

TRIBUNA

210



Judetul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul X • 1-15 iunie 2011

www.revistatribuna.ro



Ioana Ieronim în „editie definitivă”

Ion Pop

Constantin Cubleșan

**Geo Bogza
comentat de
N. Steinhardt**

Marius Jucan

**În siajul
grotescului**

Interviu cu profesorul

Dumitru Micu

Ilustrația numărului: Mircea Pop

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

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

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

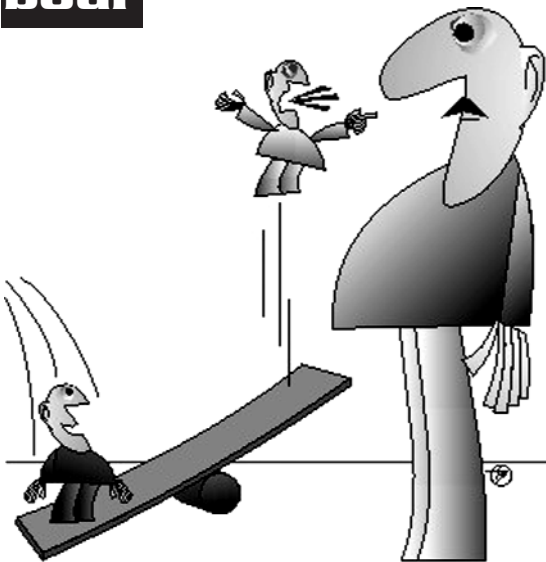
Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:
L. G. Ilea

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

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

bour**actualitate**

50 de ani de posteritate blagiană Festivalul Internațional „Lucian Blaga” Cluj-Napoca, 12-14 mai 2011

Oana Popițiu

Societatea Culturală Lucian Blaga Cluj-Napoca a organizat în zilele de 12-14 mai a.c. cea de-a 21-a ediție a *Festivalului Internațional Lucian Blaga* - 50 de ani de posteritate blagiană (aniversare UNESCO). Festivalul a fost organizat cu sprijinul Primăriei orașului nostru și al Băncii Transilvania. Dintre invitați amintim prezența președintei de onoare a Festivalului, fiica poetului, doamna Dorli Blaga, a președintelui Uniunii Scriitorilor din Ungaria, Szentmártoni János, a poetului Balázs F. Attila, Doru Radosav, directorul Bibliotecii Centrale Universitare „Lucian Blaga” Cluj-Napoca, Katalin Ladik, Zalán Tibor, Laura Iancu, Ioan Moldovan, Dan Mircea Cipariu, Nicolae Băciuț, George Vulturescu, Ioan Pinte, Gheorghe Pârja.

Deschiderea festivă a Festivalului a avut loc în Piața Lucian Blaga, în prezența primarului municipiului Cluj-Napoca, domnul Sorin Apostu. După alocuțiunile rostite de Irina Petraș, vicepreședinta societății „Lucian Blaga” și de Sorin Apostu, primarul Clujului, au fost depuse flori la statuia poetului. Festivitățile au continuat cu vernisarea expoziției de fotografie *Oamenii Clujului*. Fotografii Ștefan Socaciu a expus în holul Bibliotecii portretele unor oameni de cultură, unele dintre ele aparținând unor exegeți ai operei lui Lucian Blaga, cum sunt Irina Petraș sau Constantin Cubleșan.

Dezbateri privind opera lui Lucian Blaga

Sala Mușlea a Bibliotecii Centrale Universitare, care poartă numele poetului, a găzduit, ca în fiecare an, ciclul de conferințe dedicate operei lui Lucian Blaga susținute de Mircea Flonta, Szentmártoni János, Mircea Popa, Egyed Peter, Ovidiu Pecican, Karacsony Zsolt. În cadrul conferinței fiica poetului și-a mărturisit mulțumirea că opera tatălui ei se bucură de o recunoaștere internațională, astfel încât romanul *Luntrea lui Caron* va fi tradus și în Brazilia. „Acum 50 de ani tata era bolnav, mi-a venit ideea nebunească să fac ceva să nu moară!”, a mărturisit Dorli Blaga, referindu-se la hotărârea de a publica romanul în România.

O surpriză a constituit prezența doctorului Sandu Bologa, care a vorbit despre perioada în care l-a tratat pe Lucian Blaga. Acesta a mărturisit că nu l-a operat pe Lucian Blaga, dar că trebuia să-l panseze în fiecare zi. „Eram asistent universitar la secția chirurgie. Blaga a suferit fizic foarte mult, dar a știut să sufere în tăcere. Nu a făcut niciodată tam-tam în jurul suferinței lui. Lucian Blaga, în suferința lui, a fost tăcut și gânditor”, a povestit medicul Sandu Bologa. Acesta a mai spus că, în anii războiului, la Sibiu, a avut șansa să locuiască pe aceeași stradă cu marele poet. „Relațiile cu familia Blaga sunt mult mai vechi, din copilărie. Tatăl meu era coleg de școală și prieten cu Lucian Blaga”, a declarat Bologa.

După-amiaza, la sediul Filialei Cluj aUSR (str. Universității nr. 1), au fost lansate volumul bilingv *Lucian Blaga, Poezii/Versek*, al poetului

Societatea Culturală Lucian Blaga
Cluj-Napoca



Festivalul Internațional Lucian Blaga

Ediția a 21-a - 12-14 mai 2011
50 de ani de posteritate
(Ediție româno-maghiară)

Program
12 mai ora 9 - Deschiderea festivă și conferințe (BCU, Sala Mușlea)
ora 16.30 - Lansări de carte (sediul Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor)

Balazs Attila, volumul de exegeze *Meridian Blaga 11* și miniantologia *Versuri pentru templul său*. Tot atunci, Constantin Cubleșan și-a lansat volumul de studii dedicate teatrului lui Blaga.

Recital de poezie și premii

Vineri, în Sala Tonitza a Muzeului de Artă invitații au luat parte la *Recitalul de poezie* de la Muzeul de Artă. Au citit Szentmártoni János, Balázs F. Attila, Katalin Ladik, Zalán Tibor, Laura Iancu, alături de poeți din țară și din Cluj: Ioan Moldovan, Dan Mircea Cipariu, Nicolae Băciuț, George Vulturescu, Ioan Pinte, Gheorghe Pârja. Recitalul a fost moderat de poetul Ion Cristofor. Recitalul a fost înregistrat în întregime de poetul Valentin Marica (pentru Radio Mureș). Premiile Festivalului, au fost acordate în prezența primarului municipiului Cluj, Sorin Apostu. Ca în fiecare an premiile au fost subvenționate, de Primăria și Consiliul Local ale Municipiului Cluj-Napoca). Astfel, laureații sunt următorii: *Marele Premiu pentru contribuții la răspândirea operei blagiene în lume*: Balázs F. Attila, *Marele Premiu Lucian Blaga pentru Poezie (ex-aequo)*: Szentmártoni János (președintele Uniunii Scriitorilor din Ungaria) și Dan Mircea Cipariu. De asemenea, s-a mai acordat și premiul pentru exegeză blagiană, poetului Constantin Cubleșan și premiul pentru participare excepțională la Festival pentru Ioan Moldovan, Katalin Ladik, Zalán Tibor și George Vulturescu.

Recitindu-l pe Blaga

Tot în cadrul festivalului s-a desfășurat și concursul *Recitindu-l pe Lucian Blaga*. Aflat la prima ediție, concursul s-a bucurat de succes, mai ales în rândul studenților și a tinerilor cercetători. „Am dorit să oferim tinerilor o nouă formă de manifestare a personalității, prin invitația de a cita și selecta din lirica, filosofia și activitatea

(Continuare în pagina 27)

Responsabil de număr: Ioan-Pavel Azap

Multiculturalism în Europa Unită?

Oana Albescu

Creatorul a divizat Europa în părți mici, pentru ca inimile noastre să găsească bucurie nu în dimensiune, ci în pluralitate”. În 2007, Angela Merkel învedera acest citat al lui Karel Capek, atunci când susținea apodictic că „sufletul Europei este toleranța” și că aspiră la „prezervarea diferențelor dintre națiunile Europei”. Trei ani mai târziu, cancelarul german a obturat breșa către valorile care complineau chintesența Europei – libertate, diversitate, toleranță și responsabilitate, vituperând multiculturalismul în Germania, cu referire la comunitățile de musulmani, afirmând că acesta este „un eșec”.

După această declarație, alți lideri din miezul dur al Uniunii Europene au supus oprobriului „cadru de afirmare a identităților de grup” și „politica bazată pe filozofia de a spune „da” diversității” – multiculturalismul. Astfel, în februarie 2011, președintele Nicolas Sarkozy a dezavuat în termeni similari politicile multiculturale în Franța, afirmând că imigranții trebuie să internalizeze valorile fundamentale ale statului francez, integrându-se în comunitatea națională. Cu certitudine Immanuel Wallerstein avea dreptate când numea modelul asimilaționist francez „Republica devoratoare de identități”. Similar, premierul britanic David Cameron a condamnat „multiculturalismul de stat”, afirmând că Marea Britanie necesită o identitate națională robustă pentru gestionarea ideologiilor extremiste. O declarație surprinzătoare din partea Marii Britanii, despre care s-a scris îndelung în literatură că reprezintă modelul minorităților etnice, tipul ideal multicultural pluralist. Precedentul acestor declarații este reprezentat de aserțiunea fostului premier al Spaniei, Jose Maria Aznar, care a detractat în 2006 multiculturalismul pe motiv că „divide și debilitază societățile”, fără a genera toleranță sau integrare, afirmând că elaborarea unor legi diferite pentru populații de etnii sau religii diferite este o eroare. Similar, Silvio Berlusconi a afirmat în 2009 că nu aprobă ideea unei Italii „multietnice”.

Caracterul de recrudescență a gestionării consecințelor diversității, rezultată din fenomenul migrațional, se vedește astfel din introspecția declarațiilor politice ale liderilor europeni. Aceste declarații au un caracter nihilist, prin faptul că nu aduc o redempțiune pentru „eșecul multiculturalismului”. O soluție incipientă este formulată de Maxime Verhagen, vicepremierul olandez, care pleda pentru preluarea modelului multiculturalismului din Statele Unite ale Americii, unde imigranții se declară în primul rând americani, apoi fac apel la propria identitate culturală. Un remediu contraproductiv, am putea spune, prin fortificarea locusului culturii dominante în stat, în antinomie față de articolul 167 din Tratatul de la Lisabona, „Uniunea contribuie la înflorirea culturilor statelor membre, respectând diversitatea națională și regională a acestora și punând în evidență, în același timp, moștenirea culturală comună”.

O soluție pentru escaladarea „eșecului multiculturalismului” poate fi reprezentată de accentuarea importanței interdependențelor

globale. Avem în vedere asumția lui Fareed Zakaria, „lumea nu este divizată în părți” și faptul că interdependența este parte a procesului de globalizare, iar ceea ce caracterizează în principal natura interdependenței în lumea contemporană este că nicio problemă nu este doar economică, politică, culturală, ecologică, socială, etc. Fiecare problemă este un melanj al acestora, implicând toți actorii sistemului internațional. De subliniat este în acest context importanța comunicării interculturale, unul dintre instrumentele principale pentru managementul interdependențelor globale. Un exemplu relevant în acest sens este extinderea integrării Uniunii Europene, minimalizarea barierelor ideologice conducând la consolidarea interdependenței economice și a comunicării culturale, aceasta fiind nodală pentru unitatea europeană¹. Însemnătatea dialogului intercultural se traduce prin puțința acestuia de a fi un instrument al medierii și al reconcilierii, contribuind la soluționarea conflictelor prin metode pacifice și facilitând construirea coalițiilor între comunitățile religioase și culturale.

Uniunea Europeană reprezintă un etalon al comunicării interculturale eficiente în managementul interdependențelor. Managementul diversității culturale implică translația de la statele multietnice istorice la statele Uniunii Europene și,

totodată, atenția asupra atitudinilor față de minorități, de la „dușmani moșteniți”, la „parteneri”. Liderii europeni nu trebuie să piardă din vedere faptul că Europa reprezintă „Unitatea în Diversitate” – nu doar un slogan, ci o certificare a libertății statelor membre de a dezvolta identitățile proprii și de a respecta diferențele.

În final, afirmăm că departe de promovarea unui management al dialogului intercultural, din declarațiile liderilor europeni se desprinde imperativul revigorării sentimentului de identitate națională. În aceste condiții, promisiunea multiculturalismului de a fi paladiu pentru diversitatea etnică și religioasă este pervertită, iar „eșecul multiculturalismului” reiterat de liderii europeni devine un „cal troian” pentru proiectul împărțit al părinților fondatori ai construcției europene – atașamentul pentru valorile comunitare, unificarea europeană și construirea visului unei Europe Unite.

Note:

1. Vasile Pușcaș, „Intercultural communication in managing global interdependence”, Paper presented at International Congress on „Soft Power”, Cultural Diplomacy and Interdependence, Berlin, 2009, http://www.isicluj.ro/images/Paper_Berlin_nov_2009_V.P.pdf.



Geo Bogza comentat de N. Steinhardt

Constantin Cubleșan

Când, în 1982, a apărut esul critic asupra poeziei lui Geo Bogza, autorul acestuia era de-acum un *fericit* contemplator al realităților lumii înconjurătoare, din văltoarea căreia se retrăsese (strategic dar sincer) în monahism. Pentru unii dintre cei care s-au aplecat atunci asupra opului, el a lăsat impresia unui fapt insolit, cu atât mai mult cu cât au văzut în el tentativa unei monografii neîmplinite asupra operei unui scriitor ce dobândise aliura clasicității, într-o epocă în care creația, sub toate aspectele ei, era bine dirijată de imperative ideologice. Legătura dintre cei doi părea, la o primă impresie, neadecvată iar faptul că privirile exegetului ocoleau deliberat producția reportericească a acestuia – domeniu în care dobândise o autoritate suverană, prin *Țări de piatră, de foc și de pământ* (1939), *Cartea Oltului* (1945) și mai apoi: *Porțile măreției* (1951), *Meridiane sovietice* (1953), *Tablou geografic* (1954), *Tăbăcarii și lumea petrolului* (1957) etc., nu lipsite de poeticitate în discursul narativ, “reportajele sale poematice”, cum se exprimase Constantin Crișan – putea fi taxat ca un neajuns: “lipsește cea mai mare parte a prozei poetice – repropoazează Val Condurache – Mitologia, prezentă în opera poetului, nu găsește în textul critic cea mai bună rezonanță”. Era, desigur, o perspectivă de lectură. Dar nu și singura și, în orice caz, nu cea mai bună.

Nu puțini critici au văzut în demersul lui N. Steinhardt tentativa de a-și recompena coordonatele proprii atitudinii în epoca de dinaintea celui de al Doilea Război Mondial, prin imaginea în oglindă a *insurgentului* din acea vreme, autorul *Poemului invectivă* (1933): “Extrapolându-și amintirile asupra unei substanțe date, procedează aidoma unei păsări ce-și depune ouăle în cuib străin, sub imperiul unui instinct al supraviețuirii – aprecia, poetic și el, G. Grigurcu – Poezia lui Geo Bogza e o cale de abordare a Vârstei de odinioară, un prilej al acestuia de a se povesti, de a se numi în tainica-i măduvă...”, sau Ștefan Borbely: “... își transformă eul în document exuberant al unei autentice trăiri interioare”. ș.a. Cu totul adevărat, numai că *cititorilor* eseului din acei ani le scăpa ceva sau preferau, numai, să nu observe. Anume, *fotografia* poetului din *Faza a II-a* a evoluției acestuia (Studiul e structurat pe analiza a două faze: prima *Faza revoltei solemne*, cea de a doua, *Faza de Albatros*), dispusă în pandant cu prima și “contrapunctic”, care înfățișează un poet aflat într-o atitudine “mai întrebătoare, mai neliniștită”, realizând că “e răstălmăcit și se simte descumpănit în <Altă Epocă>”. Critica ezită inabilă (poate) atunci să comenteze ceea ce N. Steinhardt avusese abilitatea de a spune, urmând o inteligentă hermeneutică descriptivă a procedeelelor stilistice practicate de poet, după care se ascunde insinuant, fapt evident cu prisosință acum, la reeditare: *Geo Bogza. Un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnității, Exuberanței și Patetismului* (Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, referințe critice și indici de George Ardeleanu. Repere Bio-bibliografice de Virgil Bulat. Mănăstirea Rohia, Polirom Iași, 2011. Ediție de autor).

Pe N. Steinhardt îl interesa poetul Geo Bogza pentru că în destinul acestuia vedea o evoluție specifică, o traiectorie existențială și, mai mult, artistică simptomatice, determinată de condițiile, de formele de manifestare diferite a două epoci, pe care le-a tra-

versat și le-a ilustrat, diferit, marcând, angajat, două tipuri de atitudine diferită, *dictate* sau, mai bine spus, provocate de dominante temperamentale, în fapt ideatice (ideologice) diferite, pe care și le-a asumat alternativ, cu propria implicare, fără a renunța la propriile mijloace de exprimare dar *utilizându-le* cu alte diapazoane vocale: de la participarea la “fenomenul” de “neîngrădită și incandescentă dragoste de viață”, la “deznădejdea, <sila> din literatura de după 1945”, “plictisul” ce “n-a existat și n-a putut fi măcar conceput între 1918 și 1931”. E traiectoria pe care se înscrie, în fapt, N. Steinhardt însuși, în anii tinereții sale, cei care sunt și anii tinereții lui Geo Bogza, pentru ca în a doua *Fază* a existențialității (artistice/poetice) să urmeze drumuri disjuncte în plan cultural, social, politic etc., trăind, totuși, aceleași evenimente și mai ales aceeași decepție, aceeași reclusiune în propriul eu – unul acceptând compromisul (poetul), celălalt refuzându-l (eseistul), amândoi însă marcați de un destin *de albatros* care “încearcă simțăminte diverse: mândria, nemulțumirea față de ceea ce vede pe vasul pe a cărui punte a coborât, suferința (îndurarea ocării și a neînțelegerii, luarea în derâdere), surpriza (de sus, nu vedea clar, nu distingea bine ce se petrecea la bord, și-apoi una e să planezi peste și alta să fii în situație, jos; una e azurul, alta cenușul și îngheșuiala). Mândria rănită și puternicul șoc produs de orice <luare directă de contact> și orice <clipă de adevăr> produc o luciditate excepțională și o bruscă, aprigă revelație”. O astfel de... definire *topografică*, a portretelor celor doi, printr-un cvasi racursi – cel de al doilea implicat subiacent celui dintâi – e cu atât mai interesantă, mai incitantă subtextual, cu cât cei doi s-au întâlnit în epocă, controversant (“în 1934 – face precizarea, extrem de utilă, George Ardeleanu în studiul său *introductiv*: Un *Poem invectivă* al lui N. Steinhardt – când își publică N. Steinhardt volumul de parodii, cei doi tineri se aflau pe părți opuse ale baricadei... ideologice și culturale. N. Steinhardt, colaborator al *Revistei burgheze*, este un conservator /va glisa în deceniul patru spre liberalismul conservator/, admirator al parlamentarismului britanic și al Monarhiei din Iulie, iar la noi al junimismului și al partidului de constituționaliști al lui P. P. Carp, un susținător al valorilor burgheze”, în vreme ce “poezia lui Bogza este prin excelență tributară concepțiilor, avânturilor și manierelor Epocii <anilor nebnatici> /.../ a manifestului dadaist și *Caligramelor* lui Apollinaire...”) dar ambii asumându-și-o ca matrice a propriilor formări, afirmări și definiri.

Sintetic și cu o bună surprindere a trăsăturilor definitorii pentru epoca interbelică, aducând mărturia trăirii de facto “a celui ce scrie aceste rânduri”, o epocă “parcursă” și care “a reprezentat anii tinereții sale”, N. Steinhardt face, evocator, din chiar debutul demersului său analitic, paralela aceasta necesară, între cele două *Faze*: prima, o vreme “a unor oameni lacomi de viață, nesățioși de mobilitate, bucuroși a trăi, stăpâniți de neastâmpăr, speranță, grabă; turbulența lor se datora exaltării dezlanțuite de *fiorul ființării* (...) Aceasta a și constituit deosebirea psihologică fundamentală dintre perioada de după Primul Război Mondial și cea de după al Doilea. La sfârșitul anului 1918 a început a bate un suflu de optimism, de încredere, de vioiciune, de curiozitate, de vreme de cunoaștere, de

aprigă bucurie, de intensă fericire și neostenită, frenetică dorință de a participa la toate cele ale lumii, de a călători, de a vedea, a pune în discuție, a se mira, a gusta curgerea timpului, a gusta din roadele spiritului și materiei, a lărgi orizontul, a sorbi vorace vremelnicul spectacol de-a pururi afișat sub numele de viață. Toți, absolut toți – până și cei mai nemulțumiți și mai aspri judecători – erau de acord (știut ori nu) asupra punctului acestuia: lumea și viața sunt interesante, viața merită a fi trăită, aflarea omului pe acest pământ e, oricum, o aventură minunată. Umanismul nu e numai o doctrină literară ci și o cuprindere pasională a realului sub toate aspectele lui; expresionismul înseamnă (Worringer) acceptarea atât a seninătății lumii anorganice cât și a patosului organicului; în suprarealism explodează copilăroasa mulțumire de a răsturna casa și de a o reazeza anapoda; dadaismul se tăvăleşte de răs; până și tradiționalismul, prin G. K. Chesterton, e în căutarea aventurii și nu se sfiește a filosofa în cadrul unor patetice nuvele polițiste”. Geo Bogza “a fost puternic, indelebil înrăurit de fenomenul acesta de neîngrădită și incandescentă dragoste de viață”, poezia sa fiind “fără întrerupere tributară concepțiilor, avânturilor și manierelor unui deceniu de cultură și gândire în care predominanta a fost starea de întâmplări și bucuria de a trăi”. Tocmai de aceea, epoca i-a fost “prilej de expunere critică revoltată în raport cu starea de lucruri” din jur, el “dezaprobă și anatemiizează cu subînțelesuri emotivo-erotice izvorâte din dragoste”. Ca și la ceilalți autori din Epocă, “critica n-a devenit motiv de acra tristețe, deznădejde, simțământ de totală alienare, otravă și solipsism fără ieșire. Ei, până și în imprecaziile lor au rămas încrezători în fenomenul de viață, îndrăgostiți de verbul a fi, dornici de a scandaliza și a șoca (...)

aproape neîncetat veseli, iubind paroxistic lumea, cuvintele, culorile, plăcerile, zarva și arierplanurile ei”. Aici, în această *atmosfera* se situează prima *Fază* a operei lui Geo Bogza și care definesc “principalele trăsături ale poeziei” acestuia, ce se fixează pe programele “existențialiste, suprarealiste” ș.a.m.d. dar în care N. Steinhardt nu recomandă a vedea neapărat “aderența la anume teorii estetice și orientative” ci ca “simptome ce vădesc acut și cu transmisibilă pondere esența atitudinii poetului”: “dragostea pătimașă de viață, euforia, revolta înamorată, nevoia de a epata, a trezi din chietudine, de a spune lucruri șocante pe ton măreț, de a-și striga fericirea și (deopotrivă) indignarea, de a prefera iubirea lui pentru lume în mod biruitor, de a condamna și dezgoli ce i se pare disimulat ori rău”. El cultivă un “stil proclamatoriu”, fiind un poet “solemn”, de unde și tendința “declamatorie”, cultivând în bună parte “o poezie vaticinară”.

Interesant este de remarcat faptul că eseistul nu-l așează niciodată pe Geo Bogza în raportare la scriitorii autohtoni ci mereu într-un context de universalitate, nominalizând experiența *poetilor paraleli*, cu mijloacele lor de exprimare și de atitudine: “Walt Withman (solemnitatea și îndrăgirea vieții), Peguy (repetiția, oratoria), Ezra Pound (elementele de reportaj, autobiografie, contrast și fișier din *Cantos*), Pindar (tonul de odă), Claudel și Patrice de la Tour du Pin (solemnitatea, tonul elevat și neprofan), Psalmistul (stilul proclamatoriu și patetic, fervoarea, imprecaziile, adorația), Lautreamont (gândirea vaticinară). Suprarealiștii Paul Morand și Fernand Divoire completează galeria, în calitate de reprezentanți ai anilor nebnatici”. Încercarea de înțelegere în profunzime a poeziei bogziene trebuie să aibă în vedere – precizează criticul – cunoașterea epocii întrucât între aceasta și poet există o autentică osmoză, ea fiind Epoca tinereții sale, oferind în acest sens “o cheie potrivită deslușirii substratelor etico-estetice ale operei”. De-aici încolo demersul lui N. Steinhardt

este unul de analiză stilistică, urmărind descriptiv mijloacele prin care poetul obține o gamă largă de efecte. Nu mai puțin de patru zeci, nominalizate, care îi prilejuiesc realizarea unei veritabile antologii din poemele unor volume – *Poemul invectivă* (1933), *Ioana Maria* (1937), *Cântece de revoltă, de dragoste și moarte* (1945) – ce n-au avut drept de editare și de circulație în anii de după cel de al Doilea Război, această practică a exegetului fiind una de subtilă strategie în depășirea restricțiilor cenzurii celei de a doua Faze de exprimare a poetului.

N. Steinhardt e metodic și riguros, meticolos ca un veritabil statistician stilist. El urmărește, în consecință, *efectele* de “metaforică și imagistică scandaloză”, de “Revoltă Ostentativă” și “solemnitate repetitivă”, de “grandilocvență exasperată” și de “șoc prin scandalizare”, de “Surpriză și Spaimă” ca și de “Vituperare”, “cosmopolitism”, “referiri geografice”, “aluzii onomastice” etc., etc., clasificând și identificând sensuri de subtilitate, întotdeauna pedant și explicitar, în ceea ce privește “efectele specifice artei lui Geo Bogza” – *Efectul de alternanță între definit și nedefinit*: “Trecerea de la forma nedefinită la una definită (și invers) a substantivelor și adjectivelor este (sau pare) de multe ori voit urmărită. Se crează astfel un efect de alternanță ce contribuie la întărirea versurilor”; sau *Efect de apostrofare*: “Întreg ciclul *Ioana Maria* e scris la vocativ”; sau *efectul obținut prin obscuritatea de șoc*: “cu totul greșit ar fi să se vadă în poemele cu vocabular ori scenariu erotic îndrăzneț ale vremii, simple produse ale <pornografiei>; erau cu totul altceva, o acțiune protestatară, o cale de osândire și denunțare a unei orânduiri sociale și morale, a unui <sistem> socotit fățarnic și nefast. Așa fiind, legitim părea a-l ataca pe toate căile, a-l asedia și săpa din toate direcțiile, a-l zdruncina în toate punctele sale de sprijin, a-i tulbura imaginația, liniștea, stilul și formularistica. Obscenitatea – modestă, firește, naivă chiar, de nu și îndoioșătoare în raport cu ce avea să fie mai târziu – slujea unei lupte sociale și politice. I se pot obiecta ușurința și ușurătatea, lipsa de gravitate și de risc? Nu întru totul. Implică unele riscuri (ce s-au împlinit pentru Bogza) și își afla rostul în cadrul fără îndoială diversificat al unei tactici de mari proporții”. ș.a.m.d.

Faza a doua sau Faza de albatros (“Albatroși și

pescăruși/ Întârziind în eter/ Cad uciși în fundul mării”, se rostea poetul într-una din secvențele ciclului *Statui de lumină* din 1978, sau: “Am vrut să zbor/ Dar tocmai atunci umblau unii/ Care tăiau aripile oricui voia să zboare// Am vrut să fiu albatru/ dar tocmai atunci cădea o funingine/ Care murdărea tot ce era albasru – *Cocorul albatru*) – trimiterea implicită e la poemul baudelairean – N. Steinhardt o delimitează în timp de după cel de al Doilea Război, când poetul e de-acum “om vârstnic. E destul de mulțumit cu ceea ce a făcut și, totodată, destul de conștient spre a-și da seama cât de neapropiat se află, totuși, de ceea ce sperase cândva a înfăptui, pentru a se simți, pe de-o parte, calm și împăcat, și pe de alta, capabil de a nu fi complezent cu sine”. A sosit – zice N. Steinhardt – pentru Geo Bogza, “momentul de adevăr” și de “rece luciditate”. Continuând să trăiască și să scrie într-o altă Epocă, de realitățile căreia se pătrunde, are loc, în versurile sale, o “îmblânzire” a *ostentativei*, acum pornind – pentru un observator nepătrunzător în esența racordării acestuia la timp – o gesticulație, paradoxală, de elogiare a “valorilor blânde și tradiționale ale vieții”. Dar nici nu putea altfel pentru că în *Faza de albatros* “poetul se simte din ce în ce mai singur și mai stingher, asaltat de regrete, nedumeriri și chiar indignare. Genul perioadei a doua e fabulistic, moralizator și proverbial. Se tinde spre înțelepciune, aforistică, <filosofie> și satiră; poetul din revoltat ce era devine justițiar. Scrisul e abuziv și <cu tâlc>, se pun probleme finale, versificatorul e privit în postura de paznic de Frunusețe, Bunătate, Curățenie, Adevăr și Milă”. E aici o răsturnare aproape totală de atitudine, pe care N. Steinhardt o denunță cu calmul unei simple constatări, însă tocmai în această aparență obiectivă se află forța de denunțare a unei Epoci, pentru care Bogza devine un fel de hârtie de turnesol.

Analiza operei acestuia este cu totul neașteptată în mișcarea critică a vremii, care nu înceta a-i închina elogioase complimentări (altfel întru totul meritate) pentru frumusețea poetică a reportajelor scrise în gama realistă. Nu aici, însă, vede N. Steinhardt drama lui Geo Bogza, căci există într-adevăr o dramă a *trăirii* sale, pe care numai poezia o trădează și pe care critica oficială dacă nu o eludează, o tălmăcește

(simplist) sub alte însemne... emoționale. Eseiul de la Rohia abia aici vede și consemnează însemnele *opresive* ale actualității asupra destinului poetic al lui Geo Bogza. Solemnitatea ținutei acestuia ca și a operei, mascau, în fond, “pesimismul psihologic” exteriorizat printr-o “nostalgie paseistă”, așa încât “Faza de revoltă ostentativă și crâncenă zeflemea (obscuritatea hăt de mult a încetat de a fi arma de șoc preferată) e înlocuită cu o fază de compasiune, înțelegere și împăcare”. Analiza poeziei e acum mai... laconică iar exemplificările mai sumare. Cercetarea procedurilor stilistice din prima parte a eseului e acum înlocuită cu o sondare a “sentimentului de însingurare” pe care îl află ca dominant în poezia lui Geo Bogza. E o *senzație de neîmplinire* pe care o resimte poetul privind deopotrivă “păsările congenere”. Acum poetul nu se mai pronunță atât asupra lumii exterioare, a faptelor sociale ambiate, ca în tinerețe. El “se privește pe sine”, “simultan și aparent contradictoriu, învață a se împăca: se iartă pe sine, își iartă semenii (dacă nu s-au datat total răului) și recunoaște legitimitatea stihilor”. E o atitudine ce *rimează* într-un anume fel cu atitudinea monahului N. Steinhardt, retras la rându-i, acum, după experiențe dramatice la care l-a supus Epoca – această a doua Fază și a sa –, într-o senină iertare expectativă asupra lumii înconjurătoare.

Eseul consacrat lui Geo Bogza este, într-un anume fel, o radiogramă subtilă și abil mascată de analiza stilistică, a unor destine frânte – de Albatros – de creatori ce au avut șansa/neșansa de a supraviețui pe puntea unui vas ce plutește într-o altă direcție decât aceea în care își înălțaseră ei zborul. E un eseu în care monahul de la Rohia vorbește despre propriul destin artistic și uman în fond, prin exemplificarea destinului poetic al altcuiva, privindu-și chipul în oglinda altui chip, congener, *nefericit* acela prin tocmai compromisul pe care îl face cu Epoca dar căutând, și el, în felul său, acea *fericire* pe care eseistul însuși o aflase în împăcarea cu sine, exprimând “o apologie a păcii sufletești, a isihiei, a tuturor componentelor dulci, cuminiți, îmbietoare, umile, sacre ale vieții”.

Povestire cu final neașteptat

Vistian Goia

Monica Grosu, *Lecturi în oglindă*, Ed. Grinta, Cluj-Napoca, 2010

În arena criticii și istoriei literare, Monica Grosu s-a afirmat “ex abrupto” în 2008, când în urma unui concurs al Filialei Cluj al Uniunii Scriitorilor, a reușit să-l câștige, publicându-și studiul monografic *Petru Comarnescu, un neliniștit în secolul său*. Din multe puncte de vedere este un caz “atipic”. Nu și-a limitat publicațiile la o singură revistă, ci trimite multora din țară. Este profesoară de limba și literatura română la Colegiul Național “Lucian Blaga” din Sebeș, dar nu are planuri de “evadare” din “provincie”. Studiul amintit este teza de doctorat susținută la Universitatea din Alba Iulia, sub conducerea lui Mircea Popa.

Spre sfârșitul anului trecut și-a strâns într-un volum studiile și articolele publicate în anii 2007-2010. Cartea, *Lecturi în oglindă*, este compusă din patru secțiuni: “Memorii, jurnale, convorbiri”; “Proza”; “Volume de versuri”; “Studii și cercetări”.

După cum aflăm din scurtul “Argument”, cartea a fost scrisă “croșetând în timp” impresii și păreri critice despre operele citite, despre lumea personajelor sau aventura existențială a

celor dedicați scrisului. Modestă din cale-afară, autoarea nu și-a propus să construiască “ierarhii literare”, ci s-a silit să salveze fila de ziar de îngălbenirea vremurilor, în favoarea unui proiect livresc. Oare numai atât?

Materialele încorporate în volum au fost publicate anterior de reviste editate pe întreg cuprinsul țării: *Lucașfăur de dimineață*, *Viața românească*, *Observator cultural*, *Discobolul*, *Vatra*, *Acasă*, *Pro Saeculum*, *Gând românesc* ș.a. Scriitorii pe care-i “croșetează” Monica Grosu sunt: Adrian Marino, Ion Vianu, Constanța Buzea, Alex. Ștefănescu, Ion Brad, Dinu Pillat, Alexandru Vlad, Horia Ursu, Ion Zubașcu, Aurel Pantea, Ironim Muntean, Zenovie Cârlogea, Maria Vaida, Gheorghe Dăncilă, Marius Țion, Dumitru Cerna, Cornel Nistea ș.a.

Din capul locului recunoaștem un adevăr: Monica Grosu este dotată cu două calități esențiale pentru un critic literar: inteligența și gustul estetic. Prima include comprehensiunea, adică iuțea percepției, adâncimea gândirii și spiritul critic. Gustul înseamnă ochi, ureche, percepție olfactivă, savoare, emoție. (E. Lovinescu). Așadar criticul este un om de gust ce-și argumentează preferințele prin

raportare la o mulțime de puncte de comparație din domeniile artelor, fără să le confunde. Apoi, posedă ceva din ceea ce numim “cenzură critică”, adică putere de analiză și disociație, mai simplu spus acea “cântăreală critică” justă, care o ajută să-l așeze pe fiecare autor la locul lui.

De pildă, comentând cartea lui Adrian Marino, *Viața unui om singur* (2008), îl clasează pe acesta în categoria “citadinilor izolați”, care a surprins cu acidă ironie aspecte pestrice definatorii pentru români, însă cu acestea el nu se identifică. De aici aversiunea lui pentru “eternele improvizații” autohtone, ceea ce-l face să respire spațiul românesc la “modul paroxistic”. Așa se explică natura taciturnă, severă și dificilă a marelui teoretician.

Constanța Buzea, autoarea cărții *Creștetul ghețarului*, (2009) îi dă impresia Monicăi Grosu că retrăiește, în intimitate, luciditatea dureroasă a solitudinii. Sensibilitatea poetică îi facilitează o altă percepție a faptului cotidian, jurnalul ei fiind o scriere predominant nocturnă. Poeta parcurge astfel un timp al suferinței, al vidului sufletesc. Așa se explică melancolia care însoțește rememorarea.

Când citește *Jurnalul secret* (2007), al lui Alex. Ștefănescu, reține însemnările cu “tâlc”, ironia și autoironia diaristului, “umorul nebun” prezent în descrierea unor situații trăite cu





frenezie. În puține cuvinte, criticul Monica Grosu surprinde înfățișările esențiale din comportamentul omului și scriitorului. Pe de-o parte, pofta pantagruelică, simțind că devine greoi, pe de alta, citește cărți proaste care-l abrutizează în postura de critic literar. Dacă mediul politic, caracterizat prin instabilitate, precaritate și derizoriu, îl indispuce, „grădina paradisiacă” de la țară îi creează senzorial impresia unui Paradis salvator.

Citind cartea scriitorului Ion Brad, *Printre oamenii Blajului*, (2006), Monica Grosu este plăcut impresionată de evocările în forme nostalgice ale blăjenilor de altădată și din plină contemporaneitate. În imagini caleidoscopice, poetul de pe Târnave creionează fie individualități de excepție, fie asociații culturale – toate conferind orașului acel nimb inconfundabil.

Fiecărei cărți pe care o recenzează, autoarea volumului, *Lecturi în oglindă*, îi găsește „cheia” de înțelegere în funcție de profilul ei, pășind în conținutul acesteia cu acea curiozitate a lectorului împătimit și discret, deloc preocupat să „demoleze” arhitectura ei, ci doar să-i reliefeze farmecul. Cartea lui Zenovie Cârlegea, *Lucian Blaga – Solstițiul Sânzâienelor*, (2010), e judecată numai prin relația poetului cu muzele inspiratoare. Îl apreciază pe autor tocmai pentru că a știut, abordând un subiect alunecos, să găsească tonul potrivit al frazei, expresia elegantă și discreția mărturisirii. Compune, astfel, cu mână sigură portretele cunoscutelor muze statornice sau pasajere ale mereu îndrăgostitului poet, cum au fost Domnița Gherghinescu-Vania și Coca Rădulescu, Eugenia Mureșanu și Helene Daniello.

Pe de altă parte, criticul literar posedă capacitatea rară de a identifica meandrele prozei moderne. Analizând *Curcubeul dublu*, (2008), al prozatorului Alexandru Vlad, apreciază tocmai grila prin care autorul privește și redă lumea satului românesc aflat în tranziție. Sub o simplitate aparentă, umanitatea rurală e surprinsă cu psihismele și subteranele ei. Apăsător de afacerismul capitalist, satul tradițional se autodistrugă, devorându-și vechile obiceiuri și mentalități. Stilul jurnalistic al prozatorului e când ludic, când grav, adaptat curgerii cotidiene a clipelor, de o lentoare netrucată, redată cu voluptatea ficțiunii literare.

De asemenea, când comentează *Noapte la castel*, (2009), al scriitorului Gheorghe Jurcă, ghicește repede semantica celor două substantive cuprinse în titlu. Atât noaptea, cât și castelul reprezintă, în concepția criticului, două toposuri favorite în literatura fantastică.

Iar când are în față o carte de poezie, precum *Omul disponibil*, al poetului Ion Zubașcu, criticul decriptează cu ușurință discursul dens, plin de idei, speranțe și trăiri poliedrice, dezvoltându-le depozitarul memoriei, structurat prin cele 12 cânturi ale epopeii. Cartea este una captivantă și atât de diferită față de cele care se scriu de către confracții din generația poetului.

comentarii

Întoarcerea lui Dante

Petru Poantă

Întoarcerea lui Dante este al șaptelea volum de versuri al lui Gavril Pompei. Hazardul sau poate predestinarea face ca el să apară sub semnul simbolismului luminos al cifrei șapte. Și, într-adevăr, nu avem de-a face cu o carte oarecare din biografia autorului. Mai întâi atrage atenția titlul cu posibilele lui conotații. Sintagma aceasta este de fapt o referință la *Divina comedie*, respectiv la călătoria inițiată în lumea de dincolo. Întoarcerea ar putea avea înțelesul întoarcerii din moarte, adică dintr-o experiență a morții, Dante fiind aici un alter ego. Sunt patru poezii intitulate *Întoarcerea lui Dante*, dintre care una deschide iar cealaltă închide volumul. Ele par să aibă astfel funcția unui refren variabil care relevă și intensifică traseul acestei inițieri insolite. În prima e invocată lumea de „Dincolo” într-o succesiune de imagini ale căderii și destrămării. Existența, cu toate semnele ei, își arată splendoarea și are sens doar pentru cel care a văzut abisul: „Tu n-ai fost Acolo/ și n-ai cum să știi/ ce-nseamnă o rază/ stropul de rouă/ flacăra trează/ jariștea nouă/ mugur de floare-/ ochi de onix-/ marea vâltoare/ pasărea Phoenix/ vestea cea bună/ în rune târzii/ Tu n-ai fost Dincolo/ și n-ai cum să știi!”. Poetul se întoarce ca un vestitor al „tărâmului nelumesc” și al încercărilor pe care le va traversa ființa muritoare în călătoria sa finală. Dar pentru cel care știe deja, sentimentul dominant rămâne împăcarea, cu viziunea armoniei cosmice din *Întoarcerea lui Dante* (IV). E aici o posibilă imagine paradisiacă, de descendență dantescă, nutrită liric de o abstractă jubilație metafizică: „Alături mie crește Armonia/ regina nopții-maică peste zi/ înmiresmând cu briza ei tăria/ și hăurile, câte vor mai fi !/ O rună înfloresc- n altă rună/ asemeni unei tandre simbioze/ ce nu-și devoră aura-cunună/ cu rugul ei de lut și tuberoze/(...). Iar peste toate, nor cotropitor/ sămânța așteptată să înspice/ despovărea dorului în dor/ și chipul tău serafic, Beatrice!”.

Adept al criteriului poetic al unui neomodernism îmblânzit, Gavril Pompei recurge constant la confesiunea mediată și înscenată. Biografismul, mereu transfigurat, se poate totuși bănuși în modul de exhibare a unui anume tip de sensibilitate. În volumul precedent, *Lăsarea la vatră* (2010), domină tonalitatea depresivă și sentimentul iminenței, al „descorporării”, cum remarcă Ion Mureșan în prefață, speculând asupra ambiguității induse de titlu. *Întoarcerea lui Dante* este, în schimb, cartea ieșirii de sub teroarea morții. Elegiacul, prezent încă, devine senin. Autorul regăsește în poezie o forță terapeutică. Evenimentul biografic care sensibilizează acum imaginarul se deconspiră în *Pe mal de Styx*: „Acum un an, pe vremea asta/ când frunzele ardeau mocnind/ sa strecurat, parșiv, năpasta/ în limbul meu, descumpănind// Pe mal de Styx învolburat/ era să urc în luntrea ceea/ areopag predestinat/ să nu-și mai scrie epopeea// Acum un an, în miez de zi/ lumina s-a prelins, firavă/ în trupul meu a nouă zi/ ițindu-și frageda otavă// Precum un prunc ademenit/ de raza unui gând desprins/ din soarele de andezit/ mă gudur, Doamne: am învins!”. Aici se află nucleul iradiant al unei poezii altminteri esențial reflexivă și care își caută sursele nu doar în obsesia thanatică. Lumea e reprezentată ca o coexistență a contrariilor; un spațiu saturat de semne ale indicibilului, deopotrivă miraculoase și neliniștitoare. La nivelul mai fiecărui poem spațiul poetic se configurează ca metamorfoză imprevizibilă, într-un limbaj uneori ermetizant sau, câteodată, mizând pe figurile paradoxului și ale sofismului. Primei

modalități îi aparțin de regulă poeziile în prozodia clasicizantă care, de altfel, sunt și cele mai împlinite artistic. În unele întâlnești niște bine asimilate inflexiuni din stilistica argheziană (*Stupul*) sau mai ales din cea barbiană, însă cu adevărat surprinzătoare este ingeniozitatea manieristică a sintaxei; cu precizarea că manierismul trebuie înțeles nu numai ca dexteritate formală, ci și ca substanță, ca un mod de reprezentare a universului. Iată, de pildă, *Floarea de piatră*, unde, în locul unei eventuale imagini figurative, de pastel poetizat, apar niște arabescuri fastuoase care ocultează de fapt obiectul propriu-zis. Acesta s-a metamorfozat într-o rețea de imagini care au ca referent un alt regn. Dar artificul nu e gratuit, el având drept impuls originar o intuiție poetică fecundă: vegetalul ca reverie a mineralului. Delicata floare de piatră este creația unei geologii în stare germinativă. Este o erezie a pietrei, o formă sublimată și diafană a cristalului: „La căpătâi s-o pui, cât mai aproape/ de rădăcina visului, chezaș/ oricărui nimb nemângâiat de ape/ oricărui semn nedeslușit părtaș// Potop încins cu fragede petale/ răsrânțe dintr-un miez introvertit/ sub chipul mov al mării de cristale/ asemeni unui val înțepenit// de prisme, piramide, buzdugane/ iscate de-o subtilă geometrie/ a formelor cu falduri diafane/ în taciturna pietrei erezie// Fiorul viu al magmei adormite/ în preastrăfundul ochiului de mină/ a altoit chemări nemairostite/ pe ramul unui bulgăr de lumină”. Subtilitățile imagistice, asocierile insolite, cu rafinamente din sintaxa lui Ion Barbu, întâlnim și în *Ochii*. Cititorul instruit va descoperi aici un elogiu plin de tandrețe al feminității pure, precum și plăcerea estetică a încifrării lui relative: „Vezi licărul acela jucăuș/ cum saltă și tresaltă sub aripă/ în transparentul strai de spiriduș/ pe șotii pus în fiecare clipă?// Precum fântâna în al său havuz/ nicipând atins de parcă se deșiră/ alunecă, zănată, prin auz/ la ora când răscrucile conspiră// Seducător, cum numai roua știe/ să prindă-n lațul ei neprihănit/ păianjenii de aur din pustie/ într-un albastru pur, dezamăginit”.

Din amândouă exemplele se observă imediat că intenția autorului, conform poeticii manierismului, constă în stupefierea cititorului prin identificarea unor analogii metaforice care transgresează realitatea obiectului de referință. Natura este astfel de-naturată, iar materia surprinsă în stările ei de ambivalență visătoare.

Există apoi o sensibilitate vibrantă în sondarea semnelor misterioase ale universului sau în reprezentarea expresionistă a realității, cu vagi influențe din Lucian Blaga, cum au constatat și doi comentatori avizați ai autorului, Al. Cistelean și Ion Mureșan. În fond, Gavril Pompei nu are orgoliul originalității ostentative. El este un poet cultivat care știe că expresia poetică nu se ivește din spontaneitatea pură, ci dintr-o substanță livrescă. Poemele sale sunt minuțios elaborate, atât cele în vers alb cât și cele în prozodie clasică. Diversitatea temelor constituie și ea un indiciu al acestei disponibilități propriie poetilor care-și cultivă sentimentele la umbra bibliotecii. În orice caz, volumul de față conține multe poeme de o consistentă vibrație lirică iar știința configurării unor situații poetice revelatorii, eleganța și subtilitățile limbajului legitimează profesionalismul autorului.

Ioana Ieronim în „editie definitivă”

Ion Pop

O antologie publicată în 2009 la Editura Vinea în colecția de „Ediții definitive” readuce în atenție, sub titlul unui volum din 1992, *Triumful paparudei*, esențialul din poezia Ioanei Ieronim, desfășurată între versurile din *Vară timpurie* (1979) și *Tempo rubato* (2009). Critica a remarcat deja prin câteva voci autorizate (cea mai nouă e a prefațatorului de acum, Paul Cernat) relativa dificultate a situației în context românesc a acestei poezii în care propriu-zisa confesiune lirică e de cele mai multe ori mediată, fie printr-o notație de concrete foarte pregnantă în materialitatea ei, fie prin apelul la narațiunea unui soi de proză poetică, însă deloc „poetizantă”. Cartea de debut se impune, în piesele ei de rezistență, tocmai prin acuitatea senzației, distribuită, ca să zic așa, în două registre ce structurează viziunea: pe de o parte, acumulare de date brute ale „realității imediate”, oarecum neutră, deloc spectaculoasă, – univers de blocuri, șantier, locuri marginale ale orașului, „o infinitate de întâmplări” cotidiene; pe de alta, în interstiții sau în deschideri finale ale poemului, surprinderea unor pulsații de seve vitale abia disimulate sub grămada de lucruri și gesturi anonime, puncte de tensiune concentrată, zvăcnite ale pulsului sanguin ce irigă tot acest spațiu apăsător și cenușiu, prins în inerțiile existenței anodine: „o femeie târâie picioarele în papuci bărbătești/ ducen spate crosnia de lemne: din crengile umede/ printre sfori izbucnește un ram înflorit /.../ dedesubt țevile s-au rupt/ seve curg fără oprire/ pământul se învinețește”; „trenuri lungi gravide revarsă munți de cartofi/ oameni gârbovi miriapode amorțite mișună/ dau putregaiurile deoparte din grămezi fără sfârșit// peste miriadele de rotunjimi noroioase ce apără / aliajul alb/ dintr-o infinitate de întâmplări/ o femeie și un bărbat se privesc// a mai venit un tren/ din laturile blindate răbufnește materia vie”; „în bucătăria albă fără amintiri/ se petrec minunile unui vechi poem” etc. Ceva din energia telurică ce tinde să spargă tiparele impuse din lirica lui Fundoianu se moștenește aici, trecut în decorul modern-contemporan banalizat, însă fără violența plasticii expresioniste a imaginii.

Această excelentă priză la real în cele două mari dimensiuni semnalate caracterizează și densele pagini din *Proiect de mitologie* și *Cortina* (1981, 1983). Mitologia propriu-zisă e puțină aici, trimiterele livrești sunt destul de rare, în schimb revine în forță datul concret, în aglomerări consistente și foarte sugestive, în care se deschide ca un luminis de sens mai înalt, orizontul sacralului, al spiritualității, invocat ca și programatic într-un *Discurs sentimental*: „eu pot fi radiografiată până la cele mai delicate șiruri de oase/ pot fi tradusă în unde radio, sinusoide fluorescente/ dantelă industrială – dimpreună cu istoria/ personală familială națională cu tabloul onto-și-filogenetic/ în lemn poliester fibre de sticlă inclusiv miopia/ țărână suntem țărână// totuși frate din aceeași dinastie a Soarelui/ nu batjocori textele sacre/ zeul a mai lăsat o zi în puterea noastră arborele vieții/ năluca poemelor de aur”. Frumos apel la o anume ținută a discursului poetic, la o cotă de profunzime și de înălțare a ființei, ce apare tot

mai fragilizată în vremurile și mai noi!

O anumită austeritate a stărilor de spirit domină în cărțile următoare, *Poeme* (1987) și *Luni dimineața* (1987) din care se oferă o selecție avară sub titlul *Poeme electronice*. Notația de elemente din universul tehnic e mai seacă, datul propriu-zis natural apare diseminat mai rar într-un discurs centrat mai degrabă pe înregistrarea aparent dezordonată a ecourilor dintr-o lume eteroclită, corespondentă civilizației noastre tehnice, unde concretele și abstractele se amestecă – „tălângi de oi și clopote din Chartres/ ciocane de lemn de fier de lut/ șerpi lungi trecători prin ape/.../ o galaxie alături de valea ei neagră/ unde înoată 1, UNU cu multiple săgeți/ ceașca de cafea în care a răsărit Viața/ Oceanul Primordial ce leagănă/ albastrele protozoare” –, pentru a face loc încă o dată datului uman chemat să însuflețească inventarul neutru și aleatoriu de semne „dar pentru toate în cabina de catifea/ un deget viu mai trebuie/ să apese o clapă”.

Se vede imediat că ideea ordonatoare a perspectivei e, în esență aceeași, din nou elementul vital-existențial e chemat să însuflețească universul informatic-livresc. În alte locuri, ecuația se păstrează în contiguități omoloage, scriindu-se despre „rezervația numerelor sălbatice”, „făpturi imposibile/ prinse de făpturi posibile”, alăturându-se „unghiul de deviere” cu „noaptea albă care tocmai se dizolvă în/ clipa de mirare și rouă” (*Elemente*); ori apar „lista recoltelor” și „păgâne cântări ale Spherelor”, vedem și o „miss gray (care) procesează bibliotecii virtuale/.../ (un) john (care) salvează ultima recoltă de rune”... O suită de variațiuni pe tema „vopsirii” unei diversități de figuri într-un joc de măști plastice și verbale („Placaj vopsit în nymphă/ cetățean vopsit în copac/ răget vopsit la sintetizator”, „Cuvintele în hrană și hrana în cuvinte/ eu în orice bărbat/ tu în orice femeie”) conduce în final spre sugestia năzuinței de unitate organică, de regăsire în comuniunea substanțială primară: „Îmbrățișează-mă alb./ Îmbrățișează-mă negru negru negru/ negru absorbant” (*Moment cinetic*).

Impresionismul aparent al notației e mereu atent controlat și orientat către o dinamică abstractă a textului, care e a Ideii poetice, a reflecției unificatoare pe tema, în fond, a frustrării de concret și de vitalitate în universul formalizat, ca și aseptice, al „civilizației imaginii”, unde realul și artificialul, trăirea și virtualul se confruntă – „și nu știi pe scripeți în spatele scenei/ cât sânge curge în adevăr, cât e colorant” (*Imperfectiune*). O *Ars poetica* sintetizează oarecum această ecuație, asociind poezia cu „miopia” și cu o scriere brută, «cu bidineaua pe zid», materie și neclaritate ideatică din care abia mai târziu vor răsări, în chip spontan, «nuanțele»: «Poesie pentru când / ești miop ești obosit ești / tocit până la urzeală // scrisă cu bidineaua pe zid // vizibilă și pe întuneric // așteptând să crească / undeva cândva / generația spontană e nuanțelor». (Altundeva, într-un sens similar, se pune semnificativa întrebare: «dar cine cine cine / ce zeu miop primește lumea / prin bobul de rouă?» (*Lentilă*).

În raport cu asemenea experiențe, recursul masiv la epic din cărți considerate pe drept cuvânt repere majore ale scrisului Ioanei Ieronim, precum *Eglogă* (1984) și *Triumful paparudei* (1992), deschide noi posibilități de captare a «realului» într-un discurs multistratificat, pe care scheletul narativ îl ordonează cu o anume aproximație. Exercițiul notației din cărțile precedente se extinde mult, încurajat de mișcarea «povestirii» ce obligă la acumularea de «evenimente» și contexte definitorii, la construcția unor situații, în jurul unor personaje *sui generis*. Trimiteri la poezia americană, în primul rând la Edgar Lee Masters, dar și la Robert Lowell ori John Berryman și alții, s-au putut face ușor, tocmai datorită medierii epico-descriptive a confesiunii... lirice. O arie deloc citată de referințe posibile ar fi, de pildă, și cea italiană, în care poeți precum Giorgio Caproni, cu evocările sale (auto)biografice din *Il seme del piangere* (...) ori, mai ales, Attilio Bertolucci cu *Camera da letto* (...) recompun ce ultimul numește un «romanzo familiare», roman familial, construit la interferența dintre rememorarea unor fapte de viață trăită, evocarea de întâmplări ratașabile proprii biografiei, mișcarea de du-te-vino dintre trecut și prezentul scrierii, fantezia chemată să umple cu «concrete» golul dintre fantasmă, mărturisirea abia mascată a unui lirism intens. De la *Lilieii* lui Marin Sorescu la *Fanionul* lui Liviu Ioan Stoiciu ori *Ieudul fără ieșire* datorat lui Ioan Es. Pop, s-a putut identifica un spațiu cu vecinătăți poetice semnificative, dar numai cu vecinătăți, căci discursul «mixt» al Ioanei Ieronim se individualizează pregnant în aceste două volume oarecum insolite.

Un titlu ca *Eglogă* ar trimite la poezia bucolică a anticilor, însă universul acestui ciclu «ruristic» nu are, de fapt, nicio marcă «pastorală», iar urmele livrești ale textelor vechi sunt puține, în câte o tresărire ritmică ce conferă un dram de solemnitate miciei epopei a croitoresei Lavinia, femeie plecată în lume, de pe țarm de mare cu cele două fete, pentru a găsi adăpost într-un fost conac boieresc din Ardeal, cu stăpâni expulzați în anii de persecuție stalinistă, din satul soțului mort. Mica ei istorie nu are nimic spectaculos - femeia își va reface viața trudind din greu, într-o comunitate pe care o îmbracă la propriu, îmbrăcându-se, simbolic vorbind, cu veșmintele lumii din jur pe care o descoperă ori o lasă descoperită în secvențe de viață rurală cotidiană, obișnuită, înregistrând ecouri din istoria recentă a epocii postbelice căzută sub comunism. «Schema epică», rezumată în câteva locuri sună foarte simplu și cumva «folcloric», chiar cu o nuanță de melodramă: «A fost odată o femeie care avea două fete. / și a rămas văduvă și le-a crescut singuri-sinhurică / în vremuri grele de după război. / Soarele creștea, luna lumina / fetițele în rochii dantelate»; sau, și mai rezumativ: «A fost odată o femeie care avea două fete le-a crescut singură / în vremuri grele printre străini». Sunt formule în care apare concentrată ceea ce se numea cândva «gura satului», opinia colectivă, cu un dram de sapiențialitate, de judecată compătitoare, ca de cor antic actualizat. Microsecvențe ale «povestirii» extrem de numeroase, sfărâmate și recompuse pe parcurs ca într-un mozaic multiplică reverberant-aluvionar firul narativ de bază, antrenând întâmplări nu foarte spectaculoase, însă mereu semnificative pentru firescul banal al existenței





acestor oameni prinși între ritmurile existențiale moștenite și alunecările de teren ale istoriei în curs. Momente « filmate » pe viu, cu înregistrare «soresciană» de orălități nelipsite de pitoresc, mici puneri în scenă ale unor întâmplări legate de «muncile și zilele» locului, episoade gospodărești, câte o nuntă și o înmormântare, tulburările fruste ale erosului, întoarceri spre momentele de opresiune din vremea colectivizării forțate, trimiteri către luptele partizanilor anticomuniști din munți și persecutarea familiilor rămase acasă, mici-mari suferințe ale iubirii trădate ori ale ingratitudinii celor apropiați ș.a.m.d. Toate acestea sunt întrețesute într-un discurs cu alternanțe rapide de planuri între narațiune și panoul ori detaliul descriptiv, dialogul fragmentar, portretul abia schițat, comentariul din interior sau din «off», auctorial sau al vocii anonime ce acompaniază mica «epopee». E vizată, așadar, o anumită densitate faptică, de evenimente, gesturi, elemente de ambianță, menită să sugereze un soi de polidonie, de unire corală de voci. E ceea ce conferă tonalitatea fundamental gravă a întregii construcții, susținută chiar de aplicarea, pe la debutul ciclului, a unor ritmuri de vers epopeic care atrag într-o arie simbolică mai largă faptele cu mult mai modeste evocate de textul actual: «Așa cum nomazi în primejdie își lasă-n țărâna / Indiferentă podoabele sfinte să-i aștepte puternici, / Învingători și iute se îndepărtează pe cai, / ascunși de pulberi și drumul / îi rătăcește și alt pământ îi leagă cu aspra, / întunecata sa lege / - tot astfel încercase femeia să se apere // viața a ars în urmă punți, podoabe. Drumuri / pierit-au sub iarbă. / Cât de repede lucrul uitării.» Deja în paginile de început vocea auctorială sugera orientarea spre elementarul fundamental al viziunii, deschiderea cvasimetafizică a perspectivei: «lumina înceată din ape și pământ / Lumină / arcuire din neguri, glas mereu mai curat // clinchetul pietrei magice rostogolite de zei / pe malul râului / în altă zare»... Acea «altă zare» se întrevede mereu pe traseul narativ, în timp ce curgerea nespectaculoasă a vieții comunitare capătă, discrete, dar susținut, o solemnitate de ritual: «Trece coana Lavinia prin satul pustiu / munca nu se face la vedere / e liniște încât auzi inima pământului - creștere surpare / oameni pe dealuri culcă ierburi în șire / femei încarcă târne de prune vâratice / cu chiot sălbatic găștele bat apa // Roțile se afundă în șleauri / ca un fășăit ca o atingere vie /.../ zăngănitul de blide pacea mesei», «tăcerea cade în odaia cu miros de pânză nouă», «La flacăra mică a lămpii țărâna bătrână își piaptână / pletele albe - lumina nopții în ele. / Îngenunchează. Șoapta rugăciunii umple odaia. / Singură de o viață»... Citatele s-ar putea înmulți, evidențiind această subtilă, în simplitatea ei, asociere a trăirii prezente în monotonia cotidiană cu ordinea cosmică mai înaltă, sursă permanentă de emoție și de lirism neretoric, însă profund reverberant.

La rândul lor, textele din *Triumful Paparudei* uzează de aceleași procedee combinate, interferând narațiunea cu «reportajul» ce înregistrează faptul de viață imediat, nota de confesiune lirică surdinizată de bogăția deschiderilor epico-descriptive, conturând, de data aceasta, aspecte din viața altei comunități rurale, româno-săsești, din ținutul Bârsei. Perspectiva, mărturisită în versurile programatice inițiale, e a copilului: «povestesc / despre o lume statică: așa e orice copilărie», însă tulburată adânc de derivatele istoriei mari, aceeași, a epocii comuniste, care a distrus vieți, a mutilat destine, a destrămat ceea ce fusese alcătuit vreme de secole într-o lume solid și

rodnic așezată în tiparele ei: «Copilul trăia eternitatea însăși - pe când istoria / începuse marea derivă». Poate într-o și mai mare măsură decât în *Eglogă*, secvențele epice decid asupra structurii ansamblului, sprijinite din nou pe forța notației și a descrierii, pe o deja recunoscută priză la concret a scrisului poetei. Liniile mari ale toposului anunță o similară situație la imitație istoric și biografic, nu fără aluzii livresc-mitologice ce înalță cota simbolică a suitei de memororii: «M-am născut la vremea când secolul se frângea la jumătate. / Mai transparentă decât aerul, săgeata peste brațe subțiri: / pe mine zeul nu mă hotărâse încă - pe când limbi de foc / aruncau pâlării agonizante asupra unui pământ rănit. / Istoria scufunda peisaje. / De pe acoperișe copiii trimiteau baloane fragile de săpun. / Copiii alergau pe uliți cu cercuri repezi în cârligul / de sârmă // La capătul străzii toba vestea Triumful Paparudei: ea / cu părul încrețit pe sârmă, botul muiat în roșu chimic, / pistolul la cismă, ceasul gării la mână»... Între relatarea cumva jurnalistic-cronicărească, mărturisirea biografică și schița de mediere simbolică, poemele vor propune iarăși un mozaic de fapte de viață conectate la ritmul, fie și deviat, al Lumii. Una nu a fertilității sugerate în genere de figura folcloric-mitică a Paparudei, întrupare a feminității rodnice, cu funcție ritualică, ci a unor amenințătoare dereglări, întrupate în sperietoarea grotescă pe care o propune al doilea sens al cuvântului *paparudă*. Mai puțin apăsată decât în *Eglogă*, linia epic-ordonatoare a ciclului încercuiește mai degrabă secvențe, momente de viață colectivă - de la cele sărbătorești, - Paști, Crăciun, liturghii duminicale - la cele dramatice (deportări în Bărăgan ori în Siberia, amintirea luptelor de partizani din munți, spaima de arestările în miez de noapte și întemnițările pentru motive închipuite; mici scene de viață domestică tihnită cândva, răvășită mai nou de răutățile vremurilor, portrete de oameni gospodari, de industriași expropriați, de mici comercianți ai locului, sași, români sau unguri, fotografii de album îngălbenite în vreme, sunt readuse în memorie, re-văzute cu ochii copilului de odinioară, mereu curios de lumea din jur, dar cu o candoare alterată și ea de neliniștile epocii care tulbură și cele mai așezate vieți. Ioana Ieronim excelează și aici în sugestia senzației fruste, a materiilor, a obiectelor care compun un peisaj, reconstituie un mediu uman pe cale de a rămâne «orfan și de obicei», o atmosferă de interior domestic, lentă, aproape insesizabila trecere a timpului ce se sedimentează în lucruri, impregnând fizionomii, «semnele» transmise de toate aceste prezențe mute în aparență («Tăcere. Casa dădea semne»), ziduri «roase de ploii și zăpezi, prăvălite pe jumătate. Desene de mușcați spuneau povești întregi», grinzi, praguri de porți, obiecte de uz casnic impregnate de ființa celor care le-au folosit, - toate scufundate în ritmica bănuț-solemnă a Trecerii. Senzația de abandon treptat și ireversibil, de ruină inevitabilă, de ștergere a urmelor celor mai vii ale omului se insinuează tot mai puternic cu fiecare piesă a mozaicului textual. O poezie precum *Emigrație* concentrează tot acest aer elegiac: «Dacă ai casei au plecat până la ultimul - ca o împletire de ape / de umbre se adună în gospodăria pustie, în goluri înalte / cât veacuri, strămoșii. Până la cei mai de mult - veniți / de strajă spre marginile Europei, călări în calești / în căruțe bucuroși de pace /.../ Înaintea călătoriei se-adună cu toții ultima oară / (ah, mireasma de crin și vanilie... În pivniți / se trănțește o trapă). / Ei sunt laolaltă sub acoperișul care - de mâine - / are să adăpostească pe alții: // Bindecuvântată din nou fie casa ce se dezleagă / acum de căile noastre. / Ci

lasă-ne, Doamne, astăzi semnul de recunoaștere».

Din poemele cele mai recente ale Ioanei Ieronim (*Silabe omnivore*, 2006; *Tempo rubato*, 2009) se reține reflecția asupra cuvintelor, devenită ca și omniprezentă. Ceea ce se realizează în compoziția complexă a textelor din cele două volume precedente cu țesătura lor compozită, e focalizat acum, într-un discurs oarecum mai abstract, pe relația dintre verb și real, trăire și expresie: titlul volumului din 2006 e în sine semnificativ pentru această meditație în care gândul și concretul senzației se confruntă din nou, asociate într-o ecuație existențială vizând autenticitatea, deplina osmoză: subiectul confesiunii se vede «pierdut în cuvinte / cufundat până la ochi în scrierea mătăsoasă», verbul poetic, precum cel dintr-un poem arab «ne vorbește din odaia strofei sale cu multe ferestre», subiectul se simte un «martor în rezonanță» al propriei existențe și se descrie pornit în căutarea verbului multiplu cuprinzător și reverberant, aproximativ (în poemul intitulat chiar *Cuvinte*, din *Tempo rubato*) într-o multitudine de echivalențe propuse, ce sfârșesc cu apropierea extremelor («aceste cuvinte sunt o rugăciune sunt o rușine») și cu identificarea dintre propria ființă și cuvântul rostit: «azi eu sunt aceste cuvinte pentru tine / azi tu ești aceste cuvinte pentru mine». Nivelul reflexiv al discursului se aplică și aici unui cadru de aspect «reportericesc» - un soi de rapide însemnări de călătorie, la Ierusalim, în Statele Unite, într-o «vale din Pirenei», între aeroporturi europene etc., de carnet de note rapide în căutarea comunicării cu celălalt, străinul sau aproapele, cu convingerea că «totul e voce» și că glasul acesta universal își găsește singur rostitorul. Una dintre întrebările esențiale din aceste poeme pare a face legătura cea mai intimă cu textele scrise anterior de poetă: «Se compensează totul / prin simplul fapt de a fi viu?» Or, năzuința maximă a scrisului său fusese tocmai surpinderea prezenței - a omului în peisaj, în cadrul său cel mai familiar, a obiectelor și materiilor participante la fluxul vieții universale. Miza pe *prezență* trece acum în meditația asupra acestei relații simbiotice necesare dintre viață și expresia ei. Poate uneori prea abstractă, însă elocventă pentru acea fundamentală căutare a cuvântului, nu a celui care spune «adevărul» la modul pur conceptual, ci a celui ce poate fi, la urma urmelor confundat cu o realitate concretă, cu o materie palpabilă: «cum să găsești atâtea cuvinte / câte suflete are vântul /.../ cum să găsești dintr-odată cuvinte pentru câte feluri există de a duce poverile în spate / sunt copiii? cartofii? părinții?» Cercul căutărilor se închide în felul acesta întorcându-se în punctul de unde începuse, adică asupra unor chestiuni ce rămân solidare cu toate demersurile precedente: «dacă sensul nu se întrevede, să privim de pe zid / de pe acoperiș, de pe deal, de pe munte, de dincolo / - dincolo de sistem, cum se recomandă / și să spunem asta în cuvinte în stare să prindă, să crească / să spargă coaja / să facă pui să descarcereze fluturi / din larvele materiei»... (*Obiecte găsite*). E o semnificativă întoarcere la materie, la solul ferm al datului senzorial pe care s-a situat de la început poezia Ioanei Ieronim. Interesant este că poeta își propune acum să caute soluții pe care le găsisese încă în cărțile de debut. ■

Când femeia devine simbol

Reprezentarea suveranității populare la Delacroix și C. D. Rosenthal

Arina Neagu



Eugène Delacroix - Libertatea conducând poporul

Revoluția Franceză a instituit ceea ce a anulat. Ea l-a numit Vechiul Regim. Dar, pe lângă ce a suprimat, a definit ce și-a dorit să fie: o ruptură radicală de trecut, trecut aruncat în tenebrele barbarieiⁱ, reprezentat de puterea monarhică, credința în rege alături de care poporul nu-și găsea locul figurând eminent în imaginarul secolului.

Imediat după căderea Bastiliei, imaginarul civic explodează într-o libertate totală, lipsită de orice regie iar înlocuirea monarhiei cu republica, prin decretul din 1792, însemna în primul rând schimbarea imaginii oficiale a statului. „În locul pecetei sau portretului monarhic, acel stat personalizat, trebuia rapid instituit un simbol vizual al Republicii, acest stat anonim-abstractⁱⁱ, momentul în care trăsăturile femeii apar, după mult timp, în fresca colectivă, la propunerea abatelui Grégoire.

A fost o decizie insolită și importantă în ceea ce privește statutul femeilor, întrucât condiția lor era, de veacuri, inferioară celei a bărbaților. Momentul Revoluției Franceze și principiul său de egalitate lăsase speranța unei ameliorări și a unei schimbări majore de statut; totuși, așteptările nu s-au adeverit, cu toate că anumite femei ca Olympe de Gouges, însuflețită de răsturnarea politică și de mentalitate, a putut scrie *Declarația drepturilor femeii și cetățenei*. Chiar dacă Revoluția a recunoscut personalitatea civilă a femeii, drepturile acesteia nu au fost încă recunoscute. Femeia nu are „formă”: e integral dependentă de soț, nu are drept de proprietate și nici drepturi politice.

În spatele acestor idei vedem o serie de puternice frustrări în rândul femeilor, care ajung să-și nege, efectiv, existența și apartenența la

sexul feminin. De exemplu, în *Memoriile sale*, Doamna Roland susține că: „Sincer, m-am plictisit teribil să fiu femeie: mi-ar trebui un alt suflet, un alt sex sau un alt secol. Ar fi trebuit să mă nasc femeie în Sparta sau în Roma, sau cel puțin să mă nasc un bărbat francez [...] Spiritul și inima mea găsesc obstacole în opinii și în duritatea prejudecăților iar toată puterea mea se epuizează în încercarea inutilă de a rupe aceste lanțuri. O, libertate, idolul sufletelor puternice, ce alimentezi virtuțile, tu ești pentru mine doar un nume!”ⁱⁱⁱ

Istoricul Maurice Agulhon a indentificat două imagini ale Mariannei: prima e o Marianne înțeleaptă, hieratică, îmbrăcată în haine lungi, preferată de conservatori. Cealaltă Marianne, revoluționară, e în mișcare și poartă boneta frigiană, are sânul dezgolit și e furioasă, pe gustul revoluționarilor puri. Anul 1877 va contopi pacifist aceste două modele în orașele și satele franceze.

Dar de unde provine Marianne?

Imaginea ei își are originile în Antichitate. Când a izbucnit Revoluția din 1789 era perfect normal ca Marianne, zeiță a libertății, să poarte boneta frigiană^{iv}, ca simbol al eliberării de asupra și al civismului.

Reprezentarea ideilor și entităților abstracte prin zeități și personaje alegorice e cunoscut deja, astfel încât momentul Revoluției Franceze din 1789 a fost nucleul la care s-au atașat personificări alegorice ale libertății și ale dreptății. Aceste două figuri au fuzionat într-o figură unică, feminină, îmbrățișând diverse attribute, printre care Libertatea, Rațiunea, Patria - virtuți civice ale Republicii.

Astfel, în septembrie 1792, Convenția

Națională dispunea ca “pecetea statului să fie schimbată și să poarte ca specific al Franței trăsăturile unei femei îmbrăcate à l'antique, în picioare, ținând în mâna dreaptă o lance, în vârful căreia să fie agățată boneta libertății, în timp ce în mâna stângă să țină un mănunchi de arme; la picioarele ei să fie așezată o cârmă.”^v

Cât despre numele care trebuia dat emblemei republicane, Marianne a fost ales, se pare, întrucât provenea din contragerea Mariei și Anei, două prenume foarte răspândite în secolul al XVIII-lea în Franța, purtate de mai multe regine (Marie de Médicis, Marie-Antoinette), dar mai mult decât orice, ales în scop manipulativ, pentru că, paradoxal, cele două prenume erau des întâlnite și în mediul popular, în special la țară, la personalul domestic din casele burgheze.

Înainte de Revoluție, regatul Franței era subordonat integral figurilor masculine (vizibil și pe unele plafoane ale Castelului de la Versailles). „Republica, cuvânt inseparabil de Revoluție și de cele două momente marcante ale acesteia: 1789 și înlocuirea suveranității monarhice cu cea națională, 1792 și căderea monarhiei.”^{vi} Cuvântul trimite la patria amenințată și la cruciada în numele libertății, republica fiind cea care „ne cheamă” întotdeauna. Altminteri, e un cuvânt neutru, *res publica*, un regim veșnic în căutarea sinelui.

După 1799, sfârșitul Republicii și instaurarea regimului imperial slăbesc reprezentativitatea Mariannei, chiar dacă tema libertății rămâne vie. Numele de Marianne reapare câțiva timp, odată cu a Doua Republică, dar adoptă adeseori un sens peiorativ. Partizanii republicii sociale reiau prenumele; în același timp, în 1848, când vor reapărea valorile revoluționare, e organizat un concurs în scopul definirii reprezentării Noii Republici: „Odată cu Restaurația, Revoluția franceză a fost nu numai un subiect de studiu privilegiat printre istorici, ci și un mit, pe care au pus stăpânire artiștii [...] Începând cu 1830, Revoluția, considerată ca nașterea Franței moderne, a fost recuperată, pentru a legitima un regim sau pentru a inocula o morală patriotică.”^{vii} Se schimbă decorul: se părăsesc străzile și se intră în cabinetele de lucru, unde artiștii vor face ca simbolul feminin să domine; pictată acum în culorile lui Eugène Delacroix, Marianne trăiește și în spațiile publice, în muzee, în saloane și va avea succesul cu care s-a obișnuit deja.

E vorba de „opera reprezentativă a anului 1830, ce rezumă tinerețea lui Delacroix, vibrând de o pasiune realistă unică, *Libertatea ghidând poporul* (Luvru). Privilegiind suflul epic al lui Gros^{viii} și al lui Géricault^{ix}, maestru al unei largi palete, Delacroix transfigurează zilele arzânde ale lunii Iulie, ridicând pe fundalul cerului galben și gri al Parisului zeitatea invincibilă care flutură drapelul tricolor deasupra dalelor și moșilor pierduți în penumbră.”^x Încarnând o fată din popor ce purta boneta frigiană, cu păru-i zburând pe spate, vivace, tumultuoasă, revoltată și cu aer triumfător, Marianne a lui Delacroix, evocă Revoluția de la 1789, revoltele săracilor și suveranitatea poporului. E ceea ce s-a sesizat în timpul celor „trei zile glorioase”^{xi}. Drapelul, albastru-alb-roșu, simbol al luptei, sprijinindu-se pe brațul său drept, se revarsă în unde îndărăt, de la sumbru spre luminos, asemenea unei flăcări.





Strânsă în talie de o centură dublă, vestimentația galbenă pe care o poartă amintește de mătășurile antice. Alunecându-i ușor sub sâni, lasă să se vadă pilozitatea axilei, pe care anticii ar fi considerat-o mai degrabă vulgară, pielea unei zeițe trebuind să fie fină. Nuditatea, ieșită dintr-un realism erotic, îl asociază pe acesta din urmă unei victorii efectiv vaporeoase. Excepțională între bărbați, hotărâtă și nobilă, cu corpul expus din profil și întors spre dreapta, cu fața îndreptată spre ei, Marianne îi stimulează spre victoria finală. Sprijinită pe piciorul stâng descolț ce trece de rochie, ea întrupează focul acțiunii, transfigurând-o. Carabina de infanterie cu baionetă, purtată în mâna stângă îi dă credibilitate, făcând-o actuală și modernă: „Am întreprins un subiect modern, o baricadă, și dacă n-am învins pentru patrie, cel puțin voi picta pentru ea, îi scria Delacroix fratelui său.”^{xii}. Soldații, căzuți la pământ, ocupă prim-planul, la baza structurii piramidale. În stânga, cadavrul lipsit de pantaloni, cu brațele întinse și tunica ridicată reprezintă calea bătătorită pe care Republica va avansa și se va construi.

Ca și la Victor Hugo, turnurile catedralei Notre Dame trimite la libertate și la romantism, situând acțiunea la Paris. Lumina soarelui în curs de a apune, amestecată cu fumul tunurilor relevă mișcarea barocă a corpurilor și explodează în spate, la dreapta, pentru a crea aura libertății Franței.

În timp ce Delacroix se bucura în Franța de succesul operelor sale și revoluționarii erau încă euforici, în estul european o mișcare importantă așteaptă să apară: Revoluția din Principatele Române. Ocazionată dar nu și cauzată de „primăvara popoarelor”, Revoluția Română a explodat brusc în Principate, făcând parte din procesul de afirmare a națiunii române și a conștiinței naționale. Un factor extrem de important a fost Revoluția Franceză din februarie 1848, datorită repercursiunilor ei în toată Europa. Revoltele au avut loc în mod diferit în fiecare din cele trei Principate, dar nucleul l-au format tinerii trimiși la studii în marile capitale ale Europei Occidentale, care au adus în est idei precum emanciparea națională.

În grupul acestora se găsea C. D. Rosenthal, născut în 1820, care a obținut o diplomă la Academia de Arte Frumoase din Viena, unde i-a cunoscut pe viitorii săi prieteni Ion Negulici, C. A. Rosetti și pe alți tineri ai generației '48.

Asemenea Mariannei franceze, figura revoluționară română a anilor '48, pictată de Rosenthal, e întruchipată tot de o femeie, ce poate fi regăsită în această postură în două tablouri renumite: *România Revoluționară și România aruncându-și cătușele pe Câmpia Libertății*. Expresia feminină se va încărcă din nou de ideologie și de emoție, așijderea libertății; urmând modelul francez, virtuțile programatice tind să se obiectivizeze, să se sacralizeze, dar aici, în Carpați, în scopul atingerii unui alt scop: unirea Principatelor.

„Pentru o vreme am pictat tablouri sentimentale și am crezut că aceasta era cu adevărat vocația mea ... mai târziu însă mi-am dat seama că revoluția intrase în sufletul meu, am simțit și simt încă pasiunea pentru tablourile caracteristice ei. Nu pot crea decât figuri feminine, mame care ameliorează corupția noastră, figuri eroice, nobile și dulci în același timp”^{xiii}, mărturisea Rosenthal prietenului său, C. A. Rosetti.

În ceea ce privește *România revoluționară*,

știm cu certitudine că personajul-muză a fost Maria Rosetti, soția bunului său prieten, despre care Rosenthal spunea că „era o flacăra a patriotismului”.

Prin această pictură Rosenthal atinge apogeul creației personale, elementul central și subiectul fiind portretul – bustul femeii care se suprapune unei figuri, cea a țărăncii, îmbrăcată în costum tradițional, specific Munteniei, purtând pe umărul său drept tricolorul românesc, salvat de tiranie. Poziția capului și torsului subliniază anumite trăsături pe care poporul trebuie să și le asume: puterea, dorința și aspirațiile înalte.

Această „metaforă permanentă a patriotismului”, după cum o numea biograful lui Rosenthal, Ion Frunzetti, pare să scape stricteți observații; verosimilitatea autenticității „țărăncii” e ușor periclitată: în ciuda alurii superbe a costumului, fizionomie candidă, senină dar prea rafinată pentru un etalon de stat totalmente agrar pe care ea trebuia să-l figureze. E de înțeles, totuși, că modelul Mariei Rosetti a fost cel mai la îndemână, mai ales că tabloul a fost realizat la Paris.

A doua înfățișare a „patriei-mamă”, *România aruncându-și cătușele pe Câmpia Libertății*. Împreună cu *România Revoluționară* constituie ciclul dedicat în întregime mișcării revoluționare și ideilor naționale. Subiectul e de origine pur revoluționară, intenția apologetică e evidentă, România primind din nou forma unei femei în slujba căreia s-a pus suflul întregii țări.

Urmând principiile romantice, femeia e îmbrăcată ca în Antichitate, poate cu o togă romană, element care trimite la trecutul fericit al provinciei Dacia; îmbrăcămintea e „decorată” de tricolor, ale cărui pluri ies în evidență, sub influența antică, asemenea statuilor grecești și romane. Studiind gestică personajului regăsim multe ipostaze: sub mâna dreaptă „a României” e poziționat stindardul de culoare neagră, sugerând doliul național, plauzibil, întrucât tabloul e datat după revoltă, când se plâneau pierduții și eșecul Revoluției; mâna dreaptă a femeii susține o ramură de laur, aluzie a triumfului, totuși neîmplinit. Încă o dată întoarcerea la Antichitate se simte în gestul mâinii, cunoscut ca formă romană de adresare, căruia i-am adăuga poziția piciorului stâng, în fața celui drept, caracteristică aceleiași posturi. Cătușele se găsesc aruncate undeva în dreapta, lăsând Libertatea să-și exercite puterea. Rosenthal caută legitimizarea „României” sale – piciorul personajului așezat pe o carte deschisă, probabil un cod de legi; sau am putea aprecia că volumul pe care pășeste ar fi Regulamentul Organic, constituția impusă de Imperiul Rusiei în 1830, contravenind intereselor românilor. Nu trebuie uitată privirea personajului, îndreptată spre cer, simulând un gest de rugăciune sau de cerere a binecuvântării divine. Raza căzândă trimite permisiunea, demonstrând că acțiunea revoluționară e îndreptătită.

Eroina e în picioare, statică, singură, mult diferită de Libertatea lui Delacroix. Totuși, Rosenthal a reușit să coroboreze fericit temele revoluționare, accentele revoluționare și antice, legitimizând artistic Revoluția Română de la 1848.

În Franța sau aiurea, îmbrăcată sau cu sânul dezgolit, zeiță sau vulgară, simbolismul femeii rămâne printre alegerile ideologice artistice și politice ale majorității bărbaților. Ne întrebăm de ce corpul femeii, mai degrabă decât cel al bărbatului, al unui animal sau al unui obiect, servește drept suport vizual reprezentării marilor valori în cultura occidentală



C. D. Rosenthal - *România Revoluționară*

Expresie a virtuților, emblemă a rupturii de trecut, metaforă a poporului, femeia constituie în istoria imaginarului un crâmpel de folclor revoluționar, în spectaculosul peisaj pe care l-a desenat de când a devenit simbol.

Note:

i François Furet, *La Révolution* vol. I, 1770-1814, Paris, Hachette, 1988, p. 15 (traducerea citatelor ne aparține).

ii Maurice Agulhon, *Marianne au combat, L'imagerie et la symbolique Républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979, p. 28.

iii www.thucydide.com.

iv Boneta frigiană e un simbol de origine orientală, purtată de Paris, reluată în iconografia romană tardivă. Ea își trage simbolismul libertății din analogia cu *pileus* („căciulă” în latină).

v Declarația abatelui Grégoire, apud Maurice Agulhon op. cit., p. 29.

vi François Furet, Mona Ozouf, *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, Flammarion, 1988, p. 832.

vii *Aux armes et aux arts! Les arts de la révolution 1789-1799*, Editions Adam Biro, 1988, p. 314.

viii Pictor francez (1771-1835) aparținând neoclasicismului și preromantismului.

ix Pictor francez (1791-1824), important pictor și litograf francez, exponent al romantismului în pictură.

x *La peinture française, XIX siècle*, tome I, Genève, Skira, 1993, p.76.

xi Sau Revoluția celor trei zile: 27, 28 și 29 Iulie 1830, în urma căreia un nou regim, monarhia din Iulie va succeda celei de-a doua Restaurații.

xii *Correspondance générale de Eugène Delacroix*, tome IV, Paris, André Joubin, 1938, apud Barthélémy Jobert, Delacroix, Paris, Gallimard, 1997.

xiii C. A. Rosetti, *Jurnalul meu*, Dacia, Cluj-Napoca, 1974, pp. 79-80.

Cimitirul lui Eco

Laszlo Alexandru

Citesc în revista 22 prezentarea pe care Andrei Oișteanu o face ultimei cărți publicate de Umberto Eco, *Cimitirul din Praga*. Cuiul lui Pepelea este dacă romanul e sau nu antisemit. Unii comentatori din Italia, Franța și Israel n-au ezitat să formuleze acest reproș pe seama noului produs. Ziaristul bucureștean, pe partea sa, tinde mai curînd să respingă ipoteza contondentă. "De fapt, miza cărții lui Umberto Eco este de a demonta, nu de a promova, mecanismele de generare și de supraviețuire tenace a clișeeilor și legendelor antisemite", scrie convins A. Oișteanu. Prin înfățișarea minuțioasă, "din interior", a mecanismelor de gândire ale antisemiților și a strategiilor lor de contrafacere a realității, romancierul italian ar contribui, implicit, la dispărarea imposturilor.

Protagonistul cărții, Simone Simonini, are toate defectele umane ale unui falsificator, frustrat și detestat lumpen-intelectual al secolului al XIX-lea, care nu se dă în lături de la nimic (nici chiar de la asasinat) pentru a-și atinge țintele josnice. Problema nu stă, neapărat, în plasarea perspectivei narative la un nivel așa meschin. În fond, lumea poate fi privită și prin ochii unei broaște rioase. Dar întreaga structură epică a romanului este frapant deficitară, acuzînd urzeala artefactului. Croitorul care a innădit costumul a folosit prea multă ață albă. Neverosimilul persistent, care plutește peste toate cele 500 de pagini ale cărții, îl împiedică pe cititor să se scufunde în lumea "de dincolo".

Firește că Umberto Eco este un savant, a cărui informație enciclopedică poate să impresioneze pe oricine. Profilul său era evident încă din *Numele trandafirului*, unde istoria se împletea cu filosofia, cu teologia și semiotica, pe fundalul unui roman polițist (de dragoste), care ne vorbea despre importanța bibliotecii și destinul cărților. Era imposibil să nu fii fascinat de un asemenea roman complex, din care fiecare cititor își lua ceea ce-i plăcea. Unii rămîneau la nivelul intrigii pline de suspans, alții oftau după iubirea pierdută a lui Adso, iar nu puțini, probabil, după cartea pierdută a lui Aristotel. Sensurile erau paralele și supraetajate.

Lucrurile stau cu totul altfel în *Cimitirul din Praga*. Ceea ce dincolo constituia firul roșu care lîpea povești suprapuse (sentimentul apăsător de melancolie și regret, pentru tinerețea și iubirea trecute ireversibil), aici este înlocuit cu altceva. Și anume cu ura viscerală, bubonică, împotriva evreilor. Simonini este un ticălos patent, obsedat pînă la frenezie de înfățișarea, comportamentul și obiceiurile evreiești, pe care ar vrea să le vadă șterse de pe fața pămîntului. Prin urmare, toate acțiunile sale, care țin de mari conspirații și contrafaceri, sînt orientate spre această direcție distructivă. Dar dragostea și nostalgia se pare că sînt mai fecunde în artă. Sau ele, în orice caz, au reușit să împingă lucrurile mult mai departe, în cărțile lui Umberto Eco, decît ura și trădarea.

După unitatea de sentiment, care să dea coerență întregului roman, era necesară și instituirea unității de cronotop. În *Numele trandafirului* era vorba despre universul închis al unei abații medievale și despre cele șapte zile cînd, într-un ritm tot mai accelerat, se produc diverse crime, revelații și aluzii cultural-filosofice. În *Cimitirul din Praga* unitatea de timp este mult dilatată, iar

cea de spațiu și acțiune nu mai există. Aventurile se petrec, pe rînd, în diversele fundături sau suburbii ale Parisului, cu un flash-back în copilăria din Torino a protagonistului, pe urmă cu o bîrfă mică la crîsmă, alături de tînărul medic practician Sigmund Froide, cu expedițiile la Palermo și Napoli în preajma lui Alexandre Dumas, pentru a-l spiona pe Garibaldi în favoarea monarhiștilor, apoi niscaiva uneltiri cu un spion rus, colonelul Dimitri, o incursiune conspiraționistă în cimitirul din Praga, desfășurarea războiului franco-prusac și luptele de stradă pariziene, o colaborare cu spionul turc Osman Bey, un ceremonial de adeziune francmasonă, o aventură mistico-erotică alături de o posedată isterică, o alianță cu anarhiștii și socialiștii, o contribuție la falsificarea documentelor acuzatoare împotriva lui Alfred Dreyfus, o reuniune satanistă, redactarea plastografă a Protoalelor Înțelepților Sionului etc. etc.

Este limpede că nu o concentrare simbolică asupra unui microcosm are în vedere Umberto Eco, de data aceasta, ci o amplă galerie imagistică. Al doilea personaj important al romanului este însuși secolul al XIX-lea, pictat în desfășurarea succesivă a evenimentelor sale violente. Pentru a combina cei doi piloni ai narațiunii, Eco îl plasează pe Simone Simonini, rînd pe rînd, în toate punctele geografice și momentele istorico-politice semnificative ale secolului, ca martor din umbră și, uneori, ca jucător din culise. Teoriile conspiraționiste fac casă bună cu antisemitismul, anarhismul, satanismul și spionajul redus la detalii diletante. În toată această aglomerație de ținte urmărite de către autor, se pierde din vedere un singur aspect, fundamental pentru un roman de valoare: *verosimilul artistic*.

Pentru ca lucrurile să fie încă mai complicate, numeroase intersecții obositoare se produc și la nivel narativ. Romanul e povestit la persoana întîi, de către protagonist, într-o viziune retrospectivă. Dar atunci cînd el adoarme extenuat, sau pleacă în diverse aventuri "pe teren", este înlocuit de dublurile sale, de unele personaje etc., care folo-

resc alte stiluri de scriitură, cu alte caractere tipografice, îl ceartă sau îi reproșează inadverențele, neadevărurile. (Noi știm deja cum poate funcționa așa ceva, de pe vremea *Țiganiadei* lui Ion Budai-Deleanu - iar italienii o știau mai bine de la Pirandello.) Pentru a-și dilua experimentalismele, autorul presară ici și colo vreo cîteva crime (neargumentate logic prin evoluția subiectului), ca simple efecte de scenă. Singele dă mereu bine la spectatori, nu-i așa? Odată protagonistul își ucide chiar un alter-ego, care amenința să-i uzurpe identitatea.

În paralel evoluează, sub privirile noastre, o galerie de personaje bizare, diforme, o amplă înghesuială de portrete stranii și caricaturi șarjate, lipsite de finalitate epică. Salturile amețitoare, în timp și spațiu, între momente istorice disparate, intersecțiile haotice de planuri diegetice și de voci naratoare, inserția diverselor jurnale (pentru pseudo-garanția autenticității) creează impresia copleșitoare de artefact, de mecanism prefabricat.

Modelele livrești, în căutarea cărora a pornit Umberto Eco, de data aceasta, nu mai sînt *Poetica* lui Aristotel sau filosofia Sfîntului Toma din Aquino (ca în *Numele trandafirului*), ci cărțile de mistere ale vremii, bogate în lovituri de teatru și situații romanțioase, foiletoanele semnate de Victor Hugo, Alexandre Dumas și Eugène Sue. Nivelul realizărilor ajunge doar cu intermitențe, pe foarte puține pagini, la măsura pretențiilor. Căci pariul pe doctrina antisemită, care ar trebui să constituie motorul acțiunii, ucide în fapt pînă și scenele de capă și spadă.

Atunci cînd romancierul se plictisește să confecționeze intrigi disparate, cu miză mică, în loc să trudească la închegarea epică a ansamblului se pierde în labirintul propriilor fișe de lectură. Imaginea de compoziție "aluvionară" a cărții, care dospește pe măsură ce autorului îi mai vine o idee, este frapantă. Ne izbim de-o adevărată obsesie a enumerațiilor exotice, interminabile în pagina eteroclită. Cînd și cînd ne taie pofta de lectură cele mai bizare liste de bucate, fără nici o legătură cu acțiunea romanului, pescuite pesemne din documentele vremii: "*potage à la Crécy*, rombo alla salsa di capperi, filetto di bue e *langue de veau au jus*, per terminare con un sorbetto al maraschino e pasticceria varia, il tutto inaffiato da due bottiglie di vecchio Borgogna" (și am ales aici, spre ilustrare, un menu dintre cele mai austere).

Degeaba ne asigură autorul, în postfața sa erudită, că singurul personaj inventat al romanului este protagonistul, Simone Simonini. Toți ceilalți ar fi trăit cu adevărat. Îi putem replica, zîmbind, cu celebra butadă: era pe cînd nu s-a zărit, azi îl vedem și nu e. Căci existența biografică a unui om nu garantează neapărat și existența sa artistică. Aceasta din urmă cade în sarcina exclusivă a scriitorului.

Așa încît o discuție despre *Cimitirul din Praga* nu va consta în dilema dacă avem sau nu o carte antisemită. În orice moment autorul se poate prevala - pe bună dreptate - de viața independentă a personajelor, care sînt libere să îmbrățișeze o doctrină sau alta, fără ca asta să presupună că ele împărtășesc neapărat vederile romancierului. Singura problemă legată de cea mai recentă carte a lui Umberto Eco este dacă ea atinge nivelul unei opere artistice care să merite o dezbatere insistentă. Răspunsul la această chestiune este, în opinia mea, negativ.



Paradis cioranian

Ovidiu Pecican

LECTURA scrisorilor cioraniene către cei de acasă furnizează, probabil, textul celui mai bun ghid turistic al României (al Mărginimii Sibiului, dar și al Maramureșului sau al Câmpiei Aradului, în orice caz). Acest stilist a descoperit dintru început că violoncelul lui vibrează cel mai bine pe coardele grave. Și totuși, iată că în a doua parte a vieții ajunge autorul unor notații - frugale - care pot alimenta de minune subsolurile unor fotografii artistice capabile să reverse spre vizitatori și visători farmecul unei Românie pe care, fiindu-ne prea aproape, cel mai adeseori o ratăm. Contrastul între negurosul sinucigaș potențial aflat pe culmile disperării, înregistrându-și silogismele amărăciunii și jucându-și poza îngândurată până la capăt, pe de o parte, și insul exaltat de ideea revederii anumitor locuri privilegiate de memoria lui afectivă - ba chiar și a revenirii la ele -, pe de alta, destăinuie un adevăr existențial greu de contestat. Foarte probabil, el se referă la traseele subconștientului care sunt mereu altele decât cele ale lucidității. Colorate afectiv, primele, ele dezmint raționalitatea sumbră a celorlalte, permițând notificarea unui anume flagrant delict de... jubilație la Cioran maturul. Timpul și îndepărtarea îndulcesc lucrurile, se va spune... Dar, nu mai puțin, și maturitatea creează descoperă virtuțile și prospețimea copilăriei. Proiecție retrospectivă mitizantă sau dezvoltarea unei disponibilități mai adânci pentru fericire? Ce anume ascund sau destăinuie rânduri precum cele ce urmează, extrase de aici și de acolo din misivele exilatului către fratele Relu?

„Dragă Relu”, i se adresează din Paris în plină primăvară a lui 1967, „Îți mulțumesc pentru ilustrata cu Păltinișul. Este unul dintre locurile din țară pe care aș vrea să le revăd cândva. Și mai ales Șanta! Ar trebui cumpărată casa aceea, așa părăsită și pustie cum e. *Mi-aș putea sfârși zilele acolo. Un refugiu ideal* (subl. O. P.). Mă gândesc la Traian, ciobanul de la stâna unde mergeam după brânză. Cel din urmă cioban îmi pare azi de preferat oricărui intelectual parizian. Iată la ce concluzii ajungi în Occident” (Cioran, *Scrisori către cei de acasă*, București, Ed. Humanitas, 1995, trad. de Tania Radu, nr. 71).

Sunt mai multe teme aici care merită atenție, desigur. Întâi de toate, revelația unui Păltiniș prezent în imaginarul filosofic românesc înainte de Noica. Apoi faptul că nu este vorba despre o sugestie sosită pe cale livrescă. Ea nu are nimic de a face cu munții și vulcanii lui Pitagora sau Empedocle și nici cu retragerea terapeutică a lui Nietzsche la Sils Maria, Oberengadin, în Alpii elvețieni. Pentru Cioran, Păltinișul și Șanta, două puncte înalte pe teritoriul românesc - aproape de zona natală, ambele legate de Munții Cindrel, dar cel de-al doilea și de afluentul râului Șteaza ce poartă tot numele de Șanta - sunt, prin mirajul și forța rechemării în memorie a copilăriei, Absolutul în materie de frumos. Iar verdictul este cu atât mai serios, cu cât eseistul vede în Șanta locul unde s-ar putea retrage în așteptarea morții. El recade, prin această apologie a muntelui și ciobanului resorbit în natură în cei o mie de ani de retragere din istorie pe care i-a deplorat de atâtea ori în tinerețe. Iar nostalgia lui după zona alpină românească nu are nimic dintr-un pășunism sămănătorist, nici nu trimite la mioriticul blagian (mai prestigios filosofic), căci

nu în numele vreunei nostalgii patriotice a exilatului se vorbește, ci doar cu ochii minții și sufletului așintit hulpavi la viziunea fericirii infantile dintr-un personalizat *illo tempore*...

„N-am mai avut o vacanță așa de frumoasă de pe vremea Șantei”, spusese el cu numai câteva luni înainte (58, Paris, 6 sept. 1966). Iar mai apoi: „Când mă gândesc câteodată la Parcul din Sibiu, *am senzația că am fugit din paradis* (subl. O. P.). (68, Paris, 6 martie 1967)

Oare cum ar fi arătat filosofia noastră cu un Noica la Păltiniș, stațiunea montană situată la cea mai înaltă altitudine din România, și cu Cioran la Șanta? Nimic nu ne împiedică să ne imaginăm acest fel de înobilare prin filosofie a peisajului Munților Cindrel...

În orice caz, o altă temă prezentă în sec. al XX-lea atât în discursul tradiționaliștilor, cât și în cel al sincroniștilor, contrastul între Vestul și Răsăritul Europei, revine în rândurile corespondenței personale a parizianului.

„Sărmanul Occident! *Un paradis prăbușit* (subl. O. P.)”, repeta el peste aproape cincisprezece ani (nr. 388, Paris, 24 mai 1980), semn că gândul nu era unul fără rezonanță sufletească. „Când mă gândesc câteodată la Parcul din Sibiu, *am senzația că am fugit din paradis* (subl. O. P.)” (68, Paris, 6 martie 1967), mărturisirea stilistului, care simțea și alte chemări ajungându-l din urmă: „Sper să văd cândva acest Maramureș, *care mi se pare un mic paradis (sau poate unul mare)* (subl. O. P.)” (398, Paris, 2 sept. 1980). Sau: „Să schiezi la Cisnădioara *e raiul pe pământ* (subl. O. P.)” (405, Paris, 17 februarie 1981).

Nostalgia paradisului - cum ar fi zis Nechifor Crainic - se rostește în corespondența lui Cioran recurent și convingător. Ea rămâne însă mereu legată de locurile copilăriei, niciodată de oameni. Iar centrul *sui generis* al lumii acestor reprezentări paradisiace infantile este stabilit cu precizie: „Locul de care mi-e dor cel mai tare pe lumea asta e Șanta” (404, Dieppe, 28 ian. 1981).

Nu întoarcerea la origini o caută însă Emil Cioran. Dimpotrivă, el socotește că „Singurul lucru inteligent pe care l-am făcut în viață e că am întors spatele originilor mele, și încă...” (408, Paris, 5 iulie 1981). Cum se explică, totuși, atunci, tânjirea, dorul, aleantul (atenție, intrăm în rostirile filosoficești ale românei care ne vorbește!) după munții natali? Este limpede că nu originile îi mână inima într-acolo, ci sentimentul de sublim ajutorat de depărtarea în timp și spațiu, de aureolarea unui trecut ce aparține inocenței și care reinvie lacunar, extatic. Până la urmă, tipologic vorbind, și reducând lucrurile la esențial, Cioran pare să ilustreze deplin tipul blagian al românului retras într-o spațialitate anistorică. Numai că el nu își găsește odihna dincolo sau dincoace de istorie, ci se resoarbe în Noul Babilon, în centrul civilizației și în „miezul furtunii”. Sensul originilor în discursul cioranian ajunge altul, echivalând cu o anume simplitate, redescoperită, însă una care restabilește condiția de *homo faber* și contactul direct, mediat de simțuri prin intermediul brațelor, cu realitatea naturală fundamentală: „Nu mai cred decât în munca fizică, cu brațele. Întoarcerea la origini!” (99, Paris, 16 august 1968).

Există, însă, în paradisiacul românesc adesea invocat, și un epicentru. Este un loc anume din chiar satul natal și proximitatea lui: „Uneori mi-e

dor de Trăinei. Mai există cătunul ăsta? Dacă vreodată m-aș întoarce «acasă», locurile astea aș vrea să le revăd...” (124, Dieppe, 14 august 1969). „Mai sunt cireșe la Trăinei?” (74, Paris, 22 mai 1967) este o întrebare cu iz de madlenă proustiană. „Uneori îmi doresc o viață de singurătate la Trăinei sau la Poplaca...” (207, Paris, 7 iunie 1973).

Apoi însă, din nou, copilăria vine în atingere cu thanaticul, începuturile și sfârșitul se cheamă între ele, în imaginarul care îi alimentează gânditorului sensibilitatea. „Mulțumesc pentru splendidele imagini din Rășinari. Seamănă puțin cu Vosgii. Ulița spre Trăinei - Șteaza, cu Cetățuia în fundal, am iubit-o cel mai mult. O să revăd oare vreodată toate lucrurile astea? Poate. O amintire vie se leagă de Râul Sadului. Nu pot uita epitaful scris pe o cruce de lemn năpădită de ierburi: *Viața-i speranță, moartea-i uitare*. Această sfâșietoare banalitate am citit-o într-o dimineață frumoasă, în mijlocul celui mai uitat dintre cimitire” (75, Paris, 28 mai 1967).

Trec, prin scrisorile lui Cioran, teme și motive, urme ale contemporanilor lui prestigioși - Crainic, Nae Ionescu, Blaga, Țuțea și Noica. Deși nenumiți întotdeauna expres, preluări de motive sau ecouri ideatice survenite dinspre aceștia impregnează cu o anumită atmosferă de „acasă” gândurile pariziene, punându-le în contrast cu evoluțiile din capitala culturii europene, situându-le tensional și pereche, ca pe doi poli indisolubili legați unul de altul: natura și locurile românești de la munte, pe de o parte, și civilizația și cultura din metropola de pe Sena, pe de alta. În geografiile literare secrete ale silogismelor tristeții una fără alta nu pare să funcționeze, rămân în dezechilibru prea multe valențe și... ceva lipsește.

Poate că nu despre geografii și toposuri este vorba în corespondența cioraniană, cât de niște jaloane în înțelegerea mai profundă de sine, care îi angajează mai toate disponibilitățile. Există plecare? Dar întoarcere? Râul poate fi absolut? Viața din care am plecat nu cumva ne urmărește?

Nu trebuie, desigur, exclusă nici ipoteza că toate aceste borne psihologice, jocul între trecutul infantil din Rășinari și din proximitatea acestuia, pe de o parte, și prezența de decenii în Orașul Lumină, pe de alta, are rostul de a snoba. Te și întreb, de la o vreme: dacă Occidentul este atât de imposibil, de ce nu pleacă Cioran? De ce nu descoperă un al treilea pol, care să aibă și virtuțile plaiului carpatin - Vosgii, de pildă - și pe cele ale civilizației occidentale? Ar fi, oare, posibilă, o asemenea reunire? Întâlnirea dintre tradiție și tehnologie, în formula japoneză sau sud-coreeană, pare să sugereze că da. Și totuși: Șanta rămâne pentru Cioran orizontul dezirabil, după cum Parisul a fost ancadramentul ales pentru biografia lui exterioară și pariul său literar.

Marie Dollé

Franceza după Cioran



(continuare din numărul trecut)

Portret ca și clasic

Cioran, care a primit deci în România și în Germania o solidă formație universitară, învață ca autodidact. Cu toate că a trăit în Franța vreme de zece ani și vorbește franceza în cotidian înainte de a-și schimba limba, modelele sale sunt exclusiv livreschi și este greu de găsit o franceză mai puțin influențată de oral ca a sa. Un fapt e sigur: el nu caută deloc să reconstituie o stare de limbă anterioară epocii contemporane: nu se relevă la el niciun arhaism și, dacă își acordă uneori eleganță unui subiectiv mai mult ca perfect (evită subiectivul imperfect, prea conotat), el nu reproduce niciuna din turmurile secolului XVII (ca și antepunerea pronumelui personal: „je ne le veux pas faire”) care ne ajută să situăm un autor în epocă. Franceza pe care o făurește este o franceză decalată și non-datată: din limba trecutului, el nu reține accidentele morfologice sau sintactice, supuse evoluției, ci le caută o chintesență.

Mai întâi, alegând franceza, Cioran aderă la data etică de claritate care este, am văzut, asumată de mulți scriitori francezi, inclusiv în epoca contemporană, ceea ce revine de altfel pentru el la a parcurge invers istoria literaturii, de la romantism la clasicism: după „loviturile bruște” ale scrierilor românești, el ajunge la o formă mai reținută. Dacă e să-i credem pe traducătorii săi², în primele sale cărți, Cioran nu dădea înapoi în fața niciunei repetiții, când știm bine că această figură de retorică este adesea dezaprobată. Că Gide admiră în jurnalul său³ felul în care „Racine nu se lasă jenat de repetiția aceluiași cuvinte” dovedește tocmai surpriza unui purist. În franceză, Cioran alege termeni deopotrivă variați, preciși și apropriați gândului pe care îl formulează, practică arta dificilă și nesatisfăcătoare a sinonimiei, devenind la rândul său, un „ocnaș al Nuanței” și nerecurgând la repetiție decât pentru a obține un efect stilistic: „Mă urăsc: sunt om; mă urăsc în mod absolut: sunt în mod absolut om” (T. E., 946).

Pe când în română, limbă cu declinări ca latina, nu se îngrijorează de ordinea cuvintelor (tot după traducătorii săi), el respectă în franceză faimoasa „ordine directă”, subiect-verb-complement, inversiunea servindu-i doar pentru a furniza frazei o mai mare expresivitate sau a-i da mai multă eleganță. Lucrul cel mai remarcabil vizează punctuația: în versiunea română, semnele de exclamare și de întrebare

îi dau frazei o întorsătură oratorică și expresivă sensibilă în traducerea franceză. În franceză, Cioran devine, ca și La Bruyère, un „obsedat de punct și virgulă”. Fără nicio îndoială, a preluat lecția de la autorul *Caracterelor*: în *Ispita de a exista*, el notează că acesta din urmă are „punctuația în suflet”; ca și el, el își impune „să-și taie fraza”, „să o restrângă”, „să o oprească, foarte atent să-i delimiteze frontierele” (T. E., 895). Cioran evită ceea ce admiră cel mai mult la Saint-Simon, cruțat, după el, de clasicism, aceste perioade care „impiețază unele asupra altora, multiplică ocolurile și le repugnă să se încheie”. El marchează o preferință sigură pentru frazele „cuminți” printr-o serie de propoziții pe care le separă net faimosul „punct și virgulă”. Când recurge la fraze complexe, arhitectura le rămâne mereu reperabilă, fără cea mai mică ambiguitate sintactică, fie că e vorba de folosirea atât de delicată în franceză a pronumelui relativ sau a ierarhiei logice a propozițiilor. Ca marii prozatori ai secolului al XVIII-lea, Diderot și Laclos de exemplu, el iubește simetriile, accentele binare sau ternare, și se îngrijește de clauzule.

Această lustruire minuțioasă a frazei îi permite să îi dea prozei sale acea „strălucire abstractă” pe care o admira la maestrul său admirat și detestat, Valéry. Sunt sceptică în privința faptului că franceza ar fi, cum crede Cioran, o limbă „în mod natural” înclinată spre abstracție. În schimb, e sigur că scriitorul ajunge să imprime frazei sale o turnură abstractă: el recurge de preferință la infinitiv, lipsit de valoare temporală sau modală, imposibil de calificat sau de determinat; chiar dacă l-a citit foarte bine pe Flaubert, se îndepărtează de lecția lui și restrânge în mod voluntar folosirea verbelor, recurgând la „a fi”, „a avea”, și la prezentativele „il y a” și „c'est”. Niciodată nu descrie nici nu povestește, predilecția pentru „idee”, chiar exprimată în termeni concreți („Un călugăr și un măcelar se ceartă în interiorul fiecărei dorințe”, S. A., 794) venind să întărească aparența abstractă a frazei.

Cât despre vocabular, niciodată el nu făurește un cuvânt nou nici nu folosește un cuvânt într-un sens impropriu. Nu supune sintaxa la nicio torsiune și nici lexicul. În vreme ce se limitează în mod voluntar la un registru perceput ca literar, i se întâmplă totuși să facă să explodeze acest univers limitat, lustruit, prin folosirea neașteptată și brutală a unui termen care aparține unui registru argotic sau vulgar. Iată două exemple: „Trebuie să fii țicnit ca să te lamentezi asupra dispariției omului în loc să

intonezi: „Șterge-o!” (EC., 1486). „Vitalitatea iubirii: nu am putea vorbi fără nedreptate de un sentiment care a supraviețuit romantismului și bideului” (S.A., 793).

Dacă asemenea abateri de la „bunul gust” se produc, niciodată în schimb Cioran nu vorbește în jargon. El remarcă malițios în *Caiete* că desigur, pentru a impresiona publicul parizian, ar fi mai bine, ca Lacan, să folosească germanisme, sau să vorbească precum Foucault despre „finitudinea antropologică a omului”, ceea ce e mult mai șic decât „mizeria omului”. La romancieri, el se miră că se poate intitula un roman „Paștele cailor” și condamnă obscuritatea lui Claude Simon. Această alegere stilistică nu răspunde numai idealului clasic care voia ca scriitorul să fie înțeles „chiar și de hamalii din Port au Foin”; ea corespunde și unei etici personale. El care a fost „nebun după limbajul filosofic” înainte de a cunoaște nopțile fără somn a înțeles devreme, am văzut, impostura pe care o disimulează: praf în ochi, iluzie, cuvintele servesc la a înșela; el vorbește foarte sever despre filosofi și în special despre Heidegger: „Tradus în limbaj ordinar, un text filosofic se goleşte în mod straniu. [...] Fascinația pe care o exercită limbajul explică după mine succesul lui Heidegger. Manipulator fără seamăn, el posedă un veritabil geniu verbal pe care îl împinge totuși prea departe, el îi acordă limbajului o importanță vertiginosă” (GL, 1722).

Această „factură” specială face, de altfel, problematică traducerea scrierilor franceze în română: cum să redai într-o limbă care nu cunoaște o tradiție literară comparabilă cu clasicismul acest decalaj atât de sensibil în franceză? Cu toate acestea, alura voit clasică a scrierilor sale nu este suficientă pentru a le distinge. O spune el însuși, în mai multe rânduri: „maniera unui scriitor este condiționată psihologic: el posedă un ritm al lui, presant și ireductibil” (T. E., 895). Perfect conștient de „meserie”, el reperează de exemplu la Saint-Simon „o latură de orgă atât de diferită de acele accente de flaut care caracterizează franceza” (T.E., 895). În „Confesiunea pe scurt”, el spune că nu are chef să scrie decât „într-o stare explozivă, în febră sau crispare, într-o stupoare transformată în frenezie, într-un climat de reglare de conturi în care invectivele înlocuiesc palmele și loviturile” (E. A., 1625). Ca acele eufemisme care fac și mai rău ceea ce ar trebui să atenueze, concizia face mai concentrată violența aforismului: lustruirea frazei nu o transformă în miniatură, dar îi permite să tindă spre acest ideal: „Să concepi un singur și unic gând, - dar care ar sfărâma universul” (M. D., 1232). Această curioasă dialectică conduce la depășirea unei violențe interioare conținând-o într-o formă care în cele din urmă o manifestă mult mai bine decât stilul liric al primelor scrieri: măsura pe care și-o impune Cioran face mai sensibilă lipsa sa de măsură și poate această alianță de forțe contradictorii, această furie reținută, această explozie fixă ne permit să-i recunoaștem „accentul”.

Astfel se explică paradoxul pe care l-am semnalat: pe când Cioran dezvoltă pe tema limbii niște idei care ar fi trebuit să-l conducă să reproducă niște forme convenționale, o reprezentare la urma urmei falsă îi permite să devină unul din scriitorii cei mai originali ai secolului său. Am semnalat acest fapt, străinul riscă în mică măsură să inoveze. Pentru „metec”, cel care, etimologic, „își schimbă casa”, „inconvenientul de a practica un limbaj de împrumut este de a nu avea dreptul să facă prea multe greșeli” (I. E., 1293). Limba pe care o alege Cioran nu este limba contemporană ci o limbă pe care o tratează ca pe o limbă moartă pe care ar face-o să retrăiască: ea se află fixată în spiritul său ca „Wën-ul” lui Segalen, sustrasă situațiilor de comunicare ce o degradează, intangibilă și „rezervată”. Pentru că originile sale și cultura sa îl îndepărtau mai mult de franceză decât de germană sau de





engleză, această limbă poate deveni, mai mult decât o alta, limba scrisului: dacă reluăm distincția malarmeană a „dublului statut al cuvântului”, franceza, așa cum și-o imaginează și o practică el, îi permite să scape astfel de „reportajul universal la care participă toate genurile de scrieri contemporane cu excepția literaturii⁴”. Situația lui de străin îi permite să considere franceza ca pe un obiect total exterior, ceea ce nu poate face un scriitor bilingv din copilărie. El care nu a putut niciodată să scape de accentul său „valah”, și nu poate „articula ca autohtonii” a încercat „să scrie ca ei”, „la fel de bine ca ei și chiar, prezumție lipsită de bun simț, mai bine ca ei” (E. A., 1630). Ca și Beckett, dar prin cu totul alte mijloace, el creează astfel o „limbă de sinteză”, o franceză virtuală care ar putea fi practică de orice francez ideal, dar care, în realitate, nu era vorbită și nu fusese niciodată.

Cioran nu se lasă cu toate acestea înșelat de mitul la a cărui consolidare contribuie. El știe bine că limpezimea, departe de a fi inerentă limbii, se dobândește pe de-o parte cu prețul unor eforturi considerabile; pe de altă parte, ea constituie, la fel ca altele, o modă stilistică, chemată și să dispară și să renască: „Însă această epocă facilă nu și-ar putea imagina ce luptă am dus, mai întâi împotriva mea, apoi cu limba, pentru a dobândi această aparență de limpezime care este atât de disprețuită în jurul meu” (CH, 396).

De altfel, alegând postura „clasică”, el este conștient că se plasează în afara epocii sale, de vreme ce „astăzi, scriitorul vrea să aibă stilul său propriu, să se individualizeze prin expresie; el nu reușește asta decât desfășurând limba, violentându-i regulile, minându-i structura, magnifica monotonie” (T. E., 898). Situându-se în contracurent, ceea ce se preface că regretă îi permite, și el o știe foarte bine, să găsească „locul” unde să scrie. Cioran modelează astfel o limbă pe care o recunoaștem fără greș de vreme ce ea seamănă cu limba „clasică” așa cum ne-o imaginăm noi. Însă dacă el devine unul dintre apărătorii cei mai eroici ai limbii franceze, acest „moștenitor” respinge, am văzut, orice apartenență la comunitatea culturală. Un scriitor ca Agota Kristof procedează la fel, dar lovitura de geniu a lui Cioran, lovitura de geniu care scapă deopotrivă calculului și premeditării, consistă în a se separa de comunitate în același timp cu adoptarea limbii (sau mai degrabă a reprezentării sale) în care aceasta din urmă se recunoaște cel mai bine. În plus, limba pe care o inventează proiectează ceea ce scrie el într-o epocă anterioară; Segalen credea că senzația de exotism poate să fie legată la fel de bine de reculul în trecut ca și de îndepărtarea în spațiu. Proza lui Cioran, decalată, inactuală, produce un violent efect de straniețe: cititorul recunoaște turnuri familiare, dacă i-a citit pe clasici, pe când conținutul și formularea însăși indică faptul că e vorba, fără nicio îndoială posibilă, de un autor contemporan. El ne permite astfel să ne percepem propria limbă ca și când ea ne-ar fi devenit străină și așa cum și-ar putea-o imagina cel care nu o vorbește. Deci, în mod paradoxal, absența voluntară a oricărei inovații stilistice produce o operă care nu seamănă cu nicio alta.

Traducere în limba română de
Letiția Ilea

Note:

- 1 *L'imaginaire des langues*, L'Harmattan, 2001.
- 2 Alain Paruit, citat de P. Bollon, și Sanda Stolojan.
- 3 La data de 19 septembrie 1939.
- 4 Mallarmé, «Criza versului», Gallimard, col. La Pléiade, 1945, p. 368.

proza

Însemnările unui turist

Mircea Pora

Nu-mi pare rău deloc că mă aflu în această țară. Mai am doar câțiva ani și se va termina cu umblatul, mai aristocratic zis, cu turismul. Plouă mărunț de azi dimineață și norii parcă sunt de plumb. Din când în când am senzația că pe niște coridoare se aud telefoane sunând. Geamantanul apărut ieri în stradă, sub geamurile camerei mele e tot acolo. Îl târcolește la răstimpuri o pisică, lăsând impresia că nu ar avea altceva mai bun de făcut. E clar că sezonul turistic și cel de vârf și cel mediu, s-au încheiat. Mi-e teamă că i s-a pus capăt și celui de ultim nivel. Ploaia face pavelele într-un anume fel să strălucească. Am citit în ghid că țara, pe lângă mașini, mai are și căruțe. La paragraful acesta scrie clar... „trase de doi cai, de unul singur, nu arareori chiar de un măgar”... Măcar de-ar trece, chiar și pentru un minut un astfel de vehicul... Deocamdată, cad doar frunze din copaci. și pădurile din jur par neschimbate, iar stâncile din vârf, cu atât mai mult. De altfel, și hotelul în care stau e ca o peșteră de mult părăsită. Cum nu sunt controlat de nimeni, luat la întrebări, terorizat de ghizi, chiar că pot să fac ce doresc. Ca pe vremea vacanțelor din copilăria mea atât de îndepărtată. Mă voi servi de ghid pentru a trece în revistă punctele de interes ale stațiunii... La pagina 14 scrie... „Muzeul de artă Stana Izbașa vă așteaptă să-l vizitați. Nu au acces înăuntru bicicletele și animalele de companie”... Deci, la expoziție, pentru început... Cinci încăperi cu un total de patru tablouri. Titluri cam stranii, culori, mai degrabă, întunecate, compoziții aparent simple, dar cu o semnificativă putere de sugestie. Prima piesă, dacă mă pot exprima astfel, se intitulează „Moartea tratându-și reumatismele la băi”... și înfățișează în fapt o umbră cu contur uman ce, stand pe o bancă, scoate cu una dintre aproximativele mâini ceva dintr-o pungă, posibil o bilă, o monedă, o prăjitură mărunț, vreun fruct de pădure. A doua pânză, plasată în sala înregistrată cu numărul trei, prezintă trei femei, rotunde, de factură flamandă, urmărind, fiecare, ce se petrece în cratița, ce pe o plită, o are în față. Titlul e următorul... „Concurs de preparare a unei cine țărănești”. Ultimele două tablouri, plasate unul lângă altul, în salonul cinci, aduc în fața ochilor, un bărbat în picioare, încărcat de decorații, cu titlul „Împărat uitat de istorie” și o femeie cu aspect rural, sub care scrie „Doamnă cu un iepure”, atâta doar că micul animal lipsește din lucrare. Părăsesc acest muzeu ciudat, așa putea spune, unic în felul său și, conform ghidului, ar trebui să iau la cercetat un mic muzeu al aviației deschis în urmă cu douăzeci de ani. Dar pașii mă trag înspre parcul din centru, înspre terasele unde, poate, întâlnesc pe cineva. Chiar nu mi s-a mai întâmplat să fiu singur într-o stațiune. Nu sunt un specimen extrem de comunicativ, dar această stare de lucruri îmi este total neprevăzută. Unde să fie, după cum scrie în ghid, doctorii, contabilii, forțele de muncă populare, actorii mari și mici, profesorii, profesorii, degustătorii de băuturi, cohortele de aroganți, marii înfumurați, familiile burgheze, soții înșelați, înșelătorii, care, indiferent de anotimp, invadează stațiunea?... Ei, totuși, s-au relaxat pe aici, căci am găsit prin hotel, restaurante, urme de netăgăduit ale unui turism, până nu demult, intens... paturi nefăcute, televizoare mergând, robinete doar parțial închise, supe țărănești, ciorbe de burtă, tocane, tochturi,

clătite rămase prin bucătării. și dacă ești atent pe stradă, punți cu friși-cocoși, cornete de înghețată, langoși în ulei, metri întregi de pizza și instrumente de cântat pentru cei mulți... *torogoți*, trompete, saxuri, tobe, țambale. Și încă un amănunt, deloc de neglijat... câinii vagabonzi. Erau de întâlnit aproape peste tot, dar în anumite zone atingeau concentrații numerice alarmante. Cei mai mulți mergeau la pas, neinteresându-i ploaia care le cădea pe spate. Erau, însă, pe ici, pe colo, și exemplare ce-și mișcau picioarele repede, într-o alergare precipitată. Nu lăsau pe ansamblu senzația de agresivitate, ci, mai degrabă, de atitudine defensivă, de resemnare, în fața unui destin pe care, firește, nu erau capabili să-l pătrundă. Păreau, însă, a face parte din ființa intimă a stațiunii, din cele mai calde fibre ale ei. Ghidul cu coperte verzi îmi spune clar... „din moment ce ați depășit chioșcul de răcoritoare, mai aveți până în centru exact un kilometru”... Prăvălioara cu pricina e chiar în stânga mea. Printre pomii uzi pare o vietate ghemuită, sub dureri ascunse, nemărturisite... „Dacă aş cădea aici, pe aceste frunze, printre acești câini fără stăpâni?”... Oricum, îndrăznesc să cred, cineva tot s-ar îngriji să fiu dus acolo unde trebuie... Sunt nevoit, totuși, să recunosc că, până la urmă, mă miră ceva... să nu fie chiar nimeni, nimeni, printre clădirile, pe străzile pe care trec?... Totul, așa cum am mai zis, pare să fi funcționat cu nu chiar atât de mult timp în urmă, dar acum, nici țipenie de oameni, așa putea zice, de viață. Mi-am dorit o stațiune mai liniștită, mai fără agitație, asta-i drept, dar un asemenea loc, unde și ziua pare a fi întuneric, e cu siguranță, prea mult. Jos, sub mine, la câteva zeci de metri, se scurge un râu izbindu-se de bolovani cu un zgomot aproape dureros. În locurile mai adânci, apa e neagră, ca și pivnițele unui castel. Privind-o cum se duce la vale, în legile ei, parcă ia cu sine și ceva din ființa ta. Chiar și pădurile din dreapta drumului, pe care, dacă începi să le contempli, vezi toamna, ființă lungă și uscată, strecurându-se printre copaci. Din când în când, câte o pasăre îmi atrage atenția. Zborul ei pare mai degrabă un semnal de alarmă, decât o tihnă falfăire de aripi. Trec pe lângă o pizzerie, ce până nu demult trebuie să fi avut zeci de solicitanți. Curiozitatea și foamea mă împing înăuntru. Interiorul se păstrează încă curat, dar o senzație de moliciune, de fragilitate, atinge de peste tot. Parcă pe undeva, prin apropiere, s-ar fi terminat un război, ar fi apus definitiv o lume. Printre scaune și mese, mici suprafețe de praf, ce amintesc prin simpatie de acele încăperi în care lumina e mereu difuză, iar exclamațiile de bucurie lipsesc. Un portret, probabil, al patronului... înfățișând un bărbat rubicond, cu siguranță în luptă cu transpirațiile și căldurile verii. Totul e deschis, pot umbla ca un vodă pe unde doresc... Închid și deschid robinete, cercetez în detalii camere, frigidere, răsfoiesc acte comerciale, aprobări, liste de comenzi, în cele din urmă atacând galantarul... În sectorul prăjituri, totul e uscat, lemnos, amandinele, spre exemplu, semănând cu niște bile bune de tras la țintă cu ele. Savarinele au gulere de frișcă, evident întărite, semănând cu zăpada cenușie de la finele iernii. Pizzele, la rândul lor, ar putea fi folosite ca pietre fixatoare de traverse la calea ferată. Miracolul, totuși, apare, căci găsesc în bucătăria, de altfel, pustie, o mulțime de

crenșurți plutind în apa fierbinte a unui recipient. Plin de speranță, cu forțe fizice reîmprospătate, plec mai departe spre centru, mai exact spre parcul și terasele de acolo. Pentru prima oară în viață, turist în luna lui noiembrie... Pe unde n-am fost, pe ce plaje, drumuri de munte, nu mi-am plimbat pașii, pe câte terase n-am dansat, cinat, ascultat recitale până seara târziu?... Acum totul cade greu, în această umezeală și singurătate. Ghidul spune, că în urmă cu mai bine de o jumătate de secol, și chiar mai puțin, peste tot, indiferent de anotimp, era o agitație viguroasă. Trăsuri se amestecau cu mașini, cupluri de pretutindeni își găseau împliniri în plimbări solitare, dansuri, reverii pe terase, flirturi prin restaurante și cofetării. Plăcerea, mai ales plăcerea, sub toate formele ei, era prezentă aici. Nu-ți puteai imagina o seară fără ca muzica militară, orchestrele de valsuri și tangouri să nu te poarte pe aripile lor. Odată cu venirea toamnei, un covor ruginiu se așternea peste parcuri și păduri. O anumită melancolie, asemeni unei delicate emanații de aburi, se simțea peste tot. Dimineața, rotocoalele de ceață pluteau, aproape magic, peste râu. Cele mai înalte stânci se învâluiau, temporar, în somptuoase mantii de nori. Turiștii toamnei erau, oarecum, diferiți de cei ai lunilor de vară fierbinți. Dacă aceștia din urmă, în bună parte autohtoni, erau mai temperamentalii, mai expresivi în gesturi, cu un cuvânt mai zgomotoși, cei ce-și făceau apariția în stațiune, odată cu sosirea primelor zile mai reci, erau, în genere, mai înalți ca statură, de proveniențe prioritare străine, mai cu seamă nordice, predispuși la tăcere, chiar la melancolie. Stațiunea, pe ansamblul ei, aducea atunci cu o corabie ce, pe o mare liniștită, naviga prin pânze de ceață. Să nu se creadă, însă, că vorbim acum de vreun cavou, de o prelungă înșiruire de cimitire sau locuri virane. Cu un orar mai redus, orchestrele cântau pe terase până seara târziu, puteau fi auziți feluriti cântăreți, interpretând piese despre iubiri, bere, whiskey, lichioruri, despre prânzurile bune, despre interesul ce-l prezintă, pretutindeni, societățile selecte. Prin parcuri, înainte de orele amiezii, mici formații simfonice trimiteau în azur, dar, de fapt, spre urechile unui auditoriu rasat, începutul sau finalul unor piese muzicale devenite celebre. Nu lipseau din conjunctură nici fanfarele militare și civile, printre acestea din urmă, distingându-se, prin varietatea repertoriilor, cea a contabililor și învățătorilor, de proveniență din județele cu sensibilități artistice ale țării. Iarna, spunea cu lux de amănunte, ghidul, nu mai existau șanse de a întâlni nicio urmă din ceea ce am putea numi turismul și turiștii toamnei. Zăpada acoperea totul, străzi, drumuri mai ample, păduri și senzația unei încremeniri parțiale se impunea. Pe terase erau mese și scaune, acum, parcă, cu adevărat înghețate, apăreau spectaculoși oameni de zăpadă, cu trăsături caracteristice raselor albă, mongoloidă, negroidă. Să nu se creadă, însă, că stațiunea ar fi fost pustie... Turiștii, mai puțin dornici de a fi văzuți, își petreceau timpul prin cluburi, biblioteci, săli de fitness, săli de conferințe. Se iveau, însă și cazuri, când două, trei perechi, expunând la vedere șoșoni, galoși, cizmulițe cu blană, dansau pe terasele înzăpezite pe o muzică ce se scurgea molcom din cutiile unor viori. Uneori soliști răgușiți îi acompaniau. Mai erau, apoi, și plimbările cu sănii, și ascensiunile scurte pe diverse cărări, bătaile cu bulgări, diurne, nocturne, în care se angajau, alături de turiști și funcționarii stațiunii. De Crăciun, apărea ca din pământ, în mijlocul parcului din centru, un pom împodobit, sub crengile căruia, pe platouri de zăpadă, erau puse felurite cadouri...torturi din fructe tropicale, mingi,

tricyclete, umbrele, galoși, cravate, chiar și rochii de mirese... Mergând spre centru, pașii mi-i simt când mai grei, când mai ușori. Mă confrunt și cu un fel de teamă la ideea că nici acolo n-aș putea da peste nimeni. Totuși, când ești singur într-un anume loc, ai marele avantaj de a face exact ce dorești. Vrei să admiri un peisaj, treci la contemplație, dorești să dai cu pietre în gol sau după o țintă, procedezi la executare, găsești cu cale să fredonezi o melodie, străzile, frunzele, copacii, caldarâmul, pădurea, sunt gata să te asculte. Nu pot să zic că nu m-aș afla într-o situație stranie. Mi-am dorit să fiu turist de toamnă târzie, de noiembrie, dar parcă e prea multă încremenire, absență în jur. Măcar un alcoolic, mergând în opturi, de și-ar face apariția, sau un biet individ cu care să pot schimba o simplă privire. Partea "istorică" a stațiunii mă ia în primire cu clădirile ei învechite, parcă peste noapte. Dincolo de ferestre, te-ai putea gândi, nu la mobile, perdele, candelabre, ci la peșteri, păduri, întunecimi. Picăturile de ploaie ce cad peste mine, posibil să fie acolo de zece ori mai mari. Pășind, mergând, simt, mai peste tot, dinții timpului, văd cum se aștern statornic, peste ce-a fost odată viu, plasele amurgurilor. S-au rostogolit, în uitare, în nisip, atâtea și atâtea generații de turiști. Valsuri, tangouri, mângâieri sub copertine de trăsuri, până la cele ce se petrec acum, în contemporaneitatea noastră. Ploaia reuși să transforme prima terasă centrală într-un fel de oglindă. Pavilionul orchestrelor domină totul, ca un atlet înalt și orb. Scările ce duc spre o a doua terasă sunt roase, atinse de iremediabile boli. și parcurile, unde tot ce a fost plantă tropicală e acum buruiiană ce-ți sufocă privirea. Dar sus, pe ultima terasă, spațiul cel mai pustiu, mă așteaptă o surpriză... un bărbat instalat într-un soi de baracă, poate mai mult un fel de chioșc compus din două încăperi, cu un mobilier sumar. Sunt poftit înăuntru, invitat să iau loc pe un scaun la masă. Fără prea multe ezitări, surprinzătorul meu amfitrion începe dialogul...

- Mă numesc Raul, domnul Raul și sunt custodele stațiunii între lunile noiembrie și februarie. Ați fost unicul vizitator în aceste săptămâni, să știți...

- Poate n-o să mă credeți, dar mi-am dorit mult lucrul acesta... Ce ciudat, ce cântec rar e să fii singur pe străzi, prin hotel, prăvălii... Cu propriile tale fantome după tine... Să te gândești la turiștii care, cu atâtea și atâtea decenii în urmă au pășit pe aici...



- Vă înțeleg, dar aveți acum o mică suferință, o intuiesc...

- Da, aș vrea să am imagini cu toți vilegiaturiiștii din vara asta, în urmă cu trei luni. Ce-au făcut, cum s-au distrat, cum arătau!

- E o dorință ușor de îndeplinit, pentru mine chiar o plăcere... și domnul Raul, dintr-un dulă-prior, scoate un ecran și un aparat de proiecție. În câteva secunde, spectacolul începe... mișcare, zgomot, încrucișări de strigăte, mulțimi, nici nu știi unde, la ce să te mai uiți.

- Și asta ce face?... întreb...

- Stați că vi-l măresc... mănâncă un pui, unul întreg...

- Și femeia de alături... un fel de tanc?

- Mănâncă un alt pui... uitați-vă ce priviri fericite are...

- Și aici?

- Vorbim de piața în care se consumă "în direct" lubenițe... se despică, sămburii pe jos, la urmă zeama se soarbe, prelung, sănătos...

- Și cojile?

- Păi se vede... jumătate din ele tot pe jos... pe sol, dacă vreți să mă exprim ca din cărți...

- Domnul meu, dar e adevărat ce văd acum?

- Cum nu se poate mai adevărat... printre turiști, la ceas de amiază, dinspre stănele A spre stănele B, trece o turmă de oi... Urmăriți cum se amestecă totul... berbeci, doamne cu "d" mic dar și cu "D" mare, domni așșderea, câini, polițiști, taximetre, mașini private prinse-n grămadă... și ciobanii cu bunzile lor, majestuoși, seculari...

- Scuzăți-mă că vă întreb... am văzut multe pizzerii... Ciobanii intră în ele?

- Cum să nu, ca la ei acasă... uitați, chiar aici, trei exemplare la o pizza și un juice... sunt relaxați, firești, ca și când ar fi făcut asta de zece generații.

- Și turmele?

- Fac ravagii ceva mai la vale... vă ofer imagini.

- Domnule Raul, dar sunteți cu adevărat generos... ce-mi arătați acum?

- O colecție de burți de toate categoriile... de bere, de sarmale, de mici, zacuscă, grătare, tot felul de plăcinte...

- Și aici?...

- Seara, după cină, pe ringul de dans... sar în stomace mititeii, ciorbele țărănești, de vacuță, tocanele, tochturile...

- Dar să știți că mai toți acești turiști sunt bine dispuși...

- Pot să vă spun doar atât, pe fondul ei, nația e veselă și trăiește conform marelui principiu... „Ieri stătea pe prispa cășii/Azi s-a dus în aia măsii“...

- Da, ce să zic, o gândire profundă, constructivă...

- Și aici, ce-mi prezentați?

- Cum în partea veche a stațiunii, lipsită acum de interes, câțiva băieți dizlocă statuia lui Hercules, pentru a o valorifica la fier vechi...

- Mă iertați, asistăm, pur și simplu la un atentat mitologic...

- Stați liniștit... și bucurați-vă de tot ce v-am arătat...

- Iar acum... ce văd?

- E cotiga dumneavoastră, cea trasă de un măgar, vă va duce la gară, să prindeți Intercity-ul...

- Vă veți urca imediat în ea și veți spune... „Hai, Miciurin, s-o pornim la drum, căci timpul trece... sau, poate, veți zice... *partir, c'est mourir un peu*“...

Marcel Mureșeanu

Drumul somonilor

De unde vii, soldat frumos?
Eu vin din sus și merg în jos.
Ce ai pe inimă, soldat?
O foaie grea de cort cerat.
În buzunar oare ce porți?
Ghioace am de dat în sorți.
Da-n ranița aceasta grea?
E prima zi din viața mea.
Și-n ochi ce ai, de strălucesc?
În ochi am un cuvânt grecesc.
La colțul gurii ce pândești?
Azi trec caleștile cerești
Cu îngeri albi, cu sori plăpânzi ...
Da-n ale unghiei oglinzi?
Sunt ape sângerei și reci
Trecând prin veacul douăzeci.
Prin țeava puștii ce se-ațin?
Sunt ramuri verzi dintr-un măslin.
Spune-mi și mie ce-ți dorești?
Să crești fetița mea, să crești.
Dar tu, frumoaso, un te duci
Pe drumul presărat cu cucii?
Ea i-a răspuns c-o floare-n dinți:
la Vinț, iubitul meu, la Vinț.

Cadrii

Să fi trecut douăzeci de ani și 1/2 ...
Colindam cu poezii prin sate.
Era bine, că o săptămână fiecare-și citea
numai opera sa.
Dacă era căldura mai gravă,
intram prin grădini, ne culcam prin otavă,
culegeam mușețel și-alte ierburi cu-arome,
vizitam prăvălii policrome.
Seara, când era beznă și stelele rare,
se-auzea câte-o zosterigare.

Nostalgi

Când trăiam printre salcâmi, pe câmpie,
rar picura vreo bucurie,
acum, aici lângă râu și granituri,
nu întâlnesc decât infinituri.
Iată la ce stare imponderabilă
te poate-duce o mizerabilă!

Sus inima

lui George Bălăiță

Dintre toți câți erau în colonie
colonistul era în cel mai înalt grad de beție.
Domnilor, zise unul din ei,
dacă plouă se face polei.
Ciudatul heruvim ce ne poftise
a declarat părăzile închise!
Cine voia putea primi un bon
pentru River of Babilon.

Mersul pe jos

Într-o dimineață de vară, zglobie,
urcam muntele ca pe-o frânghie!
Ca și tras de-un vajnic asin
traversam acest spațiu alpin.
Fără pălărie și fără palton
devoram în voie ozon.

Nici nu puteam cere mai mult de la viață,
mai ales că era dimineață.
Astfel am folosit pentru sănătate
cele patru ore și jumătate.

După mure

Iubita mea din Ghehaș
e frumoasă ca un păunaș.
Ea vine ca o mică ninsoare,
topindu-se-n clipe de-ardoare.
Îi place să umble cu mine,
după mure pe serpentine.
Odată ascunși în tufiș,
am mâncat împreună măcriș.
Seara, când mă întorc de la birt,
îmi pune cunună de mirt.

Matineu

lui Ovidiu Genaru

În camera verde de hotel
îți făceai gimnastica de dimineață.
Poemele tale majusculare trezeau orașul
din afazie și greață.
Marea metropolă nu știa însă de unde vine
aerul acesta aproape clasic,
pur cum se vindea doar în marile magazine
din îndepărtatul triasic.

Un șarpe

Un șarpe se demontase
în treizeci și șase ...
Neștiindu-se pune la loc,
i-au rămas pe dinafară
câteva vertebre,
dintre care unele de-a dreptul celebre.
Stăteam lângă el
ca un vrăjitor lângă moarte,
ne-nstare să-l șerpuiesc mai departe.
Începusem a urî paradisul
de-atâta necaz.
Și asta chiar azi?! ...
Scrâșneam din dinți, strigând cu mânie:
dec-așa fu să fie!?

Cintezoiul

De Anul Nou cele două învățătoare
asistaseră la tragerea cu rachete trasoare.
De când venise aici batalionul,
nimeni nu putea face pe spionul.
Gazda le pregătise cozonaci înveliți în șervete,
să guste și bietele fete.
Seara urmau să plece la bal,
însoțite de domnul Lövendal.
A doua zi era o petrecere
la una frumoasă ca o secere.
Citiseră un articol despre galaxii și planete
și cam intraseră în sperieți!
Mi-e foarte silă să izbucnesc și s-acuz,
dar toată viața lor era un abuz!
Când mă gândesc ce fete bune sunt
newyorkezele,
nu umblă ca ele pe la toate chermezele! ...

Labirint

Iese călugărul din mănăstire
și dă de altă mănăstire,
iese din astă mănăstire
și de cealaltă e-mpresurat.
și din aceasta se trage
și una nouă-ntâlnește!
- Ce să mă fac, Doamne?
zice călugărul,
făcându-se verde ca strugurul.
- Mișelule, strigă Dumnezeu,
de ce nu cobori în lăuntru tău? ...
Coboară călugărul în el
și dă de un alt călugăr.
Și din acesta mai jos se lasă
și alt călugăr se ivește.
Iar se mai surpă el o treaptă
și nou monah nimerește.
- Ce să mă fac, Doamne?
zice el în treacă,
fără nici o nădejde.
- Fă-te inel, zice Dumnezeu,
și vâra-te-n degetul meu!
- Vrei să ajung pecete?
strigă călugărul,
făcându-se negru ca strugurul.
- Nepricopsitul, zice Preînaltul,
pentru pecete mi-am găsit altul!

Micul soldat

Un mic soldat de la artilerie
a primit în dar o perie.
Pe perie scria „de la sora ta”.
El cu ea nimic nu și-a periat,
curată o a păstrat.
O ținea în cufărul cu haine
alături de celelalte taine.
Când se uita seara la ea,
peria strălucea.
Când s-a întors din armată acasă
peria s-a făcut urâtă și ștearsă.
El a alungat-o, du-te, i-a zis!
Unde să găsești alt paradis!?

Amintiri din copilărie

Ne-nvăluia c-un domestic deliciu
acest arhaic fel de supliciu.
Aburul de pasăre naturală
părea un spectacol de gală.
Când gustam din supa cu coronițe,
înebuneam, băieți și fetițe.

Drepti

Între chinurile împărătești pentru gloată
tragerea pe rază după tragerea pe roată.
Fiind pedeapsa cu gradul cel mai mare,
ea nu se ducea la încolonare.
Chicotea serile pe la porți
speriindu-i pe morți.
Noaptea fugea din cazarmă-n oraș
fără să-și ceară voie de la frunțaș.
Iată cum ajung aluviunile erelor
în custodia frizerilor.

Versuri

Bálint Tamás

martir de fiecare zi

Mi-a spus, cândva, un prieten că și insul cel mai puternic poate da un semn de slăbiciune, – dar că e nedem s-o ții în văicăreli, cu dinadinsul.

Sunt șapte ani de-atunci; dar dau examen, din ce mi-a spus, doar azi, – când înțeleg ca, în cămășă albă și întreg sau sângerând, să intru între oameni.

respiro

Golu-i obârșia durerii, și, în tandem cu neputința, singurătatea cea de după plecarea ta fără de noimă, lăsând în urmă-i o muțenie a inimii cusute cu sârmă ghimpată.

doi octombrie

Înfulecând infimele detalii ale împrejurimilor și pentru că nu mă satur fără' de-abrupte falii, am pus la cale o sfruntare nouă: a îndura ce nu poate fi altfel, a prevedea ce va aduce nouă april, șiragul zilelor de-o seamă, și, mai cu seamă, a nu ține seamă că, pe măsură ce se-adună, timpul scade.

cantitativ și numai

Valoarea alor noastre vieți și zile se socotește-n ore-muncă sau în kile cărate? – Socoteala e anostă și nici nu știu s-o fac, – ci,-n mine, recalculez: ce merită să fac? Să fac cu cât? Ce preț să cer dacă mă vând? Și ce să fac pentru-a nu fi vândut? Cât costă să te știu cu și lângă mine, –

numai și numai că oricât de bine am negocia, tot mai puțin ofer.

antilament

Buzunaru-mi doldora-i de sfați. Cecu-i desuet. Am, astăzi, card. Mi-ar fi cel mai bun prieten un miliard, – cunoașteți camarazi mai importanți?

Cei ce m-au părăsit îs iar în stare să facă-n juru-mi cerc, ieșind din umbră degeaba, – căci, pe când umoarea sumbră îi umple, eu fac focul cu sutare.

preumplete prin marele oraș

Picioarele-mi în preajma omăturilor caste de pe trotuar, de două-trei degete,-adăstând, la braț, să le parcurgem în doi, – par să adaste și astăzi când începe dezghețul; iar eu, stând să le privesc, în vreme ce se preschimbă-n cioaflă, îmi pare că topirea durează ani și ani și, trist, văd cum asfaltul se schimbă-n bolovani, și mă întreb: credința pe unde se mai află?

Traducere în limba română de
Ildikó Gábos & Șerban Foartă

showmustgoon

Ză HR and ză PR. Catering cultural

Oana Pughineanu

Printre miile de nedumeriri care îmi traversează viața asemeni unor meandre fără scop, în clipa asta mă gândesc la două: așa-zisa „plăcere care unește” și „cartea care te salvează de realitate”. Le-am auzit destul de des și mai degrabă decât să se transforme în clișee, se contopesc și încețoșează totul lăsându-mă pradă senzației oribile pe care o am la intrarea în biserici, adevărate făcătoare de minuni, în care orice gest, oricât de simplu devine monstruos. Dacă ești creștin devine monstruos în măsura în care te știi „urmărit” de dumnezeul „reactiv” care judecă în locul sclavilor, iar dacă nu ești sus-numitele gesturi nu fac decât să te plaseze în greața repetiției. Parcă ai fi la o ședință, programând măreț planul cincinal creat și subminat de același val testosteronic. Și totuși, nedumeririle-astea mă zgândăre ca șușotelile sinistre ale babelor „trenă de popă” care cunosc locul exact al fiecărui ștergar divin, al fiecărei lumânări, al fiecărei secunde. Trag cu urechea, încerc să aud ceva care să mă plaseze măcar într-un emfatic „aha!”, ceva care să mă plaseze... dar nu reușesc să prind niciun cuvânt... văd numai efectul: o neîncetată și „reificată” trebaluire printre cele divine (că doar oameni suntem și până și dumnezeu s-a făcut om): întotdeauna un colț al feței de masă va trebui îndreptat, întotdeauna ceara se va scurge în mod dizgrațios și în legea ei. Și ce poate indigna mai mult decât lucrurile care se scurg în legea lor? Temă filosofică veche ... producătoare de mari personaje SF, printre care cele mai populare: „lucrul în sine” și „în sinea lucrului”. Aproape toate nedumeririle, dacă stau bine să mă gândesc, se extrag din aceste categorii... Nu înțeleg, iar neînțelegerea mea e atât de profundă încât nici n-aș putea-o explica, n-aș putea-o transforma într-o întrebare „inteligentă”, adică analitică, care se pierde la nivelul sintactic al asamblării unor componente simple. Neînțelegerea e atât de profundă încât nici măcar n-aș putea face cu ea ceea ce orice om de cultură bine crescut știe și are datoria să facă: să o transform într-o „revoltă” de

hârtie, într-o meticuloasă „toleranță” intelectuală față de alteritate (*whatever that means*) care m-ar face să-mi ordonez toate „subversiunile” în discursuri care încep cu „cu tot respectul” (*no dislike button allowed*). Dar nu e cazul. Prin neînțelegere, nici vorbă de a-mi susține o părere diferită cu toată pioșenia necesară evenimentelor de catering cultural la care particip tot mai des. Și când spun catering cultural nu mă refer la reclama TV la Dilema veche, ci vorbesc de evenimente într-un cadru „intim” (știți voi, intimitatea, mare invenție a provinciei care în ultimii ani a dispărut grație disoluției centrului, „provincie” care, astfel, a ajuns să producă în mod contradictoriu (?) evenimente) de genul lansări de carte sau cristice întâlniri cu autorul, în care cel mai jalnic și în același timp cel mai minunat, dar și cel mai practic lucru pe care poți să-l faci e să te abandonezi. Așa împuști doi iepuri deodată: faci plăcere și autorului și ție însuși. El visează că s-a întâlnit cu tine, tu visezi că nici măcar nu te-ai dus la întâlnire, și dacă se întâmplă să schimbi ceva cuvinte cu el o să ai aceeași senzație pe care ți-o provoacă propriile texte care-ți confirmă de fiecare dată propriile limite intelectuale: că până la urmă și când ai „întâlniri” și când ai de scris faci același lucru... ajungi să faci același lucru: să schimbi unele cuvinte cu altele. Dacă mai trăiești în reminiscențele „iudeo-creștine ale gândirii occidentale” ți se va părea că oricum nu nimerești cuvintele bune, nici cu textul, nici față în față cu altul. Atunci, automat îți vei ciopli un idol moralistico-critico literar invocând *chipul* pentru ratarea cuvintelor vis-a-vis de persoane și *imposibilul, inefabilul, „nefericirea excremențială” sau chiar un „centru de suspans vibratoriu”* pentru a evoca profunde și reușite ratări vis-a-vis de text. Pentru a te justifica te vei supune unui soi de *auto PR și auto HR* metafizic... Plăcerea nu te va uni cu nimic. Ea va fi doar produsul rar al străilor afrodisiace de iluzie a autodeterminării. Vei deveni puțin proustian... Dacă în schimb aceste frământări încep să te plictisească sau îți

sunt total necunoscute (din cauze genetice sau generaționale) atunci vei trece de la iluzia autodeterminării la mai concreta determinare a „publicului țintă”. Tot după modelul Cristic vei deveni sângele și trupul lui. Vei dori chiar să-l lărgești, să-l înmulțești, într-o fericită-ți globalizare. Plăcerea ta va fi plăcerea lor și invers. *Ză HR and ză PR* îți vor indica modurile cele mai comode de transsubstanțiere și astfel dacă dispui într-o cantitate destul de mare de aceste enzime ai putea tu însuși expune pentru fiecare cititor în parte felul în care ar trebui să te „întâlnească”. Un Leac pentru fiecare... . Absolut toate cuvintele sau răgâielile pe care le vei scoate vor fi la locul potrivit, asemeni svasticilor de pe fundul rozaliu al poneilor. În caz de eșec poți oricând schimba tabăra și trece de partea *inefabilului*, al *imposibilului* și astfel până și cei mai venerabili veterani ai meandrelor sucite ale inconștientului uman vor fi în dubiu: oare trebuie să fi linșat sau nu? Ești un Mare! Cuvintele tale nu pot fi înțelese cu ușurință deși universalitatea ta vorbește pentru toți (că altfel, la ce bun să publici? Sau totuși, universalul nu e tot una cu globabul?). Ai vorbit de viață și de moarte la fel cum ne-am dori toți să o facem: fără să ne pese de ele. N-ai evadat din real așa cum cred criticii impresioniști. Din contră! Ți-ai bătut capul cu el! Și totuși! Ah! Blestemată nedumerire! Niciun moment de *trezire*, de distrugătoare *epifanie* care să ne scoată din băiguiri scolastice. Și dacă jocul *spiritual* e numai asta: a schimba unele cuvinte cu altele? Noroc cu ză PR and ză HR, enzimele miraculoase care ne scutesc pe toți de chinul de a nu putea „evada din istorie” și ne scutesc chiar de chinul de a exprima stilistic acest eșec. Că vorba aia: „nu există niciun lucru care să nu se reclame de la real”. Orice complex comercial are un raft cu ficțiune la fel cum orice biserică are băgătoare de seamă, gospodine ale ștergarelor divine...

i PR (Public relations), HR (Human Resources)

„După definitivarea fiecărui număr al *Gazetei literare*, Securitatea cerea materialele refuzate”

de vorbă cu prof. univ. dr. Dumitru Micu

Am citit, recent, volumul *Sfârșit și început de mileniu* (Editura Muzeului Literaturii Române, București, 2010), datorat reputatului critic și istoric literar, prof. univ. dr. Dumitru Micu. Lectura acestui volum mi-a oferit ocazia de a realiza un dialog cu profesorul Dumitru Micu, atât de legat de mediul intelectual și cultural clujean. I-am formulat mai multe întrebări și i le-am trimis la o adresă ce-mi fusese indicată de un prieten. Nu credeam că profesorul va răspunde măcar scrisorii mele (necum întrebărilor adresate), azi, într-o lume ieșită complet din matcă, în care oamenii (cei mai mulți) au uitat obiceiul de a răspunde la o scrisoare. Mare mi-a fost surpriza când am primit „dactiloscRIPTUL” (cum îi place domniei sale să spună!), împreună cu o scrisoare emanând o căldură specifică doar oamenilor mari. Ca să nu mai vorbesc de alte valori rezultate din scrisoare, aproape complet dispărute azi: modestie, bunătate, generozitate, dăruire, convingerea că în lume este loc de afirmare pentru toți scriitorii etc.

Îi mulțumesc, și din acest colț de pagină, pentru bucuria pe care mi-a făcut-o, dându-mi speranța că „idealul clasic al omului”, de care vorbea Tudor Vianu, mai are încă susținători de un asemenea calibru. (Ilie Rad)

*

Ilie Rad - *Stimate Domnule Profesor, sunteți autorul a peste 35 de cărți (monografii, sinteze etc.), unele fundamentale pentru cultura română, la care se adaugă peste 100 de prefețe, la cărți aparținând unor scriitori clasici și contemporani. În ultimii ani, ați publicat două lucrări memorialistice și un roman autobiografic în mare parte (Fata Morgana, 2003). Să credem că vocația Dv. epică a fost reprimată decenii de-a rândul, în favoarea operelor științifice?*

Dumitru Micu - Probabil, nu numai „orice popor”, dar și fiecare individ cu vocația scrisului „începe întâi prin poezie/Viața de-și pricepe”. Eu, în orice caz, așa am început. M-am aventurat să versific în școala primară, prin clasa a treia, la îndemnul adresat de învățător tuturor școlărilor. Întâiul „product” a fost o evocare a lui Mihai Viteazul. Strădăniile în această direcție s-au intensificat, din prima clasă gimnazială, și mai ales din a doua, în care mi-am văzut o (vorba vine!) „poezie” publicată în *Tribuna Ardealului*, organul de presă zilnic al românilor din Ardealul de Nord, aflat sub ocupație maghiară. Era în noiembrie 1942. Din 1945, am colaborat susținut, mai ales cu versuri, la ziarul clujean *Tribuna nouă* și la săptămânalul *Viața creștină*; în următorii ani, am colaborat și la *Revista literară* din București, dirijată de M. R. Paraschivescu (doar două poezii), la *Frontul plugarilor*, cu versuri populare, la *România liberă*, cu reportaje.

- În 1948, am constatat că nu mai puteam scrie poezie. Ceea ce ofeream noilor publicații era refuzat, cu oroare, întrucât exprima concepții „mistice” și stări sufletești „pesimiste”. Încercările de a celebra „noul”, „transformările revoluționare” generau hibridi. Câteva tentative mi-au cam reușit,

totuși, și unele dintre ele au văzut lumina tiparului în *Lupta Ardealului*, *Almanahul literar*, *Viața românească*. Nemulțumit de calitatea lor, am considerat oportun „să-mi spânzur lira-n cui”, dedicându-mă integral comentării literaturii, care mă atrăgea, de la începutul activității scriptice și pe care o practicasem, cu intermitențe. Așa am devenit, mai mult fără voie, „critic”.

În primele clase de liceu, scriam și proză narativă. Mi-au apărut schițe, mici povestiri în *Tribuna Ardealului* (1943-44). Nemaicriind, după război, literatură de imaginație, am avut, în cursul anilor, sentimentul unei autostrangulări, al înăbușirii unui potențial creativ genuin: iluzoriu, poate, dar unori tensionat. Din când în când, cedam tentației de a-mi poematiza anxietățile, iar efectele acestor cedări s-au materializat în compuneri precum cele ce au intrat în volumașul *Fragmente automitologice*.

Mulți ani în șir, „m-a posedat” (cum ar spune Arghezi) tentația de a scrie un roman. Nu aveam altă cale decentă de a mă elibera de anumite obsesii și complexe. Într-o noapte de insomnie, spre sfârșitul trecutului mileniu, căzându-mi privirea, întâmplător, pe un bloc-notes, am început să aștern în el ce îmi venea în minte. Nu era un dicteu automat. Notam cu deplină luciditate, la modul perfect coerent, ceea ce, înainte de a mă scula, îmi părușe că „ar fi putut să fie” cândva un fel de roman. Prins în jocul acesta, l-am tot continuat, noaptea și ziua, până s-au adunat câteva sute de pagini, care formau un tot relativ încheșat. Astfel s-a înfiripat scrierea pe care am intitulat-o *Fata Morgana*.

Textul de pe copertă, în care se afirmă că această scriere e „povestea vieții autorului”, aparține editorului, Matei Gavril (*Albastru*). Eu nu l-am văzut decât după apariția cărții. Afirmăția cuprinsă în el e doar parțial întemeiată. *Fata Morgana* nu-i un roman autobiografic; e doar (dacă se poate spune) autopsihologic. Autorul acestuia nu s-a născut în județul Mureș, ci în Sălaj, n-a fost nicio zi profesor secundar, n-a fost căsătorit de două ori, n-a emigrat în Occident, nu are copii. Nici în vreo închisoare n-a stat vreodată, nici nu a intrat măcar. Toate experiențele erotice ale personajului principal sunt inventate. Ele nu dezvăluie trăiri reale, ci expun situații fictive. Narează ceea ce s-ar fi putut petrece, dacă... Am fost nevoit să le născocesc, pentru a motiva anumite crize interioare, atitudini, comportamente ale personajului. Reale sunt doar cadrul și climatul existențial în care s-a scurs existența autorului, în satul natal, școala primară din Jibou, la Liceul Românesc din Kolozsvár, la Liceele „Barițiu” și „Inochentie” din Cluj, la Universitățile „V. Babeș” și „C. I. Parhon”, în redacția *Contemporanului*. O ziaristă, care mi-a luat interviu, m-a întrebat de ce nu se găsesc, în nicio bibliotecă, scrierile atribuite lui Mihai Trifu! Fiindcă sunt fictive, asemenea personajului!

Dumneavoastră mă întrebați de ce n-am preferat ficțiunii românești memorialistica. Păi, am scris și memorii, le menționați chiar dv. (fără să știți,



natural, că titlul dat primului volum de către autor, dar neacceptat de editor, era *Vârste și timpuri*), însă acolo nu puteam destăinui intimități, procese de conștiință provocate de universalul eros.

- *Aș vrea să verific o informație literară, legată de începuturile Dvs. literare. În Istoria literaturii române de azi pe mâine, vol. II, 23 august - 22 decembrie 1989. Versiune revizuită și augmentată, Editura Semne, București, 2009, p. 1019, Marian Popa relatează următoarea întâmplare: „La tânăru Micu (redactor la Lupta Ardealului, între 1947-1948, n. I. R.) s-ar fi prezentat tânăru poet Sandu Andrițoiu cu trei poezii, rechemat de redactorul edificat peste trei zile: „Ți-am citit poeziile. Pe două am să ți le public, dar a treia e reacționară. Nu ți-o pot publica decât dacă se schimbă regimul!”. Andrițoiu vrea să-și ia înapoi poezia reacționară, dar Micu se opune: „Las-o aici și pe-asta, pentru orice eventualitate!”. E adevărată anecdota?*

- Nu e adevărată acea „anecdota” - sau nu în termenii pe care îi citați. Andrițoiu debita orice era de natură să amuze ascultătorii, iar Marian Popa era (și, probabil, mai este) avid de cancanuri, de picanterii, de tot ce e de natură să altereze imaginea cuiva. Pe vremea când activam în presa clujeană (*Lupta Ardealului*, *Almanahul literar*), ca de altfel și înainte, și după, funcționau, în selectarea materialelor publicabile, două criterii: politico-ideologic și artistic. Se întâmpla frecvent ca un text oarecare, o poezie, să zicem, merita - calitativ - să intre în revistă sau în ziar, însă „nu mergea” politic. Orice redactor trebuia, desigur, să motiveze față de virtualul colaborator neacceptarea unui text în baza unuia din criteriile acestea. Se înțelege de la sine că nici eu nu puteam proceda altfel. Dacă aș fi încercat să „dau drumul” unei bucăți „cu bube în cap”, mă expuneam represaliilor, și îl expuneam și pe autor. Paul Georgescu avea să-mi destăinuie, mai târziu, la București, că, după definitivarea fiecărui număr al *Gazetei literare*, ofițerul de Securitate care exercita controlul revistei cerea redactorului-șef materialele refuzate. Securitatea avea... planuri de arestări! Cineva a și fost arestat, mult mai târziu, după '65, pentru o poezie respinsă de redacție, fiindcă era proastă. Respectivul n-a rămas însă prea mult după gratii; a

fost eliberat, din ordinul lui Ceaușescu, întrucât poezia incriminată artistic era... „patriotică”. O spune Dumitru Popescu, în volumul *Un fost lider comunist se destăinuie*. Dar nu numai textele nepublicabile intrau în vizorul Securității, ci și cele acceptate de redacții, dar respinse de către Direcția Presei.

- În 1975, ați publicat solida monografie, „Gândirea” și gândirismul. Cât de mare a fost lupta Dvs. cu cenzura comunistă, pentru această carte? Cum s-a manifestat autocenzura?

- Am lucrat efectiv la „Gândirea” și gândirismul vreo doi ani. Nu mi-a luat foarte mult timp, întrucât cunoșteam revista de mai de mult: găsisem numere din ea chiar înainte de 1944, în biblioteca internatului diecezan greco-catolic, în care am locuit în tot cursul perioadei liceale (1941-1948). Cu editarea n-am avut prea grele probleme, deoarece poziția mea principală față de ideologia lui Nichifor Crainic era convergentă cu cea oficială. Detestam sincer autohtonismul exagerat, misticismul instituționalizat, reacționarismul virulent, fascismul. Mă formasem în acest sens nu doar prin însușirea orientării democratice, a spiritului Renașterii și al Revoluției Franceze (anatemizate de gândiriștii radicali), prin aderența la modernism, la occidentalism, la concepția literară a lui Titu Maiorescu, continuată de Lovinescu, Călinescu, Pompiliu Constantinescu și ceilalți promotori ai criteriului estetic, dar și sub influența lui Mircea Eliade, cu care corespondam și care nu-l agreea pe Crainic. De altfel, cu mult înainte de a-mi fi dat prin gând să mă ocup de *Gândirea*, în vara anului 1950, Argezi, la prima vizită pe care i-o făceam, mi-l descriesese pe Crainic într-un fel care îmi stărnise aversiune față de el. Acum, dacă aș rescrie studiul, aș nuanța anumite formulări, aș explica mai plauzibil, poate, situarea ideologico-politică a revistei și a curentului pe care aceasta l-a promovat, dar n-aș avea cum să justific ideologia ei, evident nocivă.

- În perioada 1971-1972, ați fost lector de limbă și civilizație românească la Lyon. Ați fost contactat de organele de Securitate înaintea plecării sau după? Vă întreb asta, fiindcă mulți spun că asemenea plecări nu se puteau face fără acordul acestor organe și promisiunea de colaborare ulterioară cu ele (în cazul în care nu exista înainte)!

- Nici înainte, nici după anul școlar 1970-1971, în care am predat limba română la Lyon, n-am avut de-a face cu Securitatea. Vreau să spun: nu direct. Singurul organ de stat implicat vizibil în

demersurile pentru trimiterea mea la acel lectorat a fost Ministerul Învățământului. Nici în zilele imediat premergătoare plecării în Franța, nu am fost contactat de vreo oficialitate din afara ministerului. În ajun, parcă, un funcționar ministerial m-a invitat la el, nu spre a mă instrui și a-mi încredința vreo misiune, ci doar pentru a-mi da câteva cărți, ca să le ofer universității lyoneze, în semn de atenție din partea Ministerului. Ceva deosebit s-a petrecut după înapoierea din orașul străbătut de râurile Rhone și Saon. Chemat la Minister, un necunoscut m-a întrebat cum mi-am îndeplinit însărcinarea de cadru didactic în acel oraș. I-am spus adevărul, nu fără a menționa că o dusesem cu totul mizerabil din punct de vedere material. Datorită unor divergențe între autoritățile române, care mă propuseseră *maître de conférences*, și șeful departamentului romanistic din Facultatea de Litere a Universității din Lyon, care voia pe altcineva în acel post, am fost acceptat doar ca lector, cu un salariu derizoriu, și nici pe acela nu l-am primit decât începând din martie 1971. Nu asta contează, mi-a replicat necunoscutul. Ce ai făcut, în afara activității didactice, pentru cunoașterea României? Aș fi putut să raportez oricâte realizări, nu avea cum să mă verifice. Nerod însă, am mărturisit că nu făcusem cine știe ce. Urmarea a fost că nu am mai fost lăsat să-mi continui activitatea la Lyon încă doi ani, cum se obișnuia.

- Ați fi interesat să vă vedeți dosarul de la CNSAS, în eventualitatea că aveți așa ceva?

- Sigur că aș vrea să-mi văd dosarul de la CNSAS. Am depus cerere în acest sens, înainte de 2000. Răspunsul a fost că ea nu poate fi satisfăcută, întrucât dosarele erau dispersate la mai multe instituții.

- În Sfârșit de veac, început de mileniu (2011), ați spus, la un moment dat, că Mihai Șora s-ar fi împotrivit editării lui Aron Cotruș, iar Tudor Vianu, în altă epocă, a fost de acord cu Ion Vițner, anume că nu trebuie editați Nichifor Crainic și Radu Gyr. Cum să ne explicăm aceste atitudini ale unor mari oameni de cultură împotriva unor mari scriitori?

- Reacțiile, atitudinile oamenilor variau, în socialism, ca totdeauna, în funcție de conjuncturi și de interese personale imediate. Discutându-se, la ESPLA (Editura de Stat pentru Literatură și Artă), planul de reeditare pe anul următor, eu am propus să fie inclus în acesta și Aron Cotruș. Președintele ședinței, directorul adjunct Mihai Șora, a opinat că o asemenea includere ar fi inoportună. De ce? N-a

spus-o. Presupun că nu voia să-l indispuină pe Beniuc, care era prezent. Eu crezusem că Beniuc ar fi fost bucuros să-l vadă repus în circulație pe poetul cu care avea, estetic, atâtea afinități. Nu știam că autorul *Cântecelelor de pierzanie* își pizmuia confrății și precursorii, chiar și pe aceia cu care cânta la unison; poate, mai ales pe aceia. Atitudinea lui Vianu, ostilă față de poeți cu care împărțise paginile *Gândirii*, cu care activase în același partid, național-creștin, o găsesc și acum penibilă. Ea nu putea fi decât de circumstanță, dictată de considerente privind situația lui politică, într-un moment în care deținea funcții importante (șef de catedră, director al Bibliotecii Academiei, demnitar UNESCO, cu frecvente participări la reuniuni internaționale și candidat la calitatea de membru al Partidului Muncitoresc Român).

- Tot aici ați scris că Mircea Eliade „devenise, pentru întreaga intelectualitate românească, o devărată obsesie, ca altădată Istoria lui Călinescu”. Apropo, de ce nu a putut fi retipărită capodopera „divinului critic”, decât în 1982? Cum vi se pare ediția Piru?

- G. Călinescu era intens detestat de unii. Pe de o parte de anticomuniștii fanatici, care nu-i puteau ierta că trecuse, printre primii, de partea extremei stângi: atacase violent, încă din 1944, partidele istorice și tot ce ținea de trecut; pe de altă parte, de comuniștii sclerați, în frunte cu Răutu. Nici unii, nici alții nu-și exprimau ostilitatea față de el, fiindcă nu puteau să-o facă, alții fiindcă aveau interesul de a menține alianța cu el, oportună politic. Călinescu servea publicistic regimul, era o achiziție politică de mare preț, dar incomodă ideologic. Gândirea lui estetică mergea doar declarativ în întâmpinarea „realismului socialist”; esențialmente îl respingea. Ghidat de o concepție marxist-leninistă ultradogmatică, sub impactul căreia era pornit să suprimă tot ce nu era impregnat de ea, inclusiv valorile estetice cultivate în secret de el însuși, Leonte Răutu căuta (nedeclarat) să-l țină pe Călinescu cât mai departe de „noua” intelectualitate și de publicul cititor, care trebuia educat (sau reeducat) în spiritul intransigenței comuniste. G. Călinescu era bun să scrie împotriva claselor deposedate, împotriva capitalului internațional, împotriva imperialismului occidental, dar devenea primejdios pentru orânduirea socialistă îndată ce aborda neconvențional probleme de artă. Convergentă cu atitudinea față de Călinescu a liderilor ideologici de partid era aceea a multora dintre intelectualii de frunte, de la Iorgu Iordan la Vianu, de la Al. Graur la Traian Săvulescu. Complexați de inteligența călinesciană, vexați de întregul fel de a fi, orgolios, arogant, malițios, al colegului lor de Academie, aceștia erau bucuroși ca el să nu apară în librării, să fie cât mai puțin citit. Într-un cuvânt, a existat o largă „monstruoasă coaliție” anticălinesciană, în stare de orice pentru a împiedica reeditarea *Istoriei*, expresia plenară a personalității „divinului critic”, cum l-a calificat Eugen Barbu. Situația a fost exploatată de Ceaușescu, spre a-și înscrie încă un titlu de glorie în palmares, prin acceptarea ca opera principală a lui Călinescu să apară într-o nouă ediție. Socoteala i-a reușit. Când *Istoria* a revăzut lumina tiparului, toată presa, toate mediile de comunicare l-au ridicat în slăvi pe Ceaușescu, ca și cum el, și nu Călinescu, ar fi scris monumentală carte!

- Domnule Profesor, vă mulțumesc!

Interviu realizat de
Ilie Rad



O criză a presei scrise?

Am rugat participanții la un curs de școală doctorală în științele comunicării să-și comunice opiniile pe marginea acestui subiect-vedetă al mediilor românești. Să răspundă, mai precis, următoarelor întrebări:

1. Dacă există, în ce constă această criză? Dacă nu, cum se explică panica celor care o aclamă?
2. Este presa un pericol social? Ce a putut provoca o asemenea percepție?
3. Și-a pierdut presa credibilitatea? Dacă da, ce a contribuit la pierderea ei?
4. Cât de periculoasă e manipularea în lupta politică? Cu ce consecințe?
5. Raportul presă - autoritățile statului: o logică a discursului paralel?
6. Despre condiția presei comunitare. Cât de comunitară este așa-zisa presă locală?

Răspunsurile, majoritatea, sunt remarcabile prin acuitatea observațiilor și prin rigoarea diagnosticului politic. Pentru câteva din ele, revista *Tribuna* și-a oferit cu generozitate paginile.

Aurel Sasu

Gagy Iosif Pavel

Nu știm să definim cu aceiași termeni criza

Am fost jurnalist cândva, la începutul anilor nouăzeci, dar acum nu mai sunt, nu am contact cotidian cu oameni de presă. Nu pot să culeg prin redacții, printre colegi, informații și păreri pro și contra despre criza presei. Dar problema adevărată constă în faptul că nu sunt un cititor cotidian de jurnale, nu ascult în fiecare zi radio și nu urmăresc în fiecare zi emisiunile canalelor de televiziune. Călătoresc destul de mult, dar, în acest timp, prefer să ascult muzică simfonică, eventual jazz.

Există însă un săptămânal, pe care îl citesc de preferință sâmbăta, de la prima până la ultima pagină - mai bine zis, încep cu ultima pagină (cu ochii-n 3,14), după care urmează pagina a doua (dilematici din toate țările, vă ascultăm) și apoi, la rând, rubrici după rubrici. Este vorba despre *Dilema veche*. Informațiile mele despre soarta, criza, decăderea și înălțarea presei românești provin mai ales din rubricile „Mass-Comedia”, „Stațiunea” și „Tâlc-Show” ale acestui săptămânal, deci, poate, sunt parțiale, subiective, elitiste și, bineînțeles, dilematice.

1. Nu știm să definim, mai bine zis: nu știm să definim toți, la unison, cu aceiași termeni criza - dar știm cu toții că economia, statul, societatea, familia, în fine, presa se află în criză.

Cum se poate descrie această criză? Se pot împrumuta termeni de la pictori: „Peisajul e sumbru. Culorile calde ce ar indica entuziasme și proiecte noi se împutinează, copleșite de griuri, perspectiva se aplatizează, transparențele se acoperă cu tușe păstoase, grele. Viziunea se îngustează. E multă ceață și lumina abia o străbate. De doi ani, industria media e deprimată, iar cuvântul de ordine este supraviețuirea. Însăși rezistența pe piață pare o victorie.” (Lucian Popescu: *Măhnirile pieței de media - și nevoia de modele noi...*, în *Dilema veche*, nr. 356, 2010).

Pentru unii - mai clarvăzătorii - criza există, dar este distorsionată, amplificată de presă. Așa ajungem la o criză adâncită, se dă și o definiție: criza este scandalul permanentizat în presă. Există o criză, dar una specială în media, emanată din atmosfera de luptă a redacțiilor „Criza este zilnic amplificată până la catastrofă iminentă ... Trăim într-un scandal continuu care, ca printr-un miracol, dispare la fel de misterios precum apare, și fără nicio urmă, căci niciodată nu ni se anunță deznodământul scandalului de alaltăieri. Ori, acest climat otrăvit este ceea ce împiedică o

schimbare reală”. (Sorin Alexandrescu, *Cultura bate criza*, în *Dilema veche*, nr. 349, 2010).

S-a creat, în ultimii ani, și un specialist, numit de Codrin Liviu Cuțitaru știristul autohton, care „se hrănește din sentimentul terorii, spasmul repulsiei și grimasa promiscuității - toate induse celorlalți, adică publicului televizual și, prin iradiere culturală, societății în ansamblu”. Cândva, când s-a creat conceptul de telegenialitate de la ora cinci după masă, nebunia mediatică avea o scuză neetică, dar profund capitalistă: banii. Acum, în fondul crizei, s-a format în habitus: „Oroarea a devenit modelul de viață al știrilor românești, reprezintă însăși esența ei. Redactorul și reporterul nu mai sunt colpolterii imundului, ci creatorii lui” (Codrin Liviu Cuțitaru, *Sfârșitul lumii jurnalistice*, în *Dilema veche*, nr. 358, 2010).

După acest diagnostic, se poate spune ceva și despre terapie? Sorin Alexandrescu are o propunere: trebuie să ne distanțăm de aceste reprezentări traumatizante. Astfel, se poate micșora efectul nociv, iar „spațiul intermediar să devină și un spațiu suplimentar, unul în care, poate, aerul este mai curat”. Trebuie creat un spațiu semipublic al discernământului, care să aibă reprezentări și în spațiul media: „acest spațiu liber trebuie creat din nou sau redescoperit, dar nu prin retragere în privat, cultivându-ne grădina reală sau imagină, nici printr-un apel la o lume virtuală în care să ne asumăm o identitate virtuală, ci prin crearea împreună cu alții a unui spațiu semipublic, care să fie lipsit și de spiritul competiției pentru supraviețuire, și de cel ierarhic al unei instituții. ... ne-ar trebui tocmai un loc deschis, lipsit de o apartenență la cutare autoritate, liber și dezinvolt, generator nu de altă șleahță, ci, pe cât se poate, de prietenie, un loc al respectului final, nu al autorității inițiale, unul care să constate valori, nu să denigreze sau nu să le creeze artificial și, mai ales, un loc al unor *idei și atitudini noi*.”

O idee remarcabilă, cu șanse minime de realizare (mai ales într-un interval scurt). Dar să nu uităm că semne bune anul are.

2. Presa, media în totalitatea ei, separată de puterile, mecanismele, instituțiile statului, nu poate fi un pericol social. Coalițiile politice, împărțirea portofoliilor la ministere, construirea și executarea bugetelor, pe scurt, conducerea politică, economică, socială a unui popor nu se face prin presă. Presa construiește spațiul public,

are un rol foarte mare în influențarea exercitării drepturilor democratice, ca de exemplu alegerile. Trebuie să recunoaștem: se întâmplă că cei care pierd alegerile și nu ajung la putere, în urma unei analize, concluzionează că presa inamică a fost cauza principală a eșecului, deci presa este inamicul social care a împiedicat „bunul social” propus. Dar e vorba de autoamăgire, nu despre un adevăr.

În secolul al XVI-lea sau după Revoluția Franceză, când se făcea *propaganda fide* sau o răspândire prin presă și diferite tipărituri ale ideilor revoluției, presa nu era încă organizată sau orientată astfel încât, folosind orice mijloace de persuasiune și manipulare posibile, să servească un scop politic bine definit al unui partid sau guvern. Parte a propagandei, a comunicării dictatoriale, a propagării și susținerii unor idei și valori politice nedemocratice, presa poate să devină un pericol social. În România actuală nu există o propagandă concentrată și antidemocratică a unui partid, a unui guvern. Da, se vehiculează și la noi ideea de cenzură și de manipulare, de distorsionare a informațiilor, dar nu se poate vorbi de o concentrare a puterilor de stat, a puterilor instituționale într-o singură mână. Statul nu este un stat antidemocratic, nu este un pericol social, în consecință nici presa nu poate fi aservită, și astfel nu poate fi un pericol social. Ceea ce se poate spune însă, legat de această temă: există o nouă funcție a mediei, cea de substitut social (nu a presei scrise, fiind vorba mai ales de grupuri sociale care nu citesc). Faptul se poate considera o noutate, o temă recent descoperită de către cercetători. „... atunci când ești analfabet, șomer și cu pielea mai închisă la culoare decât cei din jur, s-ar putea ca televiziunea să țină loc de interfață socială, cu mult mai mare măsură decât în cazul unui om de bibliotecă, carte de muncă și CV scos la imprimantă. Dacă ești zilier și muncești la negru, singura ta șansă de a fi în contact cu o ofertă de muncă este aceea de a avea un telefon mobil (știți, rețelele fixe în zonele de locuire inegală sunt mai rare, iar patronii nu prea pierd vremea prin noroaiele din ghetou...). „Televizorul nu e o dragoste de cultură, nici făloșenia de a avea o sculă nouă, e expresia unei nevoi elementare de a aparține unui grup uman care se străduiește, de altfel, din răspuțeri să te respingă. Televizorul e un substitut de mamă pentru copiii care gospodăresc singuri, când mama adevărată e la pușcărie, o învățătoare pentru cei care nu merg la școală și prietenul generic care te face să râzi, după ce te-ai înjurat, ritual, cu vecinul” (Cătălin Berescu, *Satelitul, mobilul și locuirea minimală*, în *Dilema veche*, nr. 349, 2010).

3. În tinerețea mea, exista presa socialistă - cu o închidere maximă și cu o credibilitate minimă. Am asistat, la începutul anilor nouăzeci, la formarea unei medii diferențiate, la o deschidere globală a posibilităților de informare. A sosit și vremea Internetului, a „rețelei indestructibile” (și incontrollable) a comunicării. Posibilitățile de informare sunt, în momentul de față, deschise, globale, ceea ce se poate traduce, referitor la întrebarea pusă, că în momentul de față se poate alege la infinit între surse mai mult sau mai puțin credibile.

După părerea mea, întrebarea se referă mai mult la situația tradițională de a avea „o sursă preferată”, adică „cotidianul/ canalul TV preferat”, la care s-a adăugat recent „portalul online preferat”. Dacă aș fi economist, aș avea un răspuns scurt, prealabil formulat: condițiile pe

piața media, în ultimii ani, s-au modificat, apar foarte repede noi obiceiuri de consum, de fapt elanul consumerist s-a estompat din cauza crizei, provocările noilor tehnologii se accentuează, deci nu este vorba de o pierdere de credibilitate, ci de o „reașezare” a pieții. Nu credibilitatea se pierde, ci, în cel mai bun caz, *imajul/identitatea* „sursei preferate” – ori, în cel mai rău caz, însăși sursa: se desființează jurnalul, se închide postul. Nu sunt economist, sunt un cercetător al realității sociale, mă interesează mai puțin schimbările tehnice, economice, și mai mult noile comportamente sociale, noile modele culturale (bineînțeles, nu neg relațiile strânse între diferite sfere). Cum de exemplu, spectatorul tradițional, primind în mână o telecomandă cu care poate naviga între 25, sau 58, sau 222 de canale sau având la îndemână posibilitatea DVR (digital video recorder, tehnica care face posibilă o activitate în asincron, adică înregistrarea și apoi redarea programelor preferate) un utilizator de televiziune. Ce înseamnă când cineva citește ziarul online, ascultă radio online și încearcă, zi cu zi, să descopere noi portale, pe care le adaugă la lista preferințelor. Și, ceea ce consider cel mai important: cum reușesc utilizatorii să schimbe păreri, să formeze un consens (destul de efemer) cu alți utilizatori despre credibilitatea surselor recent apărute/descoperite.

4. Lupta politică, lupta pentru putere include acțiuni de exercitare a puterii deja acaparate, existente, acțiuni de exercitare a forței și acțiuni de propagandă, adică de comunicare, persuadare și manipulare. Nu există comunitate socială fără idei, valori și acțiuni comune și nu există schimbare socială fără influențarea țintită, intenționată sau neintenționată a membrilor societății de a modifica unilateral (sau reciproc) credințele, valorile și atitudinile.

Persuadarea se poate defini ca o influențare deschisă, cu posibilități de a cunoaște, de a decide și de a alege. Judecând după scopul influențării, persuasiunea poate fi sau nu condamnată. Manipularea este o „poluare socială” (Mary Douglas), deci răspunsul direct la întrebarea pusă (unul dintre răspunsuri) poate fi: societatea suportă toate efectele specifice poluării (de exemplu diminuarea surselor de existență pentru generațiile următoare). Manipularea este o acțiune care totdeauna cade sub incidența sancțiunilor morale ori juridice. Dar sunt situații în care, pentru unele instituții și unele persoane (partide, conducători de instituții), manipularea este o metodă mai avantajoasă și mai ieftină – dar, bineînțeles, cu rezultate pe termen scurt – pentru a ajunge la obiectivele (individuale) propuse. Întrebarea este: ce se întâmplă în situații concrete, în societățile date, cu persoanele sau instituțiile, care manipulează? De ce suportă publicul – persoanele și instituțiile implicate – manipularea, ce se întâmplă dacă manipulatorii sunt demascați?

5. La 14 ianuarie 2011, 10.000 de oameni au manifestat la Budapesta, în fața Parlamentului, împotriva noii legi a mediei, mai ales împotriva amendamentului care creează un institut de „super-cenzură”, cu cei cinci membri numiți pentru o perioadă de nouă ani. Iar, în Parlamentul European, șeful fracțiunii social-democrate a spus, în prezența premierului Orbán Viktor, cu ocazia discursului de investire al Ungariei, ca președintele Uniunii Europene pentru o jumătate de an: „Domnule premier, principiul este că presa trebuie să controleze statul, și nu statul presa.” Întrebarea, însă, se referă mai ales la realitățile din România, unde presa nu este o formă de exersare a autorității statului. Presa are

un statut și o activitate de observator, informator și critic. Terenul de investigație: tot ce se întâmplă în spațiul public și poate să influențeze comportamentul (politic) și bunăstarea populației. Într-adevăr, se poate vorbi, după părerea mea, de discursuri diferite. Paralelismul este un caz extrem. Dar să nu uităm că presa și în general, mijloacele de comunicare în masă au un „proiect special”, care se poate defini prin activitățile de cadraj (*framing*) și amorsaj (*priming*). Presa totdeauna alege/selectează anumite momente, anumite aspecte ale evenimentelor sau ale problemelor ivite, și le redă în alte dimensiuni. Cadraj înseamnă, de fapt, un fel de orientare, înseamnă crearea unei scări a hărților mentale, în fine: un punct de vedere specific. „Cadrulaj, precum și munca de categorizare și calificare pot avea, astfel, o incidență asupra receptorilor, din moment ce modul de prezentare a unui subiect influențează opinia care se va forma despre acest subiect.” Amorsajul este o activitate momentană, cu efecte de mai scurtă durată. Anumite evenimente capătă într-un jurnal sau în toată presa o reprezentare mai amănunțită, o vizibilitate mai puternică. Astfel, ele influențează judecarea acestor evenimente. Presa, mass media sunt un formator al percepțiilor și reprezentărilor și astfel, indirect, al realității.

Autoritățile statului, într-o democrație, sunt mai ales administratori, cu scopuri precise, cu bugete alocate, și servesc „bunul public”. Au obligația să aibă o activitate transparentă, care înseamnă, între altele (de exemplu, o activitate de relații publice exemplare) și o deschidere la investigațiile presei. Conflictul se conturează când cadrajul și amorsajul, ca tehnici de gestionare a informațiilor, intră în slujba unor idei și practici ce se pot considera nedemocratice (de exemplu scopuri înguste ale unui grup de influență, ale unui singur personaj). La fel, se creează situații de conflict când instituțiile statului sunt sau devin netransparente.

6. Localul, ca spațiu social, împreună cu produsul ultimelor decenii, globalul, se formează și prin reprezentări media. Se vorbește și despre o împletire a localului cu globalul, o reflectare a globalului în sfera localului: glokalul. O diferență

esențială între reprezentările globalului și cele ale localului constă în faptul că informațiile, atitudinile presei în comunitățile locale se pot corecta sau aprofunda cu ocazia contactelor cotidiene, ale comunicării de tip *face-to-face*.

Presa locală trebuie să fie înrădăcinată în comunitatea locală, să aibă ca scop primordial difuzarea informațiilor locale, dar și scopuri mai nobile și mărețe de a cultiva memoria locală, valorile comune, de a spori capacitatea de înțelegere a acestor comunități. În zona rurală, în mici orașe și sate s-a format și persistă, dar este pe cale de dispariție ritualul cotidian de a citi presa locală (mai ales presa județeană, iar, după 1989, presa unor microregiuni, care au în centru un oraș mai mic). Acest ritual a avut, și în unele zone tradiționale mai are o deosebită importanță: într-un fel dă o formă cotidianului și reafirmă normele comunității. Dar este pe cale de dispariție, fiindcă generația tânără citește mai mult online și mai ales caută nu informația, ci divertismentul. Se formează așa-zisa „distanță digitală” între generații. A fost o perioadă, în anii nouăzeci, când s-au construit sistemele locale de televiziune prin cablu. Au fost zeci de mici studiouri, cu teledurabile, discuții publice, informații, reclame adresate unor comunități locale. Industria media le-a înghițit pe toate: a sosit Astra, apoi UPC, RDS&RCS, și aceste încercări de a avea, prin redacția locală, un informator și animator al comunităților locale au luat sfârșit.

Întrebarea propusă se poate reformula astfel: sunt comunități care au reușit, în ultimii zece ani, să înființeze, să susțină o presă – offline sau online – cu efecte pozitive vizibile? Sunt efectele acestea indirecte și limitate sau directe și puternice? Presa începe să se mute pe internet. Care sunt efectele pozitive ale acestei mutări, ale schimbărilor tehnice în informarea și în formarea comunităților locale? Devin mai informate aceste comunități, prin e-guvernare, prin e-învățare, prin activități mai coerente, mai reușite? Vom vedea.



În siajul grotescului

Marius Jucan

Un autor, James Schevill, crede că există un registru aparte al grotescului american. În comparație cu cel european, focalizat preferențial asupra „absurdului fantastic”, cel american, scrie Schevill, se naște din conjuncția religiosului, al evanghelismului profesat în Lumea Nouă, cu sensul utopiei americane, individualism și succes material. În acest orizont relativ cunoscut al secularizării a la Weber, James Schevill consideră că excesul, distorsiunea, alienarea au creat, după opinia lui, o Americă grotescă, și nu un hybris tragic al modernității.¹ Cucerirea Vestului, în care America s-a născut a doua oară, după cum pretindea Frederick Jackson Turner, a fost o caricatură a creștinizării, iar contrastul dintre abundență și independență și-a trimis unda de șoc până în prezent (vezi cultura *yuppie*).² Grotescul debutează în literatura americană cu Poe (*Tales of the Grotesque and Arabesque*), iar după aproape un secol de la celebrul volum, Sherwood Anderson publica narațiunea manifest intitulată *The Book of the Grotesque* (Winesburg, Ohio). În descendența lui Anderson, trecând prin Faulkner, ajungând la Pynchon, DeLillo ori Cormac McCarthy, grotescul devine o condiție a „literaturității”, părăsind oglinda mimesis-ului romanesc.

Se știe că Wolfgang Kayser a teoretizat grotescul literar și artistic în cartea sa din 1957, în trei formule care au rezistat timpului. Grotescul este o expresie a unei lumi înstrăinate, în care efectul de alienare e perceput datorită comicului ori goticului (teamă, stupoare, oroare); grotescul este un joc cu absurdul lumii, și nu în ultimul rând, grotescul este o încercare de a controla și exorciza demonul. Înaintea lui Kayser, Bahtin scrisese (probabil încă în timpul exilului său stalinist) despre râsetul rabelaisian care distrugea toate conexiunile firești dintre lucruri și ființe, abolind straturile de idealitate, apropiindu-se de o viziunea fantastică, respectiv organizând *alegorizarea* grotescă a lumii, distorsionantă și bizară.³ Într-o scurtă notă despre grotesc, Harold Bloom afirmă că modalitatea acestuia este uimirea, dar spre deosebire de cea transcendentă a sublimului, uimirea grotescă e atinsă de dezgust.⁴ Urâtul a însoțit fidel reprezentările figurii grotesce, dar în proporții diferite prin sordid, macabru, scatologic, caricatură, mască sardonice ori lugubră. Estetizarea a cucerit cele mai îndepărtate teritorii față de centrul canonul artistic clasic, atenuând antinomiile relației frumos-urât: de Quincey și a sa „artă a omorului”.

Încercând o teoretizare a grotescului, Chesterton scria că grotescul este un element al naturii, prezent în viață și artă, formă a unei energii primare. Pentru Ruskin, în *Pictori moderni*, grotescul se naște din faptul că imaginația în modurile ei ludice ori batjocoritoare este aptă să glumească adesea în chip amar cu moartea și păcatul. Baudelaire înfățișa caricaturile lui Daumier drept niște mari arhive comice, un talmeș-balmeș, o prodigioasă comedie satanică, pe cât de bufă, pe atât de sângeroasă.⁵ În *știința voioasă*, Nietzsche anunța survolul râsului sarcastic peste gravitatea prețioasă a filozofiei, demanteland sistemul în fulgurante fragmente, scrise de un personaj auctorial cuprins de la începutul opului mai sus pomenit, de

„recunoștința unui convalescent”.⁶ Nicolai Hartmann a plasat comicul sau ridicolul ca „fenomen de margine” al sublimului. Ridicolul e mereu doar la un pas de sublim. Gustul batjocurii se folosește de ridicol pentru „a înnegri ceea ce strălucește și târâ în praf ceea ce e înalt”. Așa lucrează caricatura, satira, parodia, travestia, tot așa, chiar în viață gluma farsorului inventiv”.⁷ Remarcabilă observația ce accentuează paralela posibilă între ridicolul din artă și cel din viață sugerează că satira, parodia, caricatura se unesc într-o unitate de contrarii tensionate, subminând unidimensionalitatea realității.

Gustul pentru distopie, parodie, comedie neagră, apocaliptic și violență distribuită cinic alcătuiesc variabilele grotescului din capodoperele unor autori precum Nabokov, Flannery O'Connor, Barth, Mailer, și din nou Pynchon, iar lista continuă, dar mă opresc, deoarece nu principiul listei interesează aici, ci granița poroasă dintre artă, literatură și viață, unde contrabanda cu grotesc se face cu succes, dintr-o parte în alta. Comparația structurii estetice a grotescului cu viața unei societăți în formele ei cele mai generale îl determină pe James Schevill să noteze că după cele două Războaie Mondiale, invazia Ungariei și Cehoslovaciei de către URSS, după Vietnam și dezastrele Orientului Mijlociu, preferința pentru o sensibilitate a grotescului a devenit culturală (Fellini, Francis Bacon (pictorul), Peter Sloterdijk, Zizek). Moștenirile tipologice ale omului clasic, baroc, romantic să fie însușite, oare fie și parodic, de omul grotesc? Ce ar însemna expansiunea fără precedent a grotescului în cultura populară și în cea înaltă deopotrivă, dacă nu demisia sublimului din orice proiect uman major? În economia grotescului, care nu a cucerit doar America, și nici nu s-a născut odată cu aceasta, râsetul joacă un rol esențial. A râde de felul în care se petrece nașterea lui Gargantua, de zbenguiala și moartea

lui Sir John Falstaff, de o luptă cu morile de vânt, de mantaua gogoliană, de dimensiunile umanului la Swift, de coșmarul real al lui Gregor Samsa, de rinocerita lui Ionesco, de tribulațiile personajelor lui Pavese, Celine, Grass, Pinter ori de ideologia marxistă în *Gluma* lui Kundera, e mult mai mult decât a râde de un gag, de o clovnerie. Râsetul depășește comicul, devine metafizic, încarnează cu cinism libertatea non-canonice.

Contribuția autohtonă la integrarea râsetului în grotesc merită cu prisosință re-evaluată. Nu am uitat în tot acest timp care a trecut de la sfârșitul visului de aur al omenirii, comunismul, de Caragiale, tatăl și fiul, de Urmuz, și nici de un personaj pe nume Grobei. În *Schimbarea la față a României*, contradicțiile culturale insurmontabile ale nației, „geniul momentului”, „creștinismul pastoral” „întorsătura și inconsecvența” rezistă și acum nevoii patetice de alchimie națională. Unghiul grotesc, infinit mai real decât ipoteza optimistă a vindecării de „distanță” (termen cioranian pentru auto-admirația și disprețul de sine autohton) veghează obtuz, în continuare asupra noastră, căci după cum spune zicala, *beauty is in the eye of the beholder*.

Nu e greu să descoperi pasiunea caricaturală excesivă a românilor, să constăți că pamfletul și nu credința le acordă acestora grația speranței, că scandalul îi energizează ca un drog lesnicios, melodrama le oferă fiori cathartici, farsa, chiar și cea electorală, îi mobilizează exemplar, iar reforma e pentru ei un travesti satiric al apocalipsei. Pentru toate bune ori rele, înjurătura e panaceul uzitat, fiindcă e pe gratis.

În circumstanțele date, arta de a-i conduce pe români prin râset a devenit providențială. Un dramaturg român clasic a profetizat în comediele sale viitorul nației, dându-i râsetului funcții pragmatice. Râsetul, semnul puterii absolute a (auto)flatării, superficialității și bășcăliei, simbol al vulnerabilității comune la nepăsare, resemnare, scepticism, îi împacă și ceartă pe români într-o egalitate desăvârșită ce ar putea anunța instalarea definitivă a democrației, dacă nu ar fi altfel.

Note:

¹ James Schevill, „The American and European Grotesque. Notes on the Grotesque: Anderson, Brecht and Williamson” în Harold Bloom, editor, *The Grotesque*, Infobase Publishing, New York, 2009, p. 3. Articolul este scris cu prilejul bicentenarului Americii din 1977.

² Ibid., pagini 3-4.

³ M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin, 1977, pp. 170-1.

⁴ Harold Bloom, editor, *The Grotesque*, op. cit., p. xv.

⁵ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Garnier, Paris, 1962, p. 271.

⁶ „Ah nu sunt doar poezii și frumoasele lor ‚sentimente lirice’ asupra cărora acest reînviat își varsă răutatea: cine știe ce victimă își mai caută, ce monstru de subiect parodic îl va fermeca în curând? ‚Incipit tragoedia’ se spune la sfârșitul acestei cărți îngrozitor de neșovăielnice: păziți-vă! Se prevestește ceva extraordinar de răutăcios și de malițios: incipit parodia, nu e nicio îndoială...” (Friedrich Nietzsche, *Știința voioasă*, Humanitas, București, 1994, p. 10).

⁷ Nicolai Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, București, 1974, p. 430. Prima parte a citatului este un vers din *Fecioara din Orléans* de Schiller.



Povestea fără început

Vianu Mureșan

„Am traversat lacuri și mări,
am străbătut râuri și munți,
am vizitat maștri,
am căutat Calea, am practicat zazen.
și de când am găsit
Poteca muntelui Sokei
știu că nașterea și moartea
nu se deosebesc.”,

Yoka Daishi, *Cântecul satori-ului imediat*, p. 73

Problema civilizației occidentale și-ar putea trage originea și dintr-o nefericită evoluție a modelului său filosofic modern. Respectiv din prestigiul teologic acordat subiectului (Ego sub diversele lui ipostaze), precum și din eticizarea superficială a filosofiei practice. Înțeleg prin asta abandonarea idealului antic al înțelepciunii – practicat peste 1000 de ani, de la Solon la Plotin – și a celui medieval al sfințeniei în câștigul mult prea superficialului arbitru moral între bine și rău. Conștiința morală n-are nicio consistență și nici efectele scontate de vreme ce râvnă spre înțelepciune, iluminare și sfințenie au dispărut. Alegerea etică, pusă în mâinile unor ignoranți, capricioși, superficiali sau frivoli nu poate da rezultate mulțumitoare nici în plan personal și nici social.

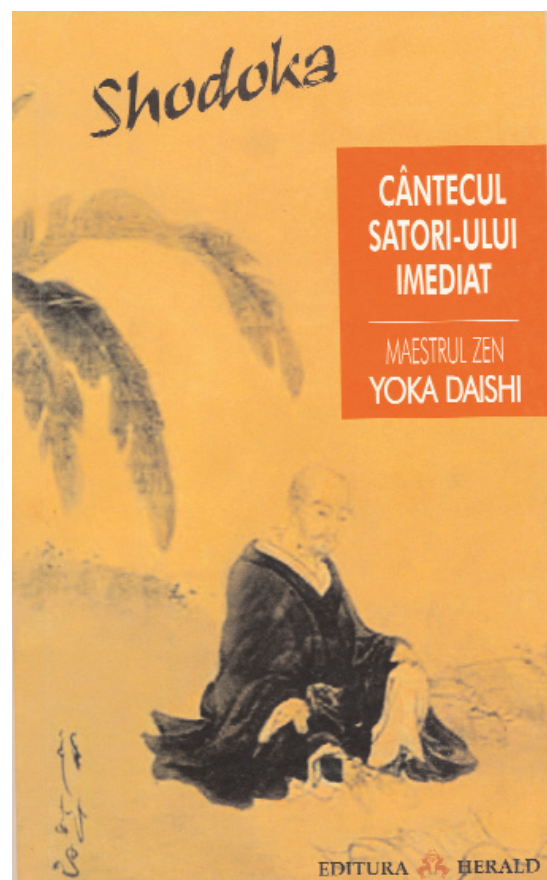
De ce fascinează în Occident doctrinele și practicile orientale, este o întrebare pe cât de legitimă, pe atât de acută. Eu aș da un răspuns grăbit, poate de aceea cam frust: pentru că ei n-au pierdut din mersul filosofiei idealul desăvârșirii personale a omului, aspirația la înțelepciune, iluminare și integrare în sensul cel mai larg dat divinului. Europa modernă a redus tot mai mult interesul pentru desăvârșirea personală, a uitat practicile spirituale care asigurau calea desăvârșirii și a crezut că le poate înlocui cu acumularea de cunoștințe științifice și construcția unor sisteme sociale, economic prospere și politic reprezentative pentru aspirațiile omului mediu. Numai că aspirațiile economice au degenerat în abuz asupra naturii, excese industriale și cult al consumului, iar societățile au devenit sisteme de impecabilă legitimare a tuturor deviațiilor unor inși capricioși, superficiali, abuzivi și de-o consistentă ignoranță în ce privește sensul lumii. O lume despre care uită mereu că nu e a lor și nu servește nicidecum scopurilor de îmbogățire, fericire și satisfacție individuală.

Savantul occidental crede că aflarea secretelor lumii nu are nicio legătură intimă cu starea sa spirituală și morală, precum credea, de pildă, alchimistul sau magicianul, și scoțese în măruntăie naturii ca un miner în halat. Uitând de propria elevație spirituală, consideră că se răscumpără ieftin prin aflarea unor secrete numai lui dezvăluite, însă nu ia în calcul că tocmai adevărurile ce i se oferă l-ar putea afecta mai mult, pe el și specia, decât neștiința obștească. Filosoful de după Iluminism se mulțumește să practice arta speculativă precum jucătorii cu mărgelile de sticlă ai lui Hesse, scontând lămuriri esențiale în această divinație de adolescenți sofisticați. Nu mai meditează, nu încearcă să-și întremeze mintea, să-și curățească emoțiile, să-și ascute viziunile și nu crede că ar avea ca sarcină asemuirea cu divinul, pe care cei mai mulți nici nu-l mai iau în calcul. Simpli analiști conceptuali, acești filosofi moderni și postmoderni performează gratuit în aburii narcotici ai rafinamentelor speculative uitând total lumea ce se macină sub absurdele lor dispute. Ei nu mai pot face decât, eventual, diagnoze reușite, însă aplicate unei lumi în care neîmpăcarea omului cu natura capătă gravitate de ultimatumuri. Nepracticând artele desăvârșirii personale, nu le mai stă în putință să îmbuneze în vreun fel mersul lumii, iar de aceea își maschează complexele insignifianței

în spectacolul prestației academice, în onoruri, titluri și cariere universitare, dătătoare de prestigiu facil și confort. Dar în fapt și la modul esențial, ce să învețe studenții de la niște profesori care nu au ajuns la înțelepciune, care nu par interesați de iluminare și nu consideră stringent să caute binele comun în orice situație care le solicită intervenția? Mai nimic, și studenții se îndepărtează dezamăgiți, nefericiți că nu le mai stau în față maștri cu care să viseze a se asemăna cândva.

Ce face mai mult decât filosofii noștri un maestru zen, de pildă? Caută înainte de toate și în fiecare clipă iluminarea, adică înțelegerea deplină a lumii și sinelui, și abia apoi, ca iluminat adoptă o atitudine față de viață, societate, lume. Ceea ce înseamnă că poziția lui ontologică a fost legitimată de starea supremă a conștiinței iluminate, adică e total conștient, bine încadrat în ciclul ființei și detașat de orice vanitate personală în raport cu poziția și scopurile sale. Binele său nu e de natură morală decât ca instanță derivată. În primul rând e un bine de natură ontologică, ceea ce înseamnă corecta situație în ființă (natură, cosmos). Dar diferit de viziunea ontologiilor occidentale ființa filosofiei zen nu are fundament, adică este fenomen pur, echivalent în cele din urmă nimicului (*ku*). Să ființezi și să acționezi cu corpul și conștiința în orizontul acestui nimic (*ku*) înseamnă să lucrezi ca iluminat. O spune o sutră din *Cântecul satori-ului imediat* a maestrului Yoka Daishi (ed. Herald): „În visul nostru există clar / cele șase căi iluzorii. / Dar când ne trezim / nu mai există nimic. / Nici măcar miile de fenomene.” (p. 25) Starea de vis despre care se vorbește ar fi, să zicem, lesne echivalabilă conștiinței comune, stării de ignoranță și iluzionare definitorii cvasiunanim stirpei omenești. În această stare există distincții, deosebiri, relații, transformări, însă toate acestea nu au mai mare consistență decât visele sau hipnoza. Sunt stări iluzorii pe care conștiința le reifică în proiecțiile energetice permanente iscate din dorință, teamă și ignoranță, contingente inconsistente ale unui eu care se autovărește.

Ce se întâmplă în clipa iluminării? Iluminatul realizează starea de inconsistență a lumii, a sinelui, unitatea minții cu ființa absolută însă purificată de depunerile cunoașterii fenomenale, adică de așa-zisele cunoștințe, opinii, reprezentări, idei, adevăruri. Mintea iluminatului e străvezie, iar eul și lumea, sinele și alteritatea, interiorul și exteriorul dispar odată cu pierderea judecării disociative, funcțională doar în starea de ignoranță. Iluminatul înțelege lipsa de origine și fundament a lumii, așa-zisa „stare de nenăscut” a sinelui, precum și indiferența absolută a oricărui scop sau finalitate. Lumea lui este, în inconsistența sa, o poveste fără început, respectiv fără scop și fără înțeles. E vorba de lipsă fundamentală, nicidecum de conotarea negativă într-o grilă a valorilor binare convenționale. O poveste pură care ar înceta în clipa când i-am retrage cuvintele în care o relatăm și energia gândurilor din care se-nfiripă. Non-originaritatea și non-finalitatea anulează orice tensiune dialectică, scot ființa iluminatului din ciclul vicios al căutărilor explicative și investigațiilor de natură semantică. Nimic nu poate și nu trebuie explicat, fiind fără fundament, și nimic nu are un înțeles, ca pur epifenomen al iluziei proiective a conștiinței ignorante: „Nu caut adevărul, / nu tai iluziile, / căci înțeleg în mod clar / că aceste două elemente / sunt *ku*, fără formă.” (p. 102). Știind asta, iluminatul trăiește într-un registru non-teoretic, nefilosofic și nereligios, căci el nu mai pune la lucru judecări, nu crede în adevăruri și eroare, nu se închină pentru că și zeei sunt iluzii sublime ale aceleiași stări de ignoranță. El nu mai reflectă lumea, dar nu se reflectă nici pe sine – este el însuși ființare



străvezie: „Nu există nici greșală, nici fericire, nici pierdere, nici câștig. / În tihna acestei împliniri absolute, / nimic nu mai trebuie căutat.” (p. 28)

În cele din urmă iluminarea nu este doar un fenomen psihic, ceva care se întâmplă în spiritul nostru pentru a vădi o performanță majoră la care se poate ajunge. Iluminatul realizează totodată starea veritabilă a lumii și ființei, deci devine revelatorul celei mai corecte, nealterate situații ontologice, a cărei permanență este ocultată mereu de proiecțiile iluzorii ale minții ignorante. Se poate spune că abia iluminatul înțelege, cunoaște și vede adevărul, însă pentru că aceste stări sunt intraductibile el nu mai folosește niciun limbaj, oricum inadecvat, pentru a le comunica. El, dacă e maestru, comunică starea de iluminare sau îi facilitează apariția în mințile celorlalți, însă nu propune o teorie. Mintea lui luminează prin contact imediat mințile celorlalți și le preschimbă: „Omul adevărat dobândește sabia înțelepciunii. Vârful ascuțit al înțelepciunii / strălucește la fel de puternic ca un diamant” (p. 110). El nu este nici filosof, nici savant, nici teolog, ci mai degrabă ceea ce se înțelegea în antichitate prin înțelept. Probabil că Plotin ar fi cea mai bună ilustrare. Pentru el realizarea unității sinelui cu ființa era unicul scop important, iar activitățile minții dianoetice nu aveau decât caracterul unor jocuri gratuite, dacă nu se subsumau scopului precizat. Unul plotinian nu este cunoscut, ci contemplat, iar erorile activității și atitudinilor noastre derivă din incapacitatea contemplației Unului.

Aici se pot găsi multe similarități de atitudine cu maștri zen. Pentru astfel de minți iluminate nu mai există spectacolul tematizărilor și toată parada fastuoasă de conceptualizări ideatice. Există un singur imperativ, dar dacă e aplicat dă minții strălucirea și puterea diamantului: „ *aici și acum ocupă-te de esențial*”. Eu văd în asta lecția de care orice ins cu respect de sine ar trebui să fie preocupat. Fără infatuare, fără suficiența rațiunii noastre teoretice, fără aroganța adevărilor de natură dogmatică ori științifică, e de luat în seamă exercițiul iluminării minții înainte să credem că o putem folosi judicios ca instrument de cunoaștere și relaționare. Însă, din păcate, s-ar putea ca ignoranța să ne fie atât de consistentă încât să nu ne mai permită a considera că e cazul să râvnim a ne elibera de ea.

Cartierul chinezesc

Sergiu Gherghina

În urmă cu câteva luni îmi exprimam, în cadrul unui articol din paginile revistei *Tribuna*, preocuparea pentru dificultatea cu care statele membre ale Uniunii Europene (UE) reușesc să discute despre ieșirea din criza economică. Falimentul Greciei, problemele majore din Irlanda, Italia, Spania și Portugalia, precum și situația precară a unor state din rândul celor aderate în 2004 impuneau identificarea unei soluții rapide. Germania a fost singura țară care a venit cu o propunere concretă de relansare. Aceasta a fost respinsă în mod categoric de unele state și astfel nu s-a întâmplat nimic. Pe fundalul acestei situații și a preferinței pentru o stare de incertitudine se profilează o sporire a influenței Chinei asupra UE. Cum? Primii pași au fost simpli: cumpărarea datoriilor Greciei și Portugaliei; în plus, China dorește o procedură similară în cazul Spaniei. De mai mult de o jumătate de an China a investit miliarde de euro pentru „salvarea” celor trei țări. Primit cu entuziasm de guvernele statelor membre, acest gest nu este unul umanitar, ci are legătură cu câștigarea gradului de influență chineză în UE și sporirea implicării pe piața europeană.

La nivel mondial, China a fost prima țară care a depășit recesiunea economică. Spre finele anului 2008, când România se pregătea intens de majorări ale pensiilor și salariilor bugetare și ignora semnalele problemelor financiare globale, guvernul de la Beijing anunța deja creșteri economice. Deși țara are o conducere comunistă și mass-media a fost sceptică față de veridicitatea unor astfel de declarații, acestea nu au fost false. Indicatorii economici ai Chinei au ajuns să fie unii dintre cei mai buni din lume în acest moment. Prin comparație, primul stat din UE care a depășit dificultățile economice, Germania, a reușit să facă acest lucru doar în primăvara lui 2010. În contextul continuării crizei financiare în multe țări și a colapsului economic al câtorva state membre ale UE, implicarea Chinei era doar o chestiune de timp. Și nu a întârziat...

Ajutorul oferit de către guvernul chinez a fost unul apreciat în fiecare dintre țările vizate. De exemplu, guvernul portughez, fără majoritate în

Parlament, a fost mulțumit că prin această măsură va fi evitat falimentul țării. Intervenția externă a fost utilizată în toamna lui 2010 drept instrument de negociere între guvern și opoziție în privința bugetului pentru 2011. Aceasta poate fi o explicație pentru ușurința cu care a fost acceptată cumpărarea unei părți din datoria externă a țării. Pe lângă achiziționarea publică a datoriilor, China a fost și cumpărător secret în cadrul unui plasament privat al unor datorii de 1,1 miliarde de euro la începutul anului 2011. Astfel de acțiuni au stârnit primele reacții la nivel european prin vocea președintelui Consiliului UE. Van Rompuy menționa interese politice și economice ale Chinei. De exemplu, cumpărarea de euro de către China conduce la slăbirea propriei monede și creșterea exporturilor.

La câteva luni după aceste prime intervenții, dorința Chinei de a continua investițiile în țările din UE este o certitudine. Motivele sale nu sunt altruiste; pretextele umanitare de ajutorare a UE nu sunt crezute în întregime nici măcar de cei care le emit. Fără a abuza de raționamente specifice teoriei conspirației, dinamica sistemului internațional contemporan nu oferă motive pentru comportamente altruiste. China are multiple interese în această parte a lumii și le urmărește sistematic. Primul dintre acestea vizează diminuarea sau eliminarea embargoului impus ei de către țările europene după evenimentele din Piața Tienanmen din 1989. Prin înmulțirea contactelor cu statele europene, China speră să primească acces la tehnologia europeană. La sfârșitul anului 2010 China își exprima dorința de a diminua restricțiile la exporturile din UE pentru tehnologie. În același timp, una dintre vechile preocupări ale guvernului chinez era aceea ca oficialii UE să recunoască statutul de economie de piață al Chinei; și acest deziderat a fost exprimat în contextul ajutorului oferit Greciei și Portugaliei.

În al doilea rând, UE este cel mai mare partener de comerț al Chinei; China este cel de-al doilea partener de comerț al UE. Ajutorul oferit de China pornea de la aceste date și se baza pe

un argument simplu: China nu poate privi indiferentă cum zona euro este afectată deoarece propria sa economie poate suferi consecințe negative. În afara stabilizării zonei euro, mai este un beneficiu economic direct pe care China îl are în urma ajutorării statelor din UE: și-a diversificat rezervele valutare. Până la această acțiune, rezervele sale erau în mare parte în dolari. Prin această măsură, rezervele valutare chinezești sunt protejate mai bine, căci Statele Unite suferiseră recente deprecierea ale ratingului până la nivelul de „negativ” (înainte fusese „stabil”). Astfel, în cazul în care dolarul american se va devaloriza subit, China va fi protejată. De aprecierea euro s-a ocupat chiar China prin cumpărarea unor cantități foarte mari de monedă.

Nu în ultimul rând, ajutorarea unor țări precum Grecia sau Spania deschide noi orizonturi. În cazul Greciei există deja acorduri - inițiate înainte de cumpărarea datoriei de către China - prin care companii chineze dețin facilități portuare în Piraeus. Există planuri de extindere a transporturilor în zonă, iar China vizează accesul la piața de sud și est-europeană. În mod similar, ajutorul oferit Spaniei ar deschide oportunități de comerț în zona mediteraneană la care China a avut acces limitat până în acest moment. Astfel, China își sporește treptat accesul la noi piețe de desfacere care să contribuie în mod direct la creșterea sa economică.

China dorește ajutorarea statelor din UE pentru a se ajuta pe sine. Este adevărat că intervenția sa are efect benefic și pentru țările UE, dar unde se va opri această intervenție? Mai important, ce va opri China după ce aceasta va deține datoriile unui sfert din statele membre ale UE (atâtea au probleme financiare)? În caz extrem, se poate ajunge la manipularea monedei euro: aprecierea sau deprecierea sa nu va mai reflecta performanțele economice ale UE, ci va servi intereselor chinezești. În contextul unei economii americane slăbite, reorientarea Chinei către piața UE era de așteptat. Ajutorul oferit este binevenit pe termen scurt, dar nu par a exista soluții pentru a evita transformarea UE într-un cartier al Chinei (o altă accepțiune a conceptului de „cartier chinezesc” decât cel din orașele americane).



homo ludens

Jocul cu zarurile, între șansă și destin

Cristian Cheșuț

Precursoarea jocului cu zaruri se numește *Patru oase*, iar originile sale se pierd în negura vremurilor și a istoriei. Denumit *Astralagos* în limba greacă, respectiv *Talus* în latină, jocul provine din insulele arhipelagului grecesc Peloponez, unde se mai practică și azi. Jocul este amintit de Homer în *Iliada* (cântul 23, 88), unde Patrocle, în perioada copilăriei, datorită unei dispute iscute din cauza unui asemenea "zar", și-a ucis tovarășul de joacă.

Aceste zaruri primitive erau de fapt oasele gleznelor berbecului, iar în joc se luau în considerare cele patru fațete longitudinale ale acestora, fiecare dintre



ele simbolizând un anumit număr de puncte (Fig. 1).

La rîndul lor, cele 4 fațete ale unui asemenea os purtau o denumire distinctă:

Planum sau *Khios* = 1 punct; *Supinum* = 3 puncte; *Pronum* = 4 puncte; *Tortuosum* = 6 puncte.

Numerotările 2 și 5 lipseau, întrucît, ele fiind corespunzătoare celor două fațete transversale ale osului, probabilitatea ca în cazul rostogolirii lor una dintre ele să fie în sus era practic nulă. Ca și în cazul zarurilor de mai târziu, suma punctelor de pe două fațete opuse era de 7.

Jocul era practicat în egală măsură de copii și de adulți, folosindu-se simultan toate cele patru oase, mizele fiind extrem de diverse (ouă, nuci, bile, mere, bani, etc.). Umilirea supremă a unui jucător era atunci cînd își pierdea în joc propriile zaruri.

Marțial sublinia într-o epigramă a sa, referitor la un prieten al său ce-i adusese în dar un set de asemenea zaruri: "Dacă cele patru zaruri cad fiecare pe o altă față, după aruncare, înseamnă că ele sînt bune și atunci le voi accepta."

Copiii de condiție modestă se jucau cu oase, în timp ce copiii familiilor înstărite se delectau cu imitații din aur, fildeș, argint sau cristal, simboluri eterne ale unui statut social privilegiat.

Regulile de joc erau stabilite de către jucători, de comun acord; se juca fie numai pe numere pare, fie impare, fie pe cumul de puncte. Mai exista o modalitate de joc, denumită *Numărul lui Venus*, ceea ce desemna automat ca și cîștigător pe cel care obținea, după aruncare, numerele 1, 3, 4 și 6, corespunzătoare celor patru fațete diferite.

Această variantă de joc era mai rar practică, întrucît probabilitatea de a obține acest tip de punctaj era foarte mică, în comparație cu celelalte, amintite anterior.

Cea mai slabă aruncare era socotită a fi combinația 1, 1, 1, 1, fapt ce determina eliminarea imediată din joc a celui împricinat.

Exista credința că, deși *Numărul lui Venus* însuma doar 14 puncte, cel care reușea această aruncare se va întîlni în perioada următoare cu dragostea vieții sale, avînd în vedere faptul că Venus era zeița iubirii.

În fine, o altă variantă de joc se referea la obligația de a arunca oasele în așa fel, încît toate fațetele să indice aceleași puncte: 3, 3, 3, 3; 4, 4, 4, 4; 6, 6, 6, 6. Combinațiile de aruncări rezultate din aceleași numere purtau numele unor oameni iluștri. Astfel, aruncarea 6, 6, 6, 6 se numea *Alexandros*, după numele lui Alexandru Macedon; 4, 4, 4, 4 se numea *Darius*, după numele regelui perșilor; 3, 3, 3, 3 se numea *Midas*, după numele regelui Frigiei; 1, 1, 1, 1 se numea *Solon*, după numele arhontelui Atenei pe la 594 î. Hr.

Fiind un joc extrem de popular, adeseori se întîmpla ca, atunci cînd un om murea, să i se pună în sicriu, alături de alte obiecte, "zarurile" favorite, în credința că în viața de apoi se va bucura jucîndu-se pe mai departe cu ele. Astfel, într-un sarcofag al unui

tînăr de spiță nobilă, descoperit la Lokroiba (Grecia) și datat 1002, s-a găsit o adevărată colecție de asemenea "zaruri", însumînd nu mai puțin de 1400 de piese, cîștigate probabil de acesta în timpul vieții.

În Roma Antică, pe parcursul desfășurării Saturnaliilor (decembrie) se organizau adevărate competiții, pentru care cei înscriși se antrenau pe parcursul întregului an, unul dintre cei mai împătimiti jucători fiind însuși împăratul Cezar. Suetonius, la rîndul lui un mare pasionat al acestui joc, scria: "Într-o seară cinam cu augustul meu prieten, Tiberius, cînd au sosit doi oaspeți, cetățeni de vază ai urbei: Silius și Vinicius. Ne-am apucat să jucăm zaruri (*talis enim iactatis*) pe cîte un dinar pentru fiecare zar. A cîștigat într-un final Tiberius, cu Numărul lui Venus, luîndu-ne toți banii".

Varianta românească a jocului se numește *Arșice* (din termenul turcesc *Aşik*) sau *Țap* (în Moldova). Arșicele mai presupun în joc și alte elemente auxiliare, cum ar fi *ichiurile* și *gioalele* (termeni tot de origine turcească ce desemnează diferite oase de vită sau capră). Jocul de Arșice este unul dintre cele mai cunoscute, răspîndite și apreciate din cultura ludicului tradițional românesc, fiind prezentat, printre alții, de Tudor Pamfile în cartea sa, "Jocuri de copii".

Zarurile clasice

Aleia iacta est! (zarurile au fost aruncate!), au fost vorbele rostite de Julius Cezar la trecerea Rubiconului, înainte de cucerirea Romei. Asta însemna că soarta capitalei imperiului roman era pecetluită, iar cale de întoarcere pentru el și armata sa nu mai exista.

Jocul cu zaruri era cunoscut încă din timpurile Egiptului Antic, de vreme ce multe morminte din acea perioadă au scos la iveală zaruri fabricate din cele mai diverse materiale, majoritatea acestora demonstrînd statutul social al defunctului: fildeș, aur, obsidian, cristal de stîncă. Denumite *Kubos* în limba greacă, *Tessera* în latină, *Bichspiel* în germană, *Huckle bones* în engleză, respectiv *Yahtzee* în cultura amerindienilor, zarurile erau foarte asemănătoare cu cele cunoscute în zilele noastre: numerotarea punctelor de pe două fațete opuse însuma cifra 7, muchiile și colțurile erau ușor teșite (pentru o mai bună rostogolire), iar mărimea lor nu depășea 1,5 cm. (latura cubului).

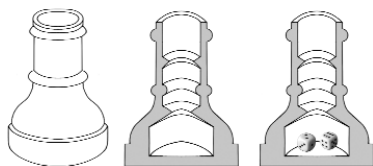
La romani, fațetele zarurilor se numeau:
1-Uno/ 2-Binio/ 3-Trinion/ 4-Quaternio/
5-Quinion/ 6-Senio

Zarurile descoperite în sarcofagele etrusce nu erau



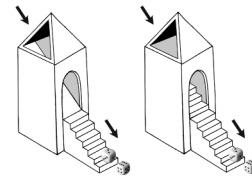
numerotate, fațetele lor purtînd inscripționarea denumirilor corespunzătoare numerelor: 1-Thu/ 2-Zal/ 3-Ci/ 4-Sa/ 5-Mach/ 6-Huth (Fig. 2)

În timpul Romei Antice, aruncarea zarurilor în joc se făcea în 3 feluri: 1-cu mîna; 2-prin răsturnarea unui



pahar din lemn (*Pyrgus*) în care erau puse inițial zarurile (Fig. 3)

3-dintr-un miniturn de fildeș, lemn prețios, aur sau argint (*Turricula* sau *Phimus*), atribut exclusiv al celor bogați. Dimensiunile turnurilor erau: 22,5 cm.



înălțime, respectiv 9,5 cm. latura bazei (Fig. 4).

În literatura vremii este amintit împăratul Claudius, ca un mare pasionat al jocului de zaruri, care avea în lectica sa chiar o tăblie rabatabilă din lemn de cedru, fixată astfel încît augustul imperator să poată juca nestingherit pe parcursul drumurilor sale. De asemenea, Caligula era vestit ca un mare amator de zaruri și la fel de mare trișor.

Nero era un alt împătimit al jocului, mizele sale de pornire nefiind niciodată mai mici de 400.000 de sesterți. Pentru că și el era un trișor redutabil, pedepsindu-i (adeseori chiar cu moartea) pe cei ce îl învingeau în joc, a fost blestemat ca după moarte să joace zaruri de-a pururi cu un pahar fără fund.

Juvenal satiriza jocul cu zaruri, spunînd că, deși era în legalitate doar pe timpul desfășurării Saturnaliilor (fiind joc de noroc), acesta a devenit în scurt timp "o boală națională".

Acest joc este reprezentativ și pentru Evul Mediu, fiind pasiunea, în egală măsură, a celor mici și a celor mari, a săracilor și bogaților, a bărbaților și a femeilor. Zarurile din această perioadă se diferențiază de cele ale epocilor anterioare prin dimensiunea lor mai redusă, latura lor nedepășind 1 cm. Cele mai cunoscute zaruri ale vremii sînt cele fabricate de meșterii parizieni (în 1292 existau 7 manufacturi specializate), aceștia personalizîndu-le prin stilistică și materialele folosite, astfel încît produsele lor deveneau ceea ce azi am numi "marcă înregistrată", recognoscibilă și diferită de obiectele similare fabricate de alții. Acest fapt constituie unul dintre primele exemple cunoscute de identificare și creare prin personalizare a "mărcii" de fabricant în lumea obiectelor ludice (alături de șah), întrucît zarurile sînt obiecte personale, pe care fiecare le poartă cu sine, în timp ce firmele producătoare sînt întotdeauna diverse și diferite.

Deși au fost interzise în nenumărate locuri și rînduri (Savonarola îl interzice în Italia, Kapistran în Germania, Pelbart la Timișoara, etc.), jocul cu zaruri a proliferat în Evul Mediu, alături de jocurile de cărți și table, fiind practicat de la tavernă pînă la saloanele nobiliare. Toată lumea îl juca cu frenezie, explicația găsindu-se pe undeva și în durata de viață relativ scurtă din acele timpuri, ceea ce însemna că oamenii își trăiau viața mai intens. Spre exemplificare, în Grecia Antică media de viață era de 24 de ani, în Europa Evului Mediu de 30, în Europa Occidentală a anului 1870 de 36, la începutul secolului XX de 46, iar în zorii secolului XXI, de 74 de ani.

În unele părți ale lumii, jocul cu zaruri avea conotații religioase; astfel, Apsara, zeitatea indiană a apelor, era considerată ca pasionată de zaruri și purtătoare de noroc la jocuri. Apsara avea și o altă față; uneori tulbura mințile oamenilor și-i împingea la pariuri nesăbuite.

În mitologia germanică, cele 12 divinități jucau zaruri pe o tîpsie de aur, metaforă ce întruchipa actul de guvernare a lumii, hazardul și destinul implacabil.

În Grecia secolului X exista un codex, unde cele 21 de puncte însumate ale zarului desemnau corelațiile între planete. Predicatorul franciscan Barelletta spunea în sec. XIII că așa cum Dumnezeu a creat cele 21 de litere ale alfabetului, tot așa diavolul a inventat zarul (cu cele 21 de puncte ale sale) și jocul de cărți 21.

O autobiografie indirectă

Virgil Stanciu

În istoria omenirii au existat mulți tirani ce mergeau pretutindeni însoțiți de un scrib, a cărui sarcină era să consemneze faptele de arme și zicerile stăpânului, ca să poată fi apoi glorificate în ode și cântece epice. Chiar și unii oameni pașnici de mare notorietate și-au avut „secretarii” lor. Este bine cunoscut rolul lui Boswell de prieten intim și cronicar al vieții marelui filolog britanic al secolului XVIII, dr. Samuel Johnson. Recent, editura „Humanitas” ne-a făcut plăcută surpriză de a angaja traducerea și a edita una dintre cărțile lui Gertrude Stein, *Autobiografia lui Alice B. Toklas*¹, fascinantă mostră de text confesiv (auto)biografie, cronică mondenă, comentariu „fierbinte” al vieții literar-artistice a Parisului primelor decenii ale secolului XX, când, așa cum se știe, capitala Hexagonului era și capitala mondială a culturii. Ar fi de presupus că volumul nareză viața trei Toklas așa cum este văzută (retrospectiv) de ea însăși. Or, nici vorba de așa ceva. Volumul o are în centru tocmai pe autoarea lui, Gertrude Stein, a cărei personalitate dominatoare și al cărei rol coagulant și mobilizator în cercurile artistice și literare ale Parisului sunt prezentate în amănunte nu o dată sufocante. Stein – o modernistă obsedată de nevoia schimbării – a inventat un *gimmick* diegetic: acela de a se povesti pe sine însăși cu vocea tovarășei sale de viață (iubitei), Alice B. Toklas. Titlul este înșelător: în măsura în care este o autobiografie, cartea este autobiografia lui Gertrude Stein, povestită cu reverența și uimirea bine temperată, dar slugarnică, a partenerei acesteia, redusă la funcția de narator și admirator. Cum mulți editori o îndemneau pe Gertrude Stein să-și scrie autobiografia, lucru considerat de ea imposibil, s-a angajat în schimb să se prezinte lumii ca văzută de Alice B. Toklas, a cărei autobiografie a pornit s-o scrie „la fel de firesc cum a scris Defoe autobiografia lui Robinson Crusoe”.

Relația lui Gertrude Stein cu cititorii români este una paradoxală. O cunoaștem numai indirect, din cele povestite de Ernest Hemingway, personaj care, reiese din acest volum, nu le-a stărnit celor două femei o admirație deosebită prin înzestrările sale scriitoricești (era și greu, în salonul de pe Rue de Fleurus unde se învârteau literați de calibrul lui Guillaume Apollinaire, Ford Madox Ford, James Joyce, Tristan Tzara ori Sherwood Anderson), fiind apreciat mai ales ca tânăr impetuos și neexperimentat, numai bun de șlefuit. Hemingway a preluat de la ea inadecvata sintagmă „Generația Pierdută”, folosită ca motto la *Și soarele răsare* și a aplicat-o întregului contingent al său, rămas în istoria literaturii americane sub acest nume generic nedrept. Cam atât. Or, Gertrude Stein este un autor modernist de prim rang, nu doar un catalizator. Cartea pe care o recenzăm vine, așadar, să umple un gol de multă vreme resimțit, facilitând cunoașterea directă a operei unei scriitoare considerată de mulți genială, în timp ce pentru alții rămâne o figură de fundal. Nu e vorba, însă, de proza ei de imaginație, ci de însemnările despre vârful modernismului în pictură și literatură, așadar de un text de factură mai curând istoric-documentară, deghizat în autobiografie.

Cartea se structurează în jurul a două persoane, aflată într-o simbioză ideală și plasate în timp și spațiu într-un punct nodal și sensibil al modernismului: punctul prin care treceau toți scriitorii și artiștii, de toate naționalitățile, care se

vor fi rătăcit prin Parisul anilor 1907 – 1932. „Și acum am să vă povestesc”, ne promite autoarea, „cum s-a făcut ca două americance să se afle în inima unei mișcări artistice de care lumea din jur n-avea habar pe vremea aceea.” (p. 31). Persoanele au trăit adevărat și au avut cu adevărat un rol important în dirijarea literaturii și artelor plastice înspre forme pe atunci revoluționare, scăpate de închistarea convențiilor și tradițiilor. De aceea, poate că nu este lipsit de interes să vedem cine au fost ele.

Gertrude Stein (1874 – 1946) a fost o prozatoare și eseistă americană profund înrădăcinată de cultura europeană, care, după copilăria la Viena și Paris, a studiat filosofia la Radcliffe cu faimosul William James și a făcut studii de medicină neterminate la Universitatea Johns Hopkins din Baltimore. A trăit la Paris din 1903 până la moarte, cu excepția anilor ocupației naziste, când s-a refugiat în sudul Franței. Ca lesbiană, a trăit din 1907 cu o altă expatriată americană, Alice B. Toklas (în „autobiografie” ni se spune câte ceva despre felul cum cele două s-au cunoscut). Cele două și-au deschis saloanele pictorilor și scriitorilor viețuitori în Paris în acei ani, s-au numărat printre primele colecționare ale lucrărilor unor artiști avangardiști ca Picasso sau Braque, au fost primele cititoare ale unor opere literare azi celebre, nu rareori contribuind cu câte un sfat la finisarea lor. Înzestrată cu scânteie creatoare, Mme Stein a scris enorm, fiind un fel de epigon mai radical al lui Henry James: peste cinci sute de titluri, cuprinzând romane, poezii, eseuri, memorii, portrete, folosind un stil neconvențional, repetitiv, lipsit de punctuație și anticipând atât proza lui Joyce cât și Noul Roman francez. Printre operele sale mai cunoscute se numără *Three Lives* (1909) și *The Making of Americans* (1925) etc. *The Autobiography of Alice B. Toklas* datează din 1933 – prin urmare a fost transpusă în limba română după aproape optzeci de ani, fiind și primul text integral din opera acestei scriitoare de care beneficiem.

Alice B. Toklas (1877 – 1967) a fost iubita și secretara lui Gertrude Stein. Descendentă a unei bogate familii de evrei polonezi, a studiat muzica la San Francisco și Seattle. A scris și ea un volumaș de amintiri, *What Is Remembered* (1963) și câteva cărți de bucate.

Motivul compunerii acestei cărți, ne spune vocea de ventriloc a lui Alice B. Toklas, este că „am întâlnit câțiva mari oameni, dar n-am cunoscut decât trei genii de prim rang ...”. Ele sunt Gertrude Stein, Pablo Picasso și Alfred Whitehead. Deși Gertrude Stein este autoarea *de facto* a cărții, un prieten al ei, compozitorul Virgil Thomson, ne asigură că „în toate chipurile, cu excepția autorlăcu-lui real, este cartea lui Alice B. Toklas. Reflectă mintea ei, limbajul ei, versiunea ei particulară despre Gertrude, disponibilitățile ei unice de povestitor. Fiecare întâmplare este narată așa cum obișnuia să povestească Alice. Orice povestire care ajungea la ele în casă până la urmă era relatată de Alice în felul ei și aceasta era versiunea definitivă.”

Cei care deschid volumul îndemnați de mirajul unui Paris al artelor din perioada interbelică, dar mai ales cu amintirea notațiilor lui Hemingway, să zicem, din *A Movable Feast*, cât și din dorința de a afla mai multe despre Generația Pierdută, vor fi parțial dezamăgiți. În primul rând, pictorii sunt

mult mai prezenți decât scriitorii. Pagini multe le sunt dedicate lui Cézanne, Matisse, Derrain, Braque, dar mai ales lui Picasso, urmărit și consecvent de la începuturile carierelor și nu doar pe plan artistic, ci și pe cel familial, sentimental sau material. Prietenii cei mai buni ai lui Miss Stein, ne spune partenera și confidenta ei, erau Picasso și Juan Gris. Unul dintre cele mai izbutite texte compuse de ea este obituariul „The Life and Death of Juan Gris”. Este incorporată și o cronică a expozițiilor, galeriilor și saloanelor, inclusiv notiunile Salon des Refusés și Armory Show de la New York.

Dintre scriitori, Gertrude Stein își adjudecă partea leului. Astfel, aflăm următoarele despre ambițiosul ei proiect *The Making of Americans*, narațiune amplă care îl prefigurează pe Joyce: „Cartea trebuia să fie istoria unei familii. Așa și fusese la început, însă când am ajuns eu la Paris începea să fie istoria tuturor făpturilor omenești, a tuturor celor care au fost vreodată ori sunt ori ar putea să fie.” (p. 62). Un lung capitol este consacrat vieții lui G. Stein înainte de stabilirea ei la Paris. Foarte interesante, uneori paradoxale, sunt gândurile acesteia despre o mare varietate de subiecte, presărate în text:

N-are nici un rost să afli cum e făcut lucrul de care te bucuri. E destul să ai o ocupație captivantă – pe toate celelate lucruri din lume care sunt o sursă de desfătare mulțumește-te să le iei așa cum sunt.

Observația și construcția fac imaginația – sunt adică o garanție a prezenței imaginației.

Hemingway, remarcele nu sunt literatură.

Cubismul este o idee tipic spaniolă. Americanii și spaniolii sunt singurii vestici care reușesc să înțeleagă abstracția.

Germanii nu pot să câștige acest război, pentru că nu sunt moderni.

După Primul Război, se intensifică prezența americanilor. Pe Rue de Fleurus apar Ezra Pound, Sherwood Anderson, Djuna Barnes, chiar și T. S. Eliot. Dar, dintre membrii Generației Pierdute, nu Hemingway o cucerește, ci Scott Fitzgerald, cu romanul său *Dincoace de Paradis*: „Fitzgerald va fi citit multă vreme după ce mulți contemporani de-ai lui vor fi fost uitați.” (p. 235)

Cartea a fost transpusă onorabil în românește de o traducătoare care nu iubește prea mult virgulele.

P. S. La 30 aprilie s-a stins din viață, la vârsta de 99 de ani, Ernesto Sabato, ultimul dintre giganții literaturii argentinene. În 1984, Sabato primea Premiul Cervantes pentru ansamblul operei, care cuprinde romanele *Tunelul*, *Despre eroi și morminte* și *Abaddon, exterminatorul* și eseurile din *Între scris și sânge*. Doctor în fizică, Sabato a lucrat în laboratoarele Curie de la Paris și la Massachusetts Institute of Technology. În 1945 a revenit în Argentina, consacându-se total literaturii. În 1984, Președintele Raul Alfonsín i-a încredințat președinția Comisiei Naționale pentru investigarea victimelor dictaturii militare. Rapoartele sale publicate în volumul *Nunca mas* au servit drept bază la procesele intentate liderilor juntei.

Note:

1 Gertrude Stein, *Autobiografia lui Alice B. Toklas*, traducere de Florica Sincu, Editura „Humanitas”, București, 2011.

rânduri de ocazie

Hârlav, pe urmele lui nenea Iancu...

Radu Țuculescu

...ca un adevărat Sherlock Holmes, disecând cu minuțiozitate fiecare informație, fiecare notiță, cercetînd cu încetineala (și exigența) unui profesionist pagină cu pagină, fragmente, rînduri răzlețe, virîndu-le sub lupă, mereu mormăind nemulțumit de sine, de rezultate, dorind mai mult, mai exact, catalogînd fiecare petec de hîrtie, fiecare minusculă informație și-apoi comparînd, descoperind, demonstrînd, scriindu-și în sfîrșit propriul text, propria analiză, sub forma unor "concluzii" extrem de exacte dar nu seci, nu "contabilicești" ci cu vervă și fantezie, neagresive însă reale, strălucitoare, etalate cu multă "inspirațiune", așa cum îi stă bine unui adevărat detectiv, pardon, critic literar să o facă... Un critic este (ar trebui să fie...), pînă la urmă, un detectiv (unul de elită), un "scormonitor" într-ale operelor literare pornit să le descopere "cotloanele" ascunse, să treacă dincolo de aparențe... Atunci cînd n-o face decît la suprafață, "investigînd" superficial dar zgomotos și plin de sine, nu este, monșer, decît un micuț polițist infipt la un colț de stradă, ridicîndu-se transpirat pe virful picioarelor în speranța că îl va remarca și pe el cineva...

Constantin Hârlav era în ultimul an de studenție, cînd mi-a vorbit despre *Juvenilia*. O carte despre Caragiale cel tînr. Un manuscris aflat deja la editura Dacia și care aștepta să apară. După cite îmi amintesc, Costică dorea să mai facă doar unele corecturi la ultimul capitol. Tipic pentru el. Revedea fiecare rînd de enunțate ori. Îl șlefuia, zic, pînă-i dădea luciul. Precum Brâncuși cu sculpturile sale. Ori cum făcea Caragiale, chiar și cu textul simplelor telegrame trimise prietenilor. Atent la fiecare cuvînt. La fiecare nuanță. Iar *Juvenilia* a apărut... după mai bine de treizeci de

ani, am descoperit-o în cartea lui Hârlav modest intitulată (tipic pentru el!) *Despre Caragiale* (editura Karta-Graphic, 2010). Carte pe care nu mai credeam c-am s-o mai văz vreodată...

Des, foarte des, ne plimbam amîndoi pe străzile din centrul Clujului, mai ales pe strada Napoca, cu popasuri la Croco ori Casa de cultură a studenților unde-și avea sediul revista *Napoca universitară* pe care Costică o "gospodărea" cu mare atenție. Constant cu o țigară sub mustață - care se va îngălbeni curînd năucită de nicotină - Costică Hârlav era o apariție filiformă, o siluetă subțire cu pielea aproape străvezie, atingînd vag trotuarul, dîndu-mi impresia că în orice clipă este gata să-și ia zborul. Zău, uneori în difuza lumină a crepusculului scursă peste stradă, mi se părea că întrezăresc oarece aripi la prietenul meu. Părul blond dar, mai ales, ochii de-un albastru viu, dezarmant de limpezi, adesea cuprinși de-o neașteptată febră, contribuiau la această iluzie. Vorbea întotdeauna domol, chiar dacă intonația avea și scurte inflexiuni metalice care-i sacadau, uneori, șirul cuvintelor, oferindu-le un ritm și o "rezonanță" aparte. Nu l-am auzit niciodată rîstîndu-se (nici măcar atunci cînd... se străduia să o facă!), în schimb sub mustață, pe la colțuri, constant i se ivea un zîmbet ironic, ghiduș, viov, semănînd tot mai mult cu cel al lui nenea Iancu... Om de bibliotecă (nu șoarece...) Hârlav se simțea printre nesfîrșitele rafturi cu cărți în Paradis! Unul căruia, însă, îi cerceta toate cotloanele cu... precizie de istoric literar dar și cu o lentoare care, pe mine, adesea mă scotea din sărite! Căci tare mult l-aș fi dorit pe Hârlav critic literar "la zi", unul capabil să comenteze fenomenul literar contemporan cu

aplicațiunea, seriozitatea și talentul care-l caracterizează. Plus o personalitate... mai mult ori mai puțin accentuată. Dar, se pare, ursitoarele l-au "moșit" printre colecțiile și cărțile bibliotecii, și l-au uitat acolo, să sufle doar el praful de pe ele... A fost o clipă de neatenție din partea lor, pe care copilul cu ochi albaștri o va transforma în... *clipă critică*. Așa se și intitulează prima secțiune a cărții sale. Cea de a doua: *Încercări de precizie... istorico-literară* iar a treia și ultima *Sita lui Eratostene*.

Am citit cartea vechiului meu prieten, amintindu-mi de juvenilele noastre plimbări, cînd încă ne copleșea entuziasmul... Am primit-o ca pe un cadou de multă vreme promis. Chiar dacă Hârlav o consideră o simplă încercare (nici nu mă așteptam la altceva din partea lui, în această privință a rămas neschimbat...), e o lucrare pe care niciun exeget de-al lui Caragiale n-ar trebui s-o ocolească.

Sînt mulți ani de cînd nu l-am mai văzut pe Costică. Uneori parcă prea mulți... Am aflat că silueta lui a devenit și mai subțire, și mai fragilă și trebuie, din cînd în cînd, sprijinită pentru a-și menține echilibrul. Vorbim cîteodată la telefon. Vocea lui a păstrat aceleași inflexiuni, chiar dacă se arată ușor obosită. Dar îi dibuiesc, de fiecare data, zîmbetul acela ironic, ghiduș, sprinten zvîcnindu-i pe sub mustață, același ca pe vremea juvenilelor noastre plimbări. Un bun prilej de-a-mi mai hrăni optimismul...

50 de ani de posteritate blagiană

(urmare din pagina 2)

diplomatică a lui Lucian Blaga acele momente care să fie punctul de pornire pentru realizarea unor lucrări inovative, care să ofere o privire proaspătă asupra operei poetului. Am primit traduceri din lirica blagiană în limbile franceză, engleză, germană, maghiară, italiană, norvegiană, portugheză, spaniolă și catalană. Într-o lume în care se citește tot mai puțin poezie, merită apreciată disponibilitatea de a citi și selecta versurile preferate și efortul de a traduce cât mai exact și, uneori, poetic poemele lui Lucian Blaga", a declarat Elena Abrudan, directorul executiv al Societății „Lucian Blaga”. Pentru realizarea unei traduceri din lirica blagiană au fost premiați Oana Demeter, Mircea M. Pop, Virginia Petric, Kocsis Kity, Veres Reka, Mirela Dimitriu. Merită menționate eseurile care au încercat să reconstituie itinerarul românesc și european al poetului și activitatea diplomatică a lui Lucian Blaga: „*Despre frumusețe*”, (Ruxandra Dragolea), „*Interviuri Imaginare cu Lucian Blaga si Ady Endre*” (Palosi Piroška), și „*Itinerar Clujean*” (Casandra Timar elevă cl XI Liceul *Gheorghe Sincai*). O surpriză placută și o noutate, pentru un astfel de concurs, au constituit materialele foto și video care ilustrează fragmente din opera poetică a lui Lucian Blaga. Lucrările foto au fost organizate într-o expoziție, care poate fi vizionată și pe site-ul www.fotoclub50mm.wordpress.com. Andrei Mihai Purcărea s-a remarcat prin

ingeniozitatea imaginilor cu care a ilustrat *Poezia* lui Lucian Blaga. De asemenea, studentul *Raul Crișan* a realizat un reușit eseu vizual pornind de la poezia *Pământul*. Trebuie să menționăm determinarea, pasiunea și spiritul de echipă al studenților de la Departamentul de Jurnalism al Universității Babeș-Bolyai care au realizat interviuri, care să consemneze acțiunea constructivă a unor oameni de cultură, fondatori ai Societății Culturale „Lucian Blaga”. Interviurile cu cei care s-au străduit să mențină viu interesul



pentru creația poetului și filosofului pot fi vizionate pe site-ul www.ubbtv.ro. Pentru realizarea interviurilor de televiziune, au fost premiați studenții: Sorina Coca Teodora, Radu Zîncă, Mariana Andreș, Ovidiu Duță, Claudiu Danilă. De asemenea a fost premiată echipa de studenți care a realizat un reportaj în satul Lancrăm: Iulia Becheș, Andrei Candrea, Cezar Candrea (*Universul copilăriei lui Lucian Blaga*). Acesta poate fi vizionat pe același site www.ubbtv.ro. Concursul *Recitindu-l pe Lucian Blaga* va fi organizat și la următoarea ediție a Festivalului Internațional „Lucian Blaga”. Președintele juriului, poetul Ion Cristofor, a mărturisit că a fost impresionat de mijloacele prin care a fost explorată opera lui Lucian Blaga și de participarea la concurs atât a elevilor de liceu, a studenților cât și a oamenilor din Diaspora, din Germania și Spania. „Concursul a fost inițiat de colega noastră, Elena Abrudan, care a găsit o modalitate practică de a impulsiona cercetarea vieții și operei lui Lucian Blaga. Concursul s-a bucurat de succes în rândul tinerilor și e cu atât mai îmbucurător cu cât constatăm o manelizare a gustului public, o scădere a interesului pentru lectură și pentru cultivarea moștenirii operei clasice române”, a declarat Ion Cristofor.

Cui prodest?

Adrian Țion

S tăpânul universului de pixeli și artefacte electronice privește uneori cu uimire propria creație fluorescentă și se crucește. Ce întorsătură au luat lucrurile! Când dă peste emisiuni ca *Tichia de mărgăritar* de pe Cultural, de pildă, unde se lăfăie fără spor și audiență Alex Ștefănescu din 2009, Video reacționează prompt, intrigat. Vrea să sune la CNA, dar imediat își dă seama că cerberii de acolo sunt plătiți pentru petrecerea lungului drum al somnului spre vis și sancționează numai la comandă. Așa că se resemnează subit și mocnește în el dezamăgit: „Ce proști sunt românii! Țăstia au impresia că le-am dat televiziunea ca să se bălăcărească între ei. Bieții! Le-am pus în mână tehnologia asta fantastică, dar se pare că nu știu s-o folosească *pro domo*. N-au nici cele mai elementare criterii, direcții, nu și-au fixat încă obiectivele. Produc anapoda tot felul de bazaconii ca să umple spațiul de emisie. Nu că ar avea ceva de transmis, nu că ar urmări un program de dezvoltare. În loc să-și promoveze constant și cu profesionalism valorile pe canalele publice, ultimele redate ale apărării de vulgar și penibil, ei nu conțin să apeleze cu seninătate vinovată și dezinvoltură gomoasă la denigratori de profesie cu aerul că fac un real serviciu marginalizatei culturi scrise.”

Reacția lui Video e cât se poate de legitimă. Cum altfel poate fi cotelat Alex Ștefănescu, searbădul critic literar, căzut ca o plăcintă înfoiată, fără răvașul surpriză, între cărți colbuite, legate cu sfoară, demonstrativ, ca „metri cubi de cultură” parcursi? Imaginea dilatată pe orizontală e însoțită de nevăzute arcușuri hârșăite pe strune de ceteri dezacordate ce-ți zgârie sinistru timpanul. Cărcotaș patentat, cocoțat pe tronul autorității critice, „negaționistul de serviciu al literaturii române” expediază în neant pe câțiva bieți amatori în ale scrisului, pe care, de altfel, nimeni nu-i bagă în seamă. De ce o face Alex Ștefănescu? Cică pentru a face curat în opulenta literatură actuală, amenințată de inflație și amatorism. Dar nimeni nu i-o cere. Curățenia asta o va face timpul. Dacă o va face. Ca selecția să nu rămână la voia întâmplării, iată-l pe critic erijându-se în Timpul însuși care aplică dreapta judecată... la televizor. Ceea ce i se cere criticului

este o simplă și curată emisiune culturală, adică de promovare a culturii, că așa se numește canalul care-i găzduiește prea generos revărsarea umorilor. Or *Tichia de mărgăritar* e departe de a fi o emisiune culturală. Miștocăreala, chiar cizelată, rămâne miștocăreală. Nu-i destul că Alex Ștefănescu împrășcă persiflator cu noroi în plachete de versuri fără valoare literară, dar realizatorii jalnicului product tv fragmentează discursul criticului cu inserturi de scâlâmbăieli actoricești de un penibil hilar. Te întrebi ce sens au toate astea.

Omul de pe stradă când aude despre literatură (în speță, despre cea actuală) zapează grăbit din umbra plictiselii spre tărâmurii mai înșorite. Știe el că tot ce se scrie azi nu merită nicio atenție. Dacă mai vine și „autoritatea în materie” să-i întărească preconceputa-i opinie, e de la sine înțeles că va întoarce definitiv spatele nu numai debutanților, dar și lui Breban, Cărtărescu sau Patapievicu.

Aici Video devine circumspect, ba chiar critic. Parcă n-ar mai face pledoarie pentru imperiul lui. Judecă la rece. Care este rolul unui canal cultural? Să-l îndepărteze pe om de cultură? Să-l îngreșeze orice pagină scrisă și să fugă de ea ca dracul de tămâie? Dacă asta e scopul, Alex Ștefănescu este cel mai indicat să îndepărteze pe cititorul virtual de o carte de poezie. Curios însă că până și lui Video i se pare un abuz, o orientare greșită. Celor de la TVR Cultural nu. Cum să vadă ținta greșită a emisiunii, când protagonistul ei a fost premiat de APTR în 2004 și în 2008 pentru producții similare.

Înainte de a vedea în el un critic literar înzestrat cu simțul obiectivității, am intuit că e un ecologist sentimental sub acoperire care încearcă să protejeze pădurea de rapacitatea preținșilor poeți grăbiți să publice volum după volum, pricinuind defrișări mai grozave ca cele din Harghita și Covasna. Dar Alex Ștefănescu nu de soarta pădurilor e îngrijorat, nici de cea a literaturii. Aceste temeri pot face obiectul unor scrieri de specialitate. Despre poluarea literaturii cu opere submediocre a scris câteva cărți arătând „cum te poți rata ca scriitor”. Ratarea e marea temă, marea idee literară pe care o stoarce și o supradimensionează criticul de ani buni, idee



inexistentă în *Dicționarul ideilor literare* al lui Adrian Marino. Chiar în afara literaturii, ce mană cerească aceste cărți pentru Alex Ștefănescu! Fără ele, ar fi rămas un poet ratat, un dramaturg ratat și alte cele prin ce și-a mai încercat penița-i fragilă. Chiar așa! Pe când o emisiune în care să-și bălăcărească propria producție de versuri? Dacă n-a reușit să se impună ca poet înseamnă că e subțire în materie. Abia prin critică literară și-a putut rotunji o operă. Atât cât poate să fie creație o operă de critică literară. Dar opera scrisă pe hârtie nu intră în obiectivul acestei rubrici. La tv el vrea spectacol. Și nu orice fel de spectacol. El vrea să rădă „orgiastic” de cărțile acestor diletanți care sunt „un carnaval al prostiei omenești”, „o mare neagră” și așa mai departe. Foarte bine, să rădă cât pofteste, dar nu pe bani publici. Sfatul lui Video ar fi: *Înapoi la hârtie!* Motto-ul de pe genericul emisiunii spune răspicat: *Hârtia suportă orice*. Oare propoziția aceasta sună numai pentru alții? Pentru Alex Ștefănescu nu? De ce trebuie să suporte ecranul orice? Iată o întrebare la care conducerea TVR Cultural ar trebui să răspundă împreună cu Biblioteca Națională a României, care o sprijină.

Dacă la emisiunea incriminată s-ar obține un cât de neînsemnat efect umoristic, demersul criticului ar mai avea o noimă. Dacă ar aduce niscaiva gologani, cât cel mai prost spot publicitar, iarăși s-ar putea înțelege difuzarea ei. Dar Alex Ștefănescu vrea să facă – nici mai mult nici mai puțin decât – ordine în literatura contemporană la vedere, nu pe șest, așa cum ai da cu târnul prin ograda literelor. Păcat că-și pierde vremea cu ceea ce nici n-ar avea ce să caute în literatură. Adică analizează la microscop gunoiul literar, deși chiar și aici ar fi multe de zis. Nu tot ce respinge criticul e sublitteratură. Să ne înțelegem. Când mai târăște în demonstrația lui nume onorante din spațiul literar contemporan, lucrurile par a se limpezi. Netalentați sunt mai ales cei ce nu s-au așezat la timp la masa lui. În concluzie, *Tichia de mărgăritar* e o emisiune fără haz și fără har. Mai lipsea o „tichie de mărgăritar” pe capul vidat de idei literare al lui Alex Ștefănescu? Desigur, așa ceva nu are cum să ajute pe cetățeanul obișnuit să deosebească o carte bună de una proastă. Atunci, mă întreb împreună cu Video: *Cui prodest?*



Swing-ul rege

Ioan Mușlea

Într-unul dintre episoadele anterioare, am amintit pe scurt, cumva parcă în trecere, atât la capitolul Chicago cât și în cele câteva rânduri evocând nebuniile și maratoanele jazzistice din Kansas City despre marile orchestre de pe la începutul anilor '30. Din acest moment însă, ne vom ocupa mai pe larg de toată povestea asta care poartă numele de *swing* sau *middle-jazz*, constituindu-se, din perspectiva devenirii muzicii de jazz, într-un adevărat punct de cotitură și reprezentând oricum un fel de piatră de hotar.

Așadar, iată-ne ajunși în atât de agitații și dramaticii ani '30 cu toate scandalurile, cu marea criză și cu incertitudinile unei vieți economice care părea să nu-și fi revenit pe de-a întregul; cu trecerea timpului, chiar și în aceste condiții, jazzul devenise o ocupație aproape onorabilă, adeseori bănoasă și - în chip surprinzător - mai permisivă, îngăduind și negrilor să urce pe scenă și să cânte aproape de la egal la egal cu albi. Însă fenomenul care va marca tot mai adânc universul atât de special al acestei muzici va consta în estomparea până la un anumit punct a importanței prestației colective a orchestrei și ieșirea tot mai îndrăzneată la lumină (puteți citi și punerea în valoare) a performanțelor soliștilor; acest lucru a început de fapt să se întrevadă, să se ghicească destul de curând după bălbâielile începuturilor, însă erau mult prea timide și de grabă înghițite/acoperite de către sunetele stridente, dezlănțuite ale ansamblului/formației muzicale.

Pe de altă parte, existând de bună seamă (din partea finanțatorilor) o firească preocupare-obsesivă pentru a se „realiza” un randament și o productivitate cât mai ridicate ale amărăților care - în tot soiul de crâșme, tractire și bordeluri - produceau, într-o veselie, această nemaiauzită muzică atât de nouă și de nimeni inventată, în fond, se insista la maximum pe caracterul ei cât mai dansant, cât mai antrenant, obținându-se în această direcție rezultate spectaculoase care au întrecut în scurtă vreme toate așteptările. Este una din explicațiile posibile ale faptului că în anii '30 (și nu doar atunci!) dacă spuneai jazz era de la sine înțeles că te refereai la săli mai mult sau mai puțin aranjate sau sofisticate și, la limită, la cine știe ce cluburi speciale având adeseori aparențe mai degrabă nepământene. Aș vrea să vă recomand, în acest sens, filmul pe care marele regizor Francis Ford Coppola l-a dedicat (în 1984) celebrului Cotton

Club, dar și gangsterilor fioroși ai anilor cu pricina, fufelor și divelor, însă cu precădere atmosferei și strălucirii neîntrecute a marilor orchestre din epoca swingului. Ca să nu mai vorbim de prezența cuceritoare a supertrompetistului interpretat de un Richard Gere tânăr, tânăr de tot și cu ... mustață.

Dar mai bine s-o luăm sistematic și cu metodă. Pornind de la faptul că - indiferent de criză și de prohibiție - americanii dansau (și pileau) în draci în orice bombă sau local care nu le depășea posibilitățile/veniturile, e limpede că patronii căutau să-i momească, să-i atragă și „să-i țină” oferindu-le mirajul îmbătător al unor muzici și muzicieni de cât mai înaltă clasă. Aceștia se produceau, cum era și firesc, în adevărate orchestre, supranumite *big band-uri*, ce sunau - care de care - mai ingenios, mai sofisticat și mai diabolic, înnebunind publicul ce abia și mai trăgea răsuflarea, rămânând cu gura căscată. Dar mai era ceva: cu timpul, începuse să existe un anumit public în stare să plece, să ciulească urechea la prestația soliștilor, fie că era vorba de saxofoniști, trompetiști, pianiști, bateriști și vocaliști sau contrabasisti. Acești indivizi ciudați urmau sau chiar începuseră deja să „genereze” mici nuclee de *aficionados* pe deplin capabili și dispuși să schimbe informații, să-și semnaleze cu precădere ultimele înregistrări, dar și numele noilor veniți, precum și datele sau locul (sălile sau cluburile) unde urmau să aibă loc evenimente ... jazzistice. Aceste rețele - la început, aproape confidentiale - au fost filierele prin care jazzul adevărat s-a desprins cu timpul de eticheta compromițătoare de muzică de dans și a urcat, ajuns la un statut aparte pe care și l-a dobândit printr-o creativitate și măiestrie fără egal.

Cât despre așa-zisa etichetă compromițătoare amintită mai sus, aceasta nu avea să le dea prea mult de furcă unor muzicieni de geniu (cuvântul pare deplasat, însă - atunci când vine vorba despre personalități de talia unor Duke Ellington, Billie Strayhorn, Benny Goodman sau Count Basie - acoperă în fapt o realitate strigătoare la cer: toți aceștia (și nu doar ei!), indiferent de unghiul sub care i-ai privi, au fost - cu asupra de măsură - ceea ce înțelegem îndeobște prin sintagma compozitori și interpreți de geniu. Și poate că acele concerte sacre prin care extraordinarul Ellington va atinge culmile unei cariere fenomenale vor putea învinge chiar și scepticismul sau rezervele unor adversari și



Count Basie

sceptici înverșunați ai oricăror formule sau categorisiri (în aparență) prea sforăitoare.

Dar mai bine s-o luăm sistematic - așa cum ne-am propus ceva mai devreme - și să începem cu deja amintitul Kansas City. Paralele existente în exces în acest paradis al gangsteilor, traficantilor și mafioților au făcut ca pretențiile amatorilor de muzică (de dans și poate că nu numai!) să fie din ce în ce mai sofisticate și, finalmente, să stea la originea unei anumite spectaculozități foarte speciale. Omul care a știut să răspundă cum se cuvine oricăror astfel de provocări și pretenții a fost un anume Bennie Moten, ajutat o bună bucată de vreme de mai tânărul pianist Count Basie, care - după niște ani - va lua în mână sa destinele unei orchestre perfect strunite astfel încât să atingă perfecțiunea și să fie în stare să-și însușească toate secretele așa-numitelor *riff-uri*, nefiind acestea altceva decât o extensie/modernizare a așa-numitului procedeu muzical izvorât dintr-o străveche schemă africană cunoscută sub denumirea *call and response* (chemare și răspuns) care va face furori de îndată ce va fi aplicată grupurilor de saxofoane, trompete ori tromboane din componența marilor orchestre sau *big band-uri*. La toată povestea asta cu rădăcini africane atât de adânci se vor adăuga după o vreme și unele nuanțe aproape europene, provenite dinspre amicii chigoani, foarte albi și ceva mai școliți ai marelui Bix Beiderbecke. În tot felul de combinații și dozaje savante, această marfă începuse să-și găsească căutare și să se vândă mai ales în lumea snoabă a acelor *aficionados* amintiți ceva mai sus atunci când am atins și chestiunea soliștilor. Nu precizasem însă în momentul respectiv că asemenea soliști existaseră de fapt dintotdeauna, însă prestațiile lor și acea atât de necesară desprindere sau ieșire în față, în evidență au păcătit multă vreme printr-o timiditate și modestie exagerate.

În anii '30, despre care facem vorbire, toți soliștii care spărseseră (și mă gândesc aici mai cu seamă la saxofoniștii Coleman Hawkins, Lester Young, Ben Webster, Chu Berry, Johnny Hodges sau Hershel Evans, la clarinetistul miraculos care a fost Benny Goodman sau la trompeta unui Roy Eldridge și, în fine, la pianiștii fantastici care se numeau Teddy Wilson, Art Tatum, Fats Waller și din nou gigantul de geniu Duke Ellington) toți semănau cu niște lupi tineri, arțăgoși și puși pe rele.

Despre o parte din ei, vom vorbi data viitoare.



Billie Holiday, Lester Young, Coleman Hawkins & Gerry Mulligan

Corul *Theophania* la Lisabona

Virgil Mihaiu

Cea de-a patra Stagione Muzicală Română în Portugalia, organizată de Institutul Cultural Român din Lisabona, a programat două noi concerte, plasate în contexte și locații cu adevărat festive. Ca o încununare a Săptămânii Luminată ce a urmat Paștilor 2011, dar și ca preludiu la *Ziua Europei*, corul *Theophania* a cântat în două istorice spații eclesiastice din capitala portugheză: biserica *Madre de Deus* - parte componentă a impresionantului *Museu Nacional do Azulejo* - și *Basílica da Estrela*, frumoasa catedrală barocă din secolul XVIII, loc de desfășurare a multor ceremonii de referință (aici asistasem, în octombrie 1999, la funeraliile Amăliei Rodrigues). Nu putem trece cu vederea semnificația aparte a primului dintre cele două monumente: mănăstirea *Madre de Deus* a fost fondată în 1509 de către Dona Leonor (1458-1525), supranumită *Rainha Perfeitíssima* (regina perfectissimă). Edificiul sintetizează trăsăturile stilului arhitectural manuelin, denumit astfel după fratele ei, regele Dom Manuel I, „preafericitul” (Felicíssimo), a cărui domnie a beneficiat de aflusul de bogății provenite din marile descoperiri geografice ale lusitanilor. Înconjurându-se de o elită intelectuală în care pontifica umanistul Cataldo Parisio Sículo, Dona Leonor s-a distins prin asemenea ctitorii și prin exemplara susținere acordată culturii. De numele ei se leagă introducerea tiparului în Portugalia și promovarea dramaturgiei lui Gil Vicente.

E de la sine înțeles că a organiza un concert românesc în biserica *Madre de Deus*, cu flamboianțele ei decorațiuni din materiale opulente (aur, azulejos, marmoră, mobilier și lambriuri din lemn prețios etc.), nu e deloc facil. Grație unor perseverente negocieri și bunăvoinței manifestate de doamna directoare a MNA, Maria Antónia Pinto de Matos, căreia ICRL îi conferise titlul onorific *Amicus Romaniae* în februarie 2011, complicatul proiect a fost concretizat cu mult succes. Pentru a putea gestiona deplasarea din țară și la fața locului a celor 20 de persoane implicate, „ambasada culturală a României în Portugalia” (cum numesc cunosătorii instituția noastră) a conlucrat atât cu Direcția „României din Afara Țării” din centrala ICR, cât și cu Biserica Ortodoxă Română din Portugalia, coordonată de părintele Marius Pop, și cu Ambasada României reprezentată de doamna Diana Radu, *chargé d'affaires a.i.*

Ansamblul coral masculin *Theophania*, dirijat de maestrul Ciprian Para, este alcătuit din 17 persoane și interpretează a *capella* un repertoriu specializat în muzica religioasă de sorginte bizantină. Ciprian Para este profesor la Catedra de Dirijat Cor Academic din cadrul Academiei de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj. Pentru a se plia rigurilor unui repertoriu complex și dificil, e necesar ca întregul angrenaj coristic să se metamorfozeze într-un instrument unitar, flexibil și fiabil. În acest sens, dirijorul Ciprian Para a efectuat un îndelung travaliu de selectare și șlefuire a unor timbruri vocale adecvate, armonizate și omogenizate în sintonie cu demersul artistic propus: transfigurarea muzicală a unora dintre cele mai înălțătoare sentimente umane. Efectul final este în concordanță cu elevatul nivel profesionist al primei instituții de învățământ superior muzical din Cluj - Academia de Muzică ce poartă numele întemeietorului ei, George Dima.

Poate și printr-un efect de contrast - față de o societate tot mai afectată de laicizare, comercializare, hedonism, relativizare axiologică etc. - muzica ortodoxă deține un cert potențial de atractivitate pentru publicul din extremul occidental al

continentului nostru. Trăsătura ei cea mai frapantă constă în focalizarea exclusivă asupra vocii umane. Ritualul ortodox consacră astfel, în plan estetic, raportul nemijlocit dintre om și divinitate. Ca atare, muzica liturgică e cântată fără acompaniamente sau interferențe din partea instrumentelor muzicale, ceea ce aduce sonorități inedite într-un context unde protagonistă fusese, timp de secole, orga.

Programul propus de *Theophania* s-a axat pe ideea de a face cunoscute publicului portughez creații ale compozitorilor români din secolele XIX-XX - George Dima, Gavriil Musicescu, Paul Constantinescu, Nicolae Lungu, Sabin Drăgoi, Gheorghe Cucu, Alexandru Podoleanu, Ion Popescu Pasărea, Nicolae Ursu, Stelian Ionașcu, Nicolae Moldoveanu - inspirate primordial din tradițiile muzicale autohtone, cu rădăcini în spiritualitatea bizantină. Un element de referință l-a constituit secvența din *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur*, pentru cor de bărbați, compusă de George Dima la începutul penultimului deceniu din secolul XIX. Momentul a permis publicului accesul spre străvechiul ritual religios creștin conservat în forma sa primordială, cu alternanța dintre litania preotului ofician - în cazul de față, părintele Titus Moldovan - și „răspunsurile” corului, subtil stilizate de către compozitor. Referitor la lucrarea lui G. Dima, muzicologul Elena Chircev remarca: „Deși tributară armoniei și polifoniei romantice, această amplă compoziție religioasă, scrisă în preajma anului 1883, este impregnată de elemente specific românești care se regăsesc în modalismul unor fragmente melodice, paralelismul modal major-minor, tratarea antifonică a grupurilor de voci sau cântarea la unison, specifică stranei ortodoxe.”

Ca argumente ale deschiderii culturii române spre valorile civilizației europene și mondiale, corul *Theophania* abordează, cu egal profesionalism, sensibilitate și acuratețe, piese din repertoriul universal. În concertele de față „secțiunea străină” a constat din: *Pie Jesu* din *Requiem* de Antonin Dvorak, *Mariam Matrem Virginem* de Llibre Vermell de Montserrat, *Motet - Seigneur je vous en prie* de Francis Poulenc, *Ave Maria* de Franz Biebl și un *gospel* în aranjamentul Evei Toller.

Deși componenții corului dispun de calități vocale remarcabile, ce le-ar permite oricând să se evidențieze ca soliști, am apreciat concepția dirijorală de mare sobrietate, riguros pusă în practică de Ciprian Para. El insistă asupra relevării și potențării valențelor colective ale interpretării. Orgoliile individuale sunt estompate de funcția epifanică a cântării sacre, căci dirijorul știe să transmită și să-i aducă pe cântăreți în necesara stare de grație. În absența acesteia, nu s-ar putea concretiza fuziunea dintre mesajul sublim-inălțător al muzicii și travaliul - de maximă intensitate și concentrare - exercitat asupra materiei sonore, spre a-i conferi evanescența. Ansamblul evoluează cu atâta suplețe și omogenitate, încât - la fel cum Duke Ellington afirma că instrumentul la care cântă era însăși orchestra - în cazul de față se poate spune că dirijorul reușește să utilizeze corul asemenea unei... orgi cu inflexiuni umane.

Pe lângă gestică și mimica sa, pline de expresivitate și echilibru, ar fi de subliniat alte componente fundamentale ale stilului dirijoral impus de Para: finul simț al nuanțelor, însoțit de parcimonia deliberată privind utilizarea efectelor specific muzicale. Astfel, excelenții cântăreți Cristian Hodrea, Andrei Nistor, Bogdan Taloș, Dorin Simionescu apar doar de două-trei ori în prim-plan, alternanțele armonice sau



Ciprian Para la Biserica *Madre de Deus* din Lisabona

dinamice nu sunt niciodată supralicite, iar „efectul special” de *scordatura* - oricât de spectaculos - nu survine decât o dată, chiar la finalul spectacolului. Dacă tot am utilizat acest din urmă cuvânt, merită elogii și structurarea în timp a programului. Piesele nu au pus niciodată la încercare răbdarea publicului (un aspect de care nu toate ansamblurile corale din țara noastră sunt conștiente atunci când evoluează în fața audiențelor occidentale, mult mai pragmatice, laicizate și... impaciente decât spectatorii creștini de rit răsăritean). De remarcat și lejeritatea cu care corul intona texte în alte limbi decât cea maternă - greacă, latină, franceză, engleză și chiar portugheză! Pe lângă cei deja menționați, corul *Theophania* poate conta pe competența următorilor cântăreți: Doru Virgil Zehan, Dumitru Sebeștean, Dan Crișan, Cristinel Laiu, Flaviu Ludușan, Călin Nițulescu, Sergiu Plotnic, Ciprian Pop, Lorant Barta, Anatol Burlac, Tiberiu Scânteie.

În pofida timpului ploios (care, în genere, nu-i prea inspiră pe lisabonezi să iasă din case, mai ales la fine de săptămână), cele două magnifice biserici au fost pline până la refuz, iar spectatorii au aplaudat îndelung. Ca de obicei, și aceste acțiuni ale ICRL au implicat o componentă de diplomatie publică, fiind onorate de către personalul ambasadelor României, ambasadorii Regatului Belgiei, Jean-Miguel Veranneman de Watervliet, și Republicii Moldova, Valeriu Turea, ex-ambasadorul Braziliei pe lângă Comunitatea Statelor de Limbă Portugheză, Lauro Moreira, vicepreședintele Institutului Camões, Mário Filipe, reprezentantul Insulelor Azore în Parlamentul Portughez, Renato Leal, diplomați din Spania, Franța, Mexic, Chile, Andorra. De remarcat că d-na Maria Antonia Pinto de Matos, directoarea fabulosului *Museu do Azulejo* din care face parte biserica *Madre de Deus*, a oferit o vizită cu caracter oficial a instituției pe care o conduce atât membrilor corului, cât și altor oaspeți români: d-na Adriana Gae, șef serviciu la Direcția „României din Afara Țării” din centrala ICR, dl. prof. dr. Sorin Alexandrescu, conducerea ICR Lisabona.

Din inițiativa dirijorului Ciprian Para și a părintelui Titus Moldovan, corul *Theophania* a susținut - de asemenea - un recital și pentru enoriașii Bisericii ortodoxe române din Lisabona, păstorite de părintele Marius Pop. Pe bună dreptate, la finele anului trecut, înzestratului dirijor și inițiator al corului i-a fost atribuită cea mai înaltă distincție acordată de Mitropolia Transilvaniei de Nord laicilor: *Crucea de Transilvania*.

Dacă nu înțelegi, imaginează-ți ce vrei...

Mugurel Scutăreanu

Aceasta a fost atitudinea mea în timpul a cel puțin 80% dintre lucrările executate în festivalul de muzică contemporană *Cluj Modern* din acest an. Și am fost la toate concertele. Faptul că în unele cazuri am fost avizat asupra intențiilor compozitorilor iar în altele nu n-a schimbat vizibil lucrurile. Am trăit, în general (urmând o scală ascendentă), nedumerire, disconfort, angoase, disperare și revoltă. Am avut, recunosc, și câteva momente de revelație, dar minuscule în comparație cu întregul. De la patru ani trăiesc într-un fel sau altul în muzică și prin muzică, am studiat și practicat mai multe genuri ale acestei imense arte (de bună seamă, după modestele mele puteri), am fost calificat cu multe atribute de care nu mă mândresc dar niciodată drept *încuiat* și totuși continuu să nu înțeleg ce vor acești oameni care-și spun avangardiști. Dacă n-or fi la mijloc, cumva, niscaiva mutații care îi determină să audă într-un fel cu totul aparte, atunci mai rămâne o singură explicație pentru zămisirile lor și anume căutarea cu orice preț, ridicarea experimentelor incerte la rang de profesiune de credință. Evoluția solidă (și aici ar trebui să luăm ca model dezvoltarea lumii vii) se produce încet, firesc, pas cu pas, din aproape-n aproape; ramurile biologice care sunt rodul unor mutații eronate, sar calul, se rup de trunchi și dispar. Nici chiar revoluțiile științifice majore nu neagă în totalitate trecutul, ci se bazează pe acumulările sale. Or, în muzică, o tripletă izraelită (Schönberg, Webern, Berg) și-a pus în gând într-o bună zi să nege tonalitatea și, așa cum se-ntâmplă de obicei în lumea oamenilor, au găsit destui snobi și ipocriți care să-i laude și o altă armată de nesinceri care să le urmeze ideile. Desigur, lucrurile au fost mai complexe în realitate (tonalitatea fiind mai întâi împinsă până la limitele dezintegrării) dar esența cam aceasta este. În orice caz, după un secol XX agitat, numărul adepților muzicii atonale, dodecafonice, aleatorii, electro-acustice, nu a crescut semnificativ, lucru care vorbește de la sine. Dimpotrivă, sunt din ce în ce mai mulți muzicienii care au făcut acel bine-simțit și necesar pas înapoi, apropiindu-se din nou de natura umană, în afara căreia totul se usucă. Nimeni nu neagă necesitatea explorărilor muzicale - la urma urmei, omul este un iscoditor - nimeni nu exclude din start sonoritățile îndrăznețe, atâta doar că logica și motivația rațională trebuie să persiste în toate. Iar în muzică nu putem vorbi de o logică matematică (deși între cele două domenii există similitudini strânse), ci de una afectivă, dacă o fi existând așa ceva. Românește spus, înnoirile trebuie săvârșite cu frică de Dumnezeu...

Gândindu-mă la numărul mic de spectatori prezenți la manifestările *Clujului Modern* - pentru că o sală-studio a *Academiei de Muzică Gh. Dima*, chiar plină-ochi (n-a fost niciodată), nu reprezintă o audiență mare - cred că nu ar fi lipsit de interes să trec în revistă cele șase zile de sărbătoare futuristă.

Cortina s-a ridicat duminică, 10 aprilie, pe podium urcând pentru început două surori bucureștene - Ana și Maria Chifu - numele artistic al cuplului fiind *SeduCânt*. Producția lor, un spectacol multimedia intitulat *Onde, Ondine*, s-a axat pe drama acelor nimfe ale râurilor din mitologia germană, *ondinele*, a căror ursită este de a se zbuciuma între tărâmul lor etern și lumea muritorilor. Entități de o frumusețe olimpiacă, asemenea sirenelor, ele aruncă asupra oamenilor plasa seducției, de unde și denumirea

grupului de la București. Partea muzicală în sine, aparținând compozitoarei Diana Rotaru, s-a arătat modestă, reducându-se la niște intonații bizare la flaut (Ana Chifu) și fagot (Maria Chifu). La fel a fost și dansul celor două... nimfe. Proiecția video, semnată Mihai Cucu, mi s-a părut mai interesantă, poate și din cauza efectelor electro-acustice care au însoțit-o. În definitiv, dacă tot e vorba de zgomote, cel puțin să fie declarate!

După ce undinele s-au retras sub oglinda apelor, în scenă a intrat reputatul *Ansamblu de percuție* al Academiei de Muzică „Gh. Dima”, condus de prof. univ. dr. Grigore Pop. Îmi amintesc bine de prima lucrare - *Între pământ și cer* - a Iuliei Cibîșescu, în care titlatura s-a materializat într-o rarefiere progresivă a discursului muzical, plecând de la densitatea lutului grosier și sfârșind în sonorități celeste. Dl. Grigore Pop a schițat și o emoționantă paralelă între atmosfera piesei și starea de spirit a interpreților, care, cu numai câteva zile în urmă, își conduseseră pe ultimul drum un iubit și prețuit coleg - Nicolae Coman. Lucrarea a II-a a percuționiștilor, *Fractus 3*, de Adrian Borza, nu mi-a rămas în memorie ca o entitate distinctă, dar în piesa *Interferențe iraniene*, de Mihaela Vosgianian, am decelat un leit-motiv (ritmic, de bună seamă), așa încât am avut un minim punct de sprijin în tentativa de a vedea ceva... iranian.

Ziua a II-a a fost dedicată arhicunoscutei formații *Ars Nova*, condusă de academicianul Cornel Țăranu, unul dintre părinții festivalului ajuns acum la ediția a IX-a. Piesa d-sale, de fapt o suită de patru lieduri intitulată *Ușor nu e cântecul*, a demonstrat o remarcabilă simbioză cuvânt-sunet, mai ales în condițiile delicatelor cerințe impuse de versul filosofic al lui Lucian Blaga. Ca accesibilitate, dintre toate lucrările serii s-a desprins piesa *Ciubume* (anagramare a cuvântului *Buciume*) de Horia Șurianu. Chemări inconfundabile ale instrumentului nostru tradițional s-au înfiripat din combinații timbrale corn-trompetă. Din cantata *Prețuitorul* de Myriam Marbé n-am reținut decât ideea generatoare: credința că undeva, poate la vămile Cerurilor, creația artiștilor pământeni va fi aspru cântărită. Dacă ar fi să fie așa, mulți ar mai trebui să intre la gânduri... De pe-acum.

Concertul zilei a III-a s-a desfășurat sub genericul *8+1*. Fiindcă am văzut cele două cvartete de marcă ale clujului - *Cvartetul Transilvan* și *Cvartetul Arcadia* - plus un muzician austriac, profesor la Universitatea *Mozarteum* - Alexander Müllenbach. Transilvanii ne-au cântat *Cvartetul nr. 2* de Dumitru Capoianu, în mare parte digerabil chiar și de către un meloman comun, în schimb, *Arcadia* (și am să enumăr tinerii muzicieni, fiindcă sunt la început de drum astral: Ana Török, Răsvan Dumitru, Traian Boală și Török Zsolt) s-a raliat compozitorului Müllenbach, creând în primă audiență *Klavierquintett*-ul acestuia. Recunosc cinstit că n-am văzut nimic deosebit în acea lucrare; mi-a trezit senzațiile obișnuite. Nu pot, totuși, să nu apreciez munca asiduă a tinerilor cvartetisti arcadieni, discipolii-rachetă ai transilvanilor. Ba chiar îi compătinesc puțin. Octuorul de G. Enescu a fost o încântare. Scurt. O rază de soare printre cețurile festivalului.

Miercuri, 13 aprilie, în ziua a IV-a, a venit rândul unui grup multasteptat - ansamblul *Prague Modern*, formație multinațională condusă din umbră de muzicianul franco-polonez Michel Swierczewski. Programul concertului a fost alcătuit în exclusivitate

din lucrările a trei compozitori de neam străin născuți în România: Iannis Xenakis, György Kurtág și György Ligeti. În ce mă privește, am rezonat doar la cele *Cinci cântece după Arany Janos* pentru soprană și pian de G. Ligeti (mai puțin la ultimul). *Prague Modern* s-a dovedit un fel de pom prea lăudat. Ca și Michel Swierczewski de altfel, care n-a vrut să recunoască, pe parcursul unui întreg interviu, că omul natural sau omul de pe stradă au nevoie de un punct de sprijin în muzică, de un centru de gravitație. Pentru dl. Swierczewski, toți pământeni sunt atonali. Fără comentarii...

Protagoniștii zilei a V-a au fost membrii ansamblului *Ad Hoc* și invitații lor. La pupitrul dirijoral - Matei Pop. Dintre cele cinci lucrări prezentate, semnate Wolfram Wagner, György Selmeczi, Viorel Munteanu, Dan Dediș și Herwig Reiter, am notat curiosul *Stabat Mater* al lui G. Szelmeczi, în care s-au recunoscut vagi influențe folclorice (era și un braci cu trei corzi în formula orchestrală) și cantata *Despre femeile foarte sărace* de Herwig Reiter, o lucrare modernă cu adevărat frumoasă, în care ritmuri și intonații vieneze (Walzer, Wienerlied) s-au împletit într-o poveste sarcastică despre spaimele și frustrările femeilor silite să supraviețuiască în vârtoarea crizelor actuale de tot felul. Soprana Adela Zaharia (un nume de care vom mai auzi) a fost încântătoare, redând cu brio nu numai intonațiile de mare dificultate ci și puterea de sugestie a versurilor Christinei Nöstlinger, scrise într-un savuros dialect austriac.

În sfârșit, ziua a VI-a (oare dacă ar fi fost a VII-a, evenimentul, în ansamblu, s-ar fi arătat mai împlinit?) a marcat finalul celei de-a IX-a ediții a festivalului *Cluj Modern*, printr-un concert vocal-sinfonic susținut de corul și orchestra Filarmonicii *Transilvania*, plus un cvartet de voci soliste invitate. Dirijorul corului - același mare maestru din umbră, Cornel Groza. Bagheta ridicată deasupra tuturor a stat în mâna sigură a lui Nicolae Moldoveanu. Lucrările tâlmăcite au fost, în ordine: *Simfonia Memorial* de Cornel Țăranu, un muc de lumânare pe mormântul victimelor totalitarismului (eu m-am gândit tot timpul la închisoarea de la Sighet, unde zidurile sunt suferință pietrificată), *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Pascal Bentoiu, solist Marin Cazacu, piesa *Patima pământului* de Ciprian Pop și *Requiemul* de Zeno Vancea, creație datând din 1941 dar care nu a putut răzbate la lumină în regimul bălbăitului de la Scornicești. Interesul elitist pentru muzica actuală, prezent mereu în micul Studio al *Academiei Gh. Dima* nu s-a mai manifestat în sala *Cazei de Cultură a Studenților*, unde, din obișnuință și nebănuind la ce se expun, au venit și melomani de rând. Rezultatul au fost niște aplauze leșinate, care s-au înviorat doar după bisul lui Marin Cazacu (Sarabanda în re minor de J. S. Bach) și după *Requiemul* lui Zeno Vancea, o lucrare bine scrisă, ponderată ca îndrăzneți, înălțată pe patru texte ortodoxe și mustind de intonații bizantine. Pentru mine, reacția publicului ultimei serii a reprezentat ilustrarea ideii că festivalul *Cluj Modern* a primit exact atât cât a meritat. Arta pentru artă nu a fost niciodată un deliciu pentru mase, iar auditoriul larg îi taxează fără milă pe cei retrași în turnuri de fildeș, fie ele reale sau... pretinse.

Este posibil ca prin aceste rânduri să-mi ridic o seamă de lume-n cap, dar nu-mi pot îngădui să îmbătrânesc în nesinceritate. Sunt destul de lovit de soartă pentru ca eventualele afronturi să nu mă mai atingă. De pierdut... iarăși nu prea am ce. Mai știu, cu siguranță, că mulți cititori melomani își vor regăsi propriile simțăminte în cele afirmate de mine.

Timișoara. Festival

Claudiu Groza

Organizată impecabil și cu o ținută de remarcă a competiției autohtone – cea care dă profilul consacrat al evenimentului – a fost ediția din acest an a Festivalului European al Spectacolului/Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara, derulat între 1-15 mai, sub egida Teatrului Național din orașul bănățean. Festivalul a inclus atât producții românești cât și străine, asigurând astfel o dinamică internațională care să completeze dinamica indigenă a spectacolului teatral.

În competiția românească – pentru care țin să o felicit pe dramaturgul și criticul Mihaela Michailov, care a operat selecția – au fost prezente 13 spectacole, de valori firește diverse, care conturează însă direcția dramaturgiei autohtone în acest moment: preocuparea pentru actualitatea imediată, pentru subiectul fierbinte, chiar cu miză militant-socială. E o opțiune căreia personal îi văd o doză de risc, prin gradul de perisabilitate al temelor abordate, însă nu pot să neg că anumite proiecte de acest tip sunt acut-valide în acest moment. Ce au demonstrat textele jucate la Timișoara a fost faptul că limbajul teatral frust și argotic nu exclude metafora, emoția și profunzimea situațiilor dramatice, chiar dacă nu întotdeauna autorii conduc echilibrat cele două planuri ale discursului.

Un spectacol care a suscitât vii discuții la final a fost *Declar pe propria răspundere* de Alina Șerban (Teatrul Luni/tangaProject, București), în regia lui David Schwartz, o relatare autobiografică tulburătoare și care provoacă empatie despre traumele unei fetițe de etnie romă, care încearcă să se integreze în „majoritate” asumându-și trecutul și particularitatea culturală. Alina Șerban, care joacă în spectacol, a susținut cu o naturalețe frisonantă și o *livrare de sine* cu adevărat specială textul bazat pe propriile sale note diaristice, secondată excelent muzical de Cătălin Rulea – acesta executând *live* o partitură inedită, cu „instrumente” din cele mai neobișnuite. *Declar pe propria răspundere* este o creație cu miză socială evidentă, însă conținută în reprezentare, deloc ostentativă sau tezist-pedagogică. De aceea, discuțiile ulterioare, impregnate de interpretări marcat ideologizante, mi-au părut un pic abuzive. Un spectacol poate fi o pledoarie câtă vreme rămâne un act estetic, ceea ce acesta este, iar nu un discurs de antropologie socială.

Felii de Lia Bugnar (Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu) se dorește a fi o poveste despre alienarea individuală, un scenariu destul de simplist, dar care îi permite actriței Ofelia Popii, care interpretează toate personajele, un adevărat tur de forță, construit din nuanțe, din tușe foarte fine. Intriga are loc într-o familie de condiție bună, la decesul „stălpului casei”. Apar astfel în scenă o soție alcoolică, a cărei căsnicie nu mai e demult ok, o fiică debusolată și drogomană, o mamă/bunică voluntară și înțelept-pragmatic-cinică, o slujnică derutată de degingolada din jur și o maseuză care ar putea fi fosta amantă a defunctului. Textul nu e lipsit de articulații interesante, dar miza sa nu e decât o privire în intimitatea unui mediu anume. Ofelia Popii salvează partitura prin finețea cu care și-a conturat fiecare eroină, fără să ofere personaje net diferite, ci mai degrabă particularizate prin inflexiuni vocale și expresie corporală. Rezultatul este un recital actoricesc de zile mari.

Cu *graffiti.drimz* (Teatrul Odeon/Fundația

Universal Artists Unforgettable), Alina Nelega mi-a dat impresia, în dubla ipostază de autor și regizor, a unei inadecvări a discursului dramatic/scenic la miza asumată, aceea de a reda deriva intimă, căutarea și dramele unei generații foarte tinere, separată de un hău de cea a părinților. Combinația de maturitate ofensiv-pragmatică, cu experiențe-limită – de la consum de droguri la crimă – și metaforă aproape poetică nu e validă, cel puțin nu în formula acestei montări. Ceva nefiresc, de „semnal de alarmă” moralist, a obturat permeabilitatea ansamblului. Am remarcat un excelent monolog al lui Florin Zamfirescu, însă evoluția tinerilor studenți-actori distribuiți n-a fost convingătoare decât pe porțiuni reduse.

Playlist de C.C. Buricea-Mlinarcic (Teatrul de Nord Satu Mare/Facultatea de Teatru din Cluj) a avut o reprezentare cu tempoul mai lent decât e necesar. Piesa înscenată de Ovidiu Caița face parte din formula de „dramaturgie a cotidianului” pe care autorul a practicat-o cu studenții săi clujeni, și abordează evoluția unei familii din anii 1980 până în prezent. Apăsarea sistemului comunist, „binefacerea” capitalismului, dar și drama de final – sinuciderea fiicei cu carieră în Vest – sunt redată prin intermediul unor situații cu oglindire generală. Un handicap al textului – care la lectură este delicios – se dovedește în scenă tocmai această baleiere cronologică, intriga diluându-se la un moment dat. Dincolo de ritmul nepotrivit al spectacolului de la Timișoara, Ovidiu Caița a reușit să imprime intrigii nota de culoare, de pitoresc care îi dă farmecul. Excelent momentul de început, cu un „recital” pionieresc de cântece și poezii despre partid și Ceaușescu, ca și secvența care descrie viața sub comunism. Momentele ulterioare sunt însă ceva mai „jos” decât prima parte, astfel că oboseala spectatorilor se accentuează. De remarcat evoluția excelentă a actorilor care au jucat „familia Pogăcean”: Agnes Lorincz, Radu Botar și Diana Turtureanu, ca și flash-urile coregrafice.

Blifat de Gabriel Pintilei (Teatrul Odeon) ar fi meritat, după părerea mea, laurii competiției de dramaturgie românească (premiul a revenit spectacolului *Roșia Montană/ pe linie fizică și pe linie politică* al Teatrului Maghiar din Cluj). Spectacolul montat de Alex Mihail este o privire în interiorul unei familii oarecare din România de azi, cu un verosimil al situațiilor și o acuitate a interacțiunilor umane, alături de un declic vag *horror*, care l-ar fi îndreptățit la titlu. Aparent normala familie cu părinți de vârstă mijlocie și trei copii trăiește aproape clișeic: tatăl și mama își avertizează mereu pruncii că ei muncesc din greu și fac sacrificii, fiul cel mare încearcă să evadeze din mediul sufocant, sora adolescentă trăiește dramele vârstei, cu crize de plâns și exces de intimitate, fiul cel mic e neglijat de toți și întrebă doar dacă și-a făcut lecțiile. Până când o obișnuință a casei – spionarea pe la uși pentru a afla secretele celorlalți – surpă acest univers: se află că mama ar avea cancer, că sora ar fi lesbiană, că fratele cel mare ia droguri. „Răspândacul” diabolic al veștilor e fratele cel mic, un adevărat maestru al aflării tainelor domestice. Absolut splendid, cu un tonus excelent, au susținut actorii Laurențiu Lazăr, Angela Ioan, Mihai Smarandache și Ioana Anton acest spectacol, în scenografia ingenioasă și pitorească a Laurei Paraschiv. „Eroul” serii a fost înă puștiul de doar 11

ani David Petcu, extrem de sigur pe sine și dinamic nu doar pe scenă, ci și la discuții. *Blifat* e o poveste cu țintă imediată, dar are un grad de exemplaritate uimitor. Orice român se poate regăsi în poveste, indiferent de unde vine și ce familie ar avea. Nota de suspans a finalului salvează textul de sordid și-l duce într-o zonă de „o fi așa, n-o fi așa” care-i deschide orizontul.

Poezia, aici însă complementară universului sordid al oamenilor fără adăpost, apare și în *Ca pe tine însuși* de Maria Manolescu (Teatrul Foarte Mic), în versiunea de scenă a lui Radu Apostol. Un fost preot, o tânără labilă și un tânăr rătăcit în lumea promiscuă a unui oraș bântuit de ger sunt eroii acestei stranii povești despre moarte, iubire, singurătate și părăsire, în care discursul mistic e parcă al unui Dumnezeu pedepsitor. Primăvara nu aduce viața, ci moartea, iar preotul care-și dorește să moară atunci e martorul pieirii altcuiva. Spectacolul în care joacă Mihai Gruia Sandu, Mihaela Rădescu și Viorel Cojanu are un soi de hieratism al discursului care-l uscă oarecum de emoție, aceasta fiind însă sesizabilă la final și dăinuind în memoria afectivă a spectatorului. Mulți se pot însă pierde pe drum din cauza prea multelor metafore ale textului și a ritmului ușor estompat al spectacolului.

Tot despre „homleși” și Dumnezeu este vorba și în *God is a gangster, one man show*-ul jucat la Timișoara de un invitat special al festivalului, actorul canadian Nick Mancuso. Eroul pe care-l interpretează e un vagabond new-yorkez care se răfuiește cu Dumnezeu într-o friguroasă noapte de Crăciun, imaginându-se el însuși Dumnezeu. Scenariul, scris chiar de Mancuso și citit în engleză, într-o formulă de convenție teatrală dusă la extrem, alătură savuros și frisonant trimeri la Biblie, aparteurii argotice, ghidușii lexicale, o imagerie dezlanțuită. Performanța lui Nick Mancuso a fost de o intensitate care a frizat incandescența uneori. Forța dramatică, cruzimea fără limite a pledoariei, temele ridicate de spectacol fac din *God is a gangster* o provocare nu doar teatrală, ci și umană, pur și simplu.

În fine, fără să epuizez întreg programul festivalului timișorean, mai remarc un proiect al regizorului Bogdan Georgescu și actorului Alex Calangiu, realizat cu deținuți din Penitenciarul Craiova. *Casa poporului* e un spectacol de doar 45 de minute, a cărui acțiune are loc într-o garsonieră strâmtă din Anvers, unde niște interlopi români pregătesc o lovitură. Apariția în spațiul respectiv a doi „musafiri” neașteptați, un tânăr și soția sa gravidă, provoacă o dramă. *Casa poporului* are un deficit de intrigă, din cauza duratei – impusă de participarea proiectului la un festival al penitenciarelor – însă de remarcat aici ar fi profesionalismul cu care actorii amatori – Mircea Ionașcu, Dumitru Pandelescu, Irinel Neaga, Dragoș Măru Bran, Cristian Pătru – au făcut față celor trei actori profesioniști prezenți în scenă, Iulia Lazăr, Raluca Păun și Alex Calangiu.

Festivalul de la Timișoara este cel mai fast eveniment național dedicat textului românesc pentru teatru, și nu pot decât să sper că existența sa va determina cât mai multe teatre să monteze texte autohtone, indiferent de anvergura lor, ca *exercițiu de dinamică* al scriiturii dramatice indigene.

Periplu teatral vâlcean

Claudiu Groza

Memoria lui Bogdan Amaru, scriitor cu existență sclipitor-fulgurantă și destin tragic, este păstrată în spațiul său natal, Vâlcea, prin Festivalul Național de Dramaturgie „Goana după fluturi”, care are loc o dată la doi ani prin tenacitatea a doi oameni deosebiți: Elena Stoica, directorul Centrului Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, principalul organizator, și dramaturgul Doru Moțoc, directorul festivalului. A cincea ediție a evenimentului s-a desfășurat între 13-15 mai, în co-organizarea Teatrului „Anton Pann” și a Primăriei comunei Tetoiu, locul de baștină al lui Bogdan Amaru. Ținta festivalului, prin concursul de dramaturgie, este să stimuleze noua dramaturgie românească și să faciliteze valorificarea editorială și scenică a unor texte dramatice meritorii. De altfel, toate piesele premiate de-a lungul anilor au fost editate în antologii, cea mai recentă fiind lansată în 14 mai.

Dramaturgia românească, cel puțin cea „aspirațională”, se află într-o zodie fastă: la concursul vâlcean au fost trimise peste 30 de texte ale unor autori deja consacrați sau debutanți, nu numai din România, ci și din străinătate. În „finală” au fost supuse judecății juriului alcătuit din managerul teatral Emil Boroghină, criticul Ion Parhon, regizorul Mihai Lungeanu, dramaturgul Doru Moțoc și sus-semnatul 14 piese. Marele Premiu a revenit lui Robertino Patilea (Bromley, Marea Britanie), pentru *Democrație perfectă*. Premiul I a fost obținut de Florentina-Loredana Dalian (Slobozia), cu *Atenție, cad suflete!*, Premiul II de Mircea

M. Ionescu (București), cu *Nu mor pescărușii când vor porcii mistreți*, iar Premiul III de Edith Negulici (București), cu *Ecstasy*.

Firește, așa cum s-a remarcat și la masa rotundă din 14 mai dedicată dramaturgiei contemporane, aceste texte dramatice sunt *premise* pentru spectacole, având nevoie de regizori abili pentru a decodifica scenic intriga literară. Toate cele premiate, însă, au potențialul scenic necesar pentru a deveni montări.

Programul festivalului vâlcean a mai inclus în prima zi un spectacol-lectură cu piesa laureată a ediției din 2009, *Domnul deputat general* de C. Turturică, și un spectacol al Teatrului „Anton Pann”, *Tango* de Slawomir Mrozek, în versiunea scenică a regizorului clujean Vadas Laszlo, „strămutat” la Râmnicu Vâlcea, unde dezvoltă proiecte ambițioase.

Textul cu inflexiuni decadent-absurde și parabolice al lui Mrozek este transpus fidel de Vadas, însă completat cu elementele poeticii regizorului. Spațiul bizar al casei Stomil, în care domnește devălmășia, indolența și promiscuitatea, este văzut ca un salon aristocratic-decrepit, în care personajele au devenit lumpen-proletare. Servitorul se culcă cu soția stăpânului, care e plictisit de obligațiile conjugale, bunica pe moarte este supusă perversilor unor „repetiții” funebre – în centrul scenei domnește un catafalc cu lumânări opulente –, unchiul zace într-o abulie greu de clintit – colivia pe care o poartă în cap e semnul acesteia – etc. Personajele sunt obsedate de propriile manii, ticuri, pulsiuni anarhice, abia fiul Arthur încercând să pledeze rațional pentru ordine. *Tango* este o piesă cu miză (și) ideologică, dar Vadas Laszlo a preferat să accentueze orizontul său absurd, tragi-comic, cu miză general-umană. Actorii Alex Calangiu, Romul Morușan, Maria Salcă, Daniela Ionescu, Doru Zamfirescu, Radu Constantinov și Ada Ștef au evoluat în spiritul propunerii regizorale, cu momente de mare intensitate, mai ales în cazul primilor trei. Din păcate, un demaraj prea „jos” al reprezentației n-a indus tempoul necesar întregului spectacol, care ar fi trebuit să atingă incandescența, așa cum se întâmplă subit abia în final. Totuși, dincolo de accidentul debutului, *Tango* este o propunere incitantă, accesibilă și de plasticitate vizuală, în care ne putem la rigoare regăsi. Cu tot cu familiile noastre.

Ultima zi a Festivalului „Goana după fluturi” s-a consumat la mormântul lui Bogdan Amaru din Tetoiu și la Casa Memorială din Budele, unde s-au și decernat premiile. Atmosfera caldă și intens comunională, care a reunit la comemorare invitați, oficiali locali – a căror strădanie de a păstra memoria scriitorului e demnă de laudă – și localnici, a fost completată de un splendid spectacol de dansuri și melodii instrumentale tradiționale al copiilor din zonă, mici virtuozii care și-au meritat din plin aplauzele.

*

Am profitat de sejurul meu vâlcean și pentru a-i vizita pe prietenii de la Teatrul Municipal „Ariel”, al căror profil repertorial e mereu ingenios. De curând, micul teatru din Zăvoi s-a „îmbogățit” cu o sală nouă și elegantă, a Cinematografului Ostroveni, unde am văzut două producții proaspete.

Alexandru Lăpușneanu este încă o propunere „cu schepsis” a Doinei Migleczi, regizor și director

al „Ariel”, care folosește de această dată un scenariu după Macarie, Azarie, Ureche și Negruzzi, cu scene de Dan Micu, dând dramei negruzziene, oarecum prăfuită de montările ideologic-istoriciste, o anvergură shakespeariană.

Faimoasa istorie a crudului domn Lăpușneanu, ucigaș de boieri, un soi de „haiduc feudal”, capătă o cu totul altă dimensiune prin integrarea în intrigă a Nebunului, un bufon adică, *raisonneur* ludic și grav al eroului, care potențează trauma *umană* a acestuia.

Personajele evoluează într-un decor simplu, dar de mare efect dramatic, imaginat de Doina Migleczi și Bogdan Constantin și alcătuit din mari panouri metalice de fundal, a căror izbire violentă la intrarea/ieșirea actorilor accentuează nota dramatică, de un ciubăr supra-dimensionat, al abluțiunii și *dezlegării* lui Lăpușneanu și de o mică platformă pe roți, „jucăria” mobilului Nebun. Costumele create de Ariana Șerban au configurat o lume strălucitoare, chiar opulentă, asigurând minunat plasticitatea ansamblului.

Dialogul solemn al lui Negruzzi dobândește o profunzime neașteptată în contrapunerea cu replicile deșucheate bufonești, comparația cu marile piese istorice shakespeariene nefiind deloc deplasată. Drama românească devine una a beției de putere, a frământării interioare, cu semnificație universală, iar desueta sa „interpretare” localist-ideologică se dovedește astfel caducă.

Numeroșii protagoniști ai spectacolului au jucat cu o vigoare notabilă, indiferent de amploarea partiturilor pe care le aveau de susținut. În rolul titular, Gabriel Popescu și-a demonstrat încă o dată forța scenică, dar și finețea de a reda stările de abandon ale eroului. Un rol ce ar merita premiat, ghiduș și tragic, în care s-a conturat perfect ambivalența personajului său, a făcut Cornel Șerban (Nebunul) – un tânăr actor care trebuie „exploatat” la maximum în această perioadă. Alin Holcă a fost Armașul, secundul pragmatic și net al domnitorului, iar Dan Constantin – Mitropolitul care-l iartă, dar și-l trimite la moarte pe Alexandru. Un trio de boieri onctuoși, fricoși și fără scrupule au făcut Lucian Marin, Alex Dobrița și Marius Firescu, alături de care Alin Păiuș l-a întruchipat pe „șapul ispășitor” Moțoc. Ariana Șerban a jucat sensibil rolul Doamnei Ruxandra, iar Camelia Constantin pe cel al Văduvei care bântuie zilele lui Vodă. Un martor al întâmplărilor a fost Juliet Attoh în partitura Chelăresei. În spectacol au fost prezenți, în diverse secvențe, „învățăcei” într-ale actoriei, școlii tot de Doina Migleczi.

Al doilea spectacol „arielesc” pe care l-am văzut, alături de vreo 200 de copii cu urechile ciulite și mâinile în aer, interactivi până la un entuziasm vocal năucitor, a fost *Pinocchio*, montat de Camelia Constantin chiar după basmul lui Collodi. Nu insist asupra reprezentației, înscenată cu pricepere, jucată cu dedicație, primită de copii cu o uriașă bucurie și comentată asiduu chiar pe măsura desfășurării sale – reacții care consacră mai bine decât o pot face eu succesul acestei producții. Mădălina Floroica (Pinocchio), Ariana Șerban (Vulpea) și Alin Păiuș (Motanul) au fost „vrăjitorii” reprezentației. Remarc și un fapt anecdotic, care face cinste actorilor vâlceni: pentru că un grup de copii care veneau de la vreo 80 de kilometri, pentru prima dată la un spectacol ce le era adresat, întârziaseră din pricina unei defecțiuni tehnice, *Pinocchio* s-a mai jucat o dată, *pro bono*. Și e ceva de alergat printre puștimea dornică să pună mâna pe fiecare personaj...

Un concert excepțional la Cluj

Lucrări muzicale baroce ale căror partituri au fost descoperite în arhivele din Sibiu au fost cântate la Cluj în 19 mai într-un proiect deosebit al Centrului Cultural Francez. Sub titulatura *Ausonia in Transylvania*, 23 de muzicieni francezi, români ori de alte nații au prezentat publicului creații faimoase precum *Stabat Mater* de Bach/Pergolesi, o sonată de Corelli, *Prelude pour le Magnificat* de Bassani, dar și opere ale unor compozitori din Ardeal, Sartorius și Knall, care au aliniat muzica locală tendințelor europene din domeniu. Copiile partiturilor aflate în arhivele sibieni demonstrează că în Transilvania secolului XVIII marea muzică a continentului era ascultată frecvent. Inițiativa acestui proiect îi aparține lui Bernard Houliat, directorul Centrului Cultural Francez din Cluj, care din păcate își va părăsi postul peste câteva luni, și a fost concretizată prin munca de cercetare a clavecinistului Frederick Haas, directorul ansamblului Ausonia, a violonistei Mira Glodeanu, co-fondatoare a Ausoniei, și a organistului clujean Erich Turk. Concertul de la Cluj a fost primul dintr-o serie care a continuat la București și se va derula pe mai departe în Belgia și Franța. Îi mulțumim prietenului Bernard Houliat pentru acest ultim mare proiect din mandatul său clujean. (C.I.G.)

Timishort 2011

Lucian Maier

La a treia ediție a Festivalului Internațional de Scurtmetraj Timishort, m-a bucurat mult constatarea că la toate proiecțiile la care am fost prezent sala a fost aproape plină. Spectatori mai mulți decât anul trecut și, după reacția din timpul anumitor proiecții, cu un simț cinematografic mai ascuțit. Timishort are două competiții pentru filmul de ficțiune și una dedicată artei video, Videorama. Voi discuta aici filmele câștigătoare în cele două competiții dedicate ficțiunilor, competiția internațională și cea națională, precum și despre cel mai recent film al lui Radu Jude, prezentat în deschiderea festivalului.

Premiile *Timishort* pentru competiția internațională au fost următoarele: Mențiune specială - *Canopy Crossing*; Premiul pentru regie - *Snow*; Premiul special Timishort - *Woman Waiting*; Trofeul Timishort - *15 iulie*.

Canopy Crossings, realizat de Gary Young, e o producție thailandeză în care vedem o situație socială curioasă. Într-un oraș de provincie din Thailanda, o piață se întinde de-a lungul căii ferate. Tarabele fiind chiar în buza căii ferate, de fiecare dată când trece trenul, comercianții se grăbesc să coboare baldachinele de deasupra tarabelor, să își protejeze marfa. Filmul e deosebit prin felul în care îmbină documentarul cu ficțiunea. Alunecă lent de la datele sociale certe ale aceluia spațiu spre poveștile unor vânzători din piață, care, prin combinația de amar, speranță și dorințe ascunse (unele legate chiar de cinema), transformă locul respectiv într-unul de legendă. Astfel că întoarcerea la datele pieței, în finalul filmului, nu mai are semnele unei priviri spre societate, ci are vaporii unei imersiuni într-un tărîm magic. Dacă ar fi fost lipsit de relantiuri demonstrative și de accente ușor prea căutate - visurile cinematografice ale unui vânzător din piață - filmul ar fi fost și mai bun.

Snow e o coproducție turco-română despre întâlnirea a două lumi. Una încărcată de sacru, o lume a tradițiilor, cealaltă modernă, a conflictelor. Armonia om-natură a unui spațiu arhaic e spartă de invazia modernității, care numai distruge. Conflictul militar amenință tărîmurile orientului. Un film bun semnat de Erol Mintas.

Woman Waiting e un film canadian realizat de Antoine Bourges. În picturile renaștiste întotdeauna imaginea arăta ceea ce spune titlul. Spui *Madona și pruncul*, Boticelli, și știi ce vei vedea, spui *Femeia cu hermină*, da Vinci, știi ce vei vedea. Cu un concept puternic și o realizare pe măsură, filmul lui Bourges m-a cucerit. Precum în arta Renașterii, autorul e foarte atent la formă, trupuri, mișcare, însă aici accentul cade pe diform și, astfel, valorile reprezentate în acele timpuri sînt răsturnate. Perfecțiunea rămîne un ideal fumat, iar terenul idealurilor - politica - este puternic criticat. Sîntem în Canada, una dintre țările cu protecție socială model, în care omul e o valoare de prim rang. O femeie vrea să fie acceptată într-un cămin social și, față în față cu birocrăția tehnologizată (statul invizibil, fără chip uman), tot ceea ce poate face e să aștepte. Exact cum spune titlul.

Anul trecut am fost impresionat de *Timi*. Un film construit cu multă siguranță, provocator ca subiect (copilul privit ca un străin-unealtă prin intermediul căruia alunecă bani în propria familie) și ca realizare (camera fixă indiferentă față de personaje, un singur cadru). Cristi Iftime revine în competiția Timishort cu *15 iulie*. Iubita și iubitul ajung în Brașov, trebuie să o viziteze pe mama ei,

însă e și ziua tatălui ei, pe care ar vrea să-l felicite; părinții ei sînt divorțați, apartamentul bunicii e în drum și ar dori să o vadă și pe ea. El n-are chef de ai ei, dar, totuși, cedează. Filmul e impresionant prin starea pe care o transmite. Simți durerea personajelor (tată și fiică), simți dorința de a găsi cuvintele și gesturile potrivite pentru a exprima dragostea ascunsă în interiorul lor, simți dorința lor de a se apropia, nevoia de îmbrățișare sinceră și ușoara stînjeneală că toate aceste nevoi există și nu și găsesc semnele potrivite prin care să capete realitate. Simți cum gândurile Biancăi sînt prinse între două lumi, una a trecutului, în care ar dori să fi fost ordine (un trecut pe care-l cercetează atunci cînd trece dintr-o cameră în alta în apartamentul bunicii), alta a prezentului, în care ar merita, poate, să fie înțeleasă. Filmul are o sensibilitate și o subtilitate aparte, interpretări foarte bune și tușe critice fine (bunica e atrasă de ecranul televizorului, pentru care abandonează persoanele din aceeași încăpere).

Premiile competiției naționale *Timishort*: Mențiune specială - *Apele tac*; Premiul pentru imagine - *Skin*; Cel mai bun film românesc - *Fotografia*.

Apele tac e un film realizat de Anca Miruna Lăzărescu după manual. Un manual hollywoodian care desenează clar traiectoria poveștii, așază suspansul la locul său și dă o rezoluție clară cazului, una percutantă, chiar dacă previzibilă. Despre încercarea unor tineri să fugă clandestin în Serbia pe vremea lui Ceaușescu. Vor să treacă Dunărea înot. *Apele tac* e un *thriller social*, în care partea de *thriller* dictează rețeta. E un film bine realizat, atent, care oriunde va fi proiectat va cuceri publicul. Nici în acest caz nu putem vorbi de un film îndrăzneț, de un proiect cinematografic temerar. Însă, uneori, un scenariu bine scris și o redare corectă sînt suficiente pentru a avea un film bun. Unul mai degrabă de gen, cu poveste, numai bun pentru a face o viziune plăcută.

În *Skin*, realizat de Ivana Mladenovic, Alex iese din pușcărie și află că vreme de un an, cît a stat el închis, lumea nu s-a oprit. Prietena nu-i răspunde cum se aștepta, prietenul său nu-l mai privește cu ochi buni. Are imagine care se remarcă imediat, o filmare alertă, prezentă, o cameră care ține personajele în prim plan, aproape, încît spectatorul să simtă cursul accelerat al singelui prin trupurile lor. Vorbind despre film, Ivana Mladenovic spunea că a dorit să pară o secvență desprinsă dintr-un tot mult mai cuprinzător. Ca și cum aparatul de filmat ar fi surprins acea porțiune din viața personajelor, o viață fără un început și fără un sfîrșit pe care noi, privitorii-martori, să le știm. Ultimele filme de școală ale Ivanei Mladenovic (*Pizza Love* și *Afterparty*) le-am văzut anii trecuți la TIFF. În tot acest timp, calitatea proiectelor sale a crescut constant.

Realizat de Victor Dragomir, *Fotografia* e un film extrem de românesc. Nu e o remarcă negativă, însă trebuie subliniat faptul că pelicula e destul de circumscrișă normelor realismului actual. Nu devine un film studiat sau demonstrativ, însă nici nu se angajează într-o istorie periculoasă, nu încearcă să rupă vreun tipar, nu riscă. Două generații, fiecare cu timpul, ritmul și metehnele sale sînt puse față în față prin replici inteligente, făcute să pară cît mai naturale, cît mai în acord cu viețile și simțul personajelor; o situație de viață ușor absurdă, o poveste care alunecă lin dinspre familie



înspre prieteni și comunitate; lucruri filmate neutru. Cu actori consacrați (Victor Rebengiuc, Luminița Gheorghiu) a căror istorie și recunoaștere adaugă un plus filmului.

În deschiderea festivalului am putut urmări proiectul independent semnat de Radu Jude, *Film pentru prieteni*. Un film năucitor prin vehemența cu care scuipă către România, așa cum arată ea pe stradă, așa cum arată ea prin intermediul celor care o populează și așa cum arată ea pe micul ecran al televizoarelor. *Film pentru prieteni* e un *statement* împotriva a tot ce înseamnă societatea românească, de la drame personale pînă la cinematografia cu pretenții înălțătoare și metafizic-transfigurante. E ca și cum ai smulge blana *Mioriței* cu patentul, e ca și cum ai răzbuna durerea fiecărui om ajuns la capătul puterilor prin dărîmarea întregii fericiri promise de politică și de religie, în spirit nietzscheean (cu ciocanul!) împins în suprealism. E anti-OTV, anti-umilință-electorală (cu pachete cu mălai sau biciclete), e anti-viață și anti-moarte, e anti-umanism. E un caz de neputință atroce.

Film pentru prieteni cuprinde confesiunea unui bărbat sfîrșit. Acesta înregistrează un mesaj video în care își varsă tot amarul, un mesaj testament. E profesor de geografie, are peste patruzeci de ani, e divorțat de vreo zece ani și e umilit neîncetat de toți cei care ar trebui să îi fie apropiați, prieteni. Exasperat, disperat, le aruncă înainte tot adevărul despre comportamentul lor, toată scîrba față de sine și față de ei. Majoritatea sinucigașilor pornesc pe această cale din dorința de a atrage atenția asupra lor și, în același timp, de a provoca o durere similară cu cea trăită de făptași, atunci cînd ei, sinucigașii, nu văd o cale mai bună de a se răzbuna. Și în povestea de față evenimentele denotă o intenție similară. Numai că, în acest caz, ca o culme a neputinței, nici măcar sinuciderea nu reușește. Încercarea de a se sinucide se întoarce asupra personajului cu o violență nestăvilită, astfel că, a doua jumătate a filmului, e o tortură imensă și pentru personaj și pentru spectator.

Glonțul trece prin țeasta personajului și îi rupe nervii optici, dar nu îi atinge creierul. Bărbatul sîngerează ca un animal eviscerat și urlă neconținut. Se scaldă în propriul sînge și luptă să nu părăsească simburile de viață ce i-a mai rămas. Vecinii îl aud, vin în apartament. Rezultă o coregrafie a grotescului greu de suportat. Atît ca violență, ca destrăbălare sîngeroasă, cît și prin precizia redării bunăvoinței și deschiderii autohtone spre celălalt, spre a-l ajuta, spre a-l îngriji. E un mesaj extrem anti-România, fie că e vorba de vatra bucolică din inconștientul colectiv național, fie că e vorba de tărîmul de vis vîndut pe piețele turistice, fie că e vorba de România vizibilă pe ecranele televizoarelor la orele șaptesprezece.

127 Hours

Lucian Maier

Woody Allen spunea că în spatele oricărei comedii e o dramă peste care au trecut anii. În atitudinea cinematografică specifică acestor vorbe nu drama e comică; zîmbetul rezultă din viziunea ironico-înțeleaptă care îmbracă drama derulată pe ecran. Detașarea dată de înțelegerea adecvată a vieții, a reacțiilor umane în situații limită, aceasta face posibilă apariția tușelor comice veritabile, pătrunzătoare, memorabile. Suferința rămîne suferință, însă odată ce îi sînt înțelese cauzele și natura, ea e neutralizată și treptat capătă un iz mitic, devine o pildă personală ușor de împărtășit. E lesne de povestit și vrem uneori să o spunem fiindcă regăsim în ea un gram de învățătură, care credem că ar putea prinde bine altora.

Aron Ralston e un cățărător american care s-a accidentat în mai 2003 în Marele Canion, zona Moab din statul Utah. A călcat pe o stîncă și a alunecat între doi pereți. Stîncă l-a urmat și i-a prins antebrațul drept între colții ei și perete. Aron nu anunțase pe nimeni de excursia aceasta. Știa că nu va fi căutat. Cinci zile și-a drămuț rezervele de apă pentru a supraviețui. Între timp a încercat să se descurce cu un briceag, să sape în stîncă încît să își elibereze brațul. A încercat să se facă auzit. Dar nimic. După o sută douăzeci și șapte de ore și-a tăiat antebrațul cu briceagul și, mai mult mort decît viu, după ce a trebuit să coboare un perete de douăzeci de metri în coardă și după ce a mers vreo doisprezece kilometri, a întîlnit o familie de olandezi care a chemat ajutor. Într-o carte autobiografică, *Between a Rock and a Hard Place*, Ralston rînduiește non-cronologic întîmplări din copilăria sa, dragostea sa față de călătorii și față de cățărări (pentru care a renunțat la o carieră în cadrul companiei Intel), precum și

datele accidentului. *127 Hours*, filmul lui Danny Boyle, e o semi-ficțiune care pornește de la textul autobiografic al lui Ralston.

În acest proiect, Boyle păstrează atitudinea exuberantă din *Slumdog Millionaire*. La început, pe un ecran împărțit în trei, filmul derulează pe repede înainte secvențe care trimit la consumism, la clipe din viața personajului (vom descoperi pe parcurs că sînt secvențe din viața sa) și imagini din natură. Aparatul de filmat (mînuit de colaboratorul de cursă lungă al lui Boyle, Anthony Dod Mantle) surprinde povestea în ritmul vieții interioare a eroului. Aleargă frenetic cînd Aron face trekking, stă pleoștită cînd eroul amortește, tremură printre viscere atunci cînd tînărul taie în carne vie, urmează acut detaliile halucinațiilor eroului atunci cînd viața sa începe să se sugrume sub bolovan. E un film alert, cool, frivol, ca muzica pe care o ascultă eroul.

Atitudinea cool a filmului contrastează, însă, cu drama eroului. În cazul acesta, cool nu înseamnă comedie, cu toate că filmul vrea să țină în viață zîmbetul spectatorului pentru o bună bucată de vreme. Vrea să îl țină, însă nu în sensul lui Allen, ca privire detașată, înțeleaptă asupra neîmplinirilor vieții; nici în sensul lui Roberto Benigni din *La vita é bella*, ca încercare de a traversa o nenorocire cu zîmbetul pe buze, în speranța că o privire inocentă (a copilului) ar putea îneca amarul unui popor înconjurat cu sîrmă ghimpată - o încercare artistică prin care dramatismul e cu atît mai ridicat cu cît spectatorul e mai conectat la încercările lucide ale personajului matur de a transforma lagărul nazist într-un spațiu de joacă pentru copii; deoarece, la Benigni, conectarea la drama personajului devine

meditație pentru spectator, un spectator conștient de tragismul situației. În *127 Hours*, însă, nu putem vorbi de vreo meditație. Autorul abuzează de mijloacele cinematografiei pentru a plasa spectatorul într-o stare de bună-dispoziție generală. Sport, muzică, un tip încăpățânat, aventurier, care nu dă socoteală nimănui, o inimă care bate în ritmul pedalării prin Canion, ceva fete, o baie savuroasă într-un lac subteran. Și după ce spectatorul e gîdilat cu atenție, e luat puternic de cap și izbit de podea.

Asta înseamnă cool: Boyle se comportă ca un reporter care vrea să își șocheze puternic privitorul. Așa că tot ceea ce construiește are numai rolul de a potența secvența șoc a filmului, tăierea antebrațului. Confortul spectatorului nu e deranjat de vreo invitație la a analiza situația personajului - Ralston se mutilează sau își salvează viața? -, sau de vreo încercare de a pune sub semnul întrebării lejeritatea raportării sale la viață pînă în clipa accidentului. Confortul spectatorului e dezechilibrat de apariția pe ecran a unor imagini violente. O violență care devine trivială odată ce e lipsită de vreo funcție dramatică, alta decît aceea de a șoca. Reacția spectatorului în clipa în care personajul înfige cuțitul în carne e de a se uita sau de a închide ochii, suportă sau nu suportă lovitura dată de regizor, nicidecum de a înțelege suferința sau drama cuiva. Nu fiindcă Ralston nu ar fi suferit în realitate, ci fiindcă autorul filmului nu e interesat de acea suferință. Lucru vizibil și în felul în care Boyle închide povestea: în imagine e Ralston, soția sa și fiul lor; pînă la urmă e bine, duce o viață tihnită, încă se cațără.

Astfel, dacă e ceva înțelepciune în istoria lui Ralston, ea nu e de găsit în filmul lui Danny Boyle.

colaționări

„Never let me go”

Alexandru Jurcan

A fi sau a nu fi... și dacă în Edenul copilăriei am ști ce obstacole ne așteaptă, am renunța la viață? Copiii din romanul *Să nu mă părăsești* de Kazuo Ishiguro (vezi traducerea de la Polirom, 2006, semnată de Vali Florescu) sunt fericiți pentru că nu știu ce va urma. Madame le spune mai târziu: „Da, în multe privințe v-am păcălit, însă v-am oferit o copilărie. Nu v-ați fi cufundat în artă, dacă ați fi știut ce vă așteaptă... Tuturor ne e frică de voi...”.

Uluitoare parabolă a existenței umane! Adică vine vremea donării de organe. Prima donare, a doua... și tot așa pînă la „centrul de sfârșire”. Numai copilăria a fost perfectă, deoarece au avut grijă alții să ne ferească de asprimea înverșunată a lumii exterioare. Poți rezista și după a treia donare, chiar dacă devii o legumă. În orice caz, „nu există amânări”, implacabilul e la el acasă. Donarea e, desigur, o metaforă subtilă a încercărilor vieții. Poți supraviețui unei despărțiri și suporti boli, ba chiar moartea celor dragi. Te târăști neputincios, nu te poți opune. A câta donare? A câta înfrângere? Te revolți? Cine te aude? Ce ți-e scris... Fatalism bătut în cuie. Donări și donatori. Te bucuri de viață în niște limite.

Atâta e rostul tău, nu poți dezerta. Poate un strigăt, ca la Pasolini, în filmul *Teorema*?

Filmul lui Mark Romanek - *Never let me go* - nu e altceva decît o bună ecranizare a romanului lui Ishiguro, cu Carey Mulligan (din filmul *An Education*), Andrew Garfield (*The Social Networks*), Keira Knightley (*Ducesa*). Kathy, Tommy și Ruth, adică un trio cu o existență impusă: „Vei da organe!”. La început nu se vede sabia lui Damocles. Cutia Pandorei va fi deschisă mai târziu. Au fost crescuți să se supună doctrinei sociale, să nu fugă. Nu au noțiunea alegerii. Pentru ei, gardienii sunt niște protectori. Destinele lor sunt sacrificate din rațiuni egoiste. În film există un terifiant contrast între formă și conținut, dacă ne gândim că peisajele au un lirism liniștitor. Parcă e abolit orice stres și te invadează un calm protector, derivat din fatalismul asumat. Filmul are un impact total, grație actorilor și curgerii ireversibile a secvențelor. Plutește flagrant un inefabil strigăt stopat, amputat.

Ishiguro a scris și tulburătorul roman *Rămășițele zilei*, ecranizat de James Ivory, cu Anthony Hopkins. Majordomul Stevens nu este și el un prizonier al... destinului? Nu e



legat de ideea de acceptare, fatalitate? Japonezul Ishiguro a mai scris și *Amintirea palidă a munților*, *Nemângâiații*, *Un artist al lumii trecătoare* etc.

sumar

blocnotes		
<i>Oana Popițiu</i>	50 de ani de posteritate blagiană	2
editorial		
<i>Oana Albescu</i>	Multiculturalism în Europa Unită?	3
cărți în actualitate		
<i>Constantin Cubleșan</i>	Geo Bogza comentat de N. Steinhardt	4
<i>Vistian Goia</i>	Povestire cu final neașteptat	5
comentarii		
<i>Petru Poantă</i>	Întoarcerea lui Dante	6
lecturi		
<i>Ion Pop</i>	Ioana Ieronim în "ediție definitivă"	7
incidențe		
<i>Arina Neagu</i>	Când femeia devine simbol	9
sare-n ochi		
<i>Laszlo Alexandru</i>	Cimitirul lui Eco	11
centenar Emil Cioran		
<i>Ovidiu Pecican</i>	Paradis cioranian	12
<i>Marie Dollé</i>	Franceza după Cioran	13
proza		
<i>Mircea Pora</i>	Însemnările unui turist	14
poezia		
<i>Marcel Mureșeanu</i>		16
traford		
<i>Bálint Tamás</i>	Versuri	17
showmustgoon		
<i>Oana Pughineanu</i>	Ză HR and ză PR. Catering cultural	17
interviu		
<i>de vorbă cu prof. univ. dr. Dumitru Micu</i>	"După definitivarea fiecărui număr al <i>Gazetei literare</i> , Securitatea cerea materialele refuzate"	18
ancheta		
O criză a presei scrise?		
<i>Gagyí Iosif Pavel</i>	Nu știm să definim cu aceiași termeni criza	20
accent		
<i>Marius Jucan</i>	În siajul grotescului	22
<i>Vianu Mureșan</i>	Povestea fără început	23
dezbatere & idei		
<i>Sergiu Gherghina</i>	Cartierul chinezesc	24
homo ludens		
<i>Cristian Cheșuț</i>	Jocul cu zarurile, între șansă și destin	25
flash meridian		
<i>Virgil Stanciu</i>	O autobiografie indirectă	27
rânduri de ocazie		
<i>Radu Țuculescu</i>	Hârlav, pe urmele lui nenea Iancu...	32
zapp media		
<i>Adrian Țion</i>	Cui prodest?	28
jazz story		
<i>Ioan Mușlea</i>	Swing-ul rege	29
corespondență din Lisabona		
<i>Virgil Mihaiu</i>	Corul <i>Theophania</i> la Lisabona	30
teatru		
<i>Claudiu Groza</i>	Timișoara. Festival	32
<i>Claudiu Groza</i>	Periplu teatral vâlcean	33
film		
<i>Lucian Maier</i>	Timishort 2011	34
<i>Lucian Maier</i>	127 Hours	35
colaționări		
<i>Alexandru Jurcan</i>	"Never let me go"	35
plastica		
<i>I.-P. Azap</i>	Arborii cosmici ai lui Mircea Pop	36

plastica

Arborii cosmici ai lui Mircea Pop

I.-P. Azap

Mircea Pop s-a născut la 21 aprilie 1956, în satul Hășdate (județul Cluj). A studiat pictura la Școala Populară de Artă Cluj (promoția 1978), iar în 1998 absolvă Academia de Arte Vizuale „Ion Andreescu” din Cluj, Secția ceramică-sticlă; din același an este profesor de Educație Vizuală la Liceul „Ana Ipătescu” din Gherla. Din 2000 este membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România - Filiala Cluj. A avut mai multe expoziții - personale: Casa de Cultură a Tineretului Cluj-Napoca (1987), Casa de Cultură a Studenților Cluj-Napoca (1988, 1989, 1990), Muzeul Etnografic Negrești Oaș (1996), Muzeul de Istorie Gherla (2002, 2003), Galeria de Artă Gherla (2004), Muzeul de Istorie Dej (2009), și de grup: Muzeul Donațiilor Cluj-Napoca (1995), Galeriele U.A.P. Cluj-Napoca (2001, 2009). Au formulat aprecieri critice despre creația sa: Alexandru Căpraru, Radu Vasile, Acad. Ștefan Pascu, Ilie Călian, Daria Dumitrescu, Szekely Csaba, Virgil Rațiu, Iulian Dămăcuș ș.a.

La sfârșitul lunii aprilie a acestui an, Muzeul din Hășdate a găzduit Expoziția de xilogravură și sculptură „Toiag”, organizată de Asociația pentru Arte și Centrul de Xilogravură Hășdate. Despre această cea mai recentă expoziție personală, Mircea Pop (se) mărturisește:

„Lucrările din lemn sculptat în relief ori rombos se pun în valoare prin simboluri, semne arhetipale viu colorate. Sunt reprezentate în simetrie, unele stilizate, fiind raportate la natura spirituală a omului cu trăirile, sentimentele și extazul vieții, pornind de la ideea și conceptul de Om, altfel spus, Arbori Cosmici - individualizați, Om în transcendere - aflați în căutare de sine. Lucrările folosesc simboluri religioase creștine, mitice și semne care se regăsesc în natură ori în arta populară: sculptură, țesături sau ceramică. Se pot citi pe ele forme vegetale, fructe, forme geometrice, forme animale, păsări, unele având înțelesuri ezoterice.

Lucrările sunt simetrice, echilibrate, reprezentând dualismul lumii. Vrând să reinvie mitul creștin al corabiei lui Noe (unde porumbelul vestește și descoperă tărâmul transcederii, venind cu o ramură de măslin înflorită - a spiritului -, corbul rămânând pe pământ, în lumea interioară), lucrările sunt ca și coborâte din corabie. Se poate face o analogie între om și arbor. Arbor este denumirea catargului corăbiilor care susține velele, acestea fiind purtate și duse de curenții cosmici, ai spiritului și sufletului, deasupra apelor primordiale ale Absolutului. Corabia se oprește pe muntele Ararat, simbol al axei creației lumii. „Aror” în ebraică înseamnă blestem; pe munte s-a ridicat blestemul.

Noe dă drumul tuturor viețuitoarelor pământului la vederea curcubeului. Lumea trăiește în numele acestor viețuitoare-simboluri cu care a conviețuit în corabie, ele având un „eu” foarte dezvoltat. Fiecare om are un corespondent din acea corabie care acum se găsește în natură.



Lucrările au nume ca: Omul Pasăre, Omul Urs, Omul Cămilă, Omul Poartă, Omul Mistreț, Omul Rodie, Omul Fluture, Omul Pelican, Omul Barză. Omul este cununia cerului cu pământul; ieșirea din nume, din poreclă este calea rătăcită.

Lucrările sunt duale, cosmice și individualizate, se citesc pe verticală având o suprapunere de până la șapte simboluri ori semne. Arca lui Noe este ființa noastră interioară.

Procedeul de modelare a eului este unul curat și cinstit, lăuntric. Arborii au simboluri religioase și mitice, lumea trăind în numele lor, ori al semnelor, adică cerului, pătratului, triunghiului, învârtindu-se în jurul propriei axe și totodată în jurul axului central de unde au pornit, adică în jurul muntelui Ararat. Mulți dintre ei sunt chemați și aleși spre polarități, adică spre nonmanifestare. La ieșirea din corabie, Noe plantează o vie și sărbătorește cu vin în cort și, dezbrăcându-se, oficiază actul trăirii dionisiace.

Dansul călugărilor derviși este asemănător: în număr de șapte se rotesc atât în jurul lor cât și în jurul celui din centrul cercului, în direcția acelor ceasornicului, pentru iluminare și extaz.

Un exemplu străvechi ar fi Roata de foc din Hășdate. La sărbătoarea Sfântului Gheorghe, seara, tinerii leagă o roată de lemn cu multe paie, o aprind și îi dau drumul dintr-un vârf de deal. Urmează strigăturile și porecele, „ciufalele”, cu scop de ridiculare a moravurilor, a fetelor tinere și a gazdelor din sat. Fiecare om are o poreclă: ursu, iedul, șutu, lungu, turca, ropota, mațu, gaga, lulu, iordan etc., ca niște metamorfoze. La porți se puneau cununi de măcieși cu spini, de la un stâlp la altul, pentru a se alunga duhurile și spiritele rele și pentru a nu se fura laptele vitelor. Pe urmă tinerii se duceau în sat și sărbătoreau în curțile fetelor, pe care le urzicau. Roata de foc se poate compara cu șarpele mușcându-și coada, Uroboros.

Roata care arde se poate compara cu arderea lăuntrică, cu mistuirea întru ființă, pornită de la sâmburele vieții, migdalul, și urcând de-a lungul capului, locul sacru. Spinii porților se pot compara cu coroana suferinței.”

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19232 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 18 LEI - TRIMESTRU, 36 LEI - SEMESTRU, 72 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 27 LEI - TRIMESTRU, 54 LEI - SEMESTRU, 108 LEI - UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

