

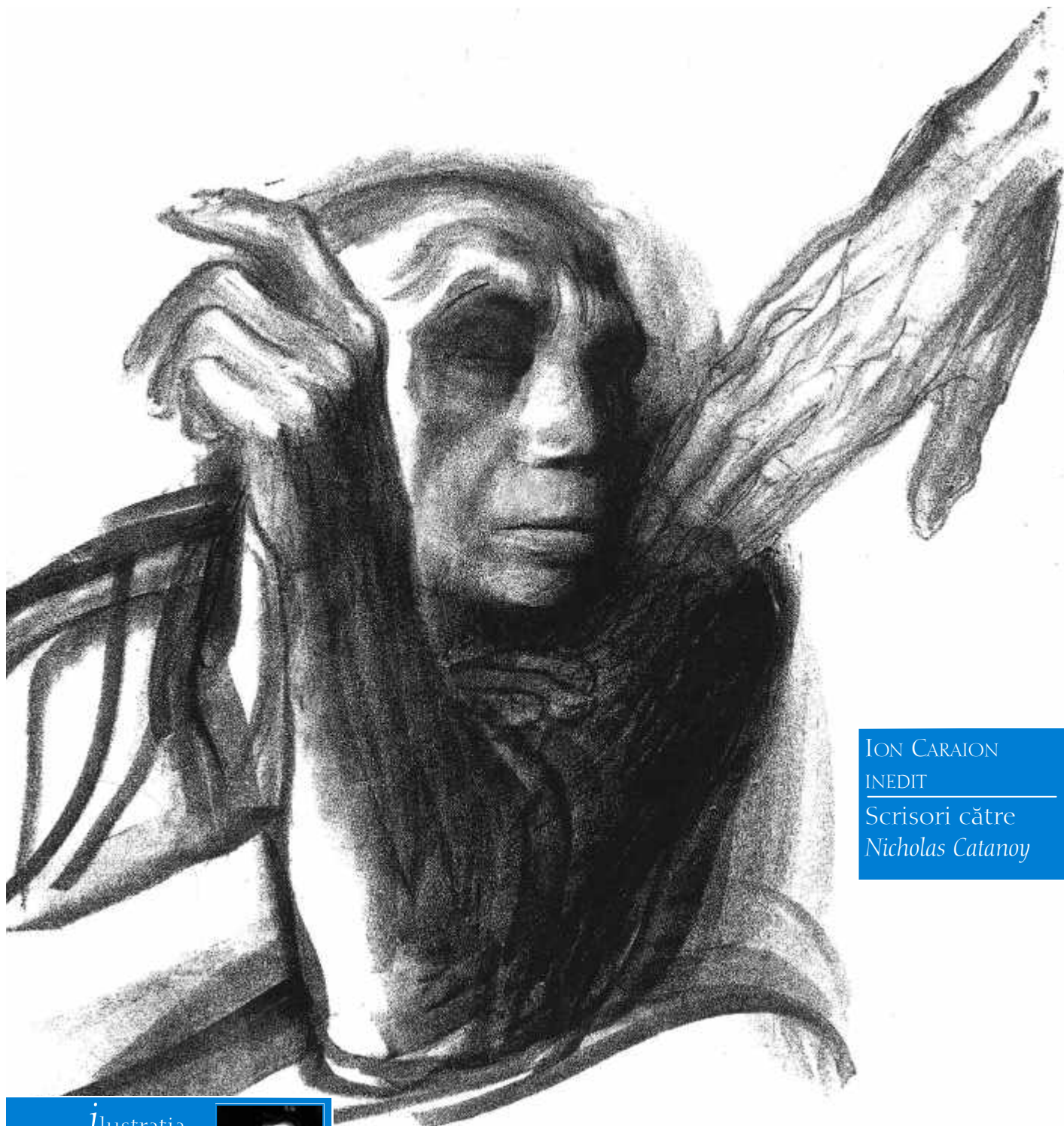
T

serie nouă • anul II • nr. 21 • 16-31 iulie 2003 • 10.000 lei

TRIBUNA

revistă de cultură

Apare sub egida CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ



ION CARAION
INEDIT

Scrisori către
Nicholas Catanoy

Ilustrația
numărului
Käthe Kollwitz
(1867-1945)



TRIBUNA

Director fondator:
IOAN SLAVICI (1884)

Revista apare bilunar, cu sprijinul
Fundăției Culturale Române
(Centrul de Studii Transilvane)
și al Ministerului Culturii, Cultelor
și Patrimoniului Cultural Național.

CONSILIUL CONSULTATIV AL REDACȚIEI TRIBUNA

DIANA ADAMEK
MIHAI BĂRBULESCU
MIRCEA BORCILĂ
AUREL CODOBAN
VICTOR R. CONSTANTINESCU
ION CRISTOFOR
CĂLIN FELEZEU
MONICA GHEȚ
ION MUREȘAN
MIRCEA MUTHU
IOAN-AUREL POP
ION POP
PAVEL PUȘCAȘ
IOAN SBĂRCIU
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

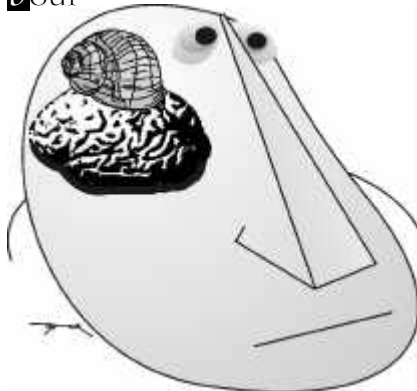
Tehnoredactare:
EDITH FOGARASI

Redacția și administrația:
3400 Cluj, Str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 19.14.98
Fax (0264) 19.14.97
E-mail: cst@easynet.ro

ISSN 1223-8546

bour



Consemnări

Jurnalism și Comunicare

O publicație științifică cu profil și calitate internaționale

■ Delia Cristina Balaban

De câteva luni încoace presa științifică românească se bucură de o apariție de excepție: revista *Jurnalism și Comunicare*, revistă română se științe ale comunicării, cum se autointitulează pertinent publicația. Re-vista editată la București, având ca director pe profesorul Mihai Coman și ca redactor șef pe Marian Petcu, se bucură de o apariție grafică deosebită și de o distribuție eficientă pe piața de carte românească. Numărul trei al anului în curs, sau numărul de vară care a ieșit de puțin timp de la tipar, include articole redactate de specialiști de prestigiu de la universități din Israel (Haifa), Statele Unite ale Americii (California State University, Georgia), Franța (Lyon, Bourgogne), Canada (British Columbia, Laval), India (New Delhi), Italia (Siena) și de la Universitățile din București și Oradea.

Așa cum ne este sugerat din titlul publicației științifice ea este structurată principal în două secțiuni: cea de jurnalism și cea de comunicare, cărora li se adaugă o secțiune destinată noilor tehnologii de informare și comunicare, o secțiune despre istoria presei, una empirică intitulată „medianalize” și nelipsite recenzii ale unor publicații recente de profil.

Problema relatării obiective în mass-media, una dintre chestiunile de căpătâi ale domeniului jurnalistic, este abordată într-o manieră teoretică de către profesorul Raphael Cohen Almagor de la Universitatea Haifa. Un subiect aflat la granița

interdisciplinară dintre științele comunicării și antropologie, acela a relației dintre ritual și mass-media este tratată exhaustiv în articolul prof. Pascal Lardellier de la Universitatea Bourgogne, Dijon din Franța. În seria abordărilor teoretice de o înaltă ținută se înscrie și articolul prof. Ricard Cavell de la British Columbia University din Canada despre viziunea lui Marshall McLuhan asupra timpului.

Numărul patru al revistei *Jurnalism și Comunicare* conține și articole ce sunt rezultatul unor analize empirice cum este cel al Mihaelei Istrate despre evoluția comparată a televiziunii din Italia și România în perioada 1990-2002. George Popescu abordează un subiect ce de mult necesită o clarificare conceptuală în România – publicitatea on-line. Noemi Revnic Pavel jalonează printr-un studiu de caz oglindirea unor aspecte ale comunicării interculturale în comunicarea publicitară.

Acestea au fost doar câteva dintre articolele numărului patru al revistei *Jurnalism și Comunicare*, a căror idee principală am prezentat-o, există însă și alte studii demne de a fi lecturate cu multă atenție. Revista se dovedește a fi nu doar un excelent material bibliografic pentru cadrele didactice și studenții secțiilor de jurnalism și comunicare și pentru un public larg, dornic să participe la o reflecție asupra mediei, sistem ce joacă un rol central în viața omului contemporan.

Palmieru' frate cu românuru'

■ Oana Pughineanu

Acum câteva seri, urmărind „poveștirile” care rulează pe toate posturile începând cu orele 19 sau 20, unele mai realiste decât altele, atenția mi-a fost captată de un reportaj pe care te aștepti să-l vezi de obicei de 1 aprilie. Dar m-am înșelat: deși îmi venea să râd, nu era o glumă, sau cel puțin nu una pe care să o ascuți și să treci peste ea. Era o glumă „aplicată”, una pe care o poți vedea cu ochii tăi. Aleșii poporului nu mai conținesc să uimească națiunea gata buimăcită de atâta căldură: mai întâi, în loc de aerul condiționat, au încercat să anticipeze răcoarea de peste câteva luni cu nouă procedură de plătire a întreținerii ... că de', unui „fură” mai mult soare decât alții. „Sudiștii” din nou în avantaj. Pe urmă au spulberat orice nedumerire în legătură cu problemele radio-tv. La întrebarea multora: „Asta-i televiziune?”, răspunsul a venit prompt: „Musai că e dacă o plătești! Ce dacă ești orb, surd și ai 90 de ani? Taxa te face să simți că există televiziune mai mult decât orice”. Mai apoi s-au gândit că n-ajunge să ne uimească cu logica asta infailibilă, mai trebuie să ne bucare și ochii, mai ales că pe la noi viitorul nu sună deloc bine. Turismul și-a alocat din nou această datorie de a cultiva simțul estetic al românului care își permite un concediu la mare. Principiul pe care l-au aplicat acum e același pe care l-au folosit și în multe alte cazuri (al „măririi” pensiilor de exemplu): *ceea ce vezi nu e ceea ce crezi*. Știrile PRO TV

nu au ezitat să acorde evenimentului importanța cuvenită și au trimis reporterii să filmeze minunea din târg. Să vezi și să nu crezi: sub faimoșii palmieri au fost strategic amplasate niște nucii de cocos, „rotunjimi” îmbietore ... altele decât cele ale cojilor de pepeni aruncate ici colo de turistul grăbit dar instruit: „Nu-i nici un bai! Îs biodegradabile!”. Dar să urmărim firul poveștii: nucile de cocos sunt *evident* goale, au fost cumpărate *evident* din București cu suma de 360 000 lei bucata și, ceea ce e *cel mai evident*, vor fi păzite tot sezonul estival de neînfricații gardieni publici. Sunt goale, pentru ca nu cumva să se creeze o „disonanță cognitivă” în mintea românului obișnuit cu multe alte lucruri goale: buzunare, conturi, sacoșe etc. Au costat 360 000 pentru că suctul și miezul, pe unde or fi ajuns, erau de calitate. Sunt păzite pentru că trebuie să luptăm neconștient cu șomajul creând noi locuri de muncă, mai ales dacă prin muncă se înțelege „a sta”. Așa că, dragii copii: nu atingeți! Nu de alta dar nu o să găsiți în nucile de cocos mai multe decât găsiți în sacoașă bunicii care vine de la piață. Și chiar că-i păcat să vă alegeți cu o cafeală sau cu o amendă pentru o nimica toată. Sau, ca să folosesc o ingenioasă expresie pe care am auzit-o în piață din gura unei mame grijulii: „Stai cuminte că dacă nu vine drogatu' și te fură!”.

Capitala

■ *Ovidiu Pecican*

În 1938, istoricul P. P. Panaitescu publica un eseu intitulat *Cum au ajuns Bucureștii capitala țării?*, reluat mai apoi, aproape neschimbat, în cuprinsul volumului *Interpretări românești. Studii de istorie economică și socială* (1947). Încercând să explice cauzele ascensiunii politice a capitalei românești, autorul invocă locul de centru economic al țării, situat cum era în proximitatea resurselor petrolifere (Valea Prahovei) și în plină zonă cerealiară (Câmpia Dunării), nu departe de artera comercială de transport care era fluviul de la limita sudică a țării. Toate aceste circumstanțe economice ar explica aflulxul de populație din București și ar justifica instalarea centrului administrativ al țării în acest oraș. Viziunea autorului este, cum se vede, una în care economicul și demograficul determină măsurile de ordin politic.

Una din cauzele afirmării în prim-planul vieții urbane românești a Bucureștilor ar fi fost aceea că orașul a luat ființă – pe vremea lui Vlad Țepeș – într-o zonă de densă locuire românească, un „codru” care îngloba Deliormanul (Pădurea Nebună) și Vlășia (Pădurea Românească), chiar la liziera codrului cu câmpia, într-un loc potrivit schimburilor comerciale. Acolo existau și o serie de lacuri (Snagov, Căldărușani etc.), iar sub raport spiritual funcționau, încă dinainte vreme, mănăstiri precum Snagov, Bolintin pe Argeș, Strugalea (către Giurgiu) ș. a. Având de la domnitori privilegiul de a ține târg, Bucureștii au devenit „târg”, adică așezare urbană. Vitalitatea economică și aflulxul populațional i l-a asigurat așezarea pe drumul ce lega Oltenia de balta Dunării. Ascensiunea orașului de pe Dâmbovița în detrimentul vechiului centru al Valahiei, Târgoviște, s-a petrecut în condițiile decăderii comerțului săsesc în principate, survenite în contextul configurării dominației turcești. În acest fel, Bucureștiul a devenit un centru al comerțului internațional din turcoerație. În fine, a existat și un motiv strategic de ascensiune a Bucureștilor: „În șesul muntean mijlociu, mlăștinos și străbătut de râurile Dâmbovița, Argeș și Neajlov” el era „un punct mai înalt de pază la marginea pădurii”. În acest fel, pentru P. P. Panaitescu, în secolele al XVI-lea și al XVII-lea erau întrunite principalele condiții care puteau propulsa Bucureștii în fruntea Valahiei. Din păcate însă, analiza istoricului nu continuă și pentru secolele următoare, astfel încât să furnizeze o interpretare a rolului preeminent pe care Bucureștii au ajuns să îl joace în raport cu cealaltă capitală românească, Iași.

Dacă ar fi făcut-o, el ar fi observat, poate, că ziua de 24 ianuarie 1859 propulsa pe tronul celor două state românești aduse împreună printr-o unire personală – rezultat dublei alegeri a colonelului Alexandru Ioan Cuza ca domnitor al Moldovei și, respectiv, al Țării Românești –, un moldovean; dar, în același timp, ar fi sesizat că moldoveanul respectiv își stabilea capitala pe malurile Dâmboviței. Faptul s-a petrecut, poate, și ca o recunoaștere a rolului esențial jucat de munteni în realizarea riscantului act politic al realegerii lui Cuza. Fiindcă, dacă moldovenii avuseseră întâietate în a se pronunța asupra domnitorului celui nou, muntenii efectuaseră saltul, realizând efectiv unirea în singura manieră legitimă disponibilă. Intrarea lui Cuza Vodă la 11/23

februarie 1859 în București a marcat victoria definitivă a capitalei sudice asupra celei nord-estice. Iar în acest joc, elementul esențial a fost, de astă dată, nu importanța economică (principalele urmări să se desprindă urgent din circuitul economic și al puterii otomane), ci aceea politică. Paradoxal, în etapa următoare influența Rusiei urma să devină mult mai importantă decât cea turcească, după cum o jalonaseră deja, în chip premonitor, acordul lui Cantemir cu Petru I, la Luck, în 1711, ocupațiile rusești din secolul al XVIII-lea și de la începutul veacului următor, în contextul războaielor ruso-austro-turce și, nu în ultimul rând, pierderea Basarabiei la 1812, ori dobândirea primului act constituțional românesc (Regulamentele Organice) din mâna reprezentantului țarului, generalul Pavel Kiseleff. Alierea cu rușii în războiul de cucerire a independenței (1877), iar mai apoi în vremea participării României la primul război mondial, până la revoluția bolșevică din octombrie (1916-1917), au jalonat intervalul care ar fi putut privilegia Iași, propulsându-i în poziția de capitală a țării într-o vreme când, tot mai mult, țara se pregătea – chiar și împotriva voinței politicienilor săi – de o integrare în circuitul dominat de statura marelui prieten de la răsărit. Dar nu a fost așa, decât într-un moment de acută criză, cu puțin înainte de pacea de la Bufta (din martie 1918), când, după ce a evacuat Bucureștii sub presiunea armatelor lui Mackensen, și și-a trimis în imperiul țarilor tezaurul nicidecum recuperat integral, casa regală, guvernul și parlamentul s-au stabilit în vechiul oraș de scaun al Moldovei, cu sentimentul unui provizorat care ar fi putut azvârli pe toți responsabili politici dincolo de granițele nordice ale preamăsuratei României. Nici măcar dominația de patru decenii a URSS, în perioada postbelică, nu a modificat această stare de fapt: Bucureștii au rămas capitala, de-acum consacrată, a României, neconcurată în nici un fel de metropolele regionale ale Ardealului, Banatului și Partium-ului.

Dacă s-a întâmplat așa, a fost – urmând logica lui P. P. Panaitescu – datorită proximității de capitală a câmpurilor petrolifere din zona Ploieștilor. Dar explicația își epuizează valabilitatea după război, când exploatarea nemiloasă pusă anterior în slujba intereselor agresive germane a dus la scăderea simțitoare a acestei categorii de resurse naturale. Pe de altă parte, așa-numita „transformare socialistă a agriculturii”, dublată de transferul mării mase de populație rurală în industrie, la oraș, a lichidat, după cel de-al doilea război mondial, și avantajul Bucureștilor de a fi locul de importanță comercială prin excelență al hinterlandului agricol din Câmpia Dunării, câtă vreme agricultura s-a estompat, pierzându-și locul prioritar de odinioară ocupat în raport cu celelalte ramuri economice. Din 1945 încocoace, Bucureștii sunt capitală, deci, mai curând în virtutea unei priorități demografice, dar și a unei tradiții și continuități politice. La acestea se adaugă însă și o concepție cvasiunanimă a politicienilor români din epoca modernă și contemporană, conform căreia unitatea statală trebuie să aibă drept corolar un centralism politic.

P. P. Panaitescu însuși este un adept al centralismului în textul menționat aici. Ba, dacă ne amintim și de opțiunile sale politice în favoarea



legionarismului, chiar al regimurilor ultra-autoritare. El consideră că este absolut natural ca orașul cel mai important al țării să fie desemnat drept capitala acesteia. Din această perspectivă, el identifică existența unor „capitale nefrești”, a căror prioritate în raport cu alte orașe, mai mari și mai importante din punct de vedere economic-social, se datorează „epocii politice raționaliste contemporane”. Pentru istoric, acest raționalism nu este un temei suficient și nici nu poate conferi legitimitate. Iată, spre exemplu, Washington – „o creație artificială” –, mult mai puțin important decât New York sau Chicago. „Dar nu trebuie să uităm că Statele Unite sunt un stat federativ, în care viața provincială joacă un rol politic precumpănitor și autoritatea centrală e de mai mică importanță”. Autorului *Interpretărilor românești*, atât de deschis în ceea ce privește valorificarea aspectelor economice și sociale ale trecutului pentru o mai bună înțelegerea a vremurilor de odinioară, i se pare, așadar, că numai într-un stat federativ provincia trebuie să joace un rol semnificativ. Deși nu este străin de orice interes pentru demografie, el pare să nu înțeleagă una dintre caracteristicile majore ale vieții românești dinainte de unificarea statală: vocația policentrică a vieții de stat și a vieții culturale autohtone. Este, într-adevăr, de mirare acest lucru, câtă vreme, într-un alt text din același volum, anume *De ce au fost Țara Românească și Moldova țări separate?* (1938), el observa orientarea divergentă a statelor respective sub raport geografic – inclusiv hidrografic –, economic (în primul rând comercial), politic și cultural. Practic, fiecare dintre capitalele provinciilor istorice românești slujea drept deșeu economic, demografic, politic și cultural populației dintr-un teritoriu dat. Se poate crede că simpla modernizare a rețelei de comunicații și transporturi, însoțită de comunicarea politică, au modificat această situație, transferând toate funcțiile tradiționale ale capitalelor provinciale asupra metropolei naționale? Numai într-o viziune naivă și neinformată, desigur.

„Sociologia clujeană interbelică”

■ Vasile Mihai Cucerzan

ANDREI NEGRU, EMIL POP, SALANCI ZOLTÁN,
FLORENȚA STĂVĂRACHE ȘI SILVIU G. TOTELECAN
Sociologia clujeană interbelică
Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2002

Realizată de către un colectiv de cercetători de la Sectorul de sociologie al Filialei Cluj a Academiei, colectiv format din Andrei Negru, Emil Pop, Salanci Zoltán, Florența Stăvărache și Silviu G. Totelecan, lucrarea *Sociologia clujeană interbelică* (Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2002) analizează, așa cum se precizează în subtitlu, reperle teoretice și empirice ale sociologiei clujene dintre cele două războaie mondiale. Valoarea acestei lucrări constă atât în noutatea problemelor tratate, cât și în modul quasi-exhaustiv de tratare a perioadei celei mai productive a sociologiei românești.

Dezvoltarea sociologiei autohtone, inclusiv în metropola culturală a Transilvaniei, pe atunci recent unită cu România, se datorează schimbărilor profunde în toate aspectele vieții sociale ardelenesti, în economie, învățământ, cultură. De reținut este faptul că sociologia napocensă interbelică s-a constituit și dezvoltat alături de Școala monografică de la București întemeiată și condusă de către D. Gusti, precum și de alte centre universitare semnificative ale țării de atunci, Iași și Cernăuți. Drept urmare, pe parcursul a trei decenii se cristalizează o veritabilă școală națională de sociologie caracterizată printr-un ansamblu de achiziții teoretice, metodologice și instituționale.

Lucrarea se deschide cu o Introducere pertinentă în care este creionat un profil general al perioadei și marilor probleme și personalități ale sociologiei clujene interbelice.

În concepția autorilor, specificul sociologiei interbelice clujene este exprimat în triada: „sociologia de catedră”, cercetarea socială de factură monografică (avea în atenție anumite fenomene și procese sociale specifice epoci) și cercetarea socială maghiară, realizată în legătură cu cercetările monografice ale „Școlii” de la București și cu acelea clujene românești.

„Sociologia de catedră”, obiectul primului capitol, expune următoarele probleme și reprezentanți: 1. „Sociologia axiologică” (Eugeniu Speranția); 2. „Cultură și educație” (Virgil I. Bărbat); 3. „Comunități sociale” (George Em. Marica); 4. „Concepte și noțiuni” (George Em. Marica, Constantin Sudețeanu). Autorii prezentului volum cercetează, cu deplină probitate și obiectivitate științifică, activitatea tuturor acestor sociologi. Astfel, Eugeniu Speranția (1888-1972), profesor și om de știință de formație enciclopedică (jurist, filosof, sociolog, respectiv istoric al sociologiei) este apreciat în virtutea caracteristicii sale dominante de creator de „sistem de sociologie axiologică” (Traian Herseni) cu insistență deosebită pe volumele *Introducere în sociologie* (1944) și *Elemente de sociologie generală* (1947). Virgil I. Bărbat (1879-1931) este prezentat îndeosebi prin activitatea sa de „sociolog al culturii”, un loc privilegiat în concepția sa deținându-l cultura și educația. Cultura, ca univers creat de către om, este o notă definito-

rie a acestuia; educația este „tehnică prin care un popor luptă împotriva morții sale culturale”. Ca promotor al *Extensivității Universitare* (alături de alte personalități ale învățământului superior clujean), V. Bărbat pleda asiduu pentru popularizarea culturii în popor (asemănător „Astreii” și în colaborare cu ea). Același autor este recomandat și ca inițiator al „Revistei de sociologie” (teoria și practica culturii).

Activitatea lui George Em. Marica (1904-1982) este cercetată ca fiind axată pe studiul comunităților sociale: *patria* (*Despre patrie*, 1942), *mahalaua* (*Psihosociologia mahalalei*, 1945), *satul* (*Încercare de definiție a satului*, 1942, *Satul ca structură psihică și socială*, curs, 1948). Conceptele și noțiunile care au reținut atenția sociologilor clujeni, prezentate cu acuratețe în *Sociologia clujeană interbelică*, au fost mai ales *socialul* (George Em. Marica, *Conceptul de social*, 1946 – un unicat în literatura noastră de specialitate), *tradiția* (Eugeniu Speranția, *Tradiția și rolul ei social*, 1929; George Em. Marica, *Fenomenul tradiției*, 1945), *opinia publică* (Constantin Sudețeanu, *Opinia publică. Analiza condițiilor și aspectelor ei*, 1935). Preocupările de istorie a sociologiei sunt ilustrate prin opera lui E. Speranția (îndeosebi *Istoria concepțiilor sociologice*, 1938, 1944), C. Sudețeanu (E. Durkheim, *Regulile metodei sociologice*, traducere și studiu introductiv, 1924; *Durkheim și doctrina școlii sociologice clujene*, 1935), G. Em. Marica (*Emil Durkheim, Soziologie und Soziologismus*, Jena, 1932 – lucrare valoroasă, citată în epocă de autori prestigioși precum Gaston Richard, Alfred Weber, Talcot Parsons; *Problema culturii moderne în sociologia germană*, 1935).

Capitolul II al volumului *Sociologia clujeană interbelică* se referă la cadrul instituțional al sociologiei clujene interbelice asigurat de către învățământul sociologic universitar. Creată în urma Unirii Transilvaniei cu România la 1 Decembrie 1918, Universitatea românească din Cluj număra între catedrele sale, încă în anul universitar 1921-1922, Catedra de sociologie și etică, avându-l ca profesor pe Virgil I. Bărbat. Este impresionantă diversitatea cursurilor și seminarelor cu profil sociologic predate respectiv conduse de acest profesor, de la acelea de istoria sociologiei și istoria sentimentelor morale, la acelea de sociologie generală sau de civilizație românească în sec. al XIX-lea!

C. Sudețeanu, urmașul său la catedră, a fost titularul unor cursuri de sociologie generală, iar seminarul a fost onorat de către G. Em. Marica (profesor care a condus și o cercetare în teren, în satul Pui – Hunedoara, în 1943). La Facultatea de Drept a Universității din Cluj au predat cursuri cu caracter sociologic, de politică socială, N. Ghiulea respectiv diverse probleme de sociologie E. Speranția. Autorii volumului se opresc succint dar esențial și la ponderea sociologiei în instituțiile de învățământ superior teologic (Academia Teologică Ortodoxă și Academia de Teologie Greco-Catolică), la Academia de Înalte Studii Agronomice ș.a. Capitolul se încheie cu evidențierea preocupărilor sociologilor clujeni pentru elaborarea și publicarea unor cursuri cu ridicată valoare științifică și didactică (îndeosebi E. Speranția și G. Em. Marica).

Cel de al treilea capitol se ocupă de „Astra” și „Societatea de mâine” ca promoatoare ale cercetării sociale. Dacă sociologii clujeni, spre deosebire de aceia din București, nu s-au ilustrat prin ample cercetări concrete pe teren, această lacună a fost suplinită, arată autorii *Sociologiei clujene interbelice*, „de pasiunea pentru o asemenea activitate a unor specialiști proveniți din alte ramuri ale vieții științifice, ca și a unor personalități ale vieții culturale, care fără a fi profesioniști în domeniu, au obținut, în unele cazuri, rezultate remarcabile pe acest teren”. Între activitățile precursoare, sunt amintite *monografiile de șate*, începute încă în 1894. În această direcție s-a evidențiat societatea „Astra” și mișcarea organizată pe lângă revista „Societatea de mâine” (I. Clopoțel). În continuare este prezentată „dimensiunea teoretică” a sociologiei clujene așa cum a fost ea afirmată de o serie de intelectuali din afara „sociologiei de catedră”. Sunt luați în analiză, în ordine, I. Clopoțel, N. Ghiulea și P. Suciuc, colaboratori ai revistei „Societatea de mâine”.

Volumul se încheie (cap. IV) cu „Cercetarea socială maghiară” din Clujul interbelic. După ce se referă la contextul socio-economic și ideologic al cercetării maghiare, lucrarea prezintă, sintetic și documentat, rolul Școlii monografice de la București în dezvoltarea cercetării sociale maghiare, orientarea ei spre satul ardelean. Între reprezentanții sociologilor maghiari se insistă mai mult asupra activității lui Venczel József și Szábo Attila. Primul, bun cunosător al direcției lui D. Gusti, a fost preocupat, între altele, de unele aspecte ale mobilității sociale, aplicarea statisticii în cercetarea sociologică ș.a. Cel de al doilea s-a ilustrat prin reușita campaniei monografice de la Bădiu, județul Cluj.

Așa cum arătam la început, volumul intitulat *Sociologia clujeană interbelică* (autori: A. Negru, E. Pop, Z. Salánki, Florența Stăvărache și S. G. Totelecan) se distinge prin ineditul temei cercetate, precum și prin completitudinea sa. Remarcăm în acest sens multitudinea de probleme și personalități științifice și didactice care au fost frecventate, analizele pertinente consacrate tuturor acestora. Autorii au implicat în realizarea lucrării, pe lângă o concepție unitară asupra mișcării sociologice clujene, o bibliografie bogată. Prin opera sa științifică și didactică, așa cum reiese din paginile acestui volum, mișcarea sociologică clujeană s-a integrat ca o notă distinctă în ansamblul sociologiei și culturii românești interbelice. Alături de alte domenii științifice, precum istoria, lingvistica, medicina, folclorul și etnografia sau filosofia, sociologia clujeană a contribuit la afirmarea prestigiului intelectual al Clujului interbelic. Tradițiile sale sociologice, expuse acum la un remarcabil nivel științific, se cer continuate cu mijloacele nivelului actual al științei și practicii sociologice.

Proza scurtă a lui Marius Tupan

■ Adrian Țion

MARIUS TUPAN
Vămile depresiei
Fundatia Luceafărul, București, 2002

Întrucât volumul de proză scurtă *Vămile depresiei* (Fundatia Luceafărul, București, 2002), apărut sub semnătura lui Marius Tupan cuprinde, parțial, și piese publicate sub titlurile *Mezarea* (1974) și *Noaptea muzicanților* (1978) se poate deduce, sau mai degrabă observa, că aceste scurte incursiuni în fantastic au constituit, pe de o parte, pragul de pornire spre acele „spații epice mai mari”, intuite subiacent de Laurențiu Ulici la timpul convenit. Dar premoniția criticului este deja de domeniul istoriei literare. Romanele care au urmat titlurilor amintite stau mărturie în acest sens. Pe de altă parte, întrucât cele mai multe proze din actualul volum văd pentru prima dată lumina tiparului, se poate avansa presupunerea că ele conțin deja latent sâmburele epic ce-l va conduce pe prozator spre alte dezvoltări narative mai ample. De ce spun asta? Pentru că structura compozițională a scrierilor și evoluția de până acum a prozatorului ne îndreptășesc să vedem în recente texte tot atâtea posibile puncte de plecare pe încălțările poteci ale realismului magic, spațiu livresc luat în stăpânire prin creații deja validate de cititori și critică. Cu toate acestea, cele 42 de texte ale volumului nu lasă impresia unor scrieri neterminate sau nefinite stilistic. Nu sunt nici simple impulsuri, incipituri prozastice, mărturii ale unor trăiri, experiențe transfigurate artistic. Ele conțin o densitate greu cuantificabilă de idei și semnificații, înglobate în cadrul unui discurs narativ scurt dar finit, adică împlinit artistic, ceea ce le susține autonomia și le motivează funcționalitatea în cadrul ansamblului. Această densitate de idei se întemeiază pe o expresivitate deosebită a limbajului, fapt care îl individualizează pe Marius Tupan printre prozatorii de primă linie ai actualității noastre literare.

Judecând astfel lucrurile, s-ar părea că *Vămile depresiei* marchează un punct de cotitură în creația autorului *Coroanei Izabelei*, un echilibru și o echidistanță între ceea ce a fost și ceea ce va veni, trasând o transparentă linie de demarcație între etape. Cum e și firesc, aceasta, în loc să separe, coagulează tematic și stilistic strategiile narative, permițând întrepătrunderea motivelor. Investigarea și transfigurarea fețelor realului se stochează în sertare misterioase, supravegheate prob și sever înainte de a se redeschide spre alte supradimensionări în fantastic.

Universul prozelor lui Marius Tupan este în mare parte enigmatic, funcția privilegiată acordată misterului fiind o componentă esențială în construcția intrigii. Prelucrarea unor motive folclorice amplifică dimensiunea magică a unei lumi bănuțate de legi străni și diversifică înțelesul unor peripeții, de altfel ușor încadrabile în practici și ritualuri tradiționale. De la claustrarea sub o cupolă striată, țesută de păianjeni, unde nu mai pătrunde lumina de afară (*Lumina din afară*), exploratorul virtual al acestei lumi fascinante se deschide spre lumină și speranță, spre regenerarea forțelor naturii și alungarea morții. Se urmărește programatic descoperirea și cunoașterea meta-

morfozelor înșiruite inițiativ în calea sa. Rolul acestuia este preluat de cele mai multe ori de naratorul cu certă vocație de magician, ascuns sub masca omniscienței. Bagheta lui fermecată însuflețește personaje bizare, șochează prin lovituri de teatru sau dă în vileag fața nevăzută a lucrurilor, îndepărtând în mod miraculos coaja lor scorjită, arsă de trecerea timpului. Expresivitatea descriptivă exemplară înflorește dintr-un limbaj poetic riguros controlat care se integrează firesc în curgerea epică, nuanțând original credința în puterea paparadelor menite „să cerșească ploaia” sau intensificând atmosfera de vrajă din vremea colindului. În *Vestitorii*, de pildă, avem o variantă cu evidente culori locale a *vestitorilor* sadoveniei.

Strânsa legătură a omului cu natura funcționează ca motiv reflex, stilizat și simplificat, extras din cultura populară ca să primească primenite straițe sacerdotale în *Drumul bălților*, unde un băiat îmbrățișează sălcii și le cere iertare că le-a tulburat tihna, iar metamorfoza din *Pescarul anonim* țintește de-a dreptul mitizarea. Un fel de Daphne masculin este pescarul Anton, un șchiop ce-și târâște piciorul de lemn pe malul apei, printre sălcii. Piciorul lui de lemn face legătura cu viața naturii și îl transformă treptat în salcie. Personajul își câștigă astfel dreptul la echilibru și statornicie prin veșnicia naturii. O viziune de structură barocă, având în centrul ei bălciul, piața și figura unei viclene vânzătoare de șerpi ce cutreieră târgurile într-o căruță hodoroșită, prinde contur în *Șerpii* iscându-se din arșița verii ca o pedeapsă divină. Printre montagnarzii din *Piatra Arsă* circula zvonul că Frida ar fi dihania, ursoaica, lupoaica sau moartea care le dă târcoale. Slăbit de puteri, Militarul, conducătorul expediției în munți, constată că are o pată roșie în dreptul inimii de care nu poate nicidecum scăpa. În consecință, crede că el e preferatul Friedei. Obsesia îl consumă până cade în prăpastie, războindu-se cu himera care era, de fapt, în el.

Prin *Casa insulară* pătrundem în enclava numită cuplu, decupată artificial dintr-o lume dezaxată, violentă, plină de contraste și „personaje betege”. Smaranda, profesoară, este femeia care „se retrăsese în mușuroiul personajelor sale, extrase din romane”. Soțul ei, Lepădat, în postura de creator, trăiește în imaginație pe diferitele meridiane ale globului terestru, perorând vrute și nevrute la telefon, încurajându-se în susținerea propriilor povestioare, alcătuite după dispoziția sufletească de moment. Fiecare cu personajele sale și cu susținerea lor morală, nici nu simt cum sunt duși de apa molicioaselor convenții, care-i menține pe o iluzorie linie de plutire. Interdependența dintre ficțiunea amăgitoare și realitatea înmormântată e de natură a le asigura un fragil echilibru, chiar dacă intervine suspiciunea că nu e cea mai fericită hotărârea de a-și fi pecetluit împreună viața în această „casă de hârtie”. Ironia pe această temă a serviciilor impuse de munca de creație și amenințarea izolării în capcanele livrescului continuă și în *Casa scârilor* cu alunecări în absurd. Sunt indicii ai persiflării discrete a temei autorului absorbit de propria creație.

Escamotarea unui caz tipic de gelozie pune în contrast cu plutirea naufragiului văzut ca eșec al relației între parteneri structural diferiți. Pucu Marinescu din *Naufragii* este tipul de marinar

temperamental care o iubește cu pasiune pe Danussia. Intrusul imaginar sau real care tulbură idila lor și-l provoacă obsesiv pe marinar este un biciclist, un sportiv care-i urmărește pe cei doi pe stradă, oriunde. Prin explicare și multiplicarea virtuală a numărului amantilor Danussiei, naratorul fixează dimensiunea de coșmar a geloziei: „Bicicleta reprezintă o punte între realitate și coșmar, un pod între lumi paralele”. Lama cuțitului scilipește viclean, prevestitor, marinarul înfăptuind crima. În structura acestor scurte narațiuni apare mereu câte un personaj care îl provoacă pe celălalt, vrea să-l doboare. În *Naufragii* e biciclistul, în *Arobotul* e „bubosul”. Tonul sentențios face ca adesea conflictul să gliseze spre parabolă, precum în *Vămile depresiei* sau *Vârsta critică*, două dintre piesele de rezistență ale volumului. Depresiunea, craterul, rezervația, sanatoriul sunt spații predilecte pentru eroii lui Marius Tupan. Ele presupun izolarea, detașarea din curgerea vieții. Migrarea către sanatorii înseamnă totodată și întoarcerea la un timp idealizat. Depresiunea este un perimetru al refuzării, al meditației, situat între viață și moarte. Spre un astfel de spațiu navighează Ivan și Miloș din *Vârsta critică* la bordul vasului „Angel de Rio”. Ei fug de oameni, de civilizație, de marile aglomerări urbane, sunt pur și simplu „plictisii de civilizație”. Își face iluzii cu privire la insula paradisiacă pe care speră să ajungă: „Pe continent, lumea e din ce în ce mai derutată. Într-un deceniu, două, morala va fi în mare suferință, legile se vor modifica într-atât, încât nu le vom mai prețui rostul. Valorile vor căpăta alte coduri: o hoardă sălbatică atacă la orizontul civilizației. Vom aduna și vom stoca pe această insulă o morală acceptabilă, de care nu ne va fi vreodată rușine. Apoi, nimeni nu o va compromite, atâta timp cât vom veghea la conservarea ei.” După debarcare, constată că au nimerit într-un „patrimoniu abandonat”. Pe insulă găsesc un pastor ciudat, îmbrăcat în trening, încălțat cu adidași care predica „filosofia tăcerii”. Nu reușesc să dea timpul înapoi și se întorc dezamăgiți pe continent.

Supralicitarea elementelor-surpriză menține ritmul alert al narațiunii la cote ridicate de interes din partea cititorului. Prozatorul se lasă deseori prins în vraja energizantă a mitului. În *Priveghiul tăciunilor* se ajunge la un adevărat slalom printre mituri, care, în loc să încarce excesiv jocul imaginativ, îl dinamizează din interior. Sunt îndeplinite formal toate obiceiurile legate de nunta tradițională, nuntași joacă o miresă imaginată, se gândesc la nunta de la Căna și se face reconstituirea primei uniri trușești. Ritmul narațiunii se întetește prin suprapunerea nunță-înmormântare (fiul se însura, tatăl murea), de la Biblie se ajunge la Pygmalion, pentru ca să avem imaginea unei nunți pe dos, după chipul și asemănarea unei lumi pe dos. Abia în final apare miresa Rodica, dar în loc de imaculata rochie albă, ea e plină de funingine pentru că a stat ascunsă în căsuța hornului, deci ea apare „ca o vremelnică ostatică a întunerului”.

Prozele din *Vămile depresiei* fac o adevărată risipă de teme și motive, luate, unele, din mitologia populară și transfigurate după o formulă proprie, originală, în sugestive dezvoltări metaforice perfect asamblate în curgerea narațiunii. E greu de imaginat că Marius Tupan nu va ajunge să dezvolte cel puțin unele dintre acestea în cărțile sale viitoare. Este, cred, ceea ce așteaptă cititorul de la acest important scriitor al literaturii noastre contemporane.

„Destin” – o „revistă de cultură românească” din exil

■ *Georgeta Orian*

Comunicarea culturală în rândul exilaților români de după al II-lea război mondial este un proces complex, desfășurat în mai multe etape. După primii ani (de oarecare derută), exilul românesc „strânge rândurile” în jurul unor reviste, asociații culturale, edituri, cenacluri sau posturi de radio, astfel încât acum (la o anumită distanță care facilitează și o mai justă înțelegere, dar și o mai potrivită încadrare în rândurile istoriei literare), proveniența, orientarea politică, scopurile, realizările sunt aspecte mult mai dispuse la a se clarifica. „Luceafărul”, „Orizonturi”, „Destin”, „Caete de dor”, Institutul Român de Cercetări și Biblioteca Românească din Freiburg, Cenaclul Apoziția, Editurile: Caietele Inorogului, Destin, Carpați sau Casa Pribegiei, Radio Europa Liberă etc. sunt doar câteva din instituțiile care exemplifică rezistența culturală românească din exil.

„Coagulând” în exil o zonă considerabilă a tradiționalismului românesc, revista „Destin” a reprezentat, mai bine de douăzeci de ani (1951-1972), un crezută în care se dorea nașterea spațiului spiritual românesc liber.

Revista a apărut în iunie 1951, la Madrid, avându-l ca director pe George Uscătescu, iar în colegiul de redacție pe: I. D. C. Cotleran, Nicolae Mariș, C. L. Popovici, A. Răuță. În timp, componența redacției suferă unele modificări: în 1954 vine Vintilă Horia, apoi se alătură și Emil Ionescu, Horia Precup, Vasile Uscătescu. Din 1969, redacția semnează „Gruparea Destin” (având în plus pe N. Caranica, M. Cismărescu, Horia Stamatu, Octavian Vuia). Riguroso organizată chiar de la început, revista conține trei rubrici importante – *Studii, Note, Comentarii și Documente* – precum și o „bibliografie românească”, o veritabilă „bancă de date” care se diversifică de la număr la număr, asigurând și demonstrând circulația cărții românești în lume, o rubrică a cărei valoare informativă stă pe primul plan.

Încă de la debut, inițiatorii precizează că văd fenomenul emigrației ca pe un „proces de dezintegrare istorică și spirituală și, ca atare, mentalitatea de emigrant drept o atitudine spiritualmente steampă”. Elitele intelectuale românești sunt considerate „monade de viață și cultură românească”, iar postulatele revistei se conturează ca o „obsesie fecundă”: „o cultură cu posibilități universale, cu responsabilități universale” și „imaginea neștersă a Patriei crucificate”.

Primele numere ale revistei stau sub semnul încercării de a atrage atenția lumii culturale din țara de adopție asupra României, ca subdiviziune a spațiului geopolitic căruia îi aparține. Articole ca: *Fundamentele Sud-estului european* (I. D. C. Cotleran), *Rusia: Omul, Istoria și Cultura* (C. L. Popovici), *Problema Statului Românesc* (G. Uscătescu), *Problema viitorului culturii europene* (C. L. Popovici) ș. a. sunt menite să fixeze coordonatele unor „probleme” constante ale culturii românești. Amplu documentate și desfășurate pe spații generoase, materialele de început dau publicației o voce cu accente misionare, încercând să imprime ideea unei tribune, cu convingerea că, dacă anumite lucruri se spun / scriu, atunci ele cu siguranță se și aud.

Două exemple din primul număr al revistei ar ilustra elocvent ideea. În studiul *Aspectul antropocultural al României*, C. L. Popovici dezvoltă teza potrivit căreia forța culturală a unui popor are ca explicație forța antropologică. Tracii, aparținând complexului rasial traco-frigian, reprezintă substratul antropologic al unei mari suprafețe din sud-

estul Europei. O trăsătură esențială a caracterului tracic este forța spirituală (argumentată toponimic, religios, arhitectonic etc.). Introducând noțiunea de *fenotip trac*, autorul pune o problemă de genetică rasială, arătând ca plauzibilă ipoteza că tracii au putut supraviețui în ariile geografice inițiale, romanii neputând „desființa” elementul autohton. Drept elemente de continuitate sunt invocate arta și religia (muzica, dansul, îmbrăcămintea, elemente lingvistice de ordin fonetic, morfologic și semantic etc.). De pe aceste poziții, autorul abordează problema *dorului* la Eminescu, Arghezi, Barbu, concludând că poporul român are un „rol centripet și aglutinant” în zona culturală sud-est europeană.

În aceeași zonă de interes se situează și al doilea studiu, la fel de amplu, *Eminescu și cultura rusă*, semnat de Vintilă Horia, care preia o idee dintr-un articol din „Timpul” (7 ianuarie 1878), în care poetul național scotea în evidență „deșertul sufletesc” al vieții (culturale) rusești. Potrivit textului eminescian, rușii căutau, prin expansiune teritorială, să umple un gol sufletesc, să câștige un anume CEVA care lipsește din structura lor intimă. Vintilă Horia găsește, nu fără ironie, că sintagma „cultură rusă” este inadecvată, singurul domeniu demn de interes al acesteia fiind literatura (supusă unui aspru rechizitoriu) și, eventual, muzica. Demersul este aproape didactic: strălucirea literaturii ruse începe după contactul cu Europa; începutul se face cu romanul (care ar trebui să fie o apoteoză a unei literaturi, nu piatra de temelie), „profetismul fals și abject” al rușilor contrastând evident cu romanul occidental, „sinteză a unei societăți echilibrate”. Cauza tragismului vieții rusești stă în aceea că „a împrumutat cu frenezie... formula la modă în acel moment”. Autorul definește formula de viață aleasă de ruși drept „acea combinație de marxism rumegat cu întârziere și de americanism incipient, pe care unii, din fundul suspect al unui complex de inferioritate, o numesc democrație progresivă, iar alții, mai înfumurați și mai naivi, comunism”, doctrină care „a transformat omul rus într-o ofensivă pată de întuneric”. Eminescu este considerat drept primul european care nu s-a lăsat amăgit de mirajul rus. Pornind de la ideea lui James Burnham, care în *Pour la domination du monde* spune că istoria a ajuns într-o semifinală pentru campionatul lumii: meciul USA – URSS, Vintilă Horia face o nouă comparație, de data aceasta între poetul american Walt Whitman și Dostoievski (omul nou american și sovietic): primul – o prezență pozitivă, al doilea – „ceva în minus”, la fel ca omul român, „vecin pățit al spațiului dostoievskian”.

În numărul 6-7 din august 1953, Mircea Eliade vorbește despre *Destinul culturii românești*, relaționându-l cu istoria românilor: „Este suficient să reamintim în liniile ei mari istoria României, pentru a înțelege de ce Românii n-au putut face cultură în sensul occidental al cuvântului; de ce, adică, n-au putut înălța catedrale masive și numeroase, de ce n-au zidit castele și burguri de piatră, de ce n-au adunat comori de artă, n-au scris prea multe cărți și n-au colaborat, alături de Occident, la progresul științelor și al filosofiei” (p. 21). Istoricul religiilor remarcă șansele de rezistență ale poporului român sub ocupație sovietică, șanse furnizate de propria lui istorie, care i-a consolidat o spiritualitate profund creștină, având în centru misterul morții salvatoare și al jertfei de sine. Existența în spațiul cultural european rămâne o problemă în centrul inte-

resului: „culturalicește, ca și spiritualicește, Europa se întregeste cu tot ce a creat și a păstrat spațiul carpatic – balcanic”.

Fie că urmăresc probleme de istorie (G. Uscătescu, *Fenomenul naționalist*, nr. 4-5, nov. 1952; V. Horia, *Eseu despre interpretarea ciclică a Istoriei*, nr. 6-7, aug. 1953; Al. Busuioceanu, *Utopia getică*, nr. 8-9, mai 1954; Al. Busuioceanu, *Mitul dacic în istoria și cultura Spaniei*, nr. 4-5, nov. 1952 ș. a.), fie de limbă sau literatură română (Ion Popinceanu, *Neologismul în limba română*, nr. 6-7, aug. 1953; Manuel Alvar, *Considerațiuni asupra Atlasului Lingvistic al României*, nr. 1, iunie 1951 ș. a.), materialele publicate în revista „Destin” au, în primii ani (1951 – 1956), o idee „fixă”: aceea de a păstra, a transmite, a salva tot ce putea fi păstrat – transmis – salvat din bagajul cultural al exilaților care, din afara granițelor, sperau să facă ceva atât pentru cei rămași acasă, cât și pentru ei înșiși.

Un oarecare moment de cotitură se înregistrează în 1956. Cercetătoarea Eva Behring (în *Scriitori români din exil 1945-1989*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2001) acordă un rol deosebit *Noului itinerar* semnat de George Uscătescu în nr. 10/1956, unde directorul revistei pledează pentru creativitate. În buna tradiție a îndemnuților spre păstrare și cultivare, Uscătescu introduce ideea realizării unei culturi libere, a exilului și utilizării exilului. Nu se află foarte departe nici un oarecare orgoliu al celor care, nu peste mult timp, vor considera că doar în exil s-a făcut cultură română.

După acest moment inovator, aspectul revistei este vizibil modificat: nu mai predomină studiile ample, argumentate științific, cele trei rubrici majore se contopesc, creațiile literare ocupă din ce în ce mai mult spațiu și numerele au o anumită tematică (*Omagiul românesc lui Martin Heidegger*, nr. 21-23/1971; număr omagial la împlinirea a 100 de ani de la Unirea din 1859, nr. 11/1959 sau *Închinare lui Mihail Eminescu*, nr. 13-14/1964). Chiar condițiile grafice se îmbunătățesc vizibil.

Este tot mai evident că cei de la „Destin” nu mai reprezintă un grup, ci o grupare, cu rol formator de opinie, cu statut de autoritate culturală și ideologică în spațiul cultural spaniol. Tot la Madrid apare, în 1954, revista „Carpații”, sub direcția lui Aron Cotruș, avându-i ca redactori pe Traian Popescu și N. S. Govora, iar printre colaboratori pe Pamfil Șeicaru, Vintilă Horia, V. Buescu, Ovidiu Vuia ș. a., punctele comune cu revista „Destin” provenind din apartenența inițiatorilor și colaboratorilor la fosta extremă dreaptă românească.

Condensând douăzeci și cinci de numere în șaisprezece „caiete” (din motive lesne de înțeles, au apărut numere duble sau triple), revista „Destin” este o oglindă fidelă a „generației seniorilor” exilului, a celor din primul val, a „bătrânilor” tradiționaliști, situați mai mult sau mai puțin înspre dreapta, care și-au asumat rolul de a ține „cu dinții” de valorile cu care au plecat din țară. Au colaborat: Grigore Cugler (Apunake), O. Bârlea, V. Buescu, Al. Busuioceanu, G. M. Cantacuzino, Mircea Eliade, Grigore Gafencu, N. I. Herescu, V. Horia, V. Iasinschi, V. Ierunca, Basil Munteanu, Gr. Nandriș, Ion Rațiu, A. Răuță, Vasile Uscătescu, Dinu Adameșteanu, Șt. Baciu, N. Caranica, Radu Enescu, Ionel Jianu, Șt. Lupașcu, P. Miron, Horia Stamatu, Pamfil Șeicaru, Octavian Vuia, Valeriu Anania, Monica Lovinescu, L. M. Arcade, Petru Comarnescu, I. Negoiescu, Constantin Noica, J. Popper, Antoaneta Bodisco, George Ciorănescu, Alexandru Ciorănescu ș. a. Simpla enumerare a celor mai cunoscute semnături se vrea o carte de vizită.

■ *Cosmin Perța*
laureat al Marelui Premiu
"Octavian Goga", secțiunea
poezie, Ciucea, iunie 2003

Arătătorul

Azi noapte am dezgropat
mistria de bronz a bunicului
i-am sfâșiat retina c-un cuțit
de plastic
și gândăceilor portocalii
și abundenți din piept
le-am oferit larve proaspete,
grăsuțe,
ca niște matroane lăncezite
în fotoliu.
Să vă povestesc:
palmele mele umede, pământul proaspăt răscolit,
soarele ca un himen sfâșiat în asfințit,
îmi ofereau prilejul rușinii,
prilejul tot mai desfrânat al rușinii,
acolo, tocmai acolo unde niciodată
n-aș fi crezut că viermilor de mătase
o să le crească aripi
stridente, ca niște guașe proaspete,
ca niște cadăne lângă patul de muribund
al regelui Krimm.
Acolo mi-am început
adevărată lucrare,
adevăratul templu al maimuțelor obeze,
acolo, între ficatul lui uscat
ca un trandafir ofilit,
ca o smochină roz
și mistria de bronz.

Degetul stâng

Era atât de târziu în noaptea aceea febrilă
ca un cal dinamitat în apăsarea văskoasă a norilor.
Lumina chioară a farurilor
printre perdelele transparente
de papură, sau poate de tenupăr negru.

Da, eram acolo,
eram lângă ea și degetele mele
sfărâmicioase ca piatra de moară
din curtea unchiului Gheorghe
scormoneau cu tandrețe
prin coapsele ei.

Da, eram acolo și mestecam
chewing gum pe după
barele de fier străvezii.
Lingeam cu atenție resturile
de motorină prelinse printre
știuleții de porumb din dreapta,
ca pe o fată frumoasă,
ca și cum praful alb-verzui
s-ar fi terminat brusc,
ca și cum crenguța de vâsc
atârnată de tavan ar fi căzut
cu zgomot înfundat
peste lada cu păpuși de rezervă.

Da, și să mai știi:
pentru prima dată în noaptea aceea
am sădit tufe de liliac, urzici
și bibelouri de porțelan
pe mormântul bunicului.

Prietenul meu Barabas

Aș fi trăit în ziua aceea...
așa m-am trezit.
Ce să-i fi spus hăitașului,



condamnatului, ascuns
după zăbrele de aluminiu tremurător,
lingându-și cu iuteală sudoarea
de pe buricele degetelor?
Ce să-i fi spus despre
primăvara searbădă
ca o portocală scofălcită,
despre feasta lui puternică
și gâtul gros, încărcat cu zorzoane
de plumb albăstrui?

Ce broască festoasă, domnule,
ce broască festoasă.

Groaznica întrupare a liniștii
lângă trupul lui gol,
acolo printre răsaduri de pătrunjel
unde foiau insectele
mirosind a amoniac, a chinină,
mișcându-și trupurile lor larvare,
chitinoase, încet,
încet
și gura lui începu atunci
să silabisească:
Barabas, Barabas îmi este numele
și sângele meu închegat
vă va servi pe post de cearceaf.

Omul negru

Am aflat cum pocnetul din degete
al clovnului poate rezona,
cum îți poate smulge creierul
prin gaura franjurată
lăsată de trecerea insidioasă
a glontelui
prin tâmpla dreaptă,
deschisă, ca o prepeliță roscată.
Am aflat cum de după
cortina de bumbac
pândește omul. Omul negru,
omul mărunț, omul meschin
al meschinilor dimineți mocirloase
din suburbii. Omul acela
cu plasă de argint la picioare
și degetul mare cărnos
aproape puroind
de-atâta supt.
Am aflat cum pândește

și-și înmoaie cuțitul de plumb
în călimara cu cerneluri amare
colorate în cele mai bizare nuanțe
de verde și de portocaliu
și cum izbește întotdeauna în partea stângă,
printre coaste, exact sub axilă
pregătindu-și din timp insectarul,
albumul cu fotografii sălcii
din tinerețe
spre a le mesteca și a le înghiți
și pentru a le reda într-o înfățișare
cu totul și cu totul nouă.

Degetul drept

Pe lângă pini umbroși,
pe lângă bursucul cu pui ciocolati,
pe lângă craterile osoase ale spinării
ucigașului de lângă dig,
infanteria debilă a miezului nopții
cu toți acolții ei străvezii
inundau străzile.
Acolo mi-am rupt degetele de
maxilarele lor mirositoare a slănină
și praful de pușcă. Atunci și acolo
grăsimea din obraji Brunhildei
se plia perfect pe sfârcurile noduroase
ale căței Laica.

Mi-am petrecut copilăria desenând
princiipi micuți și bonomi în regatele
lor de varză și mușuroaie de cărtițe roșii
cu degetele înnăclite de cretă și strog
din așternutul asudat
al văcuței Marilena, unde întotdeauna
mă așezam și eu, parcă mai greu
pe zi ce trecea, lângă oblonul de fag
și bălegarul negru ca o limbă de cobră,
puturos ca un cazan cu intestine de șobolan.

Era bine.
Era cald și poveștile mamei
cu festoasele din stomacul fertil
al dragonului regal reușeau mereu
să-mi potolească durerile de genunchi.

Căderea în real

O perspectivă lacaniană

■ Oana Pughineanu

O dată cu secolul XVII, secolul "exploziei" baroce, obsesia detaliului începea să corupă lumea "întreagă" și statică a esențelor. Stilul *serpentinata* în pictură, creează un vârtej ce va arunca prin mișcarea lui centrifugă mințile și corpurile într-o perpetuă căutare și îndoială. Cuta saturniană de pe chip nu va mai fi înlăturată nici de raționalitatea carteziană nici de pariul pascalian. Încă de la Michelangelo deznădejdeja își face simțită prezența: "chipul meu este un chip al spaimii. ... Sărac, bătrân, supus altora. Dacă nu mor curând, mă decompun. [...] Vin Doamne, chiar și dacă nu știu ce pot spera."¹

Obsesia oglinzii care te înșeală spunându-ți adevărul nedumerește spiritele. Oglinda e simbolul acestui paradox: pot să mă recunosc dar nu mă pot cunoaște. Barocul, sau mai bine spus, spiritul baroc pe care îl găsim peste tot presărat în istorie, e unul din modurile de exprimare, cele mai pregnante ale acestei derute care îl desparte pe om de Ordine și-l duce la subiectivare iar mai apoi la "desubiectivare". Dacă barocul intuiește și exprimă după cum am spus această stare, secolul XX teoretizează această "lipsă de a fi". Structuralismul aduce la lumină această condiție imposibilă a omului: de a se exprima prin ceva autonom de el, prin limbaj, iar psihanaliza dezvăluie acest proces prin care omul se înșeală fundamental asupra lui însuși, dar chiar în această eroare, transpare adevărul. Dacă în baroc zeii au început să înglobeze și fantasmalele nu tocmai "ortodoxe", acum fantasmalele înglobează zeii.

Spiritul baroc e cel care operează o schimbare a punctului de vedere: întrebările încetează să fie ontologice (ce este, dacă este) și încep să fie pre-

ocupate de maniera de a fi. Unei Ordini perfecte pierdute omul încearcă să-i substituie o ordine proprie. Aici ajungem la punctul care de fapt vreau să-l evidențiez: dorința omului de a atenua această "neștiință de a fi" prin *bella maniera*. Găsim un prim impuls în acest sens în secolul XII, în ceea ce provensalii numeau *fin'amoros*, "o artă a vieții și a morții. Cu o etică, o estetică și o etichetă: o *curtoazie*, ca să folosim termenul medieval. *Curtoazia* nu e la îndemâna oricui – este o întreagă știință și o practică, o aristocrație a inimii bazată pe anumite daruri ale spiritului. Înainte de consumarea fizică exista o *încercare*, o etapă intermediară numită *assag* sau *assai*: probă de dragoste (consta în a asista la culcarea sau trezirea doamnei, la ai contempla trupul gol, etc.)."²

Dar *bella maniera* într-o formă deplină va apare cu două secole mai târziu, în 1528 odată cu *Il Cortegiano* al lui Castiglione care propune un tip uman: cel al curteanului, soldat și umanist în același timp, un individ distant de lume care-și cultivă în mod conștient felul lui special de a fi. Apariția lui *Don Quijote* (1605) anunță eșecul acestui tip uman și apariția altuia: *el discreto* (din opera lui Baltasar Gracián, în 1642) sau *l'honnête homme* (descrie de cavalerele de Méré). Putem spune că *el discreto* e opusul eroului, dorințele lui nu se diferențiază de necesități, și stilul lui de viață acordă cea mai mare atenție convenționalului, mediocrității. Pentru el, cum spune ieziuitul Bouhours, "tot ceea ce e excesiv e vicios, chiar și virtutea". Pasiunile trebuie să fie și ele mediocre căci altfel riscă să cadă în sfera nesocialului. *El discreto* știe că "lucrurile nu trec drept ceea ce sunt ci ceea ce par."³ Pentru el, "cum are o mare însemnătate în toate, iar maniera e trișorul gusturilor. O purtare aleasă e podoaba vieții: orice vorbă bună te scoate în chip fericit din încurcătură."⁴ Această grijă pentru aparențe și pentru propria plăcere o vom redescoperi mai târziu în dandysm, cu diferența că aici latura estetică este dusă la extrem, iar dorința de a sparge tiparul o însoțește. Haina devine pentru dandy felul de a produce subtilitate prin detalii. Nu e vorba doar de a purta anumite haine ci și de a se purta într-un anumit fel. Accesoriul devine vital. Oglinda nu este absentă nici ea din peisaj: ea e sfătuitorul cel mai bun în ceea ce privește armonizarea aparențelor ce vor ocupa o întreaga viață trăită în fața ei. Dacă antichitatea ordona mișcarea și înfățișarea corpului pentru a nu depăși măsura, dandysmul folosește corpul într-o continuă paradă care lasă să întrevadă tocmai o "lipsă de măsură", o nouătate, o avangardă, de care corpul nu se va mai despărți în ceea ce privește modul estetic de exprimare. Activismul, happeningul, performance-ul sunt mărturii contemporane ale acestui fapt.

Aceste tipuri umane pe care le-am înșirat, această preocupare pentru *bella maniera*, pentru felul de a fi și de a te purta, înfățișează un drum al simbolizărilor succesive care s-au grefat asupra corpului. Renunțarea la natură, impune lumea 'artificială' în care apar tipurile umane mai sus pomenite. Pe de altă parte pierderea unei Ordini, sau neputința de a o identifica duce la o intensificare a subiectivării, la atenția pentru expresie. În pictură se observă foarte bine această trecere: e de ajuns să comparăm un tablou de Rafael cu unul de El Greco. Cât privește grefarea simbolurilor pe

corp nimic nu stă mai bine mărturie decât creațiile lui Giuseppe Arcimboldo.

Bella maniera era o încercare de a institui un control al corpului prin psihic și al psihicului prin corp fără a acorda o greutate existențială mai mare unuia sau altuia. Desigur mentalitățile se schimbă foarte mult de-a lungul secolelor: *cortegiano* e diferit de *el discreto* și *el discreto* de *dandy*, dar ideea de *bella maniera* pe care o găsim la toți e o încercare de a pune în acord "susul" minții și "josul" corpului, este ca să folosim termeni 'științifici' efectul culturii asupra naturii, sublimarea energiei pulsionale, legarea dorinței de lege, etc. Fie că ne referim la un cod al onorii (cavalerul), fie că e vorba de un principiu estetic (dandyul), sau de o putere (instituția), e vorba de a găsi o cale de control a acestei legături a corpului cu gândul într-o formă acceptată social, într-o formă fiabilă.

Dificultatea în ceea ce privește corpul constă în faptul că nu-l putem gândi separat de simbolurile pe care istoria le-a grefat în el. Asta face ca în ordinea existenței (realului în sens lacanian) nimic să nu fie mai aproape de noi decât corpul nostru (să nu fim altceva decât corpul nostru) iar în ordinea explicației nimic să nu ne depășească mai mult decât corpul nostru. Marile descoperiri ale psihanalizei, precum pulsivitatea sau nevroză isterică reiterează această dilemă. Știm că subiectul și-a pierdut autonomia, știm că realitatea psihică e una fantasmatică... dar unde să plasăm corpul? Sau: unde să plasăm conștiința? Freud demonstrează că aceste întrebări sunt oarecum echivalente: eul (partea conștientă din noi) poate fi considerat ca o proiecție mentală a suprafeței corpului. De aceea în bolile psihice trebuie să ținem cont de ceea ce el numea corpul de limbaj, de procesele de conversie, de simbolurile pe care individul le-a acumulat într-o istorie personală. Copilul în cazul traumei, în special în cazul agresiunii fizice se apără cu un nucleu instinctual animal. El e traumatizat pentru că nu poate numi răul iar adultul, mai apoi, e traumatizat pentru că deși are cuvântul nu are sensul. Paralizile istericilor sunt unele simbolice nu fiziologice. E ca și cum pentru mintea noastră nu ar exista carne ci doar simbolul cărnii. Trauma există pentru că deși nu ne putem exprima în afara limbajului noi suntem întotdeauna mai mult sau mai puțin decât ceea ce exprimăm. Dar suntem mai mult sau mai puțin, fantasmatic, nu pe un plan al esențelor.

În ceea ce privește relația cu celălalt, fie că e vorba de iubire sau de conviețuire în comunitate lucrurile iau o nouă turnură. Ne aducem foarte bine aminte teoria sthendaliană despre iubire. Procesul de cristalizare duce la o transfigurare a persoanei iubite în urma căreia ea sau el devine o imagine a perfecțiunii întrupate. Toate gesturile, toate vorbele, înfățișarea și gândul îl transformă pe celălalt în ceva *unic*. Ființa iubită devine o metaforă. Fantasma iubirii e una care întregește. Werther spune despre iubita lui: "citesc în ochii ei o adevărată simpatie pentru mine și soarta mea" sau "cât de mult mă ador pe mine însumi de când ea mă iubește". Încă mai simțim descendențele curtenestii sau petrarchiste în felul de a idealiza persoana iubită (femeia). Cât de diferit stau însă lucrurile pentru un autor contemporan precum Philip Roth. Dacă fantasmalele lui Werther se reduceau la a o visa pe Lotte ținând-o de mână, stând amândoi întinși pe iar și privind cerul, acest "statism" al imaginației e depășit și înlocuit cu o mișcare continuă și frenetică care erotizează corpul și lucrurile pe care le atinge. Nu vizez aici o comparație literară între cei doi autori ci doar doresc să exemplific două feluri de a percepe corporalitatea și două feluri de a gândi iubirea. În *Animal pe moarte*, Philip Roth vorbește despre



femeia dorită folosind imagini ce urmăresc detaliile corpului, transformând-o într-o “capodoperă de volupté” pe care “Picasso ar fi prefăcut-o în chitară”⁵. Problema pe care personajul o are nu e lipsa de dorință ci lipsa de atașament. Se produce o trecere de la detaliul unicității la unicitatea detaliilor (corpului) cu care o persoană se înfățișează. Se trece de la metaforă la metonimie. Nu vreau să spun că această trecere e provocată de ceea ce mulți nostalgici ar putea numi “o dispariție a sufletului”. Lacan ne demonstrase că nu e vorba de faptul că subiectul dispăre, ci de faptul că suferă de o lipsă de autonomie, că este doar un “coridor” în care cele trei instanțe (Simbolicul, Imaginarul și Realul) se întrepătrund. Odată ce iluzia unității e demască, ceea ce e vizibil ne asaltă sub o formă “metonimică”. Ironia lacaniană merge și mai departe, evidențiind faptul că dorința (indestructibilitatea ei ca formă inconștientă) este opusă iubirii. Vorba “una pierdută, zece regăsite”, e formula ce se aplică cel mai bine în ceea ce privește modul de funcționare a inconștientului și dorinței. Trecerea de care vorbeam, de la detaliul unicității la unicitatea detaliului are în spate acel obiect al dorinței (*petit objet a*) care glisează mereu pe o linie infinită de semnificații. Și atunci tragedia lui Werther e aceea de a fi întâlnit o situație “imposibilă” în care obiectul dorinței se confundă cu obiectul real. Asta explică și modul fetișist de a se atașa de obiectele Lottei care par să contragă în ele tot universul. Sinuciderea apare ca ultimă soluție pentru a păstra obiectul dorinței întreg.

Femeia încetează să fie un ideal greu de cucerit. Probabil că interdicția socială la care Werther era supus făcea ca iubirea să se intensifice în acest joc dintre principiul realității și cel al plăcerii (cunoaștem foarte bine teoria obstacolului). Revoluția sexuală a îndepărtat aceste interdicții. De aceea problema nu mai e pusă de greutatea îndeplinirii dorinței ci de faptul că îndrăgostirea e văzută ca “abandonare a unei poziții critice independente. ... Venerază-mă zice ea ... Ea te pătrunde pe tine. ... Oamenii cred că îndrăgostindu-se se împlinesc pe sine? Eu cred pe dos. Cred că ești întreg înainte de a începe. Iar iubirea te fracturează. Ea a fost un corp străin introdus în deplinătatea ta. ... Dar nu vei fi niciodată întreg dacă nu-l elimini.” Libertatea în doi a devenit o absurditate pentru că, folosind o formulă lacaniană “acest altul care sunt eu este altul decât mine” și orice apropiere de el este o cădere în Imaginar. Imaginarul, înseamnă o inflație a “eului” pentru care dorința nu mai e semnul unei lipse ci semnul unui preaplîn (a unei pulsuni care prin satisfacție urmărește întoarcerea la o stare inițială, netensională). Imaginarul e resortul iluziei de care fantasma erotică se folosește, el nu este decât imaginea corporalității pe care continuăm să o întregim într-un nesfârșit stadiu al oglinzii. Personajul feminin din roman se întoarce la iubitul ei când află că suferă de o boală incurabilă nu pentru că el ar fi vreo jumătate perfectă a sufletului ei ci, pentru că n-a avut niciodată “un prieten ori un iubit care să-mi iubească trupul așa cum l-ai iubit tu.” Regăsim boala și felul specific feminin de a aborda corporalitatea, femeia fiind, după cum spune Melanie Klein, în luptă cu un corp străin pentru că e intern, cu “un corp străin intern”. Lacan pe de altă parte, asociind-o pe femeie cu Alteritatea sau cu natura ce nu are acces la simbol, o plasează din punct de vedere sentimental într-o schemă narcisică ce se manifestă prin “dezvoltarea spre frumusețe”, prin “mascarada feminină” (contrapartea comicului viril) ce face ca femeia să “nu iubească riguros vorbind, ci doar să se iubească”.

Adevărul corpului, diferit radical de adevărul oricărei metafizici, a oricărei religii e de o simplitate dezarmantă care nu mai trimite la nimic transcendent sau transcendental. Adevărul corpu-



lui este că “nu există senzație falsă”, după cum spune o formulă cioraniană. Corpul e o realitate care scapă simbolicului, ca ordine ce se formează printr-un sistem de excluderi și opoziții. Lacan, în ultima perioadă a vieții sale făcuse această descoperire la nivelul relației analist – analizat. Simbolicul făcea ca în cadrul curei analistul să dețină cuvântul plin, creator de semnificații, dar renunțarea la această instanță (simbolică), transforma totul într-un “delirium a deux”.

Dar poate că cea mai problematică dintre toate e căderea în Real. Cred, că această cădere în Real este vizibilă în două mari fenomene: în ceea ce numim de pe la 1940, un proces de igienizare a corpului și în ceea ce Lacan numea forcludere. În ceea ce privește primul fenomen “noua dezordine amoroasă”, demonstrează foarte bine faptul că sexul devine o “muncă”, faptul că sexul se învață la fel ca orice altceva. SIDA și celelalte boli cu transmitere sexuală au “schematizat” actul sexual pentru al face pe înțelesul tuturor. Misterul e înlăturat deoarece e un pericol. Nu contestăm gravitatea bolii și nu minimalizăm importanța cunoașterii profilaxiei. Constatarea pe care o facem e legată doar de faptul că pe lângă aceste avertismente în ce privește boala, sexul a devenit o adevărată teorie care dezvăluie toate trucurile obținerii plăcerii. Astfel “în decursul a câteva decenii în cultura occidentală se petrecuse trecerea de la o societate în care era obligatorie abținerea la una în care era obligatoriu orgasmul.” În plus tehnicile corporale, atât în ceea ce privește sexul cât și limbajul non-verbal sunt dublate și integrate în acest val uriaș al Comunicării care ne intoxică din toate părțile, de la reclamele pentru telefonie mobilă, la cărțile care-ți explică cum să-ți impresionezi șeful sau “cum să comunici cu personalitățile dificile”. E felul în care raționamentul e înlocuit de statistică. Nici “comunicarea” de gen nu face excepție de la această logoree generlizată. Se pare totuși că dezbaterile n-au ajuns decât la a explica “de ce bărbații sunt de pe Marte și femeile de pe Venus”. Desigur, cu toții am căzut în această euforie a comunicării în spatele căreia consumismul și iluziile lui se ascund. E un

“american way” pe care Pontalis în cartea lui *După Freud*, îl evidențiază. El ne aduce aminte că eul nu crește, el are o istorie. America a impus se pare totuși acest model al creșterii, al extinderii care se aplică la orice, fie că e vorba de familie, firmă sau chiar NATO. E un model care îl înghite pe cel european, legat de istorie și memorie.

În ceea ce privește forcluderea, reintroducerea simbolicului în real (într-un mod halucinatoriu), voi da un exemplu foarte recent: cel al crimei în care ucigașul își alege victima prin internet. Sau mai bine spus ‘victima’ acceptă ‘statutul’ de victimă și se supune ritualului canibalismului și al autofagiei. Nimic nu exemplifică mai bine preaplînul persoanei care dorește, de care vorbeam mai sus. Lacan susținea într-una din formulele lui paradoxale, că în cură, pacientul trebuie să afle dacă “vrea cu adevărat ceea ce dorește”. Această crimă stă mărturie pentru faptul că s-ar putea ca nimic să nu fie mai cumplit decât fantasma care se îndeplinește. Cine și-ar fi închipuit ceva mai groznic decât “Tăcerea mieilor” sau “Seven”? “Viața bate filmul”, spune clișeul cu care masele se amăgesc. Realul bate viața ... pentru că psihicul e prins în capcana Imaginarului și Realul rămâne “ceea ce revine mereu înapoi”, “ceea ce rezistă” voinței noastre, asemeni unui handicap de care nu putem scăpa oricât am fantaza despre el. ■

Note

1. Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, Editura Meridiane, București, 1973, p.110
2. Octavio Paz, *Dubla flacăra*. Dragoste și erotism, Humanitas, 1998
3. Baltasar Gracián, *Oracolul manual. Criticonul I*, Editura Minerva, București, 1975, p.56
4. ibidem., p.12
5. Philip Roth, *Animal pe moarte*, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2001, p.86
6. ibidem., p.110
7. Angus McLaren, *Sexualitatea secolului XX. O istorie*, Editura Trei, București, 2002, p.88

Despre zidul ostil și despre zidul dorit

■ Cristina Sărăcuț

Metafora zidului dezvoltă în romanul lui Alexandr Soljenițin, *Pavilionul canceroșilor*, un model combativ; orice situație extremă așează personajul într-un tipar „eu / ceilalți” ale cărui contururi sunt adînc marcate. La secția cu numărul treisprezece a unei clinici de oncologie ajunge într-o zi și Pavel Nicolaevici Rusanov, un om de succes de altfel, cu atribuții importante pe linie de partid, un ins pentru care viața a rezervat până acum doar victorii. „Orice direcție ar fi luat reorganizările, câteodată direcții opuse celor precedente, nimeni, nici Pavel Nicolaevici nu a fost vreodată coborât în grad, ci numai și numai înaintat.”⁶ Primul lucru care îl neliniștește pe Pavel Nicolaevici este traiul în comun. Niște ziduri care să-i apere intimitatea lui superioară în fața agresiunii celorlalți este ceea ce își dorește Rusanov: „Îi căutase la telefon pe toți – pe Evgheni Semionovici, pe Șendiapin și pe Ulmasbaev, iar aceștia sunară la rîndul lor pentru a se interesa ce posibilități există, dacă n-au cumva, la această clinică, vreo rezervă sau dacă nu s-ar putea transforma, măcar pentru o vreme, una din camerele mai mici într-o rezervă. Dar nu izbutiseră să facă nimic din pricina îngheșuiei de aici”⁶. De rezervă nu poate fi vorba și absența spațiului privat, fizic marcat, e greu suportabilă; biografia salonului adăpostind opt canceroși e ca însăși deprimantă: Efreim povestește despre fostul locatar al patului de lângă geam căruia după treisprezece ani i-a apărut iarăși o tumoră; în alt pat se foiește, gemând de durere, un băiat; Diomka, și mai apoi proaspătul sosit cu dureri de picioare și pasiune pentru geologie, citește cu ambiție, într-o cursă în care moartea e cea care ține cronometrul, toate cărțile distinse cu Premiul Stalin. Pavel Nicolaevici cheamă în ajutor un zid care să ascundă priveliștea. Zadarnic. Trebuie construit unul, e în puterea lui s-o facă: „Profund nefericit, se culcă și-și acoperă ochii cu prosopul lui de acasă, să nu mai vadă nici lumină, nici nimic”⁶. Întinericul generos, zidul - palimpsest pe care încep să se îngheșue ca într-un carusel cu nici un fel de efect terapeutic, cum va dovedi agitația personajului, imagini ale celor dragi: pentru Iura și pentru Lavrik are emoții, primul e un căscat, al doilea un răsfațat nu prea silitor la învățătură, dar un talent sportiv; de flica sa Avieta e foarte mândru, prinde tot din zbor, acum e la Moscova în vacanță, „vrea să se mai deconecteze și ea, să dea o raită pe la teatru, dar avea și un scop serios: să vadă ce și cum, să-și facă eventual niște relații – doar e în anul cinci, trebuie să se orienteze corect în viață, e important”⁶. Doar că zidul atât de răvnit se prăbușește peste el, îi devine ostil; umflătura de la gât îl trădează, îi anulează statutul său de om lipsit de griji, util, autoritar, respectat. Nicolaevici Rusanov e acum un caraghios singur. De partea cealaltă a zidului sunt ei, cei dragi; de partea aceasta e numai el. Florile din filmul formației Pink Floyd (*The Wall*) îmbrățișate la început s-au transformat în șerpi veninoși și ei îmbrățișați. Ceea ce urmează a fi micșorat trebuie întâi mărit. Soljenițin, și împreună cu el Rusanov, știe și el. Pentru Rusanov, lumea zărită în umbra zidului, cu luciditatea gâtului mîncat de tumoră, nu-și mai are sens. „Dar familia unită, exemplară a Rusanovilor, viața lor organizată ca pe roate, apartamentul pus la punct, fără cusur – toate acestea se desprinseseră în câteva zile de el și se pomeniră de partea

cealaltă a tumorii. Ei trăiesc și vor trăi în continuare, orice s-ar întîmpla cu tatăl lor. Oricât și-ar face ei acum griji, oricât ar fi de tulburați și oricât ar plînge – tumoră îl acoperea ca un zid și el rămânea singur, de partea aceasta. Simți o înțepătură în gât: tumoră surdă, indiferentă, își făcu intrarea acoperind lumea întregă. Și din nou: bugetul, industria grea, zootehnia și rotația cadrelor – toate acestea rămăseseră dincolo – de partea cealaltă a tumorii. Iar dincoace, de partea aceasta, se afla Pavel Nicolaevici Rusanov. Singur.”⁶

Israbestis Tott, bolnavul de epilepsie din romanul lui William Gass, *Norocul lui Omnesetter*, călătorește în răstimpul a două crize pe suprafața unui perete: desenele șterse sunt hărți, o ciobitură din tencuială e plină de pești, stropii de apă sunt orașe și poduri, urmele de creion, ruptura din tapet e un lanț de dealuri⁶. Pentru Israbestis Tott, peretele e un surogat existențial; în fața lui poate simula călătoriile pe care ar dori să le facă. Suprafața opacă a zidului construiește o lume pe care Israbestis Tott o descoperă cu puterea nebuniei. Atât de fragila distanță de la normalitate la boală, de la echilibrul la dezordine, creează în intrările peretelui un univers abracadabrant, niciodată înspăimîntător. Pentru personajul post-modernului american, zidul e un palimpsest a cărui lectură îl solicită fără a-l extenua; un palimpsest generos în contururile sale de factură suprarealistă. Și un palimpsest prieten.

Pavel Nicolaevici Rusanov vede și el un zid pe care se montează imagini. Doar că zidul său nu are capacitatea protectoare a peretelui din camera lui Israbestis Tott; de data aceasta e un perete transparent permeabil la amintirea ființelor dragi. Transparența lui e ucigătoare pentru că rupându-l dintr-un univers amiabil nu-i creează altul în loc. Zidul crescut din tumoră la gât nu are virtualități compensatorii. Nu incită imaginația, nu zidește. Ceea ce îl alinază totuși peretelui din proza americană e calitatea sa de palimpsest pe care a mai rămas un singur cuvînt, o singură stare alambicată, disimulată, disipată, dar întotdeauna aceeași: singurătatea. Și un text al lui Susan Sontag: „Boala este partea întunecată a vieții, o cetățenie mai împovărată. Fiecare nou născut deține două cetățenii, una în împărăția celui sănătos, alta în împărăția celui bolnav. Deși preferăm cu toți folosirea doar a pașaportului prielnic, mai devreme sau mai târziu fiecare din noi e obligat, fie și numai pentru o clipă, să se identifice el însuși cu cetățenii celui alt spațiu”⁷. În desenul din 1935 al suprarealistului ceh Frantisek Janonsek, o figurină umană, acoperită cu un vâl care îi estompează contururile fizice, e așezată pe un scaun cu spatele la oglindă, în al cărei colț stîng o rîndunică și-a făcut cuib; brațele încrucișate ascund un ghem de sfori care orientează zborul celor câteva rîndunici rămase în viață. În acest peisaj punctul de maximă agresivitate al imaginii e podeaua, peretele orizontal care înghețe picioarele figurinei și ale scaunului. Efectul vizual e acela de comprimare: rîndunicile zboară în limitele sforii și după traseul îngăduit de ea; podeaua, în avîntul ei spre tavan, frînge picioarele insului fără chip. Decorul devine astfel o alegorie a condiției umane condiționate în evoluția sa de un zeu fără chip și cu membrele superioare ciuntite sau o moarte cu față umană, căci subiectul desenului poate fi deciprnat la nesfârșit. Discursul pictural, prin preferința pentru laconic și compri-

mare, se apropie în detaliile tehnice de discursul literar din *Pavilionul canceroșilor*; Soljenițin arată aici apetență pentru stilul frînt al frazei, vădit mai ales în finalurile de capitol⁸. Proșka are, fără să știe, tumoră la inimă, e un caz inoperabil; medicii îi prescriu vitamina C; bucuross că pleacă acasă și încrezător în sănătatea pe care și-o va recăpăta după acest tratament, Proșka „strînsă ficărnua mîna, apoi la mai făcu o dată semn și de pe scară întorcându-se vesel spre ei. Coborî treptele cu pas sigur. Spre moarte”⁹. Asemeni rîndunecelor cu destînlul spînzurat de frînghii, personajele romanului, canceroșii din pavilionul treisprezece, atîrnă de atât de fragilele frînghii ale bolii. Între zidul lui Rusanov și podeaua lui Janonsek nu există decât o diferență de poziționare în spațiul fizic: unul e vertical (cel puțin așa se sugerează), iar celălalt orizontal. Dar și unul și altul îngheșue ființa, o sufocă, se prăbușesc peste ea sau o rețază. Ziduri apărute întempestiv în destin, în traiul fără griji al autoritarului și respectatului Rusanov, în viața enigmaticului personaj al desenului, stăpîn peste zborul păsărilor, dar singur ca orice stăpîn ce posedă cu forța. Nu poți trece cu capul prin zid și atunci el fie se prăbușește peste tine, fie, încet și inevitabil, îți ciunțește picioarele. Fiindcă norocul e o pasăre cu aripi, dar fără picioare: te poate vizita oricînd, dar nu se poate așeza pentru mult timp. Asta dacă mai crezi în el.

„Freamătul primăverii se auzea și din curțile căsuțelor vechi care se îngheșuiau, lipite de zidul complexului clinic, de partea cealaltă. Zidul de cărămidă al complexului te împiedeca să vezi viața acestor curțile, dar acum se auzeau clar ba ușile trîntite, ba cum se țipa la copii, ba un urlat de bețiv, ba un disc de patefon gingaș iar, mai târziu, după ce s-a dat stingerea, se-auzi o voce puternică și joasă de tenor care cânta lălit...”¹⁰ Și în cazul lui Oleg Kostoglotov, un alt pacient al pavilionului treisprezece, topograf în Us-Terek, deportat încă din timpul studenției din cauza exprimării nemulțumirii față de regimul condus de El (Stalin), zidul funcționează ca o barieră psihologică (cea fizică e evidentă) în spatele căreia un univers abstract (de tipul sanatoriului din *Muntele vrăjii*) timpului comun se creează. Constanța existenței între pereții salonului clinicii de oncologie este ritmul accelerat până la dezintegrare. Spațiul clinicii distorsionează, oamenii trăiesc șederea în pavilion în ritm absorbant, cu luciditatea faptului că fiecare zi poate fi ultima. Lui Oleg Kostoglotov i se prescrie un tratament cu injecții al căror efect este inhibarea capacităților sexuale; o dată ce Zoia îi spune, Oleg își dorește doar o clipă de singurătate cu ea pentru a-și dovedi că libidoul există încă: „Nu se gîndea la muribundul lăsat în urmă, cum fusese și el cu o jumătate de lună mai devreme, sau cum va fi peste o jumătate de an, ci se gîndea la această fată, la această femeie, la această miere și cum s-o convingă să rămână undeva singuri”¹¹. Vadim mai are de trăit cel mult un an și de aceea hotărîrea lui e de exploata la maximum acest interval; inamicii sunt foarte mulți în salon: radioul, șușotelile pacienților, lumina stînsă devreme; „Vadim își impusese să nu viseze la prelungirea vieții, să nu viseze la însănătoșire – nici măcar minutele nopții să nu le cheltuiesc pentru asemenea gânduri neserioase – ci să se concentreze să muncească și să le lase oamenilor, în urma sa o nouă metodă de căutare a zăcămintelor”¹². Lumea din spatele zidului de cărămidă al complexului transformă individul într-o mașină de trăit, apropiată în dimensiunea ei automatizată de perspectiva plastică a clownilor lui Giorgio de Chirico. Dar refuzul umanului și perspectiva



omului-mecanic pe care lumea Pavilionului o lasă să se întrevadă așază viziunea lui Soljenitîn alături de cea non-antropocentrică a lui Paul Klee. Operele artistului german grupate sub titlul de „perspectivă” – *Souvenirs de Gersthofen* (1918), *Chambre avec habitant vue perspective* (1921), *Incomposé dans l'espace* (1928), pun problema conceptului tradițional de spațiu – o concepție antropocentrică –, revelând o nouă condiție umană în universul fizic. În camera lui Van Gogh (vezi *La chambre de Van Gogh en Arle 1888*) spațiul interior rămâne fidel umanității; deși absent, individul e simbolizat prin obiectele care îi aparțin: tablourile, prosopul, sticlele așezate pe masa de lângă pat, o fereastră întredeschisă într-un perete. La Klee însă interiorul nu mai păstrează intimitatea blândă a camerei tradiționale. Futurismul italian, în picturile lui Mario Sironi și Mario Chiattonne, este la fel de ingrat cu umanitatea. Peisajul exterior, cu predilecție orientat spre clădirile modernității, ocultează prezența umană. Periferia (1922) lui Mario Sironi figurează un cadru industrial: blocuri, coșul unei uzine, o șosea în curbă, un tramvai sunt detalii care, în ciuda semnificației funcționale încă perceptibile, încheagă un peisaj din care omul a fugit. Lucrările lui Chiattonne – *Uzine*, *Palatul expozițiilor*, *Palatul de concert* – se subscriu aceleiași viziuni nonumanizate; tablouri generoase în imagini ale imobilelor moderne, creațiile artistului italian exclud și ele prezența umană. Pentru creatorul începutului de secol XX, zidurile nu mai favorizează insul ca locuitor al unui spațiu; acesta e fie absent, fie captiv. Omul lui Klee, într-o operă ca aceea din 1921, *Chambre habitée*, concurează statutul obiectelor: în spațiul cubic al unui interior de cameră oamenii pot mobila încăperea la fel de bine precum obiectele, devenind prizonierii liniilor de fugă¹⁹.

Dar perspectiva captivității se extinde în Pavilion și asupra lumii animalelor: imaginea grădinii zoologice pe care o vizitează Oleg Kostoglotov după externarea din spital devine o alegorie a existenței umane; veriga²⁰ alergând înnebunită pe spițele unei roți e atrasă în capcană de falsa idee a activității, tot așa cum pe Vadim îl

atrage, până la monopolul total și extenuant asupra lui, ideea de activitate intelectuală; maimuța macacus rhesus a orbit pentru că, fără motiv, cineva i-a aruncat cu tutun în ochi – „*De ce?!... Păi, uite – așa-de ce nu?... Pur și simplu – De ce?*”²¹ – tot așa cum Oleg Kostoglotov și colegii săi sunt deportați pe viață pentru un presupus discurs subversiv la adresa puterii comuniste. Viziunea captivității multiplicată la scara întregului univers viu dublează fericit imaginea zidului, accentuând modelul combativ al relației eu-ceilalți. Felul de a fi în lume al fiecărei ființe vii se poate decripta prin gradul de ostilitate pe care îl manifestă față în față cu alteritatea.

Există în opera lui Soljenitîn încă un personaj care își construiește un perete. Ivan Denisovici este scos la muncă împreună cu alți deținuți. Pentru ziua aceea norma obligatorie prevede ridicarea unui zid. Cum în spațiul închisorii perechile binare bine-rău, fericire – nenorocire, bucurie-tristețe își atrofiază considerabil distincțiile, migrând fiecare înspre partea adversă, Șuhov este foarte silitor la muncă. Semnificația zidului nu transcende condiția lui consemată în dicționar; amestec de mortar și cărămidă, peretele nu-i scutită sensibilitatea. E o suprafață mută, fără complicații, o suprafață „bună”: „*Munca cu convingere fără să se gândească la nimic. Intuia sub stratul de gheață zidul și partea din afară a peretelui central, lată cât două cărămizi de zgură. În locul acela, peretele fusese zidit înainte, de un zidar necunoscut care nu se pricepuse sau lucrase de mântuială. Șukov se obișnuise acum cu gândul că peretele îi aparține. Iată aici o adâncitură. Nu poate fi astupată dintr-o dată, trebuie să dea jos vreo trei rânduri și să adauge apoi mortar mai gros. Iată, aici peretele iese în afară ca o burdă. Trebuie date jos două rânduri. Împărți peretele cu o linie imaginară: cât va zidi el pornind din stânga și cât Șenka, spre dreapta, până la Kilga*”²².

De data aceasta zidul e un ochi tranchilizant precum cel din imaginea lui Odilon Redon *Eye With Poppy-Head* (1892). Un ochi cu o pleoapă-arișă se deschide în întuneric; în josul tabloului plutesc forme embrionare. În alegoria Renașterii și a manierismului ochiul e asimilat lui Morfeu, zeul viselor. În pictura lui Redon pleoapa-arișă

poate îndepărta priveliștea din fața ochiului; cu o singură zbatere a arișei, pleoapa poate monta alta imagini pentru ochi, îl poate anestezia. Ca și zidul pe Șuhov care e fericit că a supraviețuit și acele zile obișnuite în monstrozitatea ei. În plus a și ridicat peretele *cu voie bună*. „*Adormi pe deplin mulțumit. Astăzi a avut o zi bună. Nu l-au băgat la carceră, brigada n-a fost mânăta la Orașelul socialist, la prânz șterpelișe un terci. Șeful de brigadă o scosese bine cu procentajul, zidise zidul cu voie bună* (s.m, C.S)”²³.

NOTE:

1. ALEXANDR SOLJENITÎN, *Pavilionul cancerosilor*, în românește de MARIA DINESCU și ELGEN URICARU, București, Editura Albatros și Editura Universal Dalsi, 1997, p.2.
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem, op.cit.*, p. 23
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem*, p. 24
6. “Cămăruța lui întunecoasă îi părea acum răcoroasă, odihnitoare și protectoare. În desenele tapetului puteai desluși hărți. Trandafirii păliseră și deveniseră niște palide cochilii roz [...] O pată de grăsime era o mlaștină, un munte sau o comoară. În zilele răcoroase, Israelist cobora de-a lungul crăpăturii pe sub ramurile copacilor, aplecându-și capul. Pescuia într-o ciobitură de tencuială. Bibanii aurii se înalțau să prindă momeala, în soarele curgător. Stropii erau orașe, urmele de creion erau poduri [...] o ruptură în tapet semăna într-un totul cu o cale ferată, iar alta simboliza un lanț de dealuri [...] În timp ce zăcea în pat ore în șir [...] se lansa în călătoriile sale cu niște eforturi atât de mari, încât îi asuda fruntea [...]. În zilele bune părea peretele deși totdeauna începea de acolo”, William Gass, *Norocul lui Omnester*, București, Editura Univers, 1996, p. 34.
7. SUSAN SONTAG, *Boala ca metaforă*, traducere, prefață și tabel cronologic de AUREL SASU, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995, p. 15.
8. În cartea sa ce dezbată conceptul de criză în literaturile română și rusă din secolul XX, SANDA CORDOȘ observă ca trăsătură de construcție a romanului existența unei voci „*gătuite de emoție și compasiune*” care are rol de comentator, conferind unitate textului polifonic al *Pavilionului cancerosilor*. Perspectiva mea e mai puțin interesată de cauzele existenței unei astfel de voci, mila și patosul, și mai mult de efectul sonor – gătuirea, aspectul sacadat al scriiturii, pentru că acest atribut permite stabilirea unei similitudini între discursul pictural și cel literar, altminteri atât de diferite sub raportul limbajelor artistice pe care le utilizează: „*Pe lângă amplitudinea liniei narative, varietatea personajelor și dinamica perspectivei (îndonate polifonice) Pavilionul cancerosilor mai înregistrează la nivelul construcției, o particularitate semnificativă: acea voce unificatoare care – extrem de subtil – regizează tăcerile și coordonează intrările personajelor, iese din rezervă și își asumă un rol comentator, de cele mai multe ori într-un registru patetic. Ea nu mai povestește fără milă ci – dimpotrivă – tocmai cu acel patos și cu acea milă de care aceste ființe, aflate în pragul morții, au atâtă nevoie. Cenzurată în povestirea vieții de lagăr (întrucât acolo compasiunea semenului compromite mecanismele de apărare), mila este reclamată aici de chiar tipul de univers epic creat. Nu o dată finalurile de capitole aparțin tocmai acestei voci, gătuite de emoție și de compasiune atâtea tuturo, atât celor buni cât și celor răi, atât celor slabi cât și celor puternici, pentru că toți, deopotrivă, sunt singuri și neajutorați în fața morții*”, SANDA CORDOȘ *Literatura între revoluție și reacțiune*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1999, p. 262-263.
9. ALEXANDR SOLJENITÎN, *op.cit.*, p.144.
10. *Ibidem*, p. 539.
11. ALEXANDR SOLJENITÎN, *op.cit.*, p. 286.
12. ALEXANDR SOLJENITÎN, *op.cit.*, p. 293.
13. Analizând opera lui PAUL KLEE, ALAIN BONFAND consideră că noua perspectivă asupra spațiului relevă schimbările sociale produse în lumea modernă: „*L'espace scénographique était une manifestation d'une conception anthropocentrique du monde. Ici, si les habitants «meublent» l'espace ils n'y évoluent pas librement mais sont les prisonniers des lignes de fuite que Klee a tracées de manière prégnante*”, în Alain Bonfand, *L'œil en trop*, Éditions de la Différence, p. 73.
14. „*Și iată că, neglijându-și copacul cu ramurile îndreptate spre înălțimi, veriga stătea, nu se știe de ce, în roată, deși nimeni n-o obligase să intre acolo și nici n-o nomise cu mâncare – o atrăgea doar ideea falsă a activității, surrogatul de mișcare... Nu exista în cușcă o forță din afară, care să oprească roata și să salveze veriga, și nu exista nici o inteligență care s-o convingă: «Lasă asta! Asta nu-i decât degenăciune»*”, p. 547.
15. ALEXANDR SOLJENITÎN, *op.cit.*, p. 539.
16. ALEXANDR SOLJENITÎN, O zi din viața lui Ivan Denisovici, în românește de SERGIU ADAM și TIBERIU IONESCU, București, Editura Quaitis, 1991, p. 92.
17. ALEXANDR SOLJENITÎN, *op. cit.*, p.141.

Ion Caraion inedit

Scrisori către Nicholas Catanoy

Aflat în exil la Lausanne (Elveția) din 1981, Ion Caraion înființează acolo mai multe reviste literare: *Correspondances*, *Don Quichotte* și *2 Plus 2* care-i vor absorbi întru totul imensa energie creatoare. În paginile acestor trei reviste au colaborat autori de origine română (Wolf von Aichelburg, E.M. Cioran, Matei Călinescu, Nicholas Catanoy, Vintilă Horia, George Tomaziu etc.), dar și scriitori străini de renume internațională, precum: Jorge Luis Borges, Michel Butor, Julio Cortázar, Léopold Sédar Senghor, Fernand Verhesen, Pier Paolo Pasolini și mulți alții, fiecare în limba lui maternă.

Unul din cei mai activi și mai importanți colaboratori (și redactori) ai acestor reviste a fost Nicholas Catanoy. Poetul, prozatorului și eseistului originar din Brașov i se adresează un șir întreg de epistole ce pun în lumină aspecte mai puțin cunoscute ale vieții și activității poetului Ion Caraion, stins din viață la 21 iulie 1986, la Lausanne. Publicarea integrală a acestei bogate corespondențe, de o incontestabilă valoare literară, va fi în măsură să arunce o lumină mai dreaptă asupra biografiei și laboratorului de lucru ale unuia din cei mai importanți scriitori români ai secolului XX.

Maria Pal

Lausanne, 30 X 1981

Dragul meu,

Primesc alăturata scrisoare și alăturatul model de cerere de ...subscripție, pe care ți le trimit în fotocopie, din partea d-lui Norman Simms, din Hamilton (Noua Zeelandă), doctor (ca și tine sau alt fel?) și director al unui magazin.

Dacă nu ți-i prea greu și ai ce să-mi spui, apoi spune-mi ce să-i răspund sau fă-o tu. Este vorba desigur de același ins, profesor la Universitatea din Hamilton, despre care mi-ai scris în 27 octombrie, nu?

Editorul meu mi-a scos nu peri albi, ci m-a lăsat chel de-a binelea. Tare este lășator și nu se ține de cuvânt, jucându-se cu nervii mei și silindu-mă să nu mai știu ce să explic multor colaboratori, din pricină că e cu consecvență nepunctual. În sfârșit ultimul său telefon, adică al meu, nu al său, a fost simbată dimineața. Mi-a trimis coperta, consultându-mă asupra nuanței de culoare. Vei primi revista între 10-15 noiembrie, de unde o așteptasem în primele zile din septembrie. Dar e frumoasă. Aș vrea să pot găsi o soluție de mai multă seriozitate, aici, la Lausanne – dacă se va putea. Bani, Nicolae! Aia lipsesc... Și tocmai cui ar ști ce trebuie făcut cu ei. În schimb, fel de fel de rable nu-și pun atari probleme. Mai cui te adresezi, amuțește ca pește.

Oricum, aș vrea să te știu reîntreat, amenințările departe de tine și sub frunzișurile acelei creatoare liniști de care și eu am nevoie, ca să continuăm ce am început. Și, oricât sunt uneori de amar, vom continua.

Primul număr din *Exil* sper să-l văd gata în ianuarie anul viitor. Știi că este în românește. Numai în românește.

Ați pentru el, cât și pentru *Correspondances*, ai mină liberă să ceri colaborări oricui are talent și care nu practică fascism și comunism. Sau prostie. Dar nu texte prea lungi.

Îmbrățișări amîndurora,

Ion

Lausanne, 15 martie 1982

Dragul meu,

Bate echinoctiul de primăvară la ușă, s-a mărit și luminat ziua, forțată în jurul meu viața altora, iar eu m-am înfundat iarăși în atâtea lucruri, muncesc iarăși așa de mult, mă împrăștiu din nou în atâtea direcții, că nici nu ți-am scris ca să-ți mulțumesc și să te sărut pentru câte cărți (ale mele și ale tale sau ne-ale mele) mi-ai trimis, încît abia a supt poștașul cu bucurii pînă la ușă.

Lasă-mă să te sărut acum pentru gestul acesta. Îți scriu pe de altă parte că între 5 și 19 aprilie vom fi (cu Marta și Valentina) la familia Georg Pasternak din Köln, Göttingerstr. 23 – 5000 Köln 40 – tel. 022/ 34/ 78.518, căci ne-au venit pașapoartele și ne putem mișca. În eventualitatea că ai o fereastră și vrei, hai să ne vedem!

Luna viitoare îmi apare în mica editură a lui Ion Dumitru (Sigfried Strasse 3 – 8000 München 40) o cărțuie în limba română, cu titlul *Insectele tovarășului Hitler*. Sigur că tu o s-o ai printre primii, dar pe cît îți este posibil spune și altora, cît mai multora să și-o procure. Poate că au de ce.

Am de asemeni, tot la München, contract pentru niște însemnări și confesii adunate sub titlul de *Jurnalul unui condamnat la moarte*.

M-aș bucura să vă revăd, pe Marie-Claude și pe tine, către care trimit odată cu aceste cuvinte, și un mărtișor țirziu: al dorului.

Voi, nu?

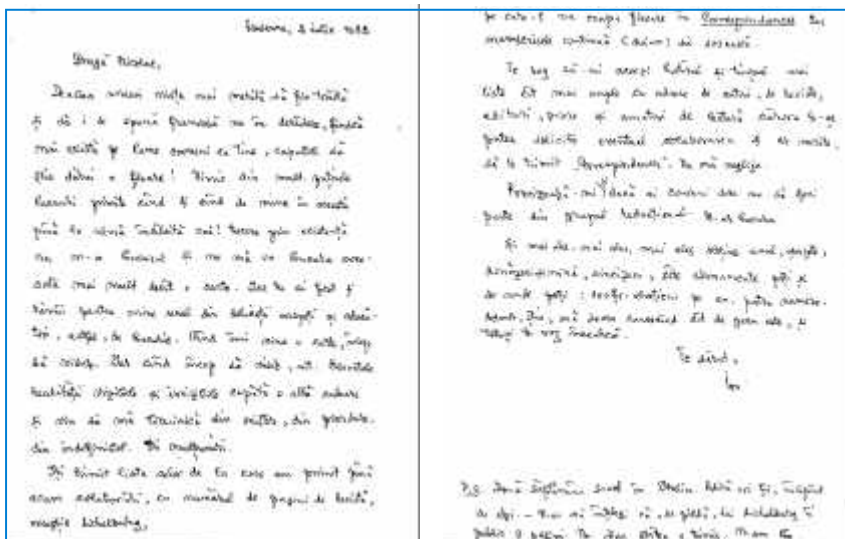
Cu drag,

Ion

Lausanne, 2 iulie 1982

Dragă Nicolae,

De aceea uneori viața mai merită să fie trăită și să se spună frumoasă nu în deridare, fiindcă mai



există pe lume oameni ca tine, capabili să știe dărui o floare! Nimic din mult-puținele lucruri primite când și când de mine în această pînă la urmă înclăcită vai! trecere prin existență nu m-a bucurat și nu mă va bucura vreodată mai mult decît o carte. Iar tu ai fost și rămii pentru mine unul din deliciații oaspeți și aducători, astfel, de bucurie. Cînd îmi vine o carte, încep să visez, uit. Obiectele realității vizibile și invizibile capătă o altă culoare și vin să mă locuiască din mister, din pierdere, din indefinibil. Vii mulțumiri.

Îți trimit lista celor de la care am primit pînă acum colaborări, cu numărul de pagini de revistă, excepție Aichelburg, pe care-l va ocupa fiecare în *Correspondances*. Iar manuscrisele continuă (duium) să sosească.

Te rog să-mi acorzi hafîrul și timpul unei liste cît mai ample cu adrese și autori, de reviste, edituri, ziare și amatori de lectură cărora le-aș putea solicita eventual colaborarea și ar merita să le trimit *Correspondances*. Nu mă neglija.

Precizează-mi și dacă ai conveni sau nu să faci parte din grupul redacțional. M-ar bucura.

Și mai ales, mai ales, mai ales obține unul, șapte, douăzeci și nouă, cincizeci, cîte abonamente poți și de unde poți: 100 de fr. elvețieni pe an, patru numere. Admit, știu, mă doare cunoscînd cît de greu este, și totuși te rog încercă.

Te sărut,
Ion

P.S. Două săptămîni sunt în Italia. Adică voi fi începînd de azi. – N-ai să înțelegi că, de pildă, lui Aichelburg îi public 9 pagini. Nu. Dar ațtea a trimis. N-am loc.

Lausanne, 22 iulie 1982

Dragul meu,

Tu ești un exemplu pentru mine, prin punctualitate și promptitudine. Îți datorez mult și multe. Iar spunîndu-ți-o nu e ca să te flatez, ci din trebuința exprimării cu glas tare a unui adevăr din mine.

Foarte prețioase îmi vor fi numeroasele adrese ce mi le-ai recoltat și trimis, pentru care nespun cît mulțumesc, iar dacă n-am răspuns imediat, e din pricina unei absențe de circa trei săptămîni (cu ai mei) în Italia. Tocmai în timpul Cupei Mondiale: Spectacol al străzii care nu se întîlnește a doua oară... Dacă și pentru vreo cauză a spiritului oamenii ar ajunge vreodată la asemenea hemoragii de entuziasm! O întrebare: mi s-au tradus bine, în germană, vreo 50 de poeme. Ți-ar fi greu să-mi dai vreo sugestie, cum le-aș putea undeva publica? Sau măcar niște (iar!) adrese de edituri, spre a încerca...

Materialele sosite pînă acum pentru *Correspondances* depășesc așteptările: prin cantitate, însă și calitativ – unele. Reflectez la scoaterea a două numere. Cum sper să pun la punct, în cîteva zile, un sumar, am să ți-l trimit. Un folos oarecare își va găsi el în invențiile minții tale, n-am grijă. Comozi, absenți și caracteristici sunt românii, deși mi-am îndeplinit fireasca obligație morală de a mă adresa majorității dintre cei mai importanți. O! ce capitol, Nicolae, ce capitol...

Ce-i cu recenzia ta la *Insectele*, a apărut? Apare?

Încă un lucru: rămîne înțeles că vei accepta să te prenumeri printre alcătuitoarii grupului revistei? Ei ar fi: Matei Călinescu, Vahé Godel, Virgil Nemoianu, Danielle Obadia, Madeleine Santschi, G. Tomaziu, poate încă (dar nu e sigur) cineva.



Valentina și Ion Caraion, împreună cu poetul Nicholas Catanoy (1970)

Pe Marie-Claude și pe tine cînd vă vom avea oaspeți?

Te sărut,
Ion

Lausanne, 15 august 1982

Dragul meu,

Îți scriu de Sîntă-Mărie, ca să vă sărut. Alături strecor sumarul cola-boratorilor primului număr. Poate c-or fi lipsind unul sau doi, însă nu mai mult. Revista a început să fie "culeasă" și sper să se afle către începutul lui octombrie (160 de pagini...) în mîinile tale și ale altora. Te-am trecut în grupul redacțional, înțelegînd că am acordul tău să o fac. Spune-mi la iuțea, dacă – eventual – te-ai răzgîndit, cum s-au răzgîndit și mi s-a întîmplat cu cîțiva. Nu ți-i dau în vileag. Editorul meu din München, același care a editat *Insectele* (îmbrățișări pentru recenzii! Ar fi bine să apară în toamnă...), adică Ion Dumitru, mi-a făgăduit publicarea a 5 numere din *Correspondances*, în schimbul tuturor drepturilor mele de autor pe ediția românească și cea în germană, programată pentru începutul anului viitor a *Insectelor*, în schimbul tuturor drepturilor de traducere ale lui Lucian Grigorowitsch pentru aceeași carte, plus 600 de fr. s. pe care va trebui să-i dau din buzunar. Din care buzunar?! Te rog de aceea (și costul timbrelor mă decavează!), ca printre mult-puținii tăi cunoscuți, să vezi de nu poți găsi cîțiva oameni dispuși cu subscripția lor de 100 fr.s. anual (adică pentru cele 4 numere pe 4 trimestre ale revistei) să mă ajute. *E altceva decît a se abona*. Cei care se abonează o fac la Dumitru-Verlag și desigur le va trimite editorul *Correspondances*. Cei care mă sprîjină pe mine vor primi revista de la mine (eu voi dispune de 200 de exemplare gratuit) și vor expedia subscripția de 100 de franci elvețieni sau echivalentul acestei sume pe numele meu și adresa mea, la Lausanne. Poate reușești ceva: unul, doi, douăzeci... Iar dacă... pas possible, gata!

Scrie-mi și dacă primești sau nu de la Frankfurt, o foaie cu titlul *Dialog*? Se îngrijește de ea Ion Solacolu, fost arhitect. El ar vrea ca din Octombrie să facă, în românește, o publicație

literară, de care să mă ocup eu. În cazul că încerc, ai vrea să fii prezent în paginile sale? I-aș zice *Exil* și te-aș ruga să-mi scrii 2-3 pagini sau generale, sau despre un scriitor în exil, sau despre cartea unui exilat, în orice caz cam așa ceva. Ele mi-ar trebui pînă de azi într-o lună. Ori un poem.

Vă îmbrățișez și vă sărut,
Ion

Lausanne, 23 august 1982

Dragă Nicolae,

Îți mulțumesc de a fi acceptat să faci parte din grupul redacțional. Tu ești un om foarte activ și priceput, care se pricepe într-o afit de mare măsură a mîinui codul anumitor lucruri din lumea în care eu abia am picat. Ar fi fost și păcat să refuzi. Te asigur că nu o să fii niciodată și în nici un fel vîrît în "complicații financiare". O să primești *Dialog*. Iar eu ți-aștept articolul. Că idealul ar fi să găsim un mecena... de acord. Însă de unde? Există pe lume cîțiva oameni de bine și bine dispuși, care ajută idioții și imbecili, cînd și-ar putea lega numele de o realizare în principiu mult mai arătoasă, mai strălucitoare, mai de prestigiu în trusa acestor filantropi fără consilieri inteligenți. Eu nu-i cunosc. Agerimea ta, dacă îți ajută într-un moment mare de inspirație și răgaz, a-mi întocmi o listă de mari bogătași din diferite colțuri ale pămîntului, întocmește-mi-o. Să încercăm a-i aborda. Poate măcar unul va ajunge să citească S.O.S –ul nostru și să ne trimită în întîmpinare o barcă.

Nicolae, azi am primit primele corecturi ale primului caiet (160 de pag.) din *Correspondances*. Ne apropiem și mai mult de chiar apariția revistei, care va fi în a doua parte a lui septembrie.

Gîndește-te și pregătește direct sau prin alții cîte recenzii poți. Fă cum te taie capul să se discute despre ea. Îți mai trimit un sumar al autorilor ce semnează în acest prim număr. E musai să nu treacă neobservată. Ar fi o palmă nemeritată. Roagă și tu în toate părțile pe toți să miște.

Măcar atît. Îmbrățișări,
Ion

Actualitatea lui Onisifor Ghibu

sau Teodor Gal între obtuzitate și rea credință

■ Mircea Popa

Fiecare literatură/cultură își are Zoiliile și Caionii săi. Caracteristica acestora e reaua credință, poltroneria, dorința de a demola cu orice preț valorile, prin calomnie, răstălmăcire, insinuare, fals și acuze fără acoperire. În rândul acestor homunculi și paraziți „literari” a ținut cu tot dinadinsul să-și înscrie numele, înainte de a da în primire cele lumești (măcar așa să-și aducă aminte posteritatea de el) și clujeanul Teodor Gal, altfel obscur și insignifiant dascăl al Sorbonei clujene (Institutul de trei ani de pe vremuri!), veleită cu pretenții de universitar și trist produs al regimului comunist, pe care l-a slujit pe târâmul școlii prin demnitatea de inspector general al învățământului clujean în anii '56, funcție folosită apoi cu abilitate pentru a accede la o carieră universitară, dar, din păcate, una dintre cele mai modeste și mai penibile dintre câte s-au văzut. Maculatura produsă de acest ipochimen este atât de indigestă, încât din ea nu se mai pot recupera decât citatele din clasicii marxism-leninismului.

Cum procedează acest desuet cavalier al tristei figuri? Ca să fie sigur că va intra în posteritate, precum Grama odinioară în cazul lui Eminescu, își alege ca victimă un colos de proporțiile lui Onisifor Ghibu, a cărui operă și acțiune publică încearcă s-o demoleze sau s-o bagatelizeze cu barosul gândirii sale rudimentare, aplicându-i acestuia lovitură după lovitură. După o superbă etalare a musculaturii sale filiforme pe o suprafață de 286 pagini, cititorul interesat de această operație rebarbativă poate să răsufle înșă ușurat. Nimic nu s-a clătinat din bronzul staturii impunătoare a lui Onisifor Ghibu, iar sporovăiala exaltată și dezarticulată a autorului lasă impresia unui penibil efort de spurcare a adversarului, la fel cum cunoștii pugiliști ai luptei brachiale simt nevoia să-și lepede încărcarea nervoasă dinaintea meciului prin proferea nelimitată de ocări și măsări la adresa adversarului, cu credință dementă că poate astfel îl vor intimidă și reduce la tăcere. Rotirea săpămoasă și amenințătoare a buzduganului zmeului pe deasupra capului se sfârșește cu un fel de ceartă de cuvinte a autorului, robit și fascinat de mecanismul care funcționează în gol, antrenând în juru-i o pulbere de nebulose galactice, pe cât de neadevărate, pe atât de ridicole. Cum să-i reprozezi lui Onisifor Ghibu lipsa de operă, când el e mare, în felul lui, în fiecare domeniu pe care l-a abordat?! A epuizat, într-o lucrare magistrală, istoria didacticii românești, a scris studii esențiale despre gândirea pedagogică românească, a marcat, cu articolele sale foarte documentate, crâmpoie din istoria status-ului catolic din Transilvania și din trecutul ordinilor catolice, a fost o istorie a Universității clujene, a trecutului bisericesc și cultural al românilor ardeleni (cazul Picu Pătru), a stării învățământului sub dictatură și anarhie, a lăsat pagini memorialistice de o mare densitate în stare ele singure să-și asigure un loc în istoria literaturii române, așa cum reiese și din articolul pe care i l-am consacrat în volumul II al *Dicționarului scriitorilor români*. În privința acțiunilor sale social-politice, rolul lui Onisifor Ghibu n-a fost numai acela al unui pedagog militant, ci al unui dascăl de patriotism și de apărare a ființei naționale a



poporului nostru în momentele sale cele mai vi-tregite. A deschis cu hotărâre lupta împotriva legilor anacronice și rebarbative ale lui Apponyi, a condus *Tribuna* de la București (cea de a treia *Tribună*) în momente cruciale și disperate pentru poporul nostru din anii primului război mondial chemând pe toți intelectualii la luptă sub flamura reînțregirii naționale, a avut un rol providențial în acțiunile poporului român din Basarabia, în întoarcerea acestuia în sânul națiunii-mamă, un rol esențial în întemeierea universității clujene și a punerii bazelor învățământului după Marea Unire, a fost un factor de armonizare a vieții intelectuale și sociale de după primul război mondial, un ins care a dorit să înlăture privilegiile anacronice ale unor minorități și grupuri etnice și clericale pe terenul rezultat din noua configurație spirituală de după război; a dorit reasezarea bisericii neamului într-o singură albie, așa cum a fost ea până la 1700, chiar dacă această revenire la vechea credință ar fi fost dureroasă pentru unii, dar a făcut-o de dragul integrității politice, mereu amenințată și asediată din partea a două biserici aparent rivale; a ținut să protesteze împotriva lichidării ideii de democrație în țară, din care cauză a fost trimis în lagărul de la Caracal; a ținut să protesteze apoi împotriva Diktatului de la Viena, cerând Regelui să apere țara împotriva oricărei dezmembrări (a se vedea rolul său în această acțiune în recenta apariție *De la răscoala lui Horea la Diktatul de la Viena*, ed. de Mihai Ghibu, Ed. Albatros, 2001); a fost o voce purtătoare de sens și mesaj adânc democratic în protestele pe care a îndrăznit, fără teamă de consecințe, să le adreseze autorităților din țară și din străinătate (memorii către Dr. Petru Groza, către patriarhul Justinian, către Nichita Hrușciov), acțiuni bagatelizate din păcate de nevrednicul Teodor Gal. A scris lui Ceaușescu, Eisenhower și Papei Paul al VII-lea, încercând să atragă atenția asupra unor greșeli și neîmpliniri din câmpul vieții noastre politice, sociale și bisericești, a cerut cu insistență capilor sovietici revizuirea statutului provinciilor românești Basarabia și Bucovina, a protestat, ca nimeni altul, împotriva sovietizării țării și a introducerii molimele comuniste.

Cuvinte mai aspre de acuză la adresa celor vino-vați de socializarea țării cu greu pot fi găsite în literatura anului 1949, ca în acest Memoriu către P. Groza în care se spunea: „Ați pornit la drum înșelând poporul cu formula demagogică a «democrației», a domniei poporului, pentru ca în realitate să introduceți cea mai blestemată dicitatură, nu numai politică, ci și culturală și economică. În locul libertății, ați introdus robia și teroarea, sub toate aspectele cele mai crunte ale lor. Ați făcut din România o uriașă temniță pentru majoritatea absolută a cetățenilor ei, ați făcut din ea un infern. Ați transformat statul român în cel mai sadic exploatare al propriilor săi fii. Ați prostituat sufletul neamului, bătându-vă joc de el, cum nu și-au îngăduit să facă nici fanarioții odioși de odinioară, nici stăpânirile străine, sub care am fost sortiți să gemem veacuri de-a rândul...” (vezi Onisifor Ghibu, *Chemarea la judecata istoriei*, ed. de Octavian O. Ghibu și Viorica Moisiuc, ed. Albatros, 1992).

Toate acestea par să-l lase rece pe T. Gal, care-i impută mereu lui Onisifor Ghibu că nu și-a realizat toate proiectele și, ca atare, ar avea o operă neîmplinită. Nu după visurile (proiectele) și planurile unui autor se judecă în posteritate contribuția unui om de cultură la tezaurul național, ci după ceea ce a înfăptuit și lăsat posterității. Ca atare, toate acuzele nevolnicului său exegest sunt un fel de nod-papurisme care n-au ce căuta în cercetarea științifică serioasă. Numeroasele sale „amendamente” sau „observații” frizează în cea mai mare parte ridicolul și pun la îndoială buna credință a autorului, pornit, pasămite, să judece opera acestui remarcabil înaintaș la „dimensiunile reale”, prin prisma umbrelor și luminilor din activitatea sa. Constatăm că mai degrabă fostul elev al lui

O. Ghibu a tentat să-i deformeze personalitatea, s-o supună acestei arbitrar și procuștine judecări maniehiste, purtate de ură și ranchiună. Motivul principal îl constituie faptul că Profesorul Ghibu și-a repudiat elevul, recte pe T. Gal, considerând chiar lucrarea de doctorat a acestuia lipsită de merite și înfeudată unei interpretări proletcultiste. Iată cuvintele lui Ghibu: „Elevul meu Teodor Gal mi-a trimis cu o frumosoă dedicație prima lucrare despre pedagogul I. Slavici. Îmi pare rău că din câte am citit până acum, lucrarea este sub așteptările mele. Paukerismul-rollerist se resimte încă și în această lucrare”. Ca, mai apoi, în 1968, să declare, dezamăgit de o altă contribuție așa-zis științifică a acestuia: „Cu Teodor Gal am încheiat colaborarea. Nu mai am încredere în el”.

Această respingere de iure și de facto a operii sale l-a întărit pe T. Gal și, drept recompensă, la 40 de ani de la moartea profesorului său, vine cu o carte plină de injurii și blasfemii, de ironii și rezerve greu de acceptat. Când scrii despre un om ca O. Ghibu că o anumită etichetă „nu poate veni dintr-o minte limpede și liniștită”, că acesta ar fi fost pătruns „de dorința nesăgioasă de mărire”, că nu a învățat pedagogie la cursurile lui, că era condus de o ură nestăpănită împotriva catolicismului, numindu-și fostul profesor „marele ortodox”. De fapt, de aici provine cel de al doilea motiv al scrierii cărții de față: a vinei că Onisifor Ghibu considera religia ortodoxă drept

singura religie sau lege moștenită a neamului, lucru pe care T. Gal, de altă confesiune fiind decât cea ortodoxă – promite să o combată, cel mai la îndemână lucru fiindu-i acela de a bagateliza și a supune oprobriului public persoana lui Onisifor Ghibu și a o secătui de orice merite. Considerații ca acestea: „În anii ce au urmat (lui 1920), O. Ghibu s-a risipit în direcții variate, rătăcind pe căi străine, iar opera lui capitală (pedagogia românească) a rămas «încremenită în proiect» și omul, neîmplinit – precum vom vedea la vale... Așa i-a fost ursită sunt mai degrabă în stare să-l acuze pe cel care le-a scris, decât pe profesor, a cărui operă este într-adevăr mare și s-a împlinit și fără concursul bălbăit al așa-zisului său elev. Vina că „O. Ghibu nu a produs nici o operă fundamentală în domeniul pedagogiei“ e obsesie fatidică pentru T. Gal, care, nu vrea să recunoască într-adevăr ce a produs Ghibu în acest domeniu sau în altele. Căci, la urma urmei, fiecare personalitate este o sumă a preocupărilor și realizărilor sale pe toate terenurile și nu într-un singur sector, așa cum lasă să se înțeleagă T. Gal, care, purtat mereu de demonul contestației face (sau vrea să facă) din O. Ghibu o figură greșit înțeleasă și receptată de posteritate, o figură supradimensionată, pe care doar el o poate așeza la locul ce i se cuvine în istoria culturii noastre. De aceea se străduie s-o micșoreze de câte ori este posibil, fie prin punerea la îndoială a amintirilor acestuia („chiar așa s-au petrecut lucrurile“, p. 72), fie folosind un limbaj suburban și restrictiv: „Orice s-ar spune, în fața noastră se află, acum, o figură palidă, o figură ștearsă de pedagog din „vremi bătrâne de demult“ (p. 176); dacă nu chiar jignitor: „Gândul, scrisul și vorba (lui O. Ghibu) parcă i-ar fi fost spurcate și inspirate din adâncul iadului“ (p. 196). Asemenea fraze îl incriminează mai degrabă pe autor și-l descalifică în ochii celor care îl citesc. La ulcerări mai vechi, cum ar fi lipsa de încredere a profesorului său în el („Ajunge cred, pentru a încheia legăturile cu fostul meu elev, care merge astăzi pe alte căi decât pe cele pe care le-a urmat în anii săi de studenție, când se jura în cuvintele și credințele mele“, p. 25, sau: „Dar nu mai pot continua, căci sunt sigur acum că Gal nu va putea face o redactare corespunzătoare lucrării“, p. 34), se adaugă și nemulțumiri mai noi legate de colaborarea sa cu fiii acestuia („și poate aș fi ajuns să fiu exegetul scrierilor sale, dacă nu s-ar fi ivit o neînțelegere între mine și fiul său, Octavian Ghibu...“, p. 42). Toate acestea marchează cu un suport negativ buna credință și obiectivitatea lui T. G. care iese doar pentru puțină vreme la lumină în câteva pagini de *Apoteoză* din final, când este silită să recunoască profesorului Ghibu toate meritele pentru care îl apreciază și-l venerază națiunea. Micul contestatar, adevărat pigmeu a trebuit să scrie până la urmă adevărul. Atunci de ce atâta strofocare și încrâncenare să-l conteste, într-o carte care se reîntoarce ca un bumerang împotriva autorului, descalificându-l și obligându-l să-și privească chipul hidos de cronicar năimit în pânzele grele de lumină ale adevărului?!

Poezia

■ George L. Nimigeanu

Tablou

*În doze homeopatice picură ceara
și lumina Cuvântului în inima mea
la umbra tăcerii și sub legile înstrăinării
târâș să-mi traversez viața
și frontierele*

*Gândul suie cu teamă treptele
de piatră vorbitoare ale făgăduinței
trădarea amenință cu un sărut adevărul
încât la limita răbdării viața
abia se menține*

*Să mai arunc în jur o ochire
cătred marginea cea neagră a nedreptății
în genunchii mă ridic peste suflet
frontiera își întinde sârma ghimpată*

*pasărea-n zbor dincolo nu răzbate
sângele picură mărturisind
că-ntr-o mină și speranțele mele
istoria își plimbă câinii de pază*

*Lumea-i o jucărie stricată la îndemâna
bolnavilor unui spital de nebuni așa că
în curând voi traversa frontiera iluziei
târându-mă în afara acestui tablou
a cărui ramă este mai scumpă
decât pictura suprarealistă din interior*

În lumea erorii

*Nu întodeauna pentru a te lega
de stâlpul oprobriului public
eroarea cu lumina ei târzie
te scoate din rând*

*Coroanele însă neauzite căzând
cântăresc mereu cu mult mai mult
decât gloria pitică a celui
priceput la săpatul gropilor*

*Doar că timpul trecând aruncă
inelele de prisos
pe lujerul subțirel al speranței
cuvântul dovedindu-se oază
fără de nume în pustiu din jur*

*Bănuî un drum scrijelat
pe oasele descărmate ale adevărului
dar prea doare absența care
zilnic te-mbracă în straie de print*

*Tu însă cerșetor bătrân
în propriile tale întrebări
abia reușești să-nchipui doar
câte un pas sub greul Muntelui
de sare care îți torturează meningele
eroarea însă luminează mereu
dar întodeauna târziu*

Târziu

*Lacăt al verii ferecând
porțile Împărăției Decembrie –
pe-o creangă scheletică
singur
un măr*

*Pe albul somnului din cuprins
urmele mele calde încă
hieroglife ale unor posibile amintiri
ideograme de preț
nedescifrate încă*

*Dincolo de cercul polar
al sufletului
frigul și moartea*

*telegrafic dezastru
sommnabile incendii
neconsumate pe de-a-ntregul*

*Un măr
în fotografia târziului
și-n mine
albind și cobind
cioara clipei dezmarginind singurătatea*

Ascultând iarba

*Auzi
surâde iarba sub tălpi parcă-n artere
de lut ar curge vara și sângele prin noi
amurguri vinovate sub cețuri și sub ere
parcă-ar târî câmpia luminii înapoi*

*O dezrădăcinare a ploilor destramă
întârzierea noastră sub stele și sub ani
auzi
vin caii toamnei cu frig și vânt în coamă
pe-acoperișul lumii se scutură castani*

*Adorm la subsuoara nimicului albi fluturi
auzi
murmură lutul numele meu și-al tău
n-ai vrea de umbra morții sufletul să mi-l
scuturi
să îngropăm pustiul părerilor de rău*

*Păienjeniișul clipei e împletit din finii
auzi
iarba surâde sub tălpi și-l vom uita
pe celălalt de-alături murindu-ne păunii
parcă din altă viață de noi vom întreba*

*ducând în brațe poate verzi focuri vegetale
în gânduri poate veacuri și vămi vom primeni
auzi
câmpii ni se fac munții și nu e altă cale
și-n urmă veșnicia a prins a troieni*



Imaginile și sensurile muzicale ale sacralității

■ Oleg Garaz

13 iunie 2003, ora 19.00; Cluj, Biserica Sf. Mihail
Concert de muzică sacră:

În program: Eduard Terényi, *Sinfonia da Requiem*;
Gabriel Fauré, *Requiem*

Interpreții: dirijor – Florentin Mihăescu; soliști –
Teodora Gheorghiu (soprană), Ioan Ardelean
(bas); orgă – Tünde Molnár; Orchestra simfonică
și Corul Filarmonicii de Stat „Transilvania”;
Dirijorul corului – Cornel Groza

Eduard Terényi și paradoxurile unei escatologii ludice

O primă imagine asupra impresiilor pe care le-a lăsat interpretarea lucrării *Sinfonia da Requiem* o pot rezuma și, implicit, defini drept una care ar trimite la un alt determinativ de gen decât cel conceput de către compozitor și anume – *suită concertantă pentru orgă și orchestră* (este vorba despre reciproca *nivelare* între *sinfonie* și *requiem*). Astfel, aș surprinde cu mai multă precizie caracterul elaborat, multiramificat, al materialului muzical (suită) și, în același timp, aș denota la modul pertinent însăși filonul ludic (concertare), unul relevant în ceea ce privește planul general al sugestibilității. Poate chiar mai mult, deoarece atât ponderea materialului muzical acordat orgii (în economia întregii lucrări), cât și modul lui de organizare și articulare, impuneau, peste determinativele sugerate de titlu – *sinfonia*, dar și *requiem* – evidența caracterului *concertant* și, în același timp, explicit *ludic* al atitudinii compozitorului prin chiar *jubilatiia improvizatorică* utilizată cu multă generozitate în partitura acestui instrument.

Intervențiile orchestrei au avut o funcție bivalentă – de *sol* și *teritoriu* deopotrivă, deoarece funcția *solului* era să asigure o intensă germinare și erupție în partida orgii chiar în momentele de fructificare a densității și tensiunii acumulate în planul orchestral, iar funcția de *teritoriu* era asigurată de orchestră în planul configurării și indicării precise a limitelor între care se situa potențialul expresiv-sugestiv-imagistic al lucrării. Și trebuie să afirm că a fost vorba despre un spațiu extrem de vast și foarte dens populat mai întâi de toate în sensul *geografiei imaginare*, aceasta materializată cu multă inventivitate de către compozitor.

Planul sugestibilității a fost și el soluționat în multiple modalități, dintre care drept cele mai pregnante, cu pondere inegală în întreaga lucrare, s-au impus trei: de prim plan a fost sugestibilitatea de tip *innic*, infiltrându-se, uneori, chiar și în zonele dominate de a doua constantă sugestivă – *dramaticul* (mult prea redus ca profunzime și densitate), iar a treia constantă – *contemplativul*, s-a articulat în dubla ei funcție – sugestivă și procesuală – domolind *excesul* sugestiv în planul expresiei (din zonele *innicului* și *dramaticului*) și, în același timp, *potolind* clocotul proceselor elaborative. *Contemplativul* trimițând la semnificația de *requiem*, iar elementele *dramaticului* – la *sinfonie*, *innicul*, fapt surprinzător, a ținut loc sugestibilității *funerare*, *îndurerării* sau *trăgismului* însuși. Iar ecuația expresivă a întregii lucrări a fost realizată prin amplificarea reciprocă a *innicului*, *contemplativului*

și *ludicului*, toate trei constante fiind distribuite între instrumentalul solistic (orga) și orchestră într-o asemenea proporție, încât *Sinfonia da Requiem* (determinativul de gen declarat) a fost realizată, în planul explicit al articulării formale mai degrabă drept o *suită concertantă* pentru un *instrument solo și orchestră*.

Ce ar fi de zis despre valența escatologică pe care necesarmente o conține oricare lucrare cu orientare înspre sacralitatea contextului funerar al unui *requiem*? Cum soluționează Eduard Terényi problema finitudinii, căci despre asta este vorba, una definitorie pe mai multe planuri ale condiției umane? Compozitorul resemantizează *știința despre sfârșit* într-o fericită (și, implicit, ludică) *știință despre începuturi*, proiectând valorile *spiritualului* intuit înspre sfera *spiritualului* realizat, atribuind *morții* calitatea de *propulsor transcendental* și caracterul de *deschidere* înspre o altă condiție ontologică.

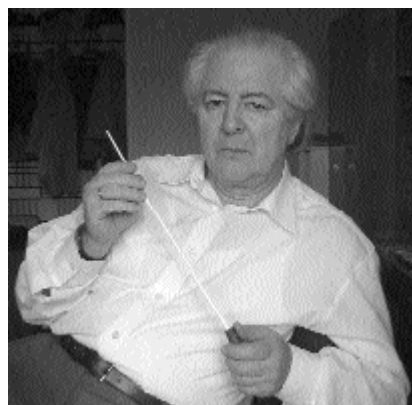
Florentin Mihăescu și indiscutabila eficiența a clasicității dirijorale

Dacă lucrarea lui Eduard Terényi poate fi considerată una postmodernă, dat fiind caracterul ei ludic, polimorf și quasi-eclectic, dirijorul Florentin Mihăescu a realizat-o într-un mod absolutamente clasic, dacă e să ne referim, în particular, la eficiența gestului dirijorale și, în general, la structurarea concepției sugestive a întregii lucrări. Evidența acestui fapt a fost relevată și mai mult în interpretarea *Requiem*-ului lui Gabriel Fauré, un „clasic” al gândirii muzicale franceze situat, într-un sens stilistic, între modelele, excesive în sensul construirii sugestibilității, ale romantismului și impresionismului muzical (francez).

Într-un prim moment, ambele lucrări – *Sinfonia da Requiem* de Eduard Terényi și *Requiem*-ul lui Gabriel Fauré – mai degrabă se aseamănă decât se deosebesc anume prin articularea unei tensiuni bine stăpânite, toate arcurile culminante sau „abaterile” înspre sugestibilitatea de tip tragic fiind reduse la limită și foarte bine controlate. Însă, dacă Fauré construiește un arc ascensional cu o culminație plină de inefabil în ultima parte a *Requiem*-ului său – *In Paradiso*, simbol al asumării ultime, compozitorul clujean impune, de la începutul și până la sfârșitul lucrării, o stare de permanență, anume sugestia *devenirii* înspre iluminare și împăcare cu faptul morții fiind redusă cât se poate de mult.

Iar aceste două imagini arhetipale – linia dreaptă (uneori ușor vibrândă – *Sinfonia da Requiem*) și arcul ascensional (*Requiem*-ul lui Fauré) – au fost reprezentate cu o admirabilă fermitate interpretativă de către dirijorul Florentin Mihăescu. În obișnuitul său stil mnemonic (dirijat din memorie, fără partitură), cu aceeași economie de mijloace gestuale, dirijorul a demonstrat că unitatea unui stil dirijorale poate asigura integritatea în diversitate pentru două lucrări atât de diferite ca intenție sugestivă, ca atitudine estetică, dar și ca și concepție structural-arhitectonică.

Era evident că oricât de mascat ar fi „programatismul” lucrării lui Eduard Terényi, nevoia unui exces gestual controlat era singura soluție



Dirijorul Florentin Mihăescu

pentru a asigura funcționarea acestui principiu ca generator al sugestibilității, „tablourile” succedându-se după o logică mai degrabă linear-succesivă (metonimică) și nu neapărat acumulativ-sintetică. Reușita interpretării *Requiem*-ului lui Gabriel Fauré a fost impusă mai întâi de toate de acumulările de omogenitate pe care dirijorul le-a asigurat orientând într-un sens convergent multitudinea de elemente structurale înzestrate cu funcție sugestivă – intonațiile, motivele, temele, liniile melodice și potențarea muzicală a sugestibilității textuale, timbralitatea, tempourile, interacțiunea între grupurile de interpreți, fluctuația agogică, acumulările dătătoare de culminații, dar și degajările ce le-au urmat. Iar alegerea soliștilor – soprana Teodora Gheorghiu și basul Ioan Ardelean – au relevat încă o dată precizia „clasică”, într-un acord „osmotic” cu întreaga concepție expresivă a lucrării, cu care dirijorul a fructificat miza valorică a concertului. „Ludicul” lucrării lui Eduard Terényi a fost contraechilibrat de „planantul” lucrării lui Gabriel Fauré, iar vocile soliștilor au scos în evidență și mai mult orientarea *ascensională* a planării înspre un dincolo al condiției umane. Atât vocea de soprană, *angelică*, a Teodorei Gheorghiu, cât și basul, de această dată *serafic*, al lui Ioan Ardelean, ne-au oferit, pe lângă sentimentul cert al *planantului*, și posibilitatea unei transpuneri în audibilitate a *cântării celeste*, ambii soliști realizând o presență apreciată cu mult entuziasm de către public.

Concluzii

Figura de prim-plan al acestui concert, dincolo de orice discuții, a fost dirijorul Florentin Mihăescu, „tiranul luminat” controlând orchestra și, în același timp, tipul de personalitate „ianică”, deschisă, prin intermediul „cheii universale” a atitudinii dirijorale cât se poate de *clasice*, în ambele sensuri – postmodernitatea „fierbinte” încă și, deci, „neclară” în sens valoric și fondul, de această dată certificat valoric, al teaurului artistic universal. Meritul dirijorului, în momentul în care a ales lucrările pentru interpretare, este de a le pune în proximitate și chiar mai mult – de a le relaționa pe un sistem de vase comunicante. „Numitorul comun” este, de această dată, algoritmul specific al abordării interpretative-dirijorale, un sistem suficient de elastic, dar și „portabil” de la stil la stil, de la concepție la concepție, permițând relevarea esențialului, dar și a fondului comun între lucrări atât de diferite cum au fost *Sinfonia da Requiem* de Eduard Terényi și *Requiem*-ul de Gabriel Fauré.

Jurnal de "Atelier" (I)

Festivalul Internațional de Teatru Atelier, Sfântu Gheorghe
9-16 iunie 2003

■ **Claudiu Groza**

Ziuă întâi. Pentru mine, prima zi de festival a fost 8 iunie, când am ajuns - pentru prima dată - la Sfântu Gheorghe, împreună cu o trupă a Naționalului clujean, care urma să joace a doua zi spectacolul *Trainspotting*, regizat de Sorin Misirianțu. Anecdotic: pe drum, actorii jucau cu plăcere de copii un joc numit "mașinuțe". A durat ceva până să-i înțeleagă regulile.

Ziuă a doua. A început, firește, cu deschiderea celei de-a unsprezecea ediții, oficiată de directorul festivalului, Radu Macrinici, "secondat" de directorul Teatrului "Andrei Mureșanu", Doru Mareș, și de directorul economic Dumitru Măciucă.

Trainspotting, jucat absolut onorabil de clujeni, a fost un spectacol primit cu oarecare rezervă de invitații festivalului - critici, regizori, actori. I s-a reproșat, regizorului, mai ales, dimensiunea prea *soft* a spectacolului - la nivel lexical -, preopinienții socotind că formula aleasă nu reflectă îndeajuns duritatea universului înfățișat. Opinie paradoxală, cel puțin față de felul în care a fost primit spectacolul de către publicul clujean.

Visul marelui arbore s-a intitulat spectacolul de teatru-dans prezentat de japonezul Hikaru Otsubo. O reprezentație de dans *buto*, formula postmodernă de recuperare a tradițiilor culturale japoneze. Spectacolul, destul de ermetic, semiotizat cu finețe, are la bază un tablou, iar construcția scenică se bazează pe concentrarea maximă a dansatorului și a mișcărilor pe care acesta le face. *Buto* semnifică de fapt sublimarea energiilor și redarea lor printr-o compresie a mijloacelor. Un spectacol interesant, deși adesea impenetrabil pentru publicul european.

Seara a fost încheiată de un spectacol cu totul special al Teatrului Nor din Stamsund, Norvegia, jucat în spațiul splendid al Centrului Cultural de la Arcuș. [De menționat că orașul Stamsund se află în vecinătatea Cerului Polar și că are... 1500 de locuitori. Teatrul Nor funcționează, de aceea, ca trupă itinerantă, însă concitadinii actorilor fac mai tot timpul donații pentru producții!]

Liturghie pentru vreme reaar putea fi încadrat în categoria teatrului antropologic, însă fără ostentația altor montări de gen. Reprezentația se bazează pe mituri, legende și realități cotidiene din nordul Norvegiei, într-un conglomerat dinamic și comunicativ. Partea de text a scenariului este foarte limitată, pasajele vorbite fiind mai degrabă niște contrapuncte ale acțiunii dramatice. Primează mișcarea și sunetul, actorii dovedind abilități extraordinare de a îmbina performanța interpretativă (muzicală, mai ales) cu cea de mișcare, foarte solicitantă. *Liturghie pentru vreme rea* este un spectacol la limita între demonstrație sportivă, concert muzical și reprezentație dramatică. O realizare de mare pregnanță vizuală și sonoră, executată impecabil, cu destule momente acrobatiche. M-a frapat energia pozitivă emanată de acest spectacol, dar și aerul de *comuniune* instaurat de semnul scenic. Aș fi înclinat să cred că norvegienii de la Teatrul Nor au înțeles ce înseamnă globalizarea, căci *Liturghia...* lor convinge pe orice meridian.

Ziuă a treia a început cu un spectacol-lectură (secțiune inițiată de Victor Scoradet) pe un text

rusesc: *Orașul* de Serghei Grișkovet. Un text post-cehovian, dacă vreți, așa cum s-a remarcat și la discuțiile ulterioare, impregnat însă și de formule dramatice tipice spațiului germanic.

Rezumându-i *story-ul*, *Orașul* ar fi povestea unei crize a vârstei de mijloc, deriva existențială a unui bărbat dezabuzat, trăind într-o Moscova atemporală, aridă, în care comunicarea dintre oameni capătă din ce în ce mai mult un aspect formal. O piesă nu foarte generoasă scenic, dar interesantă ca și construcție textuală.

Primul spectacol al zilei a fost *Revizorul*, montat de Gelu Badea la Teatrul Municipal din Baia Mare. Un ratou monumental, trebuie s-o spun de la început. Spectacolul pare să se hrănească dintr-un paradox: actorii au jucat bine (mai puțin în partea a doua; remarc, totuși, pe Adrian Mătioc, Valeriu Doran și Claudiu Pintican), scenografia (tot a lui Gelu Badea) s-a dovedit deseori inspirată, chiar seducătoare, însă întregul e prolix, prețios, plicticos, în cele din urmă. Un neajuns al spectacolului rezidă în introducerea - nu tocmai onestă - în textul gogolian a unor replici de aiurea, disonante, chiar stupide uneori. Un lucru peste care, la rigoare, se poate trece. Nu se poate însă trece peste hăul ce desparte prima parte - construită în cheie ușor grotescă, promițătoare, plină de savoare și de consistență a partiturilor actoricești, toți cei prezenți în scenă avându-și particularitățile și ticurile lor -, de partea a doua, căzută brusc în patetism, în prețiozități diabolic-mistice, cu monologe indigeste și cu o prăbușire vizibilă a calității jocului. Deocamdată, *Revizorul* este un spectacol eșuat, însă are șansa de a fi recuperat regizoral, dacă Gelu Badea îl reținește pe Gogol. Cheia de lectură o are, după cum a dovedit jumătate din spectacol.

Am ris pe rupe la spectacolul interactiv *Teatrul Sport*, regizat de Vlad Massaci la Centrul Cultural European din București. Formula, unică deocamdată în România, a fost creată de Keith Johnstone și are mare succes prin alte părți. Reprezentația respectă regulile unui spectacol TV: există două echipe (Spartak Cehov și Shakespeare United!) care, la cererea/propunerea publicului, improvizează pe teme date, fiind notate de un moderator. Publicul participă direct la desfășurarea *show-ului*, votând pentru una sau alta din echipe, ba chiar huiduind (regret, de mult, că din teatru a dispărut bunul obicei al huiduiei); poate că teatrul-sport îl va regăsi). Imaginat ca o formulă teatrală parodică, extrem-ludică, plină de vitalitate și dinamism, empatică prin excelență, teatrul-sport poate, cu siguranță, readuce publicul la teatru. Spectacolul de la Sfântu Gheorghe a fost primul din afara capitalei, iar succesul său va impulsiona, poate, crearea unor astfel de trupe și prin alte orașe românești. Atenție, însă: aveți nevoie de *copy-right!*

În **Ziuă a patra** mi-a făcut plăcere să-l tachinez prieteneste pe dramaturgul Ștefan Caraman, a cărui piesă, *Santiago El Campeon*, a fost înscenată de Horațiu Mihaiu la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț. Ștefan era mai emoționat chiar decât regizorul, încât a fost răsplătit, la finele festivalului, cu un premiu oferit de Direcția de Cultură Covasna. *Santiago...* trebuia să fie, inițial,



o dramatizare după *Bătrînul și marea*, însă proiectul a căzut, iar Caraman a compus un text dramatic aparte, avîndu-l ca personaj pe un Hemingway crepuscular, în luptă cu un pește-ideal. Piesa este vag metaforică, emoționantă, un gen de text dramatic de care, în general, regizorii se feresc. Horațiu Mihaiu a reușit să construiască un spectacol frumos (pentru mine, acest cuvînt reprezintă o judecată de valoare), de o picturalitate rafinată, construit calm. Un spectacol de contemplant, pur și simplu, precum un tablou, lipsit de orice agresivitate, la care fie *participi*, ca spectator, fie - opac - îl refuzi. (Ar merita, poate, o discuție aparte genul acesta de spectacole, care emoționează, care trebuie consumate intim, care presupun sensibilitate.) Deși spectacolul are un ritm temperat, dinamismul său s-a concentrat în partiturile actoricești, jucate cu pregnanță și expresivitate. Un rol excelent a făcut Corneliu Dan Borcia în Santiago, bine dozat, cu creșteri și scăderi inspirate ale tensiunii dramatice, deși cu o vagă oboseală spre final. Plină de vitalitate Ecaterina Hățu, o tînără actriță despre care vom mai auzi cît de curînd. Ca de obicei, superbă coloana muzicală concepută de Virgil Mihaiu. *Santiago el Campeon* e semnul unei lumi mai puțin superficiale. Un act de cultură, din toate punctele de vedere.

Rămînem, deocamdată, la **ziua a patra**. Despre ea și despre celelalte, curînd.

Premiile Festivalului Atelier

Premiul pentru creație actoricească: Adrian MATIOC pentru rolurile Hlestakov din spectacolul "Revizorul", de N.V. Gogol, Teatrul Municipal Baia Mare, și Paznicul 2 din spectacolul "O2. Amprente neidentificate ale unei tragedii grecești", Teatrul de Nord Satu Mare, și Franck DAQUIN, pentru rolurile din spectacolele "Comme je suis devenu charmant, sympathique et délicieux" și "Y a vraiment de quoi rire", Theatre Poeme, Bruxelles, Belgia. Premiul pentru inventivitate în artele spectacolului: András Lóránt pentru spectacolul "Torre di Venere", Teatrul "Tomcsa Sándor", Odorheiu Secuiesc

Premiul pentru cel mai bun spectacol: "Romeo și Julieta", de William Shakespeare, regia Bocsárdi László, Teatrul "Tamási Áron", Sfîntu Gheorghe. Marele Premiu "Atelier": "Paradis Serial", în concepția și direcția artistică a lui Cosmin Manolescu, produs de Compania DCM și Centrul Cultural European.

„Campus nu se face în ciuda Echinoxului“

■ George Țâra

Născut la Prundu Bârgăului, jud. Bistrița-Năsăud în anul 1952. Absolvent al Facultății de Filologie Cluj-Napoca (1979). Redactor la revistele Napoca Universitară și Echinox (1974-1979). Colaborator permanent la Viața Studențească și Amfiteatru. Membru fondator al grupului Ars Amatoria. Profesor la Băbăița, jud. Teleorman (1979-1983). Instructor cultural la Casa Studenților București (1983-1989). Secretar general de redacție al revis-

tei Cuvântul - București (1990-1994), Redactor șef al cotidianului Actualitatea BN - Bistrița; redactor șef al revistei Zestrea - Bistrița (1996-1998). Editorialist la Transilvania jurnal, redactor șef al ediției de Bistrița-Năsăud (1998-2000). Redactor Gef al ziarului Dreptatea (2001). Actualmente este redactor șf al revistei studențești Campus UBB.

Ștefan Manasia: *Stimate domnule George Țâra, mai înainte de a vă saluta, dați-mi voie să vă felicit pentru cele cinci numere ale noii reviste studențești, Campus, revistă pe care, în calitate de redactor șef o conduceți. Fiind cunoscută urbea noastră drept „orașul Echinoxului”, cum justificați crearea la Cluj (sub egida Universității “Babeș- Bolyai”) a încă unei reviste?*

George Țâra: Consider întrebarea binevenită, întrucât am mai auzit voci care insinuează o posibilă concurență între Campus și Echinox sau, mai rău, consideră lansarea revistei noastre drept o alternativă la prestigioasa revistă studențească de cultură. Ca echinoxist, eu n-aș fi acceptat niciodată această postură de a concura Echinoxul și, vă asigur, nimeni nu s-a gândit la această posibilitate. Campus, se vede, este concepută ca o publicație pur jurnalistică și nu ca o revistă eminentamente culturală, cum a fost și este Echinox. Faptul că am inserat și un supliment cultural ține de structura de magazin studențesc a revistei și nu de intenția de a lua Echinoxului pâinea de la gură. Acest lucru nu stă în intențiile și nici în puterile noastre. Cât despre finanțare, am auzit că Echinox n-o duce prea bine, dar asta nu e de azi, de ieri și nu are nici o legătură cu apariția noastră în peisajul publicistic universitar. Campus își propune, în primul rând, să reflecte imaginea Universității ca instituție, în al doilea rând să ofere studenților o posibilitate în plus de comunicare și, în al treilea rând, să fie o demonstrație de competență, mai ales pentru studenții de la Jurnalism. Dar, cum talente există și la alte facultăți, n-am închis ușa nimănui. Orice student care știe sau vrea să învețe să scrie poate veni cu încredere în redacția noastră. De aceea, dar și din plăcerea de a sparge puțin clișeele, am subintitulat-o “revistă de aptitudine”.

– *Am văzut că, spre deosebire de Echinoxul elitist, ce funcționează oarecum asemeni unei caste, nu odată inhibând prin prestigiu, Campusul nu s-a sfiit să adune în jur o paletă mai largă de colaboratori, studenți veniți dinspre diverse specializări. Articolele ajung din zona reportajului social până la ironia politică: încercări să reînviați spiritul de frondă al grupului (legendar, satiric, ludic, boem etc.) Ars Amatoria?*

– Varietatea articolelor este programatică, întrucât ne-am propus să exersăm toate genurile și stilurile publicistice. Divertismentul, evident, nu poate lipsi dintr-o revistă studențească. În proiecția mea inițială, vă mărturisesc că o vedeam

mult mai veselă. Mă tem că, la vremea noastră, vremea Ars Amatoriei, noi eram mult mai detașați de meschinăriile cotidiene. Mai senini decât studenții de azi, mai puțin gândiți la viitorul nostru, deși acesta nu se arăta prea roz. Dar, între noi fie vorba, nici nu avea rost să te gândești prea mult la viitor, căci oricum perspectiva îți era foarte limitată. Umorul era, în acele condiții, un „modus vivendi” o șansă – printre puținele – de-a sparge monotonia penibilului program al partidului, iar fronda intelectuală nici nu putea exista altfel decât prin umor. Mi-ar plăcea, desigur, să pot strecura câte ceva din spiritul ludic, ars amatorist, în sânul redacției dar, pentru aceasta, eu însumi ar trebui să-mi recâștig detașarea de atunci. Nu spun că este imposibil, însă nici prea ușor. Cât despre studenți, ei au toate șansele, dar nu vreau să le impun maniera noastră umoristică. Nici nu cred că e posibil, întrucât umorul, dacă nu este spontan, nu este deloc. Iar vremurile s-au schimbat mult. Acuma poți exprima o realitate tragică prin zeci de mijloace. Atunci nu se putea. Pentru un strop de ironie cât de mic, pentru o metaforă, pentru o aluzie, bine tălcuită, cititorul era recunoscător. Acum umorul trebuie să aibă semn mai clar, mai brutal; așa spune că libertatea imprimă alte direcții decât cele umoristice rafinementului intelectual. Totuși, loc pentru umor și satiră este încă destul. Paginile de divertisment au ca generică ideea de „locomotivă cerebrală” iar studenții sunt liberi să abordeze acele tipuri de joc spiritual care îi reprezintă.

– *Ce amintire din perioada studenției dumneavoastră vă este mai dragă? Ce amintire din redacția actualii reviste vă bucură (mai mult)?*

– Din perioada studenției, despre amintirile dragi, așa putea povesti ore întregi. Nu trecea zi de la bunul Dumnezeu să nu facem vreo șotie, vreo glumă, vreo farsă. Cu mult regretatul Țeposu, cu Groșan, cu Perța (membrii fondatori, împreună cu subsemnatul), dar și cu Cezar Manea, cu Viorel Mureșan, cu Hurezeanu, cu Ion Vartic și mulți alți colegi sau dascăli care erau „la mîntea noastră”. Am fost primii băieți din Filologie care au cultivat, pe scenă, genul ludic, cu scenariu, regie, interpretare și scenografie absolut originale. După noi au venit alții, Ars Amatoria și fiii, generația lui Gyuri Pascu, dar o dată cu plecarea lor, tradiția s-a întrerupt. Studenția noastră a fost o veritabilă viață de artiști, cu bucuriile, exaltările,



tristețile, inconfortul și mahmurelile ei. După prima scenetă prezentată la o serată a facultății, dascălițele noastre au exclamat: „Îi iubim, că-s ai noștri!” Am fost iubiți și răsfățați în Filologie. Scriam la Echinox și aveam, prin urmare, înțelegere din partea profesorilor care erau, mulți dintre ei, tot echinoxști. Am avut o studenție mai liberă decât colegii de la alte secții. Pe vremea aceea frecvența era obligatorie. La douăzeci de absențe erau chemați părinții la școală, la douăzeci și cinci te exmatriculau. Noi, la cât lipseam, ar fi trebuit să fim exmatriculați de trei ori pe semestru. Dar eram de fiecare dată iertați. Cântam în grupul folcloric al facultății care lua, la orice festival, Marele Premiu, pentru că era cu adevărat foarte bun, nu atât prin vocile bărbătești cu care mormăiam noi, cât prin cele ale fetelor și, mai ales, prin autenticitatea și originalitatea textelor, culese de studenți, vara, la practică folclorică. Facultatea se mândrea cu noi, cu diplomele noastre. Luam Marele Premiu și la secțiunea „umor”, tot pentru că eram cei mai buni, cei mai originali. Restul erau brigăzi artistice, tot pline de haz, dar altă mâncare de pește. Publicam în reviste, nu numai studențești, ce mai, eram vedete multilaterale dezvoltate. Mergeam în deplasări prin toate centrele universitare, dădeam spectacole, aveam succes mare. Când nu eram în deplasare, tot într-o boemă o țineam. Jucam fotbal la trei dimineața, în curtea Liceului Șincai. Portarul ne alunga, noi nu plecam, el chema miliția, miliția ne fugărea pe străzi și cu greu, după mai multe încercări, ultima cu două echipaje, a reușit să ne încercuiască. N-avea nici poliția de lucru atunci, își punea mîntea cu noi! Pe vremea aceea, așa ceva se numea „abatere gravă”. În cămin, la Avram Iancu, nimeni nu putea intra în camera noastră fără riscul de-a avea parte de o surpriză, te miri ce instalație care te stropea cu apă, sau vreo bucată de cadavru adus de la morgă și pus drept pachet de acasă, pe masă, pentru cei care veneau din oraș rupti de foame. Puneam și pariuri pe te miri ce fapte de vitejie. Odată am traversat, în urma unui astfel de pariu, cimitirul, de la Avram Iancu până la Observator, după miezul nopții, când accesul era strict interzis. N-ar fi fost o încercare peste puterile

noastre (deși n-aș mai repeta-o), dar ne-a simțit căinele paznicului. Stresați cum eram de frica stafilor, mai lipsea să fim și prinși și duși la poliție. Pare greu de crezut, dar cum o luasem la fugă fără să ne mai uităm pe unde călcăm, Groșan a căzut într-o groapă proaspăt săpată, foarte aproape de marginea cimitirului. Eu sărisem deja peste gard când l-am auzit că mă strigă și, dacă nu mă întorceam să-l trag afară, ori îl găsea paznicul, ori acolo încărunțea până dimineată. Nu de alta, dar, după ce ne-am văzut scăpați, ne clănțneau amândurora fălcile. Dar, dacă tot m-ați întrebat care dintre amintiri îmi este cea mai dragă, atunci am să v-o povestesc pe cea trăită alături de Lucian Perța. Tocmai dezbăteam în acel semestru, la seminar, replicile lui Caragiale și ne intrase în cap tuturor sloganul: „Volintiri, domnule, trag cu pușca-n Dumnezeu, azi aici mâine-n Focșani, ce-am avut și ce-am pierdut!” Într-o bună zi, conform acestei sublime devize, Lucian Perța și cu mine ne-am decis să ne lipim de o delegație a Casei de Cultură, așa, fără altă treabă decât să facem și noi o excursie la București. Dar, cum microbuzul pleca la ora cinci dimineața și pe noi, ca neoficiali, n-a binevoit nimeni să ne aștepte măcar cinci minute, am pierdut ocazia și, în ciudați de atâta ingratitudine, am hotărât să ne luăm, cu bani de împrumut, bilete la cursa Tarom, să-i depășim pe colegii noștri activiști, pe calea aerului, „să-i scuipăm în cap” din avion. Odată suiți în aparatul de zbor, gândindu-ne la ce cheltuieli ne-am înhamat, am exclamat cu năduf: „Azi aici, mâine-n Focșani, ce-am avut și ce-am pierdut!” Ajunși în Capitală, unde nu cunoșteam pe nimeni, oboșiți după vreo două coniac servite în avion mai mult de dragul stewardeselor, ne-am gândit că n-a fi rău să tragem un pui de somn în Cișmigiu, unde, când ne era odihna mai plăcută, am fost treziți cu brutalitate de un paznic și onorați scurt cu câte o chitanță, conform afișului: „Nu călcați iarba, amendă o sută de lei” Am plătii, ce era să facem, și l-am întrebat răsând pe Lucian: „Ei, cum îți place în București? „Cred că mult mai bine era în Focșani”, mi-a răspuns Ne-am dus repede la poștă și am trimis la căminul Avram Iancu o telegramă cu textul „Azi aici, mâine-n Focșani!”, să vedem dacă prietenii noștri arsamatoriști se prind de ce avem noi de gând să facem. Nu s-au prins decât a doua zi, când au primit, cu ștampilă de Focșani, partea a doua a textului, mai exact „Ce-am avut și ce-am pierdut!” Despre ce-am avut nici nu putea fi vorba, căci în Focșani nu mai aveam bani nici de-un iaurt, și nu vă mai povestesc cum am ajuns în Cluj, cu blatul, tranzitând Moldova și Bucovina, prăfuiți, rupți de foame și de oboseală. Cam acesta e genul de amintiri cu *Ars Amatoria*. Am avut o studenție atipică pentru vremurile de atunci. Ne-am simțit bine, dar să nu credeți că nu am plătit, până în ziua de azi, pentru asta.

Despre *Campus* ce să spun, e cam devreme pentru amintiri. Suntem prea aproape de chinurile facerii. O să-mi amintesc însă cu plăcere de prima noapte din tipografie, de sentimentul acela al unui nou început. Am făcut, de la numărul zero, mai multe publicații și bucuria de-a veni primul cu un nou ziar sub braț e, de fiecare dată, de neuitat. De asemenea și lansarea. Nici lansările nu se uită niciodată.

– Știu că ideea suplimentului de patru pagini, Campus cultural, vă aparține: credeți că studentul clu-

jean sau de aiurea mai poate fi atras de literatură, teatru, arte plastice etc? Pe ce mizați?

– Am să vă răspund printr-un argument foarte concret. Primele exemplare din *Campus* se cumpără, și se citesc, deândă ce apar, de către cei interesați de paginile de cultură. Sunt tineri care scriu și citesc. Se citesc între ei. E cel mai fidel și constant public. Restrâns, dar de calitate.

– Păstrează la urmă câteva întrebări mai puțin comode, izvorâte poate dintr-un parti-pris echinoxist: cine sprijină financiar publicarea revistei? Sunt redactorii remunerați în vreun fel?

– Îți mulțumesc pentru sinceritate, chiar dacă ea exprimă o prejudecată care, am mai spus, circulă aberant prin urbe. Repet, *Campus* nu se face în ciuda *Echinoxului*. Cu sau fără *Campus*, *Echinoxul* va avea, sau ar fi avut aceleași dificultăți de finanțare. N-am cercetat care e cauza, e o poveste, am înțeles, mai complicată și, mai ales, mult prea veche ca să poți da vina pe *Campus*. Și-apoi, revista noastră are, ca dotări, tot ce-i trebuie, dar să nu vă imaginați că ne scaldăm în bani. Dacă pare profesionistă, vă mulțumim de compliment. Dar redactorii nu sunt angajați prin nici un contract, deși un mic stimulent există. Sunt vreo douăzeci de studenți care scriu constant la *Campus*. Mai mult de jumătate din ei fac și munca redacțională, culegere, corectură, tehnoredactare. Practic, ei fac totul, de la documentare până la revizia finală. Eu și Cristina Nistor, redactorul șef-adjunct facem munca de coordonare, îi și ajutăm, dacă e nevoie, în toate etapele editoriale, dar, de obicei, nu prea avem multe de îndreptat. Personal, mi-am asumat și problemele administrative, inclusiv difuzarea. Nimeni altcineva nu primește „renunțare” de la buget pentru acest gen de atribuții. Pentru calitatea de redactori studenți primesc, în total, cinci burse (exact cât prevede hotărârea publicată în Buletinul informativ) pe care le împart (asta a fost decizia lor, democratică) la șaisprezece. E și asta ceva, au și ei un ban pentru cafeaua zilnică, dar nu putem vorbi de remunerație. Și nici n-a pretins nimeni așa ceva. Ambiția noastră este ca

din vânzări, din publicitate și sponsorizări să amortizăm integral cheltuielile. Atunci, da, ne-am putea gândi la remunerații mai consistente. Deocamdată, însă, suntem departe de această performanță.

– Revista afișează, în caseta redacțională, adresa electronică. Ce adresă fizică are Campus? Ce-și dorește redactorul-șef la începutul primului an de existență al publicației studentești?

– Strada pe care vin la serviciu se numește Emanuel de Martoune (geograf 1873-1955). Redacția este în clădirea Facultății de Studii Europene, la aceeași intrare cu Casa Universitarilor. Vă așteptăm cu drag să ne vizitați. Ce-și dorește redactorul-șef? Să ajungă să aniverseze cel puțin o sută de numere. Nu neapărat în calitate de redactor-șef, deși nici această ipoteză n-ar trebui exclusă. Cu alte cuvinte, aș dori ca revista să prindă rădăcini trainice. Deocamdată acestea sunt destul de fragile. Aș dori ca publicația să intre în conștiința publică, să instituie o tradiție, ca și alte publicații studentești de-a lungul vremii. Altfel n-am făcut mare lucru! Mai e multă treabă până atunci. Încă n-am găsit pârgurile prin care să atragem cu adevărat publicul studentesc. Dar le vom căuta cu răbdare, în așa fel încât revista să nu fie doar o demonstrație de profesionalism studentesc – nici asta nu-i de ici, de colo – ci și o mostră de publicație interactivă, un loc de întâlnire a tuturor tinerilor care au ceva de comunicat. ■

Interviu realizat de
ȘTEFAN MANASIA



Cabina telefonică

■ Ioan-Pavel Azap

PHONE BOOTH

SUA, 2002. Regia: Joel Schumacher.

Scenariul: Larry Cohen. Cu: Colin Farrell, Kiefer Sutherland, Forest Whitaker, Katie Holmes.

O cabină telefonică și câțiva metri pătrați pe o stradă, două trei interioare (care ar fi putut lipsi), nu foarte mulți figuranți, vreo zece actori, dintre care doar trei cu roluri de mai mare întindere – aceasta este locația și desfășurarea de forțe actricești a Cabinei telefonice. Nu tu explozii, nu tu mașini răsturnate, urmăriți, elicoptere sau alte ingrediente de acest fel, care mai mult te obosesc decât te atrag la un film. Dimpotrivă, avem de-a face cu o poveste "claustrofobă", desfășurată într-un spațiu restrâns, respectând regula clasică a unității de timp, spațiu și acțiune. Altfel spus, un minim de mijloace și un maxim de eficiență.

Dincolo de aspectul "tehnic", Cabina telefonică e un thriller atipic. O stradă aglomerată din New York, oameni care vorbesc singuri (la celular!), o cabină telefonică închisă, singura din zonă. Agentul de publicitate Stu Sheppard (Colin Farrell) are proasta inspirație de a răspunde unui apel care pare adresat neantului. Dar, stupoare, "adrisantul" este chiar el. Din momentul în care ridică receptorul, Stu devine prizonier în acea cabină. Vocea unui necunoscut (Kiefer Sutherland, într-un remarcabil rol din "off", el traversând ecranul, în tot filmul, preț de doar câteva zeci de secunde), erijat într-un fel de inger

exterminator *avant-la-lettre*, îl convinge, după doar câteva fraze, să rămână la telefon, sub amenințarea unei arme ațintite asupra lui de la una din sutele de ferestre din jur. Toate cele povestite până aici se derulează în primele 4-5 minute ale filmului, iar ceea ce urmează este un suspans bine întreținut, un joc (mai mult sau mai puțin) psihologic în care spectatorul se lasă cu plăcere prins. Stu nu a fost ales la întâmplare, ci pentru că este un ins imoral, un mare mincinos,



care își înșală cu nonșalanță prietenii, clienții, partenerii, soția, virtuala amantă. Nu respectă nimic și pe nimeni. Viața lui se desfășoară după legi și reguli proprii, egocentric, ceilalți nefiind nici pe departe infernal ci, mai simplu și mai crud, doar instrumente, mijloace de satisfacere a orgoliului și propriilor plăceri. În fond, nebun sau nu, necunoscutul vrea să-i dea o lecție, să-i acorde o nouă șansă (asta, bineînțeles, dacă nu se răzgândește din mers și nu-l ucide pur și simplu): aceea de a se reabilita ca om. Orele trec, transformarea morală se produce, iar disperarea lui Stu crește direct proporțional cu duelul dintre el și psihopat. O morală simplistă dar, cum am spus, povestea se salvează prin suspansul bine întreținut. Finalul este imprevizibil sau, mai exact, îl poți intui doar în ultimele minute. De altfel, faptul că pentru spectator filmul se termină cu două trei minute înaintea genericului final nu mai are nici o importanță: jocul a fost mulțumitor. Fără a fi un film extraordinar, Cabina telefonică este un film bun estival, un divertisment onest care, chiar dacă își propune mai mult decât reușește nu lasă să se vadă acest lucru.

Ușor obositor, pe alocuri, stilul videoclip asumat de regizorul Joel Schumacher, dar, se poartă și, mai ales, nu este folosit gratuit, subiectul pretându-se la o asemenea manieră. Colin Farrell duce greul interpretării, fiind cel mai expus camerei, reușind un joc echilibrat, convingător, cele câteva (puține) accente patetice putând fi ușor trecute cu vederea. O găselniță interesantă este personajul necunoscutului/asasinului, cel care de fapt susține întreaga acțiune, jucat, repet, de Kiefer Sutherland din "off" cu maximă virtuozitate. ■

balet

Giselle

■ Alexandru Iorga

Balet fantastic în două acte. Argument – Verney de Saint-Georges, Théophil Gautier și Jean Coralli. Muzica – Adolphe Adam. Creat la Academia Regală de Muzică – Paris. Premiera absolută – 28 iunie 1841. Principalii interpreți: Carlotta Grisi, Lucien Petipa. Spectacol romantic, prin excelență, creat special pentru Carlotta Grisi de către Jean Corelli și Jules Perrot. De atunci, generații întregi de balerine au abordat acest rol și multe dintre ele prin intermediul lui și-au aflat consacrarea. Ultima, în acest sens, fiind Alina Cojocaru, prima-balerină a operei Covent Garden din Londra. Rolul Giselle este unul dintre cele mai complexe, el fiind considerat pentru o balerină ceea ce este Hamlet pentru un actor. După Carlotta Grisi, marile stele ale baletului universal care au făcut creație în acest rol au fost Pavlova, Karsavina, Alicia Marcova, Galina Ulanova, Margot Fonteyn, Yvette Chauviré etc. Dintre interpreții lui Albert menționăm: Nijinski, Anton Dolin, Igor Yusekevici, Serge Lifar, George Skibine. Dintre interpreți, se detașează Serge Lifar prin dramatismul cu care a reușit să impresioneze în scenele din actul al doilea.

La Cluj, cine ar fi crezut, baletul Giselle a fost prezentat prima dată la 2 ianuarie 1862 în sala vechiului teatru de pe Farkas-utca, azi Kogălniceanu. Apoi a fost reluat de către baletul Operei Naționale în interpretări consecutive ale unor balerine de prestigiu ca Larisa Șorban, Valeria Căpraru-Gherghel, Lucia Cristoloveanu, Simona Noja, Anca Opriș...

Recent, regizorul coregraf Mihai Mândruțiu s-a angajat și el în realizarea acestei capodopere, pe scena Operei Maghiare. Artist cu multă experiență scenică, atât interpretativă cât și regizorală, a reușit, considerăm noi cu destulă ușurință și dexteritate să dirijeze un ansamblu talentat și entuziast.

Amalia Uțiu, în rolul titular, trece firesc de la incantație la ineluctabilul tragism impus de subiect. O considerăm de acum destul de evoluată spre a-i sugera intenția de a... ataca și rolul capital al prim-balerinei clasice – și anume Odeta-Odilia din Lacul lebedelor.

În rolul Albert – Rareș Câmpăan. Ce să spunem despre acest talent binecuvântat? După ce l-am urmărit sensibilitatea interpretativă, atenți fiind la acuratețea tehnică dominată de

elemente de virtuozități clasice – viteză și precizie în rotație, elevație silențioasă etc. – dublate de siguranță în ridicături (adevărat că lângă o parte neră ca Amalia Uțiu aceste situații nu sunt dintre cele mai dificile) putem afirma că scena clujeană în general are de acum în Câmpăan Rareș nu un solist, nu un prim solist ci un veritabil prim-balerin de prestigiu.

Florina Iancu, în Myrtha. Bună. Chiar foarte bună! O așteptăm cu interes.

Nu putem încheia fără să evidențiem ansamblul de fete. Egale în linie și execuție. Și... toate frumoase. Dacă le-am ști numele, ar merita să le amintim pe toate.

Decorurile – și mai ales costumele – scenografele Starmüller Katalin – de agreabilă combinație cromatică, vaporoză și lejere pentru interpreți. Orchestra se situează la nivelul exigențelor impuse.

Și acum, din nou vechea noastră... obsesie! Când, la Cluj-Napoca, cel puțin marile balet clasice să fie realizate de ansamblurile reunite ale celor două opere?! Adică pe scenă să apară vreo 60 de dansatori în loc de 26. Pe vremea când acest obicei era lege, datorită lui Danovsky, baletul clujean a avut perioade când era primul pe țară! ■

Întâlnirea multimedia de la Győr

■ *Virgil Mihaiu*

Frumosul oraș Győr s-a afirmat în ultimele decenii drept un centru vital al artelor avangardiste, nu doar în cadrul Ungariei, ci și în spațiul est-european. Acest bun renume se consolidează anual grație festivalului *Mediawave*, manifestare „alternativă” de o impresionantă amploare. În 2003 aici au funcționat timp de zece zile, la turaj maximă, următoarele secțiuni: cinema (cu subdiviziuni mergând de la filmul artistic sau documentar la video-dance, sau de la filmul experimental la cel muzical sau erotic); muzică improvizată; muzică nouă; muzică folk/ethno; coregrafie și teatru; artă fotografică; expoziții etc. Evident, dintr-un asemenea context nu putea absenta jazzul. De aceea, am dat curs cu plăcere invitației de a participa la o întrunire numită *International Jazz Meeting*, programată în chiar deschiderea festivalului. Dacă președintele Fundației *Mediawave*, György Durst, abia am apucat să-i strâng mâna și să-l felicit, am beneficiat permanent de sollicitudinea unor organizatori preocupați să-și alinte oaspeții. Din lipsă de spațiu, îi amintesc acum doar pe Jenő Hartványi, directorul întregii mega-acțiuni, Ildiko Nagy, Ildiko Bari, Ary Frey, Zsolt Bede-Fazekas, Orsolya Csete, Violetta Vajda, deși lista amfitrionilor noștri cuprindea zeci de nume! Din partea Federației Ungare de Jazz am fost întâmpinați de Kornel Zipernovszky; apreciatul festival de la Debrecen era reprezentat de Gabor Turi (ex-colegul meu din redacția *Jazz Forum*-ului varșovian); am făcut cunoștință cu exponenții noii generații de promotori maghiari ai jazzului – György Wallner (Budapest Music Records) și Gabor Szel-Molnar (Podium) – în egală măsură simpatici, cosmopoliti și eficienți.

Cum îi stă bine unei asemenea întâlniri de lucru, miza principală au constituit-o noile relații de amiciție și colaborare stabilite între participanți. În ceea ce mă privește, deși presat de timp



*Bărbatul despre femei,
de fotograful Walter Rietig*



Duo-ul Tara Fuki

și de multitudinea spectacolelor (din păcate, festivalul se desfășura simultan la Sinagoga Veche din Győr și pe diverse alte scene), am reușit să antamez promițătoare colaborări viitoare, atât cu personajele deja menționate, cât și cu oameni de jazz precum: Jaques Panniset, directorul Festivalului de Jazz de la Grenoble și secretar al Asociației pan-franceze *Affjma*; Tomislav Saban, secretar al Uniunii Compozitorilor din Croația și lider al prestigioaselor *International Jazz Days Zagreb*; Peter Lipa, sufletul festivalului de jazz de la Bratislava și bluesman-ul nr. 1 al Slovaciei; Huub van Riel, director artistic al renumitei *Bimhuis* din Amsterdam; Martin Bunner, managerul festivalului de la Hradec Kralove/Cehia; Valerie Martino, reprezentantă a programului *Realis* coordonat de Uniunea Europeană; Nazim Nadirov, director la *Govorit Moskva/Rusia*; Philippe Ochem, din partea festivalului de jazz Strasbourg; Zoltan Bicskei de la Kanjiza/Serbia; Dejan Udoric & Irena Kastelic, reprezentând clubul de jazz Lokal Patriot din Novo Mesto/Slovenia.

Discuțiile au fost animate, pline de idei generoase și de speranțe că resursele de talente jazzistice ale Europei Orientale vor fi mai bine cunoscute (și recompensate) de către Occident. Nu puteau lipsi lamentările referitoare la autosuficiența scenei americane, încă prea puțin sensibilă la extraordinarele valori apărute pe glob în jazzul ultimilor 35 de ani. S-au plănuțit strategii de susținere a acestui gen muzical prin organizații specializate, dezvoltarea învățământului, crearea de rețele festivaliere, valorificarea comunicării via internet etc. Inevitabil, s-a deplâns statutul de paria atribuit îndeosebi de către televiziunile private culturii (adică tocmai rațiunii de a exista a omului civilizat). M-am abținut, din patriotism local, să vorbesc despre suspendarea – sper, temporară – a emisiunii *Jazzorelief*, pe care am realizat-o din 1994 la TVR Cluj. Oriunde pe glob am prezentat secvențe din acest program, ele au fost bine primite de cunoșcători, conștienți că promovarea jazzului e un barometru al modului cum un stat își susține cultura de performanță.

Cât privește recitalurile vizionate la *Mediawave*/Győr, aș aminti evoluția trio-ului condus de saxofonistul Fred Anderson, co-fondator al neuitatei *AACM* din Chicago, ce a marcat profund evoluția jazzului post-free după 1965. Din

trio făcea parte și bateristul Hamid Drake, veritabil artist-filosof cu care am schițat câteva conversații, urmate deja de e-mail-uri prin care își exprimă disponibilitatea de a cânta în România. Am descoperit, apoi, un excelent vibrafonist originar din Israel, actualmente stabilit la Los Angeles, pe nume Eldad Tarmu. Nivelul creativității sale depășea net prestația modestă a companionilor săi austrieci și germani, chiar dacă saxofonista Sandra Weckert reușea pe alocuri să-i facă față în unisoane. Dintre numeroasele formații ungare vizionate m-a impresionat în special *Septetul Csaba Tüzko*. Alături de lider, la sax tenor și taragot, străluceau prin energizante demonstrații de virtuozitate Mihály Borbely/sax sopran, tenor, taragot, tilincă, Daniel Szabo/pian și Istvan Baló/baterie. Iar aranjamentele sofisticate, bazate pe teme folclorice din Europa de Est, îți dădeau fiori cu armoniile și ritmurile lor mereu proaspete. Dacă acest tip de muzică e imposibil de realizat fără o clară disciplină de grup, în schimb trio-ul francez *La Campagne des Musiques a Ouir* ne-a cucerit printr-o spontaneitate quasi-anarhică, îmbibată cu doze masive de umor. Merită să rețineți numele acestor tineri, ce se anunță drept potențiali lideri de opinie în jazzul european – de coloratură franceză – al secolului 21: Christophe Monniot/sax alto & soprano, melodică, fluier irlandez, voce, megafon etc.; Denis Charolles/percuție de toate tipurile (denumită, pe albumul de debut al formației, *percutterie* – un fel de „ace, brice ș.a.m.d.”); Remi Sciuto/sax bariton. Spectacolul total al *Campagnei* se poate desfășura oriunde, după cum s-a dovedit cu prisosință în escapada noastră la o vie din împrejurimile Győr-ului. În timp ce oaspeții festivalului degustau vinuri autohtone, însoțite de pogăcele, pâine cu unsoare și ceapă, ingenioșii muzicieni din Hexagon au încins un jam session feroce, utilizând saxofoane, un trombon, dar și ustensilele agricole aflate la îndemână. Rar mi-a fost dat să asist la o mai bună integrare între spiritul jazzului (oricum foarte cuprinzător) și... viața la țară.

Din vasta ofertă muzicală a festivalului aș mai semnaliza duo-ul feminin *Tara Fuki* din Cehia, care își interpretează repertoriul în limba polonă și se acompaniază la violoncel; apoi trupa saxofonistei





canadiene Jane Bunnett, *The Spirits of Havana* – o binevenită șansă de a savura câte ceva din noul val al ineputabilului jazz cubanez; cvartetul violonistului Szilard Mezei din Subotica/Serbia; o serată dedicată muziciei Meredith Monk; un recital de acordeon-solo prezentat de tânărul interpret armean David Yengibarian; combinația de poezie folclorică improvizativă cu elemente de jazz și blues propusă de grupul *Chyskyrrai* din Iakutia (Extremul Orient al Rusiei); trio-ul *Mephista*, alcătuit din reprezentante consacrate ale avangardei newyorkeze: percuționista Susie Ibarra, pianista Sylvie Courvoisier și manipula-toarea de instrumente electronice Ikue Mori. Printre filmele de inspirație jazzistică s-a aflat și un portret al violonistei/vocalistei cehe Iva Bítova, regizat de Rudolf Chudoba, altul rezultat dintr-un voiaj al vocalistei Sainkho Namchylak în Tuva natală (o fostă țărișoară independentă învecinată Mongoliei, adusă de Stalin sub stăpânire sovietică), în fine, *Jazz Made in Romania*, peliculă de 19 minute realizată de regisorul româno-american Nicolas Erdei pe baza unui turneu întreprins de Johnny Răducanu și Teodora Enache în U.S.A.

În cadrul selecției cinematografice a fost prezentat filmul *Asta e*, regizat de Thomas Ciulei (92 min.), ca și un mic experiment de trei minute, intitulat *Ende*, propus de juna Bogdana Pascal, discipolă a lui Radu Igazsag, de la Fundația Arte Vizuale București. Personal, am apucat să

vizionez un singur film de înaltă clasă: *An Erotic Tale*, al regisorului georgian Dito Tsintsadze (care semnează atât scenariul cât și muzica), avându-l în rolul principal pe Lasha Bakradze. Deși realizat în regim de low-budget, acest scurt-metraj artistic mi-a reconfirmat convingerea că Georgia reprezintă una dintre cele mai valoroase și, totodată, mai puțin cunoscute surse de creativitate artistică din lumea actuală.

Nu pot încheia fără a menționa, măcar fugitiv, expoziția de fotografii despre Marija Maga Magazinovic, precursoră a inovației coregrafice în Serbia interbelică, cea a fotografului norvegian Walter Rietig, intitulată *Bărbatul despre femei*, dar și contribuțiile coregrafice ale dansatoarei Lesya Starr (Spania) sau ale companiilor ungare *Tenebrae* și *Gabor Goda*. Chiar și dintr-o relatare atât de succintă se poate constata anvergura unui festival, în care premiile sunt acordate pentru „cultura paralelă”, după cum afirmă organizatorii, acelor artiști de origine maghiară, sau care evoluează în Ungaria, cu o individualitate distinctă, ce nu se lasă înregimentați în trend-urile prestabilite ale culturii populare actuale. Adică, personalităților artistice necorupte de forța uniformizatoare a societății sau a politicii. De menționat că și la Cluj are loc anual o variantă concisă a festivalului *Mediawave*, organizată la *Casa Tranzit* (fosta sinagogă de pe malul Someșului).



Compania Tenebrae

blotnotes

Radio dimineți

■ Alexandru Vlad

Când am aflat că studioul teritorial de radio împlinește o vârstă rotundă de ani, prima senzație a fost una de surpriză: cum, și radioul are vârstă? De fapt, studioul are cu ceva mai mulți ani decât mine, doar că mie mi se părea etern, ca toate lucrurile apărute pe lume înaintea noastră, indiferent cu câte clipe. Lucruri preexistente și prin asta oarecum naturale. Primul aparat de radio pe care l-am văzut s-a născut chiar sub ochii mei, dintr-o galenă (un fel de cristal metallic), o piesă în formă de U ca un căluț de lacăt

(dacă nu cumva asta și era!), un stativ, câteva sârme și o pereche de căști. Totul a fost fabricat în câteva minute de un unchi al meu care făcuse armata la radiolocație. Căștile au început curând să pârâie în urechi, și astfel mi-a ajuns în auz satuca văzduhului (ceva ce nu se putea vedea, dar se putea auzi), apoi unchiul a învârtit un șurubel și am auzit frânturi de melodie, știrea că a mai avut loc o experiență nucleară în Pacific (Muroroa – ce nume!), fragmente dintr-un meci apoteotic de handbal, ritmuri din muzica popoarelor, alte poc-

nituri statice și știri despre un război nedrept în Coreea, cuvinte în limbi străine, pulsând din cauza depărtării de la care veneau. De abia mi-au putut fi luate căștile de ebonit. Am privit apoi cu alți ochi cerul senin de vară – colcăia de niște unde și mesaje invizibile, de muzică și text, de semnale morse și transmiteri în fonie, doar că fără micuța galenă noi eram mai surzi ca piatra...

Am văzut de atunci multe aparate, unele impresionant de mari și altele impresionant de mici, de la Radiola Telefunken (îmi amintesc că într-o anticărie din Budapesta am văzut unul cât un dulap!) la micuțele Sony ce se întrec în dimensiune cu însuși decibelul. Dar atunci când a fixat unchiul galena între cei doi poli metalici am asistat chiar la miracolul lui Marconi. Restul este tehnică și evoluție. Când mi-a venit și mie rândul, peste mulți ani, să intru pentru prima oară într-un studio de radio adevărat, m-a întâmpinat o instituție aparent obișnuită, cu oameni mulți ce-și vedeau de treburile lor, cu movile întregi de benzi magnetice pe mese și cu o stranie senzație că nu-ți poți auzi propria voce din cauza pereților cu găurele ce aspirau sunetele și asigurau izolația fonică. Până în clipa în care, întâmplându-se să fie ora exactă, am auzit cunoscutul semnal sonor pe care-l mai auzisem, copil uimit, în căștile de ebonit. Și mi-am dat atunci seama că sunetele ce se resorb în pereți, cele care se conservă pe kilometri aceia de bandă, toate sunt de aici aruncate în eter și nu se opresc nici măcar la graniță, se împrăștie în mii de aparate receptoare, mai bune sau mai rele, mai noi sau mai vechi, de la cele aflate la bordul taximetriștilor ce-și fumează prima țigară când se crapă de ziuă, la aparatul pus de gospodină pe calorifer sub geam, și peste tot în lume, până la micuța galenă, cine știe pe unde aruncată, dar încă pe recepție.



Dispariții, conversații, tradiții

■ *Mihai Dragolea*

Nu știu precis din ce cauză, dar disparițiile provoacă senzații de părere de rău, dacă nu chiar și de regret (mă refer, desigur, la obiecte, nici decum la viețuitoare. Am văzut un crescător de paianjeni care numai nu jelea decesul unui exemplar de soi, omul îi crește pentru pânză lor, din care se pricepea să construiască tablouri realmente interesante!). Dar am văzut că dispariția unor lucruri poate fi un prilej de mare fericire, de încântare chiar, am văzut cu ochii din dotare și recent cum o enormă dispariție e încurajată, protejată cum nu vede omul la nici o creștere și înmulțire. Asta se întâmplă după ce trecusem, cu doi amici, pe lângă o dispariție, disoluție, anemiere (spuneți-i cum doriți!) care nu mai stârnea nici un fel de interes, se petrece pur și simplu în nepăsarea generală, o nepăsare dictată de lipsa de profit, de interes imediat; e chiar halucinant să vezi cum dispare ceva formidabil,

zgoduitor chiar, numai pentru că nu scrie pe fruntea numitelor dispariții "aducător de profit". Dar există și o altă situație, simetrică, aceea când dispariția e prilej de festin și de nenumărate subtilități ale existenței extrauterine. Cum ar fi următoarea, în desfășurare nestânjenită și apărută mai aprig ca o peșteră conținând comori; cu aceiași doi amici am trecut printr-un oraș din care dispare rațiunea lui de a fi, singura instituție care l ȳinea în picioare și îi justifica existența. Ne uitam uluiți cum dispare, bucată cu bucată, inima aceluia oraș, am fost luați la întrebări de niște rromi, de ce ne uităm, ce ne interesează, puțin a lipsit să nu fim chiar pedepsiți pentru încăpățănarea de a vedea ce se întâmplă; dintr-o casă aflată pe marginea goselei a apărut un cuplu de oameni în vârstă, au început să se plângă de cele ce se întâmplă, cum noaptea se detonează instituția cu pricina și detonările le distrug casa,

cum tot ce este împușcat ajunge în vagoane, cum de aceste întâmplări știu toate autoritățile, de la mic la mare. Și așa, cu acordul nu chiar cu acte în regulă al autorităților locale, dispare un oraș, fenomen cel puțin profitabil pentru cei care ne luaseră la ochi pentru îndrăzneala de a privi, mai în amănunt, o dispariție de proporții. Am priceput că, dacă la o adică, cineva ar îndrăzni să cerceteze fenomenul, rezultatul n-ar fi cu mult deosebit de cel experimentat într-o seară, chiar în fața blocului aferent; mă plictisise de audierea din baie (că așa bine se aude totul, și la deal și la vale, încât te poți închipui într-o sală de concerte!), am ieșit la o plimbare, doi băieți se certau de mama focului, unul aflat pe balcon, celălalt pe trotuar; când am trecut prin dreptul lor, cel de pe balcon striga: "Nenea, ăla e un handicapat!"; cel de lângă mine o ținea pe-a lui: "Nu e adevărat nenea, nu-s handicapat, el e ipocrit!" Cui să-i dai dreptate, imposibil de hotărât așa rapid?! Tot așa și cu dispariția! Destul că, între ipocriți și handicapați în creștere, cu greu îți mai poți închipui că vreuna din părți va mai avea plăcerea să facă și să înalțe un zmeu de hârtie!

Ueledependența

Moartea unei legende

■ *Monica Gheț*

La începutul lunii iunie a murit, la Los Angeles, Gregory Peck. Avea 86 de ani și a fost o legendă a cinematografului american pentru mai bine de două generații. Posturile TV, de la EuroNews la CNN, Fox News, TV5, jurnalele germane au menționat, cu prezentarea unor imagini documentare, evenimentul. Larry King i-a dedicat un întreg *talk-show* la CNN (o oră de evocări din partea colegilor!). N-am remarcat același interes la știrile noastre publice ori private. Poate s-a manifestat, însă cu o asemenea discreție încât a scăpat atenției mele, și-mi recunosc, atunci, neglijența privirii...

Pentru generațiile mai tinere, din care o parte n-au călcat pragul cinemateciei, trebuie spus că actorul Gregory Peck a traversat "epoca de aur" a filmului american, s-a bucurat de milioane de spectatori, în creștere geometrică după introducerea televiziunii și mai recenta circulație a casetelor video. A debutat în 1943, mai apoi protagonistul a aproape 50 de filme, câteva nominalizate pentru premiul suprem, altele obținând trofeul incontestabil al gloriei cinematografice.

Pe lângă longevitatea prezenței pe

ecrane, două alte trăsături îi înlesnesc accesul la calificativul "legendă". Prima caracteristică ține de apariția lui, de "vizualitatea" întrupării sale. A fost dăruit cu o frumusețe a staturii și a chipului, a expresiei vocale, total ieșită(e) din comun. Al doilea element component al "legendei" privește natura filmelor în care a acceptat să apară. Fiindcă n-a dat niciodată curs tuturor ofertelor, ci s-a dăruit doar acelor realizări unde afla personaje cărora li se putea identifica: justițari, romantici îmbrățișând o cauză ori o iubire, obsedați de absolut și dreptate etc., lucruri mai mult sau mai puțin demodate, ținute la mare preț de societatea americană din timpul războiului și în primele decenii postbelice. Bunăoară, în 1947, Gregory Peck schimbă natura preocupării cinematografice a Nord Americii cu *Gentleman's Agreement*, un

film care abordează decomplexat problemele conflictelor rasiale din interiorul vieții publice a Statelor Unite. Era, la vremea aceea, prima înfățișare a unei realități "măturată sub covor", deliberat ignorate, pentru că Sudul, lăcașul de baștină al actualului președinte SUA, și-a menținut pînă în ziua de azi, după anii 1970, rezerva agresivă față de egalitatea drepturilor civice a populației de culoare.

De neuitat sunt alte numeroase pelicule, unde Gregory Peck se substituie "omului imaginar" din celebra *Declarație de Independență*. Practic, el, actorul Gregory Peck s-a încadrat, de bună voie și cu folos, substitutului vizual al "visului american", mitului realizării de sine prin competența în competiție. Totodată, nu vom uita splendida "romantă" *Vacanță la Roma*, unde a avut-o drept parteneră pe Audrey Hepburn. Nu putem trece nici peste imaginea lui Ahab din *Moby Dick* (1956). Greu ne este să renunțăm la "ficțiunea" iubirilor noastre juvenile. Poate la fel de greu pe cât le este americanilor să-și uite libertatea de cuceritori în schimbul imperativelor dictate de frică ori terorism. Legendă intrupată de Gregory Peck și-a pierdut vioiciunea stimulatorie, în aceeași măsură în care drepturile cetățenești se limitează în favoarea nevoilor defensive. Alta ar fi fost "hermeneutica" acestei morți înainte de 11 septembrie 2001. Azi, însă, dispariția fizică a "legendei" împovărează perspectiva viitorului, dar și pe cea asupra trecutului...

Erată

Dintr-o regretabilă eroare tehnică, articolul doamnei Monica Gheț *Nimotchka „față cu reacțiunea” din est și din vest* din nr. 20 al revistei noastre a fost „cenzurat”. Redăm aici ultima frază așa cum ar fi trebuit să apară, adresând cuvenite scuze cititorilor și autoarei: „Dacă în filmul-comedie, rigiditatea doctrinară e depășită, în realitate și în perspectivele ei, *Brava lume nouă* se instalează confortabil, și, culmea ironiei-bumerang, ea nu se mai instalează în Rusia! Deocamdată.”



Consemnări

Delia Cristina Balaban: Jurnalism și Comunicare • 2

Oana Pughineanu: Palmierul' frate cu românul' • 2

Editorial

Ovidiu Pecican: Capitala • 3

Cartea

Vasile Mihai Cucerzan: "Sociologia clujeană

interbelică" • 4

Adrian Țion: Proza scurtă a lui Marius Tupan • 5

Georgeta Orian: "Destin" - o "revistă de cultură românească" din exil • 6

Poezia

Cosmin Perța • 7

George L. Nimigeanu • 15

Ceseu

Oana Pughineanu: Căderea în real • 8

Cristina Sărăcuț: Despre zidul ostil și despre zidul dorit • 10

Arhiva

Ion Caraion inedit • 12

Polemicos

Mircea Popa: Actualitatea lui

Onisifor Ghibu • 14

Muzică

Oleg Garaz: Imaginile și sensurile muzicale ale sacralității • 16

Teatru

Claudiu Groza: Jurnal de "Atelier" (I) • 17

Interviu

George Țăra • 18

film

Ioan-Pavel Azap: Cabina telefonică • 20

Virgil Mihăi: Întâlnirea multimedia de la Győr • 21

balet

Alexandru Iorga: Giselle • 20

blocnotes

Alexandru Vlad: Radio dimineți • 22

Salonul defavorizatului

Mihai Dragolea: Disparații, conversații, tradiții • 23

Teledependența

Monica Gheț: Moartea unei legende • 23

Arte

Livius George Ilea: Continua sfâșiere • 24

arte

Continua sfâșiere

■ Livius George Ilea

Urmărind destinul tragic al sculptoriței și graficienei Käthe Kollwitz, aflată sub vremurile traumatizante ale primei jumătăți de veac al XX-lea, în Germania, am putea rămâne cu strana impresie că temele predilecte ale expresionismului german ar fi fost inspirate din însăși viața artistei. Născută în 1867 la Königsberg, realizarea vocației sale artistice este amenințată de la început de interdicția pentru femei, în vigoare la acea vreme, de a urma o academie de artă. Reușește totuși să se înscrie la o "Școală pentru artiste", Berlin (1884/1885), continuându-și studiile la München (1888/1889) și Königsberg (1890). Studiază sculptura la Academia Julian (1904) și la Villa Romana (1907). Căsătorită cu medicul Karl Kollwitz care își deschide un cabinet la periferia Berlinului, artista ia contact cu suferințele grave ale păturii sărace, cu problemele sociale ale vremii (șomajul, prostituția). Se face cunoscută prin primele sale cicluri de gravuri: "O revoltă a țesătorilor" (1893-1898), inspirată de piesa "Țesătorii" de Max Weber și "Răscoala" (Bauernkrieg), 1902-1908, lucrări al căror caracter militant le-au impus ulterior ca modele exemplare (pastișate uneori până la exces) pentru grafica propagandistică a viitorului "realism socialist". Își pierde fiul, Peter, înrolat voluntar în Primul Război Mondial, căzut în Flandra, și nepotul, în Al Doilea Război Mondial, pe frontul rusesc (1942), fapte care îi marchează parcursul întregii sale existențe. Un leit-motiv al creației sale se regăsește acum în tema mamei și copilului, a morții, după cum și o accentuată direcție pacifistă. În pofida ideilor sale de stânga, nu se înregistrează în partidul comunist, considerându-se nu atât revoluționară, cât "evoluționară". O vizită în Uniunea Sovietică în 1927 o deziluzionează, constituind o grea lovitură pentru convingerile sale social-politice. După ani buni de la începutul studiilor sale artistice devine prima femeie membră a Academiei din Berlin (1929) fiind însă recuzată în 1933, de național-socialiști. În 1932 realizează în fine monumentul de la Dixmuiden, în Flandra, în memoria victimelor războiului, a fiului său. Apropiată de opera lui Ernst Barlach, de mare vigoare și expresivitate, sculptura lui Käthe Kollwitz depotă un instinct sigur al esențializării, al eliberării formei de elemente parazitare, condensând în cadrul specific expresionismului, o formă vehementă de protest social. În anul 1933 semnează alături de A. Einstein, H. Mann, A. Zweig și alții un apel pentru formarea unui bloc politic unitar între comuniști și social-democrați. Este demisă de la conducerea secției de grafică (Meisteratelier fur Graphik) a Academiei de Arte (1933) și i se interzice neoficial să mai expună (1936). În ciuda persecuțiilor continuă să lucreze și



nu părăsește Germania stingându-se din viață în anul 1945 la Moritzburg, lângă Dresda.

Totuși opera lui Käthe Kollwitz a beneficiat de forța unei largi mișcări artistice novatoare. Litografia lui Edward Munch, "Strigătul" (1895), opera fanion a expresionismului, lăsa deschisă calea de la anxietatea spiritului solitar spre traumatismele vieții sociale. O adevărată "psihopatologie a vieții cotidiane" consemna urmările convulsiilor social-politice ale începutului de secol: mari mișcări sociale de protest reprimare sângeroase, idealismul și violența, cruzimea revoluției ruse, atrocitățile primei conflagrații mondiale. Nevoia imperioasă de a se exprima, de a nu rămâne indiferentă, a constituit mereu pentru artistă mobilul de a continua, în ciuda suferinței personale, opera. Uneori are grave îndoieli asupra rostului artei: "Se spune că prin muncă (artă n.n.) poți să ușurezi greul vieții. Dar este aceasta o ușurare când cu toate gravurile mele, zilnic, la Viena, oameni mor de foame?"

Foamea cumplită, suferința, cruzimea realității cotidiene, bătrânețea, moartea, circumscrisu o tematică sumbră în care o "estetică a urâtului" generează și în concepția autoarei, frumosul. Tehnica preferată este litografia, dar, nemulțumită, K. Kollwitz încearcă, urmând exemplul lui Barlach, atrasă de contrastele violente și de expresivitatea tăieturilor aspre – xilogravura.

Alături de membri ai grupării "Die Brücke", Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluff, sau de artiști militanți ca George Grosz, Max Beckmann și Otto Dix, grupați în mișcarea "Neue Sachlichkeit", de Ernst Barlach și alții, Käthe Kollwitz reprezintă unul din cele mai importante nume din istoria graficii secolului XX.

Distorsionarea, exagerarea și tensiunea explozivă a mesajului, proprii tehnicii expresioniste nu exclud calitatea unui desen exemplar, rigoarea compozițională, profesionalismul desăvârșit al lucrărilor lui Käthe Kollwitz, cât și continua preocupare în depășirea formației sale academice în beneficiul autenticității trăirii actului artistic.

Se cuvin mulțumiri Centrului Cultural German pentru itinerarea acestei prestigioase expoziții în România, reprezentând o selecție generoasă de 70 de gravuri din creația artistei.

Romantismul revoluționar al începuturilor, autenticitatea trăirii, onestitatea și înalta conștiință și măiestrie artistică păstrează vie, contemporană pentru noi pe cea care spunea: "Niciodată nu mi-am realizat lucrările la rece... ci cu sângele meu. Asta trebuie să vedeți, urmele." Reținându-și neostentativ, cu nobilă decență, în plan secund propria dramă personală, Käthe Kollwitz lansează într-un limbaj direct și fără echivoc mesajul ei de solidaritate unei întregi umanități dezorientate, aflate în plin exercițiu al suferinței, al ororii, al consemnării.

