracol cu globul de rubin.  
Iar frunza, copacul și buruiiana,  
toate s-au răsfirat în pâlcuri de druizi,  
pe când adus de valuri,  
sângele-i s-a prefăcut în praf de cărămizi.



# Mircea Muthu

## O gramatică a culturii

### Gramatica formelor culturale

Călin Teuțișan

Un volum spectaculos prin anvergura analizei aplicative, dar și comparative, a limbajelor artistice se bucură recent de o reeditare binemeritată. Este vorba despre cartea lui Mircea Muthu *Alchimia milenului*. *Interferențe culturale*, ediția a doua, revăzută și adăugită (întâia ediție: Editura Cartea Românească, 1989). *Alchimia milenului* cuprinde o sumă de eseuri care circumscriu mai vechi și constante obsesii culturale ale autorului, formulate aici în câteva axiome esențiale pentru problematicile pe care cercetarea le abordează. Direcția estetică se împletește elegant și convingător cu analizele comparatiste ale obiectelor de artă (fie ele literare, plastice sau muzicale), precum și cu elemente de morfologia culturii, studiul geografiilor imaginare, al limbajelor artistice și relațiilor dintre ele etc. Un demers integrativ a cărui teză fundamentală, formulată adesea sub incidența polemicului, este aceea că, dincolo de mult discutatul și, aparent, unanim acceptatul „divorț al artelor”, se ascunde de fapt o coincidență a sensurilor, dar și a mizelor tuturor formelor de artă.



Ne aflăm, în fond, cu *Alchimia milenului*, pe teritoriul filosofiei culturii, vertebrată de categorii specifice spațiului sud-est european în principal, asupra căruia Mircea Muthu glosează cu subtilitate din perspectiva dublei incidențe a unor modele aparent contradictorii. Este vorba despre gramatica antropocentrică, fundamentală pentru geografia spirituală occidentală, consolidată în

Renaștere și orientată pe lectura „cuvântului imprimat” – o lectură care „își afirmă sensul centripetal și caracterul asociativ în același timp” (vezi eseu *Trei puncte*). E un prilej fericit, pe care autorul și-l oferă, de a demonstra voluptuos și frenetic relația dintre „funcțiile gramaticii în poezie” și „raporturile geometrice în pictură”, ambele bazate pe trei puncte de constituire a reprezentărilor, trădând „dorința de stabilitate a europeanului”. Pe de altă parte, gramatica orientată cosmocentrică, bazată pe un „punct zero” care elimină sugestia volumetrică din reprezentările plastice, precum și balastul stilistic din cele literare. Ca vârstă a culturii europene, întoarcerea spre „punctul zero” coincide cu generația plastică a unor Gauguin, Klee sau Miró, precum și cu formula lirică a *poeziei pure* (vezi *Punctul zero*). Asemenea paradoxale coincidențe (care nu sunt conjuncturale sau formale, ci de substanță) sunt comentate în *Alchimia milenului* pornind de la o serie de dublete sau triplete conceptuale menite să numească radicalii esențiali ai actului cultural. Așadar: *cuvânt - imagine - cultură*, o discuție în interiorul căreia autorul, pornind de la *Povestea despre Sindipa filosoful*, asumă riscantul pariu al convergenței dintre semnul lingvistic și cel iconic; *vorbire - scriere - reprezentare*, unde teoria „vocii ca voință de a spune și, implicit, ca voință de a exista” afirmă arta sunetului ca „loc de fastă întâlnire a universului cu inteligența” (în sensul unor pulsuni regăsite în toate limbajele artelor și dovedind din nou sincretismul de esență al acestora); *plastică - literatură*, care au în comun natura lor de *fapte antropologice*, capacitatea de a desemna *universalitatea spațializării, bi / tridimensionalitatea* (circumscrie istoric prin tridimensionalul artei clasice, renașterii etc., apoi prin bidimensionalul artei contemporane, în speță a secolului XX); *scriitura - lectura*, cu mecanismele lor de construcție a ficțiunii, bazate pe semnificația tipologică a „imaginii în mișcare”; în sfârșit, *Occident - Orient*, la coincidența căreia se situează fascinantul spațiu balcanic, subiect predilect al multora dintre eseurile din secțiunile a doua și a treia ale cărții.

Detenta teoretică din secțiunea primă a volumului (intitulată *Ochiul și cuvântul*) nu este trădată nici în părțile următoare (*Alchimia milenului* și *Conexiuni culturale sud-est europene*), deși acestea din urmă cuprind cu precădere analize concrete ale unor opere artistice. Din perspectiva osaturii conceptuale mai sus descrise, operele sunt tratate mereu în registru comparativ. Mircea Muthu relevă astfel, cu subtilitate, relațiile de esență dintre Bacovia și poetica plastică a „punctului zero” la Magritte, dintre Arghezi și volumetrica densă a picturii lui Cézanne, dintre iconografia sacră, expresie a unui Logos doctrinar creștin, și poezia pură barbiană,



dintre efigia simbolică și „muzica înghețată” a epicii lui Mateiu Caragiale, dintre formele „extazului abstract” la Blaga și Brâncuși, dintre elementele de plastică mistică a literii la Nichita Stănescu ori corespondențele metaforicii stănesciene cu motivele plasticii lui Țuculescu (în speță *ochiul*) etc. Un univers fascinatoriu al formelor coincidente se instituie astfel în paginile cărții, ca expresie critică și estetică a relațiilor intime dintre sensurile artei, dar și dintre sensurile lumii și ale ființei.

A treia secțiune a cărții, *Conexiuni culturale sud-est europene*, conține câteva excelente studii de morfologia culturii și analiză (comparată) a mentalităților. Prin intermediul acestora Mircea Muthu configurează atât caracteristici paradigmatiche ale unei *forma mentis* specifică spațiului balcanic, cât și direcțiile importante din istoria cercetării acestei geografii spirituale, printr-un discurs aflat la mare distanță de stereotipiile des întâlnite în comentariile de gen.

*Alchimia milenului*, conform propriilor declarații ale autorului din cuvântul introductiv, reprezintă o placă turnantă între cărțile care o precedă și cele care îi urmează. Paginile sale relevă o întreagă cultură continentală, așezată de două milenii pe principii ale coerenței, ce se reclamă citite și înțelese. În egală măsură, cartea exprimă spiritul cercetătorului, la rândul său așezat riguros pe această structură de „noduri și semne”, declamându-și îndreptățitul orgoliu al descifrării lor, cu nedisimulată voluptate.

# Schiță pentru o gramatică a Europei de Sud-Est

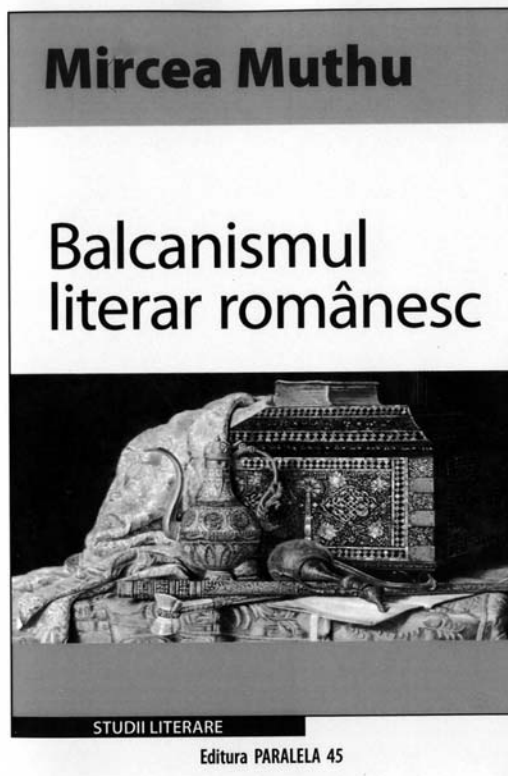
Mircea A. Diaconu

De mai bine de treizeci de ani, Mircea Muthu explorează, de unul singur la noi, teritoriul balcanității. Teritoriu deopotrivă concret și conceptual, care, sub fascinația unei Europe utopice, riscă să fie eliminat din ființa noastră identitară. Totuși, nu umbre resentimentare fundează cercetarea, ci o pasiune care implică devotamentul omului de știință. Încăput pe mâna unui ardelean, balcanismul e explorat cu instrumentele și atitudinea europeanului: nu e contemplat, ci studiat. Împotriva adorării stilistice, bisturiul analistului. Împotriva nostalgiei, ochiul sagace. Oricum, un ardelean vorbind despre balcanism? Nu e singurul. Într-un loc, invocând un manuscris scris la 1620, despre cucerirea Țarigradului de către turci, Mircea Muthu reamintește supoziția că el ar fi putut fi scris de Samuil Micu. Apoi continuă: „Dincolo de chestiunea paternității, reafirmată, de altfel, și de Pompiliu Teodor, textul acesta ridică problema, mai importantă în felul său, referitoare la preocupările bizantinologice din Transilvania luminilor”. Poate că, reactivat, ar trebui să identificăm aici spiritul luminilor. Pe acest fundal, o întrebare rămâne: s-ar fi devotat cu atita angajare dacă această problemă n-ar fi implicat chestiunea identității și a relațiilor noastre cu Europa? La mijloc, deci, nu-i doar o temă de cercetare; în spatele excursului științific, o ființă care trăiește slujind un crez.

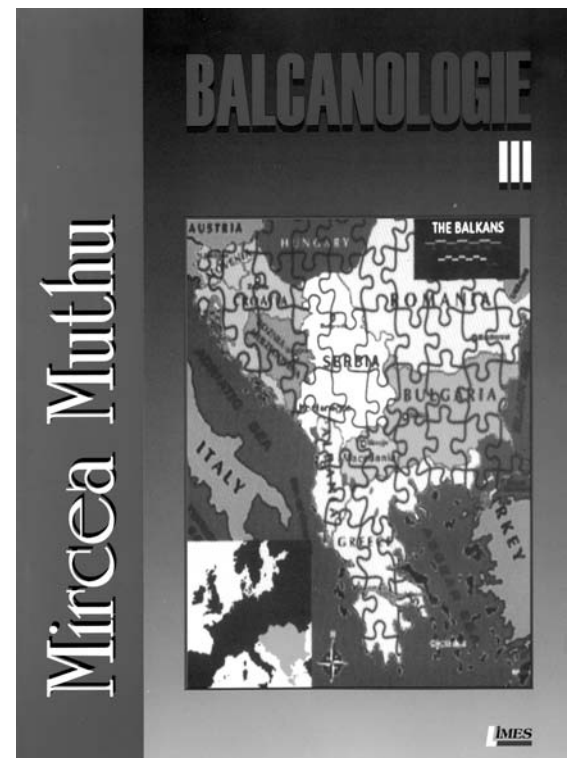
În fine, ne interesează acum trei volume numite simplu *Balcanologie* (I, 2002, Editura Dacia; II, 2004, Editura Libra; III, 2007, Editura Limes), despre care Mircea Muthu mărturisește, într-o succintă notă, că „rafinează o meditație mai veche pe segmentul comparatismului literar/cultural sud-estic și conotează un studiu de sinteză - *Balcanismul literar românesc - ce are, de altfel, caracterul unui work in progress*”. Cîteva chestiuni merită comentate. Sigur că e vorba de comparatism literar-cultural. Dar, pe un fundal de morfologie a culturii, Mircea Muthu abordează problematica imaginarului și face pași în direcția imagologiei, punînd, în același timp, la lucru instrumentele exegezei critice. Pe de altă parte, coboară în literatura veche sau în folclor (memorabile paginile despre *Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte*, basm căruia i-a dedicat, de altfel un volum), nu-i e străină dialectologia și nici nu ocolește studiile de lingvistică, structurează modele teoretice, face atente analize aplicative, scrie despre vechi manuscrise, ba chiar, într-un loc, propune provocatoare excursuri în gastronomia balcanică. Așadar, fețele unui fenomen complicat, situate discret, pe fondul înțelegerii mecanismelor politicului. Căci, orice s-ar spune, Balcanii sînt înainte de toate o problemă politică. Ultimii douăzeci de ani ne reamintesc că aici este „butoiul cu pulbere al Europei”. Și dacă este așa, nu cumva Europa însăși este culpabilă?! În fine, chestiune asupra căreia vom reveni. Oricum, chiar clișeu fiind, faptul acesta se întemeiază pe un adevăr de substanță. Dar dacă există o gastronomie a Balcanilor, așa cum există un folclor și o mitologie istorică a lor, eu cred că aceasta spune, în fond, mai mult decît faptul că Balcanii au o istorie comună. Dar o istorie comună există. Și-aici aș invoca relațiile Balcanilor cu Europa Occidentală.

Întrebat de Marin Mincu despre motivele interioare ale refuzului foiletonului, în favoarea adoptării unei perspective de cercetare europeană,

Mircea Muthu mărturisește la un moment dat: „Un stagiul de aproape patru ani în Franța mi-a transformat supoziția în convingere, anume că nu sîntem, orice am face, occidentali «întocmai», cum ar spune Zarifopol”. E aici o problemă extrem de interesantă. După 1829, la noi a fost o veritabilă euforie a occidentalizării, cu momente de entuziasm, cu secvențe de restaurare conservatoare, cu reverberații naționalist-revanșarde. Oricum, după ce, prin ochii lui Dinicu Golescu, Europa a fost descoperită, stratul balcanic al ființei noastre a fost deodată eliminat, ascuns, amînat. Simplific, fără îndoială. Dar nu poți să nu remarci că pînă și un Caragiale (e vorba de Ion Luca) preferă să meargă la Berlin, fugind nu de români, cu toate păcatele lor, ci mai degrabă de fondul său balcanic, pe care, orice s-ar spune, îl întîlnea încă în Bucureștii celei de-a doua jumătăți a secolului XIX. Exilul la Berlin seamănă unei negări de sine. Nu-i vorbă, la Berlin, Caragiale, ca să revenim la gastronomie, cerea din țară, să i se aducă, chiar pentru micul dejun, iaurt, icre, alte chestiuni de felul acesta. Cît despre fiul său, Mateiu, el chiar se declara, prin comportament, european. Nu suporta să știe că străbunicul venise în Muntenia ca bucătar, îmbrăcat în haine orientale. În fine, să vedem în Caragiale, dincolo de acuzația unui detractor care confunda planurile, chiar un ultim fanariot? Da, o fi ultimul fanariot, dar unul care, dincolo de opera sa, prin gestul plecării la Berlin, fuge de sine. Nu-i departe ceea ce face Caragiale de furia lui Cioran îndreptată împotriva-și. Și dacă negarea de sine e poate semnul



unui popor care își reneagă rădăcinile (Cioran, oricum, o face), una dintre trăsăturile sud-estului ține tocmai de „pozitivarea negativului”, cum ne spune într-un loc Mircea Muthu, trăsătură definitorie pentru felul în care ființa cioraniană se salvează pe sine. De ce n-ar fi Cioran, în acest caz, ultimul fanariot?! Dincolo de toate acestea, să remarcăm că, cu toate reacțiile de tip restaurator-naționalist, românii au trăit în ultimele secole cu ochii îndreptați spre Europa, care i-a ajutat să-și întemeieze un stat sau care, dimpotrivă, părea să-i



abandoneze, negîndu-și substratul balcanic, vizibil însă în folclor, în gastronomie, în istorie. Ca și cum umbra balcanității ar fi o cangrenă. Poți, însă, fugi de umbra ta?! Într-o epigramă din secolul XIV, se vorbește despre un ins care era *bulgaralbanezovlahul*. Astăzi, după încercări ale istoriei, sîntem membri ai Uniunii Europene și, prin urmare, europeni. Oricum, față de Europa Centrală sau de Europa Occidentală, Balcanii aveau propria lor identitate. Acesta este teritoriul pe care îl explorează Mircea Muthu, din dorința redescoperirii unui sine care nu poate fi pur și simplu ignorat. În căutarea adevărului, coborîm, firește, în istorie, în modele mentale, în comportamente stilistice, într-un anumit imaginar, pentru a identifica un spirit comun, anumite constante, cu scopul realizării unei „re-teritorializări”. N-ar avea importanță că sub aspect politic e vorba de o utopie. Miza nici nu este decît una culturală, cu reflexe în reprezentarea de către occidentali a Europei înseși în care Balcanii sînt înscrși. Altfel spus, nu e vorba despre o revanșă împotriva supremației Occidentului, ci despre o asumare de către Occident a unui adevăr fără clișee. O lume în sine, Balcanii pot fi nu numai „butoiul cu pulbere” (în preajma căruia un occidental stă cu chibritul gata aprins), ci și oglinda alterității care poate oferi soluții. Balcanii propun șansa spațiului unde „civilizațiile se ating”. Acesta este, în fapt, mesajul optimist al studiilor lui Mircea Muthu, care refuză să accepte că occidentalul poate să-și bage asemenea struțului capul în nisip. Există, așadar, un optimism care privește metoda comparatismului (Mircea Muthu trăiește cu speranța unui „comparatism pe verticală, destinat să caute nu atît invarianții de tot felul, cît, mai degrabă, să explice mai pertinent, mai convingător întemeierea ontologică a faptului de artă”), așa cum există acest optimism al înțelegerii Balcanilor. În spatele acestui optimism, neliniștea celui care cunoaște reticențele centrului în a-și ceda din autoritate. Ca și cum nu Pascal, un francez, vorbise despre o lume cu „marginile pretutindeni și cu centrul nicăieri”. Iată: „Efectul stereotipiilor create, de la Iluminism încoace, este unul de bumerang. Lui «homo duplex» balcanic i se opune, mereu mai frecvent, «machiavelica Europă». Cît de credibilă este, așadar, pentru bosniacul din Mostar, pentru aromânul din Skoplje sau pentru kosovar retorica despre unificare și care este prețul său real? De asemenea, dacă regiunea balcanică va fi considerată, în continuare, drept matricea identității occidentale clădită pe dubletul civilizație / barbarie, reiterată astăzi de așa-numita «falie Huntington», se va perpetua ad

*infinitum* vechea relație dintre Centru și Periferie?”. Or, șansa pe care Mircea Muthu crede Balcanii o oferă Europei ține, printre altele, de o anume morfologie a culturii. Citim într-un loc pe aceeași temă: „Într-o *Schiță pentru ontologia lui în t r e* avansam, la modul asertoric, ideea că procesul de cristalizare a națiunilor mici și mijlocii din Europa emergentei romantice a condus la acceptarea, teoretic cel puțin, a policentrismului”. Repet: este șansa spațiului unde „civilizațiile se ating”, astfel încât supremația centrului ar trebui să cedeze în favoarea multiculturalismului.

În fine, ce opune Mircea Muthu acestei lumi de clișee, care ar trebui să justifice marginalizarea Sud-Estului? Ce opune el „caracterizării reductive a balcanismului”? Fiind *asociere de stări contrastante și răscumpărare estetică a unei drame colective*, instituindu-se pe un *tragic fără tragic*, adică pe un grad zero al categoriei, balcanismul înseamnă și ornamentație bogată sau coborîre în simpla manieră. Pentru a sintetiza în privința aportului Sud-Estului în procesul de integrare europeană, Mircea Muthu invocă, printre altele, reinventarea trecutului, fascinația diegezei, pozitivarea negativului și derivatul naționalist al „punții între culturi și civilizații”. Nu-i vorba, dacă există o mentalitate balcanică, atunci, de reținut și o trăsătură, a treia în ordinea constructului teoretic al lui Mircea Muthu, pe care nu putem s-o trecem cu vederea. Spune Mircea Muthu: „Există, în al treilea rând, *procesul dublei modernizări în societățile balcanice*, provocînd – cu deosebiri nu de esență, ci de grad – cam aceleași reacții. Prima dintre ele, localizabilă în epoca ecloziunilor naționale, a instaurat imitația și «arta șmecheriei», iar următoarea, în faza post-Yalta, a distrus relațiile umane de la bază”. Este momentul ca, în ordinea logicii acestei expuneri, să formulăm întrebarea prezentă în chiar esența discursului lui Mircea Muthu. Și anume: „Sînt toate acestea componente ale unei mentalități balcanice?”. Într-o frază nu lipsită de fibră artistică, care urmează unui răspuns pozitiv, citim: „În fond, constructul social, legitimat de cultura aferentă, conține și reflectă sau refractă în aceeași măsură nervurile desprinse dintr-o pînză freatică și pe care, astăzi, încercăm să o aproximăm”. La drept vorbind, chestiunea aceasta, a mentalității, nu e atît de simplă. Mircea Muthu însuși știe acest lucru. Îl știe și Maria Todorova care face un apel la prudență. Spune cercetătoarea americană de origine bulgară: „*mentalitatea balcanică și memoria balcanică* sînt niște noțiuni himerice, existînd în schimb varietăți individuale sau de grup ale memoriei în Balcani, nu însă și o memorie balcanică”.

Și, totuși, o pînză freatică pulsează în acest trup al Balcanilor cu ochii îndreptați spre Europa Occidentală... și peste această pînză freatică, o umbră de meditație. Ba chiar fiorul generat de artă. În fapt, Mircea Muthu își încheie ultimele două volume din cele invocate aici cu cîteva pagini de jurnal. Pagini despre Veneția, căci, citim, „într-o altă gramatică, mai profundă dar la fel de evidentă ca și cei doi «poli» de mai sus, Veneția a devenit – și mărturiile de ieri și de azi o dovedesc – ilustrarea lui *între* ca operator ontologic”. Mai explicit spus, „venețianul este echivalentul vestic al omului bizantin”. Și pagini despre Corint. Paginile unui scriitor, pe care nu putem să nu le așteptăm, dincolo de interesul pentru problematica Balcanilor, publicate în întregime. Un suflu balcanic pătrunde chiar în țesătura intimă a acestor rînduri de jurnal. Ori poate că nu e vorba de balcanism, ci pur și simplu de literatură.

## Despre folclor și filosofie O perspectivă contemporană

Eleonora Sava

Mircea Muthu, Maria Muthu, *Făt-Frumos și vremea uitată*. O nouă interpretare critică a basmului „*Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*”, Ediția a doua, revăzută și adăugită, Editura Euro Press Group, Colecția „Biblioteca Ideea Europeană”, București, 2008. (Prima ediție: Editura Libra, București, 1998.)

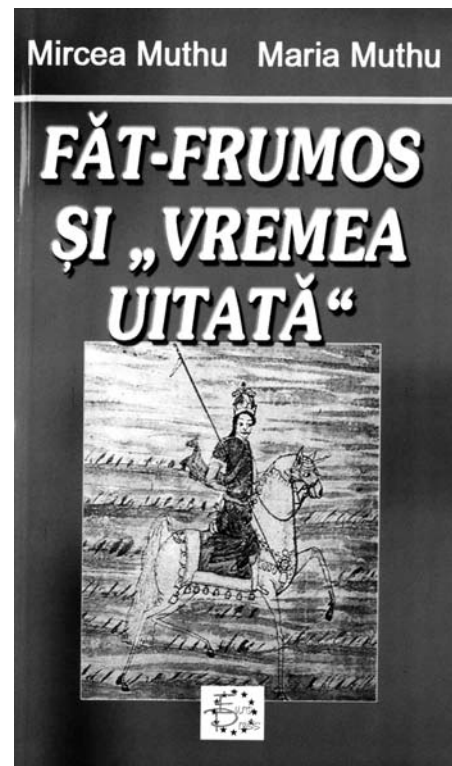
**C**a etnolog, aflat într-un moment de redefinire a disciplinelor etnologice (folclor, folcloristică, etnografie, etnologie, antropologie), trăiesc mereu un sentiment de neliniște în legătură cu prezentul și viitorul acestui domeniu: ce poate să mai ofere folclorul cititorului de secol XXI? cum poate fi receptat un basm în era internetului? sau, mai mult: ce poate spune o narațiune folclorică unui lector avizat contemporan, fie el filolog, critic literar, estetician, teoretician literar, filosof sau antropolog? la ce bun folclorul/etnologia azi? Volumul *Făt-Frumos și vremea uitată*. O nouă interpretare critică a basmului „*Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*” constituie un răspuns eclatant și reconfortant la toate aceste întrebări neliniștitoare: folclorul este, în continuare, viu și extrem de incitant, nu numai pentru cercetătorii culturii populare, ci, iată, pentru foarte serioși specialiști din domeniul științelor umaniste, precum Mircea Muthu și Maria Muthu.

Cartea este structurată în cinci secțiuni, dintre care trei adăpostesc partea cea mai consistentă a lucrării: este vorba despre secvențele intitulate *Făt-Frumos și vremea uitată*, *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* și *Interpretări*. Celelalte segmente sunt prefațări sau prelungiri ale elementelor structurale amintite (nota asupra ediției, Biobibliografie: Ediții, Bibliografie critică).

Prima secțiune, *Făt-Frumos și vremea uitată*, se constituie într-un studiu pătrunzător, care propune interpretarea basmului în grila filosofică, mai precis, în cheia modelului platonician inversat. Drumul inițiativ al eroului este citit ca traseu – în spațiu și timp – parcurs dinspre lumea fenomenală înspre cea ideală: „Omul, în concepția lui Platon, nu e decât o copie a Ideii, deși el are față de animal un dublu avantaj: știe că este muritor și are conștiința stării sale de copie. Aceasta din urmă îl determină să încerce să ajungă la *hypostasis*-ul de puritate inițială. [...] În realitate, omul trăiește doar *nostalgia* întoarcerii până la capăt, or, neliniștitul *Făt-Frumos* ajunge efectiv în universul paradisiac, dacă ar fi să-l credem pe povestitor” (p. 16). Străbate, așadar, un traseu al *anamnesis*-ului, în sens platonician.

A doua secțiune, *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* – reproduce basmul (în varianta sa definitivă, din Petre Ispirescu, *Opere*, I, ediție îngrijită, note și variante de Aristița Avramescu. Studiu introductiv de Corneliu Bărbulescu, Editura Pentru Literatură, București, 1969, p. 5-14), însoțit de substanțiale comentarii pe text, care „fructifică achizițiile exegezei contemporane” (p. 8). Racordul strâns între capitolele cărții rotunjește interpretarea propusă. Astfel, pe lângă fructificarea unor sugestii oferite de modele conceptuale filosofice, autorii operează cu instrumente de lucru specifice naratologiei, istoriei ideilor, imagologiei, mitologiei, folcloristicii, etnologiei, provenind din diferite școli și direcții de cercetare: funcționalistă, structuralistă, hermeneutică etc.

Secțiunea următoare cuprinde *Interpretări* –



secvențe critice ordonate într-o antologie sui-generis. Acest segment al cărții se constituie într-o sinteză a receptării basmului de-a lungul a aproape 150 de ani. Sunt selectate opinii și interpretări formulate de Mihai Eminescu (1889), Lazăr Șăineanu (1895), George Călinescu (1965), Corneliu Bărbulescu (1969), Constantin Noica (1976), Mircea Constantinescu (1979), Eugen Todoran (1981-1982), Aura Matei-Săvulescu (1984), Mircea Anghelescu (1987), Mihai Coman (1986, 1996), Emil Lungeanu (1997), Silviu Lupașcu (1999), Adrian Alui Gheorghe (2004). Excerptate cu o desăvârșită acuitate critică, fragmentele sunt reproduse în ordine cronologică, conturând pe de o parte imaginea dinamică a receptării basmului, în diacronie, iar pe de altă parte diversitatea perspectivelor interpretative. Pluralitatea lecturilor oferite în această antologie critică reafirmă densitatea și profunzimea semantică a basmului care, deși „n-a încetat să provoace exegeza” (p.13), nu și-a găsit răspunsuri definitive la toate întrebările pe care le-a ridicat și încă le ridică.

Ediția a doua, revăzută și adăugită, aduce la zi bibliografia temei (amplificând, implicit, lista titlurilor din secțiunea de bibliografie), îmbogățește și nuantează comentariile din studiul introductiv. Oferind o selecție critică riguroasă și complexă, alături de o lectură extrem de pătrunzătoare a basmului, volumul nu își propune să „închidă” discuția asupra basmului, ci, dimpotrivă, prin modul subtil în care chestionează textul, deschide ofertante perspective interpretative.

Dincolo de bibliografia pluridisciplinară perfect stăpânită, dincolo de interpretarea pătrunzătoare a basmului – nu doar nouă, ci și absolut convingătoare – cartea își „prinde” cititorul, de la prima pagină, prin scriitura de rafinată eleganță și cuceritoare acuratețe critică. Și, nu în ultimul rând, prin sentimentul reconfortant că folclorul (deși basmul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* nu are, probabil, o sursă *exclusiv* populară) este un text deschis.

## poezie



### Vasile Igna

#### ( Am intrat )

Am intrat în canalele nopții și n-am găsit decât vântul, sunete aspre, încărcate de un sânge artificial, de un aer ce împingea apele întunericului să facă valuri, cercuri concentrice în mijlocul cărora aștepta Doamna Neagră, o păpușă de cârpe, cu coronită de păpădie. Cu puful așteptând să răsară la subțiorile petalelor, puful ca un suflet ce-și ia zborul. Ochi pe care-i îndemnam să plângă, plângeți, istoviți-vă, uitați orgoliul, tristețea, bucuria, ireversibilul! Ochi peste care am așezat un bandaj de umbră, clarobscurul ca un chiag din fibre transparente, ochi ce nu vedeau decât paiul din ochiul vecinului. Ochi de sticlă neagră! Mă mișc, încă mai pot uita, dar îndoiala nu mai ajută la nimic. Îngheață visul. Moartea face pui.

#### ( Iarăși coboară )

Iarăși coboară remușcarea și face din trunchiul zilei rumeguș și-l amestecă în colbul obscen al nopților. Din nou nu cutezi să vorbești, ți-e teamă de vorbe, de amărăciunea și istoria lor sângeroasă, de strigătul lor ce despice zorii cu securi ruginite. O clipă sângele curge invers și lasă să sece arterele, să pătrundă în ele răsuflarea călduță a morții. Lucrurile întunecate se tulbură ochii oblici ai stelelor se închid ca niște ferestre trântite de vânt, pietrele din grădină se fac pâini cu coaja moale și-n albia pârâului curge vinul negru al răscumpărării. O, dar în amintire, chipul livid se transformă-n persoană și mă ia ostatic pentru restul zilei până ce lacrimile prind rădăcini și-și înalță coroana deasupra orașului strivit de insomnie.

#### ( Munții mereu )

Munții mereu la sfințit, ca niște vedenii scrutând întunericul, duhuri răvășind aluatul nenăscuților. De-acum ce-ți mai pasă? A sosit ora, nu mai socoți ceea ce știi pe de rost. Norii acoperă răsăritul, ziua intră în închisoare. Își arată dinții cariați, izvoarele astupate, capul pleșuv. Reguli ingrate ne trag după ele ca pe-o ursoaică în lanț. Prăzi mărunte ne așteaptă la capătul drumului: fântâni cu flori uscate pe cumpănă, clopotnițe în care clopotele au ruginit. Cineva trece râul prin vad și se adăpostește sub aripa ploii de unde tocmai a zburat o coțofană. Doar iarba rezistă și pielița verde a frunzei. Restul e praf: mădulare, voce, curba diformă a orizontului.

#### ( Nu mai ești )

Nu mai ești în exil, dar întunericul taie măduva trupului, rațiunea e oarbă, înțelepciunea curată tortură. Tânăr și vesel te întâmpină viitorul, copilul ce strecoară fum prin sitele îndoielii. Frumusețea îți trece pe dinainte ca o întâmplare din care nu ai învățat nimic. O repeți și din nou te înșală, o urăști, dar ți-e frică de singurătate. Îubești ce-ai pierdut, te amesteci cu bălbăiții, cu ciungii, cu orbii, ei singurii ce nu se retrag din fața arenei. Momeli pentru ieșirea din captivitate, poate farduri vulgare. Curând vei recuceri graiul, vei dezlega retorica. Nu mai ești în exil, țărnu-i pustiu și departe.

#### ( Unde se duc ? )

Unde se duc? Mor și morții, nimic nu stă pe loc nici arbori, nici case, nici pășări. Chipul lor străveziu lasă umbre pe vârful colinelor, trupul li se deșiră pe nori, pe cupole de câlți. Tu ești doar pe jumătate plecat, jumătatea cealaltă așteaptă. Ca un text avortat, iubire-nșelată. Obosela te-ajunge, trece pe lângă tine, vinovăția o întâmpină și o acoperă cu o crustă dulce și tristă. E vorba de dragoste, de ură, de lațul ce se strânge în jurul grumazului, de boala ca o coadă rotată de păun. Într-o țară rotundă-rotundă pe țărni de sare imundă cineva vorbește cu voce tare și se face că moare.

#### ( Într-o cameră albă )

Într-o cameră albă doar pianul negru ține de urât înserării, orgoliului ei de a învia fantome și licurici. Pe clape se așează crânguri și coline de piatră, vise în care se strecoară zile curate și râuri de smoală. Totul. Nimic. Și iarăși totul. Clape albe, clape negre, lupi de catran sugrumând îngerii somnului, un cerc în care tronează o păpușă de cârpe. Firea are repere, spui. Cine să le recunoască? Totul vorbește cu voce mică: și omul și animalul și floarea scuturată a verii. Cine să le audă? Mâna ce se așează pe umăr e de zăpadă, alătură ce nu e de alăturat, clape albe și clape negre și complicitatea lor într-o cameră albă. Te rog nu renunța, se înnoptează, se face lumină.

#### ( Abia a scăzut )

Abia a scăzut lumina lămpii și trupul Mamei se furișează în penumbra odăii. Ea ce nu vrea să ne părăsească și vorbește o limbă tot mai neclară un dialect al absenței, un abur ce mișcă lucrurile și șterge praful de pe gâtul sugrumat al clepsidrei. Ea ce mă face să înțeleg că morții nu există, că moartea e doar clipa ce dezleagă de viitor, un baston de orb pipăind cenușa unui foc de paie. Apoi vin trupul și toate semnele sale, nod al ideilor fixe, delir transparent, șters de-o bătaie din gene. Ochi calcinat, pradă furnicilor, iată, Mijlocitoareo, darul acestei seri pe care am amânat-o cu disperare.

#### ( Goală sub rochia )

Goală sub rochia de soție săracă, frica se strecoară în patul tău, ca și cum ei i-ar fi fost hărăzit locul călduț de la periferiile inimii. Se întinde ca o ferigă monstruoasă printre nervurile căreia circulă insecte tomnatice, omizi mioape, pline de grație. Vocea ei cucerește colțuri obscure, mările pustii ale viitorului pământul umilit al nopții, pacea lor plâpândă. Toate rămân în urmă, toate alunecă, iar viața de apoi e coapsa unei iubite absente, iarba uscată de la subțiorile adolescenței. Toate, vai, frământate din vorbe, toate cântând șoptit, așteptând judecățile gerului. Dezordinea și lumina ei nesigură, crepusculară.



## interviu

# Redescoperirea clavecinului

### de vorbă cu Erich Türk

În materie de muzică nu prea sunt descoperiri, dar redescoperirile ocupă un loc privilegiat în acest domeniu. J.S. Bach a fost redescoperit de către Felix Mendelssohn-Bartholdy la 11 martie 1829, Antonio Vivaldi - redescoperit de Marc Pincherle începând din 1913, în ultimii zeci de ani redescoperim vioara barocă, iar clavecinul este în plină redescoperire. Nici Clujul nu putea rămâne în afara acestui reviriment așa că la sfârșitul lunii aprilie a.c. a avut loc primul festival clujean de clavecin. Organizat de Academia de Muzică "Gh. Dima", prin efortul clasei de orgă și clavecin, mulțumiri i se cuvin tânărului și inimosului interpret și educator Prof. Dr. Erich Türk, pe care l-am invitat să ne dezvăluie lucruri inedite despre acest instrument și despre acest festival.

**Erich Türk:** - Acest instrument, clavecinul, a fost uitat odată cu apariția pianului în clasicism. O noutate în domeniu, pianul putea să realizeze lucruri pe care clavecinul nu putea să le facă, de exemplu pianul putea să ofere diferențe dinamice în funcție de tușeu, din această cauză la început noul instrument se chema piano-forte. Așa, clavecinul și-a pierdut din credibilitate, a *hibernat*, să spun așa, atîția ani pînă a fost redescoperit la începutul secolului XX, însă atunci s-a încercat reconstruirea unui clavecin după principii pianistice, mai mare, mai greu, cu corzi mai tensionate, folosind și tehnica pianistică a sfârșitului de secol XIX. A fost un drum foarte lung, de la acest "pian" cu corzi ciupite pînă la adevăratul clavecin de astăzi, cînd se construiesc clavecine copii fidele după modelele păstrate în muzee sau în colecții particulare, plus descoperirile din vechile tratate cu trimiteri la tehnica clavecinistică aparte dar și redescoperirea expresivității deosebite, care nu se poate compara cu cea pianistică, desigur. J.S. Bach - care este unul dintre cei mai importanți compozitori studiați de către pianiști, un reper în repertoriul oricărui pianist - a scris pentru clavecin și pentru clavicord și s-a întâlnit doar sporadic cu pianul, iar această muzică trebuie pusă la locul cuvenit.

**Ciprian Rusu:** - *Poate aici a contribuit și redescoperirea sonorităților baroce autentice, cu vioară barocă, în acordaje adecvate, instrumente de suflat construite după replicile din muzee...*

- Da, iar în acești aproximativ 300 de ani s-au schimbat foarte multe lucruri și acestea trebuie cu adevărat redescoperite. Această mișcare pornită din Occident a luat o amploare deosebită; a început practic din anii '40-'50, iar la noi, din cauza Cortinei de Fier, a pătruns mai tîrziu. Un alt handicap pentru Europa de Est este și lipsa instrumentelor de calitate. Dar la Cluj avem la Academie, nu unul ci două instrumente de o calitate deosebită, unul primit în 1992 din partea Ambasadei Germaniei la București, iar anul trecut s-a achiziționat din fonduri proprii un alt clavecin excepțional și acest lucru ne-a determinat să facem primul festival clujean de clavecin, odată cu inaugurarea noului instrument. Tot cu acest prilej s-a înființat și prima clasă de clavecin, pînă acum era doar modul benevol, dar acum este clasă specială.

- *Ați avut și invitați deosebiți cu acest prilej?*



- Suntem foarte onorați că a fost la noi Profesorul Dieter Weitz de la Trossingen, un centru important de muzică barocă europeană. Noi avem relații deosebite cu această academie, am "exportat" mai mulți studenți de la Cluj acolo, și de la clasa de orgă și de la clasa mea, de fapt și colega Maria Abrudan predă acolo. Domnul Profesor Weitz are la clasa sa doi studenți de la Cluj care i-au făcut o impresie foarte bună așa că a acceptat cu bucurie să vină la Cluj. Ne-a oferit cursuri de clavecin, a cîntat la concertul inaugural al clavecinului copie Ruckers, construit de Joel Katzman la Amsterdam, cu un recital cu totul deosebit cu lucrări din Barocul timpuriu din secolul XVII, piese rar auzite, de Louis Couperin, Matthias Weckman sau Johann Jakob Froberger. De asemenea am reușit să punem o cireasă pe tort cu interpretarea în concertul de încheiere a festivalului a Concertului pentru patru clavecine și orchestră în la minor de J.S. Bach, lucrare foarte rar cîntată, soliști fiind Dieter Weitz, Maria Fulop, Amalia Goje și subsemnatul, acompaniați de cîțiva studenți ai Academiei de Muzică.

- *Înțeleg că acest prim festival de clavecin a fost o reușită. Va fi urmat de alte ediții? Care va fi periodicitatea?*

- Ne dorim din toată inima să continuăm cu alte ediții, dar încă nu vă pot spune cînd se va întîmpla și nici ce invitați vom avea. Cert este că dorim să dăm amploare acestei manifestații și ne dorim să prezentăm melomanilor clujești lucruri inedite și, dacă e posibil, noutăți mondiale chiar, fie din repertoriul de clavecin, fie prin interpreți de primă mărime din acest domeniu.

- *Vă mulțumesc!*

Interviu realizat de  
Ciprian Rusu



## puncte de vedere

# Numele Clujului, o enigmă?

Coriolan Horațiu Opreanu

Pe vremea când eram adolescent orașul nostru se numea Cluj. Multă lume știa și atunci că el era construit peste vatra municipiului roman Napoca. Mai puțini aveau idee de unde venea numele de Cluj. În 1974 însă, printr-un decret al lui N. Ceaușescu, numele oficial a devenit Cluj-Napoca. Așa se face că m-am născut în Cluj și acum trăiesc în Cluj-Napoca. Care a fost cauza acestei modificări? Cineva din aparatul de propagandă cu ceva cunoștințe de istorie (sau poate la sugestia unora din numeroșii istorici „militanți” ai vremii) a avut ideea simplistă de a hibridiza numele orașului, chipurile ca omagiu adus aniversării a 1850 de ani de la acordarea de către împăratul Hadrian a statutului de municipiu așezării Napoca. Dincolo de faptul că nu se știe cu precizie anul acestei acțiuni a lui Hadrian, sub acest pretext se urmărea sublinierea romanității orașului, a drepturilor ancestrale ale românilor în aceste locuri, atenuarea legăturilor sale cu istoria maghiarilor și diminuarea rolului simbolic pe care îl are pentru această comunitate. Consecințele prea puțin benefice ale acestei manevre ideologice au fost resimțite mai ales de comunitatea românească și așa cum s-a întâmplat și în anii '90 când în Piața Unirii s-au efectuat săpături arheologice care trebuiau să dovedească în antiteză valoarea și vechimea mai mare a ruinelor romane de lângă monumentele simbolice maghiare, efectele asupra comunității maghiare au fost contrare așteptărilor celor care au instrumentat situația: astăzi, pe cealaltă latură a pieței flutură steagul cu stema regatului ungar,

chiar dacă el este arborat pe Consulatul Republicii Ungaria. Dar cel mai hazliu moment în istoria recentă a problemei s-a petrecut în 1999. La 25 de ani de la aniversarea de 1850 de ani, s-au aniversat sub egida Primăriei 1880 de ani de la întemeierea municipiului Napoca! Diferența de cinci ani provine de la o nouă aproximare a momentului, de această dată anul 119 în loc de 124.

În realitate, hibridul Cluj-Napoca nu făcea decât să accentueze lipsa de continuitate dintre numele orașului antic și a celui medieval, în pofida suprapunerii lor pe teren. Pentru turistul străin, neobișnuit cu schimbarea numelui de localități la comandă politică, se naște or confuzie, or, după ce vizitează muzeul de istorie, convingerea că acesta este numele complet din antichitate, Napoca fiind o variantă prescurtată utilizată în antichitate. Și este firesc să judece astfel, câtă vreme Londra se numea în antichitate Londinium, Köln - Colonia Agripinensis, Viena - Vindobona, Augst - Augusta Raurica, Trier - Augusta Treverorum, Split - Spalato, Ptuj - Poetovio, Zala - Sala, pentru a da exemple doar din țări a căror popoare nu vorbesc limbi care să se tragă din latină. Cu atât mai firesc li se pare ca într-o țară cu un popor și o limbă neolatină toponimia din vremea Imperiului Roman să se fi transmis până astăzi. Or, noi știm că în realitate lucrurile nu stau deloc așa. Deși era dator istoricilor evului mediu să elucideze sensul și originea numelui actual Cluj, ei s-au mulțumit cu menționarea documentelor în care apare pomenit

pentru prima oară, după care au emis ipoteze, majoritatea nefiind confirmate, iar unele având caracter fantezist. Chiar dacă nu aniversăm nimic, cred că a sosit vremea să încercăm să aflăm mai multe despre numele de Cluj. Sunt două chestiuni esențiale ce trebuie lămurite: de unde vine și ce semnifică, precum și cronologia sa. În final, vom vedea care așezare a purtat inițial acest nume.

Dintre istoricii și filologii care au încercat să deslușească originea numelui Clujului este evident că cel mai doct a fost Nicolae Drăganu, chiar dacă a preferat în final o ipoteză greu demonstrată. De la el au preluat idei și informații mulți urmași. Nicolae Drăganu, în lucrarea sa din 1933, *Românii în secolele IX-XIV pe baza toponimiei și onomastice*, a făcut valoroasă observație că cel mai vechi nume de localitate din această regiune este Cluj. El a întocmit un inventar al formelor și variantelor în care apare menționat în documentele medievale timpurii numele orașului, utilizând surse istoriografice bogate, ca, de exemplu, studiul monografic din 1904 a lui Márki S. despre Cluj. Fără a intra în toate aceste detalii, trebuie să reținem că prima mențiune documentară a unui *castrum Clus*, datează din 1213. Numele *Clus* este însă mai vechi, având în vedere forma adjectivală *Clusensis* utilizată în legătură cu apariția comitatului care avea evident ca reședință localitatea *Clus*, în documente din 1179 și 1199. Evident anul 1179 are rolul de *terminus ante quem*, așezarea, sau cetatea *Clus* fiind anterioară acestei date. Această localitate a fost amplasată de către unii istorici ca M. Rusu, Șt. Pascu, P. Iambor, Șt. Matei pe platoul înalt de la Cluj-Mănăștur, unde cercetările arheologice ale ultimilor doi au identificat o cetate cu val de pământ ale cărei începuturi sunt din secolul X. Alții, ca P. Niedermeier, K. Horedt, Al. Madgearu au fost de părere că acest *castrum Clus* ar trebui identificat cu așa numita „cetate veche” (Ovár), situată în zona Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei din actualul oraș.

Înainte de a vedea care din cele două ipoteze este cea reală, trebuie subliniat faptul că toponimul *Clus* din documentele secolelor XII-XIII este unic în Transilvania și evident nu este de origine locală, tocmai datorită faptului că numele antic al Clujului era Napoca. Cea mai apropiată așezare romană era cea din jurul castrului roman de la Gilău. Deși niciuna dintre inscripțiile romane găsite în cei peste 20 de ani de săpături arheologice din acest castru nu menționează numele antic al Gilăului, totuși merită amintit că într-o diplomă militară este pomenit un oarecare fost soldat al trupei din Gilău, despre care ni se spune că s-a născut *castris*, adică în așezarea de „lângă castru”, ceea ce ne poate face să presupunem că așezarea nici nu avea vreun nume. Pe de altă parte, în Dacia romană, majoritatea numelor de localități (ca Napoca sau Potaissa, de exemplu) era de sorginte dacică, or *Clus* nu are cu certitudine o asemenea filiație. În concluzie, *Clus* a fost adus cândva înainte de 1179 în Transilvania și este de origine latină, fiind exclus ca o denumire latină să fi fost acordată unui loc din zonă de către vorbitori de germană, sau maghiară, cum erau noii veniți.

Într-adevăr în Imperiul Roman târziu de Apus, în secolele IV-V, în latina târzie și toponimia aferentă, este cunoscut termenul de *clausura*, o fortificație ce bara o trecătoare îngustă din munți (este atestată, de exemplu, *clausura Alpium*, în zona Sloveniei de astăzi). De



aici, s-au născut în toată zona vorbitorilor de romanică din regiunile montane din Occident, toponime, unele păstrate până astăzi: Les Cluses în Pirineii Occidentali, La Cluse în Savoia Superioară, Val Clusa în Dolomiți, trecătoarea Clausa (devenită Chiusa) în Piemont și multe altele. O asemenea evoluție lingvistică este exclusă în Transilvania, nu doar datorită absenței acestor toponime în regiunile montane, ci mai ales datorită faptului că la noi evoluția latinei târzii din Imperiu nu s-a mai produs, Dacia rămânând în afara Imperiului după anul 271. În Occident, din *clausura* s-a născut *clusa*, o fortificație situată într-un loc de trecere strategic (= *clausura*), iar apoi termenul s-a perpetuat în latina medievală. Dar, așa cum arăta Márki S., nici *clusa* și *clausura* din latina medievală nu se utilizau între 1211 și 1252 în Transilvania, documentele folosind termenul de *indagine* (ung. *gyepü*, rom. prisăci). Evident că odată cu trecerea secolelor și a modificărilor politice și social-religioase și înțelesul inițial din secolele IV-V a evoluat. Între secolele X-XII, perioada care ne interesează în acest context, în special în zona de contact dintre romanică și germanică se constată o importanță îmbogățire a sensului termenului. Astfel, în Tirolul de Sud (provincia Bolzano) există orașelul Klausen, sau Chiusa în italiană. El este dominat pe un pisc din apropiere de o veche mănăstire fortificată, mănăstirea Säben. Dintr-un document din 1027 aflăm: „*Clusa sub Sabione sita*”. Sabione era sediu episcopal din secolul VI, o fortăreață pe o stâncă, unde se instalase apoi o mănăstire benedictină de călugărițe (care ființează și astăzi cu hramul Sfintei Fecioare) care trăiau după regulile Sf. Benedict de Nursia. Așezarea de la poalele mănăstirii se numea în 1027 Clusa. De aici provine numele dat de locuitorii de limbă germanică, deveniți majoritari, de Klausen, câtă vreme vorbitorii de italiană au transformat-o în timp în Chiusa. Aceeași regulă fonetică a funcționat și în Toscana, unde anticul Clusium a devenit Chiusi. Așa cum observase și N. Drăganu, aceasta este dovada că numele Cluj n-a evoluat dintr-un latinesc *clusa*, deoarece *cl-* ar fi dat *chi-*, adică Chiusa, la fel ca în limba italiană. Așadar, limba română era deja formată atunci când a luat contact cu acest nume latin. Klausen este un plural în germană, având mai multe sensuri ca: pustnici sau schit, prăpastie sau trecătoare în munți, dar și chilii unei mănăstiri. De aici, în latina medievală *clusa* a primit și sensul de chilie de mănăstire, sau, prin extensie, de mănăstire. Ambiguitatea între sensul topografic inițial și cel religios ulterior s-a născut și datorită amplasării mănăstirilor în asemenea locuri muntoase, greu accesibile. Dacă ne gândim la cele mai cunoscute mănăstiri întemeiate de însuși San Benedetto în Italia încă din secolul VI, cea de la Subiaco și cea de la Monte Casino, ele se află în poziții strategice perfecte. Un alt exemplu edificator este Sacra di San Michele, o mănăstire benedictină din Piemont. Despre ea știm dintr-o cronică de la sfârșitul secolului XI păstrată în Biblioteca Vaticană, *Chronicon Coenobii Sancti Michaelis de Clusa*, scrisă de un călugăr Gulielm, că mănăstirea benedictină a fost întemeiată în 966, sau între 999 și 1003. Locul se numea, cum se vede, *Clusa*, iar astăzi satul se numește Chiusa di San Michele.

În fine, pentru a putea ajunge la explicația promisă la începutul acestor rânduri, trebuie să vedem dacă această situație s-a răspândit și dincolo de regiunea din nordul Italiei la care ne-am referit. Un exemplu edificator există în orașelul Bad Gandersheim din Saxonia Inferioară. Aici, într-un sat din apropiere, este atestată o

mănăstire benedictină încă din secolul IX. Apoi, în 1127, Agnes, abatesa de Gandersheim, nepoata împăratului Henric IV, întemeiază o mănăstire benedictină de călugărițe și începe construirea unei basilici cu trei nave, terminată în 1159. Din 1134, mănăstirea devine una de călugări benedictini. Dar cel mai semnificativ element legat de acest episod este faptul că această mănăstire benedictină se numea *Clus*. Evident că în Saxonia secolului XII, numele a fost adus, probabil, de benedictini din zone de limbă romanică.

Creдем că am reușit să demonstrăm că numele *Clus* în secolele X-XII era legat de mănăstirile benedictine. De aceea, ni se pare firesc să considerăm ca foarte probabilă, soluția ca reședința de comitat cu numele *Clus* atestată înainte de 1179 să fie legată de sosirea călugărilor benedictini pe platoul de la Cluj-Mănăstur. Mănăstirea benedictină este atestată sigur într-un document din 1222 cu numele *Clus*, relatând neînțelegerile benedictinilor cu episcopul de Alba Iulia, care, înainte le-ar fi chiar dăruit mănăstirea. Autenticitatea documentului din anii 1077-1095 care menționează mănăstirea a fost pusă sub semnul întrebării de specialiști (Jakó Z.), fiind vorba de o tradiție ce nu pare să se confirme. Cea mai probabilă perioadă a instalării benedictinilor la Cluj-Mănăstur este mijlocul secolului XII. Identitatea dintre ordinul călugăresc și aceeași perioadă pentru mănăstirile de la Bad Gandersheim din Saxonia Inferioară și cea de la Cluj-Mănăstur ne face să credem că ar fi posibil ca din această regiune să fi sosit benedictinii care au adus cu ei și numele mănăstirii din Saxonia, *Clus*, deși nu se poate exclude nici o altă origine, cum ar fi Tirolul de Sud pe care l-am amintit. Săpăturile arheologice de la Cluj-Mănăstur au descoperit pe platou un cimitir datat între sfârșitul secolului XI și mijlocul secolului XII, unde prezența scheletelor femeilor și copiilor exclud relația sa cu mănăstirea. De asemenea, s-au descoperit fragmente de ziduri masive paralele, care proveneau, foarte probabil, de la o primă biserică romanică, cu trei nave, la fel ca la Bad Gandersheim. Deși nu s-a putut ajunge la o datare precisă, s-a stabilit că edificiul a fost distrus destul de timpuriu. Zidurile fortificației de piatră care apărau platoul par să fi fost ridicate abia spre sfârșitul secolului XIII, ceea ce face mai plauzibilă datarea pe care am propus-o. Dacă în documentul din 1222 al papei Honorius al III-lea, care confirmă privilegiile mănăstirii, este menționată mănăstirea *Clus* cu hramul Sfintei Fecioare, cum putem interpreta menționarea la 1213 a unui *castrum Clus*? Este vorba tot despre Cluj-Mănăstur, sau despre așezarea nouă de pe teritoriul actualului oraș, acel „Ovár”? Alte documente papale, din 1232 și 1235, menționează din nou mănăstirea benedictină cu numele de *Clusa*. Un document din 1263 numește mănăstirea, pentru prima oară, *Colosmonstra*. Totuși, un document din 1299 mai pomenește un „*abbate monasterii gloriosissime virginis Marie de Clus*”. Primul document care se referă sigur la oraș, *Kulusuar*, datează cam din aceeași vreme, 1270-1272. Acum este evident că numele nou trebuia să facă distincția între mănăstire și orașul nou creat. Prima cetate a Clujului, „Ovár”, a fost creată deci între 1213 și 1263. În 1241, la marea invazie tătară, o cronică amintește că la castrul *Clusa* tătarii au ucis un număr mare de unguri. Ar putea fi deja vorba despre oraș, fără a fi însă siguri. Este foarte probabil că o vreme cele două, mănăstirea și noua cetate au purtat același nume, *Clus*. Coloniștii care l-au întemeiat, au decis să-l

așeze într-un colț al fostului oraș roman, ale cărui ziduri de incintă trebuie să fi fost încă, cel puțin parțial, în picioare (în castrul de la Turda o poartă romană exista încă în secolul XVII, iar poarta, bastioanele și o parte din zidul în *opus quadratum* al castrului legiunii de la Apulum, au fost refoșite în secolul XVIII de austrieci). Au ales acel colț, probabil pentru că era situat în dreptul Dealului Cetățuia (care trebuie să fi fost mult mai aproape de malul stâng al Someșului). Astfel, cetatea putea controla perfect drumul ce trecea pe malul drept al Someșului, la mică distanță de ziduri, cam pe traseul străzii G. Barițiu de astăzi.

Deci, cel mai târziu pe la 1260 din *Clus* se născuse forma Colos, sau Culus. Pronunția lui *Clus* trebuie să fi fost Cluș (Kluz atestat la 1478) încă înainte. Numele în limba română, **Cluș>Cluj**, provine direct din forma *Clus*, utilizată în secolul XII și până spre mijlocul secolului XIII, cu precădere pentru mănăstirea benedictină de la Cluj-Mănăstur. În această zonă exista, probabil, o comunitate românească compactă, care, cândva în prima jumătate a secolului XIII, a ajuns să pronunțe numele mănăstirii sub forma Cluj. De altfel, satul Mănăstur din jurul platoului mănăstirii a fost până acum 30 de ani, când a fost distrus intenționat de către regimul comunist, un sat total românesc, chiar dacă primul document care menționează o „uliță românească” în Mănăstur este abia din 1461. Forma în limba maghiară **Kulusuar, Kuluswar>Kolozsvár**, a apărut puțin mai târziu, dar înainte de 1270, când este atestată documentar, însă cu referire la orașul nou creat. Denumirea germană **Clusenburg** este atestată prima oară la 1348 și se referă evident la orașul lărgit, iar la 1453 este cunoscută forma **Klausenburg**. Sigur că și aceste forme sunt mai timpurii decât anul atestării și cuvintele Clus, Klausen vin tot la mănăstirea Clus, așa cum am văzut că s-a întâmplat și în cazul satului Klausen din Tirolul de Sud.

În concluzie, nici, N. Drăganu, nici Șt. Pascu, din teama de a nu ajunge la concluzia că forma maghiară este anterioară celei românești, n-au avut dreptate, preferând să susțină ideea că toponimul Cluj vine din antroponimul slav Klus, hipocoristic al lui Nicolaus. El nu este slav și nici împrumutat din maghiară, pentru că, în această ultimă ipoteză, ar fi trebuit să dea în română Coloșoara, așa cum s-a constatat încă de multă vreme. Numele Cluj este românesc, cum am demonstrat, fiind derivat direct din numele mănăstirii Clus de la Cluj-Mănăstur. Tocmai de aceea, nici nu este atestată această formă în documente timpurii. Nu merita așadar ca acest vechi și nealterat toponim românesc să fie „altoit” cu cel antic, Napoca. Este punctul de vedere al unui arheolog care se ocupă de multă vreme de epoca romană. Prezenta „evadare” în istoria medievală este doar accidentală și se explică prin patriotismul local de clujean. ■

## intermezzo clujean

# Al. Dutkon: de la tradiționalism la modernism

Petru Poantă

Prin diverse sinteze (dicționare, enciclopedii, monografii), scriitorii din exilul românesc au fost în cea mai mare parte recuperați și integrați în literatura națională. Oficial, după 1989 ei nu mai sînt de fapt niște exilați, ci scriitorii de limbă română. Cărțile lor de astăzi continuă să fie receptate în critica literară din țară. În ultima vreme mulți autori din străinătate își editează volumele în România, afirmîndu-și și astfel sentimentul apartenenței.

Într-o asemenea situație se află Al. Dutkon, stabilit înainte de 1989 în Germania Federală. Originar din ținutul Apusenilor, cu tatăl german și mama româncă, face studii de medicină și se consacră acestei cariere, însă, de prin anii '80, în buna tradiție a Școlii medicale clujene, vrea să dea un sens existenței și prin creație. Începe astfel să scrie versuri, dar primul impuls cristalizează substanțial mai târziu, cînd diletantismului i se va substitui urgența confesiunii, respectiv atunci cînd devine irepresibilă nostalgia spațiului matricial. Poezia reprezintă acum pentru Al. Dutkon un mod de locuire compensator al patriei originare, o patrie care este, desigur, un loc, dar este mai ales limba română. Întoarcerea nostalgică acasă e întotdeauna o întoarcere la adăpostul limbii materne. Un volum din 2006 se numește *Călătorul însetat*, un titlu

sugestiv pentru sentimentul hrănitor al acestei itineranțe. Poezia se constituie astfel ca o lume a amintirilor luminoase (imaginea mamei, bunăoară), dar și a reveriilor melancolice. În "Prefața" volumului, Mircea Petean remarcă amestecul de "suferință și încîntare" specific unei confesiuni a cărei miză o reprezintă nu atît poeticitatea cît "sinceritatea". Regimul nostalgic al afectelor pune presiune chiar și asupra modalităților lirice, privilegiind tiparele tradiționale, muzicalitatea consacrată a versului, întremătoare afectiv. În *Colaje* (2005), ruptura de versificația clasicizantă este aproape brutală. Fluentei melodioase îi ia locul, aproape integral, versul liber. Discursul se fragmentează, compunîndu-se adeseori prin colaționarea unor notații fulgurante. Stările lirice se diversifică, deplasînd însă confesiunea elegiacă înspre un registru ușor reflexiv și respectiv, spre o anume impersonalizare a eului poetic. Retoricii discursive i se substituie expresia sincopată și sugestivă. Cîteodată, succesiunea unor instantanee realiste este creatoare de atmosferă, precum în această *Plimbare de seară*: "Pata galbenă/ Într-o colivie, // Liliac suspendat, // Un domn corpolent, // În frac, // Face complimente, // Fără efect, // Sirena/ Cheamă oamenii la muncă // Un copil, cu mîna murdară, // Un turmentat/ Poartă discuții

imaginare, // Doi îndrăgostiți/ se plimbă în parc, // Luna a răsărit, // Mă întorc pe alee, // Zgomotul / Ușii închise/ Rămîne/ În urma noastră". Alteori, dăm peste o erupție neliniștitoare a straniului. Clivajul dintre imagini devine imprevizibil acum, producînd o tensiune lirică mai intensă: "o carte roșie/ Mi-a căzut/ În mîna, / Nu cunosc/ importanța ei, / Citesc/ fraze fără rost, // Sunet de chitară/ A trecut de ușa mea, / Pereții sînt inexistenți, // O vază veche a căzut pe podea, // Clipele sînt în transă, // Vîntul de seară/ Mîngîie părul despletit, // Închid ochii, / Pumnul feudal/ Vărsat pe jos, / Să ne odihnim ..." (*Clipele*). S-ar putea vorbi aici despre o variantă personală a minimalismului ori despre tehnicile imagismului, dar cert e că Al. Dutkon se circumscrie, cum observă și Călin Manilici în "Prefață", criteriului poetic, al modernismului. Sensibilitatea sa a devenit mai complexă, evoluînd de la nostalgia inițială, oarecum frustă. Ea își caută, astfel, niște forme de expresie adecvate și în măsură să satisfacă, totodată, noile exigențe de natură poetică a autorului. Reminiscențele eminesciene s-au pierdut definitiv, iar limbajul s-a emancipat. Poetul a deprins dexteritatea producerii ambiguității textuale și a elipsei sugestive. Accentul cade pe semnificativ, ca în *Ascensiune*, poezie a unei stări difuze, cu referentul bine camuflat: "Parcă urc, / Ochiul alunecă/ În jos, // Cuburi galbene/ Iau loc la masă/ Roșie, / Explodînd cu întîrziere, // Cenușă purtată de vînt, // În urechi/ Zgomotul mării abisale, // Pe față / Nisipul pustiului, // O piesă lovește/ Sufletul dezvelit, // Strigăt de valuri, // Bună dimineața".

## religie

## teologia socială

## Dez-orientarea Europei

Radu Preda

Lasarea anului 2008 la nivel european sub egida tematică a dialogului inter-cultural ar trebui să ne provoace la o revizitare a definiției Europei tocmai din perspectivă culturală. Or, din punct de vedere cultural, Europa de azi suferă de amnezie. Acest lucru este cel mai vizibil în raporturile țărilor Europei de Est cu restul statelor care formează Uniunea Europeană. Concret, de foarte multe ori, conștient sau nu, se pleacă de la o definiție strict occidentală a continentului nostru. De la sistemul politic la industrie și de la divertisment la piața ideilor – totul pare să se nască la Vest de noi. Normele și standardele, legile și regulamentele sunt impuse cumva din afară, sunt adaptate, de regulă prin caricaturizare sau prin mimetism birocratic, de un fond uman care nu comunică intim cu ele. Acesta este și principalul motiv pentru care, alături de metehnele post-totalitare, proiectul european nu este asimilat integral în spațiul fostului lagăr comunist. Euro-optimismul populației, motivat economic și mai puțin doctrinar-politic, nu este dublat de efortul refacerii unității în diversitatea identităților, extinderea spre Est fiind resimțită ca o colonizare tăcută. O astfel de traducere în practică a politicii de integrare explică temerea multora, nu doar a pesimiștilor de profesie, că europeanizarea este alt nume al deznaționalizării. Ce este de făcut? Un pas esențial către recuperarea caracterului organic al definiției Europei ar fi reconsiderarea

originilor acesteia.

Dacă luăm dimensiunea religioasă ca fiind constitutivă pentru identitățile politice și teritoriale, Europa pe care o știm începe ideatic, cu adevărat, la Ierusalim. Europeanizarea Creștinismului s-a produs cu prețul dez-orientării și apoi, la un mileniu distanță, al occidentalizării. Sursele profunde rămân însă colocate ferm într-un Orient uneori omologat superficial și amnezic doar cu Islamul, iar nu cu Bizanțul. În fapt, aici este miezul dilemei geografice a Europei culturale și politice de azi. Dimensiunea orientală fiind sistematic fie ignorată, fie denaturată prezentată, Europa modernă este pentru occidentali un continent fără origini. Acest fapt este doar parțial reparat prin trimiterea insistentă la Atena, la lumea greacă, modelul prin excelență al Renașterii, sau la contribuțiile iudaice și islamice pe teren european. Dar chiar și așa, din punct de vedere religios-cultural, Europa de azi continuă să se confrunte cu un sever deficit de sursă. Acest deficit este, conștient sau nu, perpetuat prin proiectarea spațiului european în termenii unei polarizări Orient-Occident care, în trecut ca și acum, are drept rezultat transformarea unor repere geografice în delimitări substanțiale, diversitatea fiind sacrificată de dragul unei uniformități „europene”, adică occidentale. Dez-orientarea Europei s-a transformat în dez-orientarea ei.

Iată cum un filosof al culturii precum Constantin Noica, polemizînd cu Spengler și cu ale

sale categorii de istorie culturală prezentate în *Declinul Occidentului*, prinde în câteva cuvinte consecințele afectului anti-bizantin al Europei Occidentale: „[...] Din nefericire, a lipsit până acum cărturarul care să glorifice sau măcar să contureze Bizanțul, așa cum a conturat Jacob Burckhardt Renașterea. Și tot din nefericire, trufia latinilor din Vest – care a dus, în confruntare cu trufia grecilor, la o incredibilă schismă religioasă – a obnubilat pe marii istorici ai Apusului, și îi întunecă încă, făcându-i să minimalizeze rolul european al Bizanțului și să ignore până și aleasa gândire, esențială pentru credința lor, a marilor Părinți din Răsărit. Lipsită de tradiția bizantină, cultura europeană își caută începuturile, după filozofii occidentali ai istoriei, în haosul germanic inițial – sau cel mult în ecourile culturii antice prin mănăstirile din Irlanda. Golul culturii europene de aproape un mileniu, la care se ajungea astfel, rămâne să fie umplut cu ceva. [...] Însă cine trece peste primul mileniu european și merge pe linia Nordului în căutarea obârșiei începe cu barbaria și sfârșește cu schizofrenia faustică. [...] Cu totul altfel arată începutul culturii europene din perspectiva Sud-Estului bizantin. [...] Acolo, în Roma cea mică întemeiată de primul împărat creștin, avea să se întîmple ceva fără precedent în antichitate și de necomparat cu oarbele încrîncenări nordice: timp de 450 de ani, întregi mase de oameni anonimi (și nu numai spiritele conducătoare) aveau să se bată pentru idei. Disputele medievale de mai târziu, de la Sorbona, aveau să rămână, pe lângă luptele Bizanțului, un simplu spectacol, ca turnirurile cavalești. [...] Totul a început în 325, la conciliul de la Niceea, convocat de împărat, continuînd cu alte șase reuniuni până în 787. Să lăsăm la o parte faptul material și de civilizație că secole întregi s-au

putut organiza - în marginea unei Europe aflate în plin haos și a unei lumi arabe de nomazi - asemenea reuniuni ce întruneau conducători spirituali până și din Spania ori Franța, ceea ce dovedea existența unui sistem sigur de contacte și comunicări, controlul drumurilor, buna administrație și birocrație, într-un cuvânt *civilizația* de care avea să facă mai târziu atâta caz Vestul. Să întârziem însă o clipă asupra dezbaterilor de idei, care în acel ceas au avut, cum era firesc, un caracter pur religios, dar ale căror reverberații, la început filosofice, s-au transmis întregii culturi europene, chiar dacă în chip neștiut, până și sistemelor de valori profane și antireligioase, autorizându-ne astfel să susținem că în anul 325 începe în chip hotărât o cultură nouă." (*Modelul cultural european*, Humanitas, București, 1993, pp. 65-66, 69-70)

Noica surprinde foarte elocvent riscul reducerii culturii europene la o construcție având între antichitate și modernitate un mileniu de amnezie sau, mai grav, fapte minore, adică dispensabile, ale spiritului. Este motivul pentru care, în ciuda istoriilor diferite ale celor două emisfere - adică în pofida dezvoltării diferite a societăților din Vest și din Est, a lipsei de receptare a Renașterii și a Iluminismului de către estici sau a șirului aproape neîntrerupt de dominații despotice și dictaturi, pentru care chiar nu pot fi făcuți răspunzători -, Europa de azi nu poate fi completă fără recuperarea originilor sale bizantine. Așadar, pentru a conduce o dezbatere cu adevărat inter-culturală, între țările europene și între Europa în general și culturile prezente prin alogeni pe teritoriul ei, trebuie să plecăm de la o identitate completă. În măsura în care cultura europeană se revendică din tradiția greco-romană, atunci Bizanțul nu poate fi nici ignorat și cu atât mai puțin caricaturizat prin reducerea lui la spațiul „grecilor schismatici” sau la un episod prelungit al decadentei.

În prezentul nostru istoric, efectul benefic al revalorificării moștenirii bizantine ca ingredient indispensabil al spiritului european ar fi luarea în considerație a culturii națiunilor care s-au format în sfera de influență a Bizanțului, adică a acelor țări din Europa de Est majoritar ortodoxe. Din nefericire, ignoranța sistematică față de valorile care se exprimă în limbi de circulație mai redusă este una dintre cauzele pentru care Europa întârzie să aibă o conștiință unitară, dincolo de vechile granițe politice. Așa cum deja am sugerat, nu se vede un interes real pentru ceea ce se întâmplă „dincolo” nici după căderea comunismului, motiv pentru oamenii de spirit ai fostei Europe comuniste să aibă un raport ambivalent cu Europa democratică. Decalajele politice și economice, imposibil de trecut cu vederea, nu pot justifica superioritatea și aroganța cu care, nu de puține ori, sunt abordate realitățile acestei Europe de mâna a doua. Valoarea de model politico-economic a Europei Occidentale nu se articulează prin contrast sau în opoziție cu Europa Orientală. Dacă ar fi așa, europenii occidentali de azi ar da dovadă de același complex pe care l-au avut înaintașii lor cruciați care admirau cu invidie civilizația bizantină pe care aveau să o imite și să o conteste în același timp. Or, inferioritatea convertită în superioritate nu poate fi vehicul al transferului de valori între Vestul și Estul continentului. Pe fundalul istoric al divizărilor și amneziilor de până acum, soluțiile actuale, oricât de banal sună, trebuie să țină cont de ceea ce unește mai mult decât de ceea ce ne desparte. În fapt, este singurul mod prin care Europa poate să își recupereze *orientarea* necesară la orizontul provocărilor de azi și de mâine ale unei societăți globalizate și în căutare de identitate deopotrivă.

## dezbateri & idei

# Antropologia morții

Vlad Mureșan

Pentru a răspunde la întrebarea privitoare la rolul și structura religiei, Bronislaw Malinowski face o aplicație la fenomenul antropologic al morții, cel mai decisiv indicator al „crizei individuale” care solicită recursul la religie, criza vieții, negativul ei: moartea. El nu discută fenomenul *metafizic* al morții, insondabil în ordine antropologică, ci *reflectarea* lui socială, forța lui dezintegrativă reziduală (în care însă putem citi tocmai dezagregarea sensului metafizic pe care moartea o produce). Este o analiză a ritualurilor funerare, în care putem decifra atitudinea omului primitiv față de provocarea „mării treceri”. În primul rând este vorba de sentimentele supraviețuitorilor, neatinși de moarte dar martori exteriori ai ei. Aceste sentimente sunt *universalmente contradictorii*.

## Spaimă și oroare

Pe de o parte moartea (obiectivată în cadavrul inert pe care societatea îl „moștenește” ulterior vizitei morții) provoacă *spaima neînțeleasă și oroarea de cadavrul* din care viața s-a retras. Pe de altă parte, amintirea persoanei decedate comandă sentimente reziduale de iubire și atașament. Corpul inert este suficient de cadaveric pentru a manifesta moartea, ca absență a persoanei, a sufletului, dar mai conservă încă suficiente trăsături care să amintească persoana decedată, viul ei acum dispărut. Analiza ceremoniilor funerare, postfunerare și comemorative poate dezvălui structurile sensice investite de comunitate în fenomenul antropologic al morții. În toate formalitățile mortuare putem observa cum actul/fenomenul cel mai intim privat este convertit în eveniment public încărcat cu o sarcină culturală, socială. Astfel, tratamentele aplicate corpului (ungere, decorare, spălare, purificare, obturarea orificiilor etc.) sunt toate destinate să blocheze, să întârzie procesul descompunerii organice, pentru a reține urmele personale, pentru a menține memoria *personală* a corpului, în onoarea decedatului și pentru protejarea tribului de chipul obiectiv al morții.

## Tribulațiile cadavrului

Riturile doliului presupun *expunerea cadavrului* în centrul atenției, ca urmă a actorului dispărut. Ele solicită formularea publică a durerii (până la provocarea ei prin mercenari ai lamentației, cum sunt bocitoarele chemate să sfarme inimile prea stabile, care nu vor să înțeleagă ce catastrofă s-a produs, în scene dramatizate, vizibile). Toate sunt forme rituale de atestare a *reverenței* cu care este încă onorat defunctul. În fine, după ce omagiul a fost divers formulat, există în toate culturile practice ale *eliminării cadavrului* :

1. înhumarea, 2. expunerea (în peșteri, scorburi, în deșert), 3. incinerarea, 4. lansarea în apă.

Să observăm - Malinowski nu o face - că

cele patru modalități eliminatorii corespund elementelor cosmice fundamentale (formulate de greci prin conceptul *stoikheon*-urilor) : pământul, aerul, focul, apa. Toate aceste forme de evacuare a morții obiectivate din lumea socială presupun *reintegrarea cosmică a cadavrului*: „țărână ești, și în țărână te vei întoarce”. Moartea este redată morții, materia este redată propriilor ei elemente, neantul este redat lui însuși.

Dubla tendință contradictorie, de conservare a cadavrului și de eliminare a lui (simultaneitatea atracției față de defunct cu repulsia față de corpul remanent) și-au găsit formele rezolutive extreme în practica *mumificării* respectiv în cea a *incinerării*. Există o dublă dorință: aceea de a ține legătura cu mortul, de a refuza fatalitatea separatoare a morții, respectiv de închidere rapidă a rupturii, a dovezii *obiective* a crizei de sens a vieții în confruntare cu moartea.

## Nihilismul putrefacției și recuperarea sensului

Argumentul lui Malinowski este că efectul prim al incidenței negative a morții este haosul sensului, amenințarea la adresa vieții care se produce în actul morții, și care declanșează efecte spirituale cu potențial dezintegrativ: societatea trebuie atunci să refacă garanțiile sensice ale vieții, stabilitatea normală a societății, și să integreze explicativ moartea, ca *moment* iar nu ca *terminal* al vieții umane: acesta este rostul crucial al religiei pentru o comunitate, de a furniza o teologie capabilă să doneze sens vieții în contra violenței catastrofice a fenomenului tanatic, spre a nu ne lăsa victimele nihilismului propriu putrefacției. În fața colapsului fizic al morții, se așează izbăvirea metafizică a vieții.

Acesta ar fi sensul adânc al tuturor riturilor funerare care contravin celei mai naturale repulsii umane în fața inerției negre a cadavrului (proba cea mai puternică împotriva vieții ca atare). Aceste rituri nu sunt decât hermeneutici reconfirmative ale viului din spatele morții.

Ceremoniile mortuare obligă indivizii (prin structuri *obiective* ale pietății) să-și înfrângă reacția *subiectivă* de disperare și abdicare spontană de la *sens* în confruntare cu fatalitatea tanatică. Să își domine spaima față de necunoscut și oroarea față de putrefacție, și să *afirme* peste negativul morții. Să lase lumina vieții să triumfe peste noaptea prăpastiei.

Omul nu poate suporta ideea completei anihilări, *triumful vidului* (decât dacă este „om de cultură” și se joacă de-a nihilismul în presă).

În sens real însă, ideea dublului, a sufletului incoruptibil care dublează corpul coruptibil, afirmă încă din cele mai vechi credințe că moartea este incompletă, că nu atinge nucleul ființei umane, și că ea nu este decât modificare de regim ontologic al vieții: ea afirmă *continuitatea vieții spiritului în discontinuitatea morții trupului*. Ideea nemuririi spirituale este





singura care a fost capabilă să confrunte forța dezintegratoare a morții.

„Încrederea în continuarea vieții este unul din darurile supreme ale religiei. Religia îl salvează pe om de la o abdicare în fața morții și a distrugerii.” „Să începem prin actul religios prin excelență, ceremonialul morții. Aici apelul la religie provine din criza individuală, moartea care amenință pe fiecare bărbat sau femeie. Niciodată individul nu are atâta nevoie de încurajarea religiei ca în sacramentul *in extremis*, în încurajarea care îi este dată în ultimul stadiu al cursului vieții - acte care sunt aproape universale în toate religiile primitive. Aceste acte sunt coordonate împotriva cotozirii fricii, împotriva îndoielii corozive de care sălbaticul nu este mai liber decât omul civilizat. Aceste acte îi confirmă speranța că există un dincolo care nu este mai rău decât viața actuală, ci este într-adevăr mai bun. Orice ritual exprimă această credință, această atitudine emoțională de care muribundul are nevoie, care este cea mai mare consolare pe care o poate avea în supremul său conflict (...). Pentru că în toate societățile sălbatice, moartea, așa cum am văzut, constrânge toată societatea să se strângă, să-l asiste pe muribund și să-și îndeplinească datoriile față de el. (...) Linia comportamentului ritual se opune și contrazice unele din cele mai puternice emoții al căror obiect ar putea fi muribundul (panica - n.n.). Întregul comportament al grupului exprimă speranța în salvare și nemurire; adică exprimă numai una dintre emoțiile aflate în conflict ale individului”<sup>i</sup>.

<sup>i</sup> Bronislaw Malinowski, *Magie, Știință, Religie*, Ed. Moldova, Iași, 1993, pg 90-91.

reactiv

## Instituțiile literare (2)

### Instituția autorului

L. Gruenstern

Creдем încă prea mult într-un ceva eterat care ar fi al literaturii. Lumea literară românească e precum gazul de butelie: odată îmbuteliat și îmbogățit cu mirosul sulfuros specific de către instituțiile literare, riscul de explozie este eliminat. Însă menirea acestui eter, esența sa, este tocmai asta: de a arunca ceva în aer. Vivacitatea unei literaturi poate fi măsurată prin numărul accidentelor, al exploziilor necontrolate care au loc într-un anumit interval de timp. La noi e vorba mereu doar de exerciții de tragere, de explozii controlate, de petarde și de fisuri penibile. E foarte ușor pentru instituțiile literare să livreze doar ceva care miroase (doar mirosul e recunoscut, nu?) fără ca eterul cu pricina să mai fie prezent. Restul e chestie de efecte speciale și de talent de mim. Face parte din educația amatorului de literatură de a încerca să prindă flăcăruile care se ridică prin cimitire, o practică în favoarea căreia ne povățuia deja bătrînul felcer dintr-o proză a lui Italo Calvino.

\*\*\*

#### Autorul ca instituție, sau Despre destin

Eficiența instituțiilor literare precum și modul lor de funcționare sunt deseori puse la îndoială. Nimic mai fals atunci când vine vorba de instituția autor. Așa cum o demonstrează exemplul următor, ele iau în grijă autorul așa cum doar destinul, acest vechi cod administrativ al vieții și al morții, mai știa să o facă:

“In March 1969, Der Spiegel reported that: After the distribution of a leaflet “ADORNO ALS INSTITUTION IST TOT”[as an institution, Adorno is dead], three young revolutionary females from the ‘Basisgruppe Soziologie’ circled around Professor Adorno, at first waving their

boquets of flowers, then kissing him, exposing their breasts, and confronting him with an erotic pantomime. Professor Adorno... tried to protect himself with his briefcase, and then left the lecture hall. He has since announced that his lectures and seminars on “Dialectics” would be indefinitely postponed.

Humiliated, Adorno went on holiday to Switzerland, and died of a heart attack in May 1969.”

(<http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/harker3.htm#a219>)

Autorul nu moare ca toți ceilalți; el moare ca instituție. Rostul happening-ului pus la cale de tinerele revoluționare este acela de a dezbrăca de misterul cuvintelor o scenă primordială, cea în care autorul-instituție se angajează într-un comerț sexual moralmente ilicit. Sunt prezente ambele momente: seducția (bucșetele de flori, dansul etc.) și abandonul (părăsirea precipitată a arenei). Eficacitatea acțiunii (moartea ca atare survenind la doar două luni distanță) ține nu atât de saloperia gestului și de sensibilitatea persoanei, ci de alte două lucruri, pe care le numim de obicei birfă și insultă. După cum a demonstrat realitatea în nenumărate cazuri, un zvon sau o birfă cum că un cutare autor are anumite apucături sau habitudini, chiar presărată cu așteptatele picanterii, nu face decât să ascundă sordidul în spatele unei cortine de cuvinte, destinate unei difuzări lente și selective, departe de ochii publicului. Nici imaginile nu schimbă lucrurile, din motive a căror explicare ar fi aici costisitoare. Trebuie ca juna să simtă pe pielea ei cum e să fie sedusă și abandonată pentru a putea să formuleze o judecată mai „obiectivă”. Desigur că, în afara dimensiunii cathartic-experimentale a acestui incest paideic pus în scenă în urmă cu aproape 40 de ani, resimțite doar de performerii, nu e nimic altceva la mijloc decât o insultă, adică, pe partea celui vizat, de acceptarea identității unei imagini exterioare cu cea proprie. E neclar doar de ce, în general, e atât de ușor să accepți ca pe un compliment și ca pe o șansă o insultă: aceea că, în calitate de autor, capeți un corp astral - care, mai apoi, intră în regimul abuzului sexual, fie el factic sau sublimat. Căci, într-adevăr: nimic nu e mai propriu referirilor cotidiene la instituția autorului decât birfa cu trimiteri la viața sexuală și înjurătura.

Instituționalizarea autorului (care trebuie luată în sensul cel mai propriu al termenului), îi confiscă persoanei nu doar viața spirituală, transformînd-o în bun de consum, ci, așa cum o știm deja, așa cum o dorim în perversitatea micii noastre autorități de privitori-cititori, pune sub observație permanentă resorturile biologice - pînă la distrugerea evidenței că ele există altminteri. Astfel, aforismul lui Kraus, cum că destinul ar trebui să țină cont de faptul că celui care scrie nu i se poate întâmpla nimic, capătă azi o jumătate de adevăr în plus.



## flash-meridian

## Hollywood-ul roșu

Ing. Licu Stavri

■ În *Libération*, Gérard Lefort scrie despre filmul regizorului rus Igor Miniaev *Departé de Sunset Boulevard*, cu titlul parafrazat, desigur, după al celebrului film de Billy Wilder. Deși stângaci, titlul este adecvat, întrucât Miniaev își propune să evoce cinematograful sovietic al anilor treizeci, când studiourile au primit ordine ferme de la I. V. Stalin să-i bată pe americani cu propriile lor arme, supraproducțiile istorice, filmele epice de aventuri și comedia muzicală (*Vezi Toată lumea râde, cântă și dansează sau Volga, Volga* al lui Alexandrov). Sub masca unor personaje inventate, apar în pelicula lui Miniaev personalități reale și faimoase ale cinematografiei sovietice. Astfel, întoarcerea după o lungă ședere în America a "celebrului" regizor Mansurov și a asistentului său Konstantin Dalmatov se inspiră din revenirea în URSS a lui Eisenstein și Alexandrov, în 1932, după aventurile lor la Hollywood și în Mexic. Personajul Lidia Poliakova, o fată blondă devenită peste noapte superstar, este un decalc după Liubov Orlova, marea vedetă a comediilor muzicale sovietice. Homosexualitatea care îi leagă pe Mansurov și Dalmatov este cât se poate de plauzibilă, Eisenstein fiind cunoscut ca pederast. Atmosfera din studiouri, teama perpetuă de denunțatori și informatori, dispariția unui cameraman evreu, așteptarea cu sufletul la gură a verdictului cenzurii și al celui care trebuia să dea ultimul *imprimatur*, privelegiile cu care sunt cumpărați cineștii de către regim – toate acestea schițează – uneori cu ironie groasă, dar și cu multă acuratețe documentară – viața creatorilor din studioul "Mosfilm". Iată deci că Nae Caranfil nu este singurul scenarist încredințat că în viața de peste o sută de ani a cinematografului mondial se găsesc suficiente subiecte de filme extraordinare.

■ Cel mai recent roman al lui David Lodge are în titlu un joc de cuvinte: el se numește *Deaf Sentence* [Condamnare la surzenie], ceea ce te duce numaidecât cu gândul la *Death Sentence* [Condamnare la moarte]. Într-adevăr, este o comedie neagră, având ca temă îmbătrânirea și decăderea, nu numai fizică ci și – mai grav – spirituală. Universitarii lui Lodge sunt înfățișați



aici la crepusculul vieții, când marile pasiuni care îi animau pe parcursul romanelor campusului anterioare – dorința de celebritate, pasiunea arhivisticii istoric-literare, iubirile nonconformiste, ambiția și gelozia profesională – s-au mai temperat, cedând, în bună măsură, locul unor angoase existențiale și îngrijorărilor specifice vârstei. D. J. Taylor recenzează romanul pentru *The Guardian*, neezitând să-l declare un succes. Protagonistul este Desmond Bates, un profesor de lingvistică pensionat de la o universitate din Midlands, a cărui viață stagnează alături de o soție, Winifred, re-creată prin chirurgie plastică, posesoarea unui salon de frumusețe. Bates are un tată în vârstă de 89 de ani și este permanent hărțuit de o masterandă americană, care dorește să-i îndrume teza de doctorat despre biletele de adio lăsate de sinucigași. Dificultatea acestor situații este amplificată de surzenia lui Bates (ironie: pasiunea surdului Bates este analiza discursului), care face ca adeseori conversația să fie presărată cu *malentendu*-uri, dacă nu de-a dreptul incoerentă. Comedia prin care este filtrată acțiunea se conformează modelului impus de Lodge în romanele precedente din viața universitară, constând, adică, din exasperare, *ineptitudine* fizică, jocuri verbale. Romanul oferă spectacolul unei inteligențe sofisticate obligate să se angajeze în rezolvarea unor probleme banale de viață, iar în a doua jumătate tonul devine din ce în ce mai amar, iar considerațiile despre îmbătrânire și ramolire însoțesc tot mai des acțiunea. Cel de al 14 roman al lui David Lodge pare, astfel, un fel de concluzie sumbră privind stilul de viață agitat și lipsit de griji al protagoniștilor cărților lui precedente, recrutați din lumea privilegiată a universitarilor britanici.

■ Tot în *The Guardian*, Blake Morrison publică o cronică la cartea lui Doris Lessing *Alfred and Emily*, greu de clasificat, întrucât combină ficțiunea cu discursul biografic și cu apelul la memorie. Cu puțin înainte de a împlini nouăzeci de ani, recenta laureată a Premiului Nobel se străduiește încă să-și înțeleagă părinții: ce și-au dorit în viață, din ce cauză nu și-au atins idealurile, în ce momente au fost mulțumiți și fericiți. În prima jumătate a cărții, un exercițiu de istorie contrafactuală, Lessing își imaginează ce curs ar fi putut lua viețile părinților ei dacă nu ar fi intervenit Primul Război Mondial; în partea a doua, le descrie viețile așa cum au fost observate de un copil foarte perceptiv, povestindu-le însă cu înțelepciunea unui adult. Emily, mama lui Lessing, a crescut într-o familie muncitorească prosperă din East End-ul Londrei, a fost o elevă bună, ar fi putut deveni studentă, dar, sfidându-și tatăl (mama îi murise când era mică), a preferat să urmeze o școală de surori medicale. Tatăl, Alfred, a copilărit la țară, în Essex, a început să lucreze de tânăr la o bancă și a fost mobilizat în Primul Război Mondial, unde un obuz i-a sfărâmat piciorul. Cei doi s-au cunoscut la Royal Free Hospital, unde Emily, care tocmai își pierduse iubitul, un tânăr doctor înecat într-un naufragiu, l-a ajutat să treacă peste amputare cu bine. Întâlnirea a salvat, într-un fel, viețile amândurora. Cei doi s-au căsătorit și, nefiind prea legați de Marea Britanie, au plecat întâi în Iran și apoi în Rhodesia de Sud (azi Zimbabwe). În 1919 a venit pe lume primul lor copil, Doris. Aceste

date biografice reale sunt relatate, foarte succint, în primul volum al biografiei lui Doris Lessing, *Under My Skin* (1994). În *Alfred and Emily*, însă, biografia ficțională se desparte de biografia factuală începând cu anul 1902. În acest an, Emily, izgonită de acasă de tatăl ei, fiindcă s-a înscris la școala de asistente medicale, merge în Essex să locuiască la prietena ei Daisy, a cărei mamă, doamna Lane, îi devine o a doua mamă. Aici îl cunoaște, la un meci de cricket, pe chipeșul Alfred, un sportiv înăscut. Cei doi simt o atracție reciprocă, deși Alfred e dorit și de Daisy. Narațiunea creează, deci, o situație plauzibilă pentru ca Alfred să se însoare cu Emily. Dar Lessing nu-și lasă părinții să se căsătorească, ci îi obligă să se îndepărteze în timp. Anii trec repede, abia schițați de prozatoare, iar în 1905, tot la un meci de cricket, Alfred este cel care-și dezamăgește părinții, fiindcă refuză să lucreze la bancă, preferând munca de fermier. Doamna Lane e și ea tristă, fiindcă Daisy a ei a hotărât să plece la școală cu Emily. Tema copiilor încăpățânați care își frustră părinții poate fi întâlnită foarte des la Doris Lessing. În 1916, Alfred face o apendicită perforată la Londra, unde a venit în vizită la cele două fete. Faptul că ajunge atât de aproape de moarte îi arată că trebuie să se însoare. Nu optează, însă, nici pentru Daisy, nici pentru Emily, ci se căsătorește cu o colegă a lor și are o căsnicie fericită, din care rezultă doi băieți frumoși și sănătoși. Așadar, Doris Lessing este generoasă cu tatăl ei, pe care îl cruță de șocul amputării și de ororile războiului, îngăduindu-i să ducă o viață liniștită, ca fermier, și să moară de bătrânețe. Nu același lucru se poate spune despre atitudinea autoarei față de mama sa, căreia nu-i arată la fel de multă clemență. Această atitudine se explică, după Morrison, pe de o parte prin relațiile mereu încordate și dificile dintre Doris Lessing și mama ei, iar pe de alta prin caracterul complex și puternic al adevăratei Emily, care nu s-ar fi mulțumit niciodată cu o viață simplă și tihnită. În această biografie semi-ficționalizată, Emily devine mai întâi soția unui chirurg, care o obligă să renunțe la muncă și să trăiască într-o casă opulentă, înconjurată de servitori. Acest stil de viață o exasperează, dar este salvată de moartea neașteptată a soțului. Cu moștenirea rămasă și contactele ei din lumea medicală, înființează o societate de caritate și o rețea de școli gratuite pentru copiii săraci din East End și, ulterior, din întreaga Anglie. Deși această Emily fictivă care locuiește la Londra nu se mai mărită, este adeseori nefericită și are de depășit multe obstacole, ea are un sentiment al plenitudinii care, înțelegem, i-a lipsit mamei reale a scriitoarei. În cea de a doua parte, însă, cartea revine la biografiile reale, la piciorul de lemn și la diabetul lui Alfred, la boala și decesul mamei. Dar aceste "fapte" nu invalidează ficțiunea. Doris Lessing ne sugerează că potențialii Emily și Alfred au fost uciși de război. Care are mai multă autoritate: adevărul istoric (biografic) sau ficțiunea?, pare să fie întrebarea pe care și-o pune Doris Lessing în această scriere, fără să fie suficient de naivă ca să încline balanța. Două dintre temele favorite ale romancierii britanice sunt amply ilustrate, susține Blake Morrison, în acest roman: eternul război dintre mame și fiice și importanța pe care o are pentru o femeie o carieră de orice fel, ca evadare din viața casnică sufocantă. ■

## Știință și violoncel

### ...și o pagină nouă

Mircea Oprea

Cosmogonia (cea imaginată de știință, fiindcă tot la ea mă refer și azi) este un fenomen prea complex ca să ne putem închipui eventual că efortul și inspirația unor minți omenesti l-au putut rezolva o dată pentru totdeauna. Pagina de pe care ne-au surâs nu demult chipurile refugiate sub peruci ale lui Kant și Laplace e urmată firesc de altele, unde teoria lor trece prin „forja” unei remodelări moderne, în funcție de ce a mai descoperit astronomia și astrofizica pe traseu.

Ipoteza nebulară a rămas în picioare după aproape trei secole de la enunțarea ei fiindcă explica mulțumitor principalele trăsături ale sistemului solar, și anume: mișcările regulate ale planetelor și sateliților, pe orbite circulare aflate cam în același plan și aproape toate rotindu-se în direcția de rotație a Soarelui; diferențele mari dintre planetele de tipul Pământului și cele uriașe, gazoase, de felul lui Jupiter; prezența corpurilor cerești de mici dimensiuni, atât a celor cu perioadă scurtă de revoluție, cât și a celor cu orbite foarte lungi. Ceea ce nu poate totuși lămuri această ipoteză ține de rotația excentrică a planetei Uranus (care își are ecuatorul înclinat la 98 de grade față de planul orbitei), deficitul de masă existent în zonele de dincolo de Pluton (așa-numita „centură Kuiper”), precum și felul cum s-au format planetele unor sisteme stelare duble și triple (fiindcă și asemenea situații neconvenționale s-au descoperit recent în Univers).

Începutul secolului XX a pus în discuție, prin savanții T. C. Chamberlin și F. R. Moulton, „teoria planetesimală”, care nu atacă, în fond, ipoteza nebulară, acceptând că Soarele este rezultatul unei concentrări de materie gazoasă în nebuloasa originară. Dar sistemul solar, planetele și toate celelalte corpuri cerești cu caracter secundar ar fi rezultatul influenței gravitaționale suferite de masa solară la trecerea unei alte stele prin imediata vecinătate a acesteia. Imense valuri de materie s-ar

fi ridicat atunci din Soare, ca într-o erupție colosală, iar părțile scăpate în libertate ar fi produs în cele din urmă planetele, lansate pe orbite eliptice în jurul astrului din care s-au smuls. Răcindu-se relativ repede, masele mai mici au devenit acele planetesimale pe care le definește teoria amintită, unele rămase până astăzi în stadiul de comete și asteroizi, cele mai multe căzute însă sub formă de corpuri solide pe planetele importante, cărora le-au sporit în timp volumul propriu. O variantă, susținută de James Jeans și Harold Jeffreys în 1918, pretinde că uriașul val de materie izbucnit din Soare la trecerea stelei pomenite s-a dispus într-un lung filament, un fluviu de material gazos care, separându-se apoi în mase de diferite dimensiuni, s-a condensat în planetele actuale.

Teoriile contemporane au revenit la ipoteza nebulară clasică, prin care pot explica mai bine decât teoriile pomenite mai înainte transferul de „moment unghiular” dinspre masa centrală către materia din exteriorul acesteia. Momentul acesta este important în cazul corpurilor aflate în rotație, fiindcă reprezintă o cantitate conservată, măsurabilă, permițând evaluări semnificative când se transferă în afara sistemului. Este ceea ce se întâmplă nu numai cu un titirez bine învățat, ci și cu planetele, aflate în rotație față de axele proprii. Gerard Kuiper, care e unul din marii astrofizicieni ai veacului trecut, și-a imaginat nebuloasa concentrată într-un nucleu dens („protosoare”), înconjurat de un înveliș rarefiat de materie gazoasă, extins până la marginile sistemului solar. Sub influența unor turbulențe și a acțiunilor de tipul mareelor, nebuloasa și-a încetat la un moment dat rotirea uniformă, iar în interiorul ei au putut să apară vârtejuri de gaz (denumite de Kuiper „protoplanete”). Acestea s-au condensat treptat în planetele pe care le știm.

Teoria aceasta tratează acceptabil distribuția

momentelor unghiulare, dar rămâne deficitară în explicarea marilor diferențe fizico-chimice existente între planete. Aici intervine un alt savant, H. C. Urey, cu ipoteza conform căreia planetele de felul Pământului s-au format la temperaturi joase, de până la 1.200 de grade. O asemenea temperatură putea îndepărta substanțele cele mai ușoare, de felul hidrogenului și heliului, iar pe de altă parte îngăduia substanțelor mai grele (fier, siliciu) să se condenseze în particule solide, în „planetesimale”. După aglomerarea masivă a acestora din urmă în protoplanete, o creștere a temperaturii avea să conducă la formarea miezului de metal lichid. Departele de Soare, în planetele de tip jupiterian, metanul, apa și amoniacul au înghețat, împiedicând materiile timpurii să se condenseze în fragmente solide. Asta explică dimensiunea mare și densitatea mică a acestor corpuri cerești cu structură atât de diferită de cea a Terrei.

Și tocmai când problema cosmogoniei sistemului solar părea rezolvată, a apărut o sfidare nouă, capabilă să pună sub semnul întrebării toate aceste construcții intelectuale bazate pe ipoteze îndrăznețe, pe teorii ingenioase, pe calcule realizate minuțios. În 1995 astronomii au descoperit în constelația Pegas primul sistem planetar extrasolar, urmat de detectarea a încă 272 de exoplanete până în clipa de față. În absența lor, părea firesc să extinzi și asupra altor stele structura sistemului nostru solar, cu planete mici și dense pe orbitele apropiate de Soare, cu gigantice planete gazoase pe orbitele mai îndepărtate, toate parcurgând traiectorii cvasicirculare. S-a văzut însă, cu surprindere, că multe exoplanete sunt mai mari decât Jupiter, că orbitele lor au adesea formă de elipsă foarte alungită și că uneori se apropie de steaua lor până la distanțe mai mici decât cea la care se află față de Soare prima planetă a sistemului nostru, Mercur.

Pentru cercetările cosmogonice a venit, se pare, momentul unei obligatorii pauze de meditație, după care multe lucruri vor trebui luate de la capăt. ■

## ferestre

### Mai avem timp?

Horia Bădescu

„Când nu mai suntem copii, suntem deja morți”, spunea Brâncuși. Nu voi glosa astăzi în marginea acestui gând, care vorbește nu numai despre condiția fundamentală a artistului, ci și despre nevoia cotidiană de a păstra în noi generozitatea acelei vârste unice. Generozitatea uimirii adică a acelei priviri, ne balizate și ne banalizate, pentru a-l parafraza pe Borges, care ne restituie chipul adevărat al lumii. Voi încerca doar să-mi închipui – în preajma acelei zile pe care o numim «a copilului», fără a băga de seamă ce greșeală enormă săvârșim, căci ale copilului ar trebui să fie toate cele trei sute șazeci și cinci de zile ale anului – ce repercusiuni ar putea avea realitatea unei parafraze care ar suna astfel: «Când nu vom mai avea copii, vom fi deja morți!». Nu doar în sens biologic, desigur. Nu! Evidența unei asemenea situații n-ar face altceva decât să mă oblighe la adăugarea încă a unui truism la avalanșa acelor cu care ne blagoslovește «înalta» gândire a fiecărei zile. Mă gândeam, desigur, la pervertirea vârstei și, odată cu aceasta, a purtătorilor ei. Mă gândeam la ce se poate întâmpla în clipa în care

copiii ar înceta să mai fie copii.

Este aceasta posibil? Este și poate e bine să reflectăm asupra acestei posibilități în chiar ziua în care întreaga planetă își aduce aminte că fără ei, așa cum sunt și nu așa cum ar putea să fie, umanitatea nu numai că ar înceta dar nici măcar n-ar putea să existe. Căile pe care o asemenea monstruoasă s-ar putea realiza sunt multe. De la cele mai grobiene, mai simpliste, până la cele mai subtile. Toate, însă, la fel de eficiente. Civilizația unui popor se măsoară după ceea ce oferă copiilor, spunea un prieten filosof! Adevăr adevărat. Însă, chiar ne interesează cu adevărat?

Citesc liota de ziare, care mai de care mai independente și mai democratice, ascult radioul și mă uit la televizor. Alături de atâtea alte «cestiuni arzătoare la ordinea zilei», relatările și statisticile privind delincvența juvenilă mă înspăimântă, pur și simplu. Mă înspăimântă prin ele însele dar, mai ales, prin ceea ce află dincolo de ele. Știm cu toții cât de multe, enorm de multe, sunt acele fapte ale copiilor care nu ajung în atenția presei ori în statistici. Mă întreb, însă, citind, ascultând și

văzând ceea ce facem, zilnic, noi, cei mari, ce modele le oferim? Câtă afecțiune, atenție și grijă mai avem timp, răbdare și înțelepciune să oferim acestor fragile alcătuirii omenesti, deopotrivă floare și spin? De noi depinde ce vor deveni!

Mă uit la nepăsarea cu care trecem pe lângă grămezile de hârtie îngunoată de pornografie și viciu, la violența și destrăbălarea care-și croiesc drum, spre mintea și sufletul lor, prin imaginile televiziunilor lumii și ale stăpânului nostru, internetul. În numele libertății de expresie. Dar libertatea lor de copii, libertatea de a rămâne copii unde e? Constat că avem tot felul de ligi și asociațiuni, pentru și pentru, pro și contra dar niciuna care să le apere puritatea împotriva acestei agresivități teribile. Ce drept vom avea să-i întrebăm mâine de ce sunt așa și nu altfel? și câte n-ar fi încă de pus în cumpănă!

Însă mă întorc la judecata cea dreaptă a prietenului meu, filosoful, și-mi pun întrebarea dacă, orbiți de toate celelalte probleme «capitale» ale umanității, mai avem timp să cugetăm asupra-i și să ne întrebăm ce oferim copiilor noștri? și de ce?

Și n-aud drept răspuns decât mugetul vițelului de aur. ■

## remember

## Plimbări aparte prin, de la și spre Cluj

Tudor Ionescu

Poate că unele dintre "plimbările" ce le voi pomeni aici mai jos, au fost deja amintite în alte texte. Totuși... Totuși le mai pomenesc; nu de alta dar mi se par cu totul aparte și greu repetabile<sup>1</sup>. Aș îndrăzni (totuși) să spun că ele însele chiar sunt **irepetabile**, deoarece condițiile s-au schimbat mult și decisiv, iar o parte dintre zăpăciții care au fost *actorii* sau *casadorii* participanți nu mai sunt printre noi sau... n-ar mai fi în stare de asemenea «isprăvi».

Cu care să încep? Păi, potrivit celor din titlu, cu cele **prin** Cluj, mai exact cu cele care n-au presupus părăsirea temporară a orașului. În primul rând, traseul pe săniuță Fabrica de Țigarete-Spitalul «Stanca» și retur, un adevărat Paris-Dakkar prin primejdiile implicate, mai ales când oștezenii care mânau caii dădeau cu biciul înspre noi până apucam să tăiem sfoara, sau, dacă ne agățam de bara din spate a troleibuzului, până când șoferul se dădea jos și o lua după noi (de obicei ne ajungea din urmă și ne tăbăcea posteriorul). Pe carosabil zăpada era bine bătătorită, mașinile aveau lanțuri, caii caiele de iarnă, toată lumea se deplasa cu 25 de km/oră, nu erau depășiri, nici accidente. Apropo de sanie: cu Jul, într-o seară, am coborât pe Feleac de la Curba Morții până la Catedrala Ortodoxă. Fără vreo răsturnare. Pe strada Crișan, dat fiind finalul, era mult mai primejdios; Tăietura Turcului - pentru debutanți. Nici pe Bisericii Ortodoxe sau pe Aviator Bădescu nu era grozavă oprirea de sfârșit. Republicii era bună dar nu destul de bătătorită, Racoviță - puțin cam lentă. Cam asta era iarna (putem adăuga Râtul Bivolilor, cu răzoarele lui, pentru schiul de după-masă). Să nu ne imitați!

Vara "te puteai da" cu barca pe Someș dar n-am văzut pe nimeni s-o facă. Poate nu era încă la modă. Mult mai târziu, prin '80 și ceva, cei doi fii ai mei împreună cu prietenul lor zis "Grasu" au coborât de la stăvilarul din Grigorescu până la podul Garibaldi, unde abia de-au evitat pocnirea de porțile de dedesubt. De acolo mă gândisem eu să plec pe Someș, în 1979. Până la urmă am făcut-o, dar de la Dej. Cu același "Tutu" cu care mi s-au plimbat și flăcăii.

Tot vara puteai "să te dai" cu "țoacla"<sup>2</sup>. Dacă

aveai. Dacă nu, cu câțiva lei puteai să împrumuți una, pe un interval convenit, de la un atelier de pe actualul Eroilor. Tot cu Jul, într-o dimineață ne-a venit să ne ducem până la Someșul Cald. A venit și Radu cu noi, pe bară, cărat ba de unul, ba de celălalt. A fost cumplit! La ora 16 **trebuia** să fiu acasă. Era o vară... ca în 2007! Căldură - can-iad, soare ca în Sahara. Pe drumul de întoarcere pur și simplu ne-am aruncat în râu cu biciclete și cu Radu cu tot. Am restituit „țoacla” fix la termen. Uscată. M-am întâlnit cu tata la ora patru: - *Ce-i, mă, cu tine? Ești crăcănat ca un husar la pensie...* Firește că am născocit o explicație (mai mult sau mai puțin valabilă).

Altcumva vara? *Per pedes*. Cu același Jul am pornit-o din comuna Pata, spre vest, trecând prin sud. După trei duminici și mai bine de 30 de kilometri străbătuți, am ajuns în pădurea Popești. Neavând în spate sponsori, și nici *media* împrejur, ne-au lăsat nervii și ne-a scăzut elanul. Pe dealul Steluța am întrerupt turul. Păcat: mai aveam doar vreo zece kilometri! Dar și vara se cam terminase.

Plecăm din Cluj. Cu trenul nu pare să fie mare chestie. Totuși, acum vreo câțiva ani (ceva mai mulți) am plecat din gară împreună cu o nepoată și cu prietena de moment a unui fiu de-al meu. Am zis că ne luăm bilete de X lei (nu mulți) la **primul tren** "en partance". Așa am făcut, deci am coborât la halta Valea Florilor. Asta e spre Câmpia Turzii. Dacă vă duceți până acolo prin mai, merită osteneala. Poate și iarna. În orice caz nu vă duceți primăvara sau toamna, cum am făcut noi!

Cea mai «tare» plecare (și întoarcere) am făcut-o cu... avionul! Ce poate fi așa grozav, vă întrebați? Vă spun.

Era tot vara, eu treceam prin centru. Mă întâlnesc cu vărul meu, Petre. - *Servus, ce faci?* - *Nimic; mă duc acasă.* - *Hai cu mine, zice Petre, să bem o bere. Un Radeberger.* - *Hai.* M-am îndreptat spre Conti, stația de reajustare a lui Petre. - *Nu, hai la taxi,* zice el. M-am mirat dar m-am dus și m-am tot dus până... la aeroport! - *Două bilete la București, vă rog,* zice vărul. Ne-a dat, vărul a plătit și, zece minute mai târziu, ne-am suit în avion. Da,



da, nu vă mirați! Pe atunci nu erau teroriști, nu erau «minuni» - luai bilet din aeroport (ca pentru troleu) și te suiai în avion (ca omul). În fine, avionul era doar un Li-2 (pe românește - al doilea dintre cele proiectate de Lihaciov), cu bechie sub coadă dar... cu coniac la bord. Am ajuns la Băneasa, ne-am băut berile (câte două), afară, pe terasă, ne-am suit într-un alt avion și, pe la patru, am fost acasă. - *Pe unde ai pierdut vremea?* m-a întrebat nevasta. - *La o bere, cu Petre.* - *Aa, bine.* (Nu tu ce bere, unde, câtă... Nimic.) Învățând lecția, nu peste multă vreme m-am dus cu băieții mei la... Sibiu! La muzeu, în Dumbravă... Era prin '71, '72. În zborul de întoarcere, comandantul (Cristea) m-a lăsat un pic la manșă. Fuseserăm colegi la Bobocu. Copiii erau de față, în carlingă! Ce mișto! Eh, de-ale tinereții...

(Alte plimbări, altădată. Bine? Mi-au rămas doi de la și doi spre. )

Note:

1 Realitatea depășește imaginația! Taman după ce am scris acest rând, știrile de la Realitatea, ora 16, din 8 ianuarie 2008, au prezentat un mini-reportaj despre o «ispravă» exact asemenea uneia de-a puștilor de pe strada Armata Roșie din Cluj, prin anii cincizeci și ceva! Anume: un tânăr, pe săniuță, era tras de un Jeep pe drumul dintre Mangalia și Constanța!!! Dacă înlocuim Jeep-ul...

2 Ceea ce înseamnă «cu bicicleta».

## zapp-media

## Comunități „emokids”?

Adrian Țion

După hiperdimensionarea cazului Andrada în media românească, pe net au început să curgă dezbaterile despre o adevărată generație *emo* nebăgată în seamă până acum. Fetița de doisprezece ani care s-a sinucis ca în clipul „Don't jump!” al formației *Tokio Hotel* a stârnit un val de emoții și îngrijorări majore. Este un caz izolat sau ține de o mișcare? Este o prostie scoasă în evidență sau un virus al pubertății? Ce sunt aceste stări anxioase? Vin ele din muzica depresivă numită *emo* ca un subgen al rock-ului sau sunt simple extravagante la modă? E *cool* să te auto-urâtești? E *cool* să te slutești? E *cool* să fi trist? E *cool* să te sinucizi?

Forumiiștii s-au întrecut în a tasta aberații, jurnaliștii au luat-o metodic, documentarist, mergând înapoi până la impactul în epocă al romanului lui Goethe *Suferințele tânărului Werther* și la mișcarea *hippie* din anii '60. Analogiile generează confuzii. Disputa se dă între maneliști și rockeri, *emo* și *punkști*.

Nici nu știam câte orientări comportamentale există printre tinerii ieșiți victorioși și turbulenți din șablonizarea impusă de generația vârstnică. Auzi la ei! Fani de muzică *emo* de pretutindeni, uniți-vă! Numai acest gen de muzică poate să conțină fiorul sublim, emoția autentică, esența trăirii. Proștii de la

Pro TV au spus că *Tokio Hotel* sunt *emo*. Nimic mai fals. Informați-vă înainte de a da pe post astfel de informație! Generația *emo* se izolează. În jur sunt numai *emo*-ifose. Și atunci care este profilul unui *emo-kid*? Faptul că se îmbracă în negru și se slutește e suficient? Firește că nu. Mai trebuie să asculte și muzică depresivă? Mai trebuie și să se drogheze înainte de a se sinucide?

„Evenimentul Zilei” și „Happy fish.ro” iau taurul *emo* de coarne inițiind o campanie de cunoaștere din interior a fenomenului. Liceenii sunt invitați să facă filme despre ei. Ei să-și scrie scenarii și să regizeze scurtmetraje care să-i reprezinte cel mai bine. Vom afla mai multe despre această comunitate *emo* de la noi, copie fidelă a celei americane? Cu îngrijorare citez din piesa *Overdose* de Kelly Stuart: „Ce vor face toți puștii ăștia îmbrăcați în negru când vor pune mâna pe arme?”



## structuri în mișcare

# Sticlă topită, abside, un fulg (sic!), lalele etc.

Ion Bogdan Lefter

Sfirșit de martie. Îl vizitez împreună cu elvețianul Nick pe Dan Popovici, artistul sticlar și profesor la Universitatea Națională de Arte din București - UNA. Am făcut de curând parte din comisia lui de doctorat și între noi s-a legat un fir de prietenie. Mă invită la cuptorul de topit sticla, să văz cu ochii mei cum se fac minunile despre care am citit în teză.

Vremea e neobișnuit de caldă, ca-n aprilie-mai, însă temperatura dinăuntru e atât de ridicată încât atunci când ies un pic afară, la aer, mi se pare răcoare zdravănă. Sînt - de fapt - două cuptoare, dintre care doar unul arde, plus un al treilea pentru răcirea treptată a lucrărilor. Nimic spectaculos la prima vedere. Atmosferă de fabrică: metal, cărămidă, tencuială veche, ciment pe jos, niciun fel de finisaj tip „decorațiuni interioare”.

Începe „demonstrația”. Cei doi muncitori angajați ai atelierului adaugă sticlă pisată în cuptor, după ce „filtrează” cioburile pe categorii de mărime. Pereții interioari sînt incandescenti. În mijloc, înconjurat de „maluri” albe - un mic lac, cum se pot vedea uneori în saline (la dimensiuni - aici - miniaturale). E tot sticlă, lichidă. Unul dintre muncitori învîrte o tijă în materia ușor viscoasă, o trage afară și începe să facă mișcări iuți, pe măsură ce mierea albă, transparentă se prelinge spre pămînt în fire subțiri, încetinindu-și treptat alunecarea, răcindu-se. Manevrele trebuie să fie precise, altfel, dacă nu tăvălești la timp sticla moale prin praful granulat pregătit pe masa de metal, coloranții nu vor mai fi absorbiți și nu vei mai obține efectele cromatice căutate; dacă nu desprinzi la timp sticla de pe tijă, va rămîne acolo, lipită, și nu va mai putea fi îndepărtată decît prin spargere; dacă-l introduci prea devreme în apă, obiectul modelat crapă; și așa mai departe. Porțiunile inutile sînt desprinse cu lovituri scurte de ciocan, excrescențele sînt răzuite cu scîndurele de lemn. Însă pînă ca din lichidul fierbinte să prindă formă un corp solid mai este.

Miracolul urmează. Dan Popovici le spune muncitorilor ce să facă și ei suflă sticla, obținînd o bulă și un bol. Cît sînt moi încă, o introduc pe

prima, transparentă, în cel de-al doilea, care e deja din sticlă neagră, opacă. Iese un obiect compus, circular, dar și cu iregularități, de o stranie plasticitate, parcă evocator al unei retorte alchimice. Va rămîne o zi în cuptorul de răcire, apoi va fi așezat pe un suport și va deveni o „sculptură în sticlă”: piesă ornamentală, frumoasă în sine, seducătoare ca obiect concret, cu - în plus - neliniștitoare sugestii simbolice...

Pe alea care duc spre clădirea în care a secțiilor de Sculptură, Arte Decorative și ce altceva se învață aici (la intersecția Bulevardului Dacia cu Calea Griviței, cu acces dinspre piațeta Sfinții Voievozi - doar unul dintre sediile UNA) trec junii viitori artiști, care grăbiți, care agale, prin soarele precoce de martie, către ateliere. În rondul din mijlocul vastei curți interioare - un Don Quijote à la Tinguely, făcut de ei, de studenți, din fișii metalice, resturi de la alte lucrări...

După descinderea la cuptoarele de sticlă ale lui Dan Popovici, pornim spre atelierul lui Marin Gherasim. Stabilisem să-l vizitez pentru ca să-mi ofere splendidul album apărut la finele anului trecut, cînd a împlinit 70 de ani. Tipăritură luxoasă, bilanț al unei cariere excepționale. În atelier, la vedere - tablouri mai vechi și mai noi. Alte zeci de lucrări stau întoarse la pereți, pe mai multe rînduri. Marele artist e în plină vitalitate, pictează cu spor, la nivelul său cel mai bun. Motivele recurente - *Absidele (Memoria absidei, Reconstruirea absidei), Scuturile și celelalte* - parcurg și în carte, și în jurul nostru trasee metamorfotice care le încarcă de sensul prețios al unei căutări a sensului...

Dintre premierele teatrale ale perioadei, le văd pe cele două după texte ale Mihalei Michailov: pe 9 aprilie, la Green Hours, *Zdrențe*, dramatizare după Chuck Palahniuk; și, pe 18 aprilie, la Sala Atelier a Teatrului Național, *Complexul România*, cu care a cîștigat la Gala UNITER din primăvara

lui 2007 Premiul pentru „Cea mai bună piesă a anului 2006”.

Nu scriu acum despre spectacole; doar o notă despre uimitoarea evoluție a acestei fete pline de talent: filoloagă (mi-a fost studentă!) devenită rapid cel mai „greu” nume al „noului val” din critica noastră teatrală (cu insistență și asupra dansului contemporan), pentru ca de cîțiva ani, fără să abandoneze scrisul „spectacologic”, să treacă și la dramaturgie, cu foarte promițătoare rezultate. Compune și texte proprii, face și scenarizări, cum au mai fost - de pildă - dramatizarea *Aventurilor lui Habarnam* ale lui Nikolai Nosov, pentru montarea lui Alexandru Dabija de la Odeon, sau piesa fără replici după care Radu-Alexandru Nica a făcut la Sibiu *Balul*. Un detaliu interesant: ajungînd la textul pentru scenă din interiorul lumii teatrale, după ce a văzut mai întii multe spectacole, le-a analizat, a „manageriat” proiecte, a văzut cum funcționează acest angrenaj complicat, un „univers în sine”, Mihaela Michailov nu se oprește la pagina scrisă, ci participă la montare, face modificări din mers, preluînd sugestii ale regizorilor și actorilor sau propriile ei observații de la repetiții, modulează replici, taie și adaugă, în maniera în care lucrează prin alte părți dramaturgii afiliați unor companii și implicați în „facerea” spectacolelor...

...Nume „greu”, am spus; deși, la propriu, Michela e un fulg de fată, mică-miticică!; dar am zis bine!

Un detaliu pe care nu mă pot abține să nu-l notez: lalelele superbe, albe și galbene, de la un dîneu oferit de Regele Mihai, pe 10 aprilie - aglomerări florale joase (cu cozile tăiate, bănuiesc), în mari recipiente late, ca niște tăvi cu margini un pic ridicate, cît să rețină apa; suprafețe de carnație alb-galbenă catifelată, presărate pe masa lungă, acoperită de o pînză ca laptele, din care lalelele parcă răsar ca niște uriașe inflorescențe...

Și:

# Lansări de cărți: *Inventarul iernilor*, romanul republicat al lui Petru Maier Bianu, recompunere tușantă a „micului cotidian” de dinainte de 1989; teribila reconstituire-mărturie a lui Géza Szávai din *Ierusalimul secuiesc*, cartea despre Bezidul Nou, satul inundat la dispoziția lui Nicolae Ceaușescu, dar și despre istoria de cîteva secole a secuilor iudaizanți din Transilvania, despre comunitatea maghiară din România și despre el însuși, Szávai-ardeleanul, Szávai-ungurul, Szávai-prozatorul; *Vest. Lambert și baronul nebun*, roman subtil al unui excelent autor francez, aproape necunoscut la noi, François Vallejo (venit la București pentru lansare)...

# O foarte bună lucrare de grad I despre Radu Petrescu - autoare: altă fostă studentă, Zoe Cotuțiu (soțul ei e rudă pe departe cu Cornel, colegul nostru prozator și eseist de la Beclean).

# Vernisaje peste vernisaje, între care - de pildă - al celor 14 tineri artiști români și austrieci participanți la proiectul *7 parallel 7*, acum la Galeria bucureșteană Etaj 3/4, ulterior la Viena.

# Și descinderea în România a lui Norman Manea și a prietenilor săi Orhan Pamuk și Antonio Tabucchi, cărora li se adaugă la un moment dat Shashi Tharoor. Despre ei, pe larg - data viitoare...



În atelierul lui Marin Gherasim



# Pelerin spre luminile meridionului

**Corneliu Antim**

Pictura lui Călin-Raul Anton, așa cum ne este ea dezvoltată azi în suita celor aproape 70 de secvențe peisagistice din "pseudo" - Jurnalul său de călătorie, prezentat publicului din Clujul natal în preajma sărbătorilor pascale, mi se pare a fi expresia condensată a nevoii de răsfăț vizual, pe care lumea contemporană o resimte în acest timp al rătăcirii experimentaliste și al gesticulației stridente și disarmonice.

Ceea ce trebuie semnalat de la început, este temeiul cultural al demersului pictural al încă tânărului artist. Popasurile sale creative, sunt adevărate recursuri la ritualul *plein-air*-ist al sacerdoților europeni și autohtoni ai impresionismului și post-impresionismului. Dar și emblematice repere ale memoriei vizuale a umanității, care jalonează o înșolită istorie sensibilă a ceea ce aș numi "civilizație a ochiului".

Căci, cum altfel aș putea percepe această nostalgică geografie inițiativă a obârșiiilor marii picturi, pe care artistul o urmează cu fervoare religioasă de mai mulți ani, și care cuprinde atâtea sonore "topos"-uri europene: Balcic, Burgas, Kavarna, Corint, Micene, Aghios Floros, Dubrovnik, Veneția, Pescara, Roma, Florența, Sienna, Barcelona, Figueras, Toledo, Bilbao, Arlès, Anvers, Delft, Paris, Amsterdam, dar și Sibiu, Sighișoara, Aiud sau Clujul original?!

Raul Anton umblă pe urmele acestei fascinante și personale ascendențe artistice cu o naturalețe cuceritoare, lesne sesizabilă în

tablourile lui. Lucrează, cum se spune, "în priză directă", dar și cu înfiorarea discipolului perpetuu, ce se află, care în preajma maestrilor săi respiră ca-n propria casă!

Cu toate acestea, pictura lui Anton nu este una reconstitativă. Și nici una născută din patos evocator, ca exercițiu individual, pios și virtuos, de atelier, în spiritul marilor modele care i-au forjat personalitatea creatoare.

Peisagistica lui Anton are calitatea de a fi exactă sensibil și sintetic definită în datele ei descriptive și expresive, evitând emfaza rece a preciziei fotografice. Dar și retorica spectaculozității scenografice. Tablourile sale cu această tematică sunt concepute la capătul unui pătrunzător, și pedant controlat cultural, demers analitic al pretextului real.

Artistul provoacă o tensiune dialogală totală cu obiectivul contemplației sale, pe care apoi o transferă în imagine picturală de sine stătătoare și pe cât posibil, fidelă nu atât realității directe, cât proiectiei raționale și sensibile totodată, intens subiectivizate, a acesteia în ființa profundă a artistului. De aceea, cele mai multe dintre peisajele lui Călin Anton au prestanța, agreabilă și cordială totodată, a unui "personaj". Privindu-le, noi pătrundem într-un alt univers, meta-real, plăsmuit de artist într-o relaționare simpatetică cu componentele lui obiective.

Este motivul pentru care peisagismul lui Anton este unul ce-și refuză extazul contemplativ,

superficial și frivol, atrăgându-l, în schimb, pe privitor la un dialog polemic și plurivalent, din care nu trebuie să lipsească referințele memoriei vizuale și culturale a interlocutorului. Astfel, înțelegând lucrurile, putem accepta miza unei atitudini estetice post-moderne, difuz polemice, intrucâtva recuperatoare, dar deloc epigonice, cu care artistul consimte, cu bună știință, să se înscrie în strălucite "falange" a pictorilor post-impresioniști, ce marchează încă și azi gustul și preferințele artistice ale publicului de pretutindeni.

Ceea ce particularizează arta picturală a lui Călin-Raul Anton, dincolo de eleganța și siguranța desenului, de robustețea și echilibrul compoziției, este vibrația și puritatea asocierilor cromatice, ce iscă în privitor un spectacol vizual desfătător.

Pictorul se manifestă virtuos în mânăuirea acestui arsenal expresiv, pe care îl stăpânește cu dezinvoltură și discernământ cultural. Este, deopotrivă, un atent și subtil deslușitor al valorațiilor coloristice în funcție de miraculoasa dinamică a luminii în variile anotimpuri și momente ale zilei (îndeosebi, cele vespérale). Nu întâmplător, acuta lui sensibilitate optică, ca și înclinația nativă a artistului, caută cu înfrigurare obstinată, în mai toate "conchistele" lui pictografice, luminile Meridionului. Acolo unde pare să se fi desăvârșit "paradisul" marii picturi. Fie și numai din acest motiv, pelerinajele artistice ale lui Călin Anton se regăsesc deplin în operă. "Urmând Soarele" - experiența sa pariziană recentă, se vrea, în acest sens, un convingător argument.

## rânduri de ocazie

# Eugen Curta

**Radu Țuculescu**

Ultima oară am vorbit cu el la telefon. Vizibil jenat dar încercând să facă și haz, presărându-și replicile cu câte o glumă, mi-a spus că orice text pe care-l scrie despre mine, despre cărțile mele, pentru revista albaiuliană la care lucrează în timpul său liber, îi este refuzat, numele meu fiind acolo ocolit, de cîțiva ani buni, în mod intenționat. Faptul acesta îl observasem și eu dar nu-mi puteam imagina motivul. Tocmai în locul unde știam că am doar prieteni! Rîzînd, Eugen mi-a șoptit așa zisul motiv. Am fost uluit. Se aștepta la asta. Era un motiv pueril, infantil și, de fapt, „prefabricat” de cineva la care mă așteptam cel mai puțin. Desigur, am comentat apoi cu amărăciune, cînd vezi viața mai mult în negru pe negru, fără alte culori, imaginația o mai poate lua razna în detrimentul unor vechi relații. N-avea sens să mai discutăm pe marginea respectivei „cestiuni”, hilară și caraghioasă, dar pe care Eugen nu s-a mai putut abține și a dorit să mi-o aducă la cunoștință. Cu tot riscul.

Mi-a povestit, în continuare, mult mai degajat și entuziasmat, despre ultima călătorie făcută peste hotare și despre alta, pe care tocmai o pregătea. Avea vocea puțin obosită și respirația mai precipitată. Am pus totul pe seama emoției care-l încerca, ori de câte ori vorbea despre călătoriile sale. Țin minte că l-am întrebat, pe cînd un volum cu note de călătorii ori un roman, „specialitatea” lui, despre un Don Juan de... Alba,

pornit prin lume ca să descopere și să se descopere, să se lase sedus de peisaje și oameni și să-și perfecționeze, la rîndul său, arta... seducției. A rîs Eugen, promițînd că se va gîndi la ceea ce i-am sugerat. Iarăși am plănuț să ne întîlnim. Nu ne văzusem de multă vreme. De această dată, eu nu mai eram dornic să ajung la Alba Iulia... Preferam să ne vedem, mai bine, la Cluj ori... chiar undeva în străinătate.

La începutul lunii mai, într-o zi de-o impertinentă veselie, cu soare și păsărele ciripind voios printre cregile copacilor care au mai rămas în picioare în centrul orașului, m-am aflat în redacția unei reviste. Ca de obicei, presă multă pe masa cea lungă din biroul redactorului șef. Am răsfoit ici colo și, din întîmplare, am citit, uluit, că Eugen Curta a plecat în ultima sa călătorie. Una definitivă, fără întoarcere, despre care nu va mai povesti niciodată. Nu-mi venea să cred. Oare de ce nu mi-a dat nimeni un scurt telefon? Apoi tot eu mi-am răspuns, cine naiba să o fi făcut! Și-a ascuns, cu discreție, boala, doar respirația grea și vocea obosită îl mai trădau uneori.

Înalt și robust, nu puteai crede, la prima vedere, că romancierul Eugen Curta ascunde un sentimental, un veșnic „adolescent” pornit în căutarea iubirilor mai mult ori mai puțin împlinite, căutînd să-și perfecționeze arta seducției, așa cum am mai amintit deja. Romanele

sau acest dar de a-l... seduce pe cititor, prin ritmul în care sînt scrise, prin personajele cu profiluri foarte bine conturate dar, mai ales, prin „poveștile” lor, prin ceea ce se „întîmplă”. Prin acțiunile lor. Prin feliile de viață, uneori dur de realiste, pe care le oferă celor care mai au timp să „consume” și literatură. În cărțile sale descoperi personaje feminine complexe, atent descrise și „analizate”, adeseori cu umor și... autoironie, descoperi cupluri ale căror relații sînt sondate în profunzime și, mai ales, descoperi un autor de talent, „obsedat” să descrie toate fețele, toate chipurile, toate tainele „banalului” sentiment al iubirii. Al dragostei. Gama este largă, variată, schimbă tonalități, de la gelozie la orgolii de cuceritor, de la sexualitatea pură la gingășia unor iubiri nedecarate...

Expert în arta dialogului, nu se putea ca Eugen Curta să ocolească genul dramatic, publicînd și un volum de teatru...

Dacă nu aș fi trecut în ziua respectivă prin redacția revistei clujene, nu aș fi aflat de plecarea lui din rîndurile noastre, ale celor care, încă, mai respirăm. Cum tocmai mă întorsesem și eu dintr-o călătorie, cu siguranță l-aș fi sunat! și, cine știe, poate Eugen mi-ar fi răspuns...

## anestezii de larg consum

## Între un marș și o bătaie, corcodușul și valiza

Mihai Dragolea

Pe o terasă recent răsărită pe un trotuar al orașului, căscatul de Sebastian își trage sufletul, după o alergătură cam fără rost prin centru; dar una cu mari emoții; prima a fost îndată ce a ieșit în stradă, după ce a asistat la o întâlnire cu lume fină, domni și doamne intelectuali; în stradă, chiar pe trotuarul unde se afla, treceau, ca într-un alai mame cu cărucioarele în care dormeau, gângureau, plângeau, priveau bebeluși; aveau și vreo două pancarte, cereau să fie respectate în trafic, să-și poată plimba odraslele în liniște cu toată fragilitatea și gingășia alaiului de mame și bebeluși, e ceva șocant să le vezi incolonate și protestând; dar, dacă grave

condiții impun gestul, uite că se poate. Cam cu asemenea gânduri prin cap, Sebastian a ajuns într-o piață unde, cum să nu caște gura enorm! – se băteau de mama focului două echipe de suporteri, foarte nervoși și darnici la pumni; de teamă să nu cumva să încaseze și el un asemenea cadou, ziua în amiaza mare, Sebastian s-a grăbit să părăsească locul conflictului. Așa a ajuns la proaspăta terasă; pentru că i-au plăcut reclamele în domeniu, a cerut o bere Stella Artois; cum e cu gândul când la marșul mămicilor, când la bătaia din piață, învârte alene sticla de bere, pe care vede scris următorul mesaj: "Sebastien Artois became its master brewer in 1708." Deci, fix în

urmă cu trei secole acest strămoș inaugura acest faimos produs lichid. Păcat mare că nu scrie mai mult despre nobilul strămoș în ale numelui, cine știe ce viață a dus cu asemenea bere în jur, îi vor fi fost sau nu autoritățile recunoscătoare pentru delicia furnizate. Mai să sară de la masă când, la difuzoarele terasei, într-un buletin de știri care întrerupe muzica retro oferită, se prăvălesc în auzul lui Sebastian două vești năucitoare: niște cetățeni au fost găsiți cu o valiză de bani mulți și grei, pe care doreau s-o facă, într-un mod deloc transparent, cadou. Și nu se termină bine prima veste, că și explodează cea de-a doua: într-o localitate din sudul țării, de lângă Dunăre, un corcoduș realizează păstăi de fasole! Ce să te mai gândești la maestrul berar Artois când valizele nu mai conțin haine, ci sunt burdușite cu valută, când simpaticul pom care este corcodușul renunță la delicatesele-i fructe și, din senin, se pune pe produs păstăi de fasole?! Dar – asta este!

## muzica

## Brazilienii nu se astâmpără nici când sunt diplomați

Virgil Mihaiu

Diplomatul Lauro Barbosa da Silva Moreira îndeplinește actualmente funcția de ambasador al Braziliei pe lângă CPLP (Comunitatea Țărilor de Limbă Portugheză). Și o face demonstrând o vocație culturală ieșită din comun. Printre numeroasele acțiuni demne de interes lansate de dânsul în Portugalia s'a numărat recentul concert dedicat muzicii braziliene a secolului 20. În ambianța fastuoasă a Palatului Foz, și grație directoarei Anabela Martins Baptista (de clarviziunea căreia a profitat din plin și Institutul Cultural Român), am aplaudat un tandem sui-generis, alcătuit din inițiativa domnului Moreira: Euclides Mattos la ghitară (numită, în portugheza braziliană, *violão*), împreună cu percuționistul Alfredo Bessa (a cărui reputație se bazează, primordial, pe colaborarea cu legendarul muzician Baden Powell). Ideea acestei interesante alăturări (Bessa aparține vechii gârzi, fiind născut în 1933, pe când Mattos se află la apogeul creativității) s'a ivit acum câțiva ani, pe când dl. Moreira era ambasadorul Braziliei în Maroc. Profitând de vastul orizont muzical al celor doi, Lauro Barbosa da Silva Moreira a procedat asemenea unui abil producător de spectacole: a alcătuit un repertoriu reprezentativ, pe care s'a angajat el însuși să-l prezinte, cu irezistibil șarm. Mai mult chiar: în numeroase pasaje, încă "nerodate", el intervine ca un valoros element de coeziune. Îl cunoscusem deja ca pe un excelent recitator din vastul tezaur al poeziei braziliene. Însă nu m'aș fi așteptat ca "tizul lui Aírto Moreira" (mare percuționist dintr'o țară unde instrumentiștii acestei categorii sunt foarte prețuiți) să manifeste el însuși asemenea talente percuționistice. Astfel am reușit să înțeleg care poate fi rolul celor două linguri suprapuse – mânuite cam în felul castanietelor – în susținerea ritmurilor de samba sau de bossa nova.

Pe parcursul consistentului recital, Alfredo Bessa a demonstrat virtuțile... exorcizante ale berimbau-ului – alt instrument specific brazilian –;

Euclides Mattos a trecut cu versatilitate de la un stil la altul și de la o melodie la alta, stârnind adeseori melancolia spectatorilor, care nu ezitau să fredoneze ei înșiși sau să bată ritmic din palme; dar cea mai interesantă mi s'a părut selecția pieselor: la început au fost interpretate bijuterii "preclasice", precum *Asa Branca* de Luiz Gonzaga, *Sons de Carrilhões* și *Interrogando* de João Pernambuco, *Na Baixa do Sapateiro* de Ari Barroso, *Odeon* de Ernesto Nazareth, *Canto de Ossanha* de Baden Powell & Vinícius de Moraes.

Un punct culminant al seratei l-a constituit evocarea *din interior* a condițiilor în care a apărut *bossa nova* – genul creat în urmă cu o jumătate de secol prin fastă întâlnire dintre Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes și João Gilberto. Mi s'a părut fascinant să descopăr că evenimente la care participasem *afectiv și intuitiv*, de la o distanță geografică (și de sistem social) imensă – pe când aveam 7 ani și urma să intru la școală – avuseseră, în fapt, o importanță crucială pentru destinul celei mai mari țări de limbă neolatină de pe Glob. Mă refer atât la edificarea noii capitale, Brasília – proiectată de către arhitectul Oscar Niemayer – cât și la câștigarea titlului de campioni mondiali de către fotbalistii brazilieni – ale căror nume le țin minte și acum: Gilmar, Vavá, Didi, Garrincha, Pelé, Bellini, Zagallo, Nilton și Djalma Santos, Zito, Orlando (eveniment petrecut în Suedia în iunie 1958). *Bossa nova* aveam s'o cunosc ceva mai târziu, cam prin 1963, când muzicieni români de talia unui Richard Oschanitzky începuseră să compună ei înșiși în acea manieră.

Ambasadorul (și... interpretul) Moreira a amintit că perioada de cinci ani 1956-1961, când și-a exercitat mandatul președinte Jucelino Kubitschek, a fost epoca în care Brazilia a început să se perceapă pe sine drept o țară fericită. Liderul cu ascendență cehă a introdus un stil de guvernare inovator, fără precedent (la fel cum



Lauro Barbosa da Silva Moreira

atmosfera degajată a *bossa novei* nu mai avea nimic în comun cu trăsăturile larmoioante ale muzicii care o precedase). JK (pronunțat „jota-ka”) a edificat în jurul său o aură de simpatie și încredere printre brazilieni. Aceasta s'a reflectat și în reamplasarea capitalei în centrul imensului stat, mutare ce fusese prevăzută încă de la declararea independenței (7 septembrie 1822), dar a devenit realitate abia în „anii auriți” ai guvernării Kubitschek.

Din program nu au lipsit nici compoziții aproape clasicizate, semnate de tandemul Jobim/Moraes (*Garota da Ipanema*, *Chega de Saudade*, *Desafinado*), sau de alți importanți muzicieni brazilieni: Edu Lobo, Chico Buarque, Carlos Lyra, Ivan Lins. Succes de public garantat, dar ceea ce ar trebui subliniat este că adevărata forță a acestei culturi nu se manifestă prin acțiuni voluntarist-festiviste, ci tocmai prin umanitatea ei, prin căldura afectivă, prin simțul umorului, atmosfera decontractată, lipsită de crispări demonstrative. În contrast cu bălciul globalizat al megaspectacolelor de tip hollywoodian, un asemenea concert ne poate reda o fărâma de optimism într'o lume tot mai aberantă.

## CENTENAR SIGISMUND TODUȚĂ

# “Creația lui Sigismund Toduță trebuie să ajungă să ne reprezinte în Europa”

### interviu cu muzicologul Mihai Ghircoiaș

În acest an comunitatea muzicală clujeană aniversază 100 de ani de la nașterea marelui compozitor Sigismund Toduță (17 mai 1908 - 3 iulie 1991), prilej binevenit pentru cunoașterea, rememorarea și împărtășirea multor date, aspecte, amintiri care compun viața și opera acestui mare creator.

Când înfăptuirile sale sunt sprijinite de o instituție fără profit cotidian, într-o largă și generoasă perspectivă, atunci șansele de afirmare postumă a personalității lui cresc vizibil și încredător. Așa se prezintă astăzi Fundația “Sigismund Toduță”, înființată în iulie 1991, cu scopul precis și totodată nobil de a valorifica la cele mai înalte cerințe întreaga moștenire artistică și științifică a lui Sigismund Toduță.

La acest moment aniversar, secretarul științific al Fundației “Sigismund Toduță”, muzicologul Mihai Ghircoiaș, a punctat pentru revista “Tribuna” și cititorii săi câteva repere ale activității de până acum și unele direcții de dezvoltare ale acestei prestigioase instituții.

**Ciprian Rusu:** - *Stimate domnule Ghircoiaș, cum a reușit comunitatea muzicală clujeană să înființeze o Fundație la doar cinci zile după moartea compozitorului?*

**Mihai Ghircoiaș:** - Ideea formării unei asemenea organizații a venit din timpul vieții lui Sigismund Toduță când, fiindu-i sugerată în unele clipe fără de speranță, a acceptat tacit, gândindu-se în special la ajutorarea celei mai tinere generații de muzicieni. În acele zile ale lunii iulie 1991, cu o nemăsurată energie și solidaritate, muzicienii de frunte ai Clujului, cei mai apropiați lui, s-au întrunit după înmormântarea de la Simeria (Hunedoara) și au stabilit constituirea Fundației cu același nume. Două

zile mai târziu statutul era elaborat, iar în 27 iulie a fost obținută hotărârea judecătorească de înființare.

- *Ce a urmat după această reușită și necesară acțiune a Clujului muzical?*

- Timp de trei ani, doi dintre cei mai devotați discipoli ai lui, Hans Peter Türk și Dan Voiculescu, ei înșiși eminenți profesori și compozitori, au reușit o primă organizare a bibliotecii rămase în locuința în care a trăit peste trei decenii, după toate regulile moderne ale biblioteconomiei; arhiva de o deosebită valoare cuprinde manuscrisele compozițiilor sau scrierilor de muzicologie, partiturile muzicale, volumele de muzicologie, corespondența, câteva obiecte de mobilier, de artă, și pianul *Bechstein* la care și-a auzit unele dintre cele peste 200 de lucrări.

- *Cum s-a afirmat între timp Fundația “Sigismund Toduță” în peisajul societății civile din România?*

- A fost un drum lung până astăzi, când reușim să ne recapitulăm îndatoririle de muzicieni pentru creatorul Toduță și încercăm să punctăm câteva din țintele intuite, conștientizate, propuse în acest an aniversar. Continuând arhivarea bibliotecii, Fundația a acordat premii speciale unor interpreți remarcați la concursurile *Jeunesse musicales*, George Enescu de la București, Carl Filtsch de la Sibiu, Sigismund Toduță de la Bistrița și Deva; a impus la rândul ei, în 1998, Concursul internațional de interpretare cu același nume de la Cluj, ajuns la a V-a ediție în 2007; a reluat după 1992 premiile de merit și bursele de studiu anuale gândite încă din 1985 de compozitor, pentru încurajarea celor mai buni elevi ori studenți ai Liceului sau Academiei de Muzică clu-



Sigismund Toduță

jene; a reușit să inițieze un Concurs de compoziție muzicală prin două apreciate manifestări creative dedicate mai tinerilor compozitori români (în 1997 și 1999). În cele 11 ediții ale unui simpozion anual de muzicologie toți cei atrași și cucerți de creația lui Toduță au adus modeste contribuții la conturarea unui tablou integral al Operei sale. Unele dintre aceste scrieri au apărut într-un prim volum de *Studii toduțiene*, ce se cere evident continuat prin deschiderea oferită de manifestările actuale.

- *Credeți că în postumitate valoarea unui creator se impune de la sine sau printr-un efect conjugat al multor conștiințe lucide, energii binefăcătoare?*

- Rareori în istoria muzicii posteritatea unui compozitor a crescut prin valoarea arătată în timpul vieții. Dacă ne gândim doar la J.S. Bach sau la al nostru G. Enescu, ne frapează lungimea timpului trecut până la o receptare adevărată, la nivelul pe care îl cunosc specialiștii. Doar editorii, interpreții, prietenii sau discipolii supraviețuitori pot înclina balanța în favoarea aprecierii operelor unui artist autentic, pe o anume perioadă, la scară omenească. În această fază ne găsim și cu Sigismund Toduță, având parte postumă de păstrare, de cercetare și, mai ales în acest an aniversar, de interpretări alese, fără de care opus-urile muzicale nu-și au rostul.

- *După trecerea clipelor de bucurie aniversară, cum apreciați viitorul apropiat al muzicii românești?*

- Tocmai în aceste săptămâni de intense pregătiri ne dăm seama de raritatea programării lucrărilor românești în programele de concert ale celor optsprezece orchestre filarmonice din România. Într-adevăr, s-a scris foarte mult, dar între cele nenumărate creații apărute la noi în ultimii 80 de ani, se pot găsi oricând, lunar, 18 piese bine scrise, inspirate, cu șanse mari de reluare ciclică.

După unele impresii ale muzicienilor onești și realiști, muzica lui Sigismund Toduță este foarte bine gândită și scrisă, inspirată, este esențial românească și ar merita cu adevărat o prezență continuă în viața noastră muzicală. Și, după opera lui Enescu, alături de muzica lui Paul Constantinescu, creația lui Toduță trebuie să ajungă să ne reprezinte în Europa noastră recent reunită, în lumea muzicală largă. Este doar o chestiune de profundă conștiință națională.

Interviu realizat de  
Ciprian Rusu



## teatru

## Ne place Shakespeare (II)

### Festivalul Internațional „Shakespeare”, ediția a VI-a, Craiova, 1-10 mai 2008

Claudiu Groza

Probabil că *Regele Lear*, regizat de Lev Dodin la Malii Teatr din Sankt Petersburg, a fost cel mai echilibrat spectacol shakespearian – din cele văzute de mine – al festivalului de la Craiova. Cu un anume *hieratism* al ansamblului scenic – decor eficient, deloc baroc, costume albe, în marea parte a reprezentației, oarecum neutre – și cu un joc actoricesc intens, cvasi-incandescent în anumite momente, montarea lui Dodin a eliminat surplusul din *Macbeth* și a ridicat temperatura de joc, prea scăzută în *Troilus și Cressida*. Firește, spectacolele sunt greu de comparat în afara acestei judecăți formale, fiecare fiind rodul unei concepții regizorale compacte și coerente, o interpretare ce valorizează în trei formule hermeneutice pregnante trei texte cu amplă istorie spectacologică.

Iar unul din meritele lui Lev Dodin este de a destructura abil clișeele ce bavurează *Regele Lear*, oferind o lectură nu neapărat revoluționară, cât nuanțată și originală în punctele sale de forță, sugestivă, postmodernă în unele accente și arhaic-uman-traumatică, precum o *cateheză a durerii*, în altele.

Aici, *Lear*, ca toate celelalte personaje, are fie trăiri *accentuate* – în sensul psihologic al termenului –, fie momente de abandon, ce echivalează cu *acumulări de experiență intimă*. Marele rege, înțelept, care-și *pozează* înțelepciunea încă de la bun începutul acțiunii, se regăsește pe parcurs contrazis în superbia-i generoasă, apoi confruntat cu o nouă lecție ontologică, în cele din urmă înfrânt tocmai de *sfidarea* unei norme de existență pe care n-a putut să și-o asume.

Căci *aroganța* unui gest cu aparență altruist-valorizantă, greșea pe care o face și naivul, ușor de înșelatul Gloucester, e cea care-l pierde pe *Lear*. El *donează*, construindu-și ideal un piedestal statuar, puterea, dar nu pentru a face loc altei generații, ci pentru a beneficia el însuși de meritele unui astfel de gest. Asta sugerează fina lectură dodiniană, în care *Lear* tinde să devină un rege-fetiș. Or, reacția fiicelor nu mai e, în context, doar un gest de saturație filială pentru excentricitățile unui bătrân orgolios, ci chiar o *pedeapsă* divin comandată ce menește *ispășirea* unui exces uman impardonabil. *Lear* ar fi un dictator, în ordinea gestului său, iar efectul scontat al aceluia gest ar fi de *proclamare* a sa drept un soi de zeu deambulant pe străzile regatului odinioară stăpânit. Nu exclud că Dodin a gândit această structură de interacțiuni semiotice cu o anume *teză*. Totuși, acest virtual subtext hermeneutic nu dă stridențe orizontului de semnificații principal.

Concepția regizorală cu intarsii limpezi ontologice se arată în faimoasa scenă a întâlnirii lui *Lear* cu Sărmanul Tom, punctul de rezistență al oricărei montări a textului shakespearian. Aici, aceasta îi are pe protagoniști goi, dezgoliți, dezbrăcați adică de *pielea zeiască*, de orgoliul demiurgic pe care și-l asumaseră. Tom, alias Edgar, joacă acum rolul unui *miel* al cărui sacrificiu nu este de această dată fizic, sângeros, dar e însângerat prin durere, prin suferință, convertindu-i pe toți ceilalți spre această *ispășire*, la început doar simțită, apoi cerebralizată, ale cărei consecințe

finale vor fi tragice. Edgar-Tom e un *pustnic laic*, a cărui auto-asumată culpă ar trebui să ardă culpa fiecăruia, culpa colectivă. Totuși, zeii sunt muți. Dumnezeu, invocat de-acum, în fundal, în locul panopticolui antic al compromisiurilor divine, e un *Deus absconditus*, este o entitate pedepsitoare, de aici și finalul fără scăpare al pieirii, al *hirului*, cum se spune în româna transilvană, unui neam. În termeni hermeneutici absoluți, se poate spune că *Lear* instrumentează de fapt *moartea de tot*, adică niciodată-mai-pomenirea sa, deși dorise să intre în istorie ca model al înțelepciunii politice și umane.

Ce sensuri are piesa shakespeariană evaluată contextual, istoric-literar, sociologic, nu are semnificație în economia acestui comentariu. Rămâne însă, pentru spectatorul montării lui Lev Dodin, senzația acută a unei tragedii cumplite, izvorâtă din mintea unui *om* ce s-a pus pe sine înaintea gestului altruist pe care voia să-l facă. Lecție nu doar decalogică, împotriva trufiei de sine, ci și adânc pilduitoare social asupra „binelui” gândit să fie piedestalul unui dictator, întru găunoasa surpare a unei civilizații. Aici stă, cred, deși poate analiza mea anterioară e abuzivă, nucleul subtil al lecturii dodiniene din Shakespeare.

Spectacolul de la Malii Teatr a fost jucat de o echipă admirabilă de actori, de la traumaticul rege, interpretat în tonuri diferite, de la superbie la umilintă și deznădejde, de Piotr Semak, la sacrificatul Edgar-Tom, vital-devitalizat, înjosindu-se pentru a-i înălța pe ceilalți, întruchipat statuar-scenic, prin frumusețe corporală și știință a nuanței, de Danila Kozlovski, ori la arogantul auto-redus la statutul de servitor-ispășitor de culpă Gloucester, cel ce se trezește din urâtul vis al orgoliului cu o clipă mai devreme decât *Lear* (Serghei Kurișev). Ceva mai estompați în economia *tensională* a montării, dar pregnanți în prezența lor scenică, au fost ficele regale – Elizaveta Boiarskaia, Elena Solomonova și Daria Rumianțeva – la fel ca și ducele burgund Alexei Zubarev și fiul bastard Edmund (Vladimir Seleznirov).

O figură aparte în spațiul intrigii o ocupă bufonul lui *Lear* (Alexei Devocenko), gândit de Lev Dodin ca un clown ce cântă la pian, cu vultul ludice contrapuse unei atitudini de *prezicător* sumbru al climaxului final. O ipostază clownescă redutabilă, întrucât redă nu doar gratuitatea spectacolului vieții, ci și hăul hăd, rizibil, al spectacolului morții. O ducere la groapă rânjită, câtă vreme *morții* nu se văd pe nășalie, ci convivi macabri ai ceremoniei, întruchipează, din nou hermeneutic, acest bufon aparte.

*Regele Lear*, în viziunea lui Lev Dodin, e un spectacol mult mai complex decât poate să dea seama acest comentariu. Rămâne din el, în memoria profundă a spectatorului, drama unei înălțări deșarte, *ispășirea* unui zbor nepermis. Mântuirea e îngăduită doar celui umil, care simte sub picioare, înainte de a se înălța, pământul din care, biblic, a fost plămădit.



Regele Lear

foto: Claudiu Groza

### Cu fanfara pe malul Dunării

Toți participanții la Festivalul „Shakespeare” – critici, actori, regizori, scriitori, muzicieni, studenți – au fost invitați în 5 mai de poetul Mircea Dinescu și soția sa, traducătoarea și omul de teatru Mașa Dinescu, la Cetate, un sătuc pe malul Dunării, pentru a celebra nu doar manifestarea teatrală în cauză, ci și inaugurarea unui centru cultural de clasă, clădit anume de gazda noastră pentru a fi sediu de concerte, expoziții ori dezbateri pe teme culturale.

Momentul, la care au luat parte – fac acest succint registru de dragul comportajului istoric-teatral – cei trei „șefi” ai Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, Yuon Cheol Kim, președinte în exercițiu, Ian Herbert și John Elsom, președinți onorifici, Stanley Wells, cel mai reputat exeget shakespearian al lumii, Ludmila Patlanjoglu, președinta AICT România, plus zeci de alți teatrotori cu renume public național sau internațional, a fost și prilejul unui remarcabil concert de muzică renascentistă engleză, susținut de Corala Academică a Filarmonicii de Stat „Oltenia” din Craiova, sub conducerea lui Alexandru Racu.

Reuniunea s-a încheiat cu o reușită petrecere, condimentată muzical de faimoasa fanfară *Mambo Siria*, în ale cărei acorduri toți invitații au jucat pe melodii tradiționale românești. Mulțumiri colegiale, Mircea și Mașa, felicitări *Mambo Siria!*

### Actor și Spectator

Colegul poet și editor Nicolae Coande publică, alături de publicistul Adrian Buz, sub egida Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova, revista *SpectActor*, un trimestrial de informație și atitudine ajuns acum la numărul cinci. Din al patrulea „episod” al coerentei publicații craiovene, care îmbină inspirat orizontul teatral cu cel literar, într-o comuniune inexistentă prin alte părți, am reținut superbul grupaj eseistic, literar și diaristic al lui Aureliu Manea, inedit, *Despărțirea de tata*, empatic postfațat de scriitorul Ioan Lascu și provenit din arhiva actriței Mirela Ciobă.

film

## Scafandru și fluturele

Ioan-Pavel Azap & Lucian Maier

După ce a ratat Palme d'Or-ul, nemulțumindu-se doar cu premiul pentru regie Julian Schnabel s-a dezlănțuit în declarații belicoase la adresa lui Cristian Mungiu, afirmând sus și tare cum că el ar fi meritat marele trofeu al Cannes-ului 2007, acesta fiind acordat României pe criterii politice. Citez (apud „Gardianul” din 15 ianuarie 2008): “De fapt, până la ora 2.00 a acelei zile, membrii juriului festivalului voiau să-mi dea mie Palme d'Or. Jurizarea devine foarte politică și polemică, așa că ei spun «Ok, îi dăm lui Schnabel premiul pentru cel mai bun regizor și ne-am luat de-o grijă, și îi dăm românului Palme d'Or». Ce-i drept, e drept: nici modestia, nici bunul simț nu-l dau afară din casă pe regizorul american. Ei, și ca să nu mai rămâie și anul ăsta repetent, juriul Globurilor de Aur 2008 l-a recompensat pe pârâciosul plângăcios cu Globurile pentru cel mai bun film străin și pentru cel mai bun regizor. Că, de, nici Mungiu nu și-a ținut gura și s-a găsit să susțină – perfect îndreptățit, dar ce importă? – că Palme d'Or e mai important decât Oscar-ul...”

Cum orice aș (mai) afirma în continuare pot fi acuzat de partizanat, îmi permit să spun (cum fac, de altfel, de fiecare dată!) ce cred eu cu adevărat despre *Scafandru și fluturele* (*Le scaphandre et le papillon* / *The Diving Bell and the Butterfly*, Franța / SUA, 1997; sc. Ronald Harwood; r. Julian Schnabel; cu: Mathieu Amalric, Anne Consigny, Emmanuelle Seigner). În primul rând, orice spectator onest și cât de cât avizat poate observa de la prima vizionare că *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* este de departe mai unitar stilistic, mai coerent dramaturgic, mai puțin speculativ, mai emoționant – fără a violenta, fără a brusca afectiv spectatorul. Dacă veți citi fraza anterioară antonimic, înlocuind *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* cu *Scafandru și fluturele*, cronică de față s-ar putea încheia. Dar ar fi păcat să nu intrăm puțin în amănunte. *Scafandru și fluturele* este ecranizarea unei cărți de Jean-Dominique Bauby, editor la „Elle Paris”, care, în urma unui accident cerebral, rămâne complet paralizat, la doar 43 de ani, putând să miște doar pleoapa unui ochi, singura lui legătură cu lumea exterioară, cu semenii. În atari condiții, el reușește să scrie o carte autobiografică după o metodă inedită: o asistentă spune alfabetul iar Bauby clipește la litera dorită, construind astfel cuvinte, propoziții, fraze... Trebuie să recunoaștem că e impresionant. Mai mult, viața fiind uneori hotărât mai melodramatică decât cel mai prost film, Bauby moare la doar câteva zile după apariția cărții. Nimic de zis, subiectul se preta ecranizării, suferința celorlalți ferindu-ne cel mai adesea – chiar dacă nu recunoaștem asta în gura mare. Din păcate, deși e greu de crezut, Julian Schnabel nu reușește să confere veridicitate realității, realizând un film rece, rigid, lipsit de emoție (despre tandrețe nici nu poate fi vorba!), aseptice, fără personalitate, dizarmonic stilistic. Cazul particular al lui Bauby rămâne atât de particular, încât implicarea afectivă a spectatorului este aproape nulă.

Lăsând la o parte fudulia caracteristică (aproape) oricărui regizor, singura justificare a declarațiilor sforăitoare ale lui Schnabel la adresa lui Mungiu ar fi nevoia de reclamă pentru propriul său film. Că, de, reclama-i sufletul comerțului, chiar și (sau mai ales) a comerțului cu false sentimente... (I.-P.A.)



Primele douăzeci de minute am avut inima cât un purice. Apoi tensiunea s-a risipit și am simțit neîncetat că filmul acesta trebuia să fie mult mai bun. Doar că pentru a rămîne filmul mai bun, regizorul Julian Schnabel trebuia să îl cenzureze serios pe artistul Julian Schnabel.

Din punct de vedere logic, *Le scaphandre et le papillon* (*Scafandru și fluturele*) are o alcătuire inductivă: un demers care înfățișează întâi efectele, apoi cauza; e un drum în care imaginea totală asupra realității interne e obținută printr-o suită de întâmplări particulare, ele însele lipsite de aportul rînduirii cronologice. Tipul acesta de argumentație e suficient pentru a ține spectatorul prins în poveste. Totuși, filmul este inegal, iar acest fapt cred că se datorează formării realizatorului; se vede că Schnabel are un nume cu rezonanță în arta contemporană și că spre cinematografie s-a îndreptat abia după ce a cunoscut succesul în domeniul respectiv.

În primele minute ale filmului, regizorul Schnabel domină povestea. În această primă parte, în comparație cu toate celelalte filme bune în care e vorba despre suferință profundă – *Mar adentro* sau *Les invasions barbares* îmi vin acum în minte –, Schnabel reușește ceva ingenios: oferă o vedere la persoana întâi. Înscrierea în coordonatele personajului este perfect mijlocită de această perspectivă la persoana întâi. Prin această formulă, pentru prima oară am simțit că cinematografia oferă spațiul unei identificări profunde, întâlnită pînă acum doar în jocurile video de acțiune. Unul dintre genurile industriei de *videogames* se numește FPS: *first-person shooter*. În aceste jocuri, un caracter e luat în primire de către *gamer*. Distanța dintre joc și jucător e „absorbită” printr-un subterfugiu: jucătorul nu își vede personajul pe ecranul monitorului, ci vede lumea tridimensională implementată de creatorii jocului direct prin ochii personajului și, mai nou, poate interacționa cu orice obiect din lumea pe care jocul i-o deschide. Dacă adăugăm faptul că are de îndeplinit misiuni reduse la o schemă primordială – totul pentru supraviețuire –, care asigură porții consistente de adrenalină, înțelegem de ce *gamer-ii* sînt atît de prinși în aceste istorii de gen: jucătorii iau totul pe cont propriu, după ce, în prealabil, pătrund în poveste prin ochii personajului și are loc o identificare cu acesta. În primele minute ale filmului, lui Schnabel îi reușește acest artificiu.

Introducerea în poveste e realizată chiar prin intermediul personajului principal, prin ceea ce vede și prin ceea ce i se întâmplă lui Jean-Dominique Bauby (Jean-Do). Astfel, spectatorul este excelent plasat în atmosfera interioară a eroului, unde perplexitatea devine disperare, apoi dezamăgire, iar concomitent cu aceasta se instalează și dorința lui de a părăsi lumea. O lume în care Jean-Do, redactor-șef la revista „Elle”, era paralizat în urma unui accident vascular cerebral, singura parte a trupului pe care o mai putea controla fiind pleoapa ochiului stîng. FPS-ul din industria jocurilor video capătă un nou sens în cinematografia lui Schnabel: *first-person suffering*.

Imediat ce filmul va părăsi punctul de vedere al lui Jean-Do, artistul Schnabel începe să-l domine pe regizor. Dacă inițial percepeam în mod direct simțămintele lui Jean-Do de pe ecran, acum autorul încearcă să intermedieze, să traducă poetic povestea fostului redactor-șef de la „Elle”. Astfel că vedem, pe de o parte, o serie de colaje în care, metaforic, artistul Schnabel prezintă agonia lui Jean-Do: se simte prins într-o carapace, ca și cum ar fi rămas prizonier într-un costum de scafandru specific pionieratului subacvatic, din care (sufletul său) ar vrea să evadeze precum un fluture care se rupe de existența sa larvară. Pe de altă parte, pentru a întregi drumul spre cauză, trecutul tumultuos al lui Jean-Do îl cunoaștem prin intermediul unor minisevențe de tip videoclip MTV, pe muzica celor de la U2, The Dirtbombs, The Velvet Underground, Ultra Orange & Emmanuelle sau Tom Waits.

Odată ieșit din redarea directă a simțămintelor lui Jean-Do, realizatorul pare că a transpus cinematic povestea mai mult de dragul sau și al artei sale (contemporane, cea din galerii), ale cărei culori și constructe se văd în mai toate scenele în care Jean-Do nutrește imposibilul (prin raportare la starea sa). Tocmai asta este partea care nu convinge. Toate imaginile poetice pe care le născocesc Schnabel dau filmului un aer *artsy*, falsifică povestea. În amintirea împărătesei Eugénie care împinge un cărucior sau traversează un culoar presărat cu salturile balerinului Nijinski (cu zeci de ani în urmă ambii au fost pacienți în spitalul în care se afla Jean-Do, pe atunci un sanatoriu pentru bolnavii de tuberculoză), în prelucrarea cromatică și în granularitatea unor imagini desprinse (parcă) dintr-un documentar de David Attenborough (povestea cu fluturele), în toată această caznă auctorială de a livra metaforă am simțit că Schnabel caută neconținut imaginile Marii Arte, încearcă să dovedească spectatorului că el este capabil să i-o livreze. În aceste scotociri auctoriale drama personajului Jean-Do dispare, legătura sa cu spectatorul slăbește, iar bucuria de a fi martorul transpunerii originale a unor trăiri acute, devine, în cel mai bun caz, plăcere de a vedea câteva clipuri muzicale bine făcute.

În latura din urmă a filmului, cel care ne amintește că e vorba de o poveste crîncenă este Max von Sydow. Un mare actor poate răscoli un cadru dintr-o suflare. Max von Sydow apare câteva minute, ca tatăl al lui Jean-Do. După accident, încearcă să vorbească prin telefon cu fiul său; lacrimile tatălui exprimă întreaga grozăvie pe care o traversează Jean-Do: să fii ținut la pat, conștient de tot ce (ți) se petrece, dar să nu poți comunica ceea ce simți decât cu pleoapa; Jean-Do clipește atunci cînd e rostită litera care urmează în cuvîntul pe care intenționează să îl spună. În felul acesta a dictat o carte. Treaba asta l-a ținut în viață, în fapt. Pare o nebunie (sau o utopie). Dar a fost realitate! (L.M.)



## colajonări

## Gânduri în loc de oxigen

Alexandru Jurcan

Scriitorul britanic Ian McEwan a devenit, cu certitudine, o vedetă internațională prin opera sa provocatoare. S-a născut în 1948 și a studiat literatura engleză. A scris *Grădina de ciment*, *Mângâieri străine*, *Inocentul*, *Durabila iubire*, *Amsterdam* etc. În 2007 a apărut *Pe Plaja Chesil*, roman nominalizat la Man Booker Prize, tradus la noi de Ana-Maria Lișman (Polirom, 2007). Un roman despre cuvinte nerostite, despre o groază viscerală în fața cărnii „care întâlnește carnea”, când gândurile o iau razna, „parcă îi fuseseră pompate cu de-a sila, gânduri în loc de oxigen”. Într-adevăr, scriitorul construiește narațiuni în stil polițist din amalgam de gesturi și gânduri. Într-o lume în care există un rău permanent, enigmele se nasc repede, cu pecetea umorului negru, a cruzimii și a ambiguității. Poveștile lui Ian McEwan trăiesc între thriller și psihologic.

Acum câteva zile eram la mănăstirea Nicula, la mormântul fostului meu profesor de literatură din liceu, Ion Apostol Popescu. Țin minte că de la orele domniei sale mi se trage mania de a construi titluri. Mai apoi, m-am lăsat sedus de cinema și mi-am imaginat că eu... nu sunt eu, ci un actor care interpretează un rol. Drept pentru care Radu Cosașu mi-a publicat în revista „Cinema” articolul *Personajul Alexandru J*, în care mărturiseam, cu regret, că am scăpat de obsesia... interpretării.

Toate acestea mi le-am amintit citind romanul *Ispășire* de Ian McEwan (*Expiation* sau *Atonement*, 2001), tradus la noi de neobositul Polirom. Briony - adolescenta - l-a acuzat de viol pe cel pe care, de fapt, îl iubea. O fericire se sparge, o inocență se pierde. Romanul prezintă puterea manipulării la

scriitori. Uneori imaginația devine subversivă, se joacă subtil cu realitatea, încearcă s-o mutileze, s-o amestece cu ficțiunea, proliferând răul. Cartea vorbește despre nașterea unei vocații literare. Cristina Ionică a scris despre *Atonement* imediat după apariția lui la Londra, considerându-l un roman despre tulburătoarele efecte ale imaginației, despre inocența care ucide, despre iluzii, despre iubire și război.

Cineva scrie un scenariu, iar actorii intră în rolurile respective. Cum ar fi un scriitor malefic care, privind de la geamul său matinal, ar modifica destinele vecinilor? Da, bătrâna ce traversează parcul va trebui să moară! - își zice el. Cum ar putea literatura să manipuleze ființe reale? Toate aceste gânduri se nasc citind cum Briony Tallis, fiica cea mică a unei familii englezești vrea să devină scriitoare. Ea pregătește o piesa de teatru pentru Leon, fratele mai mare. Un șir de interpretări greșite ale unor situații duc la dramă, deoarece Briony crede că vinovatul pentru agresiunea sexuală este Robbie, fiul uneia dintre servitoarele casei. Acesta va fi condamnat la închisoare, însă obține o reducere a timpului petrecut acolo și se întoarce la Cecilia, care crede în nevinovăția lui. Robbie se înrolează în armată și pleacă la război.

Aflăm că romanul *Atonement* este scris de... Briony, ca o ispășire necesară. Ajungem cu ușurință la metaliteratură, la conturarea altui final, nu? „Le-am oferit fericirea lor” zice scriitoarea Briony (chiar dacă realitatea a fost crudă cu cei doi îndrăgostiți).

În 2007, Joe Wright a realizat filmul

*Atonement*, pe baza scenariului lui Christopher Hampton, distribuindu-i în rolurile principale pe Saoirse Ronan (Briony), Keira Knightley (Cecilia), James McAvoy (Robbie). Mai apare și Vanessa Redgrave, în rolul lui Briony la maturitate. Muzica filmului e semnată de Dario Marianelli. Filmul a fost extrem de apreciat, de recompensat cu premii, pentru narațiunea încheată, veridică, tensionată și convingătoare. Uneori imaginile idilice, cu câmpuri de maci, lasă loc cruzimii războiului. În timpul retragerii dezorganizate Robbie e rănit și urmărește cu ochi tulburi ororile incredibile. Carnea e sfâșiată de arme. Imaginea unui picior de copil atârnat într-un copac îl va urmări pe Robbie și va deveni un coșmar recurent. Absurdul războiului transpare manifest cu fiecare imagine. Regizorul îi reușesc prim-planurile cu literele gigantice ale mașinii de scris, iar sunetele clapelor devin percutante. Romanul conține o arhitectură complexă, simfonică, însă filmul e obligat să transpună frazele în imagini și astfel gândurile pline de oxigen sunt eliminate în favoarea vizualului. Orice film realizat după cărțile lui Ian McEwan va fi o trimitere spre lectură, spre hățșul ademenitor al frazelor fără egal. Ceea ce obsedează: mersul lui Briony, inimitabil, direct, fără ezitări, fără opreliști, implacabil (un apanaj major al filmului). Regizorul era deja cunoscut pentru *Mândrie și prejudecată*, iar Hampton fusese oscarizat pentru *Legături primejdioase*. Sigur că foarte multe nominalizări pentru Globul de Aur au gravitat în jurul filmului *Atonement*, care a primit Globul pentru cel mai bun film în 2008. La fel, muzica din film. Încă un amănunt: Briony este interpretată de trei actrițe: la 13 ani de Saoirse Ronan, la 18 ani de Ramola Garai, iar la maturitate de Vanessa Redgrave.

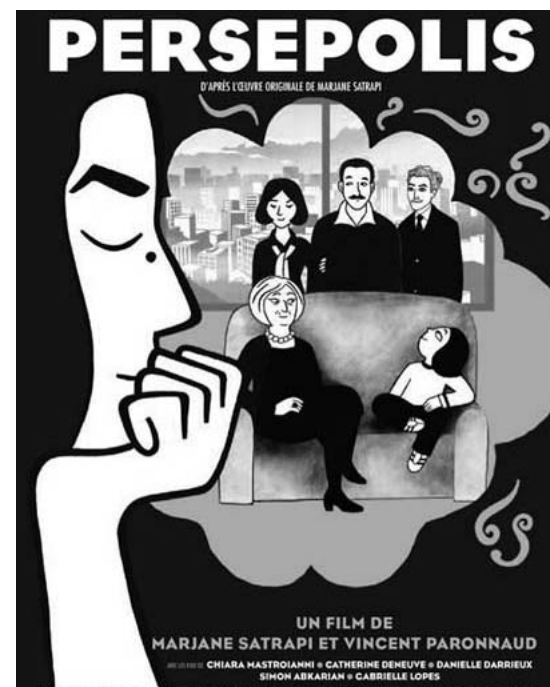
## Forșpan

Ioan-Pavel Azap

Clamat ca un debut de excepție, *Orfelinatul* (El Orfanato, Spania / Mexic, 2007; sc. Sergio G. Sánchez; r. Juan Antonio Bayona; cu: Bélen Rueda, Fernando Cayo, Roger Príncipe, Mabel Rivera) îmi pare a fi doar un film onest al unui regizor promițător. Nu gust genul horror, doar că Bayona vrea - și parțial reușește - să depășească limitele genului. O clădire veche, fost orfelinat, o femeie matură, Laura, fostă „pensionară” a orfelinului, un copil, Simon, adoptat de Laura și de soțul ei, fantomele altor copii, un trecut nebulos - cam acesta este arsenalul filmului. Și dacă registrul horror este banal, drama Laurei - dominată aproape patologic de dragostea pentru Simon - este cea care salvează parțial *Orfelinatul* de la anonimat. Altcva însă mi-a plăcut mai mult decât filmul și mă face să-l urmăresc în continuare pe regizorul debutant. Întrebat dacă face parte din „noul val” spaniol (v. CineFan.ro), Bayona a răspuns: „Spania începe să aibă mijloacele de a rivaliza cu filmele internaționale. Nu numai la nivel tehnic. Am făcut o școală de cinema, pe care realizatorii mai bătrâni decât mine din Spania nu au făcut-o, pentru că școlile de cinema nu existau. *Orfelinatul* nu este doar primul meu lungmetraj. Este primul lungmetraj al scenariului, al operatorului șef, al responsabilului cu montajul, al compozitorului... Nu știu dacă facem parte dintr-un nou val, dar **sunt convins ca nu am fi aici fără aceia care ne-au precedat** (s.m. - I.P.A.)” Cuvinte ce ar trebui să dea

de gândit nu atât „noul val” de regizori români - absolut decent și de bun simț -, cât „noul val” de critici, dintre care unii sunt absolut convinși că cinematografia română a început abia prin 2001-2002.

*Persepolis* (Persepolis, Franța / SUA, 2007; sc. și r.: Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud; voci: Danielle Darrieux, Catherine Deneuve, Chiara Mastroianni) este, în felul său, o ciudățenie. Un desen animat autobiografic, cu accentuate implicații sociale, filmul prezintă copilăria și adolescența Marjanei Satrapi, trăite într-un Iran confruntat cu războiul și fundamentalismul islamic. Azi în vârstă de 41 de ani, Marjane Satrapi trăiește în Franța, iar amintirile sale au apărut inițial sub formă de benzi desenate (roman în benzi desenate - gen, din câte știu eu, inexistent la noi). Mie unuia, poate din lipsa obișnuinței, mi se pare cam șuie treaba, dar nu pot să nu remarc sobrietatea desenelor, mai degrabă austeritatea lor și faptul că (bilă albă!) sunt lucrate în alb-negru, ceea ce amplifică impactul asupra spectatorului. Altfel, *Persepolis* are un scenariu foarte bine structurat, putând fi oricând transformat cu ușurință într-un film cu actori. Dar, declară Marjane Satrapi: „cred că am fi pierdut farmecul universal al poveștii. Un film adevărat ar fi ilustrat o poveste despre oameni ce trăiesc într-un loc îndepărtat și nu arată la fel ca noi. În cel mai



bun caz, ar fi fost o poveste exotică și în cel mai rău caz, o poveste din 'Lumea a treia'. Benzile desenate au avut succes pe plan internațional deoarece desenele sunt abstracte, în alb-negru. Cred că acest aspect a ajutat oamenii să se identifice cu povestea, fie că erau din China, Israel, Chile sau Coreea, este o poveste universală.” Și, după succesul internațional al filmului (mai multe premii, dintre care cel mai important este Marele Premiu al Juriului la Festivalul de la Cannes de anul trecut), se pare că are dreptate.

## 1001 de filme și nopți

## 62. Ordet / Cuvântul

Marius Șopterean

(Continuare din numărul trecut)

În mai multe interviuri date revistei *Cahiers du cinéma* în anii 1961 și 1962 Dreyer dezvoltă o serie întregă de gânduri – sumă a unei poetici profunde și originale – care au stat la baza filmelor sale. Astfel, regizorul *Patimilor Ioanei D'Arc* și al filmului de care ne ocupăm, *Ordet / Cuvântul*, crede că: „Opera de artă se aseamănă cu omul deoarece amândoi au suflet, au personalitate. Sufletul rezultă din stil care la artist este expresia felului în care el concepe subiectul. Stilul este necesar pentru a fixa inspirația într-o formă artistică. Cu ajutorul stilului artistul topește multiplele detalii într-un tot, cu ajutorul stilului el îi face pe ceilalți să vadă acțiunea cu proprii săi ochi. Stilul nu poate fi desprins de opera de artă terminată. El o pătrunde, o impregnează, rămânând invizibil și de nedemonstrat. [...] Primul impuls creator vine din partea scriitorului a cărui operă se află la baza filmului. Dar după ce scriitorul a pus aceste baze, regizorului îi revine sarcina de a crea stilul filmului. Toate detaliile artistice cad în sarcina lui. Sentimentele sale și stările sale de spirit sunt acelea care vor colora filmul și care vor stârni sentimente și stări de spirit corespunzătoare la spectator. Deoarece prin stil el însuflă operei acel suflet care face din ea o artă. El trebuie să dea filmului un chip, mai precis propriul său chip.”<sup>1</sup>

Într-un excelent studiu (*Carl Th. Dreyer - Obstinate rigoare a unui regizor*), criticul italian Guido Bezzola remarcă înfinitul raport dintre arta lui Dreyer, dintre *chipul* lui Dreyer – ca hartă interioară – și lumea din care face parte. Lumea nordului, acea lume singură, tăcută, profundă dar fecundată misterios de o continuă și neobosită autodisciplină și rigoare. Aceste date fac din omul nordului un personaj aflat într-o aproape veșnică contemplație. Iar de aici până la metafizică rămâne un singur pas. Dialogul cu elementul teist – și mai departe, cel teologic – suscită vii controverse și niciodată tăceri. Lumile unor alte dimensiuni spirituale sunt afirmate cu tărie îmbrăcând forma unei veșnice fascinații. De aceea, poate, Nordul nu caută niciodată utopii ci le întâmpină în casele liniștite, pe cărările înghețate și tăcute, în austeritatea misterioasă a aerului. O astfel de lume putea să-i dea pe Sjöström, Molander, Dreyer sau, mai târziu, pe Ingmar Bergman.

Bezzola spune: „Dreyer a adus, în cinematograful, experiența tipic nordică a omului singur, a autorului care trăiește claustrat în lumea lui și a artei lui, aparent fără să se preocupe de altceva, meditănd și dezvoltându-și ideile, traducându-le apoi în scrieri, eseuri, în opere plastice sau în piese de teatru. [...] Încăpățânata înclinare nordică către metafizică, tendința de a porni de la real pentru a-l transfera în noi dimensiuni, unde omul este numai o parte dintr-un întreg, fascinația exercitată de elementul teist care este afirmat sau negat dar niciodată ignorat, sunt componente generale ale unei forme de cultură la care Dreyer a aderat din plin. Să ne gândim la marii veterani nordici ai literaturii, ai artelor plastice, ai filosofiei și științei și ne vom da seama că aproape toți sunt austeri și timizi în același timp, elevați prin problemele lor, înconjurați de un nimb de tăcere ce-i face puțin cam misterioși, chiar în momentele în care fac

confesiuni deosebit de lirice. Case liniștite, ierni lungi, meditații pe cărări ce străbat câmpiile înflorite: toate acestea pot părea locuri comune, dar au o mare importanță și își dovedesc valabilitatea celui care a vizitat Germania de Nord, Danemarca, Suedia sau Norvegia.”<sup>2</sup>

Stilul lui Dreyer este chiar natura umană a lumii nordului. Pentru Dreyer, stilul este acea căutare a sinelui, acea dezvelire a interiorului – reflexie a lumii exterioare – fără de care căutarea celor mai adânci sensuri artistice ar fi cu neputință de realizat. Într-o inspirată lucrare dedicată lumii nordului și, implicit, a cinematografului oferit de acesta, regizorul Ovidiu Georgescu observă pe bună dreptate cum că „filmul nordic este degrețat de patetic compensând prin duritate și abordarea abruptă a multor aspecte delicate.”<sup>3</sup>

Lumea din *Ordet* este una cu totul specială. Și aici nu ne referim doar la cele câteva personaje care populează acest film ci la respirația ideatică, la acea altitudine a ideilor dezbătute din prima până la ultima secvență. Dincolo de dezbaterile aprinse a celor doi capi de familie – Morten și Peter – privitoare la modalitatea de trăire în interiorul creștinismului există o realitate palpabilă în care credința și suferința, la Dreyer sinonime și cu nebunia, par a fi principalele date ale transformării imposibilului în posibil, ale întoarcerii eternității înapoi în secunda vieții, relativă, fugară aproape, neconcretă dar atât de frumoasă. Prin revenirea din lumea morții la viață, revenire aproape firească, a frumoasei Inger, Dreyer vorbește de miracolul învierii, de posibilitatea continuării vieții și a îndeplinirii misiunii acesteia.

Ziua începe albă, cu o trezire firească a familiei Borgen iar banalitatea faptelor de peste zi – micile evenimente cotidiene: luatul mesei, rugăciunea, munca etc. – curge ca ieri și, poate, și ca mâine. Repetatele dispariții ale fratelui nebun, Johannès, cel care mereu fuge și se ascunde undeva în natură confundându-se în ale sale rătăcirii cu Iisus Christos, căutarea acestuia de către frații lui conferă întregii familii Borgen o aură a singurătății nobile dublată de o cuminte și asumată suferință. Disputele, convingerile și trăirile sunt cele obișnuite, cele pe care, poate, le trăim cu toții. Faptul de a trăi în miezul zilei face ca nimic să nu anunțe sfârșitul de la capătul ei. Moartea vine surprinzător, cu multă durere, în urma unei acute suferințe. Și se întâmplă pentru că acesta este datul ei. Viața curge iar moartea oprește această curgere. Moartea pur și simplu se întâmplă. De-a lungul zilei totul curge până în noapte, când acolo, ascunsă în ea, moartea lovește. Nici doctorul nu mai poate face nimic, nici pastorul. Și nici familia. Inger arată ca un înger în acel sicriu care integrat unui decor simplu pare, la rândul lui, un obiect firesc. Ca și cum în toate acele interioare din film mai era o cameră nedeschisă de nimeni în care, simplu și cuminte, acel sicriu aștepta. De aceea învierea din morți pare un miracol realist, pentru că aceasta – ca și moartea – se întâmplă să existe. Inger, îmbrăcată ca o mireasă, aflându-se în sicriu deschide ochii, vede familia care se află la căpătâiul ei și se ridică. Ea este îmbrățișată ca și cum până în acea clipă ar fi fost plecată undeva, fizic, apoi s-a întors, iar viața poate să continue. Dar dincolo de



toate acestea, sub aparentul calm al evenimentelor, există în acest film o anumită neliniște comportamentală a tuturor personajelor. Ea pare a se naște dintr-o anumită stare de permanentă frică, de continuă reținere de la marile și eroicele gesturi ale existenței. Viața oferă ceea ce poate ea oferi, iar locuirea în această îmbrățișare a dăruirii pare a fi suficientă. Existența în sine pare a fi o locație-miracol, în care căutarea chiar timidă a unor certitudini poate să nască o neliniște a sentimentelor. De aceea în *Ordet* se conturează o anumită poezie a neliniștii, a tăcerilor strigate transformând această peliculă într-una dintre cele mai ardente și sufocante comunicări vizuale ale omului cu Dumnezeu. Ale finitului cu infinitul.

Comunicarea și căutarea se topesc la Dreyer într-o formulă vizuală cu totul neobișnuită și de aceea total inovatoare. Timpul – alunecarea impalpabilă a acestuia pe durata doar a unei zile, mișcarea – atât a personajelor în cadru cât și a aparatului de filmat, chipul uman – limpede și neabrutizat de imperiul îndoielii, scenografia interioarelor oferite privirii frontal prin ramele ușilor sau ale ferestrelor dincolo de care nu se poate vedea nimic, respirația exterioarelor – mai mereu blocate de elemente naturale care opresc privirea spectatorului dar și a personajelor de a vedea către un dincolo, cadența rostirii replicilor – aproape ca într-o tainică și abia spusă liturghie, precum și liniștea sonorității duc acest film către un delicat haiku dedicat sufletului lumii nordului. Dreyer spune: „Ceea ce este caracteristic pentru un film bun este o anumită neliniște ritmică, alcătuită fie din mișcarea personajelor în interiorul planurilor, fie din schimbarea mai mult sau mai puțin rapidă a acestora. În primul caz este important să ai un aparat de filmat viu și mobil care să urmărească personajele cu suplete, pornind chiar și de la un prim-plan, așa încât decorul să se deplaseze mereu – ca și ochiul care urmărește o persoană cu privirea.”<sup>4</sup>

Note:

1 *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 11-12/1973, p. 52.2 *Idem*, p. 12.3 Ovidiu Georgescu, *Mit și tradiție în cinematograful nordic* (lucrare de doctorat, UNATC, 2007, p. 28).4 *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 7/1968, p. 105.

## sumar

<b>eveniment editorial</b>	
100 de ani de viață literară transilvană	2
<b>editorial</b>	
Sergiu Gherghina Tradițiile culturale și viitorul European	3
<b>cărți în actualitate</b>	
Octavian Soviany Un francțiror singuratic	4
Codruța Cuc Jocurile memoriei	5
<b>comentarii</b>	
Șerban Axinte Paul Miron și lumea ființelor de hârtie	6
Adriana Stan Romanul cu ilic	7
<b>ordinea din zi</b>	
Ion Pop Ceaușescu, critic literar	8
<b>incidențe</b>	
Horia Lazăr Dificultățile cenzurii	9
<b>imprimatur</b>	
Ovidiu Pecican Marele pariu epic 1. Autor și monstru narativ	11
<b>revizitări literare</b>	
Laszlo Alexandru Dante în viziunea lui George Coșbuc (III)	12
<b>Mircea Muthu</b>	
<b>O gramatică a culturii</b>	
Călin Teuțișan Gramatica formelor culturale	15
Mircea A. Diaconu Schiță pentru o gramatică a Europei de Sud-Est	16
Eleonora Sava Despre folclor și filosofie	17
O perspectivă contemporană	17
<b>poezie</b>	
Vasile Igna Poezie	18
<b>interviu</b>	
de vorbă cu Erich Türk Redescoperirea clavecinului	19
<b>puncte de vedere</b>	
Coriolan Horațiu Opreanu Numele Clujului, o enigmă?	20
<b>intermezzo clujean</b>	
Petru Poantă Al. Dutkon: de la tradiționalism la modernism	22
<b>religie</b>	
<b>teologia socială</b>	
Radu Preda Dez-orientarea Europei	22
<b>dezbatere &amp; idei</b>	
Vlad Mureșan Antropologia morții	23
<b>reactiv</b>	
L. Gruenstern Instituția autorului	24
<b>flash-meridian</b>	
Ing. Licu Stavri Hollywood-ul roșu	25
<b>știință și violoncel</b>	
Mircea Oprea ...și o pagină nouă	26
<b>ferestre</b>	
Horia Bădescu Mai avem timp?	26
<b>remember</b>	
Tudor Ionescu Plimbări aparte prin, de la și spre Cluj	27
<b>zapp-media</b>	
Adrian Țion Comunități "emokids"?	27
<b>structuri în mișcare</b>	
Ion Bogdan Lefter Sticlă topită, abside, un fulg (sic!), lalele etc.	28
Corneliu Antim Pelerin spre luminile meridonului	29
<b>rânduri de ocazie</b>	
Radu Țuculescu Eugen Curta	29
<b>anestezii de larg consum</b>	
Mihai Dragolea Între un marș și o bătaie, corcodușul și valiza	30
<b>muzica</b>	
Virgil Mihaiu Brazilienii nu se astâmpără nici când sunt diplomați	30
Centenar Sigismund Toduță "Creația lui Sigismund Toduță trebuie să ajungă să ne reprezinte în Europa" interviu cu muzicologul Mihai Chircoiaș	31
<b>teatru</b>	
Claudiu Groza Ne place Shakespeare (II) Festivalul Internațional "Shakespeare", ediția a VI-a, Craiova, 1-10 mai 2008	32
<b>film</b>	
Ioan-Pavel Azap & Lucian Maier Scafandru și fluturele Alexandru Jurcan Gânduri în loc de oxigen	33
<b>colajonări</b>	
Ioan-Pavel Azap Forșpan	34
<b>1001 de filme și nopți</b>	
Marius Șoptorean 62. Ordet / Cuvântul	35
<b>plastica</b>	
Livius George Ilea Aqua - tărâmul secret al imaginal-ului	36

## plastica

# Aqua - tărâmul secret al imaginal-ului

Livius George Ilea

motto:

„Oglindă mai curând decât freamăt ...  
pauză și totodată mângâiere,  
trecere a unui arcuș lichid  
peste un concert de spumă.”  
(Paul Claudel)



Insatiabila foame de imagini a omului (socotit *devorator*) contemporan s-a impus demult drept un concept central în cadrul răspicat proclamatei „civilizații a imaginii”. Am ajuns să ne „hrănim” cu cantități uriașe de imagini „predigerate” - afișe, reclame, video-clipuri, foto-reportaje ș.a. - produse „procesate” furibund, înglobând varii doze de bună credință, profesionalism și simț estetic. Imaginea (fotografică) „realistă” - sinonimă astăzi din ce în ce mai mult cu iluzia, cu falsul și manipularea - continuă, totuși, în pofida acestei sumbre prezumții, să rodească pe teritoriul privilegiat, original, al artelor frumoase/vizuale. Desprinsă de rutina îndelungatei sale servituți mimetice, imaginea e mai liberă decât oricând să (re)devină oglinda vrăjită ce reflectă și întrupează totodată percepția noastră asupra realului. Ea poate revela ceea ce până atunci era ascuns/interzis ochiului, te poate învăța să privești - iar dacă îi îngădui aceasta, te schimbă. Imaginea „de artă” e întotdeauna o fereastră întredeschisă de imaginație către tărâmul secret al *imaginal-ului* care ne cheamă fără insistență/ostentație și ne descoperă exact ceea ce suntem pregătiți să cunoaștem; e o călătorie fără de capăt în care pornim de bună voie, însă, unde, nu suntem niciodată singuri.

La o astfel de călătorie ne invită și artistul fotograf Virgil Mleşniță prin recenta sa expoziție - *Aqua* - deschisă la „Galeria Veche” din Cluj - Napoca. Apa vie, apa din care se nasc visele, apa memoriei și apa uitării, apa care leagă și cea care separă, apa jucăușă sau cea melancolică sunt tot atâtea voci ale Ființei, aproape ignorate în goana noastră cotidiană, asupra cărora autorul, cu reținută elocvență, ne întoarce din drum, făcându-ne să uităm, preț de-o clipă, că singură apa violentă ține mereu „capetele de afiș” în mass-media.

De o sensibilitate aparte, de esență „septentrională”, rece, vag contaminată de spiritul extrem orientat - artistul migrează dinspre litere înspre artele vizuale în respectul dreptului inalienabil al cuvântului la tăcere, aducând cu sine inventarul metaforei, „rescriind” mereu datul iconic în cheie proprie, inducându-i sensuri și neliniști existențiale proprii, acut resimțite în regim de urgență personală.

Deși incorigibil estetic, al cărui ochi, mereu în alertă, presimte cu acuitate potențialul grafic al imaginii, al încadrării compoziționale, analizând cu spirit de finețe și cântărind mereu cu dreaptă măsură raporturile tonale, jocul contrastelor și al texturilor, Virgil Mleşniță se dezice net, aici, de „vânătorii” de imagini facil decorative, spectaculare sau senzaționale, „vânatul” său -

specie rară - făcând parte dintr-un regn și ținut uitat de vreme, sălășliuitor într-un *dincolo* al memoriei ancestrale, tezaurizând prime ecouri ale tăcerii din chiar ziua întâia a Facerii.

Atingând adesea concentrarea/concizia și respirația metafizică a unui „haiku” sau „koan zen”, imaginile propuse de artistul-fotograf în ciclul *Aqua* sunt tratate în registru minimalist, mijloacele expresive etalând cu parcimonie repertoriului formal, tehnic sau stilistic atins. Unghiurile insolite nu forțează nicidecum imaginea surprinsă prin obiectiv, ci, mai curând, o ademenesc să-și arate chipul de taină. Astfel, autorul caută/provoacă cu obstinație întâlnirea cu momentul de grație în care lumina difuză, a ascunderii de sine, filtrată în regimul crepuscular al dimineții/serii face ca granițele dintre lumi să se deschidă, realul să se topească în imaginar iar concretul în reverie pură: „Există clipe în care peisajul începe brusc să tacă, să se ascundă. Ne lasă în urmă, devenind mistic.” mărturisește acum Virgil Mleşniță.

Autorul tinde să opereze în această serie fotografică nu cu obiecte ci cu materii naturale primare: cu stihia apei, a aerului, a pietrei și a lumii vegetale - acestea fiind adevăratele sale personaje. Elementele aparținând sferei antropice, cvasiinexistente, atunci când totuși apar, au inconsistența și planeitatea unei umbre; cu toate acestea imaginile rămân „apropiate” și „umane” prin emoțiile/reveriile abia sugerate, prin corespondența misterioasă ce se iscă între forțele elementare ce dau forța peisajului contemplat și interioritatea îngrijorat-receptivă a spectatorului. Abur sau gheață topindu-se, val înspumat sau misterioasă oglindă fumegândă, stihia apei - leitmotivul acestei tulburătoare expoziții - are tăceri și rostiri pe care omul și le apropie în mod natural, căci, spune G. Bachelard, „... în profunzimea sa, ființa umană are destinul apei care curge.”

**ABONAMENTE:** Cu ridicare de la redacție: 12 lei - trimestru, 24 lei - semestru, 48 lei - un an. Cu expediere la domiciliu: 21 lei - trimestru, 42 lei - semestru, 84 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat postal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email [abonamente@rodipet.ro](mailto:abonamente@rodipet.ro); [subscriptions@rodipet.ro](mailto:subscriptions@rodipet.ro) sau on-line la adresa [www.rodipet.ro](http://www.rodipet.ro).

