

T

serie nouă • anul III • nr. 38 • 1-15 aprilie 2004 • 10.000 lei

TRIBUNA

revistă de cultură

Apare sub egida CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ



Ilustrația
numărului

Horia Bernea
(din colecția
dr. Sorin Costina)



Supliment

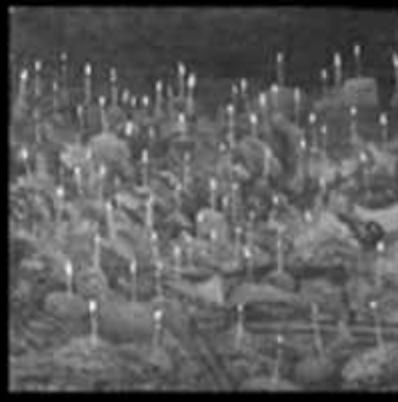
Tribuna documenta:

Gheorghe Stoica
„TRIBUNA” LUI
ION AGÂRBICEANU

Noblețea poetului
MIRCEA PETEAN

Comentarii de:

Diana Adamek
Constantina Raveca Buleu,
Horia Gârbea
Mara Stanca



TRIBUNA

Director fondator:
IOAN SLAVICI (1884)

Revista apare bilunar, cu sprijinul
Centrului de Studii Transilvane Cluj
și al Ministerului Culturii și Cultelor.

CONSILIUL CONSULTATIV AL REDACȚIEI TRIBUNA

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

REDACȚIA

I. MAXIM DANCUI
(redactor-șef)

OVIDIU PETCA
(secretar tehnic de redacție)

IOAN-PAVEL AZAP
CLAUDIU GROZA
ȘTEFAN MANASIA
OANA PUGHINEANU

NICOLAE SUCALĂ-CUC
AURICA TOHĂZAN

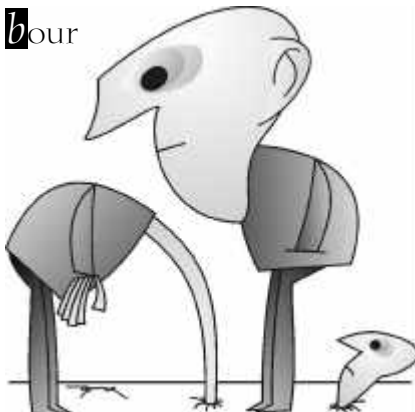
Tehnoredactare:
EDITH FOGARASI

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

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: cst@easynet.ro

ISSN 1223-8546

bour



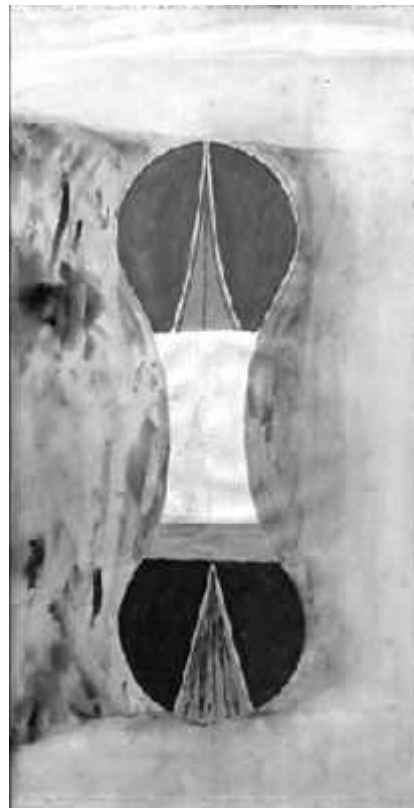
grafii

Despre „arătările” împăratului

■ Mircea Muthu

Asimilată, sechestrată chiar de ideologiile politice, întotdeauna partizane, imaginea salvatorului reface, până la un punct, modelul mitic (eroul) rafinat de creștinism (simbolul cristic) și ea re-devine funcțională – așadar coagulează energiile și facilitează proiecțiile – în situații de prelungită criză colectivă. Or, cum acestea se măsoară adesea în secole, au loc sedimentări lente și eficiente în mentalul colectiv. S-a elaborat astfel, în răstimpul a două veacuri, mitul transilvănean despre „bunul împărat” de la Beci (Viena) și este meritul istoriografiei ardeleni în primul rând de a fi citit, în filigran uneori, documentul oficial (apeluri, proclamații, discursuri ș.a.) în conjuncție cu spectacularul oferit de însemnările pe margine de cărți – «să se știe», cum menționa un anonim –, de narațiunile mai închegate sau de iconicitatea propriu-zisă a reprezentărilor. Triunghiul Austria – Banat – Transilvania circumscrie o geografie politică în care vizitele imperiale din secolele XVIII și XIX, atent pregătite scenografic, dobândesc semnificație simbolică pe cel puțin două dimensiuni, la întretărirea cărora lectura imaginarului extrage «treptele percepțive ale împăratului în lumea românească», respectiv paternalismul, dinasticismul și autoritarismul, ele fiind – scrie Doru Radosav – «corespondente succesiunii monarhice de la Iosif al II-lea, bonus patronum, la Francisc Iosif I» (*Arătarea împăratului*, 2002). Prima dimensiune, orizontală, este primăria centrului de către periferie: «întrările» imperiale în Banat și Transilvania la 1773, 1783, 1817 și 1852 sunt autoproiecție în sensul că atributul legendar coabitează cu ipostaza epifanică, ceea ce conduce la imaginea pozitivă și ficționalizată de anecdotică populară a împăratului, a lui «Franciscus întâiu!» îndeosebi. A doua axă, verticală, este redevabilă unei forma mentis medievală, oferind sugestia cadrului dialogic dintre sus și jos: «Alaiurile de primire reprezentate de o mulțime în genunchi transpun simbolic, prin acest proskinesis colectiv, o umilitate medievală, plasată însă la întâlnirea cu un împărat reformator» care, în virtutea programului iluminist, «îi îndeamnă să se ridice, să se scoale».

Apropierea, în acest chip, a orizontalității supușilor de verticalitatea persoanei imperiale se datorează nu numai luminilor în gramatica iosefină ci și «ecuației» sociopolitice în care cei trei termeni, la care se adaugă un al patrulea (Ungaria) ajung la o stare liminară în anii revoluției de la 1848. Dacă reformele tereziene și iosefine din veacul al XVIII-lea au aluvionat încrederea românilor ardeleni în «sfânta monarhie», după 1848 imaginea «mântuitorului națiunii» slăbește, chiar dacă relatarea oficială despre Intrarea împăratului Francisc Iosif I în Munții Apuseni, în 21 iulie 1852 consemnează «oftări și urări de fericire» din partea supușilor. Refuzul, de pildă, al lui Avram Iancu, de a se întâlni cu împăratul a stimulat și dezvoltat – la mulți ani după 1852 – «discursul imaginar la concurență cu discursul ideologizant» (Doru Radosav) pe linie ironică și parodică, precum în secvența cu «vaca neagră» pe care împăratul urma să călătorească la întâlnirea cu Iancu. Istoria orală dar și cea scrisă despre «arătările» transilvănene ale împăratului certifică, dintr-un fundal de palimpsest, curenții de opinie care au vertebrat mentalitatea românească din această parte de țară.



*Metadimaxol - Double opex -
Dumbbell for shoulder (1970)*

Analizele, efectuate cu acribie, la «întrările imperiale în Transilvania și Banat» în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea au, în opinia mea, o dublă importanță. Alături de contribuțiile semnate de istorici ca V. Șotropa, Al. Sterca Țuluțiu, I. Negru etc. Arătarea împăratului reconfirmă importanța acordată periferiei transilvănene de către centrul vienez. Departe de a fi o periferie a periferiei, precum sudul și estul viitoarei României (Istanbulul devenind, el însuși, o «margină» și economică dar și politică față de marile centre europene) Transilvania lui Avram Iancu rămâne un pion important pe eșichierul politic al unui Imperiu supus presiunilor exercitate din varii direcții. În al doilea rând, cercetarea lui Doru Radosav, adăugând un accent în plus la «întruchiparea mitică» a monarhiei austriece, «în virtutea unei charisme ereditare» (cf. Simona Nicoară, *Mitologiile revoluției pașoptiste românești, Istorie și imaginar*, 1999), alcătuieste piesa care lipsea din puzzle, adică inelul necesar pentru înțelegerea procesului de ficționalizare sau de «transgresare a istoriei în feerie» a împăratului, cum specifică autorul. Este de fapt un proces prelungit în literatura modernă a Ardealului și care – prin Școala Ardeleană, Slavici, Coșbuc, Rebreanu sau Cioran – circumscrie versantul central-european al acestui imaginar. Există, fără-ndoială, un model imperial în această literatură și îndemnul lui Cornel Ungureanu (în *Mitteuropa periferiilor*, 2002) de a-l restitui pe cale exegetică primește o confirmare dar și un impuls prin analiza, consacrată de către Doru Radosav, «arătărilor» împăratești în Banatul și Transilvania secolelor XVIII și XIX.

Oameni „de cultură”

■ *Marius Jucan*

Sintagma oameni „de cultură” poate trezi mai mult azi, decât ieri, după mult timp de la nașterea ei, ecoul unor vechi nedumeriri, confuzii, contradicții, dar în egală măsură, noi, probabil, nedorite complicații. Apelativul om „de cultură” curent folosit are un conținut vag, deși prestigios, e „de bine”, e culant și puțin pompos, deși când se aplică, la locul unde se aplică, are uneori elasticitatea petei de ulei, iar alții se sfârâmă ca un picur de mercur. Cuvântul e plin de tâlc, dar își toarce firul ca un compliment interesat. Încurajare condescendentă pentru mulți care se folosesc de „cultură” ca de o justificare, vorba respectivă e doar o certificare magnanimă pentru autori care nu trec niciodată pe sub furculiță caudine ale unor clasamente trecătoare. Când nu e un simplu apelativ contagios ca „maestre”, vorba om „de cultură” seamănă cu o însărcinare delicată, al cărei rod nu e decât rareori lăudat, cel mai adesea e criticat ori suspectat, un fel de voluntariat moral perdant, ori un exil superior în patria unor cuvinte solemne, ca „responsabilitate”, „educație”, „identitate națională”. Iar atunci când se referă la un scriitor, artist, muzician, actor reprezentativ, ori de ce nu, la „artist /a al / a mass-mediei”, termenul om de „cultură” devine sec, abstract, poate chiar desuet. Ce mai e un om „de cultură”? Ori, ce nu e?

Oamenii de „cultură” par mereu prea puțini pentru diversitatea actuală a câmpului (sociologic vorbind) cultural. Desigur oameni „de cultură” nu sunt doar cei care trăiesc în sau pe lângă (fostele) „case de cultură”. Există reviste de cultură, un minister al culturii, institute culturale, și totuși, termenul om „de cultură” rămâne inefabil. La cine se referă oare? Cel puțin la prima vedere, oamenii de „cultură” sunt cei care lucrează în „cultură”, cei care au „cultură”, (și dovedesc acest fapt, dar care cultură, cea literară, filosofică, muzicală, politică, tehnică, ori toate la un loc?), și mai apoi, cei care se interesează ori se pasionează de „cultură”, și sunt amatori, și în fine, dar nu în ultimul rând, cei care creează, adică, „produc cultură”, și sunt profesioniștii ei. Scriitori, artiști plastici, muzicieni și muzicologi, critici literari și culturali, ziariști, creatori populari, directori de teatre, muzee, filarmonici și opere, ș.a.m.d. Sunt cu toții egali? Desigur, am omis, fără să vreau, multe alte categorii de oameni de „cultură”. Genealogia stufoasă a oamenilor „de cultură”, oricât ar fi de sărguincios inspectată, nu va putea fi cuprinsă în întregime, și un gând răzleț, deloc malițios, mă duce la butașii ideologici răsădiți odinioară în grădina culturii „socialiste”, la creșterea lor ce a urmat de atunci încoace într-o prea puțin grădinarită continuitate culturală. E ciudat, dar om „de cultură”, și casă „de cultură”, nu au echivalent în nici o limbă de circulație internațională. Diviziunea muncii de atunci, din epoca apusă, genitoarea sintagmei de care mă ocup, spunea că om „de cultură” e cel / cea care nu „lucra” nemijlocit în producția de bunuri materiale, și care se ocupa de bunurile spirituale ori culturale. E limpede că monitorii

ideologici ai culturii de atunci muncind la multiplicarea oamenilor de „cultură” prin procedee procustiene, mai mult ori mai puțin subtile, moșeau nașterea unor „culturnici” cu specific național, o reușită de proporții indiscutabile, dacă ne gândim la discriminarea copioasă a atâtor și atâtor autori, care în mod comic, dacă nu ar fi fost absurd, nu au putut fi niciodată, ori foarte târziu, „de cultură”. Dificultatea extenuantă pentru supraveghetorii culturali de altădată era însă să stabilească cu exactitate care erau totuși diferențele între oamenii „de cultură”, (scriitori, dansatori populari, directori de case „de cultură” ori cămine populare, pictori „naivi” și pictori „culți”) și generic spus, intelectualii (profesori universitari, arhitecți, cercetători), și apoi să prevadă dacă aceștia se integrau, cu toate aceste diferențe, după faimoasa rețetă a „unității în diversitate”, în poporul muncitor „unic”. Dar chiar dacă în cele din urmă, toți oamenii „de cultură” erau ai „poporului unic muncitor”, și cu toții vorbeau „limba comună a muncii” (citez din cele mai iubite slogane ale propagandei de partid), diferențe amețitoare continuau să tracaseze munca harnică de cenzură și îndrumare a culturii pe drumul dinainte stabilit. Cele, de pildă, dintre un balerin și un academician, un dirijor și un pictor naiv, un regizor și un istoric, un arheolog și un interpret de muzică populară.

Diferența care i-a despărțit pe nedrept, cred, pe oamenii „de cultură” de ceilalți semeni ai lor mai norocoși, (profesioniștii unor meserii de impact „productiv”), când era vorba de recunoașterea socială, de sancționarea pozitivă a acesteia, a rămas neștrămutată și azi. Chiar se poate spune că a progresat o dată cu numărul mare de intelectuali, universitari ce se regăseseră în avangarda clasei politice. Astfel, când se socoate, și spun bine, se socoate, (adică se face o „socoală”, ca mai de demult), că munca unui creator e oarecum mai puțin „muncită”, ori chiar nu e deloc, și fiindcă nu e cuantificabilă în ore de serviciu, nu poate fi tocmai un „serviciu”, se ajunge lesne la salarizările de care oamenii „de cultură” se bucură cu atâtă discreție. Ea, munca, munca profesioniștilor culturii decurge liberă, din talent ori vocație, și oricum ar fi remunerată, se crede că tot se face, fiindcă așa fi este datul, să se facă, de la sine. De fel întâmplător, acest „sine” al scriitorului, muzicianului, pictorului, cineastului ori regizorului, este cel ce fixează prin propria creație exigența unui stil de muncă, nu însă și recompensa ori recunoașterea, care pot întârzia nedefinit. Element cheie de impact social, exigența creatorului poate schimba uneori, printr-un demers surprinzător percepția culturii însăși. În acest mod, recunoașterea creatorului devine diferită.

Matthew Arnold scria într-un eseu („The Literary Influences of Academies”) că aflând de gândul a opt sau nouă literați francezi de a se întâlni și discuta în mod privat chestiuni literare, cardinalul Richelieu a luat inițiativa fondării Academiei Franceze. Inițiativa personală a celor

interesați a trecut înaintea celei oficiale, un exemplu de exigență a creatorului, a autonomiei creatoare a autorului. Să reținem anul: 1629. Mai târziu, pe un alt meridian, Julien Benda, într-o carte de mare răsunet, făcea o anatomie a intelectualității franceze, de la tribuna unor judecăți proprii, cercetând angajarea politică a intelectualului și demisia de la menirea sa primordială, cea de a veghea lucid asupra ofertelor înșelătoare, spunea Benda, ale politicului ori ideologicului. Era un mod de a privi intelectualul, cu totul altul decât cel al unui Georg Lukacs ori Antonio Gramsci, de pildă. Walter Benjamin, eseistul modernist prin excelență, se interesa de artă, literatură și politic în definirea modernității și culturii, în special despre rădăcinile comune ale acestora în secolul al 19-lea. Georg Simmel observa: „cultura poate fi privită ca o perfecționare a indivizilor dobândită ca urmare a spiritului obiectivat în activitatea istorică a speciei” (*Cultura filosofică*, 1998, p. 236). Cesare Pavese nota în celebra sa *Meseria de a trăi* în dreptul zilei de 22 februarie 1940, următoarele: „Originalitatea acestor pagini: a lăsa construcția să se facă singură, și să-ți pună înainte, în mod obiectiv, spiritul tău. Există o încredere metafizică că succesiunea psihologică a gândurilor tale va deveni construcție”. Tudor Vianu distingea cam în aceeași perioadă, între „muncă” și „operă”, și formula definiția acesteia, observând despărțirea acesteia de autor și de condițiile care i-au precedat (*Studii de filosofie culturală*, Eminescu, 1982, pp. 354-361). Karl Jaspers și Martin Heidegger, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, André Malraux, Raymond Williams, Clifford Geertz, Michel Foucault, Bernard-Henry Lévy, André Glucksmann, și mulți, foarte mulți alții, ar putea fi recitiți pentru conexiunile pe care le instaurează, atunci când pun pe hârtie termenul „cultură”.

Are vreo relevanță această listă de nume? Nu e doar o listă cu care se poate dovedi orice, lipsind tocmai detaliul diferențierii? Pot fi invocate aceste nume pentru a ne scoate din nepăsarea ori amânarea unei decizii urgente față de nevoile culturii noastre? Diferența între felul în care se gestionează problema culturii la noi și în Europa este cea dintre artizanat și industrie. Includ aici spinoasa gestiune financiară a culturii. De bună seamă, vor fi întotdeauna cei care vor aprecia filigranul și candoarea artizanului, și cei care își vor îndrepta admirația spre „specializarea” culturală, de la profesionalizarea mass-mediei și exigențele editurilor de pildă, la studiile și teoriile culturale. Important mi se pare că modernitatea târzie în care spunem că trăim a creat deja o diferență majoră față de un fel „rapsodic” de a privi cultura. Să nu vrem într-adevăr să o luăm în seamă?

Noblețea poetului

Memoria sau timpul regăsit, o mitologie în versuri

■ Constantina Raveca Buleu

MIRCEA PETEAN
Cartea de la Jucu Nobil
Cluj, Editura Limes, 2003

O atenție din *Fluviul și muntele (Idilă)* atenționează: *ca să capeți dreptul de a vorbi despre inocență/ cuvine-se mai întâi să o pierzi.* O pierdere progresivă a ei înregistrează discursul trilogiei *Cartea de la Jucu Nobil*, însă recrearea unei pierderi înseamnă și recrearea obiectului pierdut, fixarea lui în cadrele unei mitologii trasate cu ajutorul memoriei (selectivă prin natura ei), încercând experiența *răsfățului de a te întoarce în timp* (răsfăț al *simțurilor*, al *limbii*, al *minții...*) într-o geografie mitizată.

Iubirea se profilează ca unica forță de securizare a ființei, acționând prin impregnare în spațiul Jucului Nobil, în arealul copilăriei și, accentuat, în *Poemele Anei*. Ea este cea mai presus de toate și în orizontul într-un-târziu-dumiritului. Iubirea însă este și o forță care conferă o coerență proprie imaginarului mitic. Când iubirea guvernează refugiu în perimetrul amintirii, demersul recuperator al unei temporalități fericite îmbracă forma unui cult al senzației de plinătate a interiorității. Doar iubirea poate converti intensitatea memoriei afective în imagini. Se ajunge, astfel, de la sentiment la gândirea

prin imagini, la gândirea în perimetrul mitului manifestat în timp narativ atipic, imaginile fiind re-scrise în ritmul poeziei (*întâlnire ridicată la putere*) prin *logos*.

„am așteptat să se coacă în mine imagini/ așa cum iepurile sălbatic din tinda bunicii/ așteptate să i se desăvârșescă simțurile” sunt cuvintele din *Prolog* care par a comunica faptul că a ajunge la un nivel al consistenței semiologice care face din imagini entități apte de mitizare și le conferă eficacitate psihică, implică o distanță similară celei a maturizării în ordinea naturală, instinctuală. În *Zei și cuvinte* se inserează imperativul distanței (analog celui al pierderii), comunicarea fiind marcată de nesiguranță pe palierul copilăriei, ea fiind cu puțință (deși mai articulat, mai artificial) de pe acela al determinărilor culturale și biologice. Formarea mitului este conotată drept operare cu reminiscențe, cu fragmente recuperate prin *anamnesis*. Distanța poartă numele de *Memorie*, iar exercițiul recuperator al elementarității lumii și ființei diluează percepția acută în spectru istoric al celui într-un-târziu-dumirit (ca ultim stadiu în trilogie). O secvență din *Nucul din dreptul fântânii - muiate în memorie lucrurile / biscuiți în lapte/ mai suculente și mai dulci sunt - reliefează capacitatea memoriei de a conserva pozitivitățile, de a șlefui orice asperitate, exercițiul anamnetic echivalând cu aproximarea perfecțiunii genezice. În spiritul*



Lucruri și flori (1977)

mușchetarilor, din *După douăzeci de ani*, nu se rețin carențele, ci numai finalul spectacular: *e sărbătoare în memoria mea*. Clipa de grație impune poetului fixarea ei prin cuvânt, prin cuvântul care leagă (*și așa fugi și azi/ de nu așa fi-nceput s-adun s-adaug și alte cuvinte - O întâmplare*) și care împinge dependența entității lirice până în punctul în care corpul naturii devine corp de limbaj (*m-am visat cuvânt fericit - Zei și cuvinte*). Eul liric ajunge, silogistic, într-un punct al închiderii ființei în cuvânt, un punct în care de la povestea celorlalți (galeria satului transcrisă în codul memoriei) trece la propria sa poveste în ton de rugăciune (*era ziua în care viața mea începea să devină/ ea însăși/ o poveste -/ povestea celui născut iar nu făcut - Bătrânul*).

Regresând în perimetrul edenic al copilăriei, ființa - *zeu călător*, nu *călător de profesie* - pregnant, urmă mnezică a vremii în care călătoria era un rit inițiat, iar nu reziduu, încă valid, deși devitalizat, al mitului - se revelează ca zeitate investită cu putere solară, zeitate care coboară în lume, în natură și încearcă minunile vieții, trăiește uimirea și încântarea contactului prim. Dăruindu-se plenar, experimentează ludic în variante articulate prin *sau*, jucându-se de-a Creatorul, reconfigurând inocent acte fondatoare, acte a căror finalitate echivalează cu deconspirarea caracterului lor iluzoriu.

Schema ludică structurează și versurile epocii de angoasă (cum sunt cele ale ciclului *Istoria creșterii și descreșterii Academiei de Arte, Științe și Meserii*), epocă generatoare de *humus pentru suflet*, dar ludicul, dublat de ironia unui ecou sufletesc întunecat, intră în registrul opus copilăriei, în acela al căderii în destin, în căderea sub incidența tarelor sacrificiale ale unui zeu dintr-o istorie făcută din episoade mărunte, *tragi-comice, absurde sau crude*.

Duhul însinguratului (Zei și cuvinte), corelat cu singurătatea cărților, se supune propriei chemări regresive și autorității (freudian ipostaziată - tatăl) și reactualizează locuri, evenimente și portrete cărora le imprimă o aură mitologică. Realizează, astfel, o regăsire de sine în starea fericită a celui încă nedumerit, o reconfigurare a unui cosmos primordial centrat în el, după cum în el se adună întreg lanțul strămoșilor, într-o repetiție a existenței identitare (*țărani din tată-n fiu - și*), similară celei a oamenilor vârstei de aur. Ordinea genealogică se regăsește, steril sau creator, în ritmul creșterii în sus a părului (*Părul sau înflorirea nodului*) legat de cer, de zodie, de ani, element esențial în ritualul cosmic de celebrare a vieții. A te înscrie în genealogia aceasta înseamnă a suporta și a realiza concatenări magice, pe linia predestinării și a creației care provoacă fascinație și conduce la posibilitatea pactului cu moartea (nemurirea prin scriere, prin poezie).

În *Refugii* cheia perspectivei genezice și regenerative se află într-o împământenită și totuși paradoxală formulă a unei virtualități trecute - *se făcea* - care face din ființa care este în lume un inițiat în inocență, o entitate care, aidoma lumii de care e legat existențial, se naște în fiecare dimineață. Lustrația este puternic ancorată și în avaturile acvatice, la intersecția dintre structura poetică, imaginea-senzație și contaminarea livrescă (țesătura intertextuală este inserată în straturi obsesionale succesive care clarifică, treptat, universul dens al imaginarului poetic). În această linie se înscrie închiderea perfectă a secvenței poetice din *Ploile nomade își instalau cortul în sufletul meu - ploile nomade își ridicau cortul din sufletul meu* - pregnantă la nivelul redării coloraturii psihice, dar și la cel al aderenței la jocul original, purificator.

De la memoria celor trăite intens, în cel de-al treilea stadiu, eul liric ajunge în pragul dorinței unei memorii a virtualităților, a lucrurilor netrăite, a lucrurilor pe care nu le va trăi nici-când, dorință care verifică vitalitatea și orgoliul eului liric-războinic.

Lumea frustră, paradisiacă este înlocuită treptat cu universuri artificiale, infernalizate (reflex al realului demitizator), iar eul unic al celei dintâi paradigme se divide, devine multiplicatitate de euri care se desenează ca virtualități neactualizate, ironic poziționate în raport cu lumea (logica unul – multiplu fiind validă atât pentru spațiu, cât și pentru ființă). Inocentul punctează o retragere progresivă până *dincolo de marginea marginii*, o retragere-gest reflex în fața primejdiei (gest înrădăcinat diacronic în neam), consecința unei crize ontologice cu *n* motivații și *n* refuzuri ale vieții. Dincoace de *marginea marginii* se refugiază și *ultimul om* (nietzschean și extra-sistemic) *ca un nebum ori ca un neofit*.

Diavolul nobil de la Jucu

■ Horia Gârbea

Pe când se potcovea generația '80 cu 90 de ocale de fier, adică în amețea și fierberea de prin '90, am citit o carte de Mircea Petean cu titlul cam bizar – *Cartea de la Jucu Nobil*. Autorul, pe care l-am cunoscut vag atunci sau poate ceva mai devreme, era unul dintre cei mai bătrâni optzeciști (născut în '52 chiar la Jucu de Mijloc, Cluj), un fel de întemeietor, între alții, al esteticii respective în Transilvania. Prin ani, Mircea Petean a rățâcit prin multe locuri ale poeziei, încercând felurite modele, apoi a revenit la Jucu Nobil, teritoriul său poetic, posedat cu acte în regulă. Volumul al treilea, apărut la Editura Limes, adună toate aceste experiențe într-o carte impresionantă ca dimensiune. Și Dimensiune.

În timpul scurs din '90 până acum, deși critici dintre cei mai serioși au apreciat poezia lui Mircea Petean și i-au intuit cu subtilitate specificul, autorul a rămas cu un box-office mai puțin ridicat decât al altora, de pildă al marilor concitadini-congeneri ai săi, Ion Mureșan și Marta Petreu. S-a întâmplat așa pentru că Petean s-a lăsat sedus de tot felul de încercări lirice pe cont propriu, temeinice, dar mai puțin spectaculoase, depărtându-se de "fluxul principal" pe care stau reflectoarele. Iar când s-a întors la matca sa (chiar la propriu "matca") numită Jucu Nobil, el continuă, din câte se vede, un război personal cu retorica și memoria fără să-i pese de locul unde sunt, par să fie, concentrate marile batalioane. Ceea ce îl interesează pe Mircea Petean este mai puțin comunicarea cu/despre ceilalți cât o clarificare personală în legătură cu sine.

Critica a intuit câte ceva. Mircea Zăciu vorbește de "energica înfățișare a luptătorului", Al. Cistelean observă cum poetul "ia de ghid propria biografie" ca și D.Chioaru care numește ciclurile Jucului Nobil "amintirile din copilărie" ale lui M.P. Și așa mai departe, până la Gh. Grigurcu care pretinde pentru Petean "o mult mai accentuată recunoaștere din partea criticilor". Cererea este justificată, dar comportă câteva observații. În primul rând, nu mi se pare că Mircea Petean s-ar simți mult mai bine în cazul unei recunoașteri mai largi sau mai "accentuate" pentru că, așa cum spuneam, poezia lui nu este în căutarea legitimității proprii, ci este un simplu mijloc de cunoaștere pentru autor. Din acest punct de

vedere, poetul nostru este între acei scriitori fericiți cărora ecoul scrisului lor în conștiința altora le este oarecum indiferent.

În mulțimea de euri, se dezvoltă un alter ego adaptat – Bazil – sclav al trudei și al purității exclusive a creației, dezvoltă un altul pribeag – Nicanor – dar și unul care-i potențează înstrăinarea – Neocinicul. În a treia parte a cărții identitatea eului personal este tratată ca multitudine de euri între *Nimeni și Careva (mă Petene...)*, pentru a se coagula în final ca fiind *Cineva*, identificarea socială generând reacția corpului (mai elocventă decât orice alt discurs).

Anii de ucenicie ai călătorului de profesie (din partea a doua a trilogiei) marchează spectrul maturizării, al inițierii în ordinea maculării de citadin, de istorie. Însă, poate fi numit la fel de bine, și spectrul dezvrăjirii. Este o epocă a acumulărilor culturale, încă ritualizată (*Noaptea alba. Istoria secretă a Cerului*), un timp deja *est-etic* tratat estetic. Rezistența în fața demitizării, generată de presiunea timpului, evidentă în *lostrita știma lacurilor...*, devine exercițiu de mitizare a unor cadre biografice, atemporale în codul memoriei afective.

Memoria se resoarbe în funcția fantastică, în dublarea prezentului și în revizuirea estetică a amintirii (deoarece *amintirea unui lucru e uneori mai importantă decât lucrul în sine – Trei plus unu*). Ea neagă timpul, deoarece posedă un timp regăsit și asigură supraviețuirea unei substanțe care se anunță în *Poemele Anei – memoria mea era un cimitir de zei păzit de cuvinte/ relicve ale unei postmoderne mitologii*. O asemenea mitologie recunoaște aureola pură, ex-centrică, în raport cu moartea, a copilăriei, iar eul liric își mărturisește aderența la acest palier – *și nu mă gândeam/ cum nu mă gândesc acum/ c-aș putea fi vreadată străin de copilărie (Și 2)*. *Cartea de la Jucu Nobil* este un text al urmelor memoriei, scris cu voluptatea creatorului-gânditor prin imagini care și-a însușit lecția consemnată în *Aezii – n-a hulit viața și mai ales/ n-a pierdut plăcerea de a construi lumi/ din cuvinte*.

Mircea Petean

CARTEA
de la
JUCU NOBIL



LIMES

vedere, poetul nostru este între acei scriitori fericiți cărora ecoul scrisului lor în conștiința altora le este oarecum indiferent.

O altă observație la care țin și care, într-un fel, justifică rîndurile de față: Mircea Petean este tipul de autor favorizat de cunoștința personală. Exact invers decât mulți confrăți, pe care - acum sunt rău, ce să fac - după ce-i întâlnești, preferi să-i uiți și doar, eventual, să-i citești. Acest fapt ar trebui să fie neconcludent, firește, dar este foarte important în realitate. El nu exclude accesul anumitor critici în țara Jucu, dar îi pune într-o poziție mai puțin favorabilă.

În ceea ce mă privește, am avut privilegiul unei călătorii aeriene de 24 de mii de km cu Mircea Petean, întreruptă de alți peste două mii pe uscat și pe apă în țara neamului Viet și așa am aflat mai multe despre poezia lui care îi este intrinsecă, reprezintă o parte a ființei sale. Știu că un critic serios trebuie să aibă în vedere numai textul. Dar eu nu sunt critic, iar foarte serios n-am fost niciodată. Și-apoi de ce să nu profit în scrisul meu de experiența trăită alături de Mircea Petean cu care am împărțit rachiul de orez ca și pâlina adusă de el de la Jucu și de Valeriu Butulescu de la Hunedoara până în golful Tonkin, dimineața de plimbare începînd cu 6 fix pe malul oceanului, apoi o ciorbă de ciine și cîrnați din aceeași vîetate?

Astfel am înțeles mai bine că la Mircea Petean epicul și liricul coexistă, imposibil de separat și toate intră în / ies din răsufierea lui firească. În Jucu Nobil nu există decât biografie, o viață retrăită de mii de ori, fără nici un efort, revelată, dezvoltată, mixată cu straturi ulterioare de existență. Poetul rămîne la copilărie, nu poate s-o depășească, nici nu vrea și de altfel a păstrat și fizic, spre norocul său, un aer adolescentin.

Scriînd despre sine, poetul de la Jucu folosește numai persoana a treia, se "revede" și se "prevede" în scenariu firești pe care le descrie însă ca pe niște ceremonii fastuoase. "Ca și lumina, privirea este lăuntrică" – scrie el. Așadar, se descrie așa cum s-a păstrat în lăuntru amintirii.

Ceea ce nu s-a observat, cred, este că poezia lui Mircea Petean este diabolică în esență. Poetul este un înger căzut, un Adam picat din Eden nu pe pământ, ci mai jos. "Nu din cerul lui Dumnezeu" coboară îngerul, "ci din aerul bieteii

ficțiuni" iar poetul "se ferește" de el, "are geniul eschivei". Poetul fuge de divin ca dracul de tămîie. Este "fagur de miere și întunerice". El "întoarce muntelui spatele", căci "muntele e umbra lui Dumnezeu" și se afundă în infern, adică în text, în "muntele de cuvinte". Părăsind paradisul copilăriei, omul se demonizează dar rămîne cu nostalgia ei. Diavolul are, la Mircea Petean, nostalgia Cerului.

De altfel expresia de damnare sau de admirație ardelenească, folosită copios și de Mircea Petean, nu doar îl trimite pe celălalt la Dracu', ci-l și expune unui ritual mai profund: "No, fută-l Dracu'!"

Pe scurt și poetic spus, Mircea Petean este un demon nostalgic, dar jovial. Ucișcă-l toaca și trăiască-l ficțiunea!

Cele o mie și una de zile ale Jucului Nobil

■ Diana Adamek

Am purtat mulți ani după lectura primului volum al *Cărții de la Jucu Nobil* amintirea senzației care m-a însoțit atunci: o lumină caldă, calmă, cu terase primitoare și eșarfe largi, în firele căreia se împăcău și anotimpurile. Textul avea fervorile sale, magia, indicații scenice secrete care dictau ritmul, dar se supuneau risipirii. Prima mea întâlnire, cea îngropată deja de ani, cu *Jucu Nobil*, reține de aceea mai întâi aura care a transformat leuiurile în acuară, pasta grea într-o foșnire aerată, desprinsă parcă de pământ. Paradoxul acestei senzații se naște din dublul dicteu al paginilor pe care le citeam: ele urmau zborul, dar în aceeași măsură ascultau de acor-durile grave și clare ale pământului. Împleteau în dozaje atent cântărite, pasul care lasă urme severe și neastâmpărul unor zări abia întrezărite. Cedam și eu unui aer particular al textului, sub presiunea orgoliului solar ce patrona scrierea.

Vorbeam atunci despre o sărbătoare a memoriei care invadează liber și frust pagina. "Muiate în memorie lucrurile/ biscuiți în lapte/ mai suculente și mai dulci sunt" suna confesiunea și întregul scenariu urma această linie calmă și împăcată, cu accente de bucurie ce vizualizau o lume paradisiacă, încă sub lucrarea zeului. Recitesc azi partea întâi a *Cărții de la Jucu Nobil* și atmosfera își rețese magia. Biscuiții muiati în lapte despre care vorbește aici Mircea Petean au intrat de mult în rolul celebrei madeleine. Protagonistul acestor pagini e încă "tânărul voievod" căzut sub vraja "ochilor de malachit". El nu poartă poveri, pașii săi sunt drepti și, în general vorbind, spațiu și ființă intră într-un acord perfect, luminos. Chiar și micile umbri ale acestui scenariu, fastuos de fapt, sunt așezate întot-

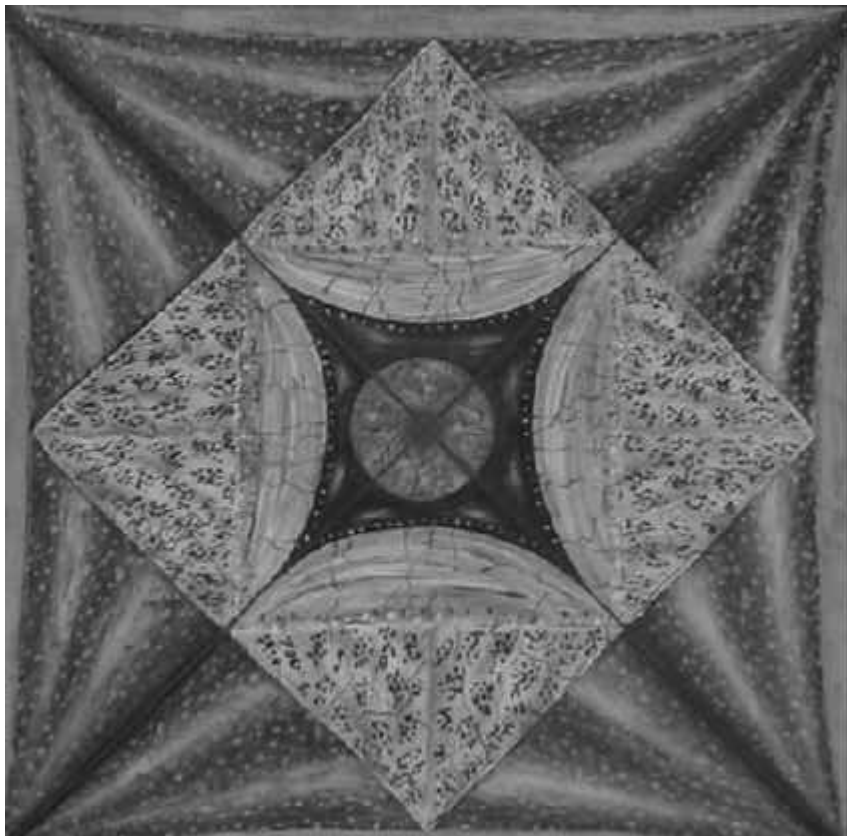
deauna în unghiuri menite să le potențeze partea vie, caldă. Această parte întâi a volumului lui Mircea Petean îmi evocă o lume în cea de-a șaptea zi a creației: liberă, înflorită în bucurie și orgoliul lucrurilor bine așezate, stăpânite. Doar curgerea și labirintul ei fierbinte de sânge fac misterul acestui spațiu de transparențe și cumpăniri. Un poem ca *Părul sau înflorirea nodului* e și în acest sens exemplificator. Derulat în cadente melodice, cu o frazare temperată și respirație reținută, grav însă în imaginea dezvoltată, el rămâne piesa de rezistență a acestei prime secțiuni: clipa și veșnicia fac corp comun aici, într-o înțelegere care a trecut pragul neliniștii. Zodiilor întunecate (ale războiului, ale morții) Mircea Petean le surprinde un surâs: "păsări și fructe" refac textura spațiului cu deschideri solare, iar în inima lui se așază mărturia vie a acordului împăcat cu lumea: o pară începută, cu miezul tăiat în roșu și alb, e glasul deopotrivă al cerurilor și pământului. Arborele (genealogic) are coroana în înalt, rădăcinile în luturi ferme, iar nodurile sale închipuie timpuri netulburate și insule de pace: "părul scurtat de mai multe ori se încăpățâna să crească/ numai în sus/ securea în preajmă pândea/ în cer alte noduri înfloreau/ și se ofileau repede/ e o zi de lucru pustie/ vântul prin grădini și pe uliți/ vântul sună monezile prunilor merilor viței de vie/ în grădini și pe uliți/ e somnul în care aș putea să decad/ dacă părul nu ar fi plin de păsări și de fructe/ în cer a înflorit alt nod/ pe masa mea de lucru se află o pară începută/ are miezul roșu cu alb/ roșu cu alb îi e miezul".

Cu volumul al doilea tonul se schimbă, iar paradisul se destramă. Confesiunea înaintează mai sacadat, cu aritmii orgolioase asumate, cu pasul

împărțit, jumătate în templu, jumătate în cetate. Plăcerea narării rămâne însă. Doar că privirea înapoi e ușor umbrită, iar cea aruncată împrejur e contaminată de rumoarea străzii. Pe acest fundal se joacă un spectacol nou în care eurile se schimbă cu rapiditate, cu o oarecare nervozitate transmisă de la decor la actor, extinsă asupra întregului joc apoi: "haideți să dăm un ochi pe la grajduri/ acolo unde eurile așteaptă să fie schimbate/ precum caii poștalionului/ un eu obosit ori numai imatur/ fi-va înlocuit cu altul în putere/ dar gândul nostru nu la acesta din urmă gândește/ ci la cele ce-așteaptă de o grămadă de ani/ zadarnic căci nu vor fi înhămate niciodată/ pierind ca virtualități nicidecum actualizate". Acest "rol nejuțat" dă altă consistență scenariului lui Mircea Petean; sub aparența gesturilor radicale, purtate de orgoliul unui stăpânitor, se deschid cortinele mai vechilor scene. Atmosfera se rarefiază, aerul distilează nostalgii, făpturile reîmbracă identitatea de abur. Mai stăpânit în aceste secvențe, autorul desfășoară trasee retrospective, luminate de aceeași pace solară ce făcea nota particulară a primului volum. "Șeful de trupă" redevine "tânărul domn" și, în general, linia melodică își recapătă puritatea viziunii, cadențele cristaline. Refrenul invadează din nou acest spațiu care își deconspiră miezul de o carnalitate calmă, luminoasă, fără frisoane. Un poem ca *Focuri pe ape* e în acest sens sugestiv: "vom arde trestile și buruienile/ cu rădăcini cu tot/ vom arde cu un drum tot răul lumii – ai zis/ apoi ne vom așeza pe apele râului/ și ne vom lăsa duși departe – a zis/ focuri pe ape/ focuri pe ape/ vom țipa și vom cânta atât de tare încât/ cerul își va scăpa în năvoadele noastre păsările/ aiurite de spaimă – ai zis/ și ne vom așeza pe apele râului/ și ne vom lăsa duși departe – a zis/ focuri pe ape/ focuri pe ape/ vom râde în bătătura lumii/ c-or bate singure clopotele/ a primejdie – ai zis/ apoi ne vom așeza pe apele râului/ și ne vom lăsa duși departe departe – a zis/ focuri pe ape/ focuri pe ape".

Aceleași cadente însă oferă și spectacolul încălcării semnelor; lumea stă încă sub semnul refrenului, liniile sale sunt melodice, dar balanțele arată măsurători nebune. Numărători în care cifrele trimit în spații labirintic deschise, traversate de figuri multiplicare și răsturnate halucinant în oglinzi ca de bălci, fac textura peisajului imaginat în *Inocentul*: "erau patru reni/ ba nu că erau patru cerbi/ ba nu că erau doi cerbi și-o cerboaică/ ce spui – erau două cerboiace și doi lupi/ fugi de-aici – erau doi cerbi și două lupoaice/ ba bine că nu – erau patru reni câte doi de-un fel/ erau doi cerbi și două cerboiace/ doi lupi și două lupoaice/ plus doi câini și două cățele/ care trăgeau sania cu o mogâldeată/ vărâtă-ntr-o mogâldeată și mai mare". Cifrele nu se mai adună acum în careuri de aur, structurile se tulbură, drumurile fac franjuri și se încurcă. Râuri sigure curg însă sub acest pământ cu simțurile împărțite, reașezându-i geografia în reliefuri robuste, cu pli-aje care deschid doar primele trape, nivelul de suprafață al ambiguității.

Partea a treia introduce în primul rând un alt personaj: Mircea Petean mută reflectorul pe figura "într-un-târziu-dumiritului", ca după îndelungi decantări în retorte alchimice. Numai că pasul nou schițat nu transmite siguranță, ci o oboseală mohorâtă, o tot mai accentuată însingurare. "Zei nu vor fi de tine aproape" spune o secvență, iar altundeva cititorul va înțelege că pe această a treia treaptă "cuvintele – cum am văzut – / pot deveni zei/ dar zeii nu pot fi cuvinte/ ei sunt doar mâncători de cuvinte/ devoratori de oameni-născocitori de cuvinte". Raporturile de reciprocitate s-au destrămat, simetriile s-au spulberat, lumea e din



Prapor (1978)

nou în derivă. Și, din nou, ceva o salvează. Aceasta e forța universului pe care îl construiește Mircea Petean: de a traversa spații diverse, de a se deschide egal paradisurilor ca și lumilor reale și rele, accidentate, cu siguranța celui care știe că tocmai contrariile fac echilibrul, nasc semnul. Mărturisirea stă din nou sub pecetea "rolului nejuțat": "va trebui să-mi aduc aminte de cele netrăite/ sau pe care n-am să le trăiesc nicicând/ de aceea va trebui să-mi aduc de asemenea aminte" (poemul trimite la *Pământ sau înflorirea nodului*).

Deși în gesturile noului personaj ce stăbete paginile *Cărții de la Jucu Nobil* s-a strecurat o nedezmănițită oboseală, el cucerește prin forță. Poezia lui Mircea Petean e solară, imaginea – cum observa pe bună dreptate Sanda Cordoș – e poroasă, încărcată de o materialitate sănătoasă, de limpezimea unor tărâmurii imediat vecine. "Într-un-târziu-dumiritul" e obosit, dar a câștigat, după rumoarea multor lupte cu gloria și cetatea, înțelepciunea de a se cubări în regatul seninătăților sale: "în timp ce semenii lui se-ntrec să-și probeze vrednicia/ mânați de gustul performanței cu orice pret/ de pofta de glorie/ și de setea de putere/ într-un-târziu-dumiritul/ care știe/ că înfinit/măruntul are timp/ că este timp/ că

e timp destul/ respiră/ căci mai presus de toate este ritmul/ respirației/ egal implacabil deplin". O dragoste calmă, și ea solară, împlinește *Poemele Anei*, timp în care, în alt plan, "poetul se ferește ca de obicei", dar e înarmat cu "geniul eschivei". Ofensiv-defensiv, Nicanor își face jocul: între farsă și reculegere, ieșire în cetatea contaminată și închidere în găoacea cu pulberi pure, între trudă și visare, el transcrie cronica vie a vârstelor interioare. Pentru Mircea Petean timpul rămâne mereu tânăr, el poate șovăi, dar va fi întotdeauna victorios. "El/ în moarte aurie/ e mugur de zeu/ tu/ în viața sinilie/ ești fagur de miere și-ntunerice/ el/ gravează nume/ tăcut/ un roi de cuvinte/ îți joacă pe scut/ el/ cântă și plânge/ joacă și râde/ înlemnit/ în cercuri orgolioase/ pierinde/ gesturi în tine se sting/ El/ interioritatea substanța/ nodul nedescăcut în zi/ tu/ pală de vânt/ peste lucruri care se-nchid/ dirijând spectacole și coruri/ dacă meșterind la decoruri". Am citat în întregime acest poem pentru că el gravează o insulă de calmă înțelegere: lumea și-a redobândit orizontul auriu, și poetul a câștigat în plus, fără a fi pedepsit altfel decât cu rumoarea trecerii, fructul înțelegerii. Cronica pe care o imaginează Mircea Petean în cele trei secțiuni ale volumului apare ca

o diaporamă când previzibilă, când fantastă, cu scenarii subterane dar linoase, turnate în schema arborescentă a unor o mie și una, nu de nopți, ci de zile. În ciuda sincopelor și accidentelor, în pofida prafului cetății care sparge cristallul paradisiac al primelor zări, scenariul rămâne solar și aici stă particularitatea acestei poezii. Interogativă, dar robustă, lumea desenată aici reproduce într-un fel textura unui nod; reține seve, promite orizonturi. Volumul se impune prin forță și limpezime; *Cartea de la Jucu Nobil* e cu siguranță una (și nu singura) din marile reușite ale carierei literare a lui Mircea Petean. ■

Mircea Petean Cartea călătorului de profesie

■ Mara Stanca

Într-o formă completă – primelor două volume, apărute în 1990 și 2000, le este adăugată secvența ultimă – apare la Editura Limes trilogia lirică a lui Mircea Petean *Cartea de la Jucu Nobil*. O carte de călătorii înspre ceea ce a mai rămas: imaginile-amintire ale unui timp trecut și care se cere recuperat, pe de-o parte, iar pe de alta, imaginea unui prezent devenit deja reprezentare. Desfășurată în trei etape călătoria se așază, unitar, sub semnul gestului cu care se deschide lectura: *Prologul* anunță un timp al așteptării împlinit, încheiat: „am așteptat să se coacă în mine imagini/ am suflat în jărătecul anilor înțelegând iubirea/ apoi am rupt cucuzul pe care se rănduiau/ verile copilăriei aidoma grăunțelor de aur/ le-am semănat și din ele au încolțit cuvinte”.

Mâna poetului e de acum stăpână pe sine, vocea matură poate răspunde chemării de revenire la începuturi. E riscant, se spune, a lua un însoțitor într-un astfel de drum. Lectura se dezvoltă tumultuos, cititorul e purtat pe un tărâm în același timp necunoscut și familiar; vremurile de început ale ființei, copilăria în spațiile fermecate ale satului cu natură abundentă, suflată cu scelpiri magice, sunt în fapt reperate oricărui traseu al veșniciei întoarcerii. Arhitectura e însă imprevizibilă. Imaginile își desfășură miezul cu viteza ivirii, „ca într-un vârtej aproape văzut”, cum ar spune Nichita. Lumea se cere cunoscută în toate detaliile; versurile urmează logica unui real-secvență, intens, prelungit adesea în spirale ce construiesc o structură cvasibarocă: „grădina morii grădinile morarului/ din care rămăsease numai numele/ ascuns în dulceața prunelor bistrigene și a merelor oltoane/ un vis reluat până la epuizare/ eu – o umbră mică hălăduind într-o umbră mare” (*Zei și cuvinte*). Poetul reconstruiește, aglomerează uneori oarecum cu teama că dintr-un moment în altul lumea abia redescoperită ar putea dispărea. Spațiul scriiturii, ca desfășurare pe orizontală, își caută verticala pe care să o umple. Plasticitatea elementelor care construiesc imaginile, aglomerațiile de obiecte și oameni în mișcare trimit uneori la pictura lui Breugel: „...copiii și bătrânii pen-

sionari puțind a râme/ de gunoi răsăreau dintre arini rogoz urzici destrăbălate/ și prestasiuri în marginea bălților acre/ neștiute cuburi de lișiță/ surpriza unui șarpe lunecând negru nestingherit peste ape...” (*Zei și cuvinte*). Punctuația sau mai degrabă lipsa ei nu e o opțiune. Călătoria în urmă e un delir al imaginilor, ochiul nu are timp să se oprească asupra obiectelor, înregistrând doar luxuriantul lor flux.

Alteori, sentimentul care însoțește regăsirea este coplesitor: expresia ezită, ca o uimire („Soarele/ ce putere curată/ l-a simuls din ape” – *Soarele și leu*), își caută o tonalitate a vocii. Lumea e atât de aproape încât cuvintele poetului se lovesc de aceasta ca de o pelucă; ecoul e de un patetism resemnă: „Și nu mă gândeam/ cum nu mă gândesc acum/ c-aș putea fi vreedată străin de copilărie” (*Și*).

Puntea de legătură între primele două etape/vârste este iubirea. *Poemele Anei* notează trepidățiile acestei perioade. Elementul pictural rămâne ca trăsătură dominantă a expresiei poetice; o imagistică a plutirii amintind de îndrăgostiții lui Chagall care plutesc deasupra realului: „îmbrățișarea noastră smulgea insula din rădăcini/ ea începea să plutească/ noi rupeam o bucată de cer/ pe care o foloseam drept pânză”. Semnele unei noi vârste apar însă tot mai frecvent: pădurea se metamorfozează în cuvânt, casa unchiului e în ruine, acareturile sunt în paragină.

Etapela care urmează apar cel mai adesea ca o cădere în real; poetul părăsește universul compensatoriu al copilăriei. Traseul întregului volum pare a desfășura patternul clasic al contrastului dintre copilărie și maturitate. Sunt „anii de ucenicie ai călătorului de profesie” și, ca în orice ucenicie, spațiul e unul străin și alienant: „...o descindere și o înaintare într-un labirint/ de oglinzi...” (*Anii de ucenicie ai călătorului de profesie*). Persoana întâi, actantul primei părți, s-a transformat în a doua, chiar a treia persoană. Poemele sunt mai discursive, aura de mister e dizolvată. Ochiul ezită între a privi în afară și a se retrage în spațiul lăuntric, un început de intimitate. „Baladele și idila” – așa cum e numită această a doua secvență – țin deja de o istorie care trebuie povestită, presupunând

deci o distanță între timpul lumii și cel al reprezentării ei; muzica lor e una melancolică, singura în fapt care leagă această etapă și o ritmează în refrene precum în poemul *Focuri pe ape*: „apoi ne vom așeza pe apele râului/ și ne vom lăsa duși departe departe – a zis...”.

Tranziția spre a treia etapă e anunțată de o acută rupere a substanței poemelor. O concentrare a imaginilor care poate sugera renunțarea la elementele reziduale, o redefinire a stilului, dar și conștiința situației într-o zonă a realului restrâns, împuținat. Moartea, obsesia naturii instabile și inconsistente a lumii, sunt notele definitorii și definitive ale viziunii: „corpul pe care-l porții/ corpul care te poartă/ corpul care ne poartă însemnele trecerii și petrecerii”. Dacă prima etapă a călătoriei stătea sub semnul restaurării magiei vârstei inocente, în ultima ochiul caută misterul interiorității. Se gesticulează mai puțin. Lumea devine fragment. Tehnica scriiturii se apropie mai mult de arta fotografică; astfel, „în dreapta se vede Valea cu greierii (face s-o cutreieri) în stânga e iezerul cu crierii (la care se face trimitere-n atâtea scrieri)”. Singura legătură între fețele lumii e jocul rimei, și uneori locurile copilăriei ivite ca din întâmplare.

Cu *Epilog* cartea se încheie circular. Spațiul copilăriei e purificat acum, focuri de toamnă sunt aprinse pe domeniile ce îi aparțineau; călătorul de profesie își cheamă câinii „și pornește într-o nouă drumeție de-a lungul râului/ - plopii arinii frasinii răchitele îi dau binețe –”. Traseul e același, călătoria e nouă. Mircea Petean e rechemat în aceleași spații. Cuvântul știe acum foarte bine încotro s-o apuce. Foșnetul său e semnul obișnuinței: „alergând pe o piele de om bine argășită”.

Ajunsa la final, lectura *Cărții de la Jucu Nobil* lasă impresia unei viziuni complexe care își pune la bătaie toate resursele pentru a rămâne unitară. E o încercare riscantă, dar poetul știe că are la îndemână destule modalități de îmblânzire a cuvântului poetic. ■

Un ocean de mătase

■ Oana Pughineanu

ALESSANDRO BARICCO
Mătase
Editura Polirom, 2003

ALESSANDRO BARICCO
Ocean Mare
Editura Polirom, 2003

Să vorbești despre romanele lui Alessandro Baricco pare aproape imposibil. Sunt despre totul și nimic, sau, mai bine spus despre nimicul care "spune" tot. Titlurile, confirmă această pendulare între evanescent, aproape inexistent, ceva asemeni unui vâl de *Mătase* pe care *l-ar putea sfâșia chiar și o privire*, și teribilitatea, imensitatea unui *Ocean Mare* ce apasă peste această țesătură ușoară a existenței. Romanelor lui Baricco li se pot aplica cuvintele pe care Mallarmé le folosea pentru a-și descrie propria operă: *după ce găsisem neantul, am găsit frumusețea*.

Numai un "antierou", după cum observă traducătorul Adrian Popescu, putea să se lase purtat de împrejurări în paginile acestei cărți (*Mătase*). De la începutul romanului autorul ne avertizează asupra personajului său care, era *unul dintre acei oameni cărora le place să asiste la propria viață, considerând nepotrivită orice ambiție de a o trăi*. Și totuși, în mod ironic, Hervé Jancour are ocazia de a călători, de a cunoaște locuri exotice, de a pătrunde în alteritatea ireductibilă a Japoniei, de a trăi un erotism a cărui senzualitate se datorează tocmai "pasivității" existențiale a personajului care nu caută niciodată chipul celei care îl atinge în spatele voalului. Senzualitatea n-are nevoie de privirile față-în-față, ci de jocul formelor și gusturilor abia ghicite, de fetișuri corporale, de lipsa *ambității* de a cunoaște.

"Pretextul" existenței lui Hervé Jancour e nevoia de a străbate lumea în căutarea ouălor viermilor de mătase pentru a salva de la sărăcie satul natal. Singurul loc în care le găsește nealterate este și singurul în care vânzarea lor e interzisă: Japonia. Destinul lui și al micii comunități în care trăiește e condus de Baldabiu, care *dezvăluia*

secretele oricărei meserii, făcea bani cu lopata și-și stabila timpul petrecut într-un loc în urma unor partide de biliard pe care le juca întotdeauna de unul singur, împotriva lui însuși. Un mic Dumnezeu care joacă zaruri într-o lume fragilă ca o mătase. Hervé Jancour urmează întru totul sfaturile lui, nu face decât ceea ce e învățat să facă sau ceea ce i se spune; aproape că nu este "cineva" ci un ecran pe care o pasiune trăită cu *ochii închiși* își derulează mișcările. O singură observație îi aparține, un singur lucru îl uimește cu ciudățenia lui atunci când pătrunde în casa japonezului Hara Key: o femeie întinsă lângă stăpânul ei, dar ai cărei ochi *nu aveau o tăietură orientală, și erau ațintii, cu o intensitate uluitoare asupra lui*. Un remarcabil joc al recunoașterii 'asemănătorului' în alteritate, al căutării care ocolește, a mesajului de dragoste care nu poate fi adus decât de moarte. Două femei aparținând unor culturi deosebite, două existențe ce se confundă încercând să transmită același mesaj prin metode atât de diferite: un copil ucis în Japonia, o simplă scrisoare "postumă" din partea soției care dorea cu atâta ardore *să fie cealaltă* încât își traduce gândurile în ideograme. Deși descoperă 'substituția' Hervé Jancour rămâne același personaj: disperarea este *un exces pe care nu-l cunoaște*. El este stabil asemeni ochiului furtunii continuând în mijlocului vuitului vieții aceeași existență ușoară, nespunând niciodată un "Da" sau un "Nu" hotărât, de parcă singura 'regulă' pe care mai trebuie să o urmeze e cea a respirației.

Ocean Mare, pe de altă parte, se construiește nu asemeni unui tablou ca fiind "suma unor distrugerii", ci ca o fotografie artistică cu un timp de expunere nelimitat, o fotografie ce să cuprindă cât mai multe urme lăsate în nedefinitul infinit al existenței. Găsim aproape toate marile figuri care au obsedat Europa: filosoful care caută limita lucrurilor, *unde începe să se termine marea*, artistul care caută începutul, *ochii oceanului*, preotul care compune rugăciuni pentru aproape orice situație știind că *mintea te minte pe negândite*, luptătorul, supraviețuitorul transformat în vizionar, în profet, dar care nu înțelege *ce adevăr este asta care putea cadavru și-ți crește în sânge, fata prea sensibilă pentru a trăi și prea vie pentru a muri*, femeia care-și

păstrează dorințele *ca pe niște haine uzate, în dulapul unei necunoscute înțelepciuni*.

Spre deosebire de 'antieroul' din *Mătase*, în *Ocean Mare* avem de-a face doar cu personaje care sunt vizionarele propriului destin. Fiecare își cunoaște propriul 'adevăr' (sau felul în care știi că nu știi) și propriile slăbiciuni. Dar aglomerarea aceasta de traiectorii diferite nu face decât să scoată la iveală puterea 'impersonală' a oceanului: tăcerea lui care te poate vindeca, indiferența lui te plasează în confuzie, și furtuna care face din orice navă o 'plută a meduzei', un lanț nesfârșit de situații fără scăpare: *primul lucru e numele meu, al doilea ochii aceia, al treilea un gând, al patrulea noaptea care vine, al cincilea trupurile acelea chinuite, al șaselea foamea, al șaptelea oroarea, al optulea fantasmale nebuniei, al nouălea carnea și al zecelea un om care mă privește și nu mă ucide*. Uneori oroarea și sublimul se contopesc, iar a înțelege marea e totuna cu a înțelege drumurile întortocheate *pe care le faci în brațele unei femei*, este o *chestiune de muzică*, și orice ai spune în fața lor, e *mizerabil*.

Și totuși, fiecare caută să mențină întreagă mătasea atât de ușoară a sufletului peste trupul agitat al lumii. E un lucru inutil ca o operă de artă, una volatilă, care se pierde în marea care ia *gândurile de piatră care erau calea certitudinea destinul și în schimb dăruiește pânze ce-ți unduie în cap asemeni dansului unei femei care te face să înnebunești*. Potopul e semnului unui Dumnezeu ce seamănă izbitor cu 'geniul rău' descris de Descartes: *mă-ntreb dacă ceva mai bun se putea inventa care să-l lase pe un biet Hristos singur în mijlocul mării aceleia. [...] Nici un semn ca să înțelegi în ce parte să te îndrepti ca să te duci să mori*.



Studiu pentru Deal V (1976)

Zvonuri gazetărești privind geneza *Tribunei* sibiene

■ Vlad Popovici

Demersul interpretativ pe care îl vom dezvolta în rândurile de mai jos propune o grilă de analiză întrucâtva diferită de clasicele abordări de până acum ale acestui subiect. Dorind să oferim o nouă perspectivă asupra unui eveniment pe care o parte din istoriografie îl consideră suficient de cunoscut pentru a mai “redeschide dosarul”, am decis să realizăm acest lucru prin apelul la o sursă istorică mai puțin folosită: zvonul.

Aceste rânduri nu au pretenția de a oferi concluzii sau ipoteze novatoare, revendicând doar statutul unui simplu exercițiu analitic menit să demonstreze complementaritatea abordărilor atipice în tratarea subiectelor care fac parte în mod tradițional din arealul metaistoriei deși utilizarea și utilitatea zvonului ca sursă istorică pot fi, recunoaștem, contestate, dificultățile și implicite criticile fiind generate de aparenta lipsă de consistență a acestui concept, greu decelabil în cadrul discursului surselor și subiectiv prin excelență.

În ceea ce ne privește, am recuperat zvonurile din sursele primare aflate la dispoziție – corespondență, memorialistică, presă – aceleași surse care au stat la baza elaborării istoriei *Tribunei* de către cei care ne-au precedat în această activitate astfel încât demersul nostru se constituie într-o recitare a surselor și informațiilor oferite de clasicele abordări ale problemei.

O parte dintre zvonuri sunt deja amintite în diverse studii ca elemente dispartite în argumentarea unor opinii, neîncercându-se însă plasarea lor în perspectivă diacronică și identificarea unor filiații. Prin așezarea într-un sistem și identificarea originii, a raporturilor dintre ele și a efectelor pe care le-au avut sperăm să oferim un plus de consistență cunoașterii fenomenului de geneză a cotidianului sibiian.

Primul zvon privind apariția unui cotidian la Sibiu apare încă din toamna lui 1883, imediat după criza de la *Telegraful Român*. Într-o scrisoare din 21 octombrie 1883 se precizează, cu referire la înlocuirea lui Nicolae Cristea din funcția de redactor al *Telegrafului*, că „oamenii sunt tare înfuriți... veți căpăta în grabă un apel în privința înființării unei foi nouă care să ieșă în toată ziua... se așteaptă păreriile oamenilor cărăre se vor adresa în afară...”¹

În primăvara lui 1884, odată cu intensificarea lucrărilor consorțiului sibiano-brașovean, zvonurile au proliferat, susținute atât de discreția voită a fondatorilor *Tribunei* cât și de derularea în paralel a acțiunilor de înființare a societății tipografice “Ateneul Român”. Principalul mijloc de colportare a zvonurilor era presa, care căuta să compenseze prin speculații lipsa de informație.

Tonul este dat de *Telegraful Român* care, după ce anunță la 11/23 februarie că partida șaguniană urmărea să înființeze un jurnal zilnic în urma eșuării negocierilor cu *Gazeta Transilvaniei*, revine în numărul din 18 febr./ 1 martie informând pe un ton panicard că scopul noii inițiative este „sturgurarea ziarului nostru”. Informația era preluată din *Viitorul* care la rândul său citase *România Liberă* din 15 februarie în care se anunța într-adevăr că la Sibiu, un Consorțiu nou-înființat urmărește editarea unui nou ziar, care va „amuți cu desăvârșire glasul foaiei mitropolitane care de cât-va timp, condusă în ideile mironiene (dacă ideile se pot

numi) nu poate contribui decât la încurcarea spiritelor și compromiterea cauzei.”² Tot *Viitorul* (un ziar destul de slab informat, ca și *Luminătorul dealfel*) contribuie și mai mult la sporirea neînțelegerii printr-un articol în care dezavuează inițiativa “Ateneului Român” ca fiind îndreptată împotriva Tipografiei Arhidiecezane și a *Telegrafului*.³

În condițiile în care Consorțiuul nu-și face cunoscute intențiile, după apariția anunțului de înființare a “Ateneului Român”, cititorii ajung să confunde inițiativa “șagunistă” cu cea a Comitetului Central Electoral al P.N.R., situația complicându-se și mai mult odată cu anunțarea venirii lui Slavici. *Luminătorul* lui P. Rotariu își anunță sprijinul pentru orice inițiativă publicistică antimironiană la 3/15 martie, ulterior întreaga presă ardeleană aducând la cunoștința publicului că la Sibiu se va înființa un cotidian condus de N. Cristea, la care va activa și I. Slavici.

La originea acestei știri se afla din nou *Telegraful Român*, foarte probabil în urma răspândirii *Prospectului*, care, neoferind detalii precise despre ierarhia preconizată Institutului, îi lăsa pe cei curioși să facă supoziții. O importantă contribuție la adăncirea speculațiilor o are însă și Slavici, care într-o scrisoare adresată lui Matei Voileanu, pe atunci redactor al *Telegrafului*, mărturisea că scur-tul său sejur la Sibiu urmărea „afaceri curat literare”.⁴

În a doua jumătate a lunii martie, întregul Ardeal știa că *Gazeta* urma să devină cotidian și că la Sibiu urma să se înființeze un nou cotidian, condus de N. Cristea, la care va activa I. Slavici și care va avea drept principal scop combaterea *Telegrafului Român*. Deoarece trecuse o lună de la anunțul de înființare a “Ateneului” fără să se mai întâmple ceva în această direcție, la Arad, și suntem siguri că și în alte zone, se formase chiar opinia că de fapt preconizatul cotidian de la Sibiu va fi ziarul “Ateneului”, la care vine să activeze Slavici. Pentru a lămurii cititorii, atât Consorțiuul cât și Comitetul Central Electoral publică la începutul lunii aprilie anunțuri în toate ziarele, delimitând clar cele două grupuri de inițiativă.

Dacă din acest punct de vedere lucrurile au devenit mai clare, *Protestul* Consorțiuului, care cuprindea componența direcțiunii Institutului Tipografic, a oferit un nou subiect de speculație, deoarece era semnat de o echipă din care dispăruse Nicolae Cristea, cel considerat a fi virtualul director al noului ziar. Abia răspândirea primelor numere din *Tribuna* a clarificat definitiv situația, impunând imaginea lui Slavici ca lider al grupului redacțional, făcându-l uitat momentan pe N. Cristea și lăsând să se întredă rolul jucat de Diamandi Manole.⁵

Discreția a fost unul dintre atuurile tribuniștilor, permițându-le să urgenteze procesul înființării ziarului și să se impună astfel în fața concurenței “Ateneului”, a cărui înființare a eșuat într-un sfârșit. Pe de altă parte însă această discreție a generat serioase nelămuriri în rândul colegilor de breaslă dar și al publicului lăsând impresia că avem de-a face cu o acțiune voit orientată spre dezinformarea posibililor adversari. Din multitudinea de anunțuri privind înființarea *Tribunei* doar trei sunt semnate de inițiatorii proiectului și doar unul dintre acestea trei – *Protestul* – vine să aducă informații precise, la



Ex libris de Emil Moritz

începutul lui aprilie, atunci când înființarea ziarului intrase în ultima fază și era nevoie de publicitate. Până atunci confuzia dintre proiectul tribunist și proiectul P.N.R. nu a făcut decât să ajute noul grup să-și urmeze liniștit scopurile, sub acoperirea “firmei” politice a mișcării naționale.

Celelalte două luări de poziție – scrisoarea lui Slavici către Matei Voileanu și *Prospectul* – vin să valideze parțial informații apărute anterior în presă cu valoare de zvonuri și să ofere câteva date în plus care au derutat și mai mult lumea: afirmația lui Slavici că venise în Ardeal pentru afaceri curat literare și prezentarea grupului de inițiativă incluzându-l pe Nicolae Cristea.

Analiza zvonurilor care au precedat apariția *Tribunei* lasă astfel să se întredă o acțiune coordonată de ocultare a pregătirilor care se făceau de către chiar inițiatorii lor în scopul menținerii unui climat de ambiguitate propice dezvoltării acțiunii lor. Deși zvonurile sunt lansate în marea lor majoritate de presă și nu știm ca grupul de inițiativă să fi lansat direct zvonuri, prea puținele informații făcute publice au contribuit din plin la apariția și menținerea acestora, iar luările de poziții tribuniste în vederea eliminării concuziilor ce legau *Tribuna* de “Ateneul Român” au venit doar în ultima fază a pregătirilor, atunci când aceste confuzii proiectoare nu mai sunt necesare și când se impunea delimitarea clară de o inițiativă concurentă și falimentară.

NOTE:

1. E. Hodoș, *Literatura zilei*, Sibiu, 1941, p. 87; este vorba de cunoscuta scrisoare a lui Sabin Piso către Ioan Papiu în care este descrisă înlăturarea lui N. Cristea de la conducerea *Telegrafului*.
2. *România Liberă*, VIII, 1884, 1984, p. 2.
3. *Viitorul*, I, 1884, 27, 28 febr. / 11 martie, p. 3.
4. A. St. Cj., f. Ana Voileanu-Nicoară, d. 40, f. 6 (publicată aproape integral în *Telegraful Român*, XXXII, 1884, 32, 17/29 martie, p. 123).
5. E. Gluck, D. Vatamaniuc, T. Bugnariu, *op. cit.*, II, pp. 12-13.
6. *Viitorul*, I, 1884, 44, 12/24 aprilie, p. 4.
7. Thomas Nagler, *Începuturile „Tribunei” ogândite în presa germană din Sibiu în Transilvania*, XIII, 1984, 4, pp. 19-20.

Dimensiunea creștină a unui basm cult: *Făt-Frumos din lacrimă*, de M. Eminescu

■ Lucia Hărdăuț

Publicat în „Convorbiri literare” în 1870 (an IV, nr. 17/18 din 1 și 15 nov.), *Făt-Frumos din lacrimă* reprezintă nu doar un triumf major în plan estetic al genului de puțină vreme ilustrat la noi (prin N. Filimon și Al. Odobescu), dar și, poate, cel mai complex basm cult din literatura română. Chiar dacă păstrează, în linii mari, schema narațiunii folclorice, precum și elemente ale mitosului autohton, povestea eminesciană este o creație de netăgăduită originalitate, în care autorul (deși foarte tânăr, are doar 20 de ani) valorifică informații culturale, referințe literare ce atestă lecturi solide, bine asimilate. Complexitatea basmului este conferită de prezența / coexistența unor elemente și simboluri de proveniență și factură diversificată: personaje aparținând mitologiei păgâne și creștine, fabulosul proiectat în decoruri gotice sau romantice, încercătura onirică („În *Făt-Frumos din lacrimă* sunt numai somnuri și vise” – G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 446), ce îl apropie pe Eminescu de Tieck, Jean Paul, Clemens Brentano, adică primul val de romantici germani.

Un loc aparte ocupă în narațiunea eminesciană elementul creștin, a cărui prezență și semnificație nu au reținut atenția cercetătorilor de până acum. În rândurile ce urmează, vom încerca să decelăm acest aspect, menit să particularizeze, alături de cele semnificate mai sus, basmul lui Eminescu.

În chiar formula introductivă, menită să sugereze orizontul temporal al desfășurării acțiunii, se face trimitere la o epocă a prezenței nemijlocite a lui Dumnezeu printre semenii (prin persoana divină a lui Iisus Christos): „pe când Dumnezeu călca încă cu picioarele sale sfinte pietrele pustii ale pământului”.

Nașterea lui Făt-Frumos stă sub semnul unei minuni dumnezeiești: împărăteasa bătrână și steapă invocă ajutorul divin spre a zămislî, prosternându-se la icoana îmbrăcată în argint a Maicii durerilor. Evlavia sinceră și credința profundă ale celei care se roagă nu întârzie să-și arate roadele: „Înduplecată de rugăciunile împărătesei îngenunchete, pleoapele icoanei reci se umezesc și o lacrimă curse din ochiul cel negru al mamei lui Dumnezeu. Împărăteasa se ridică în toată marea ea și statură, atinse cu buza ei seacă lacrima rece și o supse în adâncul sufletului său. Din momentul acela ea purcese îngreunată”. După cum se vede, Născătoarea de Dumnezeu se arată, și aici, nu doar Maica durerilor (Mater Dolorosa) ci și Maică a Îndurărilor (Mater Misericordiae).

Comportamentul lui Făt-Frumos se dovedește demn de un creștin (și nu un creștin oarecare ci unul ce își are obârșia în chiar lacrima Mariei, mama lui Iisus). Viteaz năfrânat, el nu se rușinează a-și mărturisii smerenia, teama de Dumnezeu. O face în fața împăratului vecin (aflat în dușmănie cu părintele lui Făt-Frumos din lacrimă) și, când acesta se declară – la rândul său – om cu frică de Dumnezeu, nu numai că pune capăt vrăjbei îndelungate, dar se leagă de fostul vrăjmaș prin frăție de cruce.

De remarcat că, în *Făt-Frumos din lacrimă*, autorul conferă calitatea de creștin și unui alt personaj cu care Făt-Frumos intră în conflict; este

vorba de Genarul, cu care, la fel ca în cazul împăratului vecin, Făt-Frumos evită să se confrunte, datorită apartenenței amândurora la credința în Christos („să se bată cu el Făt-Frumos nu putea, pentru că Genarul era creștin și puterea lui nu era în duhurile întinericului, ci în Dumnezeu”. (s.n.)

Prefăcut în cenușă și apoi într-un „izvor limpede”, în mijlocul unei oaze de verdeață, Făt-Frumos este readus la viață, și la ipostaza de om, prin puterea și mila divină a lui Iisus, la rugămintea Sf. Petru, care-l însoțește prin pustiu și împreună cu care adastă lângă acel izvor.

Preluând elemente de sorginte neo-testamentară (miracolul învierii pe care Iisus îl săvârșește în cazul fiicei demnitarului, a fiului văduvei și a lui Lazăr), Eminescu le integrează și adaptează povestirii sale cu atâta ingeniozitate și firesc al relatării totodată, încât episodul prezentat pare desprins dintr-o evanghelie apocrifă. Viziunea profund creștină pe care o degajă basmul eminescian este susținută nu numai de actul miraculos al readucerii la viață a eroului ci și prin elementele de prezentare și de comportament ale persoanelor divine. Astfel, în legătură cu înfățișarea Mântuitorului aflăm că: „Hainele și fața (...) strălucea ca alba lumină a soarelui” sau: „Acolo Domnul beu din apă și-și spălă fața cea sfântă și luminată și mânele sale făcătoare de minuni”. (s.n.)

De subliniat că epitetul „făcătoare de minuni” are, aici, pe lângă funcția de a desemna investitura divină a lui Mesia, și un rol anticipativ, sugerând lectorului miracolul ce urmează a fi înfățișat de către Iisus.

Și în ceea ce privește comportamentul lui Iisus și al Sf. Petru, atitudinea și manifestarea lor sunt în strictă concordanță cu relatarea din evanghelie. Avem, prin urmare, imaginea unui Christ aflat într-o neîntreruptă legătură de cuget cu Tatăl Ceresc și a unui Petru atent la cele pământenești, din preajma sa: „Apoi sezură amândoi la umbră, Domnul, cugetând la tatăl său din cer, și St. Petru, ascultând pe cugete doina izvorului plângător”.

În prelungirea aceleiași viziuni impregnate de elemente creștine, scena care succede învierii lui Făt-Frumos nu este mai puțin elocventă, păstrând încercătura de trăire religioasă și emoție mistică: „Atunci văzu chipul cel luminat al Domnului, ce mergea pe valurile mării, care se plecau înaintea lui, întocmai ca pe uscat; și pe St. Petru, care, mergând în urma lui, și învins de firea lui cea omenească, se uita înapoia sa și-i făcea lui Făt-Frumos din cap. Făt-Frumos îi urmări cu ochii până ce chipul St. Petru se risipi în depărtare și nu se vedea decât chipul strălucit al Domnului aruncând o dungă de lumină pe luciul apei, astfel încât, dacă soarele n-ar fi fost în amezai, ai fi crezut că soarele apune. El înțelese minunea învierii sale și îngenunchea înspre apusul aceluia soare dumnezeiesc”.

Dimensiunea creștină este potențată, în pasajul de mai sus, prin reiterarea altei minuni săvârșite de Iisus: umblarea pe apă (vezi Matei 14: 22-33).

Din „obiect” al primului miracol, Făt-Frumos devine martor al celui de-al doilea, care-l ajută să înțeleagă „minunea învierii sale” și să se



Curte (1975)

prosternă, în semn de evlavie și recunoștință, „înspre apusul aceluia soare dumnezeiesc” (sintagmă metaforică prin care poetul prefigurează patima și moartea Mântuitorului).

Prezentându-l pe Petru într-un moment de slăbiciune omenească („se uita înapoia sa și-i făcea lui Făt-Frumos din cap”), Eminescu își probează din nou fidelitatea față de textul evanghelic, care-l înfățișează pe apostol în mai multe împrejurări asemănătoare, (vezi Matei 14: 30-31, Matei 16: 21-23; Luca 22: 54-62; Ioan 18: 10-11), în care fostul pescar se dovedește „învis de firea lui cea omenească”.

Dacă episodul apariției lui Christ (însoțit de Petru) formează însuși nucleul „poveștii” eminesciene, fiind plasa/ așezat pe axa principală a basmului (ceea ce îi conferă o semnificație aparte în economia textului), finalul narațiunii (sugerând simetria desăvârșită a construcției epice) conține încă o intervenție miraculoasă, datorată tot Maicii Domnului, a cărei lacrimă milostivă făcuse posibilă venirea pe lume a lui Făt-Frumos. De data aceasta, Mama lui Iisus se înduioșează de iubita lui Făt-Frumos – care orbise de atâtea plâns, în așteptarea lui – și îi redă vederea, în timpul somnului: „Împărăteasa se culcă și ea lângă el și visă în vis că Maica Domnului desprinsese din cer două vinete stele ale dimineții și i le așezase pe frunte. A doua zi, deșteptată, ea vedea...”

Accentul și rolul important conferite unor atribute divine (precum mila, bunătatea, îndurarea) conduc la concluzia că, în basmul lui Eminescu, triumful / izbânda Binelui asupra Răului (în toate ipostazele) se realizează (doar) cu ajutorul lui Dumnezeu.

Intervenția Proniei divine se produce în momentele de criză din existența umană: la începutul povestirii (spre a face posibilă nașterea lui Făt-Frumos), în centrul narațiunii (pentru a-l readuce la viață pe eroul principal), la finele basmului (pentru a-i reda vederea iubitei lui Făt-Frumos).

Luând în considerare toate aceste aspecte, se poate afirma că în *Făt-Frumos din lacrimă* dimensiunea creștină este mai prezentă decât în orice basm românesc de factură populară sau cultă, spre deosebire de alte povești / basme de sorginte populară sau cultă, unde predomină fabulosul păgân.

Proza lui Ioan Groșan

■ *Alexandru Vakulovski*

Nu știu dacă ar trebui să ne întristăm sau să ne bucurăm când urmărim procesul de istorizare a literaturii. De cele mai multe ori timpul lucrează împotriva literaturii, în câteva decenii o carte poate păstra un interes doar pentru istoricul literar. Desigur, se mai întâmplă și invers: veșnicul vis al romanticului – scriu pentru cei de mâine, pentru cei de azi voi rămâne neînțeleși. Uneori interesul cititorului pentru o anumită carte e pur istoric – citeșc cărți din timpul când eram tânăr, sau citeșc ce citeau babacii ca să mă amuz... uneori timpul lucrează și pentru literatură: Creangă, Urmuz... devin parcă din ce în ce mai interesanți...

M-a surprins preocuparea lui Ioan Groșan din Nota autorului din Povestiri alese (Ed. Allfa, Colecția Proză scurtă, București, 1999) "pentru un posibil istoric literar". Ca mai târziu să constat că are dreptate: '80-ismul, această *reanimare* a literaturii românești începe să devină istorie literară. Și s-ar putea ca mai târziu să rămână în istoria literaturii ca ceva cu o mai mare importanță istorică decât literară, ca pașoptismul, de exemplu.

Povestiri alese (ediție definitivă) cuprinde volumele Caravana cinematografică (1985) și Trenul de noapte (1989). În Nota autorului Ioan Groșan constată cu surprindere că variantele originale ale textelor sale sunt aproape identice cu cele care s-au editat, dar "A funcționat și în ceea ce mă privește, cu siguranță, ceea ce se numește «auto-cenzura»." Cenzura – alt fapt de importanță majoră la '80-iști.

În Postmodernismul românesc Mircea Cărtărescu declară că primul volum – Caravana cinematografică – e cel mai bun volum de proză scurtă al lui Groșan. Discutabil. Probabil că Mircea Cărtărescu crede acest lucru din cauză că această carte, Caravana cinematografică, e mai apropiată de modelul/tiparul prozei '80-iste. În proza lui Ioan Groșan întâlnim trei tipuri de realitate: *realitatea livrescă*, *realitatea cotidiană* și *realitatea inefabilă*. În Caravana cinematografică accentul e pus pe realitatea livrescă. Prima proză – O dimineață minunată pentru proză scurtă este o inițiere în această lume ce are ca model Cartea. Un scriitor e în căutare de subiect pentru o proză scurtă și vine la un director de Gostat. Acesta îl duce la o vânătoare de fazine, pe drum făcând asocieri dintre vânat și literatură: "Păcat că n-ai venit mai în iarnă, la mistreți. Aveați ce vedea. Când l-am atins pe ala mare... hă!... un roman întreg". Această proză nu are ca subiect vânătoarea, ci căutarea subiectului pentru literatură. Când apare un cerb, directorul Gostatului nu trage pentru că nu are permis de cerb. Comparațiile dintre literatură și vânătoare sunt amuzante, totul la Ioan Groșan e învăluit de umor, directorul consideră până la urmă că cel mai bun lucru pentru o proză scurtă e o vânătoare de ciori. Realitatea cotidiană este pusă față-n față cu Cartea. Realitatea se măsoară după dimensiunile literaturii. Insula e o proză la persoana a II-a în stilul epistolar. Aici naratorul, un profesor scriitor ce îi scrie iubitei sale, descrie toate amănuntele, etapele scrisului: "Chiar așa: te așezi comod, îți pui scrumiera la îndemână, cotul se sprijină ușor pe masă, încă nu apuci stiloul, deși totul e foarte clar, mai ales începutul: caravana cinematografică intrând în sat", "Dar deodată îți spui nu, nu încă, și tot ce rămâne e o linie curbă, spinarea unei litere frângându-se brusc într-o pată grăsulie de cerneală". Subiectul anunțat aici va

apărea în următoarea proză – Caravana cinematografică. Toate se suprapun, chiar și tânărul operator "cu ideea lui nemaipomenită să scoată aparatul pe geamul cabinei și să proiecteze filmul pe dealul din spatele bisericii în seara primei ninsori." Personajul-narator va apărea ca personaj principal în Marea amărăciune – ultima proză a volumului, Insula fiind un bilet dintre multele pe care Sebastian Pop le trimite amantei sale Ioana. Sebastian Pop îi povestește iubitei sale un vis în care ei apar pe o insulă, neștiind unul de altul, unica lor ocupație, "menire", e să citească. O insulă cu rafturi de cărți "pe jumătate îngropate în nisip", cu volume prin tufșuri, peste tot. Când în sfârșit își întâlnește iubita (din realitate) realizează că de fapt nu poate vorbi, nu-și poate exprima gândurile și sentimentele. Poate vorbi doar prin citate, prin lucruri deja scrise: "Baby. I'm the best, dar tu ai făcut din mine o cârpă!" Ai izbucnit în râs, ai înțeles că n-am din ce cărți să vorbesc mai frumos, și-am rămas așa drept, privindu-ne curioși, ușor stânjenți." Încercarea de a face un dialog îl duce la un eșec, ceea ce vor să spună rămâne în gesturi, priviri, nu în frazele din surse diferite ce se leagă între ele în încercarea de a prinde realitatea: "Arăți oboșită astăzi" (*Dreiser*) – ziceam eu. "Mă doare capul" (*Cezar Petrescu*) – răspundeai tu. "Hai să plecăm de-aici!" (*Cehov*). "Nu!" (*Ionescu*). "Atunci poștește de îmbrucă ceva" (*Sadoveanu*). "Nu vreau!" (*Moartea lui Ivan Ilici*). Făceam o pauză ca să-mi adun gândurile. "Am văzut azi-dimineață în dreptul peninsulei un animal ciudat" (*Mihai Tican Rumanu*). "Ce vorbești?!" (*Caragiale*). "Așa că ar fi bine s-o-ntindem mai încolo" (*Faulkner*) etc.etc. Pentru a se încălzi ei dau foc la cărți, fac "un mic rug livresc". E o depășire a realității livești. Literatura care înghite viața și viața care înghite literatura – așa s-ar putea formula tema principală a acestui volum, care înghite la rândul ei alte teme, vorba poetului – "peștișorul papă viermișorul". Până la urmă în Insula și realitatea cotidiană e înghițită, depășită de livresc, personajul descoperă că insula se află pe o imensă carte, reușește să dezvelească primul rând și citește chiar începutul primei sale fraze din scrisoarea către amantă. Insula e o proză fermecătoare în care ca într-o matioșcă – păpușă rusească, intră viața, visul și literatura. Care păpușă e ultima, care le cuprinde pe toate? Acest lucru trebuie căutat în tot volumul. Caravana cinematografică e un teritoriu anunțat în Insula, e "din răsăritul insulei unde culegeam mure și ne sărutam sobri și stângaci, ca-n deceniul șase. Aici ai descoperit tu întrebarea "cine ești?" Ioan Groșan pătrunde aici în tema "obsedantului deceniu". Un teritoriu cu probleme de identitate, în care personajele au uneori conștiința că parcă sunt desprinse din literatură. Această proză vine din realismul socialist, naratorul la persoana a III-a plutește pe deasupra nederijând nimic, uneori apropiindu-se doar de vreun personaj și hohotind. Personajele sunt niște săteni, oameni simpli ce trăiesc paralel cu regimul, ei le dau de băut și de mâncare la cei ce vin în control și apoi își văd de treaba lor. Când aude de egalitate, țigantul Darcleu se gândește cum va fi împărțit cazanul directorului. Firele de realitate și ficțiune și aici se suprapun, biblioteca Corina se gândește le ale ei în timpul filmului propagandistic, la fiecare explozie ea se sperie, se trezește din gândurile sale. Nebunul Pișta nu mai înțelege nimic, nu face diferența între film și realitate și face spume și urlă, soția directorului

leșină. Directorul școlii ține discursuri oficiale la beție despre istoria satului ș.a., dar e ironic, deabia așteaptă să plece mai repede caravana: "Vezi să nu-ți scrie" îi zice răutăcios soției când aceasta le urează drum bun. Tov. Tavi – operatorul de film, vrând să o impresioneze pe bibliotecara Corina, întrebă pe șoferul său de poezia ce i-a spus-o acesta unei fete de la cantină pentru a o seduce. Literatura se încrucișează cu realitatea, cu discursurile ideologice, Ioan Groșan fiind un maestru al umorului, scoțând comicul din orice situație: " – Pe o stâncă neagră, mormăi șoferul fără să deschidă ochii, într-un vechi castel, unde cură-n vale un râu mititel, plânge și suspină tânăra domniță, dulce și suavă ca o garofiță. Aăă... plânge și... adică stai puțin..."

– Căci în bălăie soțul ei iubit... îl ajută Tavi.
– Căci în bălăie soțul ei iubit a plecat cu oastea și n-a mai venit. Dar deschideți poarta, turcii mă-nconjur, vântul suflă rece...

– Eeee, păi ai sărit, nea Antoane! – zise Tavi. Ochii săi albaștri ard în lacrimile...

– Așa, da... cum lucesc în două viorele.

Buclele de aur cad pe albul sân... și urmează o chestie cu soacra care stă de pază. Vine asta, fiul, Ștefan, și s-aruncă-n poartă să-i deschidă...

– Eu sunt, bună maică, în corecția Tavi, fiul tău dorit, eu, și de la oaste mă întorc rănit.

– Așa, dar nu-i dă drumul și-atuncea Ștefan se întoarce și din cornu-i sună, iar în urma lui se-ntinde falnic armia română."

Marea amărăciune – ultima proză a primului volum – are ca personaj principal, după cum am mai menționat, pe Sebastian Pop, un profesor-scriitor, de fapt potențial scriitor fiindcă reușește să scrie doar bilete adresate amantei sale Ioana. Proza începe cu descrierea colectivului pedagogic dintr-o școală bucureșteană, acolo unde lucrează Sebastian. La adunările profesorilor Sebastian e așezat în rândul trei, rândul de greutate al școlii. Ascensiunea lui nu mai miră pe nimeni. Este o persoană care știe să intre în relații cu toți – și cu conducerea, și cu "dezidenții". Dar nimic nu îl interesează cu adevărat. Toate sunt pentru el un fel de pierdere de timp, un fals scop. Amanta sa – Beatrice Cărămizaru, îl plictisește, iar în numele ei "intuise o tensiune secretă: plutitoare și muzicalele silabe ale prenumelui mărturiseau, pentru el, nostalgia niciodată sfârșită a părinților ei de a-i vesti și croi fetei, măcar botezând-o astfel, un alt destin decât cel împlinit prin pauperule și barbarele silabe "Că-ră-mi-za-ru". Sebastian e în căutarea unui scop, unei "meniri" pe care nu o găsește. Până la urmă, cu ajutorul literaturii și dragostei, pare să-l fi găsit – viața, dorința de a-și trăi viața cât mai intens, *ca în cărți*. Dragostea lui cu Ioana începe prin simple bilețele pe care și le trimite reciproc. Sebastian descoperă că fac tot ceea ce prescriu în bilete. Că la început scriu și după asta fac ceva. Astfel Sebastian iese parcă din mediocritate, iese din tipul comun în care îl găsisem la începutul prozei. Când Ioana hotărăște să termine jocul fiindcă ajunsese prea departe (ambii erau căsătoriți), Sebastian îi prescrie ceva ieșit din comun, ceva ce i se pare a depăși realitatea, chiar și literatura – îi prescrie o abandonare a familiilor lor. O fugă de realitatea mediocră. Dar chiar la începutul fugii Sebastian vrea să renunțe, să fugă și de Ioana. După un timp petrecut împreună el îi lasă un bilet: "Măine ne întorcem la București", căci descoperise că nu-i în puterile lui de a prescrie orice. Prescrisese moartea unui vișel, dar aceasta nu se întâmplase. La sfârșitul prozei îl regăsim pe "vechilul" Sebastian, revenit în mediocritatea sa comodă. Acest "mic roman de dragoste" cum a numit Ion





Negoitescu Marea amărăciune, corespunde cel mai mult realității din anii optzeci, cred că majoritatea '80-iștilor se recunosc în aceste pagini: lipsa unui sens, mediocritatea impusă și autoimpusă, imposibilitatea de a face ceea ce vrei, ceea ce crezi că e bine și normal. Sebastian nu reușește să iasă din realitatea cotidiană mediocrizată cum nu reușește să iasă din realitatea livrească din Insula. Astfel Caravana cinematografică mi se pare un volum în care livrescul și cotidianul se bat cap în cap, fiecare vrea să ia locul celuilalt. Până la urmă nu e eșecul vreunei realități, ci eșecul individului, individualului. Volumul prinde cerbul anunțat în O dimineață minunată pentru proză scurtă. Caravana cinematografică, la fel ca și Nostalgia lui Mircea Cărtărescu sau ca și Nevasta lui Hans a lui Nichita Danilov, poate fi considerat un roman. Astfel, O dimineață minunată pentru proză scurtă ar putea fi citită ca prologul romanului, intrarea în cotidian ca într-o lume a livrescului, Insula ar fi "miezul", punctul tare al romanului, intrarea directă în realitatea livrescă și imposibilitatea ieșirii din ea, Caravana cinematografică anunțată în Insula ar fi un cotidian ca o variantă (realist-socialistă ironizată) a realității livești și în sfârșit epilogul, Marea amărăciune, ieșirea din lumea livrescă (din cauza imposibilității realității cotidiene în fața regulilor livești) și o dezlegare a Insulei, ca fiind un simplu bilet al unui personaj. Ar fi fost normal ca ordinea prozelor să fie inversă, dar Ioan Groșan folosește o narațiune liniară în fiecare text aparte, dar nu face același lucru și cu întregul.

Dacă în Caravana cinematografică predomină o lume a livrescului, în Trenul de noapte găsim o dominare a *realității inefabilului*. Critica scria că acest volum are în centru o problemă religioasă, problema revelației. Sunt de acord, doar că e ceva

mai mult decât atât, inefabilul cuprinde și religia. În prima proză, cea care a dat titlul volumului – Trenul de noapte, un șef de haltă, domnul Fotiade, îi povestește acarului Simion despre un tren minunat ce trecea uneori prin gara unde a lucrat el mai înainte. Un tren despre care nu se dădea vreo informație, care nu oprea, mergea cu luminile stinse înăuntru și lăsa în urma sa un miros de trandafiri. Fotiade e anunțat că trenul va trece trei zile la rând și prin haltă. Acarul se convinge că Fotiade avea dreptate, doar că nu simte mirosul de trandafiri. Îi propune șefului să încerce să-l oprească, dar acesta se sperie și să se gândească la așa ceva. Totuși Simion îl oprește și pleacă cu el, iar în clipa când intră "simți, izbindu-l greu, mirosul de trandafiri." Acest text amintește de proza realist-magică sud-americană. Și realitatea e realist-magică, un cotidian în care se întâmplă lucruri inefabile. De altfel, în toate cele patru proze din acest volum se întâmplă astfel de lucruri. În Adolescent cotidianul are rolul inefabilului. Narațiunea e la persoana a III-a, prin prisma unui copil – Claudiu, care (ca și Ken Kesey) mai crede în minuni. El încearcă împreună cu prietenii săi să scoată aur din pietre cu ajutorul focului, căci bunicul său îi spusese că aurul e viu și că tot ce e viu se mișcă la foc. Nu iese nimic din pietre, dar când se întoarce acasă află că bunicul a murit. Noaptea, când toți dorm, el îi vorbește. Fiindcă bunicul nu îi răspunde, Claudiu îi arde un deget: "Trebuia acum să se miște, pentru că orice lucru viu se mișcă, fuge din calea focului, numai să fie cât de cât viu." Pentru un copil fiecare experiență nouă din cotidian pare miraculoasă, inefabilă. Ioan Groșan surprinde foarte bine mentalitatea copiilor: "lui i se făcea frică numai pentru că vedea ce tare se teme tata când mai greșea cu ceva și mama strângea din buze și se uita urât"; "Nu moare bunicul așa ușor, degeaba se temeau unchiul Ghiță și mama. Se temeau și ei că dacă moare bunicul n-o să mai

aibă cine le crește porci"; "se gândea că dacă malul se prăbușea de tot și Feri n-apuca să-l tragă de picioare afară, mama ar fi înnebunit de plâns la înmormântarea lui, iar tata, cum era om blând, n-ar fi știut ce să facă și s-ar fi apucat de băut" etc. Realitatea cotidiană privită prin prisma unui copil e, iarăși, inefabilă. Spovedania are ca personaj principal un preot. Dar părintele Emilian nu a ajuns preot fiindcă așa a vrut el, ci fiindcă tatăl său l-a convins, l-a "mituit" cu unelte de pescuit ca să meargă la seminar. Proza începe cu înmormântarea părintelui Dima, fost preot greco-catolic (amănuț ce a fost cenzurat, aflăm în Nota autorului) la care Emilian e preocupat mai mult de gândurile sale și de urmărirea unei protejate de-ale sale – Ana, cu care mai târziu "va păcătuți". Se termină cu înmormântarea lui Emilian și cu mirarea înlocuitorului său ce femeii frumoase sunt în sat. Dumnezeu nu prea are ce căuta în această proză. Emilian crede mai degrabă într-un Dumnezeu păgân, pescar, căci după ce se culcă cu Ana, el nu se simte vinovat, ci îi mulțumește. La începutul prozei apare un personaj în salopetă și cu motoretă ce îl inițiază pe Emilian în pescărie și care îl sfătuiește să nu se bage în râu la adânc dacă nu știe să înoate. Același personaj va apărea în câteva zile mai înainte, după spusele Ani, chiar în locul de unde Emilian i-a cerut mărul ce-l va duce la păcat. Emilian se înecă când vrea să ajungă la o insulă (aprope de Insula) de la mijlocul râului, un loc ideal pentru a se ascunde de ochii sătenilor cu Ana, dar și un loc ideal pentru a pescui. Emilian nu se înecă pentru că a curvit, ci pentru că nu a ascultat sfatul pescarului ce l-a inițiat. Această proză ar fi putut fi considerată tradiționalistă, dacă n-ar exista în ea motive și semne ce ne trimit mai degrabă la realismul magic.

(continuare în numărul următor)

ex abrupto

Inocenții centralismului democratic

Radu Țuculescu

"...trebuie să dăm telefon la București, să vedem dacă primim aprobare... facem o cerere la centru... ne trebuie o ștampilă de acolo... cineva să ne pună o pilă la centru... dau o fugă pînă la București cu sacoașă plină și oarece plicuri... au zis tovarășii de la centru că să ne băgăm mințile în cap... întîi halesc ei apoi și restul, ce mai rămîne... ăia de la centru nu sînt de acord... ei sînt cei mai mari specialiști... știu tot, chiar dacă n-au fost în zonă în viața lor... trebuie să ne supunem, fir-ar să fie..."

Asemenea replici și altele, mult mai abrupte, se puteau auzi adesea înainte de decembrie 1989, cînd totul venea și mergea la centru, nu se putea nici rîgîi fără o aprobare de sus, din capitală adică. Firimituri de la masa centraliștilor mai ajungeau și la cîțiva ex-centrici, de fapt tot slugi de-ale lor, veleitari cu moț, șoptitori din naștere. Dar iată, a venit Revoluția și totul s-a schimbat în țara asta, rîul, ramul... Am pornit-o mai dihai spre Europa cu o nouă mentalitate și o viziune proaspătă, fără inhibiții, eliberați de prejudecăți și centrisme, stăpîni pe propriul nostru destin, amin! Fiecare cu gospodăria lui, adică, fiecare cu partenerii lui, neimpuși de alții, fiecare cum îl duce capul, întru binele lui, alor săi dar și spre fericirea celor din zona în care trăiește. E drept, s-au mai auzit răzbind de la centru, trecînd Carpații, voci

răgușite, isterizate, cum că unii de pe-aiici vor să vîndă țara, mai ales Ardealul, străinilor puși pe rele, care gîndesc pieirea neamului. Asta nu-i adevărat, o spun în cunoștință de cauză. Nu vînd. Mama, de exemplu, i-a dat vecinului ungar un sac cu pămînt din grădina aflată în spatele casei, e pămînt gras, hrănitor, bun pentru flori, iar vecinul are-n fața casei cîteva straturi și pămîntul său e mai slab. Ungurul a vrut să-i plătească mamei dar ea l-a repezit, zicîndu-i să-și vadă de treabă, nu-i trebuie ei bani, așa că vecinul a luat pămîntul pe gratis. Sau, pot spune mai clar, mama a dat din pămîntul nostru pe gratis, așa că să mai tacă ăia care vociferază, unii dintre ei neștiind nici măcar cam pe unde se află Ardealul...

Despre un concurs al foarte tinerilor interpreți instrumentiști (muzică de cameră) am aflat tot de la centru. Mi s-a părut normal, era vorba despre întreaga țară, adică talente din toate colțurile României. Trebuiau selecția, întîi pe orașe, apoi pe zone, apoi cei rămași, duși în capitală unde urma o selecție finală pentru ca, în sfîrșit, unul dintre foarte tinerii interpreți să plece într-o țară ceva mai democratică și să ne reprezinte într-o competiție cu zeci de concurenți din tot atîtea țări extrem de democratice. Plin de avînt și entuziasm, am purces la informarea

cadrelor în cauză apoi a copiilor talentați care, har Domnului, există și acum destui, spre uimirea celor iubitori de manele, rap ori telenovele. A urmat o întîlnire unde copiii trebuiau să completeze cîteva formulare iar noi să alegem piesele și să-i audim. Spre uimirea mea, la data stabilită s-au prezentat cadrele didactice și doar doi elevi, cam speriați și șovăielnici. Mi s-a explicat cum micii instrumentiști pur și simplu nu vor să se prezinte la o asemenea selecție. Ei știu de la bun început, că oricum, în cele din urmă va pleca un tinerel de la centru. N-are rost să se agite, să-și cheltuiască energiile și banii.

Personalitatea lor, zicea malițios un dascăl, nu bate pînă la București... Bate spre Viena și dincolo de ea... Pejunii noștri nu-i interesează turcii... Replică ambiguă, tipică pentru muzicieni cu creierii îmbibați de sunete... Între timp, dispăruseră din sală și cei doi elevi cu instrumente cu tot.

De unde această reticență la niște tineri inocenți care abia de erau născuți, cînd murea centralismul democratic? Cineva le-a turnat prostii în cap. Ei nu sînt în stare să vadă ce mult s-a schimbat fața patriei? Chiar și spațiul mioritic. Dealurile au chelit, văile s-au umplut de vile țigănești iar oile halesc pe asfaltul șoselelor, în timp ce ciobanii deviază circulația cu bîtele vopsite adecvat.

Moment aniversar la Catedra de română din Budapesta

■ Cornel Munteanu, Catedra de Filologie Română, ELTE, Budapesta

Ideea înființării unei catedre de română la Universitatea regească din Budapesta datează cu mult înainte de momentul inaugural, cel din 1863. Implicarea încă din 1861 a lui Iosif Vulcan, episcopului greco-catolic Vasile Erdeli și a intelectualilor români din Ungaria au pregătit acest moment important pentru studențimea din Buda. Ca urmare și a reformelor liberale produse în așa zisa deschidere spre cultură a curții imperiale austriece, dar și ca suport spiritual al studențimii vieneze, la finele anului 1862, împăratul Iosif emite decretul de numire a lui Alexandru Roman ca „profesor extraordinar la universitatea regească din Buda”. Astfel că la 23 martie 1863, în discursul inaugural, primul profesor al catedrei rostea îndemnul și bucuria de a promova cultura și limba maternă, pentru prima dată la Buda. Alexandru Roman, deputat dietal, redactor de presă românească (Concordia, apoi Federațiunea), reitiera la Buda un traseu al începuturilor învățământului de limbă română: primul profesor care preda limba română la gimnaziul din Beiuș și Oradea

Datând, așadar, din martie 1863, când Alexandru Roman, primul profesor, inaugura prima școală superioară în limba română, Catedra de Filologie Română a Universității ELTE Budapesta a cunoscut în toamna anului trecut sărbătoarea celor 140 de ani de existență și dăinuire. Momentul a fost organizat prin colaborarea dintre Ambasada României din Ungaria și Catedra de română, prilej cu care s-a inițiat o sesiune de comunicări științifice. Având în vedere importanța momentului, un impuls a fost dat și de vizita președintelui României, Dl. Ion Iliescu, în Ungaria, la invitația președintelui ungar, Dl. Madl Ferenc. Ca atare, acțiunii îi s-a dat și un prestigiu suplimentar, prin prezența celor doi președinți la lucrările simpozionului consacrat momentului aniversar al catedrei. Cu prilejul vizitei președintelui României la catedră, întâlnirea cu membrii actuali ai catedrei, discuțiile neconvenționale despre problemele catedrei (aprovizionarea cu carte și presă românească, situația catedrei în plină reformă a învățământului din Ungaria, situația și structura studenților catedrei), susținute de prof. dr. Miskolczy Ambrus, șeful catedrei, și de semnatarii acestor rânduri, au oferit ocazia unui schimb pragmatic de opinii și de propuneri pentru o mai susținută și concertată acțiune de sprijin efectiv a catedrei. Cu această ocazie deosebită, președintele a oferit, în mod simbolic, cărți de literatură română clasică și

contemporană, din cunoscuta ediție „Pleiade” a Academiei Române, (Eminescu, Creangă, Caragiale, Marin Sorescu), precum și tratatul academic de Istorie a Românilor.

Partea a doua, și cea mai substanțială, s-a consumat în sala Rectoratului Universității ELTE, unde au rostit alocuțiuni de deschidere a simpozionului rezervat catedrei cei doi președinți, care au evocat rolul universității în formarea elitei intelectuale românești. Simpozionul aniversar, moderat de șeful catedrei, prof. dr. Miskolczy Ambrus, a oferit o paletă diversă de abordare a istoricului catedrei, de la evocările profesorilor Alexandru Roman (Szász Zoltan-Budapesta, Ioan Derșidan-Oradea, Cornel Munteanu-Baia Mare), amintiri despre Laszlo Gáldi (Gh. Petrușan-Seghedin, Dan Horia, Mazilu-București), până la sfera mai largă a interferențelor culturale (despre Bela Bartok și

creația populară românească, de Sarosi D., Budapesta, ori despre activitatea lui Al. Roman la gimnaziul românesc, Al. Ardelean - Arad). Cu prilejul recepției prezidențiale de la Ambasada României, studenții și profesorii catedrei s-au întreținut într-un mod degajat cu președintele și delegația română (acad. Răzvan Theodorescu, ministrul culturii, Dan Horia Mazilu, profesor la Universitatea București, Simona Mezincescu, consilier prezidențial). Momentul aniversar al celor 140 ani de viață a Catedrei de română de la Budapesta rămâne un moment istoric, prin prezența, pentru prima oară, oficială a președintelui României. E o onoare dăătoare de speranțe, în beneficiul celor două culturi, atât de intersectate în istoria lor comună. Vom reveni, cu alt prilej, asupra istoricului catedrei și asupra primului ei profesor, Alexandru Roman.

Cultură și filologie în istoria Catedrei de Limba și Literatura Română din Pesta la aniversarea a 140 de ani de la înființare

■ Prof.dr. Kесе Katalin, Catedra de Filologie Română, ELTE, Budapesta

Una din cele mai vechi catedre de Limba și Literatura Română se găsește la Universitatea din Pesta. Ea a fost întemeiată în 1863, în același an în care, la inițiativa și cu colaborarea lui Giovannelli Vegezzi Ruscala, traducătorul în italiană al poeziilor de inspirație folclorică ale lui Vasile Alecsandri, se întemeiază și la Torino o catedră de Limba și Literatura Română.

În apariția catedrei române de la Pesta a jucat un rol important Vasile Erdeli, episcopul greco-catolic de la Oradea, care de trei ori a pledat pentru cauza înființării catedrei române în cadrul universității maghiare, astfel oferind punctul de început al acesteia. Facultatea de Științe Umane a sprijinit ideea întemeierii Catedrei Române, a anunțat concurs pentru posturile de profesor și din 20 decembrie 1862 l-a denumit ca profesor onorific pe Alexandru Roman (1826 – 1897), profesorul de gimnaziu de la Oradea și Beiuș, cunoscut în egală măsură atât de Academia Română cât și de cea maghiară. La conducerea catedrei el a fost precedat la sfârșitul secolului de Ioan Ciocan (1850 – 1908), până la invitația acestuia de către Carlo Tagliavini, și de Iosif Siegescu (1873-1931).

Cu toate că Roman, Ciocan și Siegescu și-au dus la capăt munca cu conștiinciozitate și precizie, ei nu aparțin categoriei marilor personalități ale filologiei române din Ungaria. În funcția de senatori ei au apărut drepturile comunității românești din Ungaria în diferitele camere ale guvernului și îndeosebi Roman și Siegescu au adus la lumina zilei nenumăratele probleme ale comunității. Al. Roman reprezenta un teritoriu din județul Bihor, I. Ciocan a reprezentat de mai multe ori teritoriul Năsăud, iar I. Siegescu a fost ales pentru prima dată în 1909, apoi a doua oară în anul 1910 pentru a reprezenta sectorul

Oraviței. Ca membru al Partidului Muncii a rămas harnic membru al Senatului până la desființarea acesteia în octombrie 1918. În decembrie 1926, pe lista partidului unitar, a devenit senatorul adjunct al cartierului nordic al Pestei.

Una din cele mai eclectice și mai complexe activități ale lui Al. Roman a fost în domeniul publicisticii. Mai ales revistele politice *Concordia* (1862) și *Federațiunea* (1868) pot fi amintite lângă numele său, însă a publicat și în alte reviste (*Bucovina*, *Gazeta Transilvaniei*, *Naționalul*, *Familia*, *Tribuna*). La fel ca și în activitatea sa guvernamentală, și ca gazetar, el a slujit intereselor sociale și naționale ale poporului român, a dat voce problemelor și dorințelor comunității române din Ungaria. Din cauza atitudinii sale războinice față de puterea guvernamentală, Roman a avut parte de mai multe procese de presă, fiind chiar condamnat la închisoare.

Apariția revistei *Concordia* a fost un moment important în istoria culturii române. A fost întâia revistă românească care a apărut tipărită în întregime cu litere latine. În coloanele sale, Roman a urmărit cu atenție desfășurarea vieții politice românești. Susținea recunoașterea diplomatică a României și lua partea politici evoluționiste a domnitorului Cuza. Literatura era prezentă în paginile revistei prin poezii patriotice sau de dragoste, scrise în general după modelul popular de Al. Papiu Ilarian, C.D. Aricescu, Vasile Bumbac sau alți poeți, însă în echipa *Concordiei* erau prezenți și poetul și publicistul Iosif Vulcan, publicistul brașovean George Barițiu, poetul D. Bolintineanu și alții. Roman publica sub pseudonimul *Catone Censoriul* pe care îl folosea și în revista sa *Federațiunea*, întemeiată cu scopul de a-i încuraja pe guvernamentalii



Moroi (acuarelă)



români eminenți ca I. M. Moldovan. Titlul revistei a devenit simbolul politicii în care credea și Roman, mai precis ideea de stat federal față de imperiul Austro-Ungar. În linii mari, scopul *Federațiunii* era asemănător cu cel al *Concordiei*, însă metodele de luptă și drumurile alese de aceasta prezintă mici diferențe. Această orientare radicală din punct de vedere național și social a putut fi menținută și realizată doar prin calitățile neobișnuite ale membrilor colaboratori.

Și I. Siegescu s-a ocupat de publicistică. Articolele sale apar în *Budapesti Hirlap*, *Esti Ujság*, *Katholikus Egyházi Közlöny* și în *Községi Közlöny*. Tematica sa atinge printre altele marea schimbare din 1850 care afectează biserica greco-catolică românească, scrierea cuvântului „roman” în lingvistica maghiară, influența literaturii maghiare asupra literaturii române de la sfârșitul sec. XVIII, începutul sec. XIX.

Faptul că Al. Roman, Ciocan și Siegescu nu au devenit personalități de prim rang ale filologiei române, în parte, acest lucru poate fi motivat prin faptul că ei au avut și îndeletniciri politice, mai ales Siegescu, care a fost nu numai senator în guvern, ci și recenzorul tuturor colegiilor profesionale din Ungaria care aveau drept limbă de predare limba română. Cu toate că a fost privit de români drept „renegatul care a întors spatele țării”, în ochii intelectualității maghiare fiind doar „slugarnicul lipsit de talent”, Siegescu a lăsat drept moștenire câteva opere care se bucură de recunoaștere științifică.

Antologia sa numită *Unirea sfântă a românilor din Ungaria* (A magyarországi románok szent unioja) care a văzut lumina tiparului în 1896, precum ne spune și titlul, cercetează din punct de vedere social și politic efectul unirii asupra bisericii și a poporului român. Opera sa apărută în

1897, *Mitropolitul Dosoftei ca poet* (Dosoftei metropolita mint költő), vorbește despre acel Dosoftei a cărui operă a rămas necunoscută în Ungaria pentru mult timp, cu toate că filologii și istoricii literari români au remarcat-o de mult. Cartea pe care am putea-o numi capodopera lui Iosif Siegescu, *Istoria ortografiei române* (A román helyesírás története) apare la Budapesta în anul 1905 și urmărește în paginile sale schimbările prin care trece scrierea în limba română.

După Al. Roman, I. Ciocan și I. Siegescu în istoria catedrei de limba și literatura română au loc mari schimbări calitative. Prin activitatea lui Carlo Tagliavini și Tamás Lajos, catedra intră în spațiul filologiei internaționale. După moartea lui Roman, numărul profesorilor crește. În anul 1897 Asboth Oszkár (1852 – 1920), Mika Sándor (1859 – 1912), Alexics György (1864 – 1936), iar în 1905 Iosif Popovici (1876 – 1928) vin la catedră. Toți au fost oameni de știință eminenți.

Asboth Oszkár (1852 – 1920), slavist renumit, întemeietorul slavisticii maghiare, și în cadrul acestora, al cercetărilor lingvistice ruse, a condus Catedra Română în primul semestru al anului universitar 1897/98 unde predă cursurile intitulate *Influența slavă asupra limbii române* și *Sistemul consonantic al limbii române*.

Mika Sándor (1859 – 1912) a fost mai întâi de toate istoric. A fost cunoscut mai ales prin cercetările sale asupra evului mediu și a istoriei Ardealului. La Universitatea din Pesta, cursurile sale au avut următoarea tematică: Istoria Transilvaniei în timpul războiului de treizeci de ani, Bethlen Gábor și războiul de treizeci de ani, Transilvania în timpul lui Báthori Gábor, Formarea Principatului Transilvănean, Constituția Principatului Transilvănean, Relația Principatului Transilvănean cu Poarta.

Alexics György (1864 – 1936) lingvist, istoric literar, etnograf, este conferențiar la Universitatea

din Pesta în 1897, apoi după o muncă științifică de mai mult de 20 de ani, devine profesor conferențiar eminent. Alexics György este membrul Asociației Etnografice Maghiare (Magyar Néprajzi Társaság). Pentru o perioadă de timp lucrează ca traducător român la tribunal. Față de precursorii săi, atât cursurile, cât și opera științifică se pretează unor standarde mai înalte, deoarece și-a dat silința să folosească cele mai noi rezultate științifice. Răsfoind inventarul cursurilor din acea vreme putem găsi o mare varietate tematică: Studii de dialectologie română, Cele mai vechi documente ale limbii române, Originea și istoria cuvântului „vlach”, Originea limbii române, Istoria limbii române până în sec. XVI, Relația limbii române cu latina și celelele limbii neolatine, Categorizarea elementelor străine din limba română, Terminologia creștină a limbii române, Influențele lingvistice româno-maghiare, Influența limbii române asupra limbii maghiare, Influența limbii maghiare asupra limbii române, Istoria dicționarelor românești, Poezia populară română, Lucrări critice din aria literaturii și lingvisticii române, Explicarea diplomelor slavo-române, Literatura română în sec. XVI și XVII, Cronicari români, Literatura manuscriselor vechi românești, Diplomele bulgaro-române, Poezia lui Alexandri Vazul, Poezia lui George Coșbuc, „Junimea” și „Convorbiri literare”, Literatura română în sec. XIX, Istoricul gramaticii române, Fonetica română, Morfologie română, Sintaxă română și Semantică română. Alexics a scris numeroase articole pe teme lingvistice, literare și etnografice în reviste științifice maghiare, românești, austriece și germane. Pentru gimnaziile maghiare în care se predă limba română a scris *Gramatica limbii române* (Bp., 1892), carte care a apărut în mai multe ediții. În 1897 la Budapesta apare opera sa intitulată *Polenul trandafirului sălbatic* (Vadrózsapor) în care cercetează influența poeziei populare, mai ales a baladei, asupra literaturii maghiare. În volumul doi al *Istoriei literaturii universale* (Egyetemes Irodalomtörténet), apărut sub editarea lui Heinrich Gustav la Budapesta în anul 1905, scrie istoria literaturii române, care apare și în limba germană sub titlul *Geschichte der rumanischen Literatur* (Leipzig, 1906). Volumul său *Istoria literaturii române* (Román irodalomtörténet) scris în limba maghiară este recunoscut atât de români (*Sămănătorul*, 1905) cât și de partea maghiară (*Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1905).

Cele mai importante scrieri ale sale apărute în limba română sunt: *Texte din literatura populară română* (Budapesta, vol. I. 1899, vol. II. 1913) și *Pagini din trecut. Cum s-a propovădui unirea în părțile bihorene?* (Sibiu, 1903). Studiile sale au fost publicate în *Convorbiri literare*, *Lucașfărul*, *Șezătoarea*, *Revista din Iași* și alte reviste românești.

Următoarele opere sunt de asemenea legate de numele lui Alexics György: *Lexicon linguae Hungaricae aevi antiquioris* (Arad, 1888), *Români* (Románok, Bp., 1905), *Cartea de cântece a lui Szegedi György în traducere română din sec. XVI* (Szegedi György énekeskönyve, XIV. századbéli román fordításban, împreună cu Sztripszky Hiador, Bp., 1911), *Povești populare românești* (Román népmesék, Bp., 1912/13, 2 volume), *Dicționar de buzunar maghiar – român cu cele mai importante cuvinte* (Magyar – roman zsebszótár a legfontosabb szavak összeállításával, Schidloff liliput Zsebszótárai, Bp., 1917), *Dicționar de buzunar român – maghiar și maghiar – român cu cele mai importante cuvinte* (Román – magyar és magyar – román zsebszótár a legfontosabb szavak összeállításával, Schenk Gyakorl. Zsebszótárai, Bp., 1917), *Româna* (Román, Rozsnyai Nagy Nyelvtanai, Bp.). De asemenea a alcătuit o gra-



Hrana (1980)

matică maghiară pentru cei care doresc să își însușească această limbă fără ajutorul unui profesor cu titlul: *Gramatică maghiară. Manual practic de învățământ pentru autodidacți* (Bp., 1942).

Iosif Popovici (1876 – 1928) a fost un lingvist cunosător a mai multor limbi, totodată expert în fonetică, cercetător al dialectelor, filolog, etnolog. În 1900 își dă doctoratul la Viena din filologie clasică și filologie comparată indo-germană. Titlul tezei sale este *Principalele caracteristici ale celor mai vechi cuvinte împrumutate din slavonă de limba română* (Einige der Hauptkriterien der ältesten slavischen Lehnwörter im Rumanischen). În 1905 pleacă din Viena pentru a rămâne conferențiar la Universitatea din Pesta. Ține următoarele cursuri: Gramatică română, Fonetica limbii române, Istoria literaturii române, Limba română în sec. XVI, Limba română populară în sec. XVII, Exerciții stilistice românești, Dialectul limbii române din Istria, Dialectologie română, Literatura poveștilor populare românești, Poezia populară românească (produse epice), Poezia populară românească (Satira), Limba română pentru începători.

Atât timp cât a avut domiciliul la Budapesta a luat parte la mișcările culturale românești de aici, a ținut discursuri, prelegeri și a publicat articole în reviste maghiare și străine. În anul 1906 a fost unul dintre colaboratorii revistei *Lupta* alături de câțiva publiciști români mai importanți ca Onisifor Ghibu, renumitul publicist și profesor al universității din Cluj, care i-a fost și student. Dintre numeroasele articole științifice publicate între 1901 și 1928 în limbile română, maghiară, franceză, italiană, germană și slavonă aș dori să amintesc doar câteva: *Din prașul comunității româno-slave* (Transilvania, 1902), *Cercetări experimentale asupra pronunțării în limba română* (Recherches experimentales sur une prononciation roumaine, La Parole, Paris, 1902-1903), *Furtul fetelor în poezia populară română* (Drapelul literar, Lugoj, 25 dec. 1904. 2-4), *Dialectele române* (Transilvania, 1904), *Dialectul muntenilor și pădurenilor din comitatul Hunedoarei* (Die Dialekte der Munteni und Padureni im Hunzader Komitat, Halle, 1905), *Poezia populară română, vol. 1, Bocetele românești* (Oravița, 1908), *Dialectele române din Istria* (2 vol., Halle, 1909-1914), *Jerfa zidirii la români* (Transilvania, 1909), *Palta de la Oraștie* (București, 1911), *Două tipăriri românești din sec. XVI*, (Két XVI. századbéli román nyomtatvány, Magyar Könyvszemle, 1913.106-112), *Pronunție bulgară* (Une prononciation bulgare, Cluj, 1921), *Fiziologia vocalelor românești a și i* (Cluj, 1925), *Otopeia și fonetica* (Cluj, 1923), Alexandru Petoși (București, 1923), *Problema școlilor minoritare din Ardeal și Bănat* (Cluj, 1925), *Abatele Rousselot creatorul foneticii experimentale* (Cluj, 1926) și Einige Bemerkungen über die serb-rumanischen Lehrwörter, (Slavia, VII: 1928, Praga). În manuscris pot fi citite: *Nazalizarea în română, Câmpul auditiv la surdo-muși și Difongii românești*.

Sulica Szilárd (1884-1945?) istoric literar, expert al romanisticii, profesor universitar, din toamna anului 1927 a ocupat funcția de profesor adjunct la Universitatea de Științe din Pesta. Câștigă titlul de profesor conferențiar de limba și literatura română în 1938. În a doua jumătate a anului universitar 1927/28 și în primul semestru al anului 1928/29 ține cursurile: Istoria literaturii române în prima jumătate a sec. XIX, Influența lui Klein, Șincal și Maior, Gramatica limbii române, Alcătuirea cuvintelor în limba română, Teatrul românesc și dezvoltarea literaturii dramatice. Urmărește apariția și dezvoltarea teatrului românesc în operele sale: *Rolul Ungariei în dezvoltarea culturii teatrale și muzicale românești*



Compoziție - acuarelă

(Magyarország szerepe a román színházi es zenei kultúra fejlődésében, Magyar Szemle, 1929, vol. VII, 136-146) și *Arta teatrală românească* (Roman színjátszás, Bp., 1931). În studiul său *Influența literaturii și culturii maghiare asupra literaturii și culturii române* (A magyar irodalom és művelődés hatása a román irodalom és művelődés fejlődésére, Szeged, 1937) urmărește influența maghiară în cele mai vechi documente ale limbii române de la sfârșitul sec. XV până la începutul sec. XVI (Codicele Voronețean, Psaltirea Voronețeană, Psaltirea Scheiană). Dintre operele sale următoare mai merită să fie amintite: *Istoriografia și științele istorice ajutoare din România* (Történetírás és történeti segédtudományok Romániában, Bp., 1926), Situația limită a Bibliotecii Universitare din Szeged (A Szegei Egyetem Könyvtár válságos helyzete, Szeged, 1939), *Știință și dragoste. Despre sarcinile Catedrei de Istoria Literaturii Române din cadrul Universității din Cluj* (Tudomány es szeretet. A Kolozsvári Egyetem Román Irodalomtörténeti Tanszékének feladatairól, Kolozsvár, 1942) și *Psihologia plagiatului modern* (A modern plagizátor lélektana, Kolozsvár, 1944).

Carlo Tagliavini (1903-1982) lingvist italian, se preocupă de lingvistică generală și romanistică, și în cadrul acesteia de limba română. Născut în Bologna, într-o familie de intelectuali, curiozitatea față de limba română îi este trezită de o prietenă de origine română a mamei sale, care de la vârsta de treisprezece ani îl învață limba română și alte cunoștințe legate de ea. La vârsta de douăzeci de ani, când își primește diploma, este deja autorul și recenzorul a nenumărate articole. În această perioadă apare sub condeul său o monografie despre Eminescu și o gramatică a limbii române, publicată la Heidelberg. Publică de asemenea o antologie a literaturii române, în prefața căreia, pe o întindere de 88 de pagini urmărește istoria literaturii române de la început până în anii 1900. Prin munca sa de lingvist general și prin lucrările sale de romanistică este recunoscut nu numai în țară, dar și în străinătate. La Pesta își ține cursurile în italiană, română și maghiară pe următoarele teme: Introducere în lingvistica românească, Dialectele nord-italiene, Gramatica istorică a limbii valahe, Antichitatea literaturii vlahe, Introducere în geografia lingvistică și istoria cuvintelor limbii române, Introducere în istoria limbii române. Cele mai vechi poezii populare românești și exerciții de

seminariu, Istoricul foneticii comparate a limbii române, Elemente maghiare în limba vlahă, Dezvoltarea literaturii dramatice românești, Morfologia comparată a limbilor române, Semantică română, Istoria romanului românesc modern, Citirea și explicarea filologică a textelor românești vechi, Sintaxa comparată a limbilor române, Istoria literaturii valahe: Eminescu, Filologia balcanică cu referire la limba română, Gramatică descriptivă și istorică a limbii albaneze cu referire la elemente românești și la influențele albanezo-valahe, Citirea textelor din latina vulgară, Dialecte valahe, Exerciții de romanistică. La Budapesta, Tagliavini a întemeiat un nou fel de gândire în atelierul său, făurind mai mulți lingviști renumiți, printre care și pe Gáldi László și Tamás Lajos. În timpul domiciliului său la Budapesta a publicat o serie de lucrări având drept tematică romanistica, alegând dintre tezele de doctorat pe cele mai interesante (Budapesti Tudományegyetemi Romanisztikai Dolgozatok. Lavori di linguistica romanza dell'universita di Budapest, 1932). Aș aminti câteva dintre operele sale: *Gramatica românească* (Grammatica rumena, 1923), *Carte de citire românească* (Rumanisches Lesebuch, 1923), *Il dialetto del Comelico* (1926), *Despre „Lexicon Marsilianum”* (Dicționar latin-român-maghiar din secolul al XVII-lea, Academia Română. Memoriile Secțiunii literare. Seria III. Tomul IV. Mem. 7, Cultura Națională, București, 1929), *Luigi Ferdinando Marsigli și scriitura „runică” a secolilor din Transilvania* (Luigi Ferdinando Marsigli e la scrittura „Runica” dei sigilli di Transilvania, Bologna, 1930), *Limba maghiară și problema originii maghiarilor* (La lingua ungherese e il problema delle origini dei magiari, Bp., 1932), *Gramatica elementară a limbii portugheze* (Grammatica elementare della lingua portoghese, 1938), *Studiile maghiare și fino-ugrice ale lui Emilio Teza* (Gli studi ungheresi e ugro-finnici di Emilio Teza, 1942), *Istoria cuvintelor păgâne și creștine de-a lungul timpului* (Storia di parole pagane e cristiane attraverso i tempi, 1963), *Originea limbilor neolatine* (Le origini delle lingue neolatine, ediția 6, ed. 1972).

Gáldi László, Gobl (1910-1974) om de știință polihistor, lingvist (romanist și slavist), cercetător al poeziei și teoriei poetice, eminescolog recunoscut mondial, autor de dicționare și cercetător al istoriei dicționarilor, istoric al literaturii, traducător. Domeniul său științific a fost istoria lingvisticii române și franceze, latinitatea din evul mediu, legăturile culturale româno-maghiare, istoria literaturii dicționarilor și ceea ce ar trebui poate să amintim în primul rând: poezia și stilistica. Cartea sa scrisă în limba franceză, *Pădere funcțională despre poezie* este recunoscută drept o lucrare de referință la nivel internațional. Orizontul său larg, cunoașterea excelentă a limbii (a cunoscut la nivelul limbii materne mai mult de o duzină de limbi) și erudiția sa filologică, pe lângă sensibilitatea sa față de problemele limbii și ale poeziei i-au fost de mare ajutor în înflorirea carierei sale. La 28 de ani a devenit profesor conferențiar, după 1945 conduce secția dicționarilor mari din cadrul Academiei Maghiare de Științe și devine profesorul extern permanent al Catedrei de Limba Română de la Pesta, unde mai predă și în cadrul Catedrei de Franceză și Italiană timp de trei decenii. A ținut următoarele cursuri în tematica filologiei române: Introducere în metodică istorică literaturii române, Operele scriitorilor români din vechime, Poezia română în sec. XIX, Scriitori români în 1848, Literatura românească moldovenească în sec. XIX, Dezvoltarea literaturii române clasice, Literatura română cu tema





tică istorică, Caragiale și epoca sa, Eminescu și epoca sa, „Luceafărul” lui Eminescu, Explicarea textelor lui Eminescu, Influențele literare româno-maghiare, Cea mai nouă literatură românească, Lirica modernă românească (Tudor Arghezi), Introducere în filologia română, Fonetica comparativă a limbilor neolatine, Exerciții de romanistică în cadrul geografiei cuvintelor, Sistemul declinării în neolatină, Romanismul estic și vestic, Lingvistica balcanică și romanismul vestic, Opinia actuală a lingviștilor balcanici, Limba română din sec. XVI, Limba română din sec. XVIII, Importanța culturală a termenilor grecești din limba română, Reforma limbii din Ardeal, Crearea stilului român, Probleme de poetică în literatura română a sec. XX, Capitele din sintactica română descriptivă, Exerciții de limba română, Dicționarele „Școlii ardeleni”, etc. Își începe cariera ca poet, apoi traduce din limba română. Eminescu a fost tema sa preferată și opera celui mai mare poet român l-a condus pe tot drumul vieții. S-a ocupat de opera acestuia în mai multe studii, dintre care aș aminti: *Contribuții la studiul sintaxei poetice a lui Mihai Eminescu* (Contribution a l'étude de la syntaxe poetique de Michel Eminescu, Acta Linguistica, 1964, 117-133), *Varietățile lingvistice ale decasilabei în poezia lui Mihai Eminescu* (Les varietes expressives de l'hendecasyllabe dans la poesie de Michel Eminescu, Acta Linguistica, 1962, 137-167). La București îi apare și o monografie despre Eminescu, *Stilul poetic al lui Eminescu* (București, 1964). Este o noutate la Gâldi folosirea modului de examinare simetric, care face posibilă descoperirea legăturilor semantice și lingvistice în același ritm, punând astfel în lumină metoda de lucru a lui Eminescu. Gâldi pune accentul pe examinarea diferitelor modalități de exprimare poetică ca ritmul, rima, disonanța, repetiția folosită pentru a menține o anumită atmosferă și elemente ale muzicalității poeziei. Una din cele mai importante aspecte ale cărții sale este faptul că se ocupă de Eminescu din perspectiva generală a poeziei române, urmărind inovațiile aduse de acesta. Cu ajutorul metodei comparative dă voce conexiunilor și influențelor din literatura universală.

La Gâldi László problematica poeziei este tratată în mai multe studii: *Perioadele istoriei poeziei românești* (A román verstörténet korszakai, Filológiai Közlöny, 1960) și varianta dezvoltată a acesteia care apare în limba franceză *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine* (Studia Romanica Universitatis Debreceniensis de Ludovic Kossuth nominate, Series Linguistica, 1964), *Este versul liber? Reflecții asupra versificației la Lucian Blaga* (Le vers est-il libre? Reflections sur la versification de Lucian Blaga, Omagiu lui A. Rosetti, București, 1965), *Anotimpurile lui Alexandri* (Limbă și literatură moldovenească, 1969), și *La aniversarea centenarului morții lui Iancu Văcărescu* (Iancu Văcărescu halálának százéves évfordulójára, Filológiai Közlöny, 1963). Apar și câteva cărți pe această temă: *Introducere în istoria versului românesc* (1971), *Contribuții la istoria versificației românești* (Contributions a l'histoire de la versification roumaine. La prosodie de Lucian Blaga, 1972) și *Introducere în stilistica literară a limbii române* (1976). În *Introducere în istoria versului românesc* tratează istoria și principalele caracteristici ale poeziei românești începând cu sfârșitul sec. XVII până în perioada celui de al doilea război mondial.

Talentul fără de pereche a lui Gâldi de a cunoaște atât de multe limbi, alături de sensibilitatea sa față de artă i-au dat posibilitatea de a scrie pe lângă studii de stilistică română, franceză și italiană, de a examina stiluri poetice, a efectua



Acoperișul roșu de la Tescani (1980)

cercetări în domeniul poeziei și în rusă, neogreacă și în limbile fino-ugrice. A efectuat și cercetări de lexicografie. Și-a scris atât lucrarea de diplomă *Influența dicționarelor maghiare asupra limbii române* (A magyar szótárirodalom hatása a románra, 1932) cât și lucrarea de doctorat în cadrul Academiei, 20 de ani mai târziu, *Istoria dicționarelor maghiare în perioada iluminismului și a reformei* (A magyar szótárirodalom a felvilágosodás korában és a reformkorban, 1957). Ca scriitor de dicționare opera sa principală este *Dicționarul maghiar-rus, rus-maghiar* editat împreună cu Hadrovics László, care a apărut într-un milion de exemplare începând din 1951, având format mare, mijlociu și mic. Acest dicționar este cunoscut sub numele de „Galdi-Hadrovics”. Pe lângă acesta a mai scris în 1958 un *Dicționar spaniol-maghiar, maghiar-spaniol*.

Galdi a fost un om de știință multilateral, cel mai bun specialist maghiar al limbii italiene, franceze, spaniole și române, care s-a interesat și de poporul slav, precum arată și prelegerea sa ținută în cadrul Congresului Slaviștilor de la Sofia, prin tratarea prozodiei speciale a lui Lermontov.

Tamás Lajos (1904-1984) personalitate eminentă a lingvisticii comparative neolatine din Ungaria, a fost profesor și cercetător. Teritoriul său principal de cercetare a fost istoria limbii române, în cadrul acesteia mai ales istoria influenței maghiare, devenind specialist notoriu în această tematică. A scris un studiu despre formarea limbii și popoului român, despre acel strat al limbii române care a trecut în vocabularul limbilor învecinate prin intermediul latinității din Ungaria. Totodată nu numai operele sale care se ocupă de limba română, ci și cele de romanistică și lingvistică generală sunt deosebite. Elementele slave ale limbii române l-au îndemnat la cercetarea bulgarei și a rusei; limbile cu o structură atât de diferită care au fost în contact una cu cealaltă,

influențându-se reciproc l-au îndemnat înspre lingvistica generală. El este întemeietorul albanologiei ca știință în Ungaria. Pe baza acestor date putem spune că a fost poliglot.

Carierea științifică a lui Tamás Lajos a început în 1927 când în coloanele revistei *Ungarische Jahrbucher*, apărute la Berlin, laudă ediția lui Mario Roques *Palia de la Orăștie* și studiul lui Nicolae Drăganu despre Mihail Halici. De pe atunci în focarul preocupărilor sale stă examinarea din punct de vedere istoric și lingvistic a relațiilor româno-maghiare. Din această tematică face parte și lucrarea sa *Cuvinte de împrumut maghiare în limba română* (Die ungarischen Lehnwörter im Rumanischen) care este tipărită în 1928 și care pe lângă date care țin de istoria limbii conține și date de difuzare geografică, variante, origini, probleme de etimologie și aprecieri critice etimologice. Este foarte importantă și lucrarea lui Tamás Lajos care apare în 1942 la Cluj sub titlul *Aprecierea din punctul de vedere al istoriei culturii a cuvintelor rumene împrumutate din limba maghiară* (A magyar eredetű rumen kölcsön-szavak muvelodestortenei erkelese). Cercetarea influențelor lingvistice româno-maghiare și a cuvintelor împrumutate de limba română din cea maghiară poate fi urmărită pe tot parcursul carierei științifice a lui Tamás Lajos. În 1966 apare monografia *Dicționar istoric-etimologic al elementelor maghiare din limba română* (Etimologisch-historisches Wörterbuch der ungarischen Elemente im Rumanischen – Unter Berücksichtigung der Mundartwörter) care tratează în limba germană influențele lingvistice româno-maghiare, carte care va fi republicată în Statele Unite în 1967. Acest studiu este fructul a 30 de ani de muncă de cercetare. Operele similare semnate de Alexics György și S.C. Mândrescu se dovedeau învechite deja la sfârșitul secolului, lucru care l-a determinat pe Tamás Lajos să prelucreze această parte a

vocabularului limbii române care este importantă și din punctul de vedere maghiar. După primul război mondial mai mulți lingviști au fost ocupați de elementele maghiare ale limbii române, printre ei cel mai prosper cercetător a fost Nicolae Drăganu, fostul profesor al Universității din Cluj, Gáldi László și Carlo Tagliavini. Dintre cei care s-au ocupat de această tematică Tamás îl amintește cu mare respect pe academicianul român Alexandru Rosetti. Cartea sa de aproape 1000 de pagini acoperă perioada dintre sfârșitul sec. XVI și 1960 și oferă material maghiar și român, bibliografic enciclopedic, modernă și examinarea istorică pentru mai mult de 2800 de elemente ale vocabularului. Desigur majoritatea acestora face parte din dialectul ardelen, însă mai mult de 180 aparțin limbii uzuale românești, ceea ce este remarcabil din punct de vedere istorico-cultural. El amintește și de cercetările anterioare, prelucrează în opera sa diferitele cuvinte culese din dialectele diferitelor ținuturi, alături de operele literare ale câtorva scriitori contemporani și din unele poezii populare.

După anul 1945 Tamás Lajos publică mai multe studii referitoare la limba română, printre care și *Sistemul fonemelor limbii române* (A roman nyelv fonemarendszere). Filologiai Közlöny, 1956. 3. 95-111). Într-un alt articol adaugă idei importante *La problematica originii limbii literare românești* (A roman irodalmi nyelv eredetnek kerdeséhez, Filologiai Közlöny, 1957. 4. 415-416).

Pálffy Endre (1908-1975) istoric al literaturii, din 1955 până în anul morții sale a fost conferențiarul Catedrei de română. A ținut următoarele cursuri: Istoria literaturii române în sec. XIX, C. Dobrogeanu-Gherea și probleme ale literaturii epocii sale. Capitole din istoria dramei românești. A luat parte la munca de editare a *Dicționarului român-maghiar* și a *Lexiconului Literaturii Universale* (Világírodalmi lexicon). Principalele sale opere sunt: *Ghid de conversație pentru limba română* (Román tarsalgási zsebkönyv, 1960), *Istoria literaturii române* (A román irodalom története, 1961), *Viața și opera lui George Coșbuc* (George Coșbuc élete és költészete, 1973). A publicat numeroase studii în limba maghiară, română, germană și franceză. În cartea sa *Istoria literaturii române* scopul său a fost de a da posibilitatea purei informări sau, în cazul celor interesați, a studiului mai aprofundat, și prin calitatea deosebită a celor scrise depășește cu ușurință categoria cărților educative. Valoarea istoriei sale literare este ridicată de faptul că subliniază relațiile literare româno-maghiare și prezintă literatura română sub forma unui text interesant.

Cartea sa scrisă despre Coșbuc are avantajul de a fi minuțioasă, de a folosi cele mai vechi materiale de referință și de a fi foarte bogată în date. Printre altele prezintă și bogata activitate de traducător a lui Coșbuc, comparând textele originale din latină, germană, sanscrită și spaniolă.

În operele sale, Pálffy Endre prezintă autorii literaturii române din sec. XIX și caracteristicile literaturii scrise de ei în comparație cu literatura maghiară sau cu literatura altor popoare învecinate după metoda literaturii comparate.

A publicat studii și în seria cursurilor universitare: *Legăturile dintre literatura română și literatura maghiară*, *Literatura română în sec. XX*, *Literatura universală începând cu primul război mondial până în ziua de azi*. A fost unul din cei mai harnici profesori în munca sa de popularizare a literaturii române.

Domokos Sámuel (1913-1995) istoric literar, etnolog, bibliograf, traducător, este profesor la Catedra de Română până la pensionare. În 1948 vine la Universitatea din Pesta în funcție de asis-

tent universitar unde va ține următoarele cursuri: Introducere în filologia română, Introducere în istoria literaturii române, Istoria literaturii române-seminar, Literatura română în sec. XIX, Literatura română de la Eminescu la Coșbuc, Literatura română după Coșbuc, Istoria literaturii române între 1880-1900, Istoria literaturii române până la sfârșitul secolului, Literatura română a sec. XX, Adăugiri la începutul dramei românești, Citirea textelor literare românești, Istoria influențelor literare româno-maghiare, Introducere în poezia populară românească, Exerciții de gramatică română, Exerciții de limbă și vorbire. În cariera sa a fost adânc influențat de profesorul Tamás Lajos pe care l-a avut drept mentor. Și-a susținut teza de doctorat din lingvistică în 1946, apoi diploma de candidatură în 1956 din balade haiducești românești, care conține comparații elementelor comune și distincte ale formei și conținutului baladelor românești cu cele din alte țări est-europene. Tot sub egida lui Tamás Lajos a obținut în 1977 titlul de doctor în științele literaturii prin lucrarea sa *Octavian Goga, poetul și traducătorul* (Octavian Goga, a költő es műfordító), carte publicată în 1971 la editura Kriterion din București, ca apoi să apară și în limba română în 1978. În această operă Domokos Sámuel prezintă celor care se interesează de literatura română, poeziile „greu de comentat”, operele pline de contradicții ideologice ale lui Goga. Este meritul cărții lui Domokos faptul că lucrează cu multe surse necunoscute până atunci. Prin cercetarea efectuată în arhivele din Pesta a găsit date importante cu privire la funcționarea revistei „Lucrașul”, prin care se vede că activitatea lui Goga în cadrul revistei este mai importantă decât credeau monografiile săi. Deja din 1943 publică în diferite reviste românești și maghiare și este unul dintre cei mai importanți mediatori ai literaturii române în Ungaria.

Opera sa principală *Bibliografia maghiară a literaturii române I*. (A román irodalom magyar bibliográfiája I.) care apare în 1966 la Irodalmi Kiadó din București și este urmată de vol. II publicat de editura Kriterion (1961-1970). Această operă de aproape 1900 de pagini este foarte importantă din punctul de vedere al literaturii comparate și este recunoscută atât de presa românească cât și de cea maghiară. Este prima operă care privește panoramic operele literaturii române în cadrul culturii maghiare, este documentul influențelor româno-maghiare care se dezvoltă organic și multilateral. Domokos Sámuel a fost conștient de faptul că expunerea influențelor româno-maghiare și caracterizarea acestora este de datoria istoriei literaturii ambelor popoare și poate conduce la cunoașterea aprofundată a literaturii. Această idee a



Turla la Varatec (1982)

dominat în momentul publicării *Influențelor literare maghiaro-române* (Magyar-roman irodalmi kapcsolatok, Bp., 1995) în care adună laolaltă problemele literaturii române și a folclorului maghiar, sintetizând astfel ideile operelor sale.

Sub forma unei culegeri publică în 1982 antologia rămasă în manuscris a lui Veress Endre *Documentele dintre 1780-1848 ale publicațiilor românești de la presa universitară din Buda* (A Budai Egyetemi Nyomda román kiadványainak dokumentumai 1780-1848), în care acesta adună și subliniază caracteristicile acestor documente. Domokos prelucrează aceste date și apoi le publică la Akadémiai Kiadó împreună cu un studiu introductiv. Putem afla de activitatea plină de succes a presei, despre faptul că au fost tipărite mai mult de 200 de cărți în limba română, cărți didactice și economice. Din documente aflăm mai ales despre activitatea „triadei” Școlii Ardelene (Samuil Micu Klein, Gherghie Șincai și Petru Maior), aflând multe despre ei.

În opera sa *Horele morților ale lui Teodor Sava* (Bp., 1989) ne aduce elemente de folclor dintr-un sat maghiar populat de români, Méhkerék (Micherechi). Domokos Sámuel a fost un cercetător-filolog harnic care cu fiecare rând al său a stat în slujba apropiierii dintre cele două culturi.

Nagy Bela (1925-1995) lingvist, conferențiar universitar, este numit în 1951 drept asistent la recomandarea lui Tamás Lajos. În 1963 își dă doctoratul, ca apoi în 1968 să își scrie teza de candidatură cu titlul *Viața și activitatea lui Dimitrie Eustatievici*, publicată în limba română sub titlul menționat anterior, în 1987 (Tankönyvkiadó, Budapest). La Catedra de Română ține următoarele cursuri: Fonetica și morfologia limbii române, Sintaxa română, Introducere în filologia românească, Istoria lingvisticii românești. În afară de monografia scrisă despre Dimitrie Eustatievici, el publică studii în limba maghiară, română și franceză despre legătura dintre domniitorul fanariot Constantin Mavrocordat și Dimitrie Eustatievici, despre istoricul gramaticilor (*Les debuts de l'histoire de la grammaire roumaine*, 1979), despre gramatica dialectului de la Kalocsa (*Les manuscrits roumains de Kalocsa*, 1983) și despre primele gramatici maghiare apărute în limba română (*Gramatici ungurești în limba română în sec. al XIX. între tipărișurile tipografiei universitare din Budapesta*, 1983). S-a ocupat și de povestitorul român din Ungaria, Vasile Gurzău (*Les contes de Vasile Gurzău en langue hongroise et en langue roumaine*) și a scris și în *Lexiconul Literaturii Universale* (Marcel Breslașu). Mai trebuie amintită și *Cartea de limba română* (Roman nyelvkönyv, Bp., 1971) scrisă împreună cu Lucia Borza din care mulți învață limba română cu succes.

Miskolczy Ambrus (1947 -) profesor universitar, istoric, filolog, cunoscător a mai multor limbi, om cu o cultură deosebit de largă, savant minuțios deosebit de activ, actualmente conducătorul Catedrei de Limba și Literatura Română de la Pesta. Este unul dintre autorii cărții în trei volume *Istoria Transilvaniei* (Erdely Története), redactorul seriei *Encyclopedia Transylvanica*, operă de mare valoare științifică, și al anuarului *Europa Balcanica - Danubiana Carpathica*.

Stăpânul inelelor III – Întoarcerea regelui

■ Alexandru Jurcan

De când mă știu am fost fascinat de lumea basmelor, de locurile edenice ori malefice, de liantul maniheist, de o lume ficțională compensatorie. Nu cred că aș fi singurul care resimte nevoia de basm, de cantonare în oniric. De mic copil visam cărări întortochate, lavă curgătoare în hăuri, tuneluri horror (a se vedea cartea lui Horia Căpușan *Drumul ca imagine creatoare*), pajiști paradisiace, eroi charismatici.

Cu *Stăpânul inelelor* regizorul Peter Jackson a demonstrat imposibilul. Vin unii și discută despre mulțimea trucajelor, despre aportul ordinatului. Mie îmi place să savurez plăcinta, nu să mă gândesc cum a fost procurată făina, cine a amestecat aluatul. Miza filmului era imensă, cartea lui J.R.R. Tolkien purta sumbrul și sublimul. Jackson a reușit magia completă într-un film uluitor,

provocator. Îmi ridic pălăria în fața performanțelor maeștrilor. Regizorul a îmblânzit inimaginabilul. Iată hobiți, orci, castele incredibile, lupte, păianjeni, arcași, munți perfiți, zburătoare preistorice, empatii bizare – totul în 274 de zile de turnaj cu 270 de milioane de dolari.

Peter Jackson a riscat, schimbând pe alocuri (cu parcimonie) cartea lui Tolkien. A inventat lupta dintre Gandalf și Balrog, a acordat mai multă atenție eroinelor. Filmările au avut loc în Noua Zeelandă. Actorii Viggo Mortensen, Elijah Wood, Ian McKellen, Orlando Blum s-au contopit cu personajele.

Ultima bătălie gigantescă se desfășoară în paralel cu descinderea în infern a celor doi hobiți. Paroxismul dramatic taie respirația. Nazgûl scoate țipete de moarte. Gollum cade în lava arzândă,

ținând inelul în mână. Din nou Frodo, Sam, Boromir, Pippin, Gandalf, ținutul Mordor – apoi instaurarea calmului. Despărțindu-se greu de eroii săi, regizorul dilată finalul, edulcorându-l, ratându-l într-un stil șablonard, ceea ce împietrează asupra ritmului general.

Privind bătălia finală, cu mii de figuranți, cu păsări apocaliptice în zboruri terifiante, cu monștri giganti, mi-am șoptit că Peter Jackson a realizat cel mai bun film al său, la înălțimea sursei literare, film simptomatic pentru acest secol, în sensul osmozei (fericite) dintre performanțele tehnicii și calitatea artistică.

Revista presei culturale

Top 3 (al revistelor culturale) cu/fără propuneri

De multă vreme *Tribuna* nu a semnalat în paginile ei aparițiile altor reviste culturale. Credem că pentru cititorul nostru ar fi utilă o minimă informare înainte de a trece – să zicem, în *week-end* – prin fața chioșcurilor cu reviste și ziare. (Evident, în unele cazuri, asta rămâne o figură de stil: anumite periodice sunt mai greu de procurat decât fildeșul rinocerului african.) Iată, prin urmare, ce am citit & ordonat noi (cât mai puțin subiectiv), pentru "topul" lunii martie:

Propunere de intrare/ieșire: Ultima apariție în peisajul revuistic clujean, intitulată *Duminică* și supraintitulată *O sâmbătoare a cuvântului*, nr. 2/iarna 2004, este străjuită, în chip de emblemă, de fotografia color a regretatului boem & peripatetician napocan Ioan Viorel Bădlică, ghid al numeroșilor studenți porniți pe arterele filosofiei de bulevard. Emoționat, Ștefan Petra scrie: "Ca și Socrate la timpul său, I. V. B. va rămâne în amintirea vieții culturale (clujene) și a multor (foști) studenți ca un personaj aparte, plin de pitoresc, ca un om cu o vastă cultură filosofică, de un real talent, din păcate prea puțin valorificat, cu destin existențial mai degrabă tragic". Encomiastică și supralicitând stafia unui defunct, *Duminică* iese, din topul nostru, fără ca măcar să intre...

3. O revistă tenace, consacrată prin minimă concurență, este sătmăreana *Poesis*. Așa cum ne-a obișnuit de ani buni, *Poesis* publică poeți și critici ai poezilor, cronici ale festivalurilor de poezie: până aici totul e O.K. Numai că revista mixează nume de toată mâna, autori mai mult sau mai puțin instruiți, așa încât în loc să formeze gustul literar, să-l rafineze și să-l dezvolte, ea îl anesteziază cu o diversă gamă de mirosuri. În nr. 1-2-3/2004, de pildă, producțiile (în română și în engleză) ale "nemuritorului" Gheorghe Grigurcu preced poeme ironice, splendide construcții post-brechtiene, de Günter Grass și Wolf Biermann. Niște texte realmente forțate, triste, semnate de

Angela Marinescu ("Mi se fâlăie de toți tinerii/ ce vor să mănânce/ din poezia mea fără să plătească/ o minimă taxă de intrare.../ mi se fâlăie stau în bătaia vântului puternic") sunt urmate de poemele tinerilor Dan Coman și Claudiu Komartin, laureatii ai Premiului Național "Mihai Eminescu" pentru debut, Botoșani, ediția 2003...

2 este locul ce revine, în top, numărului semnal (1/17-23 martie 2004) al noii reviste editate de Institutul Cultural Român, intitulată – poate prea pompos – *Cultura*. În editorialul de la pagina 3, prozatorul optzecist Cristian Teodorescu, uns director, impune standardele următoarelor numere: "*Cultura* e o revistă în care dezbateră și polemica sunt și vor fi monedă curentă. Din același motiv folosim «arma» interviului, mai mult decât alte publicații. *Cultura* se adresează românilor din toată lumea, dar vrem să fie și un ambasador cultural. Acesta e motivul pentru care avem o antologie bilingvă, cu ajutorul căreia vrem să propunem în lume personalități ale culturii autohtone". Fie și numai câteva dintre numele redactorilor și colaboratorilor recomandă tânără publicație: Ion Pop, Cornel Ungureanu, Marius Chivu, Al. Cistelean, Iuliana Alexa și alții.

1. Într-un format elegant, adresându-se deopotrivă iubitorului de literatură și arte vizuale, revista arădeană *Arca* impune cu fiecare nouă apariție. În nr. 1-2-3/2004, de urmărit excelențele cronici de poezie ale poetului Romulus Bucur, despre confrății Mircea Cărtărescu (cu cele *Cincizeci de sonete...*), Ioana Nicolaie (*Credința*) și Gelu Vlașin (*Atac de panică*). Savuroase, minimaliste, ingenioase și întotdeauna la limită/a (criticii, poeziei, gustului comun etc.), comparațiile și analogiile lui Bucur. Despre opera sonetistului lunedìst, va scrie: "Totul se aglutinează, și ne putem reprezenta imaginarul cărtărescian ca o omlă în care, prin masa principală a acesteia, putem vedea bucățele de cârnați, de ciuperci,



Curte (1966)

cașcaval ras, verdeață". Mini-dosarul Cărtărescu se încheie cu textul sobru și inteligent pe care Gheorghe Mocuța îl dedică volumului *Puneri tânăr, înfășurat în pixeli*: autorul observă filiația "formulei literare" cărtăresciene din proza lui... Livius Ciocârlie (tema bricoleurului). De citit și extrem de viu interviu acordat de "arădeanul" Mircea Mihăieș lui Carmen Neamțu, eseul *Locurile memoriei. Miorița*, semnat de Ovidiu Pecican, căruia fixațiile mentale românesc îi provoacă verva și pamfletul: "[...] în perioada dictaturilor postbelice (mai ales a ultimei, ceaușiste), și *Miorița* a oferit armătura mitologică defetismului românesc dispus să-și argumenteze paralizia printr-o structură antropologică (autoatribuită) conținând doze diverse de resemnare, fraternizare a victimei cu călăul, imolarea propriului partener de viață, conștiință a eșecului oricărei inițiative creatoare și strategie a zborurilor frînte". (*Șt.M.*)

Calul cel mic

■ Steve Walker

Steve Walker, originar din Tyneside, nordul Angliei, este autorul mai multor povestiri și poezii publicate în reviste și antologii de literatură engleză contemporană. Povestirea de față, Calul cel mic (The Small Horse), face parte din volumul de proză scurtă *British Short Stories of Today*, ediție îngrijită de Esmor Jones, Penguin Books, Middlesex, 1987.

La început am crezut că era un șoricel și nu m-am deranjat doar pentru atât. Trăind într-un asemenea loc, prezența șoarecilor este un lucru obișnuit. Este adevărat că scâncea în timpul nopții și nu o dată s-a întâmplat să mă trezească. Mă sculam din pat, trăgeam perdelele și priveam somnoros spre antrepozitul închis de peste drum. Credeam că scâncetele veneau de acolo. Este iarăși adevărat că tropăia în spatele plintei, ca un cal – dacă ar exista cai de dimensiuni mici. Dar nu m-am gândit atunci la asta.

Întâia oară l-am văzut într-o duminică, în timp ce-mi luam ceaiul; era perioada cea mai mizerabilă din săptămână pentru mine. Am închis televizorul ca să evit programele religioase și, neavând altceva de făcut, m-am intristat; întotdeauna eram așa. Îmi ungeam niște unt pe pâine când am auzit zgomote de cai. M-am uitat atent de jur împrejur. Da! Era acolo, tropăind pe linoleumul de lângă ușa camării. Un cal mic! Într-adevăr, nu era mai mare decât un șoarece subnutrit: i se vedeau coastele, iar ochii-i erau ieșiți din orbite. L-am privit atent, ținând pâinea într-o mână, iar cuțitul cu bucata de unt în cealaltă. Da, era în mod cert un cal mic.

Trecut de vârsta de douăzeci de ani, am rămas același: eram compozitor, sau credeam că eram, dar toate cântecele mele fuseseră refuzate și trecusem printr-un moment de criză. Nimic nu mersese bine pentru mine. Începusem să lucrez ca vânzător, când i-am povestit unui coleg problema care mă frământa.

“Renunță” mi-a spus ironic. “Ai o slujbă bună aici. Renunță. Niciodată nu vei reuși.”

Ceea ce dorea să spună era: ești un om obișnuit, ca mine. Nici să nu te gândești că ești compozitor. Oamenii ca noi nu sunt compozitori.

Desigur că avea dreptate. I-am urmat sfatul, dar de atunci evitam oameni și lucruri ce-mi păreau deosebite. Așadar, ce puteam face când m-am confruntat cu situația de a avea un cal mic infestându-mi apartamentul? Aveam nevoie de sfaturi, însă cunoșteam doar oameni simpli. M-am confesat câtorva dintre ei, care mi-au răspuns: “Haide, lasă prostiile.” Și mă evitau în următoarele zile.

I-am relatat întâmplarea șefului meu, d-nul Ducksbury. A avut aceeași reacție, după care mi-a arătat noile fotografii ale nepoților săi.

“Nu. Nu. Cu adevărat vorbesc serios” am spus.

“Oh, da? Un cal mic? Nu există așa ceva.”

“Dar există, am văzut unul.”

“Atunci cum se face că nimeni altcineva nu a mai văzut vreunul? De ce crezi că ești atât de special?”

Mai cunoșteam un tânăr ce lucra temporar în sectorul destinat ambalării mărfurilor cu care evitasem să discut în trecut, nici măcar atunci când verificam nivelul stocului, pentru că cineva îmi spusese că era pictor – picta în ulei. I-am găsit adresa într-unul din dosare. În ziua aceea, avusesem drum chiar pe lângă locuința lui.

“Mă scuzați.”

“Da.”

“Poate că vă amintiți de mine de la magazinul lui Hollis. Vă pot deranja o clipă?”

M-a lăsat să intru.

Înăuntru erau două fete dezbrăcate și reze-mate spate în spate; stăteau pe o platformă. Le picta în portocaliu. Eram extrem de stânjenit. Una dintre ele și-a luat un capot și a mers să pregătească niște ceai, dar cealaltă a rămas acolo. N-am primit ceaiul și nici nu am apucat să-i povestesc prea mult tânărului. Foarte repede a devenit sarcastic și m-a rugat să plec. Fetele râdeau în timp ce el mă înghițea afară din casă.

Când am ajuns la mine, calul bea dintr-o farfurioară laptele pe care îl lăsasem la îndemână. Am turnat niște cereale în palmă și i-am dat să le mănânce. Animalul însă nu îndrăznește să vină. Pentru că m-am săturat să stau ghemuit, m-am dus să-mi deschid televizorul.

Încercam să-i dau de mâncare de fiecare dată când îl vedeam și, două săptămâni mai târziu, într-o dimineață – când nu mă dusesem la lucru – tropăia și mânca mulțumit din palma mea. Eram emoționat să-l văd de aproape. Pentru că l-am hrănit, se mai îngrășase. Ce creatură perfectă era! Dar, datorită felului meu de a fi, nu i-am putut tolera misterul, unicitatea. Brusc, m-am hotărât să-l otrăvesc.

Odată ce mi-a trecut acest gând prin minte, s-a ridicat pe picioarele din spate și a luat-o la fugă. M-am desculțat de un pantof și l-am aruncat după el. N-am procedat bine. Micul animal a dispărut prin gaura prizei de la vechiul frigider.

Câteva nopți mai târziu m-am trezit speriat. Un vis, credeam, deja uitat sau calul era în dormitorul meu? Am căutat printre așternuturile de pat, pe sub mobilă, am verificat dacă plinta nu avea crăpături, noi sau vechi. Nimic. Din nou am tras perdelele, să mă uit la antrepozitul închis de peste drum. Întotdeauna am avut propriile bănuiele despre acesta, iar acum parcă zăream lumini minuscule în spatele

fereștrilor murdare și cu gratii de lângă trotuar.

M-am îmbrăcat imediat, mi-am pus o lanternă în buzunar și am ieșit în grabă. Stăteam în fața ferestrelor cu gratii dar fiindcă erau prea murdare, nu puteam zări nimic înăuntru.

O ușă veche, cu balamale tari, mi-a barat intrarea. După ce am deschis-o cu două lovituri de picior, am aprins lanternă și am pășit înăuntru. Mă aflam în biroul unui maistru: încă mai existau dulapuri și mese de scris, iar pe perete atârna un calendar vechi de doisprezece ani.

Ascultam cu atenție. Da – zgomotul era aido-ma zgârieturii unui șoarece. Acesta era cu siguranță locul de unde calul cel mic venise și probabil că – îmi închipuiam – undeva în antrepozit exista o întreagă herghelie.

Nimic nu avea culoare în lumina lanternei. Mergeam pe pardoseala bătătorită spre magazia principală. O altă ușă înaltă de lemn mi-a barat drumul. N-am găsit clanța, și cu toate că am împins, n-am putut s-o clintesc. I-am dat o lovitură cu piciorul dar fără rezultat, ușa fiind groasă și solidă.

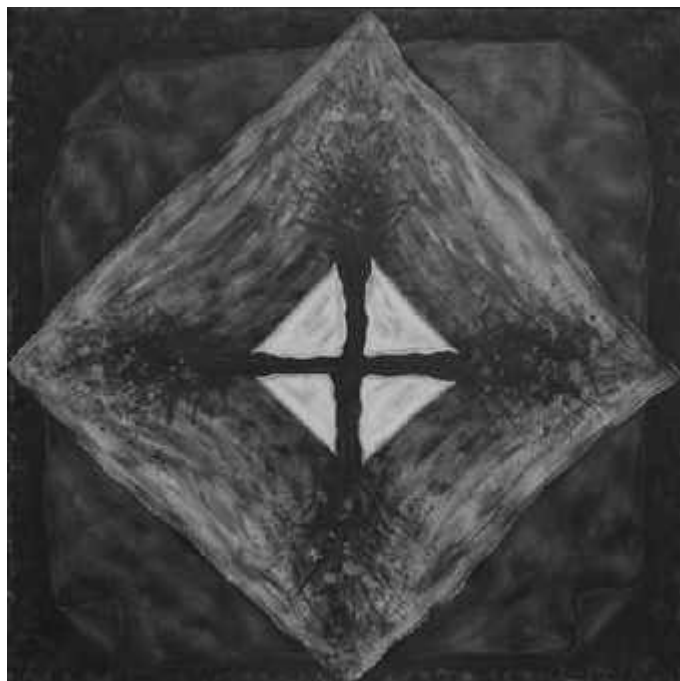
Ce altceva puteam să fac? Vroiam să renunț și să plec. După doar câțiva pași am auzit ușa deschizându-se. Apăsasem pe vreun buton fără să-mi dau seama? Era cineva înăuntru?

Am mărit lumina lanternei. Am îndreptat-o spre tavanul uriaș cu lucrame sfărâmate, iar apoi spre podeaua antrepozitului.

Da, vedeam câțiva cai asemănători celui din apartamentul meu. De asemenea, peste tot, de parcă s-ar fi adunat martorii unui eveniment spectaculos, erau și oameni, oameni minusculi. Cei mai mulți erau goi, unii purtau pălării de hârtie și aveau sulite din sticlă spartă. În lumina lanternei, stăteau îngrămădiți lângă focurile mici pe care le făcuseră; mai erau și alții care fugeau, însă nu-i puteam urmări.

Acum, acasă, stau în pat cu lumina aprinsă. Intenționez să fac asta toată noaptea și să citesc Biblia cu voce tare.

Traducere din limba engleză
de LIANA MUTHU



Prapor în Polonia. Kamten Pom (1979)

Biscuitul Cultural

■ *Marius Jucan*

Biscuiții ocupă demult un loc privilegiat în tradiția obiceiurilor noastre alimentare, o știe oricine. Adesea obiect al concurenței între diferite mărci de patiserie fină, biscuiții ne amăgesc uneori foamea cu variate și ingenioase rețete de singularizare ori hibridare a două gusturi, dulce și sărat. O combinație adjudecată cu plăcere de mai toate vârstele, deși nimeni nu poate pretinde, la nici o vârstă, să se hrănească exclusiv doar cu biscuiți. Biscuiții se pot consuma însă oricând, oriunde, ca aperitiv, prânz, ori desert, dar cel mai adesea în loc de. Dacă laturile unui pătrat imaginari al senzații de gust, dulcele, săratul, amarul, acrul, corespund poate modelului umorilor lui Hipocrate nu știm cu certitudine, dar cert e că biscuiții acri ori amari nu se produc. Fapt e că pasta lor mai fină ori mai puțin rafinată, după cum le e menirea și locul de întâlnire cu consumatorul / consumatoarea, combină doar două senzații, cea de dulce și cea de sărat, ceea ce ne duce cu gândul la simplitatea aparentă a fabricării lor. Popularitatea și rezistența în timp a micilor hibridi alimentari dovedesc însă contrariul. Dar la urma urmei, s-ar putea spune, nu sunt decât niște biscuiți. Ar merita poate, atunci când îi ronțăm distrați ori când îi înfulecăm absenți, să știm de ei și altfel.

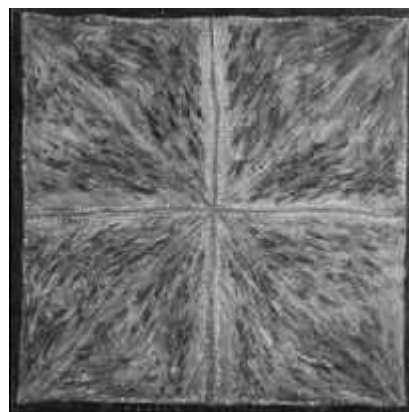
Gustare fragilă, delicată și totuși hrănitore, biscuitul este povestea dulce ori sărată a rezervei minimale de hrană, a rației fixe, după cum ne povestește istoria lui. Pachețelele de biscuiți îi înzestrau pe soldații liniei întâi, substituit dehidratat al hranei copioase și îndestulătoare, rară în timp de război. Chiar dacă nu arată de fel milităresc ori războinic, biscuitul are ceva sugestiv pentru orice imagine a luptei: ideea de concentrat. Miniaturizarea, condensarea, dimensiunile liliputate ale unei gustări luate din mers ori în clipe rare de răgaz, arată oricui o anume perspectivă frustră despre hrană și viață, de nu chiar severă, atunci când biscuiții au doar gustul prafului de cretă, iar foamea continuă să mocnească încă, după vreo câteva pachete.

Mai mult decât atât, biscuiții demonstrează cu câtă ușurință poate fi hrana uniformizată, serializată, transformată în secvențe ce ordonează în cele din urmă orarul degustătorului. Nu e timp pentru mese prelungite și festinuri opulente, par să spună biscuiții. Și nici bani nu sunt. Așezate în forme geometrice rotunde ori pătrate, secvențele de timp cheltuite cu zgârcenie pentru consumul biscuiților corespund, vrem-nu-vrem, pastilei de trai, unui concentrat de hrană-medicament la îndemâna oricui. Pastilă nu înseamnă în latină altceva decât „pâine mică”, după cum pasta farmaceutică a medicamentului e pâinea celor în nevoie. Și la fel cu cei în nevoie, alții, foarte mulți, au nevoie de un alt fel de pâine mică, ori mai degrabă de pâinea cea mai mică a unui „aluat” ceva mai special, anume cel cultural.

Biscuitul cultural este o asemenea „pâine mică”, culturală. Ea își răspândește gustul și aroma (când pâinea este bine coaptă), peste tot în viața omului modern. Rubrica favorită a ziarului, micul foileton, impresiile de călătorie, reportajul tv, știrile locale vs. cele naționale, dezvăluirile și talk-show-

urile, interviurile cu celebritățile de orice fel, cronica neagră, dar mai ales reclama. E prea adevărat însă biscuitul se învecinează cu divertismentul, iar acesta poate altera rețeta. Dulcele devine siropos, săratul se pierde în nesărat, și uneori gustul dispăre definitiv. Stereotipul industriei culturale, „decât nimic, mai bine puțin”, poate fi rescris în „decât un maxim abstract, mai bine minim concret”, pe înțelesul tuturor. Oricâte motivații am găsi pentru noile raționalizări culturale, cea mai persuasivă fiind nevoia de optimizare culturală, ceva rămâne mereu pe dinafară. Devreme ce nu mai suntem nici alchimisti, nici renaștători, și nici măcar romantici să practicăm un sincretism cultural total, e nevoie să ne împăcăm cu o tot mai mare relaționare culturală. Operând tot mai multe legături, s-ar putea să uităm ce anume mai legăm. Optimizarea culturală e desigur un efect stringent al globalizării. Instantaneizarea mesajelor care compun informația culturală, (cazul știrilor și al fotografiilor), alcătuiește pasta, dacă vreți rețeaua de date „sigure”, până la proba contrarie, a ceea ce întâmplă în jurul nostru. Pericolul ignoranței este oare mai mic atunci când aflăm lucruri mai puțin certe, decât dacă nu aflăm de loc? Să recunoaștem că nu tot ce știm ne este și de folos, dar folosul cunoașterii nu poate fi proiectat decât după ce știm puțin mai mult decât am avea strictă nevoie. „Cunoașterea înseamnă putere” spunea demult un filosof englez. Dar ce putere are o asemenea cunoaștere feliorată?

Biscuitul cultural poartă la vedere amprenta sa de rație culturală, deși incitantă, niciodată îndestulătoare. Bateria de informație durează doar atât cât arată termenul inscripționat pe ambalaj. Hrană, medicament, divertisment parțial, informație, în doze mici și relativ ieftine,



Prapor la Constanta (1978)

biscuitul cultural este mai întâi de toate perisabil. Perisabilitatea îi asigură într-un fel accesibilitatea la marele public, și totodată nevoia de a fi schimbat, retopit în altceva, căci cel mai important efect al degustării sale nu este decât cel de a-l căuta pe piață și a doua zi.

Cineva ar putea spune că momentele noastre cele mai bune se petrec alături de asemenea biscuiți culturali. Rubrica preferată de insinuări, vitrina cu dezvăluiri de tot felul, topul vorbelor veninoase, sângele proaspăt al certurilor politice, gongul aproape mut al vreunui comentariu echidistant, reclamele paradisiace din visele noastre interzise. Momentele se uită relativ ușor, însă un anume gust al lor, nu.

Festivalul Internațional „Lucian Blaga”, ediția a XXIV-a

Se desfășoară în perioada 6-8 mai 2004 în mai multe localități ale județului Alba.

În contextul Festivalului se organizează următoarele concursuri naționale (devenite tradiționale):

1. CONCURSUL DE CREAȚIE LITERARĂ ȘI DE CREAȚIE MUZICALĂ pe versuri de Lucian Blaga – deschis tuturor creatorilor, membri sau nemembri ai uniunilor de creație, ai Uniunii Scriitorilor din România și Uniunii Compozitorilor din județ și țară (scriitori, compozitori, muzicieni, profesori, studenți etc.). Poeziile trimise la concurs vor fi dactilografiate la două rânduri. Compozițiile muzicale, de preferat, să fie însoțite de casete înregistrate. Lucrările vor purta un motto, același cu cel din plicul ce conține datele biografice ale autorului. Lucrările vor fi trimise până la 15 aprilie 2004 pe adresa Centrului cultural „Lucian Blaga”, b-dul „Lucian Blaga” nr. 42, cod 515800 – Sebeș, județul Alba.

2. CONCURSUL DE ARTĂ PLASTICĂ, GRAFICĂ ȘI EX LIBRIS – se adresează tuturor

artiștilor plastici, graficienilor din județ și din țară, membri sau nemembri ai Uniunii Artiștilor Plastici din România.

Pentru arta plastică se are în vedere realizarea unui portret al lui Lucian Blaga, cu dimensiuni până la 50/70 cm. Lucrările de artă plastică vor fi depuse la sediul Direcției județene de cultură, culte și patrimoniu cultural național, str. I.C. Brătianu nr. 2, Alba Iulia, cod 510118, până la 20 aprilie 2004.

Juriile, formate din specialiști, scriitori, muzicieni, compozitori, critici de artă, vor acorda, pentru fiecare concurs, premiile instituțiilor organizatoare, ale unor reviste, cotidiane, societăți culturale, asociații ale scriitorilor, Uniunii Scriitorilor, Ministerului Culturii și al Cultelor, Academiei Române etc. La latitudinea acestora stau neacordarea și redistribuirea unor premii. Informații suplimentare la telefoanele: 0258/813119, 819212 – Direcția județeană pentru cultură, culte și patrimoniu cultural național Alba și 0258/732939 – Centrul cultural „Lucian Blaga” Sebeș, județul Alba.

Iarăși despre Europa și America

■ *Ovidiu Pecican*

Procesul unificării europene are astăzi o dublă înfățișare: pe de o parte, el este încurajat și facilitat de SUA, care au tot interesul de a-și consolida cel mai important aliat, cu care împărtășesc, în linii mari, același model civilizațional și împreună cu care ilustrează aceeași paradigmă euroatlantică, liberal-democrată. Pe de altă parte, UE speră că, procedând astfel, își va redobândi demnitatea dinaintea celui război mondial când Europa domina cu statura ei mapamondul, iar stabilitatea lumii nu depindea nicicum de prezența americană. Sigur că, în raport cu logica acestei perspective secundă, americanii nu rămân impasibili, fiind, pe cât le stă în putință, atenți să nu încurajeze o relansare prea accentuată a Europei și dorind mai curând să o păstreze într-o ecuație dominată de obiective și strategii americane. Tocmai asemenea substraturii par să fi fost evidențiate de disensiunile din interiorul parteneriatului euroatlantic cu prilejul trimiterii de trupe de către SUA în Irak. S-a vădit astfel că statele care alcătuiesc nucleul dur al unificării europene nu sunt dispuse să urmeze în orice condiții deciziile unilaterale ale SUA și că, la nevoie, ele știu să-și evidențieze cu destulă pregnanță rezervele. Criza irakiană nu a condus, totuși, la spulberarea unității europene pe cale de a se accentua, deși alte state – Marea Britanie și Spania, mai ales – au secondat SUA fără nici o rezervă semnificativă.

Cu același prilej s-a evidențiat și faptul că, deși candidate entuziaste la calitatea de membre ale UE, state precum România și Bulgaria s-au situat explicit, fără ezitări, din prima clipă, de partea SUA. Atitudinea lor a atras fără întârziere critici vehemente din partea Franței, care a preferat să vadă aici nu o similitudine de atitudine cu „cealaltă Europă” (reprezentată acum de Marea Britanie și de Spania), ci mai curând un proamericanism care ar fi pus sub semnul întrebării opțiunea europeană a acestor state. Neînțelegerea a avertizat și asupra tendințelor, abia acum exprimate pe față și fără înconjur, ale statelor din nucleul dur european, de a încuraja nu atât mult clamata diversitate pe care viitoarea unitate ar așeza-o printre comorile ei cele mai de pret,

cât un anume conformism monocord în raport cu politicile germano-franceze îndreptate spre exteriorul Uniunii. Prin urmare, procesul integrării noilor state nu va fi lipsit de asperități, și este probabil că nu cele economice – îndelung etalate la masa negocierilor – sunt cele mai acut resimțite.

Pe scurt, există o Europă care are nevoie de SUA pentru a-și fortifica energiile menite să o scoată la suprafața părăsită încă acum aproximativ un secol, și mai există una care ar înlocui bucuroasă, reluându-și un rol părăsit cam de multă vreme, SUA în rolul lor de superputere planetară. Cum se vede, jocurile se fac, de-acum, mult peste capetele statelor-națiune, chiar dacă nu neglijându-le pe acestea în calitate de actori. Doar atât, că între timp marii protagoniști au devenit entități mult mai mari, precum: SUA, Comunitatea Statelor Independente, Liga Arabă, NATO, și chiar Banca Mondială sau Fondul Monetar Internațional. Fie că sunt federații de state, alianțe multietnice întemeiate pe un fond religios și pe interese comune, alianțe militare ori, pur și simplu, instituții financiare transnaționale, toate au drept caracteristică esențială profilarea lor într-un orizont a cărui relevanță este situată dincolo de statul-națiune. Totodată, este important de reținut că, deși dețin rolul esențial în marile negocieri mondiale sau zonale, ele sunt flancate nu numai de foștii învingători – statele naționale înseși –, ci și de marile regiuni, mai mult sau mai puțin autonome. Și fiecare dintre acestea vine cu propriile voci, interese, strategii și soluții, nu întotdeauna coincidente cu ale celorlalți parteneri de negociere.

Între toate aceste entități părelnice, și totuși cât se poate de concrete, Europa încearcă să devină ea însăși, atingându-și, în deplină conștiință de sine, limitele. Nu este vorba despre niște limite prestabilite, câtă vreme, deși se poate spune cu precizie unde se termină Europa la vest, nu se știe exact până unde continuă ea la răsărit. Dintr-un alt unghi de vedere, nici nu este vorba despre geografie, ci mai curând de valorile puse la baza alcătuirii noului chip al Europei. Niciodată în istorie acest chip nu s-a revelat, până acum, în întregime. Uneori, el a părut o combinație specifică de elemente greco-latine și creștine. Alteori,



el s-a înfățișat sub chipul voluntar și drastic al războiului de cucerire în numele a diverse table de valori. Astăzi, Europa se revendică de la filosofia revoluțiilor burgheze, situându-se, cu pretențiile ei democratice și liberale, în descendența lor. Pentru alții însă, chiar și în condițiile unui consens cu privire la condiția democrată a Europei comunitare de mâine, aceasta ar trebui să facă loc unor discriminări pozitive pe seama minoritarilor după modelul democrației americane. Între egalitismul cetățenesc și netezirea asimetrică a șanselor balanța pare să incline indecis, când într-o parte, când într-alta. Care dintre aceste Europe va fi „acasă”? Iată o întrebare la care răspunsul nu este încă definitiv decis; și nici nu va fi, până când popoarele care o compun și o vor compune nu-și vor face cunoscute cu precizie opțiunile proprii. Altfel formulat, depinde și de noi, de fiecare în parte și de toți împreună, cum va arăta Europa de mâine. Încă o dată: indiferent de ce decid cancelariile, mai important rămâne votul tacit, clipă de clipă, al omului obișnuit, chiar mărunț, care va trăi în Europa de mâine. ■

Profil

Laudă unui mare artist: Egon Marc Lövith

Picături de rouă pentru suflet

■ *Daniela Gui*

Sfârșitul lunii august cu lumina egală și caldă a după-mesei ne-a chemat spre o clipă de bucurie și împlinire. Lansarea volumului cu sculpturi în bronz al Maestrului Egon Marc Lövith, ilustrat de artistul fotograf István Felek – imagini susținute de inspiratele și perti-

nentele texte ale Alexandrei Rus, Székely Sebestyén György și a președintelui Comunității Evreiești din Cluj, prof. dr. Gavrilă Goldner – constituie un eveniment artistic. Lumea artei s-a încântat de liederurile sopranei Lavinia Bocu, simbioza artelor și a trăirilor euritmice au creat armonia. ■

Prezentările albumului, mai ales cu păsări, au surprins tocmai înălțarea spre speranță și credința în aspirație, aspirație dăruită de Maestrul Lövith cu iubire, căci ce altceva ar putea să sugereze zborul decât acea lumină a creației fără de care lumina dintr-un ar fi neant. Astfel, pasărea este purtătoare a irizărilor de lumină și a boabei de rouă, iar iubitul nostru Maestru ne-a înveșmântat sufletele cu aura cristalului de rouă.

Îi dorim ani fericiți și tinerețe veșnică, fiindcă un creator nu cunoaște limitarea spațiului și a timpului, doar eternitatea frumoasă și minunarea fără început și sfârșit. ■

Pledoarie pentru foileton

■ *Claudiu Groza*

După cum observ de la o vreme încoace, tinerii critici de teatru români calcă vi-guros pe urmele confrăților din literatură și se vor opri, probabil, în aceleași smârcuri fără ieșire.

(Mda. Fraza de mai sus e cam păcloasă, recunosc. Să reluăm.)

Întâlnesc, de la o vreme încoace, în paginile excelentei reviste *Man.In.Fest* (singura publicație cu profil teatral din afara Bucureștilor), diverse articole care pun în chestiune mecanismele, rolul și tehnicile criticii dramatice. Minunat, mi-am spus în primul moment, fiind absolut conștient de precaritatea și superficialitatea foiletonului de spectacol de mulți ani încoace. O profesionalizare a actului critic nu poate fi decât salutară, deci salutară.

Curând însă am început să văd printre rânduri semnele unui radicalism bătos, agresiv, intolerant. Semnele unui academism arid, găunos-neologistic, ucigător ca exercițiu cronicăresc.

Tinerii critici de teatru nu fac decât să repete o mai veche polemică din lumea literară, în care mai-vârșnicii reproșau mai-tinerilor vulgaritate, fușereală, rabat la gustul public. Polemica – mai surdă, mai violentă – s-a încheiat printr-un armistițiu, și lucrurile au revenit la normalitate. O normalitate ușor tensionată subteran, e-ade-vărat.

Greșeala pe care o fac co-breslații mei teatrori este că substituie elementele specifice foiletonului teatral cu o narcisică autoreferențialitate. Interogându-se asupra rostului criticului/criticii, ei tind să-l pună pe acesta în prim-plan, într-un soi de contemplare a propriului buric.

Actul critic nu este un act în sine. El survine unui act artistic și precede instituirea unei judecăți de valoare la nivel public. Foiletonul dramatic nu este nici eseu, nici analiză semiotică, nici exhibiție de neuroni doxați. Ci, tocmai așa cum nu vor să accepte colegii mei, o *dare de seamă* asupra unui act artistic.

Celebra formulă din *Academia Cațavencu*: „citoriții noștri sunt la fel de inteligenți ca și noi” se verifică rareori în realitatea teatrală. Nici un spectator – cât de binevoitor și „de cursă lungă” – nu va descifra un discurs critic aglomerat de con-cepte și abstracțiuni. Iar asta nu se datorează necunoașterii, pentru că, la urma urmei, un om inteligent *întuiește* măcar miezul conceptelor; inaderența despre care vorbesc se datorează *modu-lui diferit de abordare/receptare* a semnului scenic.

La teatru, criticul merge cu platoșă, coif, scut, ba chiar ghioagă ori spadă. Spectatorul vine cu capul gol și mâinile-n buzunar. Învelit, precum un monstruos cocon, în tablă, criticul simte în nări miros de rugină, ochii i se înroșesc de la coiful încins, pe spate i se prelinge transpirația. E iritat, se acrește, devine cărcotaș.

Spectatorul se simte bine. În sală e plăcut, nici prea cald, nici prea frig, spectacolul îi priște. Nările lui deschise simt mirosurile din jur. Pentru două ore viața lui e frumoasă.

Între judecata împăclită a criticului și judecata – poate naivă, dar – oxigenată a spectatorului, pe care s-o alegi? Cât de convingătoare va fi o demonstrație – ridicol-războinică – ce folosește ghioaga conceptelor și spada academismului uscat

în fața zâmbetului relaxat și a figurii destinsse a spectatorului?

Mi-am purtat și eu, recunosc, platoșa prin sălile de teatru. Am avut momente de răzvrătire, mai ales pe când lucram în presa cotidiană, unde calificarea nu prea contează. Am încercat de câte-va ori să deretic prin cămara prăfuită și sărăcă-cioasă a foiletonului dramatic românesc. Mi-am dat seama însă, după câțiva ani, că nu asta e soluția. De atunci mi-am abandonat platoșa și coiful și am început să merg la teatru cu capul descoperit și mâinile în buzunar. Credeți-mă, mă simt mult mai bine.

★

Două locuțiuni mi-au atras atenția în nr. 9 al *Man.In.Fest*-ului: „școala de critică teatrală din România ultimelor decenii, dominată în mod evi-dent de un impresionism păgubos” (C.C. Buricea-Mlinarcic) și „Poate că ar fi de dorit să încercăm să înlocuim termenul de cronică cu sin-tagma *exercițiu de analiză* sau cu alți termeni, mai puțin referențial denominativi” (Mihaela Michailov, al cărei text m-a și provocat, de altfel, să scriu această „replacă”).

Formula „impresionism păgubos” mi se pare abuzivă. Personal, consider că un foileton critic – de orice fel – nu poate evita apelul la *impresiile* autorului fără a-și pierde din impact. Știu, pe de altă parte, la ce se referă C.C. Buricea-Mlinarcic: la critica făcută „după ureche”, plină de clișee, tâmpițică, rumeguș al unei glorioase „limbi de lemn” critice, care a excelat, într-adevăr, în teatru și artele plastice, mai ales.

Ceea ce, înainte de 1989, era ideologie – criticul trebuind musai să găsească un tâlc „onto-logic” în spectacole cu agronomi entuziaști și ingineri rurale îndrăgostite – s-a transformat, după 1990, în *bla-bla* (cuvânt onomatopeic admirabil prin substanță): prin forța împre-jurării, criticul a fost înlocuit de jurnalistul mai mult sau mai puțin rudimentar, iar cronica a devenit o însăulare agramată. De aici, de altfel, îndelungata asperitate a relațiilor dintre regizori/actori și critici, cei dintâi reproșând celor din urmă lipsa de profesionalism. Între timp lucrurile s-au schimbat în bine, așa că, personal, continuu să creditez un anume *impresionism obiec-tivat* (cât de oximoronic ar suna) al foiletonului dramatic, chiar sub aparența unei prezentări sen-zaționaliste (cum am practicat eu însumi prin diverse cotidiene). Este, cred, unica soluție de a ne păstra publicul și de a câștiga, eventual, noi spectatori. *Educația* acestora este un subiect cu totul diferit. Oricum, și noi, criticii, trebuie să ne adaptăm discursul dozei de *spectaculos* pe care orice eveniment o livrează receptorului. Fără să cădem în derizoriu, firește. În context, însă, orice tentativă de academizare a cronicii dramatice duce la de-*targetarea* (sic!) acesteia. Ca un glonte care face *pleos!*

★

Mihaela Michailov atinge, în textul său, o problemă extrem de acută a teatrologiei românești: cea a autonomizării acestei discipline



Peisaj (1979)

în raport cu filologia. Doar că autoarea se cam încurcă în propria-i construcție, punând pe seama cronicii dramatice un deficit ce ține de *ceretarea* teatrală.

Fără a fi didactic, aș face o distincție pe care, îmi pare, mulți tineri critici n-o fac: foiletonul critic nu e mai mult decât un demers elementar-hermeneutic, adresat unei audiențe de nivel mediu, și al cărui scop este acela de a *promova* (pozitiv sau negativ) un produs cultural. La alt nivel se situează *studiul critic* – fie el hermeneutic, semiotic, de estetică ori sociologie ș.a. –; tendința de a da foiletonului critic o asemenea anvergură științifică vine, după părerea mea, din faptul că, la noi, critica de teatru a consacrat cu deosebire foiletonul ca modalitate de expresie publică. Teatrologii noștri sunt mai mult filologi (ceea ce nu-i neapărat o culpă; eu însumi mă socotesc mai apropiat de literatura dramatică decât de specta-cologie). Ei excelează în analize istorice, în eseis-tică literar-dramatică etc., dar sunt mult mai pre-cauți pe terenul spectacologiei, al teatrologiei pro-priu-zise ori al esteticii teatrale. Retență lesne explicabilă: este greu să fii *întemeietor*, pionier într-un domeniu aproape virgin.

În România, teatrologia este încă o disciplină tânără. Luările de poziție – *asumate* – ale noii pro-moții critice, polemicile, dezbaterile – oricât de naive, acrit-blazate, violente – o vor maturiza. Eu unul cred, sincer, că în acest domeniu „viitorul sună bine”.

Deocamdată, însă, să încercăm să ne ferim de greșelile pe care alții le-au făcut deja și să ne îndreptăm eforturile înspre a *construi* ceea ce nu există, nu înșpre a *căpi* ceva care nu e stricat.

Iar Mihaelei Michailov îi sugerez, colegial, să-și aplice *exercițiile de analiză* – dacă n-a făcut-o deja – în pagini de cotidian. Va înțelege, cu siguranță, mobilul acestei pledoarii.

■

Hector și Dida (căței), Vasilică și Irina (oameni)

■ *Mihai Dragolea*

Și era, în vremurile noastre, un compartiment (mai scump cu 6%) care se umplea de călători, două doamne destul de cochete, un tânăr înalt și tăcut, un domn harnic la dezlega integrale, altul – la citit ziare; în acest peisaj calm, liniștit, ocultat de excentricități, apare o doamnă de vreo șazeci de ani, cu o tichie multicoloră, purtând într-o mână un cățel destul de mic și de ciufulit, în cealaltă – o sacoșă; proprietara lui Hector, așa îi zicea, bineînțeles duios, îl tot ruga pe bietul animal să rămână calm, nu se întâmplă nimic rău; din sacoșă a extras un covoraș și o păturică, atât cât să acopere locul pe care ar fi urmat să stea chiar purtătoarea de tichie (nu, nu era de mărgăritar!); Hector se uita prin compartiment, mărâind șoptit; în această vreme, după uimirea generală, au apărut reacțiile individuale; una din cele două doamne, aflată la fumat pe coridor, a intrat în compartiment doar pentru a-și lua bagajul și a dispărea spre alte incinte pe patru roți; cealaltă doamnă și tânărul, aflați pe locurile dinspre geam, s-au apropiat și mai mult de sticla lui securizată; domnul cu ziaarele era cu ochii când pe Hector, când pe litere; domnul care dezlega integrale a început să scrie tot mai apăsător, mai că nu scrijelela bieteale pătrate; în timp ce stăpâna lui Hector îl potrivea pe păturică și îl conjura să fie cuminte până când aduce ea restul

bagajului, Hector s-a pus pe mărâit tot mai sonor, până la nivelul unui lătrat amenințător și sperietor; pe când doamna cu tichia îi mângâia creștetul bălțat, să-l potolească, domnul cu integralele a îndreptat pixul spre Hector și a țipat către stăpână, să-l scoată din compartiment urgent, altfel îl face... integramă! La așa amenințare fără pereche, doamna cu tichie l-a luat pe Hector cu păturică cu tot și s-a refugiat pe hol; de acolo, din când în când, se mai auzea mărâind derutatul Hector, fiecare mărâit fiind, în compartiment, urmat de comentariile năprasnice ale domnului cu integralele. Cam în aceeași vreme, într-un apartament, la vreme de seară, cei trei locatari, două doamne (mamă și fiică), plus delicata cățelușă Dida, s-au dus la culcare; peste noapte, la un moment dat, cățelușă și-a întrerupt somnul și a pornit, silențios, să se plimbe prin apartament, vizitând și camerele în care dormeau cele două doamne; în camera celei mai în vârstă, mama, lumina lunii rotunde oferea o vizibilitate neașteptată; așa a văzut cățelușă Dida paharul în care se odihnea, pe noptieră, proteza doamnei. Cu multă prudență, Dida s-a apropiat să cerceteze obiectul pe care nu-l mai văzuse, l-a și mirosit; i s-o fi părut interesant, pentru că a scos proteza din pahar și a dus-o în dormitorul ei (adică în bucătărie); a încercat să vadă ce gust are,

i s-a părut ceva ciudat, dar nu rău, așa că a ronțăit-o cu mare plăcere. Dimineața, doamna în vârstă nu și-a mai găsit proteza, dar nici Dida n-a mai cerut mâncare, semn că proteza a fost comestibilă și hrănitoare; ei, a fost supărare, ceartă, până la urmă cățelușă a fost iertată; mă întreb ce soartă ar fi avut dacă ar fi ros proteza dezlegătorului de integrale din tren, cu siguranță ar fi fost ciuruită cu pixul. Asta după o bătaie soră cu moartea. Cu bătaie deasă și bine aplicată se pot întâmpla și alte lucruri: cuplul Vasilică și Irina, familie întemeiată din iubire în urmă cu trei decenii, rezistă numai datorită bății; cei doi sunt oameni frumoși, cu școli înalte, așa cum sunt nenumărate alte cupluri; ceea ce e deosebit se petrece în viața lor intimă: după nenumărate dovezi, s-a convocat un sobru consiliu de familie, să dezlege enigma legată de faptul că Vasilică o bate aproape zilnic pe Irina, bății solide, temeinice, cu urme vizibile, dar fără urmările obișnuite în asemenea situații; analiza profundă a fenomenului a dus la următoarea concluzie: Irina face tot ce e de făcut într-o gospodărie exact așa cum nu-i place lui Vasilică, știind prea bine că numai așa îl poate enerva în așa măsură încât frumosul ei soț trece la a o plezni peste toate părțile moi, ea numai așa se pare că simte cât de drag îi este Vasilică. Poate că lui Hector și Didei le-o fi frică de bătaie, dar Irina abia așteaptă o ciomăgeală în toată regula. ■

Deledependența

Spălarea creierului cu ruleta rusească

■ *Monica Gheț*

...dacă nu te ucide, te țimpește. Aproape întotdeauna. Prostia a fost adeseori asociată cu crima, deși numeroase crime s-au înfăptuite cu strălucită și rece inteligență, nu mai puțin însă, cu imbecilitate morală. Glonțul pornit arbitrar pe țeava pistolului poate nu atinge tocmai ținta dorită, aidoma clopotelor lui Hemingway, care bat pentru te miri cine....Vreți "un exemplu concret" – expresie preferată a dirijizmului comunist, amenințând să culpabilizeze întreaga suflare nealiniată la regulile autoritarismului său? Iată-l, ori mai degrabă, iată-le sub forma "înșir"te mărgărite" ale exemplorilor concrete de spălăre a creierului cu "ruleta rusească":

Iei pașnic, provincial, aproape patriarhal, trenul spre destinația muncii de zi cu zi, când îți explodează carcasa vehiculului odată cu învelișul protector al propriului Eu; urmează hălci de carne și munți de așchii osoase adunate cu pensea, trimise la identificare. Nu e imaginea unui carnagiu medieval, ci ilustrarea "palidă" a unui atac terorist într-un străvechi centru european la început de mileniu trei. 11 Martie 2004, la Madrid!

11 Septembrie, 2001 la New York, simbolul înaltei tehniciții atinsă de inteligențele lumii reunite în orașul-metropolă a Terrei, Turnurile Gemene din Down Town Manhattan explodează și se prăbușesc scurgându-se în praf și moloz pe străzi, precum laptele dat în foc...

În Israel se țin lanț atacurile kamikaze ale Palestinienilor împotriva unei populații condamnate la neînviere în Europa celui de-al doilea război mondial, nevoită să-și găsească refugiu în – pentru ea, unica – țară a făgăduinței.

Deschizi televizorul, ca deledependent ce-ai ajuns prin ricoșeu economic, unde până și o călătorie spre capitala țării tale se preschimbă într-o cutezătoare aventură, dar auzi și vezi acolo pe sticlă doar basme *horror* de film ficțione ori film document al momentului. Limbajul utilizat te trimite la școala ajutoare...fiindcă altminteri ar trebui să le recomanzi liderilor contemporani o consultație psihologico-psihiatrică privitoare la inabilitatea lingvistică neconținut afișată public în media.

Sute, mii, zeci de mii, milioane de lucrări pe teme, temuțe și mofturi/ ifose intelectualiste pre-

lucrate în Academii globalizate. De ce? Pentru a avea ce "ronțăi" uniforme mentale ale "corectitudinii politice", în vreme ce creiere un pic mai productiv-inventive sunt nevoite să se califice în vederea obținerii unui certigicat de "bună purtare", a unui permis de "activitate neuronală" ce le îngăduie dreptul la *sub-viețuire*, timp în care mulți alții sînt festiv cocotați pe munți de bancnote muncite – când sunt muncite – fără pas de carte, adeseori, însă, pur și simplu, bancnote delapidate. Ei și ?!

Muzici de doi bani, cărți de doi lei, picturi rușinind culoarea ies rampă, odată cu rezultatul deocamdată cvasi-anonim al realelor și marilor talente, singurele formatoare ale mutațiilor "teutonice" din straturile mentalităților noastre. Singurele bucurii cu lungă și rezistentă la timp trenă a parfumului cunoașterii prin creație. ■

Horia Bernea – file de dosar

Grafii

Mircea Muthu: Despre „arătărilor” împăratului • 2

Editorial

Marius Jucan: Oameni „de cultură” • 3

Comentarii

Constantina Raveca Buleu: Memoria sau timpul regăsit, o mitologie în versuri • 4

Horia Gârbea: Diavolul nobil de la Jucu • 5

Diana Adamek: Cele o mie și una de zile ale Jucului Nobil • 6

Mara Stanca: Mircea Petean, cartea călătorului de profesie • 7

Oana Pughineanu: Un ocean de mătase • 8

Anul Ioan Slavici - Tribuna 120

Vlad Popovici: Zvonuri gazetărești privind geneza Tribunei sibiene • 9

Cesuu

Lucia Hărdăuț: Dimensiunea creștină a unui basm cult: Făt-Frumos din lacrimă, de M. Eminescu • 10

Alexandru Vakulovski: Proza lui Ioan Groșan • 11

Ex abrupto

Radu Țuculescu: Inocența centralismului democratic • 12

Corespondență din Budapesta

Cornel Munteanu: Moment aniversar la Catedra de română din Budapesta • 13

Kese Katalin: Cultură și filologie în istoria Catedrei de Limba și Literatura Română din Pesta • 13

Literatură și film

Alexandru Jucan: Stăpânul inelelor III – Întoarcerea regelui • 18

Fevista presei culturale

Top 3 (al revistelor culturale) cu/fără propuneri • 18

Traducere

Steve Walker: Calul cel mic • 19

Meridian

Marius Jucan: Biscuițul Cultural • 20

Ovidiu Pecican: Iarași despre Europa și America • 21

Profil

Daniela Gui: Laudă unui mare artist:

Egon Marc Lövíth • 21

Polemici

Claudiu Groza: Pleoarcie pentru foileton • 22

Salonul defavorizatului

Mihai Dragolea: Hector și Dida (câței), Vasilică și Irina (oameni) • 23

Îledependence

Monica Gheg: Spălarea creierului cu ruleta rusească • 23

Arte

Livius George Ilea: Horia Bernea - file de dosar • 24

ABONAMENTE

CU RIDICARE DE LA REDACȚIE:
60.000 lei – trimestru
120.000 lei – semestru
240.000 lei – un an

CU EXPEDIERE LA DOMICILIU:
90.000 lei – trimestru
180.000 lei – semestru
360.000 lei – un an

Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poștal la adresa: Revista de Cultură Tribuna, cont nr. 5010.9575592 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

■ Livius George Ilea

Când Horia Bernea, născut în 1938, la 14 Septembrie – Ziua Crucii – se lansa cu patos juvenil, în anul 1956, în prima incursiune “la peisaj”, la Poiana Mărului – a copilăriei – este puțin probabil să fi realizat calvarul pe care și-l asuma prin această alegere, urgența aceluși impetuos comandament prin care “artistul trebuie să participe la sensul sacrificiului ce a mântuit lumea”.

“Dealurile” de acolo aveau să rodească în plastica românească peste ani, după chinuitoare, adeseori frustrante, ascetice investigații formale.

Purtător de “Prapor”, atunci abia presimțit – semn cruciform investit prin nobilă umilință cu valențe heraldice – Horia Bernea va lansa sub acest stindard o neînduplecată cruciadă împotriva expansiunii Răului în lume, a Urâtului, a Vănilor Întunerului.

Liceean la Brașov “în plină perioadă stalinistă”, tânărul Bernea visa să evadeze din labirintul terorii studiind astronomia, “mi-am construit o lunetă, mi-am procurat un spectroscop, aveam o bună bibliotecă de specialitate”. Este admis la Facultatea de matematică și fizică în 1957 pe care cu “un dosar prost” (tatăl – deținut politic) o abandonează după primul an de teama “epurărilor”.

Încearcă să intre la pictură, la Institutul N. Gri-gorescu, dar fără “pile” și o pregătire specifică, nu reușește. Evită încorporarea militară înscriindu-se la Școala Tehnică de Arhitectură unde este format conductor arhitect între anii 1959-1962. Cultura sa vizuală se lărgeste semnificativ în această perioadă mai permisivă nuanțării ideologice... știm o mulțime de lucruri despre expresionismul abstract, Jackson Pollock sau Francis Bacon, Dada și Duchamp etc., practica mea însă era qvasinulă”.

Se înscrie, în fine, la Institutul Pedagogic București, pe care îl absolvă în 1965. Din acest moment începe să expună în cadrul Cenaclului Tineretului al U.A.P. unde stabilește o colaborare de lungă durată cu Paul Neagu, aflat și el printre exopozanți. Erau reuniuni cu caracter închis, un fel de “expuneri-discuții” patronate de artiști și critici consacrați precum Argintescu-Amza și Petru Comarnescu “ce prelungeau, spre deliciul general, o dispută interminabilă, dar extrem de vie”, incluzându-l pe tânărul debutant în viața de breaslă a urbei.

În pofida climatului de aparentă destindere al anilor '60, realismul socialist își păstrează în continuare statutul de artă oficială, Comitetul de Cultură și Artă exercitând o intransigentă cenzură asupra tuturor manifestărilor publice, orice tentativă de susținere a autonomiei artei în raport cu estetica marxistă, de proveniență sovietică, fiind prompt sancționată.

Scurta perioadă idilică de liberalizare dintre anii '65-'74 produce o reală emulație a energiilor artistice “înghețate” timp de aproape două decenii. Generațiile vârstnice apar preocupate să reînnoade parcursul artistic interbelic, brutal întrerupt, în timp ce tinerii încearcă să recupereze decalajul de sincronizare cu ultimele căutări ale artei occidentale, manifestând un interes entuziast pentru experimentalismul modernist de sorginte avangardistă.

Constant adept al observării atente, directe a naturii, Bernea rămâne între anii 1956-1977 un membru activ al grupului “plein-air”-ist de la Poiana Mărului. Peisagistica sa își deconspiră însă treptat intenția prospectării noilor relații plastice emergente în câmpul picturii.

Compozițiile sale, respirând aura de mister sacru, mirarea poetică în fața miracolului



Creației, își subordonează cu seninătate, în regim modernist, varii mijloace tehnice. Provenite din “muzeul imaginar” al vastei sale culturi vizuale, ele emană adeseori o atmosferă de intensă straniețe, de efect suprarrealist.

“Forme intens colorate” (1968) investighează aporiile abstracționismului, reținând însă principiile de organizare ale spațialității, ale maselor cromatice susținute, în filigran, de ascuse simetrii. Seria de obiecte, “Zmee”, “Prapori”, “Hrană” devin simboluri unei ingenuități ludice, moderate, în timp, de inițiatice incursiuni în lumea arhetipurilor exemplare.

Treptat impulsurile experimentaliste se restrâng cedând locul unui conceptualism sever, îmblânzit doar de contactul viu cu materia esențială, cu o altă formă de densitate a ei – lumina. “Stâlpi”, “Prapori”, “Hrană” devin simboluri – semne, alfabet al unui discurs de respirație neobizantină, actualizând ineputizabila capacitate formativă a modalităților de stilizare și abstractizare caracteristice creației populare românești.

În anul 1990 devine inițiatorul și primul director al “Muzeului Țăranului Român” din București, identificându-se cu acest ambițios proiect perceput a fi de primă necesitate și de maximă urgență într-o lume a degradărilor “asistate”, ireversibile. Detestând obsesia sincronismului Horia Bernea își “liniștește” conștiința: “Există în orice caz un pericol în care suntem sincroni cu Occidentul; pierderea identității, uitarea rădăcinilor noastre profunde. Acest proces este mai lent în vest dar atacurile sunt mai insidioase; acest pericol amenință însă lumea noastră în totalitate, într-un mod brutal și definitiv”. Realizează, uzând de noile tehnologii media, un film video, “Frumusețea va salva lumea”, lăsând totuși loc speranței.

Expune în continuare la “Galeria Catacomba”, organizată în cadrul Muzeului Colecțiilor, care, împreună cu Fundația Anastasia, promovează un program estetic ce grupează artiști legați de cultura ortodox-creștină.

Cele câteva simboluri, de largă notorietate, lucrate de Bernea timp de mai multe decenii, ascund asemenea teoriei fractalilor posibilitatea desfășurării aceluiași structuri “distincte și clare” la scară universală vizând coerența ultimă a Lumii, semnele unității ei de esență în sens și finalitate.

Lăsând multe căi neterminate “tehnice” sau doar deschise, Horia Bernea se stinge în plină forță creatoare, la Paris, în urma unei operații pe cord executată de un ilustru chirurg din Franța, Dreyfuss, ireproșabilă “tehnice” însă fatală pentru el, ce recunoștea autoritatea perfecțiunii doar lui Dumnezeu. ■