

TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul VI • 16-30 iunie 2007

115



Județul Cluj

1,5 lei



Cristian Bors - Himera

*Prim plan: Holender, altfel
Cornel Ungureanu și Vasile Bogdan*

*Andrei Marga:
Joseph Ratzinger Benedikt XVI*

Sibiu 2007

Culorile unei avangarde "rescrise"

*Laszlo Alexandru
Dante - "Infernul"*

interviu

Vladislav Piavko

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ,
CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

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

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

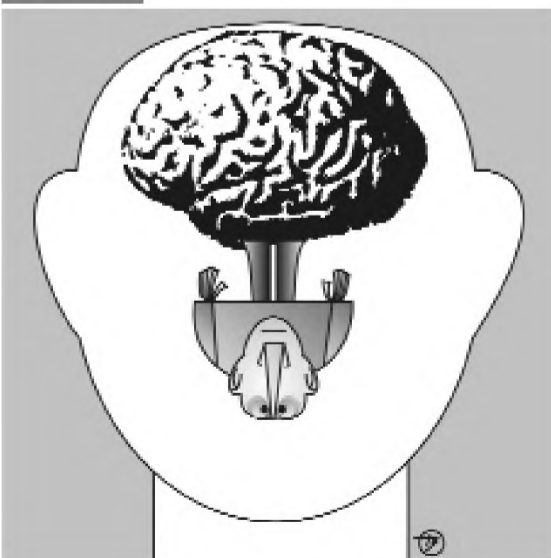
Colaționare și supervizare:
L.G. Ilea

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

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

ISSN 1223-8546

bour



actualitate

Premiile TIFF 2007

Ioan-Pavel Azap

Cea de-a șasea ediție a Festivalului Internațional de Film Transilvania, desfășurată în paralel la Cluj-Napoca (1-10 iunie) și la Sibiu (4-10 iunie), s-a remarcat prin calitatea filmelor prezentate (cu minime, inevitabile, excepții), îndeosebi în secțiunea competitivă. În cadrul zilelor filmului românesc, am avut privilegiul vizionării în premieră a trei filme excepționale: *Restul e tăcere* (r. Nae Caranfil), *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile - Amintiri din epoca de aur* (r. Cristian Mungiu) și *Arizona Driming'* (r. Cristian Nemescu). Dacă la aceasta adăugăm și afluneta publicului, cel mai mare număr de spectatori înregistrat până acum la o ediție TIFF (și mă refer doar la Cluj), putem spune că această ediție a fost cea mai reușită.

Juriul TIFF 2007 - format din: Claudia Landsberger (Olanda), președinte și membru fondator al European Film Promotion, organizație ce a lucrat îndeaproape cu numeroase festivaluri de film pentru a promova imaginea cinematografului europene; Vibeke Windeliv (Danemarca), producător de film de la jumătatea anilor '70 până în prezent, colaboratoare de bază a regizorului Lars Von Trier; Christine Bardsley (Anglia), Film Programme Manager în departamentul Arte de la British Council; Vivi Drăgan Vasile (România), director de imagine a cărei filmografie cuprinde aproximativ 50 de titluri din 1976 până în prezent (din 1992 este directorul artistic/ executiv al FAV, Fundația Arte Vizuale); Răzvan Vasilescu (România), actor renumit de teatru și film care a debutat în cinematografie în 1978 și a cărei biografie personală cuprinde nenumărate mari producții de film și piese de teatru - a acordat următoarele premii:

Trofeul "Transilvania" (10.000 EURO, oferit de Vodafone) pentru cel mai bun film aflat în Competiție: *La Sagrada Familia / Familia sfântă* (Chile, regia Sebastian Campos);

Premiul de regie (5.000 EURO, oferit de Centrul Național al Cinematografiei): *Ragnar Bragason*, pentru filmul *Börn / Copii* (Islanda);

Premiul pentru cea mai bună interpretare (2000 EURO, oferit de Vitruva Advertising): *Luca Lionello*, pentru rolul din *Cover-Boy - L'ultima rivoluzione / Fotomodelul* (Italia, regia Carmine Amoroso);

Premiul pentru imagine (oferit de Kodak Cinelabs Romania): *Cristian Cottet*, pentru imaginea filmului *La Antena / Antena* (Argentina, regia Esteban Sapir);

Mențiune specială: *Azul Oscuro Casi Negro / Albastru închis aproape negru* (Spania, regia Daniel Sánchez Arévalo).

Alte premii:

Premiul special TIFF 2007 (oferit de organizatorii Festivalului Internațional de Film Transilvania): echipa filmului *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (România, regia Cristian Mungiu);



Regizorul Sebastian Campos cu Trofeul Transilvania pentru cel mai bun film din competiție: *Familia sfântă* (*La sagrada familia*, Chile)

Premiul FIPRESCI (oferit de Asociația Presei de Film Străine): *Dincolo de pădure / Einst sühe Heimat* (Austria, regia Gerlad Igor Hauzenberger);

Premiul publicului (prin vot, oferit de Re:publik): *Azul oscuro casi negro / Albastru închis aproape negru* (Spania, regia Daniel Sánchez Arévalo);

Premiul JAMESON pentru cel mai bun scurtmetraj prezentat în secțiunea „Umbre”: *Droomtjd / În vis* (Belgia, regia Tom Van Avermaet);

Premiul pentru întreaga carieră (oferit de Banca Transilvania): *Irina Petrescu și Ioana Bulcă* (România);

Premiul pentru întreaga cariera oferit unei personalități din cinematografia europeană: *Franco Nero* (Italia);

Premiul pentru întreaga carieră: regizorul britanic *Nicolas Roeg*;

Premiu pentru scenariu de scurtmetraj (1000 USD, oferit de HBO România): *Doru Lupeanu*, pentru scenariul *Fata galbenă care râde*;

Premiu pentru scenariu de lungmetraj (2000 USD, oferit de HBO România): *Mircea Jacan*, pentru scenariul *Misiunea*;

Premiul Zilelor Filmului Românesc pentru secțiunea scurtmetraj (un pachet de editare Avid Media Composer, oferit de Marcotec Bucharest): *Radu Jude*, pentru filmul *Lampa cu căciulă*;

Premiul Zilelor Filmului Românesc pentru secțiunea lungmetraj (2000 EURO, oferit de Cinemax): *Cristian Mungiu* pentru filmul *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*;

Premiul pentru o tânără speranță a cinematografului românesc (1500 EURO, oferit de Tomi): *Anamaria Marinca* (pentru rolul din filmul *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*).

În numărul următor al revistei noastre vom reveni cu un amplu grupaj despre ediția a șasea a Festivalului Internațional de Film Transilvania.



Radio România Cultural



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

Radio-grafii literare
Un talk-show de literatură
contemporană

101,0 FM

editorial

Pe urmele venerabilului domn Ftiriadi

Ștefan Manasia

Vă mai amintiți de *Micul Ftiriadi*? Nu, nu la personajul caragialian mă refer, ci la foaia volantă cu același nume produsă & promovată pe holurile Literelor bucureștene de Un Cristian (Cristi Cosma). În fiecare număr al lăliputanei reviste, scoase la xerox, Cristi – pe atunci studente în biblioteconomie – a promovat câte un (foarte) tânăr scriitor: luând-o cu ani buni înaintea epocii, vedea în autor o posibilă „afacere”, iar în manageriatul literaturii actuale o posibilă sursă de „venit”. Entuziasmul cronic, veți vedea, nu l-a părăsit nici azi.

Cam în aceeași vreme (pe 1 ianuarie 2002) apărea primul număr al revistei *Fracturi* sub direcția lui Marius Ianuș. De fapt, primul proiect coerent, ambițios și valoros al generației 2000. *Fracturi-le* au propus un număr de tineri poeți și prozatori de real talent, având în comun, pe lângă apetitul pentru frondă & scandal, cultul autenticității, al imediatității, al hiperrealismului, noțiuni rudimentare de hipertext, de marketing literar. Revista conserva, de asemenea, ceva din profilul psihologic al directorului ei: tipărită pe hârtie de ziar și împetrișată cu desenele lui Silviu Gherman îmi aduce aminte de vechiul *Jurnal SF*, având ca și acela mistică tehnologiei și a unui onirism ușor demodat – oare câți puști au cumpărat *JSF* la începutul anilor '90?; promova rubrici distincte dedicate bășcăliei, umorului terestru asemenea *Academiei Cațavencu* sau revistelor școlărești manufacturate; încuraja sponsorii generoși – sublimi, dar absenți cu desăvârșire în acei ani – să-și facă reclamă în paginile sale *vii & deștepte*. Evident că, fără a avea „spatele financiar” asigurat, falimentul a așteptat-o la colț. Nu îndeajuns de repede însă pentru ca tinerii autori să rămână și obscuri, ei fiind de-a dreptul luați în brațe de edituri ca *Vinea* (poezii) sau *Polirom* (prozatorii). Primii pași fuseseră făcuți, restul e istorie (literară). Mă întreb și azi ce s-ar fi întâmplat dacă proiectul *Fracturi* ar fi fost sprijinit la timp de uniunea Bătrânilor, condusă la acea dată de dl. Uricaru, dacă revista ar fi găsit propria nișă pe piață: elaborată extrem de șmecheros, cu lipici la adolescenți, probabil că ar fi adus mai multe servicii literaturii române decât obositele programe școlare.

Spiritul ludic & literatura „deschisă”, dezinhibată a tinerei generații aveau să lovească din nou, de data aceasta la Arad. Grupați sub umbrela „Celebrului Animal”, junii scriitori Leac, Lazurca, Măduța și Khasis au reușit să tipărească numerele savuroase ale revistei *Ca și cum* pe cont propriu, culegând admirația și invidia confrăților.

Am amintit aici *Micul Ftiriadi*, *Fracturi* și *Ca și cum*, poate singurele reviste literare din ultimii ani care – realmente și ce iresponsabil cuvânt – m-au încântat. Am văzut în ele prea puțin din cabalele, socotelile, grija pentru imagine ale scriitorilor consacrați și mult mai multă literatură scrisă de dragul literaturii, pentru prieteni, pentru cititorii cei mai tineri. Ceva din filonul efemeridelor avangardiste – de la *urmuz* la *alge* și de la *unu* la *pula* – s-a conservat și distilat la început de mileniu în publicațiile „neoavangardiștilor” (așa cum, peiorativ, i-au numit unii pe 2000iști).

Asumându-și uneori, inevitabil, și ridicolul și amatorismul (pentru că nimeni nu s-a născut învățat), consider că cele trei reviste au deschis o breșă în mentalitatea jurnalistică și în publicistica literară de la noi. O anume lejeritate a discursului a pătruns pînă și în cel mai scoțos săptămînal (*România literară*), altele au învățat de la fracturiști tehnica scandalului, a polemicii cu armamentul greu – al criticii – din dotare (*Cultura* a format cea mai reductabilă echipă de critici din ultimul val de scriitori), altele duc mai departe principiul hedonist al literaturii calde, de plăcere, însă nicidecum frivole (*Versus-m*, *Noua literatură*, *Pana mea*). Cu o formulă redacțională întinerită, *Cuvântul* are de dus mai departe proiectul elitist, performant propus de profesorul Mircea Martin și, totodată, campania de a deschide gustul pentru lectură cititorilor celor mai tineri (așa cum redacția condusă de Răzvan Țupa încearcă în cadrul Premiilor revistei *Cuvântul* pentru liceeni).

La Cluj, am așteptat după 2000 (de cînd directoratul a fost preluat de Horea Poenar) o revigorare a proiectului echinoxist. Revista *Echinox* a reușit să provoace o vie polemică în mediul universitar local, a realizat un *Dicționar* ce reconturează o paradigmă și reconfigurează critic istoria grupării, de la finele anilor '60 pînă în prezent. Cîteva din vocile strălucite ale ultimei generații, ce activează în domeniul eseisticii, cronicii literare, poeziei etc. s-au lansat pe trambulina echinoxistă. Subfinanțarea, permanentul conflict cu Universitatea fac însă ca vocea noului *Echinox* să nu se audă cît și cum ar trebui.

Un destin în oglindă, asemănător cu al longevivului *Echinox*, pîndește și mai recenta *Verso*, revista girată de optzecistul Ion Mureșan, ce promitea o radicalizare a discursului critic în publicistica clujeană.

Am lăsat mai la urmă *Tribuna* dar, oricît îi voi deranja pe unii, o voi prezenta în același context. Cu echipa întinerită (din 2003), aproape dublîndu-și numărul de pagini, îmbogățindu-și rubricatura și atrăgînd, anual, noi colaboratori,



Marius Mureșan

Trecere

Tribuna reușește să fie cea mai substanțială și cea mai citită revistă a Clujului. Sub patronajul acesteia se desfășoară ședințele „Clubului de Lectură”, unde au citit cei mai valoroși scriitori tineri ai Clujului, publicați ulterior în revistă. Cîteva din numerele tematice, ingenios gîndite de Oana Pughineanu au atras minia proletară a marilor oameni din județ.

În redacția ultimei sosite pe piață, a revistei *Pana mea*, îi reîntîlnim pe *Micul domn Ftiriadi* (alias un Cristian, alias Cristi Cosma), iar la departamentul „grafică, efecte speciale” pe anarhistul îmburghezit Ianuș. Editorul, pesemne cu dare de mîna & molipsit de entuziasmul celor doi, este tînărul poet SGB (pseudonimul lui Bogdan G. Stoian). Cum revista a reușit să-și apropie încă de la primul număr nume cu rezonanță din literatura actuală (de la Octavian Soviany la Ruxandra Cesereanu, de la Alex Matei la Dan Lungu, de la Bogdan Crețu la Cosmin Ciotloș, de la Domnica Drumea la Claudiu Komartin) nu putem decît să-i urăm succes și aceeași selecție riguroasă a colaboratorilor și pe viitor. Iar dacă va ajunge pe tarabe, la chioșcuri, dacă va ști să-și identifice *targetul* printre studenți și liceeni, va avea cu siguranță și viitor.

Altfel ne va rămîne fixat în memorie încă un mic moment plăcut al marelui – și niciodată îndeajuns istoricizat – Avangardism. *Micul Ftiriadi* probabil că acum mustăcește și are de ce.



Ledniczky Tamas

Mâna

better times

Valentin Derevlean

Olga Ștefan
Toate ceasurile
București, Editura Vinea, 2006

Debuturile feminine în poezia românească a ultimilor ani au creat un spațiu ce tinde să devină din ce în ce mai puternic unul de referință pentru viitoarele poetese, un loc comun al motivelor și exploatărilor de imagini excesiv feminine. Mai toate debutantele de la noi au citit-o pe Sylvia Plath, mai toate scriu despre frumusețea interioară – un fel de teighea din piața de carne, plină cu mațe, viscere tenebroase, spermă, menștră și multă durere organică greu de explicat. O poezie care-și revendică identitatea din propriile malformații tematice, o poezie frustă, învălmășită de amestecul confuz dintre sex, dragoste și celălaltul din spațiul suferinței.

Volumul de debut al Olgăi Ștefan – *Toate ceasurile*, apărut la Vinea în 2006, distins cu premiul „Ion Vinea” în același an, e o carte ce nu face abstracție de zona în care se înscrie poezia feminină actuală, dar nici nu o confirmă. Volum gros, aproape 140 de pagini, ce te întâmpină din start cu o copertă de culoare verde – bolnav, *Toate ceasurile* e biografia unei maturizări, a unei așteptări continue a Celuilalt – el, masculul tânăr, dezvirginator, blazat și puțin boem. O carte (așa cum mărturisește autoarea) – „este vorba aici despre mine”, o carte în care „zonele olga” sunt tot atâtea posibilități de a te înțelege pe tine prin șocul produs de Celălalt.

Olga Ștefan nu scrie o poezie despre Celălaltul masculin ca și congenera ei, nu o interesează iubirile extreme, sexualitatea exhibată la maxim. Mai degrabă o poezie naivă, ce vine dinspre „așternuturile cu ursuleți” înspre „port între picioare un motmânt sigilat și gol”. Poemele, lungi și vulcanice ca izbucnire, se coagulează în jurul aceleiași călătorii spre celălalt, o călătorie văzută încă prin ochii unei adolescențe maturiza(n)te, dar cu poză de femeie deja dezabuzată: „trag după mine dragostea asta ca pe o geantă cu roți”. Celălalt – fie el Demian/ Dem sau Louis, e încă necunoscut, încă departe de a deveni bărbatul nazist din poemele Sylviei Plath: „căldurile de mai te înlănțuie ca niște jucării sexuale”, „drumul spre casa de marcat. drumul spre casa de toleranță. drumul spre casa/ de copii. pașii tăi au învățat să le distingă răceala.” Evident, nici Olga nu scapă de playlistul vremii. Pe lângă senzualitatea unor anumite experiențe de maturizare sexuală, apar și versuri brutale prin neconcordanța cu întregul: „să-ți mulțumesc pentru că-mi desfăci coapsele și pentru că-mi întrerupi gesturile.” Nu cred în acea Olga văzută ca o feminitate traumatizată. O astfel de imagine dă bine în poezia de azi, dar în volumul acesta arată fals, fad, fără credibilitate – sentiment deranjant când îl citești, creează impresia de fațadă, de mască plimbată de ici până colo de dragul receptării („poți să spui că niciodată n-am să fiu suficient de/ coaptă pentru emoții ca astea despre care-ți scriu”).

Dacă tematic, volumul e unitar – gafează destul de puțin față de altele apărute recent, la nivelul construcției, apar probleme mari. De unde trag concluziile, ipotetice, evident, că debutul acesta e încă prematur. Olga Ștefan are imaginație de poet, dar nu știe cum să o așeze în pagină. Scrie mult,

cartea

versuri lungi, poeme de câteva pagini, dar se grăbește. Nu lucrează poezia, impresia persistentă e de idei geniale sufocate de mult balast. Există o grabă în a scrie, în a pune totul pe hârtie, în a spune totul dintr-o răsuflare (gest pe care-l înțeleg datorită vârstei autoarei), dar se greșește când e vorba de pauze de respirație, ritm, material poetic incoerent așezat în logica textului. Să exemplificăm. Olga Ștefan are uneori intuiții grozave, dar le îngroapă din cauza explicațiilor. Prea preocupată să nu fie înțeleasă greșit, nu se mulțumește cu jumătăți de măsură, cu sugestii, apropouri. Tinde să le explice, să le detalieze – fapt ce duce inevitabil la sufocarea textului. Un vers ca „la sfârșitul iernii ploaia ne va răni pereții tapetați” e urmat de o trimitere puerilă: „cu mușcăiul fotografiilor din altă viață”. Un altul în care spune că „hunedoara crește în visele mele ca o tumoare malignă” – imagine superbă, să recunoaștem, e urmat de explicația „pe esofagul fumătorilor pasivi”. De parcă aveam nevoie de jocul acesta facil. Balast mult. Versuri ca – „tu și cu mine ne vom dezvăța repede de spălarea picioarelor amputate din corpurile/ acestor soldați de plumb răniți în războaie și-n dragoste”, „de-aici l-ar mai putea scoate/ doar o echipă de descarcerare/ ca pe victima unui accident cu mașini făcute zob” (mă întreb unde mai intervine descarcerarea dacă nu la accidente, și nu la alea cu mașini făcute zob!), „acum străzile pe care te plimbi miros exact ca mine/ a transpirație diluată cu spray...” sau imagini redundante ca: „urina hepaticilor cu ochi portocalii”, „agorafobie. spaima de mers singură prin piețele deschise...”, „ca un capsator mușcând dintr-o foaie”, „tahicardie. (o inimă care bate prea repede...)” – nu fac decât să umbrească imaginile poetice reușite. E imposibil să scrii un poem bun în care să servești imagini de-a gata, să le caracterizezi, să le inventariezi, ca și cum celui care citește îi lași doar șansa de a te confirma pe tine: „demian ar fi zis că-i seamănă unei felii de pâine/ întoarsă și-ntinsă obscen [subl. mea] pe plita fierbinte.” Sau: „își întinde lasciv [subl. mea] brațele înnegrite.” Nu mă interesează caracterizările poetului, vreau să îmi dau singur seama de lascivitatea unei imagini!

Astfel de greșeli reduc puternic din forța versurilor. Și creează, în mod evident, impresia de stângăcie, de atelier, de texte de sertar. Dacă Olga Ștefan ar reuși să dozeze imaginile mai bine, să dea ritm poeziei și nu doar lungime, să lucreze textul, să-l șlefuiască după „curele de inspirație”, sunt sigur că ar ieși un volum net superior. Deocamdată, molozul și construcția deficitară a multor poezii dau impresia unui volum scris pe fugă, neglijent cu cititorii. Și cu imaginea poetului, bineînțeles.

Où est le Paris d'antan?...

Ioana Cistelecan

Gheorghe Mocuța
Călătorie.exil
Timișoara, Editura Brumar, 2007

Parisul ingrat, Parisul infernal, Parisul crepuscular – acestea sunt variațiile unui unic spațiu babilonian, agresivizat, contorsionând experiența tatălui, ca brav-indurerat însoțitor al fiului, navigând onest și brut pe străzile scuturate



Eugen Gocan

Mamă cu copil

de misterios ale metropolei (odată fascinante!), asemenea unui Charon ce tentează, de data asta, strategiile amînării sfârșitului implacabil și-și conglomerază lirico-diaristic trăirile. Recentul volum de poeme al lui Gheorghe Mocuța exorcizează un sine suferind, prizonier culpabil al durerii, exersînd decența supraviețuirii marginale. Dincolo de paradoxuri, scufundat și amprentat de malefic, orașul se leapădă, rînd pe rînd, ca-ntr-un obstinant exercițiu al demistificării, dar și al asumării suferinței absolute, de toate atributele sale legendar-prietenoase, încercîndu-se pas cu pas, zi de zi, cu pecețile golului și ale hăului intrinsec. Celălalt Paris e și el o cetate bine încheată, o hartă a proximității materializînd violențe, hiperbolizînd un negativ agresivizat: astfel, Montparnasse-ul nu mai articulează dulceagul refren „bienvenue!”, ci își crispează poarta într-una a iadului, ca posibilă expandare a interiorului tensionat; spitalul Avicenne magnetizează energiile pervertite, maladive ale infernalului Paris, dozînd speranțele auctoriale camuflate, obiectivate și persiflate – în jurul acestui *axis mundi* gravitează un cotidian al întunericului, respingînd familiarul sau, cel mult, degustîndu-l la adăpostul non-animatului, al aparatului foto, ori distanțîndu-l ca perspectivă, dincolo de palpabil („privesc parisul – straniu dans (...) // ascult parisul – un suspans/ între abis și univers/ între declin și *renaissance*”; „stăteam pe trunchiul unui platan din parcul spitalului *avicenne*/ și așteptam revelația (...)/ stomacul meu era o colivie imensă/ în care intrau stoluri de păsări negre”; „rup cu dinții din culorile psihedelice ale cheiului/ caut ceva cum ar fi pămîntul promis/ o imagine pe care s-o immortalizez/ nu cu sufletul/ ci cu aparatul meu de fotografiat/ dar acolo curge un rîu o apă tulbure/ care îmi duce la vale trupul și nu se mai oprește”; „la ora amiezii montparnassul/ e o imensă cabină telefonică/ în care toți snobii se calcă în picioare/ pe mâini pe sex pe cap și pe gură”; „de pe șosea parisul pare învelit într-o clătită parfumată/ unsă cu finetti cum îi place lui lucian”). Ochiul tatălui se dedică pare-se-n exclusivitate coordonatelor metropolei ostile, care empatizează, în cotidianul său, cu golul și durerea actantului uman ce-și apropiază condiția de străin, de exilat, cu bună-știință, pentru a nădăjdui într-un irepetabil miracol curativ al fiului. Dintr-un presupus tărîm al promisiunilor cu final fericit, Parisul e consumat

traumatic, răsturnat, refuzându-i-se aura familiară. Experiența *treceții* și implicit a evitării arderii ei se măsoară temporal în reperi ale unui real convulsiv imediat și-n reperi ale unui real familial îndepărtat, redus la stadiul de nostalgizare, rememorare, fie ea și benefic-halucinogenă; imago-ul solar se oximoronizează și el, brutalizând a mia oară un minimal confort atmosferic-intrinsec; spectaculosul e și el rutinat și abandonat în paradigma Parisului inhibitor; senzualitatea, erotismul neconcordanț defel cu suferința auctorială nu face decât să o amplifice, chiar dacă scapă pervertirii sau dacă eșuează în moarte. O metropolă interioară de-a-ndoaselea contorizează prin moarte anotimpurile și ritmicitatea vitalității superflue și reiterează nașterea sîngerîndă ca incipit blestemat al tranzitării decisive înspre moarte: „dimineța cînd mă trezesc/ hotelul de imigranți scîrție ca o corabie beată (...)/ afară e cald soarele mă plesnește pe fața proaspăt bărbierită”; „la fiecare refren repetă cuvîntul *mașinist* și *votki*/ se leagănă ca o balerină gesticulează euforic/ printre călătorii indiferenți”; „o tipă sexy/ cu părul castaniu și ochi albaștri/ (...) mă fixează pervers”; „apoi în toiul halucinațiilor lecția insolită a fiului meu:/ să ne întorcem acasă la dulceața căminului/ (...) la ronțăitul șoricelului din borcan în cămară”; „între soldurile de iarnă și cele de vară/ s-au mai stins trei copii/ (...) de nouă luni port fătul angoasei în cap/ (...) mi-a provocat o mică hemoragie”.

Drumul tatălui e pretextat de drumul chinuit al fiului. Ambele agonizează maladiivul și speranța în tămăduire, cultivînd tertipurile așteptării similare unei pauze de respirație, unei autosuspendări în lăuntru durerii, a însingurării. Însoțirea fiului bolnav marchează definitiv identitatea absolutizată a tatălui, încrustînd abisul intrinsec împovărat al acestuia din urmă într-o asemenea proporție încît pînă și ludismul lexical și imagistic eșuează-n frustrare, iar jocul intertextualității se răsfrînge în amar, într-un haz de necaz vidat de potența defulatoare și cathartică, desemnînd însă, fără doar și poate, un lirism franc și direct, veritabil și verosimil, al durerii pure.

Avataruri

Ioan Negru

Lucia Sav
Suwannaphumi - Avataruri
Cluj-Napoca, IDC Press, 2006

Unii percep moartea celuilalt ca pe o mare, fundamentală, ultimă infidelitate. Cu atît mai mare este aceasta cu cît „Prințul iubit” este cel care te înșeală, te părăsește, te abandonează lumii în care existența ta era împreună cu el, nu cu lumea. Mai ales nu cu lumea exterioară. A celorlalți. Infidelitatea supremă, moartea, este întotdeauna albă, imaculată. Albă, imaculată rămîne „prințesa” după moartea „prințului”. Ușa marii infidelități ni se deschide, ne-o deschidem, ca să putem pași imaculați în noi înșine.

Numai că infidelitatea poate fi înțeleasă și invers. Infidel este cel ce rămîne. Aceasta este însă o gândire de Zeu, iar, pe pămînt, o gândire de Rege. De Prinț. Trebuie să crezi în nemurirea fizică, într-o viață aievea după moarte, ca să-l însoțești acolo pe cel iubit, murind odată cu el. Altfel la ce bun în mormînt armurile și

veșmintele cele de preț, aurul, iubita și țitoarele; și mîncarea, și vinul, și sclavii. Și armata, și călăreții, și caii. Sunt fapte care stau mărturie, fie în pămînt, dezgropate de către arheologi, fie în literatură, în mituri. În poezie.

Artificiu poetic sau nu, ultimul volum al doamnei Lucia Sav de aici pleacă. Unii i-ar spune artificiu, alții existență reală. În carne și oase. Faptul ambiguu că totul s-ar putea să fie doar o mască, ori ca totul să fie sîngeros de real, naște poezia. Poezia în sens clasic, să-i zicem. A gîndii iubirea și moartea în sens european, dar, în același timp, și viața ca avatar, deci ca suferință este o altă mare tensiune, și poate chiar o *coincidentia oppositorum*, care deschide spre noi poezia. Dar totul poate fi un joc fără miză, cu parteneri egali, reali sau fictivi, morți sau vii, deopotrivă. Adică un text „decadent”, deci postmodern.

În cazul de față trebuie plecat de la titlu: *Suwannaphumi - Avataruri*. Am putea spune că sufletul reîncarnat este al actualei Lucia Sav, al autoarei. Care, citind și traducînd chiar istoria vieții ei anterioare petrecute în Thailanda, istorie scrisă în versuri de Prințul Tammattibes (1715-1755) în cartea sa *Cîntecele bărcilor regale*, călătorește, la modul real, în locurile în care a trăit unul dintre avatarurile sale. Avatar sau nu, această călătorie a avut loc cu cîteva ani în urmă, cartea sa consemnînd locurile despre care vorbește „Prințul poet” în *Cîntecele* amintite mai sus. În acest sens, poeta calcă pe urmele „Prințului poet”, familiarizată fiind cu textul poeziilor sale. Numai că pînă la urmă nu de strictă biografie e vorba. Căci, iată, prințul a murit împreună cu iubita sa, condamnat fiind la moarte pentru revoltă împotriva regelui și pentru adulter săvârșit cu logodnica sa, devenită între timp una dintre concubinele tatălui. Regelui său. Au fost condamnați la moarte prin biciuire. Așadar o moarte împreună.



Alexandru Pasat

Vestitor

Un alt avatar este acela al iubirii. Pentru că în carte sunt alte texte care ne vorbesc despre Elena, Didona, Cleopatra, Isolda, Salomeea etc. Poate că cele mai reușite. Iat-o pe Salomeea: 29. *Și șarpele își petrecu inelele/în jurul gâtului, /pieptului, /taliei /și coapselor ei, /și ea începu să danseze. //Smaraltele, /topazele, /safirele, /rubinele străfulgerară, /o îmbrăcată în mreje de raze. //În transă, ea își roti brațele, /își legăna șoldurile, /și undui coapsele, /și brățările, colierele/ inelele/și vertebrele șarpelui zornăiră. //Surâsul îi înflori, dinții-i sclipiră, /neagră felină. // Sub diadema-i de aur, printre gene, /urzea priviri languroase. //Îl prinseră ca într-o vrajă. /Și ochii lui străluciră, /străfulgerară, /buzele i se-nvăpăiară, /nările fremătară, /pulsul îi porni în galop. //Învins, se prăbuși în delir. Dansul acesta a făcut să cadă capul „Prințului botezător”, dar tot atît de bine poate fi dansul oricărei femei îndrăgostite. El ne aduce aminte că ea, iubirea, are un ritual anume, care trebuie săvârșit. Dansul acesta, plin de vizual, de senzual cum e, poate fi dansat pe dinăuntru. Poate fi pură interioritate. Entuziasm pur. Sau beție, delir divin. Și-atunci este, fără îndoială, avatar al iubirii. Al poeziei. Avatarul, feminin să-i zicem, al iubirii ne este sugerat de faptul că în textele din volum poeta este aceea care, îndrăgostită, îl așteaptă pe „Prinț”: *M-am îmbrăcat în solzi de jad, /spuma mării mi s-a încolăcit, /salbă, în jurul gâtului. /Mi-am pus inele și brățări de ambră/ și m-am înfășurat în sabaiul de purpură. //În așteptarea ta, am ars tămâie și smirnă/ în aurul potirelor. //Învăluită-n arabescul de-arome, /am sorbit din cupa iubirii... Căci ea este chiar iubita care va muri alături de el. Împreună. *Valuri destrămate/ îți estompează/ lumina astrală. /Pe altarul nopții, /mireasă pală/ te răsfrîngi indistinct. /Trena fină/ țî-o răsfrîmă/ acele de pin, /centura castă/ li-o deznoadă/ violetul spin.***

Că poezia își are și ea avatarul său, deși acest fapt ține la om de suferință, ar trebui să ne bucure. În volum sunt mai multe poeme care preiau înăuntru lor o parte din versurile scrise de Prințul Thammattibes și, după cum am mai spus, traduse de Lucia Sav. De poetă. De avatar. De iubită. De poezie. Sunt două ființe care se unesc, sexual și textual se unesc, redevin una singură, ca să dea naștere alteia și care să le moștenească. Și care să-și aibă propriul destin. Propriu-i avatar.

Acest ultim volum publicat de Lucia Sav este mult mai elaborat decât celelalte. Pare a fi, și în bună măsură chiar este, o *stupa*, un loc consacrat, care are drept ritual iubirea împreună, moartea împreună. Sau, mai omenesc, poezia împreună. *Prințul se-nchide în sine/ precum o scoică-n abis. /Apele-și leagănă brațele-n transă, /din înalt, /cheamă Luna-n adânc. /Ea se surpă, /il descântă, /il încântă. /El iese din sine. /Ea-și rotunjește chipul scindat.* Un volum care nu are ca forță verbul, cavaler cruciat, ci finețea meandrului, a tușei care vibrează, dă viață sau crepuscul. *Stins, rugul ninge/ cu fluturi albi, /cenușă.*

Acesta a fost, pentru o clipă, *Suwannaphumi, tărâm de aur, /lotus celest, /trece și avatar.*

comentarii

Sub semnul Franței

Ion Cristofor

Mircea Popa
Sub semnul Franței
 Cluj-Napoca, Editura Eurograph, 2006

Personalitate de marcă a culturii clujene, om al cetății prin excelență, profesorul universitar dr. Mircea Popa a intrat în conștiința publică prin competența și probitatea de critic și istoric literar, de profesor universitar și cercetător. Spirit laborios, Mircea Popa este și un comentator atent al actualității literare, criticul manifestându-se cu o ironie acidă, ce impune deopotrivă teamă și respect. În buna tradiție a marilor noștri foiletoniști, istoricul în postură de recenzent nu ezită să scrie și despre autori de toate calibrele, folosindu-și cu parcimonie rezerva de laude. Mai rar, criticul adoptă o postură de judecător inclement, ce mănăiește cu dezinvoltură biciușca ironiei sau scalpelul, cu o vădită plăcere a execuției. Ghilotina sa cade cu predilecție pe gâtul grafomanilor de ultimă oră, specie din ce în ce mai agresivă și insistentă. E o lăudabilă activitate de "sanitar", extrem de utilă în atmosfera de haos și devălmășie ce domină producția editorială a ultimilor ani.

După dispariția regretatului Mircea Zăciu, Mircea Popa a rămas în peisajul clujean ca figura cea mai proeminentă a istoriei literare. Indiscutabil, criticul a crescut sub fascinația marilor modele spirituale ale Clujului universitar, cărora le-a dedicat o incitantă carte. Pentru cei tineri, amintim că Mircea Popa s-a născut la 29 ianuarie 1939, în comuna Lazuri de Beiuș, din județul Bihor, în familia unui preot ortodox. Criticul a absolvit Facultatea de Filologie din Cluj ca șef de promoție. În ciuda înzestrării puțin obișnuite, nu va ocupa o catedră universitară, cum s-ar fi convenit, ci va funcționa în posturi dintre cele mai obscure. A trecut prin experiența de umil profesor la liceele din Săcuieni și Aleșd sau cea de muzeograf la Muzeul Regional al Banatului din Timișoara. Tenace, ca orice bihorean, va deveni, în cele din urmă, cercetător la Institutul de Lingvistică și Istorie Literară "Sextil Pușcariu" din Cluj, fiind numit, din 1982, ca șef al colectivului de istorie literară. Doctor în filologie din 1970, titlu obținut cu teza *Ilarie Chendi*, este în prezent conducător de doctorat, profesor titular la catedra de Istoria Literaturii Române a Universității "1 Decembrie" din Alba Iulia. Ca și în alte cazuri, Clujul a dat dovadă că are funesta vocație de a-și îndepărta valorile, când nu le marginalizează sau nu le umilește. Exemple s-ar putea da cu duimul.

Cu cerbicie, Mircea Popa a înfruntat feloniile destinului printr-o operă de o impresionantă masivitate și consistență. Ca mulți din generația sa, criticul a încercat să "recupereze" după 1990 pierderile în ordine profesională printr-o febrilă activitate de dascăl, navetând, înaintea fixării la Alba Iulia, între mai multe universități. Mai norocos decât dascălul, criticul și-a recuperat o parte din textele nepublicate înainte de 1989, texte care n-au putut trece de bariera cenzurii comuniste. Nu am făcut un bilanț complet al cărților personale ale lui Mircea Popa, dar sunt, cu siguranță, peste treizeci. Criticul a îngrijit zeci de ediții, fiind coautor la alte cărți și volume de critică și istorie literară. Studiile și lucrările științifice i-au apărut în Franța, Germania, Israel, Bulgaria, Ungaria, Iugoslavia etc. Mircea Popa a dedicat cărți de referință unor personalități ce-au ilustrat cultura română: *Ilarie Chendi* (1973), *Ioan Molnar Fiuaru* (1976), *Octavian Goga între colectivitate și solitu-*

dine (1981), *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu* (1982), *Timotei Cipariu - ipostazele enciclopedistului* (1994), *Mihai Eminescu - contextul receptării* (1999), *Eminescu în Transilvania* (2000, în colaborare). A studiat cu competență istoria presei, iluminismul, creația scriitorilor români din exil (*Reîntoarcerea la Ithaca*, 1999), realizând ediții din opera lui Apunake, Vintilă Horia, a altor reprezentanți ai exilului. A redactat, printre altele, două studii fundamentale referitoare la relațiile dintre români și maghiari: *Apropieri literare și culturale româno-maghiare* (1999), *Andrei Veress - un bibliograf maghiar, prieten al românilor* (2006).

Recent, Mircea Popa și-a adunat într-un volum articolele dedicate culturii franceze și relațiilor noastre cu marea soră din Apus. *Sub semnul Franței* (Editura Eurograph, Cluj-Napoca, 2006) conține articole ce pun în lumină nu numai atracția românilor pentru frecventarea unei culturi ce a avut o mare, benefică influență asupra spiritualității autohtone. Criticul constată că încă din zorii deșteptării noastre naționale, Franța și Parisul au reprezentat pentru intelectualitatea românească o atracție, un model, adeseori un sprijin eficient. După cum subliniază cercetătorul, în articolul *Visul de Paris al românilor*, imaginea orașului-lumină văzut ca o "carte deschisă", ca o capitală a lumii, e foarte veche și persistentă. Parisul, imaginat ca "un oraș al chemărilor străni și repetate" e prezent, mai ales după 1840, în presă, în romane și în paginile primilor noștri memorialiști și călători. Pentru Codru Drăgușanu, de pildă, Parisul apare ca un soi de "centru al universului". Dacă pentru autorul *Peregrinului transilvan*, Franța și Parisul rămân în memorie ca o chintesență a civilizației ("miezul lumii și lamura umanității"), imaginea Parisului se nuanțează la scriitorii sfârșitului de secol, la simboțiști sau la scriitorii secolului XX. Imaginea de Babilon modern, de oraș al contrastelor, este prezentă la Eminescu, dar și la Șt.O. Iosif sau Octavian Goga.

Ca obstinat cercetător al jurnalisticii, Mircea Popa subliniază un amănunt prea puțin cunoscut, anume că "primul ziar apărut pe teritoriul țării noastre a fost în limba franceză". De la *Courier de la Moldavie*, apărut în 1790, tradiția presei în limba franceză va rămâne o constantă a presei românești. În articolul din care am citat, *Francezi cântând România, români elogiind Franța*, istoricul presei semnalează nu numai multitudinea de titluri apărute, ci și numărul mare de ziaristi francezi prezenți la noi, veniți în misiuni culturale, politice sau activând la diverse publicații apărute pe teritoriul României. Extinzându-și aria cercetărilor, Mircea Popa pune în lumină prezența unor personalități ale literelor franceze în România, cum ar fi André Maurois, Paul Morand sau Jules Romain. Unul din cele mai interesante articole prezente în carte este cel intitulat *André Gide și gidismul*. Criticul analizează cu finețe, cu lux de amănunte, cauzele receptării contradictorii a gidismului la noi. Influența scriitorului francez e mult mai puternică decât s-ar putea bănuși, în critica literară, în poezie dar mai ales în proză. Modalități și procedee gidiene sunt depistate la Ion Călugăru, Cezar Petrescu, M. Celarianu, Ion Vinea, Camil Petrescu, dar mai ales la scriitorii generației lui Mircea Eliade.

Studiile lui Mircea Popa relevă nu numai o masivă prezență a scriitorilor sau ziaristilor francezi în România, ci și a unor români în Franța. Dora

d'Istria sau Radu Baltag (mai cunoscut sub pseudonimul său franțuzesc, Adrien Le Corbeau) sunt printre cei care s-au afirmat în limba franceză. Ultimul, născut în jurul anilor 1880, la Turnu Severin, într-o familie de evrei scăpătați, va deveni în Franța unul din cei mai fervenți propagatori ai culturii române în Franța.

Nu mai puțin interesant devine cazul unor scriitori francezi împământeniți la noi, cum e cazul lui Jules Brun, intrat "în istoria literaturii noastre nu numai ca folclorist, dar și ca romancier." Mircea Popa reia în discuție și mitologia, extrem de stufoasă, a presupusei origini românești a lui Pierre Ronsard. Cu o pasiune detectivistică, istoricul analizează toate probele dosarului strălucitului poet Pierre Ronsard, care s-ar trage, după unii cercetători, dintr-un anume Mărăcine, fost ban al Craiovei. Meticulozitatea cu care sortează și pune sub lupa analizei diverse documente, de la cele mai credibile până la cele mai fanteziste, e tipică lui Mircea Popa, unul din puținii noștri cercetători ce nu-și limitează aria curiozității la raftul bibliotecilor. El cercetează cu seriozitate arhive de stat sau private, scotocește în corespondența scriitorilor sau în paginile unor publicații ignorate. Această voluptate documentaristică îl duce pe Mircea Popa în locurile cele mai neașteptate. Toamna anului 1997 îl găsește la British Library din Londra, unde va transcrie, cu pasiunea unui copist medieval, documente semnate de Dimitrie Cantemir, Ion Ghica, D. Poerescu, Barbu Știrbei, Carol I, Carmen Sylva, Raoul Bossy etc. După epuizarea fondului românesc, va petrece câteva zile în bogata arhivă al lui Miron Grindea, descoperind acolo "O operă necunoscută a lui Eugen Ionescu", după cum aflăm încă din titlul articolului.

Analizând relațiile noastre culturale cu Franța, Mircea Popa e interesat nu doar de aspectele literare. Prezența Institutului Francez de Înalte Studii în România face obiectul unui consistent articol. Pornind de la un studiu al lui André Godin dedicat acestui subiect, Mircea Popa dezvoltă tema referitoare la politica dusă de marele stat apusean, subliniind că, prin tradiție, "cultura franceză era principalul element de dialog cu străinătatea și cu marea cultură universală". Ideea va fi dezvoltată într-o altă secțiune a cărții, *Reviste interbelice de propagandă pentru străinătate*. Autorul constată că, în perioada interbelică, numărul acestor publicații a fost impresionant, acest tip de presă îndeplinind un rol important, de cunoaștere reciprocă, de mesageră a unor idei de apropiere față de țările vecine, de combatere a ideilor fasciste în ascensiune, "de promovare constantă a unei politici de pace și conclurare europeană".

Nu sunt singurele puncte de interes ale vastei lucrări a lui Mircea Popa, ce analizează multiple aspecte ale relațiilor culturale cu Franța. Avem de a face cu o lucrare bogată în informații, seducătoare prin rigurozitate, prin patosul temperat al argumentației și finețea analizei. Încă o dată, criticul și istoricul clujean probează seriozitatea unui cercetător polyvalent, ale cărui preocupări au depășit limitele culturii naționale, surprinsă, aici, în dialog cu alte culturi europene.

imprimatur

Un roman politic al tranziției

Ovidiu Pecican

La unul dintre nivelurile narațiunii din *Puterea nevăzută* (București, Ed. Ideea Contemporană, 2006, 614 p.), volumul tert al tetralogiei *Ziua și noaptea*, de Nicolae Breban, pariul pare să fie balzacian. S-ar spune că autorul încearcă, nici mai mult, nici mai puțin, decât să surprindă câteva dintre tipurile umane ale tranziției postcomuniste: universitarul care migrează spre politică, noul îmbogățit ce se afirmă ca ziarist, preotul greco-catolic ieșit din catacombele istoriei în plină lumină, tinerii fascistoizi, naționaliștii ardeleni de stil nou... Observarea lor în mediul asigurat de Cluj, o metropolă regională, îi permite scriitorului să observe mai bine aceste siluete pe care capitala le-ar fi proiectat altminteri, mai puțin precis și decantat. Ritmurile de acolo și calitatea de "primă țintă" a tuturor transformărilor, investițiilor etc. accelerează și transformările umane într-un fel care le accentuează mobilitatea și pare să le reducă din coerență. Provincia oferă, din acest punct de vedere, un mediu mai favorabil observării moravurilor și caracterelor, iar dintre toate regiunile românești Ardealul este socotit, cum se știe, una dintre zonele de locuire românească dintre cele mai tradiționaliste, mai conservatoare. În plus, Clujul - cunoscut de Breban foarte bine încă din perioada studenției sale -, a înregistrat, din 1989 încoace, câteva dintre aventurile care au marcat lumea economică și politică românească, precum afacerea jocului piramidal "de într-ajutorare" Caritas, profilarea și apoi alimentarea primei bănci românești postcomuniste private al cărei sediu nu era în București (Banca "Dacia Felix"), leagănul unuia dintre partidele ultranaționaliste românești (PUNR). Se mai pot, desigur, adăuga și alte lucruri - prezența pentru circa un deceniu, la conducerea orașului, a unui primar ultranaționalist, renașterea Bisericii Greco-Catolice și reorganizarea episcopiei de Cluj-Gherla, iar mai recent proclamarea Arhiepiscopiei Ortodoxe de Feleac drept Mitropolie.

Breban nu este interesat de redarea acestei realități complexe cu mijloacele reporterului. Clujul său urmează, în parte, dinamica înregistrată aici și ține seama de unele dintre direcțiile specifice dezvoltării orașului, dar selecția liniilor de construcție epică rămâne, totuși, în esență, privilegiul unui autor interesat doar de anumite fenomene. Mai vechile teorii brebaniene - dezvoltate în publicistica, în interviurile și chiar în discuțiile sale private - cu privire la nașterea politicului și modalitățile lui de funcționare își primesc acum carnația epică necesară, într-o tramă în care personajele întruhidează nu atât căutări, cât opțiuni de factură temperamentală, caracterială ori din interes (acesta din urmă nu necesarmente într-o accepțiune uzuală, trivială). În *Puterea nevăzută*, gazetarii de la cotidianul Ardealul - altul decât cel ce apărea la începutul anilor '90 sub tutela lui Adrian Marino, un "geamăn fictiv" al aceluia - pun bazele unui partid naționalist ardelenesc, interesat în descentralizare. Într-un fel, tema nu reprezintă decât reluarea unei preocupări a prozatorului *Bunevestiri*, unde protagonistul, Traian-Liviu Grobei, sfârșea prin a înființa o mișcare pusă în slujba ideilor filosofice profesate de Mihai Farca ("Mihi-bacsi"). Spre deosebire de paginile de acum treizeci de ani, cele de

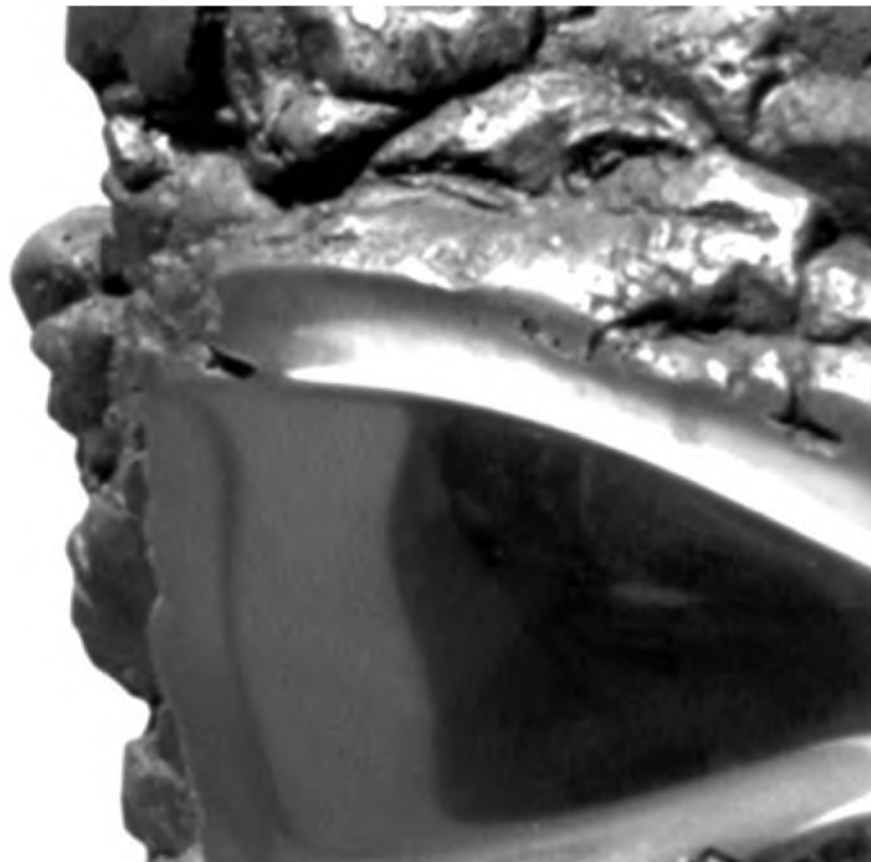
față nu impun o figură magnetică, aptă să stârnească empatia cititorului și să îl facă să fuzioneze.

Personajele - multe dintre ele, în orice caz - profesază idei politice dintre cele mai puțin frecvente pe piața noastră, cu un ciudat aer inactual. "Misia", "apostolii Ardealului", despotismul luminat populează activitatea fantasmatică a lui Mârzea, a universitarului-politician Dumitrașcu, venind dinspre mentorul decedat Măriușan sau, emanând, pur și simplu, din propria lor gândire febrilă. Ne aflăm, după toate aparențele, într-un imaginar politic desuet, caracteristic Partidului Național Român ardelenesc dinaintea de Marea Unire, poate chiar manismului interbelic, dar fără prea mare atingere cu gândirea actuală, modelată de globalizare și de internet, de căderea ideologiilor clasice și de joncțiunea cu Europa.

Un exemplu: problema federalismului ardelenesc postdecembrist este văzută ca un "extremism" (autorul își scrie romanul între ianuarie 2001 - februarie 2004, fiind la curent nu doar cu isteria provocată de Memorandumul Grupului Provincia, ci și cu eforturile clasei politice de a integra țara în structura... federală a Uniunii Europene!). "Dumitrașcu, în programul partidului, își rezerva latura mai concretă - și, credea el, mai actuală, mai necesară! - a descentralizării. O descentralizare care prindea multiple aspecte: financiar, economic, administrativ, dar și moral și profesional, atingându-se în unele puncte cu programul - încă vag și ezitant! - al unor tineri intelectuali care preconizau federalizarea României. Nu, bineînțeles că Amedeu Dumitrașcu era prea prudent pentru a-și însuși astfel de puncte de vedere extreme, dar luă și legătura cu unii dintre acești "tineri" - care nu erau tineri decât prin lipsa de experiență politică și printr-un anume teribilism literar și politic, altfel, foarte "la modă" în întreaga țară, când unor promoții literare ce fus-

eseră cu deosebire vitregite în ultima parte a dictaturii li se părea drept și "interesant" de a demola valori mai vechi, în numele unei "integrități morale" și a unei neapărat necesare radicalități profesionale" (p. 133). Se rețin de aici opiniile emise de vocea auctorială că opiniile federaliste sunt extremiste, că aceia care le profesază sunt tineri cu ghilimele (altfel spus, imaturi civic ori politic, teribiliști datorită frustrărilor suportate în vremea dictaturii), și că o astfel de atitudine înseamnă demolarea valorilor mai vechi. Nu este greu să se recunoască în acest tip de discurs o consonanță cu cel oficial, profesat de Ion Iliescu și de PSD - ba chiar și de România Mare - la vremea propunerilor de regionalizare din decembrie 2001 care, oricum, până în prezent, rămân singura tentativă de regândire a organizării administrative a statului ceaușist (dacă se pune în paranteză tentativa lui A. Năstase de a teoretiza "regionalizarea" ca proces de numire a "baronilor" PSD ca guvernatori). Valorile mai vechi, la care Nicolae Breban pare să se refere expres, sunt idealismul politic ardelenesc, un anume mesianism conex, și chiar atitudinea retrogradă, trufașă asumată și teoretizată de un personaj. Într-un alt loc, un tânăr student, Dan-Mihai, parcă, pentru care autorul pare să pregătească o evoluție spectaculară încă din primul volum al romanului, se declară cu onestitate fascist, rezervându-și dreptul de a reveni cu explicații atunci când va intra în politică, în fața unui auditoriu pe care singur îl va alege, pe criteriile elitismului etc.

Recunosc, asemenea reflecții de tip montaniard nu sunt de natură să mă captiveze și nici nu mi se impun cu necesitate ca fiind actuale. Cum însă știm că nu tot ce e actual e și peren, s-ar putea ca lumea îmbăcsită de prejudecăți politice, de sloganuri reziduale și de atitudini în care anti-progresismul este teoretizat ca o virtute de seamă să fie ceea ce oferă astăzi vederii cuiva dinafară Ardealul, Clujul încă marcat de prezențele ultra ale adepților lui Gh. Funar.



Radu Morar

Oglinda (detaliu)

Pagini de jurnal

Gheorghe Grigurcu

Eoare moda un meșteșug sau o „artă”? Un consumism sau un elitism? Poate fi și una și alta, depinde ce latură a sa o accedem. Îl avel pe Pierre Cardin, cu urechea ciulită spre cerințele pieții, și pe Yves Saint-Laurent care propune, el, pieții gustul și ingeniozitățile sale, tot așa cum în literatură și artă avem nume ce „vin în întâmpinarea publicului” și altele care își permit a-l provoca prin manifestările neîngrădite ale personalității. Cu toate că-n realitate se produc interferențe și compromisuri...

Câte zile amare, câți ani amari nu mi-a produs secretarul (general) de redacție, de odinioară, al revistei *Familia*, Stelian Vasilescu! (Explic eliminarea, la un moment dat, a cuvântului pus în paranteză, deoarece paranoia ceaușistă socotea că în țară e loc doar pentru un singur „secretar general”!) Veleitar foarte înfipt, n-a prea reușit într-ale creației literare, cu toate că a abordat, la nimereală, cam toate genurile. În schimb a reușit să intre pe sub pielea lui Al. Andrițoiu, redactorul șef, care, în timpul îndelungatelor (cvasipermanentelor) sale absențe de la Oradea, l-a făcut un fel de vâtaf peste revistă. Vasilescu tăia și spânzura. Dacă recomandam spre publicare un text, acesta era aproape invariabil respins. Cam 80 la sută din suma destinată întregii redacții pentru deplasări era cheltuită de întreprinzătorul „Stelică”. Secretarul de redacție nu ezita să afirme că el și numai el „face revista”, chiar într-o vreme când în echipa redacțională se mai aflau Ovidiu Cotruș, Nicolae Balotă, François Pamfil, ulterior, firește, concediați ori siliți a se retrage. Nu-i stăteau ei oare în drum atotputernicului „Stelică”? Defel întâmplător, samavolnicul ins, alături de încă un coleg, petreceau mult mai mult timp în anticamererele „organelor” de partid, unde țeseau diverse intrigi și puneau în circulație bârfe la adresa indezirabililor, decât la masa de scris. Stelian Vasilescu nu mai știa ce să inventeze pentru a mă șicana. Într-o bună zi, când, având un abces la maxilar, m-am dus la dentist, m-a penalizat din salariu pentru... absență nemotivată, cu toate că n-aveam orar fix de activitate la redacție. Tocmai când a avut loc o reuniune importantă a membrilor Cercului literar de la Sibiu, în orașul

studentiei lor, la care am fost invitat și la care nădăjduiam să particip, m-a pus intempestiv de serviciu la corectura revistei ca să nu pot pleca. Să mai adaug că se declara un înfocat admirator al lui Eugen Barbu și al lui Adrian Păunescu? În orice caz, când am fost scos din serviciu în mod abuziv (sunt convins că n-a fost străin de lucrătură, ba poate chiar a fost autorul ei principal), nu s-a codit a mă acuza că n-am scris nimic despre „tovarășul Ceaușescu” și despre „politica partidului nostru”. Morile Domnului macină încet, dar sigur! După 1989, țigănosul personaj (la propriu ca și la figurat) n-a mai fost luat în seamă de revista al cărei stăpân se-mpăuna a fi, nevoit fiind a-și muta cortul măruntelor sale trebăluiri oportuniste – cum altfel? – în tabăra noilor potentăți politici.

Fetișul postmodernismului. Postmodernismul cotate ca un criteriu de valoare în sine. Scriitorii grăbiți să îmbrace uniforma, vai, atât de laxului, relativului, controversabilului postmodernism. Cărtărescu stabilește gramajul postmodernist al poezilor contemporani, cu subînțelesul că s-ar afla în chestiune o superioritate estetică. Însuși egolatrul, circumspectul Breban se arată surprinzător de mândru de inserția cu pricina: „Eu numai în *Bunavestire* am 15 pagini (Cărtărescu a observat) de postmodernism.

Cu privire la psihologia creatorului: „Thomas Mann era egocentric ca un copil, sensibil ca o primadonă și vanitos ca un tenor. Dar el socotea că egocentrismul ar fi premisa productivității sale: chinul creației devine productiv numai la scriitorul care-și dă importanță. N-a ezitat să afirme că tot ce «pare bun și nobil, spiritul, arta, morala» se trage de la «importanța pe care și-o dă omul». Fiindcă scriitorii resimt totul mai puternic și mai intens decât alții, de aceea se și chinuie mai mult. Neconținuta lor nevoie de autoafirmare e legată de asta. Pare plauzibil, dar un lucru rămâne surprinzător: anume că succesul, ba chiar succesul mondial al unui scriitor, nu-i diminuează cu nimic această nevoie de autoafirmare” (Marcel Reich-Ranicki). Altfel zis, succesul care e o convenție tinde spre absolutul substanței spirituale.

Firește, orice poet e întrucâtva și actor. Dar un actor care se produce doar pentru sine, pe o scenă care e propriul său suflet (a nu se avea în vedere teatralitatea exterioară, trucurile retorice ale discursului care prejudiciază poezia).

„Nu s-ar putea închipui ca vreun gând, oricât ar fi el de pasager sau nemărturisit, să treacă fără să lase urmă în lume. Aceasta este în mod sigur adevărat pentru orice individ luat în parte. Ar fi interesant de știut fără îndoială dacă rămâne vreo urmă pe *lucruri*, nu numai în măsura în care individul, modificat de-acel gând oarecare, operează asupra lor în mod divers, ci și asupra lucrurilor în sine – în cazul, de exemplu, când individul ar muri de îndată ce l-a gândit. Ceea ce este un mod de a crede în sufletul lumii și încă în ceva” (Cesare Pavese).

Justiția, socotea Diderot, ar fi un amestec al excesului de severitate cu excesul de clemență. De obicei însă rezultatul e dezechilibrat, căci predomină când un element, când altul.

„Jumătate dintre ruși au o părere pozitivă despre fostul dictator sovietic, Iosif Stalin, indică un sondaj de opinie realizat de agenția VT și IOM. Dintre persoanele chestionate, 50 la sută au afirmat că rolul lui Stalin (1879-1953) în istoria Rusiei a fost fără îndoială sau probabil pozitiv. În timp ce 37 la sută au o opinie contrară, iar 13 la sută erau indeciși. Potrivit sondajului, 42 la sută dintre ruși au afirmat că doresc sau că nu s-ar opune să aibă în prezent un lider ca Stalin în fruntea țării, în timp ce 52 la sută sunt împotriva unei astfel de idei. Sondajul de opinie a fost realizat pe un eșantion de 1600 de persoane și are o marjă de eroare de 3, 4 la sută” (*Adevărul*, 2005).

Am observat că la C., capitala falnică a provinciei în care trăiesc, e puternică tendința unor relații nostime: oamenii, fie și „simpatici”, uită ce și-au promis (odată, de două ori, de trei ori etc.), reluând relațiile cu tine în puncte convenabile lor, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Proaspeți și sereni, nu se simt îndatorați la nicio scuză, la nicio explicație. Memoria pare a nu exista pentru asemenea fericți muritori. Vreo trei-patru cazuri susțin prezenta consemnare...

De corijat din parte-mi un exces de bunăvoință (cu un păgubos substrat temperamental) față de persoanele care n-o merită. O mixtură de intenție «bună», sentimentalizantă, de politețe și de timiditate m-a făcut nu o dată să cedez stăruințelor mai mult ori mai puțin suspecte ale unor inși fie insuficient cunoscuți, fie înfățișând deja unele fisuri de comportament pe care din slăbiciune le-am neglijat. Rezultatul? Dezamăgiri, dezamăgiri, dezamăgiri...

Să reprezinte scepticismul o abstragere, o renunțare sacrificială, o asceză fie și demonică? Ori e un libertinaj? Nietzsche nu ezită a-l socoti un „desfrâu”, însă – atenție! – un „desfrâu” permis numai atunci când omul are „o credință puternică”. Deci un fel de supapă a credinței, împiedicând-o să devină prea „puternică”!



Ion Ristea

Tors

conferință

Dante — “Infernul” O interpretare (I)

Laszlo Alexandru

“Cu ce judecată judecați, veți fi judecați; și cu ce măsură măsurați, veți fi măsurați.” (Matei, VII, 2)

Le mulțumesc d-nei Flavia Teoc și Centrului Cultural Italian pentru amabilitatea de a mă fi invitat să conferențiez despre Dante Alighieri. Activăm de ceva vreme pe linia italianisticii, aici, la Cluj, și mă bucur că a apărut și momentul de joncțiune efectivă a inițiativelor noastre. Aș vrea acum să vorbesc despre *Infernul* lui Dante, urmînd să abordez succesiv, poate în alte condiții, în alte împrejurări, de asemeni *Purgatoriul* și *Paradisul*. Prezentarea mea se vrea o expunere a structurii *Infernului*. Va fi vorba despre o **interpretare** dar, înainte de aceasta, e nevoie de o **sistemizare** a subiectului nostru.

Pentru început aș vrea să subliniez joncțiunea a trei paliere distincte, contopite de Dante în edificarea universului său fictiv. De obicei cînd vorbim despre *Infern*, *Purgatoriu* sau *Paradis*, știm că ele sînt spații imaginare, desprinse din credință. Religia este cea care statuează existența acestor zone de după moarte, unde vor merge sufletele. Este locul unde sîntem răsplătiți sau sîntem pedepsiți pentru felul în care ne-am trăit viața. Dar e vorba de universuri ale imaginarului, destul de abstracte, cu o consistență mai degrabă generală și variată. Imaginația diferă de la om la om, de la popor la popor, de la o perioadă istorică la alta. Așadar și imaginea *Infernului* sau a *Paradisului* a fost foarte diferită. Autorul italian vine spre aceste tărîmuri ale fanteziei cu rațiunea: iată paradoxul său specific. *Infernul*, *Purgatoriul* sau *Paradisul* erau ținuturi ale credinței și ale imaginației. Ei bine, Dante le configurează cu ajutorul minții. Ele se constituie la intersecția a trei zone, a trei discipline, a trei științe: **mitologia, geografia și morala**. În ce sens mitologia (adică știința despre zei și închipuirea începuturilor lumii)? A fost intens revalorificat momentul mitologic de după Geneză, cînd un grup de îngeri, sub conducerea lui Lucifer, s-a răzvrătit împotriva lui Dumnezeu. Ce soartă au avut ei, în viziunea lui Dante? Au fost izgoniți, tocmai pentru că nu i se mai supuneau lui Dumnezeu, îi contestau autoritatea. Lucifer, căzut pe Pămînt, s-a scufundat și a săpat în prăbușire un fel de pîlnie. A sfîrșit prin a se întepeni în centrul Terrei. *Infernul* s-a constituit efectiv ca urmare a cantității de pămînt dislocate prin căderea lui Lucifer. Iată cum un mit apocrif, al genezei, a fost refolosit și transpus în context geografic, pe al doilea palier de configurare.

Dar Dante este cel mai ilustru scriitor al Evului Mediu. Pe atunci lumea nu știa că Pămîntul este rotund, așa cum o știm noi azi și cum este deja o banalitate. Scriitorul italian a luat, pe de o parte, povestea lui Lucifer izgonit din *Paradis* și a combinat-o cu teoria ptolomeică a Pămîntului plat. I-a adăugat, însă, și al treilea aspect, cel moral. Nu doar spațiul infernal apare în mod concret, modelat ca atare, ci există într-însul chiar o ierarhie a păcatelor. *Infernul* fusese mai înainte perceput oarecum “la grămadă”: gâlăgie, suferințe, durere, fum, foc, lacrimi. Dante, cu spiritul său foarte rațional, lucid, a luat toate acestea și a construit cu ele o structură precisă, a clasificat păcatele (așa cum se poate observa în desenul alăturat).

După ce ajungem în *Infern*, întîlnim o succesiune de cercuri. Situația poate fi ușor explicată, dacă ne închipuim că, în viața de toate zilele, am avea de urcat sau de coborît un deal foarte abrupt. Cum procedăm? Mașina sau bicicleta noastră e obligată să înainteze în cercuri, pe serpentine, pentru că efortul ar fi prea mare să urce sau să coboare de-a dreptul. Ar fi oarecum împotriva legilor mecanicii, sau ale fizicii. Intuind această particularitate, Dante însuși a închipuit un șir de cercuri, într-un fel de spirală succesivă. Avem nouă cercuri cu diverse păcate: lașii, nebotezații, desfrînații, mîncăii, zgîrciții și risipitorii, furioșii, ereticii, ucigașii, sinucigașii, pustiitorii, defăimătorii, sodomiții, cămătarii, avem o prăpastie, apoi sînt proxenetii și seducătorii, lingușitorii, simoniaci (adică cei care vînd cuvîntul divin, preoții care cer plată pentru a te ierta de păcate; se pare că era un nărav foarte răspîndit în Evul Mediu), ghicitorii, delapidatorii, ipocriții, hoții, sfătuitoarii de înșelăciune, semănătorii de vrajbă, falsificatorii, alchimiștii, vine un alt obstacol: puțul giganților, și pe urmă trădătorii, dispuși ierarhic, în funcție de gravitatea faptelor: trădătorii de rude în zona Caina, trădătorii de patrie în zona Antenora, trădătorii de oaspeți în zona Tolomea și trădătorii de binefăcători în zona Giudecca.

Infernul dantesc



Ce e interesant de observat? Nu numai că Dante nu i-a aruncat pe toți de-a valma, claie peste grămadă, dar vizuirea sa reflectă și o ierarhie a păcatelor. În viziunea autorului, cu cît cobori mai mult și te apropii de Lucifer, cu atît ești mai păcătos. Cu cît stai mai departe de Lucifer, cu atît vina pe care ai comis-o e considerată mai puțin gravă. Mulți oameni sînt păcătoși, dar greșelile lor nu sînt identice și nu sînt la fel de condamnabile. Dispunerea sufletelor în *Infern* exprimă o ierarhie a păcatelor. Putem judeca așadar schema *Infernului* și ca pe o reflectare a mentalului medieval. Ce anume era considerat un lucru grav, în Evul Mediu, și ce anume era socotit pe-atunci mai puțin grav? Repet, cu cît se coboară, păcatul este mai greu, pedeapsa este mai crîncenă, mai dureroasă, cercul se strîmtoarează. (Aș vrea să subliniez de asemeni că nu mă refer aici la aspecte ale expresiei artistice din *Divina*

Comedie, nu vorbesc absolut deloc despre versuri, despre rimă, despre terține, despre figuri de stil etc. Abordez acum exclusiv conținutul ideatic al *Infernului*.)

Cum de s-a gîndit Dante să ne expună această realitate imaginară, sub o aparență atît de concretă? Trebuie adăugat – înainte de a da un răspuns la această întrebare – că scopul principal al autorului nu a fost de a crea neapărat o operă de artă, pe care noi s-o admirăm pur și simplu. El a vrut să ofere întîii de toate un instrument de învățătură, să ne facă – citindu-i cartea – să ne gîndim la noi înșine și, poate, să ne situăm fiecare acolo unde am considera că merităm. Transpunîndu-ne în acele situații, să încercăm să ne corectăm viața, pentru a evita cercurile infernale. Înainte de a fi o operă de artă, care să ne impresioneze, este o operă de învățătură, care să ne îndrepte pașii. Acest aspect este important de subliniat. Ei bine, pentru a obține impactul, pentru a fi mai convingător, ce a imaginat el? S-a pus pe sine însuși în centrul acțiunii! Dante e nu numai scriitorul care gîndește structura respectivă, ci este de asemeni personajul care parcurge *Infernul*. Merge acolo deoarece, la un moment dat, s-a rătăcit. Ne putem identifica și noi cu el, pentru că și noi putem cîndva pierde calea cea dreaptă. Căutînd să iasă de-acolo, îi vine în întîmpinare Virgiliu, marele poet din lumea antică, maestrul său în ale iscusinței artistice, acel Virgiliu care murise deja și, sub formă spirituală, era condamnat la *Infern* (întrucît toți nebotezații ajung acolo). Dante, surprins într-un moment de rătăcire – nu știm dacă visează, nu știm dacă fabulează, nu știm dacă este un voiaj real, avînd în vedere elementele geografice, foarte concrete, cu care avem de-a face, găsim aici o acumulare, o pluristratificare de sensuri – se lasă preluat și condus de Virgiliu. Parcurge în spirală, în jos, tot *Infernul*, fiind spectator – și uneori chiar actor – în toate aventurile ce vor urma.

Ce poate fi mai convingător, pentru un cititor, decît să vii și să-i spui “stai să-ți explic ce-am văzut eu!”? Dacă-i zici: “știi, eu mi-am închipuit că ar fi cam așa”, ești mai puțin credibil. Dar dacă-i spui că ai umblat pe-acolo și-i relatezi ce-ai văzut cu ochii tăi, forța de impact a mesajului tău este incontestabilă și de neînlăturat. Dante coboară în spirală, mereu spre stînga. (E o simbolică importantă și aici: mîna stîngă e simbolul păcatului. Mîna dreaptă, partea dreaptă – simbolul mîntuirii, al purificării. De altminteri, în *Purgatoriu* se va urca pe partea dreaptă. *Purgatoriul* va fi un munte, iar *Paradisul* va fi o succesiune de ceruri. Dar e vorba de alte două cărți și nu vreau să insist acum asupra lor. Ajunge să adaug doar atît: metodele de locomoție prin cele trei tărîmuri sînt diferite. În *Infern* se coboară, în *Purgatoriu* se urcă, în *Paradis* se zboară. Cele trei ținuturi seamănă între ele doar ca structură extrem de precisă, de clară și de rațională a constituției, a structurii lor.). Dante, călăuzit de Virgiliu, coboară pe rînd în aceste cercuri, roată, și asistă la diverse aventuri, întîlniri existențiale și revelații personale. Ceremonialul este cam același peste tot: se intră în cercul respectiv, cei doi constată ce anume se întîmplă acolo, ce păcate sînt pedepsite, care e tortura aplicată și pe urmă se întîlnesc cu unul-două personaje reprezentative, din lumea antică sau din cea contemporană lui Dante, din realitatea medievală, florentină, italiană. De pildă cînd ajunge printre mîncăii, va găsi un mare mîncău, care-i va povesti de ce se află acolo și cine mai e pe lîngă el. Atunci cînd ajunge printre simoniaci, va găsi un mare simoniac, care-i va povesti pe cine mai așteaptă alături de el. Și tot așa mai departe. “Martorul” princi-

(continuare în pagina 22)

incidențe

O carte de cotitură

Andrei Marga

Reprezentative pentru viziunea teologică și filosofică a lui Joseph Ratzinger rămân, desigur, doctoratul despre Augustin și habilitarea despre Bonaventura, cartea consacrată teologiei fundamentale (*Theologische Prinzipienlehre ...*, 1982), reflecția neobișnuit de expresivă asupra morții (*Eschatologie – Tod und ewiges Leben*, 1977), profunda analiză a Europei (care-l plasează pe autor în succesiunea Kant, Hegel, Nietzsche, Husserl), enciclica *Deus caritas est* (2006). Pentru cei interesați de opera scrisă a profesorului, cardinalului și, desigur, a actualului Pontifex Maximus, la aceste lucrări reprezentative se adaugă însă, de acum, masiva (prin proiect și prin realizare) *Jesus von Nazareth*, al cărei prim volum, intitulat *Von der Taufe im Jordan bis zur Verkündigung* (Herder, Freiburg, Basel, Wien, 2007, 438 p.), se află de câteva zile în librăriile lumii. Cu această carte – „de care multă vreme am fost lăuntric legat (lange innerlich unterwegs gewesen)”, după cum mărturisește – Joseph Ratzinger a adus la sinteză vederile sale din perspectiva lămuririi bazelor cristologiei și, în fond, a elucidării încă o dată, pentru timpul nostru, a inepuizabilei personalități a lui Iisus din Nazaret. Analizele extraordinarului profesor de teologie și ale clarvăzătorului cardinal capătă acum din nou contur puternic printr-o cercetare în terenul cristologiei. Iar odată cu această cercetare, nu doar cristologia dobândește o nouă lumină clarificatoare, ci înseși societățile zilelor noastre, aflate vizibil în criză de orientare, câștigă un reper impunător. **Iisus din Nazareth** se profilează, de la început, ca savantă cercetare a unei teme capitale pentru cultura lumii civilizate – relația dintre „Iisus istoric” și „Iisus al eschatologiei **Evangeliiilor**” – și, în același timp, ca una dintre cele mai profunde asumări ale dilemelor actuale ale vieții și societății. Nu numai discursul teologiei, ci discursul cultural în sensul cuprinzător câștigă, prin cartea lui Joseph Ratzinger, un moment de cotitură.

Nu voi evoca aici ramificațiile extrem de bogate ale cercetării din *Iisus din Nazareth*. Citind întinsa monografie a lui Joseph Ratzinger, se dobândește, de pildă, o imagine despre asumarea actualului Pontificat, chiar dacă autorul mărturisește că „această carte nu este în nici un fel un act oficial (lehramtlicher), ci doar expresia căutării mele personale” (p. 22), ce lasă loc argumentărilor diferite. Începută în 2003, cartea a fost elaborată „în fiecare moment liber” de după alegerea noului Pontif, la Conclavul din aprilie 2005. Lămurirea unicității mesajului salvific al lui Iisus, pe fondul conotării mai exacte a religiei („nici religiile nu sunt subordonate numai întrebării de unde; toate religiile încearcă oarecum să ridice vălul ce acoperă viitorul... De aceea toate religiile au dezvoltat practic forme de privire a viitorului”, p.26) – mesaj axat pe „ființarea ca Dumnezeu a lui Dumnezeu” („das Gottseins Gottes-Gott als das wahre Gut des Menschen”, p. 74), pe universalitate („Iisus a adus Dumnezeul lui Israel popoarelor... El a dăruit universalitatea, care este o măreață și impunătoare făgăduință adresată Israelului și lumii”, p. 149), pe Iisus ca mântuitor („Der lehrende Jesus ist zugleich der heilende Jesus”, p. 94), pe „iubire” ca morală („numai pe calea iubirii... se deschide bogăția vieții, măreția chemării umane”, p. 130) și pe respingerea „amestecului credinței și puterii politice” („căci prețul pentru amestec... constă în cele din urmă, totdeauna, în aceea că credința intră în serviciul

puterii și se înclină în fața criteriilor acesteia”, p. 69) – este linia ce înaintază mereu în profunzime a cărții *Jesus von Nazareth*. Relația dintre creștinism și iudaism, apartenența lui Iisus la tradiția **Vechiului Testament** capătă, de asemenea, contururi impropăitate („Iisus a trăit din întregul **Legii** și profeților, așa cum el a spus mereu discipolilor. El și-a privit esența și acțiunea ca unificare și semnificare a acestui întreg”, p. 383). Iisus nu a negat iudaismul, nu l-a depășit (aufgehoben), ci, ca „adevărat Israelit”, a trecut dincoace (überschritten), „în sensul dinamicii lăuntrice a făgăduințelor sale” (p. 87, p. 95).

Societatea contemporană are, la rândul ei, în *Jesus von Nazareth*, una din diagnozele de referință. Este vorba acum, se argumentează în carte, de o lume dominată de „mentalitate tehnicistă”, ce se aplică „în gol” din moment ce valorile de bază ale vieții sunt „înlăturate” (p. 62). „Dumnezeu a dispărut, este vorba acum doar de om. Respectul pentru <<tradițiile>> religioase este numai aparent... Credința, religiile sunt instrumentate în scopuri politice” (p. 84). Soluțiile de ieșire din criză cunosc o reevaluare prin cartea Papei Benedict al XVI-lea, care scrie: „Karl Marx a descris drastic <<înstrăinarea>> omului; chiar dacă nu a dat seama de adâncimea propriu-zisă a înstrăinării, căci a gândit numai în termeni materiali, el a oferit, totuși, un tablou intuitiv pentru oameni, ce a căzut sub uzurpatori (Räuber)” (p. 240). O nouă filosofie articulată a istoriei se înalță din paginile lui Joseph Ratzinger („Istoria nu poate fi reglată fără Dumnezeu, doar prin structuri materiale. Dacă inima omului nu este bună, nimic nu poate fi făcut bun”, p. 62). În fața creștinătății, Suveranul Pontif pune întrebarea crucială „îl cunoaștem noi pe Iisus?” (p. 70), recomandând, în același timp, reafirmarea credinței în Dumnezeu – în condițiile în care „împletirea dintre **Vechiul și Noul Testament** a fost și este constitutivă pentru Biserica” (p. 154) – și centralitatea lui Iisus în viața creștinului.

Nu stăruim, însă, asupra acestor ramificații, ce rămân de acum să fie exploatate de oficianți, teologi, filosofi, oameni de știință, istorici, de oricare cititor. Mă opresc aici doar asupra metodologiei concepute de Joseph Ratzinger.

După anii șaptezeci metodologia a căzut în umbră, în științe și în filosofie. Teologii au dat și ei puțină importanță explicită domeniului. Intrat însă, cu o cultură solidă, în căutările de înnoire a Bisericii Catolice, ce au culminat cu declarațiile Conciliului Vatican II (1965), angajat pe direcția unei opere teologico-filosofice de cea mai mare anvergură, în mediul problemelor puse de expansiunea fără precedent a cercetării lui „Iisus istoric” și de scientizarea mentalității contemporane, având peste două decenii răspunderea doctrinei la Vatican, Joseph Ratzinger a contribuit major (împreună cu Habermas, Topitsch a profilat, de fapt, un moment nou în istoria disciplinei, în linia majoră a lui Dilthey și Max Weber) la reconstrucția metodologiei. În *Introducere în creștinism* (1968), tânărul profesor de teologie fundamentală vedea în „metoda istorico-critică”, ce-și făcuse loc în teologie, o șansă, dar atrăgea atenția că această metodă permite preluarea lui Iisus istoric, dar eșuează în a da seama de Christosul din el. Argumentul avea să fie dezvoltat pe larg în *Biblical Interpretation in Crisis* (1988), celebra conferință susținută în fața

JOSEPH RATZINGER
BENEDIKT XVI.
JESUS
VON NAZARETH

HERDER

lutheranilor din New York, în care Joseph Ratzinger argumenta, de asemenea, că „metoda istorico-critică”, ca orice metodă științifică, nu poate da seama decât de regularități ale istoriei, nu și de excepția, de „minunea”, ce poate interveni în ordinea lumii. În *Jesus von Nazareth* avem, înainte de orice, o fundamentală lămurire metodologică, de data aceasta în raport cu metodologiile contemporane, mai cu seamă în raport cu „metoda istorico-critică” originată în scrierile lui Adolf von Harnack și Rudolf Bultmann, rămași înăuntrul curentului hegeliano-maxweberian al „desfermecării lumii” prin extinderea abordărilor științifice consacrate.

Prin *Jesus von Nazareth* nu se adaugă o nouă exegeză istorică mulțimii celor care au fost elaborate de la David Strauss și Ernst Renan, trecând prin Schillebeeckx, David Flusser și Klaus Berger, încoace. Pe bună dreptate, Joseph Ratzinger își asumă să dea o nouă interpretare rezultatelor înnoitoare ale cercetării istorice, pe care, la rândul său, le cunoaște profund. Interpretarea vine în linia scrierilor sale anterioare, dar este articulată într-o situație nouă: tot mai mult, prin cercetarea istorică, autorii își promovează până la urmă, în monografia jesusologică, propriile „fotografii” și „idealuri”, încât s-a produs „neîncrederea față de aceste imagini ale lui Iisus, iar figura lui Iisus însuși doar s-a îndepărtat mai departe de noi” (p. 11). Relativismul a inundat și această imagine. Joseph Ratzinger a observat că, după cercetarea entuziastă a lui Iisus pe baza **Evangeliiilor**, ce a mai marcat anii de dinaintea celui de al Doilea Război Mondial (cu Karl Adam, Romano Guardini, de pildă), au urmat anii cincizeci, când „Iisus istoric” a fost profilat prin delimitarea „straturilor tradiției”. Ca rezultat, legătura cu **Evangeliiile** a slăbit, iar „credința” a intrat într-o situație „dramatică”. Rudolf Schnackenburg, cu *Die Person Jesus Christi im Spiegel der vier Evangelien* (1993), și-a dat seama de ruptura care s-a produs între redarea istorică și credință și a deschis întrebarea: în ce măsură „temeiul istoric” ajunge pentru a susține credința? Joseph Ratzinger ancorează cercetarea din *Jesus von Nazareth* în acest punct și pune întrebarea: „îl cunoaștem, în general, pe Iisus? Îl înțelegem?” (p. 70).

Este de observat că Joseph Ratzinger a fost mereu atașat „metodei istorico-critice” și a participat în diferite momente la apărarea ei. Și în *Jesus von*

Nazareth argumentarea sa este univocă: „metoda istorico-critică - o repetăm - rămâne, chiar în raport cu structura credinței creștine, indispensabilă” (p. 14-15). Această metodă constituie „una dintre dimensiunile fundamentale ale interpretării (Auslegung)”, dar nu o epuizează. Joseph Ratzinger formulează însă trei puternice argumente critice la adresa „metodei istorico-critice”: „metoda istorico-critică” cercetează trecutul dar, împotriva tendinței de „actualizare”, imanentă metodei, trecutul trebuie preluat ca acel trecut; această metodă își asumă că evenimentele istoriei se supun anumitor regularități, încât cuvântul scripturilor este redus, prin procedeu, la un cuvânt uman, fără ceva în plus; în sfârșit, această metodă nu poate da seama de „unitatea” scripturilor ca **Biblie**, chiar dacă lămurește constituirea „tradițiilor”. Așa stând lucrurile, „metoda istorico-critică” nu este de părăsit, dar adepții ei trebuie să accepte că această metodă atrage ea însăși în discuție, prin limitele ei, alte „metode, întregitoare” (p. 16).

Joseph Ratzinger este unul dintre teologii cei mai reflexivi, îngrijiiți să explicitizeze metodologia pusă în lucru. Cu noua carte, eminentul teolog este și autorul celei mai profunde critici a celebrei „metode istorico-critice”. În plus, **Jesus von Nazareth** este o scriere monumentală inclusiv sub aspectul construcției metodologice, nu numai sub cel al cuprinderii materialelor și al interpretării. De aceea, scrierea aceasta se citește cu profit enorm de orice teolog, de orice specialist în științele sociale și, în fapt, de orice savant. Aici aș vrea să rezum cât mai strâns ce rezultă din metodă pentru stabilirea „centrului” creștinismului.

Joseph Ratzinger a arătat, cu argumente covârșitoare, că și cea mai riguroasă „științificitate (Wissenschaftlichkeit)” poate greși. Informatorul analize ale lui Rudolf Bultmann, care voia să acrediteze teza caracterului gnostic al **Evangheliei** ioanice, **Jesus von Nazareth** le opune argumentul că nu exista la acea dată o abordare gnostică a mântuirii (p. 262). Joseph Ratzinger argumentează concludent, în peisajul cristologiei dintotdeauna, poziția după care Iisus Christos se înțelege plecând de la „întregul” viziunii, acțiunii și personalității sale. „El trăiește în raport cu Dumnezeu, nu doar ca prieten, ci ca fiu; el trăiește în cea mai intimă unitate cu Dumnezeu” (p. 31). Nu rezistă nicidecum distincția pe care unii cercetători ai „creștinismului inițial” au propus-o - cea dintre forme „verbale” și forme „substantiviste” de profesiune de credință, toate formele fiind, în fapt, în **Evanghelii**, „substantiviste”. De aceea, interpretarea **Bibliei** poate fi fără ezitare și în mod efectiv „ontologic”. Așa stând lucrurile, își pierde suportul, în viziunea lui Joseph Ratzinger, considerarea **Evangheliilor** sinoptice în opoziție cu **Evanghelia după Ioan**. „Iisus se înțelege pe sine ca Tora - drept cuvântul lui Dumnezeu în persoană. Energicul prolog al **Evangheliei după Ioan**, <La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Cuvântul era Dumnezeu>, nu spune altceva decât a spus Iisus al **Predicii de pe munte** și Iisus al **Evangheliilor** sinoptice. Iisus al **Evangheliei** a patra și Iisus al **Evangheliilor** sinoptice este unul și același: adevărat Iisus <<istoric>> (p. 143). Acesta este în fapt miezul interpretării datorate lui Joseph Ratzinger, pe care cartea **Jesus von Nazareth** îl etalează cu enormă cultură, inconfundabilă strălucire argumentativă și frumusețe stilistică.

Știință și istorie

Mihaela Mudure

John Gribbin.

The Fellowship. The Story of a Revolution

[*Frăția. Povestea unei revoluții*]

Londra: Penguin, [2005] 2006.

Frăția, cea mai recentă lucrare, a lui John Gribbin, ziarist la *Sunday Times* și renumit autor de *science fiction* preocupat și de popularizarea științei, reconstituie istoria unuia dintre cele mai selecte comunități de oameni de știință din istoria lumii. Este vorba de renumita Royal Society (Societatea Regală) de la Londra, printre ai cărei membri s-au numărat William Harvey, Isaac Newton, Robert Boyle, Christopher Wren, Lordul Ruthford.

Întemeiată în 1660, Societatea Regală s-a bucurat de la început de sprijinul moral al regelui Carol al II-lea proaspăt restaurat pe tronul pătat de sângele părintelui său decapitat de revoluționarii puritani în 1649. Faptul că sprijinul regal a fost doar moral își va avea însemnătatea sa în istoria ilustrei Frății. Carol al II-lea și-a petrecut mare parte a exilului său politic, după execuția tatălui, în Franța. Inspirat de exemplul lui Ludovic al XIV-lea, Carol a considerat că existența unui corp select de oameni de știință ai țării care să se întâlnească periodic pentru a discuta, a se informa și a informa publicul cu privire la rezultatele activității lor științifice contribuia la creșterea prestigiului unui monarh modern. Spre deosebire de Academia Franceză care era plătită de stat și, deci, subordonată exigențelor statului, Societatea Regală a funcționat întotdeauna ca un organism public, independent de putere. Cheltuielile și le acoperea singură prin cotizații, cu ajutorul sponsorilor și prin publicarea rezultatelor activității științifice a membrilor ei. Ca structură organizatorică, Societatea Regală a fost mai apropiată de cluburile secolului al XVII-lea, acele spații publice în care bărbații epocii de la o anumită condiție socială în sus (așa numiții gentleman) se puteau întâlni pentru a discuta pe baze egale, ei și numai ei, probleme de interes politic, social, dar și științific. Istoria Frăției regale se împletește, deci, cel puțin la începuturile ei cu istoria constituirii societății civile britanice. Deși Societatea Regală a fost întemeiată în 1660, încă din 1640, oameni de știință de la Universitatea Oxford se întâlneau în casa doctorului John Wilkes de la Colegiul Wadham unde discutau liber despre cercetările lor. Spiritul novator al acestei Frății, preocuparea pentru experiment și legarea cercetării, nu de speculație, ci de existența reală, concretă din jur, acestea vor fi elementele care vor face din Societatea Regală centrul vieții științifice europene și vor contribui la înscirarea culturii britanice pe o coordonată centrală a Europei. Membrii Frăției erau preocupați atât de rezolvarea unor probleme concrete, cum ar fi noile metode de cultivare a pământului sau măsurarea timpului pe mare, chestiune fundamentală pentru navigatorii britanici, dar se complăceau și în discuții de tip brain-storming, aparent total inutile pentru vremea aceea, despre posibilitatea ca omul să ajungă să zboare vreodată spre Lună. Influențat de spiritul mașinist de tip mecanicist al epocii, Gribbin descrie Frăția aceasta de oameni de știință ca o uriașă mașinărie ale cărei roțițe trebuiau și trebuie unse în permanență cu idei noi și spirit întreprinzător.

De remarcat este și faptul că Societatea se împărtășește din spiritul ecumenic atât de influent în viața universitară de la Oxford în secolul al XVII-lea. Bărbații de știință din toată creștinătatea sunt încurajați să devină membrii Societății, este o

dovadă de toleranță deosebită în raport cu standardele vremii. Spiritul Masonic (mulți dintre membri erau și masoni) a contribuit de asemenea la această atmosferă tolerantă și inclusivă pentru toți creștinii, dar și la misoginismul acestei structuri, problemă pe care Gribbin evită cu tenacitate să o abordeze. Deoarece femeile nu aveau acces la cultura înaltă distribuită exclusiv bărbaților prin canale selecte, de tipul prestigioasei Universități Oxford, noul domeniu al științei experimentale devine un domeniu strict masculin. Organizația exclusiv masculină a masonilor a contribuit apoi la întărirea acestui spirit. Că au existat și în acea epocă femei interesate de știință este un fapt cert. Un exemplu este celebra ducesă de Newcastle, Margaret Cavendish, care a și scris o poezie dedicată atomului. Dar ele nu vor fi încurajate, ba chiar vor fi etichetate drept excentrice, nebune, lunatic și ce mai vreți Dumneavoastră. Aceasta este, însă, o altă chestiune despre care Gribbin nu vorbește deloc considerând interesul exclusiv masculin pentru știință o chestiune „naturală”.

Autorul insistă în mod deosebit asupra modului în care filozofii naturali, așa erau numiți oamenii de știință în secolul al XVII-lea, trec de la contemplare la observare și experiment, adică la metoda științifică. Epistemologia aceasta nouă în care totul e supus filtrului îndoielii și orice ipoteză trebuie dovedită prin experimente va duce la o adevărată revoluție în gândirea științifică. Această schimbare majoră se va petrece pe fondul dezvoltării economiei de piață și ea va asigura supremația mondială a Occidentului. Această nouă strategie de atacare a adevărului pornind de la identificarea problemei, exprimarea unei ipoteze, trecând apoi la testarea ei prin experimente riguroase, s-a consolidat în timp. William Gilbert, Francis Bacon și William Harvey au fost cei care au contribuit decisiv la configurarea acestei noi epistemologii. William Gilbert (1544-1603) este cel mai puțin cunoscut din această treime a spiritului modern în istoria științelor așa cum este ea conturată de Gribbin. William Gilbert a făcut cercetări în domeniul magnetismului și a electricității statice (cunoscută în epocă sub numele de „efectul ambrei” deoarece era efectul frecării chihlimbarului). Gribbin leagă cercetările lui Gilbert de ideile exprimate de Giordano Bruno, cel care a afirmat existența mai multor lumi în univers, și de englezul Thomas Digges, astronom englez din secolul al XVI-lea al cărui tată, Leonard Digges ar fi inventat telescopul. Potrivit lui Gribbin, Digges tatăl a ținut secret instrumentul care a fost re-inventat apoi în secolul al XVII de către olandezul Hans Lippershey (p. 36). Privind Calea Lactee prin instrumentul inventat de tatăl său, tânărul Digges a afirmat și el ideea unui univers infinit cu un număr infinit de stele. Dincolo de insistențele cu iz naționalist despre cine a avut primul o anume idee și cine a preluat-o doar, este limpede că cercetarea științifică a fost și continuă să fie un process continuu în care individualitățile de geniu nu există în afara muncii a generații întregi de cercetători care pregătesc drumul pentru descoperirile sau invențiile epocale și care își adaugă și ei măruntă lor importantă contribuție la cursul istoric al procesului de sporire a cunoștințelor științifice.

Cartea lui John Gribbin face un extrem de interesant inventar al membrilor acestei Frății științifice și filozofice. Este interesant că aceste spirite novatoare au fost oamenii regelui, dar nu au fost niciodată în solda regelui. Printre personalitățile cele

(continuare în pagina 27)

prim plan

Holender, altfel

Cornel Ungureanu și Vasile Bogdan

Motto: "Dacă privim lumea dinspre Holender, Europa Centrală începe la Timișoara".
C. W. Jenkins

Aprilie 2007. Zilele timișorene ale lui I.H.

Devoratoare, Opera, intitulează Simona Donici, o excelentă jurnalistă din Timișoara, un articol de pagina întâi într-un cotidian local care l-a răsfățat pe Ioan Holender cu întâmpinări pe măsură. Introducerea, împănată frumos cu superlative, merită a fi transcrisă: „Cu *Aida* începea, la 27 aprilie 1947, fascinanta, inefabila, pasionanta istorie a Operei timișorene. "Era un mare vis al lui Traian Grozăvescu și el a fost cel care i-a spus doamnei Aca de Barbu: Trebuie, Doamnă, să existe la Timișoara o Operă de sine stătătoare, și-a început aseară Ioan Holender discursul aniversar cu un cuvânt plin de miez și greutate". Dintre vedetele aplaudate în urmă cu 50 de ani nu mai era în lojă decât una singură: Adriana Ciuciu. Ilustrul director, scrie cu avânt jurnalista, era acum cinci decenii, în teribila *Aida*, sclav etiopian. („De departe vin bravi eroi ce-au învins pe dușman”)

Aprilie a fost mereu luna eroică a lui Ioan Holender. Anul acesta a făcut naveta între Timișoara și Viena, între Viena și Sibiu (capitală europeană a culturii, nu-i așa), între Viena și București. A mai fost la Timișoara câteva zile

pentru a inaugura (la 12 aprilie), noul sediu al Filarmonicii de Stat Banatul. Mai exact: pentru a participa, cu aceeași energie, la inaugurarea noului sediu. După „Vinerea Regală” a Filarmonicii a fost oaspetele nostru. Am adăugat dialogurilor mai vechi unul care a urmat „zilei de 13”. Și pe urmă un altul, sâmbătă, 28 aprilie, în care am vorbit din nou despre opera din Timișoara, despre Viena, despre Wagner, despre formidabila sa forță de muncă. Despre capitalele reale și posibile ale culturii europene. Și despre discursurile sale pe care, desigur, le vom transcrie în cartea noastră. Sunt texte memorabile despre prietenii săi de demult și de azi, dar și despre frații săi geniali plecați dincolo. Duminecă, 29 aprilie l-a evocat la Opera din Timișoara pe Rostropovici: ar fi trebuit să vorbească la înmormântarea ilustrului la Moscova. A ales Timișoara.

Prin piețele și restaurantele orașului

Ioan Holender: Ce am făcut astăzi, că tot este domnul Bogdan curios de asta, am fost în piața Iosefin și am găsit zgardă de câine de piele de oaie, două zgarde... Zice dânsul: „42 de mii de lei”. Zic eu: „35”. Zice acela: „Nu facem Țiganiada aicea”. „Păi, zic, dar cât de cât ne tocim, nu?” „Nu ne tocim deloc, zice, că eu vând pentru alții”. „Bine, zic, 40 sau nu iau”. „Bine, 40. Dau eu 2000 din buzunar”. Dă el 2000



Ioan Holender

din buzunar. Le-am luat cu 40, fericit și fericit m-am dus la tenis, unde am jucat foarte bine, mult mai bine decât la Viena, unde joc groaznic, este o rușine. După aceea am fost la mitropolitul Nicolae Corneanu. Am intrat pe ușa falsă, a doua ușă și mitropolitul a așteptat pe prima, am vorbit o oră cu el, după aceea am fost aici, pe strada Pacha, l-am întâlnit pe contele Bardo. Contele mă duce la masă la un restaurant lângă Spitalul Județean, „Valery” sau așa ceva cred că îi spune, zice că se stă și afară. Foarte bine, mergem acolo. În fine, cu chiu cu vai, găsește o parcare, intrăm, vine o chelneriță: „Aici nu puteți intra că nu mai e loc!” Zic: „Bravo, domnișoară, dar e închis restaurantul?” „Nu, dar înăuntru e un botez și afară nu am loc”. Zic: „Știi, acesta e președintele Camerei de Comerț de la Viena, omul aduce oaspeți... Eu sunt un troglodit, dar măcar domnul conte...” Nimic. Vine proprietărea care zice: „Păi, dacă nu se poate, nu se poate!” „Da, zic, dar atunci scrieți și voi acolo că trebuie rezervat sau... parcă musafirii sunt niște oameni care deranjează...” și după aia am ajuns și la hotelul „Lido” și acolo am mâncat. Și acum am dormit și sunt prezent. Ieri mi-a fost rău, rău, rău și am luat căr-bune și de aici m-am dus la tenis, am vorbit cu alții și să mă duc la concert. Am vrut să mă duc la „Carmina burana” și au anunțat că înainte sunt niște coruri și după aia „Carmina burana”.

La deschiderea filarmonicii timișorene. Mici incidente

Ioan Holender: M-am dus cam la jumătate de oră după început și era deja în mijlocul „Carminei burana”. Au schimbat programul, și asta este o chestie pe care trebuie să o învățăm: să nu schimbăm mereu programul, că, totuși, spectatorul trebuie luat în serios, zic eu. Au schimbat programul și au început cu „Carmina burana”, și după „Carmina burana”, totuși o lucrare de Orff, de secolul XX, modernă, fără pauză, iar după pauză fac „Vanzătorul de păsări”. Asta a fost o lovitură, zic, așa parcă în primăvara asta deodată începe să ningă. Deci după „Carmina burana” „Vanzătorul de păsări”, „Dunărea albastră” cu corul copiilor, toată lumea în feerie, eu am ieșit că nu am mai



Anisoara Blejdea

Catedrala

suportat. M-am uitat la acele extraordinare afișe, care sunt acolo expuse, cu cine a cântat în orașul acesta în anii '30, '37, '40, Piatigorski, Brahms cu Joachim, foarte multe concerte la Cercul Militar, nu am știut asta, în Cazinoul Militar și în Palatul Baroc. Aud aplauze, în fine, Regele iar, „Imnul regal”. Domnule, și cu imnurile astea... Au fost trei imnuri: „Imnul Europei”, la care eu m-am așezat pe un scaun și cineva mi-a spus: „Sunteți contra Europei, domnule Holender?” Zic: „Nu sunt contra Europei, dar acesta nu este un imn, este a IX-a de Beethoven”...

Și zic: „Eu nu mă scol la un imn de acesta, al tuturor”. Apoi imnul regal. Pe oriunde se duce regele acum privat se face imnul. Curioasă chestie. Și îi spun lui Gârboni, zic: „Bine mă Gârboni (dl. Gârboni este directorul Filarmonicii, organizatorul-șef al manifestărilor timișorene din 12, 13, 14 aprilie n.n.), trebuie să aveți și voi aici un nivel, faceți „Carmina burana” și după aia „Vânzătorul de păsări”, chiar așa?” „A, maestre, știți că Alteța Sa îi place...” „Hai, mă, acuma face Casa Regală și program de concert simfonic? Asta nici măcar Ceaușescu nu a făcut.” ... și m-am gândit că nu au o conștiință de sine, sau un nivel sau un curaj ca să spună: „Uite, domnule, eu fac asta, asta consider că e bine, nu o să placă tuturor, dar trebuie să am și eu o părere ca să o fac”. Nu, Alteța Sa vrea „Vânzătorul de păsări”, alalalt vrea nu știu ce și eu fac de toate.

A fost un bufet extraordinar. Am vrut să mănânc cinci cartofi fierți în apă. Atât. Și distinsa doamnă Mărculescu, cu distinsa doamnă Pia Brânzeu și încă două doamne între două vârste, mai mult aproape de vârsta a doua decât în prima, mi-au dat un loc și am stat acolo puțin. Și v-am lăudat acolo, și una zice: „Vai, dar Ungureanu este groaznic, nu a făcut acel jurnal de la teatru... îngrozitor” Zic: „L-am citit și l-am savurat că e extraordinar”... „Dar nu se poate. Dacă dumneavoastră ați face așa, ați intra în toate intrigile...” „Nu, a scris extraordinar. A scris și de mine, că întâi m-am dus la frigider să duc cașul cu băiatul meu, când am venit la hotel „Internațional”..., și e scrisă foarte bine, și e scrisă în sensul că se vede câte frâne și câte piedici sunt pentru a face artă și povestea cu Horea Popescu și așa mai departe”. Și după ce v-am lăudat acolo două minute au început și doamnele să vă laude, așa că până la urmă...

Cornel Ungureanu: Ieri am primit patru telefoane ale prietenilor mei muzicologi, de veghe la restaurarea filarmonică. Primul telefon, care a fost de la un cetățean fericit, zice: „Vai, știi ce s-a întâmplat?” „Ce s-a întâmplat?” Zice: „I-au ținut loc lui Holender lângă rege și Holender a întârziat jumătate de oră și s-a așezat pe urmă în altă parte, și toată Casa Regală ”...

Ioan Holender: Mi-a spus Gârboni (directorul Filarmonicii timișorene, n.n.): „Dar ați fi avut loc”... Zic: „Dragă, dar eu am venit și fără cravată, am venit de aici, am fost la tenis, am venit să aud puțin „Carmina burana”... „Da, dar regele...” „Ei, regele... Pe mine mă cunoaște... Cum să se supere regele...” Asta a fost ieri, dar azi a fost bine și acum mă duc la teatru pe răspunderea dumneavoastră. și cam acesta este programul meu. Măine dimineață mă duc la cimitir, până la 10 e deschis, cică, și pe urmă mă duc la tenis și cam asta e.

Vasile Bogdan: Înseamnă că astă noapte scrieți o cronică la „Krum”...

Ioan Holender (râde): Nu mai scriu. (N.n.: Ar trebui un *post scriptum* lămuritor: cu oarece



Gergely Istvan

Semne pe tema timpului

vreme în urmă domnul Holender s-a dus la un spectacol realizat de Hausvater la Timișoara și nu i-a plăcut deloc. Și a scris și o cronică surprinzătoare pentru fanii regizorului).

Opera, artiștii și politica. Un dialog lăsat în suspensie

Cornel Ungureanu: Ați început ieri să vorbiți despre Stanislavski și despre o cultură care este legată de un program politic. Despre o cultură care nu se implică într-un program politic cu slugărnicie. Exista o școală de teatru, de balet, de operă în Uniunea Sovietică care creează o artă de cea mai bună calitate.

Ioan Holender: A creat, la trecut. Da, doar cu un singur lucru nu sunt de acord, ați spus că există un teatru nepolitic. Practic nu există un teatru nepolitic, eu cred că teatrul este prin esența lui și politic. Da, sunt bineînțelese piese de comedie nepolitice, puține, în general nu foarte valoroase, dar, mă rog, distractive. Dar toți scriitorii, de la vechii greci până la cei de astăzi cred că au scris și dintr-o convingere politică, hai să spunem așa, chiar dacă nu sunt piese propriu zis politice, precum bine știți asta și știți mai bine ca mine, au încercat să corupă scriitorii și să le prezinte într-un mod politic. Și noi am învățat că în fond și Schiller și Shakespeare au fost scriitori revoluționari, care au scris în sensul socialismului și așa mai departe. Până la Gorki, Maiakovski și pe care se poate gândi așa, se poate gândi și altfel, cunoscând viața lui și sinuciderea lui și așa mai departe, dar în special în vremea de astăzi, zic eu, și în timpul interbelic, despre toată literatura așa zisă literatura modernă, de la Thomas Mann, peste Romain Rolland până la Handke... Acum Handke este un iubitor de sârbi și a devenit un scriitor politic, nu în sensul că este un adept al lui Milosevici, cum unii caută să-l facă, dar are anumite convingeri care unora le plac și altora nu le plac.

Cornel Ungureanu: Ați simțit „presiuni politice” la Viena?

Ioan Holender: Nu. Nu am simțit presiuni politice în acești 15 ani de directorat. Dar pentru a vă răspunde foarte sincer și foarte corect ar trebui să clarificăm noțiunea de presiune politică, unde

începe și unde se termină. E cam relativă. Există o presiune politică față de care noi reacționăm dintr-un sentiment de subordonare instinctivă, care la austrieci este foarte, foarte accentuat: acela de a face lucrurile pe placul superiorilor, fără ca să o ceară aceștia, de a depăși...

Cornel Ungureanu: Asta se întâmplă peste tot.

Ioan Holender: Asta este peste tot, da, la unii mai mult, la alții mai puțin. La unii cred că determină și un efect de contra: dacă ăia sunt pentru, noi suntem contra. În Austria este foarte dezvoltat și anumite lucruri nu se spun, poate nici eu nu le spun, nu le fac știind că nu o să le placă. Dar anumite lucruri cu siguranță le-am făcut știind că nu o să le placă și știind voi fi și criticat de unii. Ultima apariție foarte politică în acest sens a fost la 5 noiembrie anul trecut (de fapt în 2005, acum doi ani, n.n.), când s-au aniversat 50 de ani de la redeschiderea Operei după bombardamente și după al Doilea Război Mondial, când s-a făcut un program foarte legat de aceste evenimente, și în care eu am ținut discursul festiv, președintele țării, primul ministru, și după aceea eu. Și bineînțeles că am amintit de anumite lucruri, că nu poți să nu amintești la 50 de ani, la jumătate de secol, să spui numai toate realizările extraordinare care s-au făcut în 50 de ani, sunt cunoscute, despre asta nu trebuie să vorbim. Dar de perioada '45 - '55, care e o perioadă foarte tipic austriacă, perioada de trecere, de tranzit lin, nu schimbăm nimic că și așa nu a fost nimic, anii aceștia '38 - '45 austrieicii cel mai mult ar dori să fie așa parcă nici nu ar fi fost niciodată. Și în orice caz „noi am fost victime”. Austria a fost o victimă. Povestea asta, cu victimă sau aliată este o discuție veșnică. Și acolo am spus anumite lucruri, și am spus: hai să spunem încă o dată, că nu o putem spune de destule ori, că ultimul director al acestei instituții, într-o perioadă în care statul austriac nu a existat fiind anexat la Germania, a fost identic cu primul director zece ani după renașterea Austriei, primul director al acestei instituții după ce s-a reclădit Opera și acesta a fost doctor Karl Bohm. Cu zumzete de la galerie, și că acest dr. Karl Bohm este un dirijor foarte, foarte important și foarte bun și foarte celebru și nu le place lor deloc dacă cineva, în special unul care vine de pe alte meleaguri dă în el. Și primul ministru îmi spune, din partea așa zisului Partid Popular, deci dreapta - mijloc, pe acolo: „Da, ați vorbit așa de frumos și așa de important și tot ce ați spus domnule director, dar nu trebuia să spuneți aicea chiar, la așa o ocazie festivă, și la televiziune transmis în direct, poate că nu a fost locul just”. Și i-am spus: „Dar domnule prim ministru, dacă aici nu e locul just unde să o spun? Că dacă o spun la un birt, acolo unde stau trei oameni”... și vădit nu i-a plăcut. Alții m-au felicitat... A doua zi mă cheamă, și eu nu am relații apropiate cu primul ministru, mă cheamă și îmi spune: „Eu trebuie să vă spun că foarte multă lume din parlament și din partidul meu și din alte partide au discutat ceea ce am spus ieri seara și cred că aveți dreptate și e bine că ați spus ceea ce ați spus”. Pe mine m-a impresionat faptul acesta, că omul, totuși, nu are nevoie acela e director de teatru, celălalt prim ministru că a spus... uite că... Mi-a plăcut, m-a impresionat.

Politică este și cu piesele pe care le alegem. Piesele... acum nu poți să faci un repertoriu politic, astea iarăși sunt exagerări, că directorul de teatru nu știi care face un repertoriu absolut politic. Nu poți, că sunt și lucruri importante. În Operă este foarte greu și foarte tras de păr dacă





un regizor îți face din „Boema”... Mă rog, poți să faci din „Boema” și operă socială că ăia fac foame și nu au bani, dar nu acesta e sensul lucrării. Dar „Moses și Aaron” de Schoenberg nu trebuie făcut în felul în care s-a înscenat „Othello”, problema acestui om de altă culoare, a acestui om care este altfel decât alții, acest Othello... Shakespeare l-a făcut un maur, și forța asta animalică e expresivă pe o anumită direcție... Adică se poate face și un teatru gândit... hai să zicem social, politic...

Cazul Wagner

Cornel Ungureanu: Uimirea unora a fost că ați avut curajul să puneți de două ori tetralogia lui Wagner. Au fost reacții vizavi de asta?

Ioan Holender: Poate vor veni, fiindcă „a doua oară” e doar în stagiunea viitoare...

Cornel Ungureanu: Dar până acum nu au fost supărări?

Ioan Holender: Nu. Eu am spus așa că avem înscenări foarte vechi, avem înscenări de peste 40 de ani. „Butterfly”-ul e din '48, luat din Theater an der Wien, și eu nu l-am făcut nou și nici alții nu l-au făcut nou, dar eu consider că sunt anumite lucrări care necesită o estetică a timpului respectiv și nu poți să o duci sub formă de muzeu. Acum problema este și pentru Opera din București, dar și pentru asta din Timișoara, există înscenări artistice foarte bune în opere realiste, care, după părerea mea, nu se depășesc, sunt altele care chiar dacă tehnic mai rezistă sunt depășite estetic. O discuție care în viața operetistică din România nu există. Că dacă eu aici, la Timișoara vorbesc despre o estetică scenică la Operă toți se uită la mine și zic că nu știu despre ce vorbesc. Pentru că aici se termină totul prin a cânta. Ieri, o fată, de aici, de la Operă, talentată, pe care o cunosc de câțiva ani, Narcisa Brumaru, care s-a dezvoltat și a vrut să-mi cânte, și îmi cântă „Boema” foarte frumos, dar idee nu are despre ce spune. Și i-am spus: „Narcisa, tu o cânti frumos, rotund, acut, totul în ordine, dar eu mă plictisesc după zece secunde nu te mai ascult, și nu te ascultă nimeni, pentru că tu nu știi ce spui”. Asta e problema crucială. Acuma am luat-o puțin de pe temă, dar asta este o problemă esențială a teatrului muzical, și de aia îmi place mie să spun câteodată teatru muzical și nu operă pentru că prin cuvântul teatru poate ești mai aproape de ideea lui.

Cornel Ungureanu: Există o specializare a dumneavoastră - rară în între oamenii de operă - specializare în teatru. Ați văzut sute de spectacole de teatru, sunteți apropiat al unor mari dramaturgi, ați comentat ca un cronicar dramatic profesionist spectacole de teatru. Aveți mereu un ochi atent la actor și la performanța actoricească: adică la performanța scenică a personalității...

Ioan Holender: Cântatul, vocea, muzicalitatea, stăpânirea tehnicii este o condiție esențială, dar nu suficientă, necesară dar nu absolut suficientă. Asta încă nu este artă, este ceva care trebuie să fie, este încă partea de meserie pe care trebuie să o stăpânești. Dar din asta trebuie să faci artă...

Cornel Ungureanu: Am pus întrebarea cu Wagner fiindcă simpatiile lui Hitler, ale lui Goebbels și a întregii propagandă naziste pentru Bayreuth au



Alexandru Lupu

Globetrotter

creat un tip de distanțare a politicii repertoriale vizavi de Wagner. La un moment dat era chiar un act de curaj să discuți despre Wagner. Nu v-au intimidat întâmplările de acest fel?

Ioan Holender: Absolut deloc și eu consider că și discuția asta cu Wagner este absurdă. Omul acesta a murit cu mult înainte de a se întâmpla lucrurile care nici măcar nu au fost în fașă când a murit Wagner. Pe un geniu al universului nu poți să îl pedepsești sau să nu îl joci pentru că unii s-au servit de el. Pe de altă parte, cu „Fidelio” de Beethoven s-au făcut de toate... la Viena totdeauna când s-au schimbat condițiile politice, spectacolele de gală, când a venit Goering în vizită s-a făcut „Fidelio”, când a căzut sistemul nazist s-a făcut „Fidelio”, când s-a redeschis Opera s-a făcut „Fidelio”... Dar în Beethoven nu dă nimeni, pe el îl lasă toată lumea în pace. Dar în Wagner dau pentru că urmașii lui, printre care și Wolfgang Wagner, care mai trăiește și pe care îl cunosc și avem legături personale foarte bune și apropiate, el are acum 86 de ani, a stat și el pe genunchii lui Hitler, împreună cu fratele său, Wieland, care a murit, prin mama lor. Astuia nu poți să îi impuți nimic, acesta avea 12 ani pe vremea aceea. Că Hitler s-a identificat cu Bayreuth, că doamna Cosima Wagner a fost o luptătoare încă din ilegalitate pentru ideea național-socialistă, asta nu are de-a face cu autorul și compozitorul. Eu nu sunt de acord că în Israel este interzis. Acum eu vă întreb și la ce este bună interdicția asta, că dacă o discuți cu jurnaliștii israelieni ei spun: nu, e voluntară, alții spun: nu, statul plătește bani pentru Opera din Tel Aviv care nu a făcut o operă de Wagner niciodată. Și Strauss se mai face, că și Strauss este considerat, personal, și acolo există și un adevăr factual, a fost un simpatizant o vreme cu regimul pentru că a avut avantaje. Dar a trăit în acea perioadă. Dar eu zic altfel: de ce pedepșiți, am spus la conferința de presă când noi am fost la Tel Aviv cu Opera, de ce pedepșiți voi tineretul și oamenii din Israel nedându-le posibilitatea să audă una din muzicile cele mai importante și cele mai frumoase. Este foarte nedrept ce faceți voi cu oamenii voștri. S-a spus că atâtea vreme cât mai sunt supraviețuitori ai lagărelor de concentrare în care sunt muzica din „Maeștrii cântăreți” au intrat în camerele de gazare, le renaște amintiri personale și familiale această muzică și din considerente pentru aceștia nu se face. Bun, asta e acceptabil, zic eu, deși e puțin exagerat. Dar mă rog... Listele de interdicție le-au

inventat întotdeauna naziști, le-au continuat comuniștii, vă amintiți, Argezi nu, Argezi da, dacă vreți Gorki nu, nu și nu, după aia Gorki a fost cel mai revoluționar și cel mai ajuns scriitor. Eu cred că...

Cornel Ungureanu: Despre ce ați discutat cu ultimul Wagner? O evocă pe mama lui? Familia? Sau doar probleme profesionale?

Ioan Holender: Cântăreți, înscenări... Bătrânul Wagner... și asta este o chestie și cu postul acesta pe viață. Tot Bayreuthul este foarte discutat și răs-discutat și bineînțeles că este și astăzi un loc de întâlnire. Eu am fost la „Maeștrii cântăreți”, ultimul spectacol din festival... În final au fost niște scandări și niște bătăi în picioare acolo... Am simțit asta în stomac. Am fost cu băiatul meu... și poți interpreta și muzica lui Wagner și așa și așa. Poți să o interpretezi și analitic, mai străveziu, sau mai militant, sau, hai să zic așa, mai nemțește. În special lucrarea asta, „Maeștrii cântăreți”, care poate că da, poate că nu că Beckmesser că poate este caricatura unui evreu văzut de Wagner. Unii spun că este așa, până și familia sa, băiatul lui Wolfgang Wagner, Godfried, este absolut contra, scrie articole, naște discuții. Eu cunosc și fetele lui, care au interdicție de a călca în Bayreuth. Și politicienii probabil caută ca să, să nu spun „să naționalizeze Bayreuth-ul”, pentru că au și subvenții statale, pe de altă parte cât Bayreuth-ul este pe mâna familiei Wagner înseamnă ceva absolut unic în lume, adică se vinde mai ușor, e ceva... Bayreuth-ul este încă al urmașilor lui Wagner, Acum este nepotul lui Richard Wagner. Când vorbesc cu Wagner, care și seamănă compozitorului, vorbesc cu nepotul lui Richard Wagner. E ceva...

Cornel Ungureanu: S-a scris mult în ultima vreme despre Winifred Wagner. Cartea lui Brigitte Hamann e o biografie atent făcută...

Ioan Holender: Relativ atent. O cunosc pe Brigitte Hamann personal și am avut cu ea și o discuție la televizor foarte contradictorie. I-am spus: „Doamnă Hamann, dar de ce spuneți dumneavoastră și scrieți atâtea despre Hitler și lumea vă crede, dar dumneavoastră știți - nu știe lumea, dar dumneavoastră știți - că toate poveștile astea despre Hitler „că a fost un profund cunoscător al artei lui Wagner” nu sunt adevărate. El și-a dat importanță și s-a făcut important prin faptul că a

spus că este așa și în operele de Wagner nu au mai avut curajul nimeni să se facă tăieturi pentru că le-a fost frică să se taie ceva contra voinței lui Hitler. Asta a fost exact așa ca la Timișoara, în anii '49, '50 operele rusești care s-au făcut aicea, „Dama de pică”, „Oneghin”, „Aleko”, mai știu eu, nu s-a tăiat un fa de frica să nu fie o acțiune anti-sovietică. Care a fost lucrarea preferată a lui Hitler, doamnă Hamann, că o știți?” Zice: „Da, Văduva veselă” „Ei, zic, vedeți, „Văduva veselă”. De câte ori a fost la „Văduva veselă”? Că scrie el însuși că a fost de 17 ori în viața lui la „Văduva veselă”. În casă, în cinematograful pe care l-a avut acolo el a ascultat de 17 ori „Văduva veselă”. Acesta a fost nivelul lui și asta i-a plăcut. Nu e nimic rușine. Și nu Tetralogia. A fost la Bayreuth pentru că a gândit, sau în instinctul lui a simțit că în Tetralogia și Wagner este curat german, cu tradiție și așa mai departe. A fost cu siguranță influențat de muzică și a fost un om care a avut o tangență cu muzica. Și Bayreuth-ul de astăzi mai mult caută să îl demistifice. Eu am fost la Bayreuth de două ori, sau de trei ori, eu nu mă mai duc pentru că nu văd de ce trebuie să sufăr... Vara nu este nimic la Bayreuth decât teatrul acesta, fără aerisire, o căldură infernală totdeauna, nici o briză de aer, aceste scaune de lemn care asigură acustica bună... mici... și când m-am pus o dată așa, în față, imediat unul din spatele meu mi-a spus să stau ca lumea, trebuie să stai drept și să ascuți, eu pot să dorm în toate pozițiile, eu pot să dorm și așa. Și stai șase ore, cu pauzele alea de o oră între acte, este un ritual și băiatului meu i-am spus: „O dată trebuie să vezi”, și el a fost adânc impresionat, din păcate a fost adânc impresionat de tot și în pauza a doua a venit cineva și ne-a spus: „Domnul Wagner vă roagă să veniți în camera lui de primire cu băiatul”. Și acolo este o ușă secretă pe care să intri, cam ca asta, și cu astea pe pereți, foarte întunecată, unde se aflau cam 20 - 25 de persoane, cu el în frunte, și se mânca, și se servea. Domnule, eu nu știu cine au fost ceilalți, mi-au fost prezentați, dar toți erau nemți, cu pielea roșie, cineva ar fi putut bănuși căăștia sunt toți criminali de război...

Cornel Ungureanu: Discuția cu Brigitte Hamann, înțeleg, a avut replici teribile. Ce v-a reproșat?

Ioan Holender: A spus că sunt foarte ofensiv și că sunt foarte necrescut, da, pentru că a fost și *live* la televiziune. Că ea a tot spus: „Trebuie citită cartea mea”. Am spus: „Dar stați, doamnă, că acum nu poate toată lumea să citească cartea dumneavoastră ca să știe Iar biografiile astea..., E așa, dar mai e și altfel”. Dar scriitoarea caută cu succes temele care au o actualitate fierbinte. Pe vremea aceea cu Bayreuth-ul era foarte actual, acum este doar actual cât mai ține bătrânul. Wagner este numit ca director al Festivalului de la Bayreuth pe viață. Așa sunt legile acolo.

Cornel Ungureanu: Atunci când ați fost acolo organizarea era ieșită din comun - era vorba de performanțe organizatorice excepționale?

Ioan Holender: Bayreuth este foarte bine organizat și foarte bine condus. Biletele sunt relativ ieftine, și, într-adevăr, asta nu este exagerat, un muritor de rând dacă cere un bilet la Bayreuth așteaptă până la opt ani până îl primește. Și cum nemții sunt foarte ordonați, acolo intră la coadă și poate să dureze până la opt ani până primesc bilete. Ei nu fac o afacere din asta. Și în lumea asta în care o caracteristică clară a unei instituții de artă, mai este și Salzburgul, că Mozart și

Strauss, că și aceia fac de toate, cam toți fac de toate, Bayreuth-ul și-a menținut această linie că ei fac aceste zece opere de Wagner, nu toate, primele trei nu s-au făcut niciodată, nici „Rienzi”, deci de la „Olandezul zburător” până la „Parsifal”...

Cornel Ungureanu: „Rienzi” nu a plăcut din cauza lui Hitler sau nu a plăcut fiindcă nu face parte dintre operele majore...

Ioan Holender: De la început nu l-au făcut și nici Wagner nu a vrut. El ..., el nici „Olandezul zburător” nu l-a vrut, Bayreuth în fond s-a construit pentru „Parsifal”. Dar, dacă s-ar fi mers după el, „Parsifal” acesta s-ar fi făcut numai la Bayreuth o dată și niciunde altundeva. A vrut să facă ceva special și ieșit din comun. Dar celelalte trei nu s-au făcut. Dacă vin alții la cârmuire, s-ar putea să se facă. Discuții sunt multe, unii spun că trebuie făcut și Schoenberg, dacă s-ar face Schoenberg la Bayreuth tot acest gust, tot acest iz așa, mai discutabil, ar dispărea. Că a cântat aici prima negresă, bineînțeles, a dirijat Barenboim, zece ani, evreu cunoscut, o legendă evreiască acest Barenboim, prieten foarte apropiat de bătrânul Wagner. Acum nu poți să spui că este un loc nazist, dar...

Cornel Ungureanu: Deci prietenia lui Barenboim cu bătrânul Wagner nu e o poveste?

Ioan Holender: Da. Absolut. Nu poți să le reproșezi nimic, chiar dacă este unul din puținele locuri unde încă acești, cum se spune în românește laăștia care...

Cornel Ungureanu: Supraviețuitori...

Ioan Holender: Deci care încă mai au admirație pentru ce a fost acolo, încă se duc acolo și spun: „Uite, în loja aceea a stat Hitler”.

Vasile Bogdan: Nostalgici

Ioan Holender: Nostalgici, da, nostalgicilor nu le poți scoate Bayreuth-ul din cap. Pentru ei o să rămână un loc... și poate îi sărută scaunul ăla care... probabil e același scaun care a fost și în '42 sau '43 acolo.

Cornel Ungureanu: Cum vă explicați că a stat o săptămână acolo?...

Ioan Holender: Pentru că trebuia să stea o săptămână, pentru că tetralogia durează exact șase zile. „Aurul Rinului”, „Walkiria”, o zi nimic, „Siegfird”, o zi nimic, și „Crepusulul”. Se mai spune că a fost și o simpatie erotică între Winifried Wagner și el, și Winifried până în '64, până a murit, a fost absolut pozitivă pentru Hitler. Niciodată nu a spus ceva rău contra lui, până în '64, 20 de ani după război. Dacă o fi, nu o fi, ea nu știe, ea nu a fost la Auschwitz că nu e treaba ei, dar...

Cornel Ungureanu: Ea era englezoaică.

Ioan Holender: Da, așa este.ăștia sunt cei mai răi (Råde).

Cornel Ungureanu: (mai dă câteva exemple de englezi „răi”)...

Ioan Holender: ... cu Winifried, se spune, că spre deosebire de toți alții Hitler s-a purtat foarte bine și foarte cuviincios și fără apucături și fără obișnuitele lui ieșiri care pe fiecare l-a mai atins

câteodată.

Cornel Ungureanu: La un moment dat era în jurnalul lui Goebbels un soi de fidelitate muzicală, un fel de admirație...

Ioan Holender: Domnule Ungureanu, ca să intre în simpatiile lui Hitler s-au dus la Bayreuth și au vrut să arate cât sunt ei de impresionați de ce aud acolo, că le-a plăcut, că nu le-a plăcut..., este așa cum a fost și pe timpul nostru, Ceaușescu și ce știu eu cine...

Cornel Ungureanu: și nu avea scorniceșteanul înclinări muzicale?

Ioan Holender: Ceaușescu? I-o fi plăcut și lui ceva, eu nu știu ce i-a plăcut. Lui i-au plăcut puține lucruri, asta e problema. Poate păunii i-au plăcut care au stat în casa asta a lui, unde am stat și eu, probabil că și alții...

Cornel Ungureanu: Ați început odată să ne povestiți cum ați stat în casa lui Ceaușescu.

Ioan Holender: În casa lui Ceaușescu e un fel de a spune casa lui Ceaușescu. Vedeți, astea sunt adevărurile cu două fețe. Da, e corect, este o casă de protocol și acum opt - nouă ani, când am fost la București odată, am fost cazat în casa de protocol de pe Primăverii. Eu nici nu am știut că este casa în care a locuit familia Ceaușescu, dar femeile care curățau acolo erau încă de pe timpul acela angajate, și mi-am dat seama după aia imediat și l-am întrebat și pe Opaschi, zice: „Da”. și a fost interesant, dar o singură reținere... o stingherală am avut, zic: „Dar patul lui? Unde a dormit?” „Păi, aici, unde dormiți dumneavoastră”... „Asta nu!” „Dar, domnu, nu se poate, asta a fost pregătit” Zic: „Eu nu pot să dorm în patul acesta, și în afară de asta e prea mic patul”. și era și mai mici toate celelalte. După aceea mi-au arătat: „Dar astea erau pentru copii”. Zic: „Lăsați că e bun acesta”. „Dar acela a fost pentru dumneavoastră. A spus domnul Opaschi să stați acolo”. „Lasă dragă, eu stau aici și e în ordine!” M-am plimbat acolo prin grădină...

Cornel Ungureanu: Acolo erau păunii?

Ioan Holender: Da, păunii mai erau. Ceea ce nu a mai fost și ce nu a mai funcționat a fost toată partea aceea... a fost ca și un spital acolo pentru el. M-am uitat la toate astea, dar nici bazinul de înot, nici sălile de gimnastică nu mai funcționau, doar partea locuibilă. și acum nu dați în mine că și regele a fost acolo, regele a fost acolo ... că au fost conferințe... Au fost niște săli enorme jos, săli de până la o sută de persoane, foarte elegante, pentru consfătuiri. Cică nu s-au făcut niciodată. Femeile care lucrau în casă mi-au spus. Le-am întrebat: „A venit multă lume aici?” „Nu, aproape nimeni. Vizite nu s-au făcut aici”. „Dar chefuri?” „Nu s-au făcut, aici nu”. și el nici nu a fost un mare chefliu.

poezia

Calul troian

Daniel Clinci

pisica și punga cu lapte. preludiu la o comedie a calului troian

așezat în plastic îndulcit de zile reci
stă peste norii care agață păsările în zbor
și peștii în cuptoare

un singur punct apare orb din canapeaua
aburită
de pe care priveam lumile de celuloid cântând
Bunicuța lu Pandele

se scurge încet pe perete și se freacă de
polistirenul alb
picură pe podelele însumate în puncte și linii
linii și cercuri cercuri și sfere
alunecă prin canale multiplicându-și esența
îndulcit de zile reci
până când zboară prin pereții de metal...

a ajuns în sfârșit
pe calea de sârmă a celor opt picioare...

actul unu

masa de lemn curge
de fapt curge laptele căzut din punga
ca un anacronism așezată
pe ea...
curge până pe podele și se transformă
în sperma calului troian
din ea ies mii de cai întinzând aripi albe
spărgând geamul de termopan al casei în care
primul cal troian și-a ucis tinerețea

actul doi

calul troian are falusul legat cu sârmă
a fost violat într-un trabant de către
principesele altei lumi...
astăzi coloanele întinse orizontal transportă
sângele falusului său
îl mușcă guvizii îl bat pe umăr lanțuri
contorsionate
bineînțeleas că nu are nici un răspuns pentru nici
o
întrebare...
de obicei minte
dar acum și-a văzut sângele curgând peste lumile
oamenilor
și a început să scoată din sine scuipându-i
pe soldații care aduc poezia...

actul trei

trei cai troieni fugeau odată după
un copac
pe care începuse să crească
mușchi...
dintre cei trei s-a ridicat
unul cu opt picioare
care urla mai tare decât toți că numai el...
el și numai el...
va aduce pe pământuri
fibrele de lumină

cu trei picioare amputate
zăcea spânzurat de balustradă venerându-se pe
sine
pentru a obține
regele care nu poate fi vreodată decapitat

epilog unu

caii troieni sunt
nenumărați și
poate cel mai important este că
ei nu mor niciodată
îi mai vezi adunați pe la colțurile șantierelor
pe sub coloane
pe după gunoaietele pe care le aruncă dimitru pe
stradă
prin nisipurile plajelor căutând să mănânce scoici
uscate
dar ei... caili troieni...
ei nu mor niciodată
și chiar dacă ar muri există alții care să îi
înlocuiască
deoarece
caii troieni sunt
nenumărați și
nu mor niciodată
caii troieni nu sunt doar niște cai
ei sunt cei mai comuni dintre cai
tocmai pentru că întreaga lume îi poate vedea
adunați

de aceea caili troieni nu sunt ai cuiva
ei aparțin întregii lumi
și dacă vreodată toți caili troieni din lume se vor
aduna într-un singur punct din univers
atunci
vom vedea că ei caili troieni
nu mor niciodată
și chiar dacă unii ar muri
pe aceea nu i-ar plânge nimeni

epilog doi

comedia calului troian nu a fost scrisă de mine
ea a fost scrisă de albul cu opt picioare de la care
am furat-o
împreună cu un bursuc binevoitor

epilog zero

dar atenție
regele care nu poate fi vreodată decapitat este un
fel de
dimitru
care își ascunde într-o casă albă
întrebările și răspunsurile
tocmai pentru că nu are nici unele

dimitru nu mai are loc de muncă pe el l-au dat
afară cu un șut în cur după treizeci de ani și
acum zace undeva beat mort dimitru n-a fost cel
mai bun la învățătură din școală și la facultate a
dat șpagă ca să învețe să fie sudor...n-a sudat
nimic în viața lui dar nu asta este important...
e important că el dimitru se închide în fiecare
noapte în casă și se uită la meciuri pentru a uita
că neștiut de nimeni face evaziune fiscală în detri-



mentul unor furnici cărora le fură sistematic
ouăle cu care prinde guvizi și îi vinde pe sub
mână unei alte mâini dotate cu bani... el pe aceea
și-i dorește ca să poată să mai dea altă șpagă la
altă facultate ca să mai fie încă o dată sudor
n-a sudat nimic în viața lui dar nu asta este
important...
de fapt nimic din ceea ce ar avea legătură cu
dimitru nu e important dar el într-un fel pe care
doar soarta îl înțelege el dimitru este ceea ce-au
lăsat în urma lor caili troieni

anexa unu: încă ceva despre dimitru

dimitru merge în fiecare zi dar în fiecare zi către
garajul în care crește broaște țestoase în mijlocul
iernii dar în fiecare mijloc de iarnă exact la
mijlocul ei și caută să vadă dacă poate să le
înmulțească sistematic prin metode numai de el
știute ...
dimitru nu e mare comerciant însă este propri-
etar mare de imobile în care crește broaște
țestoase dar în fiecare imobil face asta sistematic
pentru a le înmulți și a-și mobila cu ele lumea
epistemică... scopul este acela de a ajunge la
cunoașterea alfabetului dar ceea ce lui dimitru îi
este necunoscut este că dacă nu are trei picioare
pe care să i le amputeze nevastă-sa și să se
spânzure singur de balustradă nu are nici o șansă
la iluminarea pe care o caută...

anexa unu prim: dimitru fără broaște țestoase

dacă dimitru și-ar
pierde broaștele țestoase
la diverse jocuri de noroc de prin
cazemata
atunci nimic nu l-ar mai putea salva
de o depresie în care și-ar scrie tot timpul scrisori
siei
iar în care nevastă-sa ar deveni un fel de broască
țestoasă
fără carapace

un fel de appendix: cazemata

cazemata nu-i un loc obișnuit
este locul în care primul cal troian l-a cunoscut pe
dumitru
și în care
dincolo de frunze de viță
amândoi puneau la cale evadarea din real

cum planul nu a mers
unul crește reptile și celălalt
umple lumea cu progeniturile sale
cazemata nu-i un loc obișnuit deloc
este locul în care dumitru se refugiază constant
deoarece nu mai are un loc de muncă și unde
împreună cu vodcalistu își înecă fericirea

cazemata nu-i un loc obișnuit
toate cazematele din lume nu vor valora cât
aceasta
unde se întâmplă metodic nimic interesant
unde dumitru cu vodcalistu mănâncă carași prăjiți
în fiecare dimineață

vodcalistu în schimb îi ascunde ca un hamster în
fălci pentru a-i dona bisericii misionare pentru
evangelizarea cazematelor și a frunzelor de viță

sumar și bibliografie: iarna cu troiene

vodcalistu este un exemplar simpatic de casetofon
care merge întotdeauna în recording deoarece a
fost o bună perioadă complet mut și a lucrat ca
turnător la miliția bisericii misionare pentru
evangelizarea cazematelor și a frunzelor de
viță... datorită carierei sale profesionale și-a pier-
dut credibilitatea și alunecă încet către demascare
totală... însă îl cunoaște personal pe van gogh...
problema vodcalistului este că nu are suficiente
oglinzi în care să se privească... însă îl cunoaște

personal pe amos oz...
bineînțeles că citește asiduu din cărțurescu și chiar
el este acela care neștiut de nimeni l-a asasinat pe
celebrul poet s-a ascuns în siajul său și i-a înfipt o
lamă de ras în spate... însă îl cunoaște personal
pe heidegger...
și poate că vodcalistu îl cunoaște personal și pe
tournier și pe gadamer și pe einstein și pe mulți
alții... dar cel mai important este că toți caii
troieni din lume îi sunt completamente
necunoscuți...

postfața plagiatorului

despre cele scrise aici și despre multe altele
nu spun decât că
au fost scrise de albul cu opt picioare
în timp ce se căznea să atingă coroana
și regatul
simultan

dumitru ca educator

dumitru visează broaște țestoase în fiecare noapte
încearcă să le învețe să sară după vrăbii și să
planeze fără să atingă solul deloc asemenea unor
deltaplane dar deocamdată ele pot doar să îi
suporte cruzimile cu dificultate

definiție de dicționar

vodcalistu s m (fără formă de pl) nu se manifestă
niciodată în public exceptând o oarecare prețiozi-
tate pe care și-o permite numai și numai cu
dumitru
relația dintre cei doi fluctuează de la iubire crono-
logică la împărțirea acelorași idealuri de ilu-
minare dar prin metode diferite unul crește reptile
iar celălalt surprinde cauzele prime asupra
faptului

cai însemnați

rândurile se strâng
asta înseamnă că dumitru se urcă pe primul cal
troian cu care a pus la cale toate acele meschinării
cu scopuri detectate de noi în fine se urcă și
rămâne așa deoarece a uitat-o pe nevastă-sa care
până mai ieri hrănea broaștele țestoase doar sun-
tem în miezu iernii ce mama naibii cum să moară
săracele de foame dar azi se ascunde de planurile
nounsucute de dumitru și de calul acela nebun
are impresia că dumitru s-a cam țicnit cu
broaștele n-avea nimic împotriva dar să vină calul
ăsta și să le mănânce lor salata asta chiar n-o mai
poate înțelege
dacă vrea cai atunci dumitru n-are decât să facă
ce-l taie pe el capu dar fără ea că doar nu-i oblig-
ată să țină doi lăndrăi și câteva imobile pline de
broaște țestoase mai ales că este ilegal

epistolă din casa albă

semnează vodcalistu și dumitru cuplu absolut
colosal în mărime naturală așteptând vara să vină
și să strămute toate țestoasele undeva la țară să
n-o mai deranjeze pe nevastă-sa când vine vara se
apucă bineînțeles de înot dar până atunci se joacă
la cazemata table pe întrebări și răspunsuri n-ar
putea nici unul din ei să rateze așa ceva e prea
tentantă liniștea de a nu spune și de a nu crede
nimic decât zarul și piesele

răspunsul epistolei

deși această epistolă era făcută să fie fără replică
un răspuns tot trebuie să existe el este de găsit în
calea celor opt picioare pe care dumitru ar vrea să
le consume în fiecare dimineață pe masa de lemn
este vorba despre opt picioare preparate a la
franzes de nevastă-sa care astfel ajunge să
potolească foamea lui dumitru și a vodcalistului
simultan
tablele din cazemata nu sunt niște table obișnuite
ele țin și de foame și de sete și de somn fiind
foarte recomandate vodcalistului care astfel și-ar
putea printr-un artificiu matematic trada fostele
îndeletniciri de la miliția bisericii pentru evange-
lizarea cazematelor

imobile

lui dumitru i se prăbușește casa broaștele țestoase
vor afară concluzia este că după ce l-au dat afară
pe dumitru după treizeci de ani de muncă și cu
un șut în cur pe deasupra acum începe să i se dis-
trugă și domiciliul asta n-ar fi o mare problemă
după cum știm dumitru este mare proprietar de
imobile și se pricepe perfect la economie însă o
singură greutate are el dar una singură și numai
una broaștele țestoase ce o să se facă el cu ele în
stradă le-a ținut ascunse în secret neștiut de
nimeni și acum toți îl vor acuza de sistematică
creștere de broaște țestoase fără autorizație
lui dumitru i se prăbușesc toate visele se și vede
făcând șapte ani de pârnaie unde va fi emasculat
de unii care au vândut la viața lor mai mulți
guvizi și care chiar au sudat ceva vreodată



Florin Marin

Fashion victim

interviu

„A-ți împărtăși experiența altor generații face parte din carieră”

de vorbă cu Vladislav Piavko

Tenorul Vladislav Fiavko este socotit, la ora actuală, drept unul dintre cei mai mari soliști de operă ai lumii. Numit de melomani „Legendarul Fiavko”, muzicianul desfășoară și o activitate susținută de pedagog, prin intermediul unor master-classes cu tineri soliști, instrumentiști sau dinjori. O astfel de echipă, de tenori de această dată, a fost prezentă și la Cluj, în 29 mai, pe scena Operei, într-un concert remarcabil, „pus în scenă”, aproape la modul propriu, de Vladislav Fiavko, al cărui talent actoricesc și regizoral e incontestabil.

Fiavko are o carieră profesională impresionantă. A studiat la Moscova, dar a urmat cursuri de perfecționare la „Scala” din Milano. Din 1965 până în 1989 a fost solist al faimosului teatru „Balșoi” din Moscova, iar apoi, până în 1996, a cântat la „Staatsoper” din Berlin, una dintre cele mai bine cotate opere din lume. Din 2001 este vicepreședinte al Uniunii Mondiale a Muzicienilor.

Interpretul rus este considerat de critici nu doar drept un foarte bun solist de operă, ci și un actor extrem de talentat. La pretențiosul teatru „Balșoi”, Vladislav Fiavko a cucerit publicul de-a lungul vremii cu roluri memorabile, ca Herman în *Dama de pică* de Ceaikovski, *Falsul Dimitrie* în *Boris Godunov* de Musorgski sau *Radames* în *Aida* de Verdi. Cu prilejul prezenței sale la Cluj, în preziua concertului, marele tenor și-a amintit câte ceva din cariera sa.

Claudiu Groza: - Maestre Vladislav Fiavko, v-am văzut într-o fotografie purtând un număr impresionant de medalii și decorații. Cum le-ați dobândit?

Vladislav Piavko: - Unele dintre ele le-am primit pe când eram în Armata Roșie, pentru că am absolvit o școală militară, iar pe altele le-am primit ca recunoaștere artistică. N-am lucrat în structurile artistice ale armatei, dar am studiat la o școală de rachete.

- Ați lucrat mulți ani la Teatrul Balșoi din Moscova. Spuneți-ne câte ceva despre acea perioadă, despre rolurile pe care le-ați avut acolo.

- Mi-am făcut debutul la Balșoi, la un an după absolvirea facultății, cu rolul Pinkerton din *Madama Butterfly* de Puccini. În primii 5-6 ani de activitate am cântat aproape toate partiturile principale de tenor din repertoriul teatrului. Am jucat *Radames* în *Aida*, *Jose* în *Carmen*, *Falsul Dimitrie* în *Boris Godunov*, iar mai târziu am interpretat și roluri mai complexe, ca *Grișka Kuterima* în *Legenda orașului nevăzut Kitej* de Rimski-Korsakov, o partitură foarte grea. Am cântat și în opere contemporane, ca *Suflete moarte* de Rodion Șcedrin sau *Lady Macbeth din Mtsensk* de Șostakovi. În 1984 am interpretat rolul lui *Guglielmo Radcliffe*, într-o operă a lui Mascagni, aproape necunoscută din cauza gradului său de dificultate. Am fost al patrulea solist din istorie care a cântat versiunea integrală și am primit pentru acest rol două importante distincții italiene.

Anul trecut, în august, am înregistrat *Othello* de Verdi, iar în 26 noiembrie, la exact 40 de ani de la debutul meu, am debutat în rolul lui *Othello* într-un concert la Conservatorul din Moscova.

Acum o săptămână am jucat pentru prima dată și într-o operă rock, *Patfumul* după Patrick Suskind, la invitația compozitorului Igor Demarin.

- Ați lucrat și la Scala din Milano și la Staatsoper din Berlin. Cum a fost colaborarea cu orchestre la fel de mari ca și cea de la Balșoi, dar diferite?

- Cred că nu există o diferență în lucrul cu orchestra, ci în relația cu dirijorii. Aceștia sunt de diverse nații și au viziuni diferite, mentalități diferite. „Specificul național” joacă un anumit rol în activitatea dirijorilor. Cu unii am lucrat foarte bine,

pentru că aveam emoții similare, iar cu alții am lucrat mai greu, pentru că trebuia să iau ceva din viziunea lor, dar să păstrez ceva și din perspectiva mea asupra rolului. Am încercat să ajungem la un compromis.

La opera *Legenda orașului nevăzut Kitej* de Rimski-Korsakov, pe care am jucat-o la Florența, dirijor era Miun Vung Chun, un muzician celebru. El a ales această lucrare pentru că o auzise și-i plăcuse foarte mult. Opera durează cam patru ore, așa că dirijorul a scurtat-o, mai ales din partitura personajului meu. Din această cauză nu se înțelegea cine e *Grișka Kuterima*, personajul pe care-l jucam. I-am transmis că aș vrea să interpretez întreaga partitură. Chun a spus că ar fi prea plictisitor, prin lungime, dar i-am replicat că e responsabilitatea mea să evit acest lucru. Și am dovedit lucrul asta în timpul repetițiilor, iar dirijorul a acceptat până la urmă propunerea mea. După aceea mi-a spus că rareori se întâmplă ca un solist să-și cunoască atât de bine rolul și să țină la integritatea lui. De atunci suntem buni prieteni.

Același Chun m-a invitat la Opera de Bastille să joc în *Boris Godunov*, dar nu în *Falsul Dimitrie*, rol pe care-l interpretasem, ci într-un alt rol. I-am spus că e o propunere ciudată, dar m-a rugat să accept. Mi-am dat seama că am nevoie de o astfel de provocare, așa că am fost de acord.

- Povestiți-ne despre personalitățile muzicale cu care ați lucrat. Cum e să fii celebru, chiar dacă nu de nivel „comercial”, ca Pavarotti, mai ales că opera este o artă cu mare priză în Vest?

- Am fost prieten cu celebrul Mario de Monaco și am lucrat cu mari artiști, ca *Zinaida Pali*, *Elena Cernâi*, *Anna Tomova-Sinteva*, *Nikolai Ghiurov*, *Mirella Freni*, *Nikola Ghiuzelev*, *Giuseppe di Stefano*. Marea primadonă *Maria Callas* și *Tito Gobi* au fost membri ai juriului la a patra ediție a Concursului *Ceaikovski* de la Moscova, când am luat Medalia de Argint.

- Ați venit la Cluj împreună cu alți șapte tineri muzicieni. Este un demers „pedagogic”, vreți să-i faceți și pe alții celebri, așa cum sunteți dumneavoastră?

- Cred că orice cântăreț, spre finalul carierei, trebuie să se gândească și la alții, la cei tineri. Dacă nu ai împrejur tineri, dacă nu susții cursuri de măiestrie, repetiții, dacă nu dai măcar niște sfaturi,



Vladislav Piavko în *Othello*

nu poți spune că ai o carieră de succes. A-ți împărtăși experiența altor generații face parte din carieră. Dintre muzicienii cu care am venit aici, fiecare are caracterul său propriu, nu doar la nivelul vocilor, care merg dinspre timbrul liric către cel puternic, ci și din punct de vedere uman.

- Ați mai cântat cu ei? Unde?

- Am cântat în multe orașe din Rusia, în Cipru. Am fost și în România, în februarie, la Timișoara, în aceeași formație.

Eu am cântat în România de multe ori, în multe orașe, chiar și în Cluj, acum 30 de ani. Am jucat *Carmen* de Bizet, cu *Irina Arhipova*.

- O mare problemă a spectacolelor de operă se află în partea de actorie. E foarte greu pentru regizori să lucreze cu interpreții. Dumneavoastră sunteți renumit ca un foarte bun actor de operă. Cum combinați muzica și actoria?

- Eu am absolvit Institutul de Teatru din Moscova, nu Conservatorul. Am avut foarte buni profesori de actorie, de dicție, de mișcare scenică. Pe de altă parte, firea mea m-a ajutat să pot aplica ceea ce am învățat la Institut. Și legat de asta vreau să vă mai spun ceva. La Opera Comică din Berlin a existat un mare regizor, *Walter Felzenstein*, care a fost întrebat o dată de ce nu lucrează cu staruri ca *Mario del Monaco* sau *Maria Callas*. Iar el a răspuns că n-are ce face cu ei, pentru că vocile lor cuprind totul, nu trebuie decât să fie văzuți pe scenă. La un nivel mai scăzut, te gândești și la altceva. Însă în cazul lor, energia vocală captura publicul.

- Care este activitatea dumneavoastră de acum?

- Sunt profesor la Conservatorul din Moscova. Unul din studenții mei, proaspăt absolvent, *Serghei Spiridonov*, este aici, cu noi. Am lucrat foarte mult la înregistrarea și concertul cu *Othello* de anul trecut, și am susținut un concert de muzică vocală de cameră, cu așa-numitele „lieduri rusești” de *Ceaikovski* sau *Rahmaninov*. Firește, continui să cânt, dar sunt și vicepreședintele Uniunii Mondiale a Muzicienilor și prim-vicepreședinte al Fundației „*Irina Arhipova*”, așa că organizez concerte pentru tineri interpreți, promovez tinerii soliști ruși, fac parte din juriu internațional.

Timp de trei ani am organizat la Moscova un proiect de muzică de cameră, interpretată de tineri soliști, pentru a le da posibilitatea să studieze acest gen de muzică, să-și dovedească abilitățile vocale și să se afirme public.

Interviu realizat de **Claudiu Groza**

sibiu 2007

Culorile unei avangarde "rescrise"

Dan Octavian Breaz

Eveniment european major, expoziția *Culorile avangardei. Artă în România 1910-1950* este deschisă între 15 mai și 25 iunie 2007, la Muzeul de Istorie din cadrul Complexului Muzeal Brukenthal din Sibiu. Expoziția, una dintre cele mai importante retrospectivă asupra avangardei românești, după aceea din 1994, de la București (*București, anii 1920-1940: între avangardă și modernism*), își datorează interesul faptului că problematizează pictura avangardei autohtone prin raportare atât la pictura modernistă națională, în general, cât și, mai ales, prin raportare la direcția tradiționalistă din prima jumătate a secolului trecut. De aceea, expoziția *Culorile avangardei* se deschide în egală măsură partizanilor nucleului dur al modernismului pictural, precum și pozițiilor mai reticente față de acest fenomen artistic.

Culorile avangardei (Curator coordonator: Erwin Kessler; Curator adjunct: Ioana Vlasu; Curatori: Gheorghe Vida, Ruxandra Dreptu, Mariana Vida; Curator asistent: Silviu Dancu) reprezintă nucleul unui proiect inițiat de către Institutul Cultural Român, în vederea evenimentului *Sibiu, capitală culturală europeană*. Principalele mize ale acestei expoziții vizează „culorile ideologice”, politice și estetice, ale dihotomiei tradiție - avangardă în perioada 1910-1950. Tablourile unor autori consacrați precum Camil Ressu, Nicolae Tonitza, Theodor Pallady, Max Herman Maxy, Victor Brauner, Corneliu Mihăilescu, Marcel Iancu, Hans Mattis-Teutsch și alții (în total, peste 18 nume însemnate ale picturii românești) au fost aduse din importante muzee din țară: MNAR (București), Muzeul Național Brukenthal (Sibiu), Muzeul de Artă Constanța, Muzeul de Artă Craiova, Muzeul de Artă Brașov, Muzeul Țării Crișurilor Oradea, Muzeul Porților-de-Fier Drobeta-Turnu-Severin și Institutul de Cercetări Eco-Muzeale Tulcea.

Acest proiect al Institutului Cultural Român mai cuprinde și activități exegetice și publicistice în directă conexiune cu tematica expoziției. La vernisajul acesteia, din 15 mai, a fost lansat excelentul album-catalog (286 de pagini), *Culorile avangardei. Artă în România 1910-1950*, care cuprinde texte de critică și de istoria artei semnate de Erwin Kessler, Ioana Vlasu, Gheorghe Vida, Ruxandra Dreptu și Mariana Vida, precum și reproducerile color ale majorității lucrărilor expuse. Așa cum reiese din acest album-catalog, expoziția cuprinde patru secțiuni complementare, care reflectă tot atâtea contexte generatoare importante în pictura românească dintre 1910-1950: 1. *Patosul poetic al socialului* (prezintă artiști care au profesat credințe tipice de stânga); 2. *Utopii identitare* (schitează câteva particularități naționale ale artei moderniste din România, începând cu lucrările unor artiști maghiari ai *Școlii de la Baia Mare* și continuând cu lucrările unor pictori germani); 3. *Reverii și angoase citadine* (surprinde alienarea și mirajul urbanismului industrial devenite teme ale artei); 4. *Capătul drumului*, ultima secțiune, reflectează asupra închistării poeticii avangardiste după 1945, dar și asupra dezvoltării artei românești după era realist-socialistă.

De asemenea, în zilele de 15 și 16 mai, au avut loc și lucrările *Simpozionului Internațional TextImage* dedicat în mare măsură publicațiilor de avangardă, la care au participat Horia-Roman Patapievici, Erwin Kessler, Krisztina Passuth,

Philippe Sers, Ruxandra Demetrescu, Didier Ottinger, Ioana Vlasu, Roland Prügel, Brigitte Hermann ș. a.

Încă de la intrarea în expoziție te întâmpină, de pe cele două fețe ale unui panou, *Muncitorul* (1930) lui Alexandru Phoebus, de un modernism cuminte, care tratează aproape tradițional o temă predilectă a realismului socialist, și un tablou de Victor Brauner, *Cap și boxer* (1925-1929), care contrastează cu primul tocmai print-o mult mai hotărâtă asimilare de factură integralistă a cubismului, constructivismului, futurismului și expresionismului. Într-adevăr, principala temă de reflecție pe care ți-o oferă expoziția pare să fie raportul tradiție/avangardă: cât și ce le desparte, dar și cât și ce își datorează una alteia și, împreună, contextelor cultural-istorice care le modelează pe amândouă.

Unul dintre aceste contexte a fost dezideratul "întoarcerii la ordine" din cel de-al treilea deceniu al secolului trecut, care a făcut ca atât mentalitățile conservatoare ale picturii românești, cât și spiritele avangardiste să dea o mai mare consistență noțiunii de maestru al unei tradiții culte locale, într-o artă eminentamente populară până după jumătatea secolului XIX. Pentru aceasta, pe de o parte, avangarda a trebuit să își tempereze tonul iconoclast (spre exemplu, la puțină vreme de la întoarcerea în țară, însuși dadaistul Marcel Iancu vorbea despre instituirea unei noi ordini clasice), iar, pe de altă parte, tradiția a trebuit, la rândul ei, să adopte tonul iconoclast al avangardei, dar pus în serviciul unei adevărate tradiții locale, detașate de toate avatarurile sfârșitului de secol XIX, de *plein-air-ism*, ca și de lungul post-impresionism românesc cu note idilice. Avangarda se confrunta și ea cu aceiași *inamici*, dar o parte din potențialul său distructiv s-a cheltuit în epopeea aclimatizării locale, iar altă parte a trecut în gestiunea amintitului *revival* tradiționalist.

De aceea, indiferent care ar fi fost mobilurile ei inițiale, avangarda a trebuit să joace un rol istoric: acela de întemeietor; ea devenea vectorul reontologizării și al refundamentării unui chip nou al picturii românești interbelice. De aici rezultă și umanismul paradoxal al avangardei românești. În orice caz, înnoirea care se cerea în acel moment a adus în scenă două „personaje”: *maestrul* unei arte culte și, simultan, *iconoclastul* unei arte demolatoare. Dacă unuia îi era propriu estetismul, pe celălalt îl caracteriza antiestetismul. Or, în cazul nostru, era nevoie de ambele *personaje*. Însă, întrucât acestea nu și-au trăit vârstele diacronic, ele au fuzionat într-un singur *personaj*, care și-a trăit contradicțiile sincronice.

Unele contradicții erau moștenite: spre exemplu, condiția avangardistului burghez, care se detașează și luptă cu etica îndoielnică, cu estetica revolut-academică și consumismul propriei clase, respectiv autodistrugerea ca principiu autogenerator (se știe că premisele apariției unei mișcări de avangardă se află în negarea radicală a celei precedente, însă la noi, principiul a fost reformulat: vina tuturor avangardelor a fost că fiecare în sine era incompletă, în vreme ce noua avangardă era, paradoxal, una "totală" și deci concludivă, așa cum ne dovedesc integralismul, varianta locală a constructivismului, și vocația sintetizatoare a avangardei românești în general). Alte contradicții, așa cum ne demonstrează și

expoziția, erau abia create: maestrul-estet coexistă cu iconoclastul - blasfemiator, iar preceptul distrugerii bibliotecilor este simultan cu necesitatea creării lor.

Aceste contradicții au generat paradoxuri specifice: am avut esteți - blasfemiatori, dar și maeștri - iconoclaști, tot astfel după cum am avut și bibliotecari - incendiatori de profesie, care anunțau primii fericitele dezastre. Așa s-ar putea explica obsesia avangardei românești pentru sinteză și fuziune, adică prin necesitatea acestui *personaj* care și-a trăit contradicțiile sincronice, obligat de dubla sau de multipla sa „personalitate”. Tocmai de aceea, la noi, „mașina avangardistă”, a cărei metodă și - simultan - al cărei obiect era ruptura, nu funcționa cu „cărți” arse, cât mai degrabă cu „cărți” *adnotate* sau chiar *rescrise*. Această „mașină” era asemenea unui *perpetuum mobile*, al cărui mecanism de funcționare era mai puțin ruptură și mai mult generarea perpetuă. Astfel că, pentru noi, avangarda pare a fi fost, în primul rând, mecanismul regenerativ al unei culturi vizuale în criză.

Cu alte cuvinte, arta de avangardă în România, recontextualizată, s-a „rescris” pe baza motivațiilor locale ale unei modernizări obsedante, dar incomplete. Așadar, atacul subversiv-critic al avangardei a fost mai degrabă declarativ, astfel încât operele de artă mergeau tot timpul cu un pas înapoi față de manifestele și textele programatice. Momentul istoric în care aceste opere de artă au apărut le impunea discernământul finalității lor regeneratoare și amenda, în schimb, haosul travaliului artistic lipsit de o operă exemplară.

În aceeași ordine de idei, după cum remarcam anterior, expoziția *Culorile avangardei* reușește să sublinieze într-un mod exemplar fațetele complementare-antagonice care compuneau *personajul* contradictoriu al picturii noastre interbelice. Astfel, printre așa-numiții *esteți-blasfemiatori*, îi amintim pe Marcel Iancu, Max Herman Maxy, Victor Brauner și Hans Mattis-Teutsch. Preocuparea lor pentru experimentarea și sinteza interavangardistă îi recomandă ca *esteți*, însă demersul lor violenta cutumele artistice locale, ceea ce îi desemnează și ca *blasfemiatori*. Exceptându-l pe Mattis-Teutsch, care filtrează aspectele naturale printr-o abstracție formală puternic marcată de multiple forme de expresionism, ceilalți trei au adus un elogiu erei industrializării și evoluției tehnologice prin sinteza lor integralistă.

Cu toții se simțeau însă cenzurați de *maestrii-esteți*. Aceștia (Dumitru Ghiață, Ion Theodorescu-Sion, Francisc Șirato sau Camil Ressu), la rândul lor, aveau sentimentul unei conștiințe naționale ultragiutate. Prin urmare, ei încercau, în contextul dezbaterilor din deceniul al treilea privind identitatea națională, s-o definească prin recursul la tradiția locală, dar asimilând-o asemenea unor maeștri-culți. În același timp, tradiția locală era înțeleasă ca un avanpost al luptei împotriva amintitei radicalități avangardiste, în care se intuia un mare potențial alienant. Ideologia avangardistă era trasă la răspundere pentru răspândirea unei ideologii subversive, care tindea să înstrăineze individul de propria individualitate, prin deturnarea eticii sale înspre coruperea experienței ontologice țărănești. De aceea, în perioada postbelică, țărănul a început să joace pe pânză rolul unui justițiar având un aer din ce în ce mai

(Continuare în pagina 26)

dezbateri & idei

remarci filosofice

Secrete originare (I)

Jean-Loup d'Autrecourt

În urmă cu aproape treizeci de ani, René Girard (născut la Avignon, pe 25 decembrie 1923), intelectual francez dar universitar american (a fost profesor de literatură comparată la Universitățile John Hopkins, Buffalo, Stanford și Duke - SUA), își publicase deja cea de-a treia carte, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978. Cartea (Despre lucruri ascunse de la întemeierea lumii) este destul de stufoasă, are 492 de pagini. Sub forma unui dialog cu doi prieteni medici psihiatri (iluștrii necunoscuți), gânditorul francez reia vechi idei din două publicații precedente, care-l făcuseră celebru: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961 (Minciună romantică și adevăr romanesc) și *La violence et le sacré*, 1972 (Violența și sacrul), apărută la aceeași editură pariziană Grasset, acolo unde și-a publicat aproape toate cărțile.

Scrierile acestui faimos "filosof" (o listă bibliografică de 14 opere, multe sub formă de convorbiri!) încep să revină în actualitate din mai multe motive: în primul rând pentru că René Girard este la apogeul carierei universitare (a ocupat destul de recent, în 2005, un loc la Academia franceză, fotoliul n°37); deci este necesară o privire de ansamblu asupra activității lui filosofice; în al doilea rând, importanța ideilor acestui gânditor se manifestă prin marginalitatea lor, prin tendința constantă, sistematică de ocultare, prin absența lor explicită din spațiul universitar francez; acest fapt ar fi mai degrabă un semn bun, în favoarea lui, deoarece gânditorii prea populari nu sunt veritabili filosofi; în fine, ceea ce mă determină pe mine să prezint această carte din secolul trecut, este un motiv de ordin personal, o problemă de care vreau

să mă debarasez o dată pentru totdeauna: René Girard face parte din această pleoră de intelectuali francezi contemporani, anarhiști de inspirație leninistă (Jacques Lacan, Louis Althusser, Jean-Paul Sartre, Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Pierre Bourdieu, Michel Serres etc.), pe care i-am ocolit în mod constant, într-un demers permanent de selecționare a valorilor, de apărare în fața poluării pseudo-filosofice excesive, a falselor idei, a locurilor comune, a ideologiilor extremiste. Majoritatea celor citați i-au fost prieteni și colaboratori apropiați; nu numai prietenia dar și colaborarea lor este paradoxală, deci suspectă. Cum să pui în aceeași oală atei, materialiști, psihanaliziști plus un așa-zis creștin (R. G.)? Ce-i poate lega atât de strâns? Doar obținerea premiilor literare, acapararea posturilor universitare și ocuparea locurilor la Academie? Iată deci suficiente motive pentru a-l executa aici, cum spunea Cioran, "pour tuer le sujet", și astfel să nu mai discutăm despre el după aceea.

1 O concepție originală, o tematică vastă René Girard reia, în această carte, vechea lui teză despre niște fapte care există de când lumea și pe care nimeni nu a putut să le identifice, să le recunoască până acum, în afară de el; fapte originare care ne-ar permite să înțelegem totul, un fel de piatră filosofală! Poziția sa este deci captivantă din punct de vedere formal, adică la nivelul stilului, al tupeului. Limba de lemn (ba nu, chiar și aici a inovat fără să știe, este vorba de limba de cauciuc - mult mai elastică, mai suplă) reprezintă instrumentul principal în expunerea ideilor. În ceea ce privește conținutul, concepția sa

este la fel de interesantă: gestul originar al umanității constă în rivalitatea mimetică. Noțiune explicativă? Concept filosofic? Cheie hermeneutică? Sintagmă științifică? Nimic din toate acestea; este vorba pur și simplu de o gândire originală, profundă, atât de extraordinară că nimănui nu i-ar fi trecut prin minte să o așeze pe piedestalul conceptual. Aș traduce această formă de gândire prin teribilismul genial balcanic, dacă n-aș fi prevenit că autorul este francez.

Opera foarte prolifică, *Des choses cachées...*, este organizată în trei părți, numite "cărți" ca la antici și scolastici: cartea întâi este de "Antropologie fundamentală", conține cinci capitole, p. 11-162; cartea a doua este intitulată "Scriere iudeo-creștină", organizată în patru capitole, p. 163-304; în fine, cartea a treia este de "Psihologie interindividuală", cinci capitole, p. 305-470; urmează notele și cinci pagini și jumătate de bibliografie. Prin urmare autorul, foarte ambițios, discută într-o perspectivă voit și explicit eclectică probleme de antropologie, de teologie și de psihologie. În realitate, câmpul tematic este mult mai larg, mult mai pretențios: mitul, riturile religioase, puterea și instituțiile, animalitatea și vânătoarea rituală, tabuurile sexuale și funeraliile, formarea umanității, transcendența, țapul ispășitor, violența și persecuția, miturile biblice, revelațiile evanghelice, crima fondatoare, patimile, știința, apocalipsa, logosul, dorința mimetică, dublul, hipnoza, mimesis-ul și sexualitatea, sado-masochismul, homosexualitatea, psihanaliza, narcisismul, Freud, Oedip, Proust, Marx, Nietzsche, Lacan, Foucault, Deleuze, Derrida etc. Ordinea nu contează!

Iată deci suficiente motive pentru a suscita curiozitatea chiar și a celor mai sceptici intelectuali. Nu poți să nu te întrebi cum va reuși cineva să organizeze toate aceste subiecte, toate aceste probleme într-o singură carte! Cum va putea să rezolve dificultatea coerenței operei, această problemă atât de gravă la care nimeni nu a răspuns deocamdată, altfel decât intuitiv. Într-adevăr, nu am descoperit încă o carte de metodologie în care să se arate cum trebuie organizate părțile, capitolele, paragrafele unei cărți de cercetare. Aș avea un răspuns în acest sens, însă îl păstrez secret. Dar iată că acolo unde eu nu am decât o idee destul de generală și ocultă de cum ar trebui scrisă o carte de filosofie, de cum ar trebui construită, René Girard cu o dezinvoltură demnă de admirat reușește să scrie trei cărți într-una singură. Cum este posibil? De ce a luat o astfel de decizie autorul franco-american? Este vorba despre eclecticism, despre erudiție, sau pur și simplu despre un stil heteroclit, confuz, un fel de sincretism pseudo-intelectual?

Mai întâi, din punct de vedere strategic, cartea este concepută pentru "marele public" cultivat, ca un remediu prin vulgarizare împotriva insuccesului provocat de opera precedentă *La violence et le sacré*, care a fost primită cu multă "neînțelegere" de specialiști. În al doilea rând, teza sa miraculoasă, această idee uimitoare de "rivalitate mimetică" sau mimetism rival (cum vreți, tot aia e), pe care-o afirmă cu îndârjire încă de la pagina 15 și după aceea o flutură ca pe un drapel, practic în toate ocaziile, la toate nivelele, poate deasemeni justifica propria sa dorință mimetică de autor. Ce este deci rivalitatea mimetică? Să începem cu prima parte: antropologia fundamentală.

17 mai 2007, Vizille



Ciprian Mureșan

Mâna

pharmakon

Ironii eșuate

Cătălin Bobb

Studentilor anului III Filosofie

Încrâncenarea în cultură pare a fi primul dezvăț de învățat. Ar trebui predate cursuri despre cum să nu iei în serios actele culturale, despre cum să râzi de Hegel și Kant, despre cum să-l persiflezi pe Eco, la rândul lui un uriaș persiflator, despre cum să te amuzi pe seama lui Aristotel (nu cred că Aristotel devenea Aristotel fără să se fi răs în hohote de teoria ideilor platoniciene, și nu degeaba în prefața celebră a lui Rafael, Aristotel îl calmează pe Platon arătându-i pământul). În fine, un curs (un soi de propedeutică) filosofic de istorie a amuzamentului metafizic, mitologic, teologic, postmodern; ironia ca emblemă a cunoașterii (pare-se că Socrate și-a ratat pe deplin mesajul; oamenii, desigur filosofi, l-au luat prea în serios; nu cunosc vreo ironie de calitate la adresa sa).

Nietzsche ne povestește despre necesitatea aruncării balastului apolinic cu ajutorul lopeții dionisiace. Așezați prost, „în aceeași barcă” care plutește prea lin pe apele normalității, ar trebui să aruncăm, peste bord, toate uneltele necesare oricărei supraviețuirii cumsecade. Cotrobăind adânc, la auzul acestor vorbe, în interiorul propriei mele apolinități, cuminte așezat în propria-mi barcă, nu puteam decide: pe cine, ce și cât ar trebui să azvârlu peste bord. Sloterdijk afirmând „Oedip - old motherfucker” îmi dă un prim bagaj: complexul freudian trebuie cu necesitate azvârlit. Perfect, însă nu ar trebui oare să apelez la un psihanalist care să-mi ofere ajutorul necesar? Un Dionysos al

psihanalizei trebuie găsit! Îl las la o parte pe Jung, nu vreau ca Freud să leșine din nou, și mă gândesc că Ricoeur poate să ocupe cu brio acest post vacant. Ricoeur explică foarte evident cum povestea complexului Oedip nu funcționează, că, vezi Doamne, Freud nu a văzut iubirea care se instalează între frați, adică pactul neuciderii patricide. Bun, îmi zic, deci complexul de aruncat peste bord e înlocuit de iubirea iudeo-creștină.

Atunci citesc (nu enorm) teologie să văd și eu cum e cu iubirea, păcatul, și alte asemenea. Întâmplător îmi iese în cale Isidor Todoran cu a sa *Transmisibilitatea răului. Teoria generică a căderii originare*. Acolo, cu ardoare teologică, ni se explică diferența dintre individ și om, omenire și existența individuală etc. pentru a dovedi/arăta/demonstra cine poartă responsabilitatea păcatului originar. Astfel că, omenirea din noi, genul uman din prea umanul om este „vinovat”, mai exact poartă pecetea păcatului. Bineînțeles, văzând ce se întâmplă cu păcatul, nu mai am timp să trec și la iubire (a răstălmăci ironic cuvintele unui teolog nu este o povară cu adevărat înfricoșătoare însă, mai mult ca oricând, și aici balastul păcatului originar trebuie cu necesitate aruncat). Deci, din nou, dionisiacul din mine zvâcnește, oare iubirea iudeo-creștină nu-i și ea un bagaj prea evident apolinic? Desigur... astfel că o cură de laicism mi-ar face bine.

Îl citesc cu ardoare pe Rorty și înțeleg lipsa unui vocabular final (cu acuitate legat de limbajul teologiei creștine), că metafizica e o platitudine, că adevărul nu există etc. Iată astfel în fața mea ceea

ce trebuie să arunc: vocabularul final (oricum de mult mă hotărâsem că vocabularul final e în deplină legătură cu limba universală, și nu vreau să pățesc și eu precum cei doi copii ai regelui Frederic cel Mare al Prusiei), metafizica (fixități inutile), adevărul (probabil că dacă există Adevărul Absolut există și Falsul Absolut). Nicio problemă, oricum nu am înțeles prea bine lucrurile astea prea fixe, fluiditatea îmi ordonează mai degrabă gândirea. Nu aștept nici un minut... și la gunoi (gunoiul istoriei, evident) și cu acestea. Să merg mai departe; totuși, trebuie să există înăuntrul meu o infinită serie de lucruri apolinice, încă nu am terminat.

Recapitulare: complexul lui Oedip, iubirea iudeo-creștină, păcatul originar, limbajul final, metafizica, adevărul și falsul trebuie evacuate. Dionysos la treabă, Apollo să stea cuminte în barca lui. Însă toate acestea nu sunt oare elemente, factori, particularități ale existenței mele, nu sunt oare bucăți dintr-un întreg? Desigur, așa că purced să gălesc întregul, totalul, ceea ce le unește pe toate acestea. Răspunsul, foarte la îndemână, stă în ceea ce s-ar numi istoria. Să eludez propria-mi istorie, așadar? Povestea propriei mele istorii, tocmai din acest motiv, pentru că este o poveste, o fabulă, trebuie eliminată, aruncată peste bord ș.a.m.d.

Dragă Nietzsche, deși supraomul e o aspirație, ceva mai degrabă de făcut decât ceva care există, am învățat de la Sloterdijk care a învățat la rândul său de nu știu unde, că pot să afirm nestingherit, pe cele două paliere ale cinismului (mai ales pe palierul lui Diogene) că eu mai degrabă caut omul și nu supraomul, așa că... *Urbemensch - old motherfucker*

Atitudinea contează!?

Iulia Grad

Utilizarea dureroasă a limbii române, în încercarea unora de a părea *ceva mai mult*, este foarte prezentă, cunoscând în ultima perioadă adevărate momente de glorie. Așa că, din ciclul „de la lume adunate și-napoi la lume date”, iată câteva exemple de tentative, mai mult sau mai puțin reușite, de evidențiere cu orice preț a „calităților” intelectuale. Mă refer la discursurile în care se simte dorința de îmbunătățire a imaginii, adoptând o atitudine de „intelectual”.

Acest, îndrăznesc să îl numesc, fenomen nu înseamnă mare lucru, decât poate faptul că sub idealul bogătaşului se ascunde, bine camuflat, cel al intelectualului. Din această camuflare se naște o urmă imperceptibilă de cultură care are rolul de a-i oferi individului atitudinea potrivită, căci, bineînțeles, atitudinea contează!

Această atitudine se manifestă diferit și rezultatul este diferit, trecând de la un discurs greu inteligibil, presărat, mai mult decât des, cu ajutoarele: *decî, asta, cutare și cutare*, la fâstăcirea și înroșirea vorbitorului sau/și a ascultătorului. Dacă ar fi să fac o clasificare, cred că aș începe cu tipul de *intelligentia* de birt, prezentă, bineînțeles, în birturile de toate soiurile în care, cum spune reclama, „bărbații au ceva de spus”.

Eu am privilegiul amintirii agasante, dar, de-o vreme, dătătoare de nostalgii, a barului în care tanti Nița vindea pâine, macaroane, ulei și de toate. Alături de tețgea se afla o masă de plastic la care câte un unchieș stătea uitat în fața unui pahar ciobit, golit mereu cu promptitudine de conținutul său de Tanita. Acel unchieș o enerva la culme pe

tanti Nița cu teoriile lui privind viața socială, americanii, rușii, hoții de politicieni, dar era o prezență și mai neplăcută pentru copiii doritori de pufuleți sau ciocolată de la bold, pe care îi supunea unor teste de cultură generală.

„De-a cui ești? În ce clasă ești?”

„A cincea,” spune copilul speriat de perspectiva binecunoscută a testului.

„No, ia să văd eu ce vă învață domnii de la școală! Spune-mi cât e radical din 49?”

Siguranța de sine și totala dezinhibare sunt caracteristice acestor personaje, pe care nimic nu le impresionează și pentru care nimic nu se află dincolo de puterile lor. Aceste trăsături nu se regăsesc la alt tip de „amatori de atitudine intelectuală”, care sunt mult mai sfioși, șovăielnici și, trebuie să o spun, mult mai simpatici. Ca să merg mai departe cu exemplificarea, aș vrea să amintesc un reportaj care prezenta vizita unor reprezentanți ai unei minorități etnice din România (persoane importante, nu spui cine) la Parlamentul European. Unul dintre domnii prezenți, fiind întrebat de un reporter român cum i se pare Parlamentul European, a răspuns, fâstăcindu-se, alegându-și cu mare grijă cuvintele, emanând o nepotrivire ontologică și arătându-se foarte impresionat de pardoseala de marmură, că, după părerea lui, această „unitate” este foarte frumoasă.

O altă persoană importantă din grupul respectiv, este etalonul unui alt tip de „intelectual”: este vorba de tipul dur, care nu dă doi bani pe educație sau pe cultură, dar care vrea să sugereze că înainte de a fi dur și disprețuitor față de cultură,

este... cult. Stând lăbărțat pe două scaune, domnul respectiv spune cu enervare: „Ce vreți, noi facem facultăți, avem diplome”, și după o foarte scurtă pauză, „de diplomați...”.

Cu siguranță trebuie amintiți aici și cei pentru care aerul intelectual este strâns legat de situarea lor în tabăra *trendy*. A fi sau măcar a părea cult a devenit o condiție *sine qua non* pentru intrarea în lumea bună. Poate mai mult decât în celelalte cazuri, aici se manifestă nefirescul, nepotrivirea și jenantul.

Aducerea în discuție a vedetelor versatile și efemere, mă duce cu gândul la ceea ce Zygmunt Bauman, analizând comunitățile viselor, caracteristice postmodernității, spune cu privire la idoli în jurul cărora se construiesc aceste comunități. Celebritățile, spune Bauman, realizează un mic miracol: rolul lor nu este atât acela de a oferi securitate și stabilitate într-o lume schimbătoare, cât acela de a face „deneconcepțutul” să se întâmple, adică să invoce experiența comunității și securitatea oferită de aceasta, fără a fi parte efectiv dintr-o comunitate și fără a simți disconfortul legării presupuse de apartenența la comunitate.

Mă întreb dacă acești idoli nu realizează încă un mic miracol, acela că poți să fii intelectual fără să aparții, prin formație, unei anumite comunități intelectuale. Sau, poate, se creează o „comunitate intelectuală” unde (doar) „atitudinea contează” și unde, fără a depune prea mare efort, poți să devii bogat, celebru, deștept și cult, într-un cuvânt, „să ajungi acolo, sus”.

insomniile globalizării

Exceptionalismul francez

Delia Zahareanu

La forma unui scenariu după "Jocul dragostei și-al întâmplării". Iar "ecranizarea" a fost vizibilă cu ocazia alegerilor prezidențiale. Ceea ce lumii pare cumva firesc – instalarea la Elysée a unui lider care are în agendă reformarea nici mai mult nici mai puțin decât a economiei suferinde și a statului-providență – este văzut în interior ca un moment de "exceptionalism" de la obișnuita agendă poziționată oarecum mai la stânga, printr-o venerabilă tradiție filozofică și istorică. Sarkozy este fățiș de dreapta. Firește, dreapta în Hexagon nu este echivalentă cu dreapta în Europa. Firește, programul electoral al actualului președinte al Republicii nu a fost unul eminent liberal. La fel cum nici programul Ségolenei Royal nu a putut marșa exclusiv pe teme socialiste. S-a comentat foarte mult despre caracterul eminent tehnic al acestei campanii, care s-a soldat cu o participare la vot record pentru o democrație consolidată: peste 80% în ambele tururi. Claude Karnoouh discuta despre "campania a doi premieri, mai degrabă decât viitori președinți ai țării". Iar Jean d'Ormesson scria într-un editorial din *Le Figaro* despre Sarkozy, cel care, apărut providențial, are în ranița sa de președinte puterea de a readuce dreapta la demnitatea pe care o merita, de a o legitima în confruntarea cu orientările de stânga, ce s-au bucurat până în prezent de o popularitate infinit mai mare.

De ce "Jocul dragostei și-al întâmplării"? Pentru că, de la scenariu estetic al comportamentului politic francez, până la iradierile pe plan internațional, Franța și-a stabilit o reputație a jocului în joc, a surprizei, a luărilor de poziție cumva derutante pentru restul actorilor și observatorilor implicați. Franța are o agendă aparte, pentru că o mare putere colonială care a trebuit să concureze istoric cu "adversarii" anglosaxoni, împărțind și stabilind granițe, are nevoie de o perioadă mare de recul în care să accepte o nouă stare de fapt. Și de ce ar accepta-o, se întreabă francezii? De ce e mai atractiv McDonald's decât Molière? De ce ghidurile turistice internaționale pun echivalențe între Disneyland și Valea Loarei? De ce în Paris e bine totuși să te adresezi unui francez în limba lui și nu în engleză?

Ceea ce face Franța cu adevărat excepțională după 6 mai constă în faptul că noul președinte pare perfect conștient de ceea ce trebuie să mențină viu

și de ceea ce trebuie să schimbe radical. "Franța mi-a dat tot, este momentul ca și eu să-l înapoiez tot ce mi-a dat ea", a rostit Sarko în mijlocul simpatizanților săi, în Place de la Concorde, după anunțarea rezultatelor turului 2. Cine l-a studiat puțin pe noul lider de la Elysée a observat că și-a făcut un blazon din a nu rosti ceea ce l se poate imputa peste 5 ani. Noul președinte este conștient și de irepetabila tradiție a culturii și a stilului de viață francez, este conștient și de faptul că țara sa nu mai este puterea colonială de acum o jumătate de secol, este conștient și de faptul că generosul sistem de asigurări sociale are zilele numărare dacă reformele economice nu vor funcționa, este conștient de milioanele de emigranți care își așteaptă încă actele de cetățenie, cu dosarele depuse de foarte mulți ani de zile, este conștient că nu a luptat în nici un război – și poate că se felicita în sinea sa pentru acest privilegiu al generațiilor care în 1968 aveau doar 14-15 ani – este conștient că Franța trebuie "lecturată" diferit de către partenerii ei europeni și internaționali, este conștient că Hexagonul a devenit o țară în care frustrarea și "Le Non!" sunt atitudini care au intrat în repetabilitatea firescului, "à la française". Cu consecințe serioase, atât pe plan intern cât și extern. Multe voci au emis imediat verdicte sumbre despre "speranța de viață politică" a unui președinte francez pro-american, susținător al reformelor economice și al șanselor egale, dar al retribuției după criteriul cantitativ în materie de ore de muncă. În țara egalității, e greu să faci oamenii să accepte că unii merită mai mult decât muncesc mai mult. E o problemă de etică protestantă, iar francezii l-au preferat în această privință mai degrabă pe Sfântul Bartolomeu, decât pe Luther. Originile fiindu-l însă mai spre est, actualul președinte a înțeles mult mai repede o lecție fundamentală de supraviețuire în contemporaneitate: pentru a-și păstra mai departe un cuvânt de spus, Franța trebuie să renunțe la modelul monadic, auto-suficient, chiar dacă posedă, prin istorie și tradiție un stil de viață ce s-ar putea lipsi lejer de restul lumii. Este pariul său, de proporții uriașe, cu posteritatea. Iar preferința pentru Washington trădează o linie de politică externă construită pe criterii pragmatice. Într-o lume în care China și India se prefigurează ca prezențe greu de cuantificat, la nivel de evoluție și de



Fazakas Emese

Compoziție

distribuire a resurselor globale, fără a neglija panta ascendentă a influenței lor în economia internațională, Franța, prin atitudinea noului său lider, alege să joace de partea celor cu rădăcini culturale și politice identificabile în filiera europeană, totodată încă "puternicii zilei". Deși a colonizat o parte din ea, Asia rămâne pentru Europa, implicit pentru Franța, o surpriză, un Mekong în care și-au găsit sfârșitul visurile coloniale ale Imperiului, dar care păstrează cronici de dinainte de grecii antici sau de latini, care funcționează eficient, indiferent de orânduire politică și care însumează aproape jumătate din populația planetei. Nu întâmplător, Africa a fost menționată în timpul campaniei, pe lângă considerentele nostalgice și "afective", ca zonă de interes pentru politica externă franceză. Iar aceasta deoarece Mandarinii au investit deja suficienți bani în continentul negru pentru ca până și Franța să înceapă să se îngrijoreze.

Dante — "Infernul" O interpretare (I)

(urmăre din pagina 9)

pal, protagonistul-narator, întâlnește succesiv o întreagă serie de "martori" secundari, care ne relatează la persoana întâi, cu maximă credibilitate, ce se petrece efectiv.

Încă un lucru extrem de important mai trebuie să precizez, legat de principiul după care se conduce "viața" din Infern. Păcatele sînt pedepsite după regula echivalenței (ceea ce în italiană s-a numit "la legge del contrappasso"). Fiecare tip de păcat este sancționat într-un mod echivalent. De pildă desfrînații, cei care au înșelat în iubire, și-au trădat perechea, vor zbura sub formă de păsări și vor fi izbiți de stînci, fără nici o secundă de repaos.

Care a fost vina lor, în timpul vieții? Nu au rămas fideli, alături de partenerul destinat, ci au cutreierat în căutarea altor aventuri amoroase, s-au zbatut să-și găsească noi plăceri carnale. Nu li se permite acum nici un moment de oprire, de odihnă, desfrînații nu au nici o posibilitate de a-și atenua suferința ori de a scăpa. (Vă reamintesc că Infernul e pentru totdeauna, nu există cale de întoarcere, "Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate" scrie pe poartă.) Sau, de exemplu, ghicitorii cu ce anume au greșit? și-au aruncat privirile în viitor. Aceasta îl jignește pe Dumnezeu, pentru că El e cel care ține cheile timpului. Doar El are voie să știe ce ni se va întâmpla. Aceia, însă, au sfidat, au încălcat voința și legea lui Dumnezeu. Cum vor fi pedepsiți, conform regulii echivalenței? Ghicitorii se vor învîrți plîngînd, vor bîntui prin cerc, în eternitate, numai că vor avea capetele răsucite diametral încît – spune foarte plastic și izbitor Dante – lacrimile de durere care le curg, li se prăvălesc pe umeri și le șiroiesc pe fese.

Poetul medieval știe să fie extrem de dur și are imagini de o mare percutanță realistă.

Așadar legea echivalenței guvernează în Infern. Fiecare cu ce anume a păcătuit, cu aceea este și pedepsit. Iată motivul pentru care am considerat potrivit ca motto al prezentării mele de azi un citat din Biblie (*Evanghelia după Matei*, VII, 2): "Cu ce judecată judecați, veți fi judecați; și cu ce măsurați măsurați, veți fi măsurați". Este punctul de sprijin etic, pilastrul pe care s-a bazat Dante însuși, atunci cînd și-a construit acest imperiu imaginar, dar atît de rațional: a fost împins de nevoia de a nu fi nici excesiv, dar nici prea blînd în judecată.

(va urma)

dialog

Folk for ever!

de vorbă cu Florin Săsărman

Cunoscutul cântăreț de muzică folk, Florin Săsărman s-a născut în Beclean, pe data de 24 decembrie 1961. A început să cânte la chitară în timpul liceului, iar în 1984 am fost cooptat de către Adrian Păunescu în vestitul Cenaclu "Flacăra", unde a activat până la desființarea acestuia, în 1985. După '90, Florin Săsărman a editat mai multe albume, trei dintre ele pe CD: Locul inimii noastre, pe versuri de Vasile Voiculescu (1997, Star Music Production, Seara Craciunului nost', colinde, (2004, Electrecord) și Buchetul (2005, Electrecord).

În prezent, Florin Săsărman locuiește la Bistrița, unde organizează anual festivalul "Bistrița-Folk", eveniment la care se reunesc artiști de renume din toată țara precum: Victor Socaciu, Ducu Bertzi, Mircea Baniciu, Mircea Vintilă, Vasile Șeicaru sau Marcela Saftiu. Folkistul bistrițean activează și ca redactor la Radio Cluj, gazdă a emisiunii "Diligenta de Bizanț".

În seara zilei de sâmbătă, 19 mai, în curtea interioară a Muzeului de Artă din Cluj, Florin Săsărman a încântat încă o dată publicul iubitor de folk - format în mare parte din studenți - cu câteva piese din repertoriul său de succes: Nu regret, nu mă jelesc, nu strig..., Noapte la mare, Floare la rever, O, Măicuța Sfântă!. Concertul a fost organizat în cadrul manifestărilor UrbanFest și i-a mai avut ca invitați pe folkștii: Heidi Schmidt și Mircea Vintilă.

Grațian Cormoș: - Ce rol a jucat în viața dvs. întâlnirea cu Adrian Păunescu și posibilitatea de a participa la Cenaclul "Flacăra"?

Florin Săsărman: - Adrian Păunescu mi-a făcut un foarte mare bine în momentul în care m-a remarcat pe o scenă de spectacole. Câțiva ani după aceea, m-am raportat mereu la momentul în care m-a cooptat în Cenaclul "Flacăra" și îi sunt recunoscător. Ca o paranteză trebuie să vă spun că, după '90, nu am mai înțeles implicarea lui în politică și nu am mai ținut în niciun fel legătura cu el, din acest motiv.

- Care era atmosfera de la Cenaclul "Flacăra"? O simțeați politizată, încărcată de reverberațiile propagandei național-comuniste?

- Atmosfera? Noi înțelegeam necesitatea de a interpreta cântece "patriotice" într-un spectacol de acest gen. Era un tribut plătit de sufletul tânăr al fiecăruia, dar am înțeles că, altfel, nu puteam cânta pe o scenă pentru un public așa numeros, că nu am fi avut nicio șansă să apărem în fața a 10-20, uneori chiar 40 de mii de oameni. După anii '90, unii au insistat doar asupra acelor

momente acelea ale Cenaclului "Flacăra", dar eu cred că au văzut doar partea goală a paharului.

- Ce modele aveți din muzica internațională?

- În muzica folk, desigur am iubit-o și o iubesc pe Joan Baez, iar din alte genuri pe Vangelis, Yanni și Lorena McKennit.

- Se poate trăi din folk în România?

- Se trăiește din folk în România. Sunt cel puțin zece folkști care au ales o cale profesionistă în acest gen și care câștigă câteva mii de euro pe lună din cântat. Majoritatea cântăreților de folk au ales o cale mixtă, adică să mai facă și altceva pe lângă muzică.

- Cum ați defini publicul care vine la concertele dvs.?

- Oameni cu suflet mare, care au rezistat abrutizării din societatea și vremea în care trăim. Cine mai are răbdare să asculte un cântec de factură folk și să fie atent la versurile lui este un om viu.



- Cum vă raportați la alte genuri muzicale? Dar la manele?

- Folkul ca gen muzical se trage dintr-o familie mai mare, așa-zisa familie folk-pop-rock, iar orchestrațiile de astăzi ale cântecelor folk împrumută elemente din celelalte genuri și invers. Pe albumul "The Wall" al lui Pink Floyd există piese care utilizează instrumente și tehnica folkului. Manele? Nu cunosc acest gen și fug ca de o ploaie acidă de mașinile care au geamul lăsat și din casetofonul cărora răzbat manele. S-a întâmplat chiar să cobor dintr-un taxi al cărui șofer manelist nu a vrut să-și oprească casetofonul.

- Mai ascultă tinerii de azi folk?

- E o întrebare stângace. Uită-te aici, nu sunt tineri cei care înfundă ploaia pentru a asculta folk? Ei fac chiar mai mult, cântă folk împreună cu artiștii de pe scenă.

- Ce piese noi ați pregătit publicului român?

- Am promis în urmă cu 2 ani mai multor prieteni de-ai mei, poeți (Vasile Muste, Adrian Aluigheorghe, Cassian Maria Spiridon, Ioan Es. Pop, Vasile Gogea ș.a.) că voi face un album pe versurile lor. Nu am uitat acea promisiune!

- Care este filosofia dvs. de viață?

- Să nu mă tem de greșeli (și am greșit destul de mult în viață!), dar să înfrunt cu pieptul deschis repercusiunile lor. Nu este asta o formă de cunoaștere?

- Vă mulțumesc pentru timpul acordat!

Interviu realizat de
Grațian Cormoș



tradiții

Cîntecul tradițional: Mariana Morcan și Ana Ilca Mureșan

Petru Poantă

După 1990 se afirmă în Cluj o consistentă generație de soliste de muzică populară, care crește în tradiția și prestigiul unor nume explozive în celălalt regim: Ana Pop Corondan, Maria Peter, Maria Marcu, Sava Negrean Brudașcu, Mia Dan, Iustina Dejeu, Amalia Codorean. Noua generație e mai completă, prin vârstele destul de apropiate ale reprezentantelor ei, dar și printr-o anume mentalitate în promovarea imaginii lor publice și, în genere, a folclorului muzical. Ana Ilca Mureșan aparține acestei generații din care s-au mai remarcat, atât prin voce, cit și prin densitatea repertoriilor, Marilena Zegrean Istici, Maria Leșe, Mariana Morcan, Maria Lobonț, Maria Mateș, Adriana Hagău ori mai tinerele Amalia Chiper și Andreea Faur. Ele au cel puțin educația muzicală satisfăcută prin școala Populară de Artă, au CD-uri înregistrate și, evident experiența colaborării cu orchestre profesionale. Ana Ilca Mureșan nu face excepție, dar ea a beneficiat o vreme și de colaborarea la unele spectacole cu Grigore Leșe, cel care a schimbat semnificativ modul de interpretare a muzicii tradiționale, proiectând spectacolul folcloric în contexte rituale de un vibrant simbolism arhaic. Amprenta acestui nou orizont interpretativ e prezentă în recentul CD al Anei Ilca Mureșan, *Mie cetera mi-i dragă*. Nu-i vorba despre vreo imitație, ci pur și simplu de intuirea corectă a autenticității melosului popular, de situarea într-un spațiu de sensibilitate arhaică în care cîntecul se actualizează ca artă, rămînînd, totodată, impregnant de substanța sa originară. Dincolo de o necesară familiarizare cu codurile culturii tradiționale și cu stilistica cîntecului popular, există voci predestinate care conservă memoria onirică a melosului arhetipal. Altfel spus, avem de-a face cu un talent special, dezvoltat pe o sensibilitate de natură mitică, predispusă reveriilor nostalgice ale originilor. Majoritatea interpreților cîntă cumva mecanic și decorativ, urmînd o linie melodică devenită stereotip. Ana Ilca Mureșan se află în categoria celor puțini, care au intuiția tradiției substanțiale. Există în cîntecele sale o anumită culoare locală someșană, cu indicii, și stilistici, sesizanți, cu acompaniamentul specific zonei, dar sînt tulburătoare în principal prin opulența melodioasă a unei voci în care subliniază misterioase energii afective. E o voce profundă, de o abundență fragedă și în același timp melancolică, aptă de modulații rafinat-poetice și de o expresivă forță improvizatorică. Excelează îndeosebi în



Ana Ilca Mureșan

cîntecele de ritual și în cele doinite, deși originalitatea ei vine din debordanța telurică a horelor cu strigături. Un soi de exuberanță se manifestă chiar și în gravitate. Cîntecul e mereu expresia unei vitalități melodice expansive, însă liric concentrată. Totul este, de fapt, efectul intensității naturale a vocii, avînd ca marcă afectivă o foarte particulară vehemență. CD-ul de față conține un repertoriu original și de o amplă diversitate, relevînd toate calitățile interpretative ale solistei, în acompaniamentul celui trio atît de expresiv specific cîntecului din zonă: vioară (Emil Mihai), braci (Kalman Urszui) și contrabas (Zenu Zanc). Într-un text de prezentare, poetul Ion Mureșan descrie extrem de percutant universul tematic al acestui repertoriu, în care melodia și versurile cristalizează în veritabile bijuterii: "Ana Mureșan cîntă, cum se spune, "din suflet", vocea ei vine dinăuntru, e una cu melodia, cu versul și cu starea sufletească. Cîntecele ei sînt cînd dulci ca mierea, cînd iuți ca poprica, sînt cînd certărețe, cînd tandre, cînd mîngîie, cînd drăcuie, cînd nu-și mai încap în portativ de bucurie, cînd cad în melodii amare și nostalgii după paradisul pierdut al tinereții. Aci e pornită să dea foc lumii, chiar și "în fundul apei", aci e gata să o protejeze ca pe un lucru fragil și drag, făcîndu-i "casă în oiagă", aci aprinde cîrciumile, aci îi ard călcîiele cînd aude cetera, aci blestemă să "ardă pădurea" și să sece apele, aci e în stare să coasă cu acul frunzele de crengi în toată pădurea, ca să nu se scuture toamna, aci e gata să facă iubirii "casă în rai", aci își trimite iubitul 'la dracu', aci îi face "leagăn pe piept".

Mariana Morcan o existentă discretă și senină în lumea, de o vreme foarte zgomotoasă și agitată, a soliștilor de muzică populară. Este mai curînd o solitară care și-a construit succesul pe cont propriu, printr-un talent fără dubii, cumva implacabil, a cărui marcă definitivă o constituie precocitatea. În clasa a VI-a cînta deja la emisiunea de televiziune "Lumea copiilor", iar din 1985, de la vîrsta de 14 ani, începe fecunda aventură a concursurilor de interpretare de la diverse festivaluri din întreaga țară. Într-un interval de 12 ani e premiată de 10 ori (Cluj, Tîrgu Jiu, Slatina, Herculane, Gheorgheni, Sibiu, Corabia, Alba Iulia). În 1990 este cîștigătoare concursului "Unu din trei" al Televiziunii Române. Dar acest potop de lauri n-o smintește nicidecum, astfel că, responsabilă și conștiințioasă, face studii de vioară și canto la Școala de Arte din Cluj, pentru ca din 1990 să devină solistă a orchestrei de muzică populară a Filarmonicii clujene (în prezent a Centrului Județean pentru Conservare și Valorificare a Culturii Tradiționale). A cules și interpretează zeci de cîntece din spațiul muzical moștesc, fiind, în contemporaneitate, mesagerul cel mai prestigios și mai consistent al acestuia. Grigore Leșe, a cărui exigență în elogii e proverbială, nu ezită să-i remarce "calitățile vocale", sensibilitatea și disponibilitatea pentru o mare diversitate a speciilor de la doină și țarină, pînă la baladă, cîntecul de ritual sau "melodii cu o ritmică dificilă". A înregistrat o singură casetă sub titlul "Greu mi-i măicuța mie", în 2000, cu 14 piese: doine, țarine și învîrtite. Lipsesc de aici două cîntece de excepție, aparținînd istoriei sacralizate a moșilor: doina "Pe dealu Feleacului" (evocare a lui Avram Iancu) și "Balada lui Horea",



Mariana Morcan

ultimul dînd dovada unei vocații mai puțin obișnuite a solistei pentru o specie dificilă, foarte solicitantă vocal. Ceea ce surprinde imediat la Mariana Morcan este densitatea aproape materială și luminoasă a vocii. Fraza muzicală, în momentele ei de plenitudine, are o vehemență concentrată, extrem de vibrantă liric, o intensitate melodioasă pură, fără nimic decorativ. Abia dacă ritmul sacadat și antrenant al țarinelor bate întrucîtva spre divertisment, altfel melodia se reculege mereu în gravitate, compensînd chiar, în unele cazuri, o anume precaritate imagistică a textului. Există în special în cîntecele de joc un fel de exuberanță minerală, cu o fermitate diamantină a timbrului, un posibil corespondent sonor al unui peisaj montan condensat și enigmatic. Senzația e de rusticitate frustă și rafinată deopotrivă. Dar măsura integrală a vocii interpretei se dezvăluie în cîntecul doinit, unde lirismul vag și ușor melancolic din învîrtite capătă profunzime și o vibrație elegiacă extrem de expresivă. Modulațiile vocii sînt surprinzător de imaginative, cu treceri subtile și de un efect tulburător de la tonalitatea joasă la cea înaltă. Transpare în doinele interpretate de Mariana Morcan acea sentimentalitate plină, deloc afectată, a dorului fără obiect" despre care vorbește Lucian Blaga în spațiul mioritic, poezia însăși concentrîndu-se asupra propriilor melancolii, precum în piesa de excepție "Doina ce mi-o zis pădurea": "Doina-i frunză de mesteacăn/ Codru-mi cîntă, eu mă leagăn/ Mă leagăn cu dorurile/ Doina-mi seacă inimile./ Și-aș doini, doina doina.// Și iar verde măr rotat,/ Vers cu dor amestecat,/ Doru după frunza rară/ Să-mi cînt doina pînă-n seară/ Și-aș doini, doina doina". În mai toate cîntecele, imagistica textelor este în genere sumară, esențial naturistă, dar și intarsiată cu elemente din viața cotidiană a universului rural. Repertoriul solistei e, în schimb, de o mare diversitate tematică, însă stilistic unitar. Predominante sînt cîntecele de dragoste, de înstrăinare și cele eroice, mai rar fiind cultivate cîntecele de ritual. Oricum, pentru zona Apusenilor, respectiv pentru cîntecul moștesc, vocea Mariane Morcan rămîne deocamdată inegalabilă. Solista are o bună cultură muzicală, o originalitate aproape ostentativă, precum și intuiția artistică a cîntecului tradițional, refuzînd cu orgoliu pastîșa și imitația.

Mariana Morcan și Ana Ilca Mureșan reprezintă, așadar, două subzone distincte ale folclorului muzical clujean. Prin originalitatea și expresivitatea vocilor, ele conservă două stiluri cu identitatea lor inconfundabilă. Apropiate ca vîrstă, din generația lor sînt cele mai pure melodice și cu o sensibilitate pregnantă a "peisajului" originar. Astfel, ele consacra definitiv locurile apartenenței, configurînd niște universuri plastic muzicale de o impresionantă intensitate. ■

ferestre

Mobi

Horea Bădescu

S ubțire, delicată, fragilă. O boare de vânt în lacrima unei dimineți de iunie. Un iris flamand sub pleoapele câmpiei toscane. Un lujer de cânepă visând cămașa lui Dumnezeu. Alfel spus Mariana Bojan; Mobi, spridușul răsfățat al primăverii echinoxiste.

Un fel de Peter Pan evadat din grădina deliciarilor și rătăcit într-o istorie ieroglifică. Verișoară dulce a lui maître Arcimboldo, ar pune de-o încuscrire cu cumătrul Bosch dacă *fantasticonul* ei de zestre nu s-ar lepăda de întunecata teratologie nordică pentru a înveli straniul amestec de regnuri și specii zămislit de neastâmpăratul ei penel cu străvezimile și serenitățile visului.

Când închide poarta fantasmelor, se bucură să afle cât ne-a mai rămas în trup din livezile raiului și să scuture peste pomi și ierburi zăpada îngurilor.

Când nu logodește uleiurile și acualele cu luminile cerului de la Bologa, umblă prin besactea cu cuvintelor cu aceeași naivă bucurie cu care amestecă copiii culorile curcubeului.

Când se umilește printre tăceri și cuvinte, se îmbracă cu bură de lacrimi și cu nevindecate tristeți.

Suflet de samaritean și inimă de melancolie rusești, cunoaște prețul zilelor de cenușă și al nopților albite de nesomn și e în stare să țină pe

umăru-i fragil întunecate disperări și surpate muțenii, pe care nu le-ar putea sprijini nici cupolele de la Vasili Blajenii și nici înnoptările boreale ale făgădaelor transilvane.

Stihurile ei au bunăcuviința tragică a zilei celei de toate zilele și mireasma țărâni și a ierburilor

de după ploaie și bănuiesc că poemului îi spune cu sfială, între patru ochi, Dumneata, precum moldovenii.

Invăluită în *cămașa ei de cânepă* și de vedenii, Mobi, căreia aș fi tentat să-i spun Crăiasa Mab dacă n-ar fi lovită de cumsecădenie, urcă, în căruța orfică ticluită de Vasile cel Mare, dealurile Transilvaniei celeste numită poezia.



Ilarion Voinea

Tâlcul miezului

scrisori către președinte

Scrisoarea a douăsprezecea

Radu Țuculescu

Stimate domnule președinte,

N u știu de ce mi-a venit taman acum, în timp ce vă scriu, în minte o zicer care sună așa: ce-am avut și ce-am pierdut. Nu știu cu ce se potrivește, cărei situații sau cărei persoane, poate mie, poate neamului din care fac parte deoarece eu sînt cetățean român de origine română, ceva mai autentic nici că se poate. Parcă acum cînd scriu cea de a douăsprezecea scrisoare e ca și cum m-aș (ne-am) afla în cel de al doisprezecelea ceas, cînd orice om normal cade puțin pe gînduri și devine puțin filosof, meditează (asta înseamnă că gîndește, nu?) asupra sorții sale și uneori, culmea, asupra sorții neamului din care face parte, fie el chiar un neam de proști.

Marea gîlceavă, adică marea gălăgie provocată de politicieni, s-a fisit, chiar dacă ea continuă sub formă aparent mai blînduță. Gura căscată a poporului a primit un dumicat pe care să-l rumege. Să aibă la ce medita. Speranțele de mai bine li s-au înecat aproape toate dar nu toți sînt conștienți de asta.

Am văzut (am auzit!) cum s-au dat în bărci marile noastre figuri politice, cum se știu bîlăcări, ce limbaj mizerabil folosesc, mai ceva decît băieții de cartier. Totul, pînă la urmă, se învîrte într-un cerc vicios și jegos în aceeași măsură. Am observat cum folosesc aceleași șmecherii populiste rostite patriotard, fac aceleași promisiuni: încep

cu pensionarii, trec rapid la tineretul studios apoi la sănătate, la bolnavii de cancer și diabet apoi sar în agricultură... Sînt convins că aceleași promisiuni se făceau și în epoca de piatră, cînd marii dușmani ai neamului erau dinozaurii și alte dihanii fioroase cu dinți. Iar de atunci promisiunile se tot țin lanț, formînd șiraguri pentru gîtul gros al poporului și pentru mîntea sa îngustă. Nu toți, unii o au largă, dar sînt împrăștiați prin lume ori se pregătesc să plece...

Am un prieten turc, pe nume Arif, care și-a deschis cîteva magazine în Maramureș. Un turc maramureșan, adică. El îmi explica mie, cît se poate de serios, de grav, că turcii au fost, pe vremuri, doar în vizită în țara noastră, nu ca niște cuceritori ci ca niște adevărați prieteni. Fu o vizită de cîteva sute de ani, ce-i drept, dar tot vizită între prieteni se cheamă, nimic altceva. În această vizită s-au făcut schimb de idei, de obiceiuri, de proverbe, de femei, de bani, de daruri, de cunoștințe, de cultură, de băuturi, așa, ca între amici. Și turcul maramureșan mi-a povestit despre tînărul și măgarul său. Ce au făcut ei într-un mare oraș turcesc. Cam asta ar putea face și tinerii noștri studioși care-și înroșesc coatele și ochii de atîta studiu, adunînd diplome. Tinerii care au rămas, încă, în patrie copleșiți de promisiunile greșos de zemoase și de lipicioase. Tînărul turc a absolvit liceul (diplomă), și-a luat licența (diplomă), apoi masteratul (diplomă), apoi și

doctoratul (diplomă). Și... nimeni nu-l băga în seamă. Într-o zi a cumpărat un măgar, costeliv și cam răspciugos dar cu răget mîndru. Și-a lipit toate diplomele de coada măgarului, începînd de la noada curului. Apoi a ieșit cu măgarul la o plimbare lentă prin tot orașul. Poate așa, vîzîndu-i se teancul de diplome, va atrage atenția asupra sa și atunci cineva, undeva... Ce credeți că s-a întîmplat, pînă la urmă, cu multidiplomatul tînăr turc? Întrebarea rămîne deschisă... Vecinii au început să bată în calorifer, semn că mă aud ce scriu. Închei, nu cumva să-nceapă aștia să... rage, precum măgarii cu diplome-n coadă, și mă semnez: un om din țară.



Marius Ritiu

Cutie muzicală

subcultura

Cultura are dreptul la existență, ca orice alt handicapat

Oana Pughineanu

De curând (5-12 iunie, a.c.), în *Agenda clujeană*, Grațian Cormoș a realizat un grupaj pe tema revistelor culturale care ar merge pe „contrasens”. Or face bine, or face rău? Depinde de unde privești. Din umila mea experiență, cred că într-un anumit sens rostul culturii a fost întotdeauna să meargă pe „contrasens”. Extind, cu unele rezerve, la întreaga cultură ceea ce Nietzsche considera ca și caracteristică esențială a filosofiei: aceea de a supăra (dacă nu superi pe nimeni înseamnă că nu ești filosof, și, așa spune eu, nici om de cultură). Privind din altă perspectivă, cea care se impune în mod plicticos și sufocant în toate discuțiile, „contrasensul” acesta face rău culturii... ea ar fi ruptă de public, nu poate să-l „atrage” și alte asemenea. Lucia Dărămuș consideră că datorită acestui dezastru revistele de cultură n-ar rezista nici „șase luni” fără „bani publici”. Ce pot să spun?

1. Are dreptate. Atâta doar că revistele care „rezistă” (inclusiv cele *glossy*), o fac datorită publicității și nu datorită vânzării, chiar dacă rezistă la proba așa-zisului conținut atractiv, care înseamnă: rețete de slăbit, ponturi pentru îmbunătățirea vieții sexuale, sport, cadouri gen ruj în ambalaj. A se evidenția contradicția dintre „atractiv” și „a supăra”. Acum e drept că revistele sunt după cum spune, din nou Lucia Dărămuș, „provinciale”, citite doar între cunoscuți, și în cazul acesta și de-ar lansa „supărări” superinteligente la adresa societății sau a mai știu eu ce, tot n-ar face mare brânză pentru că genul acesta a fost acaparat demult de cotidiene și de talk-show-uri. Ceea ce nu înțeleg eu e această incredibilă imposibilitate a intelectualului român de a accepta propria marginalitate: e clar că revistele de cultură nu-și au rostul, e clar că nu o să aibă niciodată tirajul și atractivitatea de la Tv Mania. Și ce-i cu asta? Nu înțeleg care-i „șpilu”. Mi-ar place să cred că cine a ales drumul culturii este suficient de lucid să înțeleagă că s-ar putea să nu devină „star”, că s-ar putea ca nimeni niciodată să nu-i citească vreo carte sau să-l invite pe postul național, că s-ar putea ca doar câțiva prieteni să-i ceară „autograful” din complezență. S-ar putea și să i se întâmple multe minunate lucruri (premierii, posturi, ovații la scenă deschisă), dar dacă nu, ce? E mai puțin intelectual? E bizară această incapacitate a celor care se dau „lucizi” de a-și duce crucea pe care singuri și-au ales-o. Și în plus, m-am săturat de tot bla-bla-ul acesta cu obligativitatea „prizei la public”... că mai nou așa i se spune, în mod cultural, la „vânzare”. La toate acuzele astea cu „nu

vindeți!”, n-am decât un răspuns, cu care cei din generația mea cel puțin, sunt familiarizați: *I'm a loser baby! So why don't you kill me?*

Unii ar putea deduce că am o atitudine elitistă vis-a-vis de cultură. Dimpotrivă, chiar nu cred în așa ceva. Am mai spus-o cu mii de ocazii: nu cred că are mai multe drepturi decât manea... ba o suspectez, că de fapt nici nu se deosebește prea tare de ea... atâta doar că are un ambalaj neatractiv, nevandabil. Dar nu înțeleg de unde tendința asta generalizatoare de a echivala numărul de copii vândute cu numărul de „riduri” de pe creier.

2. O altă obiecție a Luciei Dărămuș era legată de faptul că revistele de cultură nu există decât pentru că sunt susținute de diferite „instituții oficiale și oficioase”. Îmi și trece prin fața ochilor mai vechiul și ineptul scandal care s-a făcut pe tema așa-zisei „găuri” pe care revistele o fac în bugetul public. Nu mai insist asupra faptului că sumele sunt derizorii și nu ating nici pe de parte procentul (de fapt nici nu știu dacă ating vreun procent) alocat pușcăriașilor, care sunt mai mari decât cele alocate bolnavilor sau studenților (nu mai vorbesc de cele alocate pentru sport)... asta ca să dau un exemplu. În plus cam peste tot în lume, revistele de cultură, sunt legate de mari instituții (în principiu de edituri) sau sunt reduse la așa-zisele pagini de „cultură” în marile cotidiene. Și în principiu, în atât de doritul capitalism, nu există „independentă”. A avea fonduri înseamnă a avea o direcție. A dracului chestie, dar așa s-au aranjat lucrurile că numai pe „gratis” poți spune ce-ți trece prin cap. Și pe lângă asta nu înțeleg de ce se agită spiritele atât de tare când vine vorba de diferența dintre bugetul de stat și bugetul „privat”, adică al firmelor care își permit să-și facă publicitate în revistele care se susțin cu asta. Ambele bugete se extrag din același buzunar, atâta doar că în cazul celor „private” plătești de mai multe ori ca să le întreții. Trebuie să bei, tu și toți amicii tăi, plus amicii amicilor tăi, o considerabilă cantitate de bere (sau de apă minerală pentru cei „conformiști”) ca firma respectivă să își poată face reclamă într-o revistă pe care o cumperi – surpriză – tot tu! Revistele de cultură au acest mare deficit: nu pot să-ți vândă ceva ce ai cumpărat deja. Ele pot să-ți vândă eventual „vechituri”, aliniate pe stand la fel ca bătrânii care-și vând resturile sămbăta și duminica în spatele pieței Mihai Viteazul. A le cere să aibă priză la public, înseamnă a juca rolul justițiar-lamentabil al nu știu cărei poliții care-i obligă pe toți nenorociții mai sus amintiți să-și

strângă catrafusele pentru că nu au „autorizație”. Autorizație pe ce? Pe viață? Mie una îmi repugnă orice extincție pe motiv de „buget”. Ca și bătrânii falțiți și ca orice handicapați, revistele de cultură au și ele dreptul să trăiască.

3. Cea mai ciudată a fost însă observația lui Adrian Dohotaru, după care „unii dintre redactorii revistelor de cultură sunt invidiați pentru că primesc un salariu pentru care nu muncesc la modul serios, așa cum se întâmplă în mediul privat.” Asta vine ca o completare la un alt comentariu al Luciei Dărămuș: revistele de cultură „oferă locuri de muncă celor care nu sunt capabili să obțină un loc de muncă decât prin aranjamente”. În privința salariului, ce să zic? M-aș mira extrem de tare, aproape filosofic, să aflu că cineva îl invidiază. Cunosco oameni din „mediul privat” care nici nu s-ar trezi pentru el, dar mite să-și mai schimbe pijamalele sau să meargă la birou. Iar despre incompetenți... nu pot să-mi dau seama de cine e vorba: de Aurel Rău, Adrian Popescu, Ruxandra Cesereanu, Horea Poenar, Marta Petreu, Ion Mureșan? Noi, cei de la Tribuna, nu putem fi pentru că am fost lăudați în articol. (La o a doua privire nu mi se mai par „ciudate” comentariile: că doar cine poate să privească cu drag la capra unui om de cultură, decât alt om de cultură? Doar suntem cerc închis, noi între noi...).

4. *No offence*, dar ambii combatanți, atât Lucia Dărămuș, cât și Adrian Dohotaru publică în cel puțin două dintre revistele „conformiste” și pline de „incompetenți” ale Clujului.

5. Comentariul Elenei Abrudan, după care „nu avem curajul să ne promovăm valorile sau să dăm la o parte non-valorile” mi se pare conform cu realitatea... însă fie-mi permisă o întrebare retorică și glumeată: dacă s-ar publica numai valori cu ce s-ar mai umple revistele? Din moment ce trebuie să devină „attractive” trebuie să se confrunte și ele (revistele) cu eterna dilemă capitalistă: să găsească îndeajuns de multă calitate încât să umple/îndese atâta explozivă cantitate. Pe lângă asta rămâne, din nou, nițelșcheana întrebare: *cine* stabilește valorile? E cel mai dificil răspuns, căci în asta constă greutatea oricărei interpretări: într-o confruntare, fie ea și a valorilor culturale, nu poți ști niciodată (cel puțin nu pe moment) dacă a câștigat „sclavul” sau „stăpânul”.

Culorile unei avangarde “rescrise”

(Urmare din pagina 19)

sever. Figura țăranului devenea tot mai asemănătoare unui fel de „haiduc antiavangardist”, antiburghez, preluând din ideologia specifică avangardei paradoxul opoziției față de anumite moravuri socio-culturale ale unei clase sociale încă în constituire. Probabil că aceasta este una dintre cauzele pentru care avangarda românească, în nevoia ei de sincronizare cu Occidentul, a scăpat din vedere faptul că avangardele însele erau instanțele unei critici adresate unei bune părți a

valorilor occidentale.

Pe de altă parte, în expoziție, este bine reprezentat și segmentul maestrilor-iconoclaști. Îl includem aici din nou pe Victor Brauner, care, împreună cu Hans Eder și Corneliu Mihăilescu, fac dovada unei tehnici compoziționale excelent stăpânite. Demersul inedit care-i particularizează este că deturneză datinile picturii locale înspre o semantică avangardistă a imaginii. Mai ales Corneliu Mihăilescu se conformează acestui portret, la el regăsindu-se o neașteptată iconografie creștină și un fior mistic cu totul particular. Asemenea lor, Alexandru Phoebus și Theodor Pallady împărtășesc aceeași abordare destinată a noilor valori, filtrate de o sensibilitate locală, dar

privirea lor (mai ales a lui Pallady) este parcă mai mult îndreptată spre tradiție. Aceștia par să fie artiștii care intermediază comunicarea dintre esteții-blasfemiatori și maestrul-esteți.

În cele din urmă, o mai bogată reprezentare a varietății artistice specifice avangardei istorice românești, în pofida contradicțiilor sale estetice constitutive, ar fi desăvârșit proiectul expozițional. Cu toate acestea, *Culorile avangardei* sunt ușor identificabile într-o expoziție atât de coerentă în efortul ei de contextualizare istorică și ideologică.

Ralph și Corina sau tăvălugul și ghilotina

Adrian Țion

Saltul lui Bogdan în neant ne introduce abrupt în bezna haosului feminin într-un mod mai concludent decât ar putea să o facă lectura unui documentat tratat de psihologie, burdușit cu exemplare studii de caz. Prefigurarea eminesciană a câmpului enigmatic-vulnerabil întreținut de feminitatea în ardere eruptivă "mai nu vrea și mai se lasă" primește dimensiuni halucinante, diabolice. A spus-o chiar soacra Corinei, mama soțului înșelat: "La mijloc e ceva necurat. Corina e diabolică!" Sinceră sau diabolică, inconștientă sau numai sclavă a plăcerii, îndrăgostită lulea sau numai profitoare a derutei sentimentale post-adolescentine, ea a comis o crimă. Să-i zicem morală, din moment ce nu poate fi pedepsită. Desigur, nu una cu premeditare, ar fi monstruos să fie așa, dar crimă.

Cazul Corinei e tipic. S-a lăsat ademenită de inflăcărea unui băietan, fără să se gândească la urmări. Femeia intră în iubire ca într-o piscină îmbietoare. Aceasta i se ivește în drum și se aruncă în ea nerăbdătoare, cu senzorii voluptății fixați la maxim, ca să se răcorească. Înoată în iubire, se joacă în iubire, se răsfăță în iubire. Când se satură de bălăceală, consideră că e dreptul ei – și numai al ei – să iasă la soare, să se șteargă de apa prelinsă pe piele și, eventual, să viseze la altă piscină. Ce-i de făcut? Vrea să iasă la fel de nevinovată cum intrase

și dacă vede că nu mai poate ieși, începe să dea din colț în colț. Adică dintr-un colț în altul al bazinului devenit brusc prea strâmt, nesuferit chiar. Continuă cu amăgeala partenerului în exterior, căutând în secret, perseverent, portița de salvare. Abia atunci începe să gândească, firește tot subliminal, adică subacvatic, acolo unde înoată mereu. Va vedea ea ce e de făcut pe moment ca să dregă busuiocul. Speră că va găsi soluții rezonabile pentru a ieși basma curată, dar mai întâi trebuie să iasă, nu-i așa, la suprafață ca să nu se înece.

Cum am citit undeva în Octavian Paler, probabil că o femeie a spus că iubirea nu se știe când vine, cât stă și când pleacă. Adică năuceală cumplită de la un capăt la altul. Profesoara îndrăgostită nu s-a gândit, e drept, la felul tragic în care aceasta poate pleca. Nu s-a gândit nici că e profesoara lui Bogdan. Cazul Bogdan, zis Ralph, și Corina, zisă Adulterina, a inflammat media românească stârnind indignare, stupoare, compasiune. Compasiune pentru Bogdan, cel care a sărit de la etajul nouă, după ce iubita l-a dus la spectacolul cu *Jocul ielelor* ca să învețe de la Gelu Ruscanu ce înseamnă dreptatea absolută direct aplicată în dragoste, lăsându-i apoi ușa deschisă spre balcon, dar, mai nou și compasiune pentru Corina, cea căzută în greșeala cea fără

de voie. Colegii o protejează, mulțimea o huiduie unde se arată, ba îi vandalizează mașina, cum s-a întâmplat la Târgoviște, unde s-a retras după înmormântare, la părinții ei, alături de soțul în continuare iubitor. Din anchetele întreprinse de OTV sau tabloidul *Cancan* am ajuns să înțelegem treptat cum stau lucrurile. Corina a mărturisit că nu a făcut altceva decât să încerce să-l aducă pe *elevul* Bogdan Costache cu picioarele pe pământ. O persoană mai îndreptățită să facă acest lucru nici că se putea. Directorul liceului unde lucrează Corina aprecia faptul că aceasta are "lipici" la elevi. Nu e lipiciul ăsta prea puternic? Nu e cazul să terminăm cu această calitate a cadrului didactic îndrăgostit de elevi? Cum va intra în clasă de acum înainte, cu "lipiciul" ăsta pe ea, profesoara Corina Vasile? Cum e posibil ca o asemenea persoană să-și continue nestingherită cariera didactică? Cum va fi interpelată de elevii ei pe coridor în viitor? La acest aspect trebuie să închidem ochii sau să-i deschidem cu responsabilitate pentru a înfiera fapta ei incluzând-o la secțiunea unui *mal praxis* condamnabil?

Bogdan a fost prins sub tăvălugul iubirii devastatoare și ghilotinat de destin. În locul nunții anunțate prin invitația tipărită de "Ralph și Corina" – "cerul meu" și "soțul meu", toate astea ca să-i facă pe plac tânărului exaltat? – avem o sinucidere. O altă Corină – e vorba despre Corina Dănilă – poate prelua subiectul la *Euforia TV*, că numai în euforii nerealiste trăim, pentru a arăta ce se întâmplă atunci când *femeia conduce*.

Știință și istorie

(Urmare din pagina 11)

mai interesante ale Societății în această perioadă a începuturilor se numără William Petty (1623-1687). El a aplicat statistica la studiul economiei și populației, a avut ideea unui sistem zecimal de măsuri și greutate și a propus un sistem național de sănătate. Robert Boyle, un alt ilustru membru al Frăției, inventează termenul de "colegiu invizibil" ajuns azi la mare preț în diferitele încercări contemporane de a inova procesul educațional. Colegiul invizibil al lui Robert Boyle cuprindea oameni de știință care întrețineau relații de corespondență și din când în când se întâlneau la Londra pentru a-și confrunta opiniile și prin contact direct. Un alt membru al Frăției, fizicianul Robert Hooke, coleg de școală și prieten de o viață a lui John Locke, folosește pentru prima dată termenul de "celulă". Tot el descoperă și legea elasticității care îi poartă numele. Alături de Christopher Wren, Hooke a contribuit de asemenea la construirea unor binecunoscute edificii londoneze după marele incendiu din 1666. Un spațiu important este rezervat în carte disputei Hooke-Newton. Este astăzi un fapt acceptat de istoricii de știință că Hooke a fost cel care a descoperit legea gravitației și i-a pomenit despre ea într-o scrisoare lui Newton. Acesta a demonstrat-o matematic, dar a refuzat ulterior să recunoască meritele și contribuția lui Hooke. Tot numele lui Newton a fost atribuit fenomenului optic de interferență a luminii între două suprafețe sferice, deși el a fost descris pentru prima dată de Hooke. Din nou, Newton i-a dat doar expresia matematică. Cabalele, încercările de izgonire din istorie se pare că nu sunt apanajul artiștilor și al scriitorilor. Oamenii de știință nu stau nici ei rău la capitolul pizmă și invidie. Gribbin insistă asupra omului și savantului Sir Isaac Newton căruia îi datorăm ideea, atât de evidentă, azi că universul se supune unor legi inteligibile și că

interacțiunea acestor legi produce complexitatea lumii în care trăim. Această evidență, precum și metoda experimentală, sunt fundamentele științei moderne. Ca element de noutate cu iz de mică bărfă istorică, Gribbin avansează ideea că Newton ar fi fost cel puțin un homosexual latent, dacă nu s-a și manifestat/exprimat ca atare. Ipoteza se bazează pe studiul vieții și al corespondenței lui Newton și a amicilor lui. Toată viața, marele Isaac a fost un om retras care a avut legături doar cu bărbați. Nu este, însă, clar dacă această rezervă se datora presupusei înclinații sexuale a lui Newton sau ideilor sale religioase. Marele fizician era arian, adică respingea natura divină a lui Iisus Christos pe care îl considera doar un om cu totul excepțional. Ori arianismul era condamnat în Anglia lui Newton și o exprimare deschisă a unor asemenea idei ar fi putut să îi pricinuiască multe neplăceri savantului. John Gribbin mai insistă și asupra altui important detaliu identitar din viața marelui fizician. Notorietaea l-a ucis pe Isaac Newton, omul de știință creativ. Toate descoperirile lui Newton sunt din perioada anonimatului său social, iar faima nu a constituit un ferment pentru noi descoperiri. *Cine are urechi de auzit, să audă!*

Ultimul capitol al cărții este dedicat marelui astronom Edmond Halley care a dovedit justetea demonstrației matematice a lui Newton prin studiile sale astronomice.

După cercetări laborioase prezentate cu talentul unui romancier, Gribbin ajunge la concluzia că marea revoluție științifică a secolului al XVII-lea a fost înfăptuită de o frăție a unor spirite curioase și întreprinzătoare, ceea ce nu înseamnă că între ele au existat întotdeauna relații frățești.

Din punct de vedere literar este interesant că autorul, cercetător pasionat al istoriei științei, ne lămurește și o serie de detalii de istorie literară. Se pare că renumita scriitoare Rose Tremain s-a inspirat, pentru un celebru episod din romanul ei

Restoration, din lucrarea lui William Harvey *De Generatione Animalium*. Aproximativ prin 1640, Harvey a avut ocazia să examineze un tânăr nobil irlandez, Hugh Montgomery, care avea aproximativ nouăsprezece ani în acel moment. Tânărul suferise un accident în copilărie și avea o gaură în piept prin care Harvey are posibilitatea să vadă o inimă vie în funcțiune. Fără îndoială, acest episod a avut importanța lui în descoperirea lui Harvey că inima funcționează ca un soi de pompă și că același sânge este reciclat în interiorul trupului. Tot un detaliu important pentru istoria literară este contribuția celebrului diarist Samuel Pepys la dezvoltarea Frăției al cărei președinte a și fost între 1684-1686. În această perioadă Societatea publică fundamentala lucrare a lui Newton: *Principia mathematica*, numele lui Pepys fiind legat pentru totdeauna de acest moment epocal din istoria științei. Pe lângă interesul pentru știință, Pepys a fost și un excelent administrator introducând spiritul metodic, ordinea și rigoarea în treburile publice. Nu încapă nicio îndoială că el și-a folosit aceste însușiri și pentru administrarea Societății Regale. În sfârșit, influența acestui club științific și cultural se extinde și în câmpul expresiei literare. Predilecția unor scriitori de marcă ai vremii, precum Defoe, pentru exactitudine, precizie, pentru observația atentă, construirea personajelor pe baza verosimilității ceea ce presupune lansarea unor ipoteze, predicții privind natura umană, în general, și apoi duce la adevărate teorii morale cu impact asupra cititorilor și societății, toate aceste elemente nu sunt fără legătură cu spiritul Frăției. Interesantă, provocatoare, chiar dacă perfectibilă și parțială față de în ce privește legătura femeilor cu istoria științei, cartea lui John Gribbin ne ajută să înțelegem mai bine perioada în care a început epoca modernă în Europa.

epiderma de bazalt

Deratizatorul, actorul și fetele în iarbă

Mihai Dragolea

Scund, brunet, cu ochi negri și jucăuși domnul Iosif este deratizator, meserie din care câștigă destul de bine, după cum recunoaște de fiecare dată când mai stă la un pahar cu clienții, totdeauna după ce a încheiat munca. Majoritatea socotește deratizarea o muncă „de jos”, deloc nobilă, cu totul neatractivă; nu-i nicio problemă, numai să plătească și să se poarte cu el civilizată! Habar n-au respectivii cât știe el, domnul Iosif cunoaște toate cotloanele din casele vip-urilor, colțuri și dedesupturi care nu încap pe micul ecran! Câte ciudățenii a văzut domnul Iosif în 25 de ani de deratizare continuă! Așa, cu bidonul în spate, cu filtrul pe nas și gură, cu furtunul-stropitoare în mână, el trebuie să ajungă în toate cotloanele caselor, locuri mai ferite, dar unde ai ce vedea, că și cotloanele sunt, concluzia lui bazată pe experiență îndelungată, precum stăpânii, poți avea surprize dintre cele mai mari. Uite și ultima, la vila domnului Ambrozie! O știa, de la televizor, pe doamna Ambrozie, ceva șefă,

mai mult prin capitală decât pe-acasă! A ajuns destul de greu la vilă, una cu etaj, cu mult teren în jur, de fapt o pajiște întinsă între marginea unei păduri și niște blocuri mari; a sunat mult până a apărut stăpânul casei, Ambrozie, o ciudățenie de om, după înfățișare: și el mai scund, șaten, dar cu un chip umflat ca și cu pompa, cu ochelari de soare în casă! L-a primit destul de nervos, spunându-i că l-a tras curentul și de-aia e așa umflat, că e dezordine mare, are o perioadă destul de aglomerată, tot felul de treburi îi înghit tot timpul și energia, nu mai ajunge să facă ordine, că e mai mult singur și foarte stresat; l-a pus să înceapă cu etajul, că acolo petrece mai tot timpul. Prima dată au intrat în biroul lui Ambrozie, o încăpăre cu de toate, bibliotecă, televizor, calculator și combină muzicală, ziare și reviste, o canapea și multe sticle risipite peste tot; chiar pe birou era o carte groasă, o sticlă fumurie de vodcă și un pahar în care mai era ceva vodcă; Ambrozie, căutând un

pahar, să-l servească și pe el, îi spunea că tocmai repeta ceva din Shakespeare, că el e la bază actor și, când e trist, recitește din marele dramaturg; a găsit un pahar, i-a turnat destul de multă vodcă, au ciocnit, i-a spus că se bucură că are cu cine bea un păhărel, să-și mai potolească agitația și amarul, că se simte înconjurat numai de proști și cretini care nu-și dau seama de valoarea proiectelor lui. L-a chemat în dreptul ferestrei, să vadă și el ce peisaj are la dispoziție în fiecare dimineață însorită: într-adevăr, pe pajiștea de un verde intens, se lăfăiau la soare mai multe tinere, făceau plajă în diferite poziții, unele chiar fără sutien; domnul Iosif înghițea în sec, Ambrozie i-a mărturisit că le mai și fotografia, le-a dus fotografiile și, uite-așa!, s-a ales cu trei bucăți excelente, toate studente. Domnul Iosif a sorbit toată vodka, și-a luat ustensilele și s-a pus pe deratizat, vreme ce Ambrozie sta la fereastră și contempla nudurile aflate pe pajiște; mai și povestea, cum urmează să facă un set de fotografii cu una din cele mai atrăgătoare fete, vrea să o cunoască, poate o convinge să servească cu el câteva lecții de actorie profesionistă.

Cluj, 29 mai 2007

remember

Piața... mare? Din centru? A Unirii, a Libertății? (cea cu calul!)

Tudor Ionescu

De câteva luni încoace tot ezit să scriu ceva despre acest loc, despre acest perimetru aflat în jurul Catedralei Sfântul Mihail (construită între 1350 și 1487). Nu că nu l-aș cunoaște! Dimpotrivă: ar fi prea multe de spus. Mult prea multe. (De pildă, prin 1960, s-a zvonit că se caută „flăcăi tari” care să curețe crucea – zisă de aur. A fost curățată, dar nu de către mine, deoarece nu m-a lăsat tata).

Cugetând la rândurile acestea, mă gândeam să optez pentru titlul *Ocolul Corvinului în 80 de minute*. Dar, pe de-o parte, 80 de minute ar putea fi plictisitoare pentru cine nu are chef să ia seama, iar, pe de-altă parte, deloc suficiente. Atâtea ar fi de văzut, de analizat (ca să nu spun de *studiat*) în acest perimetru (tot așa îl numesc) încât, cinstit, chiar mă tem să încep. Totuși ... așa, încet, încerc să o iau cumva, începând de la fosta Primărie (acolo unde, și acum, se înregistrează căsătoriile). Nu mult mai spre *Conti* este o cofetărie, la parterul unei clădiri, pe acoperișul căreia se află o îngrămădeală de bare metalice pe care nu le vede nimeni și, dacă cineva le vede, mi se pare foarte firesc să se întrebe ce caută alea acolo. Ei bine: acolo a fost un ecran pe care, vara, noaptea, se proiectau filme de văzut pe gratis, de pe băncile din jurul „Calului”. (Și, dacă tot a venit vorba de cinema, de filme, îmi aduc aminte cum se numeau cinematografele din Cluj: *Timputi Noi*, *Muncitoresc*, *Progresul*, *Victoria*, *23 August*, *Republica*, *Maxim Goiki* ... Ei, și să vezi ce pozne: *Muncitorescul* a devenit un hotel cu stele cât Carul Mare, *Maxim Goiki* este *Arta*, *Progresul* nu mai este, *23 August* este un *Festival* închis)

Vizavi, adică pe partea cealaltă, era cât pe-acți să

se întâmple niște „chestii”. Adică, fostul nostru primar („Gyuri”, cum îi zicea lumea) a săpat, cu bălci și degeaba dar pe bani, niște gropi care, tot cu bălci și tot cu bani, au fost astupate; o treabă pricopsită. Tot Domnia-sa a pus pe marginea trotuarului un „mugurel de Columnă” care ... s-a uscat, s-a veștejit, s-a dus. Altă pricopseală! *Passons!* *Passons* mai încolo, tot spre Vest, spre Vest, către *Conti*, trecem pe lângă celebra librărie a *Universității* (în care nu prea intrăm deoarece nu avem bani destui și nici nu vrem ca faptul acesta să ne oftece), traversăm, cotim spre dreapta și traversăm din nou. Între timp, la colț, poate i-am întâlnit pe Bill, pe Dragolea, pe Sandu Vlad, pe Muri, pe Bădescu ... Poate că nu. Într-o vreme, puteai să juri că spre amiază acolo îi întâlnești pe profesorul Zăciu și pe amicii/discipolii/învățăceii săi.

Fie cum o fi, treci strada spre *Conti*, apoi din nou, spre dreapta, spre fosta *Agenție de Voiaj*. Aici trebuie să iei seama: tot pe dreapta, către drum, spre fosta stație de taxiuri, acolo este ceea eu numesc „*Monumentul de stâlpi*”, adică ... ceva ... o treabă ... o chestie ... Să n-o mai lungim: vă duceți și vedeți! OK? Totuși, să fiți atenți la două lucruri mult diferite între ele: 1. Undeva, în preajma «stâlpilor» cu pricina, este o placă oarecum, deh, explicativă; 2. Mai încolo, înspre, către farmacie, sunt niște coloane – *Colonadele*, le ziceam noi – pe sub care, ca student, nicicum, pe atunci, nu aveai voie să treci deoarece consecința inevitabilă era *buctarea* examenului ce urma. Oare legenda asta mai e valabilă? Dacă mica/ticu’ pot scoate ceva euroi, se mai pune oare o asemenea problemă?

(Sper, din suflet sper, că **da**) Deci: cum e cu *Colonadele*? Astăzi... Cum e pentru mulțimea de studenți care ne bucură orașul și ne întristează vacanțele, atunci când ei se duc prin țară/prin țări, pe la neamuri, lăsând străzile Clujului aproape pustii? Își mai bat capul cu *Colonadele*, cu examenele? Cu examenele – poate că da (în ce fel, cu ce scop, de ce, cum?). Să nu confundăm coloanele acestea cu cele din dreptul *Muzeului farmaciei!* (Taman fix pe diagonală, către gară; apropo, în muzeul acela ați fost vreodată? Nu? Duceți-vă!)

De fapt, întrebam și eu, de-a mulea, ca să nu tac.

Dacă prin piață (fiica mea zice că ei, tinerii, îi spun „*Matei*” – bine și așa) o iau mai spre nord – unii ar zice „mai la vale” – văd o îmbinare de necrezut: cea dintre barul *Diesel* și Episcopatul romano-catolic! Necunoscute, incredibile și, oarecum totuși explicabile sunt căile Domnului. Tot pe-acolo, un pic „mai jos”, a fost și un anticariat (Marika ...). Multă lume intra, răsfoia, citea, cumpăra, vindea ... Era un loc. Nu mai e. „E” altele: bănci, bănci, tot felul de shop-uri, de baruri ... Așa trebuie să arate secolul XXI în Clujul nostru? Nu mă supăr, zău, nu fac mutre – doar întreb. Dar mă mai și bucur, chiar mă bucur că mai există acolo unde a fost și **este** de măcar cincizeci de ani, magazinul *Filatelia*. N-aș fi crezut! Cum, naiba, de totuși? Atât de bine te simți intrând acolo: nu trebuie să cumperi nimic, poți întreba una-alta, te poți uita la orice ... E bine, adică te simți bine, adică **eu** mă simt bine. Dacă și alții ... Să meargă să vadă.

Ah, de tot a venit vorba despre **văzut**, ce ar mai fi de văzut prin piața *Libertății-Unirii-Matei* vom vedea altădată. M-am oprit la *Filatelia*, vreau să-mi cumpăr un timbru din Insulele Mauritzius (de-alea comandate de nevasta guvernatorului).

Pe zile mai bune! Doamne-dă!

flash-meridian

Un act de iubire al poporului

Ing. Licu Stavri

David Suchet, actorul din serialul de televiziune *Poirot*, va interpreta rolul magnatului de presă Robert Maxwell într-o nouă dramă a canalului BBC2, scrie publicația *London Lite*. Suchet surprinde caracterul fostului proprietar al grupului de presă Mirror Newspapers, decedat în condiții misterioase în 1991. Drama televizivă se ocupă de ultimele zile ale lui Maxwell, concentrându-se asupra scandalului celor 440 de milioane de lire sterline subtilizate de către magnat din fondul de pensii al Grupului Mirror.

Citim în *Libération* că a încetat din viață, la 74 de ani, Jean-Claude Brialy, actor impus de "la Nouvelle Vague", realizator, om de teatru și prezentă mondenă. Un nume care spune mult iubitorilor filmului francez de altă dată. Născut în Algeria în 1933, fiul unui colonel, Brialy a urmat Conservatorul de Artă Dramatică din Strasbourg și, în timpul serviciului militar, a fost detașat pe lângă unitatea cinematografică a armatei franceze de ocupație din Germania (la Baden Baden). Revenit la Paris în 1954, începe să frecventeze "banda de la Cahiers du Cinéma". Încurajat de Jean Marais, primește roluri în filme ca *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle, dar se remarcă îndeosebi în două realizări ale lui Claude Chabrol, *Le Beau Serge* și *Les Cousins*. Lucrează cu Jean-Luc Godard (*Une femme est une femme*), François Truffaut (*La Mariée était en noir*), Eric Rohmer (*Le Genou de Claire*). În 1971, realizează primul film propriu, *Eglantine*, o evocare nostalgică a copilăriei, care a rulat și la noi. Ca realizator, Jean-Claude Brialy a turnat circa o duzină de filme pentru marele și micul ecran, ultima sa producție pentru televiziune, *Monsieur Max*, fiind produsă în 2006. A scris și câteva cărți de memorii care s-au bucurat de succes, precum *J'ai oublié de vous dire* (2004).

James Meek, născut în 1962 la Londra dintr-un tată scoțian și o mamă evreică unguroaică, însurat cu o ucraineană, a petrecut mult timp în Rusia și a citit *Ana Karenina* în original. Cel de al treilea roman al său, *The People's Act of Love*, recent tradus în franțuzește cu titlul *Un acte d'amour* și comentat în revista *L'Express*, se petrece în Siberia, în anul revoluționar 1919. Romanul explorează diferența dintre iubirea personală, pentru familie și cei dragi, și dragostea sau patima pentru chestiunile



Jean-Claude Brialy

mai importante, ghidându-se după ideea că un adevărat revoluționar e dator să-și sacrifice sentimentele proprii de dragul idealurilor comune. Urmărit de un co-deținut canibal, un evadat dintr-un lagăr de muncă de dincolo de Cercul Polar se refugiază într-un sat locuit de o sectă și controlat de un ofițer megaloman. Aici se îndrăgostește de Anna, o văduvă care-și crește unicul băiat într-o atmosferă tensionată. Asupra satului converg atât un detașament expediționar ceh, cât și o unitate a Armatei Roșii. Refugiații de aici – printre care o văduvă tânără, un terorist, un intelectual evreu – reprezintă câteva dintre concepțiile care s-au înfruntat în timpul Războiului Civil, iar intriga este presărată cu grozăvii și violență, caracterizându-se printr-o savantă mânuire a suspansului. Autorul s-a folosit mult de experiența proprie – printre altele, a asistat la asediul capitalei cecene Groznai și angoasa palpabilă trăită atunci a inspirat atmosfera unor scene din roman. Meek a lucrat zece ani la cartea sa, considerată un adevărat "eastern", pentru care drepturile de ecranizare au fost cumpărate de Johnny Depp. Înainte de *The People's Act of Love*, James Meek a publicat două romane, *McFarlane Boils the Sea* (McFarlane fierbe marea, 1989) și *Drivetime* (1995), precum și două culegeri de povestiri, *Last Orders* (1992) și *The Museum of Doubt* (Muzeul îndoielii, 2000). Romanul lui James Meek pendulează între experimentul suprarealist și marile desfășurări epice istorice. Autorul însuși susține că se află sub dubla influență a lui James Kelman (un romancier naturalist scoțian) și a lui Marcel Proust, dar că, în mare măsură, proza sa e dependentă de deprinderile achiziționate într-o activitate ziaristică de douăzeci de ani. Dintre autorii ruși, își scoate pălăria în fața lui Andrei Belai și a lui Platonov. Un nou roman, *We Are Now Beginning Our Descent* (Acum începem să coborâm) va fi publicat în 2007. James Meek – un nume care trebuie urmărit (în engleză, *meeek* înseamnă *blajin, blând*). *The meek shall inherit!*

Marc Levy, unul dintre cei mai cunoscuți autori francezi, tradus în treizeci și șapte de limbi (inclusiv în românește, cu câteva titluri, la Editura Trei), a publicat cea de a șaptea carte a sa, un roman-anchetă intitulat *Les enfants de la liberté*, ale cărui personaje sunt membrii unui mic grup al Rezistenței care a acționat în regiunea Toulouse. Din grup a făcut parte și tatăl său, Raymond Levy, decorat ulterior, la 65 de ani, cu Legiunea de Onoare pentru acțiunile împotriva ocupanților germani. Erou modest, Raymond Levy a preferat să nu povestească fiilor săi nimic despre ceea ce făcuse în tinerețe; aceștia au aflat despre curajul său abia cu ocazia decorării. Pentru realizarea acestui "romanquête", cum, îl numește, Marc Levy a dat de urma supraviețuitorilor brigădei Marcel-Langer care, rememorând faptele lor de arme, au insistat mult asupra ideii de solidaritate umană, cerându-i să transpună în carte starea de spirit a tinerilor idealști care, înainte de a fi pe deplin maturi, au înfruntat ororile războiului. Povestea adevărată a curajului în vreme de război este, deci, un prilej pentru autor să-și expună părerea despre politică, tinerețe, idealismul indestructibil care rezistă tuturor încercărilor. Într-un interviu acordat săptămânarului *Paris Match*, Marc Levy deplânge, totodată, antisemitismul latent, referindu-se în particular la succesul pe care l-a avut în Franța



Juliette Binoche

romanul (premiat cu Goncourt) lui Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, o carte care, după el, glorifică violența și încearcă să-și convingă cititorii despre banalitatea răului.

Elegantă și sobră, Juliette Binoche este mai mult decât un star – este neîndoiește un brand al Franței. La recent-încheiatul Festival de la Cannes, în secțiunea *Un certain regard*, ea a participat cu filmul *Le voyage du balon rouge*, realizat de Hou Hsiao Hsien. Se pare că 2007 va fi un an fast pentru actrița apreciată în toată lumea, îndeosebi după cucerirea Oscarului pentru cea mai bună actriță în rol secundar cu filmul *Pacientul englez*. La 43 de ani, Binoche este actrița franceză cea mai curtată de studiourile americane, dar nu numai. În anul acesta va juca în cinci filme, printre care prima producție realizată în străinătate de medaliatul regizor iranian Abbas Kiarostami, *The Certified Copy* (Copie autentificată), în care va fi directoarea unei galerii de artă, antrenată într-o ciudată aventură italiană. Pe piața franceză, va apărea, după *Paris Match*, în filmul *Souvenirs du Valois* de Oliver Assays. Cinefilii români cunoscători au avut prilejul s-o revadă recent pe Juliette Binoche într-un foarte bun *polar* internațional (cu John Turturro, Nick Nolte), intitulat *Quelques jours en septembre*. La Cluj, filmul a rulat la "Victoria", pentru doar o mână de spectatori.

Vorbind despre filmul francez, dacă Hollywood-ul exportă mai ales blockbustere, în toată lumea, Franța mizează pe diversitate, ne comunică o notiță din același hebdomad. Documentarul *La science des rêves* a fost lung-metrajul cel mai vizionat în Statele Unite (cu 694.184 de intrări). În Germania, desenul animat franco-danez *Asterix et les Vikings* a vândut 607.000 de bilete. Spania a preferat *Bandidas*, westernul franco-americano-mexican cu Salma Hayek și Penelope Cruz, co-scris de Luc Besson (655.000 de spectatori). Englezii au avut o slăbiciune pentru pinguini, *La marche de l'empereur* totalizând 308.000 intrări în U. K. Japonezii au fost seduși de filmul lui Luc Besson *Angel A.* (120.000 bilete vândute).

retrospectivă

Maria Truță

Liviu Drăgoi

Pictorița Maria Truță s-a format și și-a început cariera artistică în anii '60, într-o perioadă de „liberalizare culturală”, permisă în grade diferite în toate țările comuniste est-europene, unde s-a manifestat în domeniul artelor vizuale prin înlocuirea realismului socialist anterior „mai întâi printr-un realism nondistructiv, mai degrabă interpretativ, care prin intermediul unui lirism de inspirație fie urbană, fie domestică, oricum poetică, sau vag suprarealistă, a încercat să regăsească tradiția <clasică> a modernismului”¹. Având ca model imediat referențial pictura maestrului său, Aurel Ciupe, continuator de marcă al unei direcții lirice, de „modernitate temperată” proprie colorismului românesc interbelic și beneficiind de o educație îngrijită, datorată unei familii cultivate, adânc respectuoasă față de marile realizări ale artei românești din perioada dintre cele Două Războaie Mondiale, Maria Truță și-a asumat cu entuziasm acest tip de „modernitate temperată”, cu o prestigioasă tradiție în spațiul culturii moderne românești și l-a cultivat cu obstinție de-a lungul întregii sale activități creatoare. Animată de o vie curiozitate intelectuală și profesională, artista s-a informat în permanență asupra domeniului artistic actual, fiind la curent de-a lungul anilor cu noile tendințe ale artelor vizuale din țară și dinafara țării, dar a păstrat totdeauna o rezervă retractilă în fața asaltului experimentalismului neoavangardist practicat cu succes de unii dintre colegii săi de generație, după cum nu a fost tentată nici să dobândească un statut social sau un confort material privilegiat prin plata tributului anual de lucrări cu tematică politică și socială comandată, destinate (dacă nu în exclusivitate, în orice caz, prioritar) achiziției de către stat, pentru nevoile propagandei. A ales să-și păstreze integritatea morală câștigându-și corect existența ca profesoară și izolându-se în spațiul privat al unei practici artistice oneste, desfășurată cu probitate profesională, sub semnul aspirației de a se înscrie cu demnitate, la un nivel artistic elevat, filonului de aur al artei românești dintre cele Două Războaie Mondiale. Demersul său artistic, conceput (chiar dacă fără o teoretizare programatică) și desfășurat cu remarcabilă consecvență timp de aproape patru decenii în aceste coordonate esențiale, este subsumabil postmodernismului, în accepțiunea pe care Charles Jenks, teoretician și apărător al „postmodernismului neoclasic” o conferă acestui termen plurisemantic și controversat. În această accepțiune, în cadrul pluralismului și ecletismului postmodern, creația Mariei Truță poate fi înscrisă direcției „care privilegiază continuitățile și apelul la tradiții”. Despre opțiunea, intuitivă, a artistei pentru acest tip de estetică postmodernă mărturisește și interesul său constant pentru genurile tradiționale - portret, peisaj și natură statică, pe care le abordează concomitent în toate etapele evoluției sale, ca și refuzul său sistematic de a experimenta alte medii decât celea „clasice”, ale picturii și desenului practicate cu strălucire de mării săi predecesori. Predilecția specială pentru pastel, care se potrivește desăvârșit cu temperamentul său și cu sufletul său blând și duos, dar plin de înflăcărare, se regăsește într-o bogată tradiție artistică națională, care, traversând întreaga perioadă interbelică se revendică din creația maestrului inegalabil al acestei tehnici de suavități și transparențe, care este Ștefan Luchian. Asumându-și cu orgolioasă modestie condiția de moștenitoare a unui întreg filon modern, al picturii

și desenului românesc, artista se atașează fără complexe unui tip de exprimare consecvent figurativă, în care spectacolul realității rămâne permanent, deliberat, recognoscibil, dar în substartul imaginilor se deslușește stăruitor sentimentul unei neliniști expresioniste. Verismul său nu este rezultatul adoptării mecanice a unor formule academice (sau academizate prin tradiție), și nu este vorba nici despre o simplă comunitate lexicală sau de o relativă asemănare a mijloacelor de limbaj cu acelea ale înaintașilor, căci imaginile încorporează deopotrivă cu rezultatele studiului atent al realului obiectiv și cu continua referire culturală, experiențele unor intense emoții personale.

O teribilă lăcomie a ochilor o face să prospecteze nesfârșit realitatea, pe care o iubește cu pasiune, fie ea figură umană (chipuri ale celor apropiați: membri ai familiei, prieteni - intelectuali rafinați, literați și mai cu seamă colegi de breaslă), fie ea priveliște din natură (spații mirifice, din Delta Dunării, ori din Maramureș, dar și locuri modeste, de o calmă intimitate, ocrotite între casele vechi ale unor bătrâne rubedenii), fie ea flori - ale tuturor anotimpurilor ori „obiecte umile”, cu care în atelierul său artista împarte lungi ceasuri de singurătate.

Prioritară rămâne, însă, bucuria „în act”, transpunerea spontană, cu o particulară vervă energetică a motivului în imagine: „act” de libertate, făcut, însă, cu disciplină, în interiorul unor ferme principii plastice ordonatoare. Precizia și siguranța transferului grafic și coloristic al motivelor din realitatea imediată în imagine, măiestria expresiei luminoase și mai ales capacitatea de sugestie a atmosferei proprii figurilor și lucrurilor care alcătuiesc „subiectul” fără narațiune al imaginilor este, desigur, rezultatul unei practici artistice susținute, al unui travaliu diurn neobosit în fața șevaletului, dar fără ca imaginile să poarte urmele unei stăruințe istovitoare și nici semnele unei căutări ostentative a originalității. Recuperarea - și construcția autenticității este asigurată de vibrația intensă, sau discretă, a efluviilor unor trăiri de aleasă substanță poetică: poezie arareori veselă și zâmbitoare, cel mai adesea melancolică - surâs suspendat într-un registru major - nu al sentimentalismului, ci al gravității mărturisirii de sine. Căci adânc mărturisitoare despre eul adevărat al artistei sunt nu numai drasticele sale autoportrete pictate la vârșă înțeleptă a maturității, ci și portretele prietenilor săi: artiștii din grupul „calicanilor” - împătimitii ai Deltei, colegii dascăli de la Liceul de Artă, ori alți prieteni și confrăți părtași la pasionantele aventuri colocviale în lumea artelor petrecute adesea în atelierul deschis al Mariei Truță. Chipurile acestor modele apropiate inimii generoase a artistei sunt pictate și desenate cu vervă scăpărătoare, fără falsă complezență, dar cu o simpatie nedisimulată, căci, în ciuda vicisitudinilor vieții, pictorița a știut să-și păstreze, nu numai ținuta morală demnă, ci și cunoașterea și ingenuitatea încrezătoare în calitățile umane ale semenilor săi. Despre ardența metabolismului poetic al spiritului său artistic vorbesc fără retorică și fascinantele, fremătătoarele sale peisaje pictate în Deltă, la Calica sau la Portița.

Descoperind acele locuri de o stranie, tulburătoare frumusețe, și acea minune revărsată luminos asupra lor, numită poezie, pictorița s-a descoperit pe sine și eliberându-și în sonoritatea abruptă a acordurilor cromatice fove și în fervoarea gestului



Maria Truță

Portret

pictural o mare încărcătură de energie sufletească până atunci latentă, a scris, cu limpezime și cu strălucire proaspătă de verde și albastru, un emoționant și emoționant poem de dragoste. După cum, despre alte, discrete și învăluitoare trăiri poetice, din clipe de nostalgică reverie mărturisește, de astă dată abia șoptit, seria (de coerență controlată) a pastelurilor născute în vara anului trecut la Alba Iulia, ca ipostaze visătoare ale unui unic motiv poetic: timpul suspendat. Aici gestul pictural, devenit o suavă mângâiere susținută de o grafie precisă dar flexibilă și unduioasă gradează cu subtilitate lumina într-un cromatism menținut cu finețe în armonii melodice de pământuri arse și ocuri și griuri rafinate, pentru a sugera împreună cu taina unor vieți de odinioară trăite în tihnă și trecute pe nesimțite, iminența unui miracol ce va să se întâmple... Emană din aceste pasteluri, până acum inedite, care dau măsura talentului și măiestriei artistice a Mariei Truță, o căldură umană și o impresie de autentic, de necontrafăcut, trăsături emanate și din făptura înreagă a acestei artiste sensibile, care, simțindu-se rătăcită în cotidian, se regăsește cu emoție doar în fața șevaletului său, gata să-și deschidă sufletul celor mai secrete și tulburătoare mărturisiri colorate. Dacă acest tip de comportament uman și artistic este desuet - și dacă, parafrazând cuvintele lui Andrei Pleșu despre Nicolae Dărăscu² „această formulă stilistică sau alta e anacronică, iată o întrebare tipică de teoretician modern, isterizat de prestigiul nouității obligatorii. Pentru pictor, lucrurile sunt mai simple. El se așează, pur și simplu, la șevalet și pictează... Când există, inteligența meșteșugului și strategia talentului funcționează de la sine, așa cum trebuie. Restul ... restul e critică de artă”...

Note:

1 Magda Cărneci, *Artele plastice în România 1945-1989*, București, Ed. Meridiane, 2000, p. 123-124

2 Andrei Pleșu, *Ochiul și lucrurile*, București, Ed. Meridiane, 1986, p. 141

muzica

Remember George Ciolac

Ciprian Rusu

Există drumuri absolut uluitoare prin meandrele vieții. Ajungi, după o muncă titanică, pe culmile împlinirii, cum foarte puțini reușesc, ai parte de multe bucurii, ca de la o zi la alta să și se schimbe soarta coborînd vijelios pînă în străfundurile cele mai negre ale suferinței. Sigur, fiecare trebuie să ne ducem Crucea, unii o duc cu revoltă alții cu resemnare și cu demnitate.

Răsfoind cronicile dintre cele două războaie, am descoperit un caz cu totul aparte. Un artist comparat adesea cu Dinu Lipatti, care a fost printre noi fără să-l cunoaște atît cît ar fi meritat, este pianistul George Ciolac.

Născut pe plaiuri moldave, se înscrie în 1922 la Facultatea de Drept din București, dar atracția și pasiunea sa pentru muzică îl determină să se înscrie și la Conservatorul de Muzică bucureștean. Este admis la clasa prof. Aurelia Cionca Pipoș, reputată profesoară și pianistă concertistă celebră, direct în anul III de studiu, caz unic în istoria instituției din București. La absolvire, în 1925, obține diploma cu nota maximă, dar și premiile "Paul Ciontu" și "Poenaru Căplescu", ceea ce-i dă posibilitatea de a se înscrie la cea mai înaltă școală pianistică din Paris, la clasa renumitului pianist și pedagog Alfred Cortot. Cu o dîrzenie și o perseverență ieșită din comun, obține diploma de pianist concertist în doar doi ani. Exigentul Alfred Cortot declara în revista "Le monde musical" că George Ciolac este cel mai talentat elev al său din acea epocă și insistă să mai rămînă la Paris încă doi ani. Pînă în 1929 va lucra intens cu Alfred Cortot și totodată dă concerte la Paris, în sala Gavesu, dar și în multe alte orașe ale Franței, unde impresionează printr-o tehnică ireproșabilă, suplețe, dar mai ales printr-o exprimare muzicală care face furori în rîndul ascultătorilor, dar și a profesioniștilor.

Înarmat cu diploma de la "Ecole normale de musique" din Paris și cu o experiență concertistică pilduitoare, George Ciolac se va întoarce la Cluj unde cîștigă concursul pentru ocuparea postului de profesor la catedra de pian principal la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică. În

anii ce au urmat, George Ciolac s-a afirmat ca un pianist concertist de prim rang. Să vedem cîteva exemple din cronicile vremii.

Extras din ziarul "Il Brennero", datat 19 aprilie 1940, după concertul de la Trento: "Pianistul român a depășit cu ușurință nu puținele dificultăți ale repertoriului, oferind o strălucită dovadă despre calitățile sale tehnice și interpretative. Publicul numeros a aplaudat în mod convingător după fiecare parte și a rechemat de mai multe ori pe solist, care a oferit peste program grandioasa *Ciaconă* de G.F. Händel. Acest număr nou a fost o surpriză care a dat spectatorilor o nouă emoție, ce și-au manifestat-o prin alte noi aplauze, consistente și insistente."

Ziarul "Il Gazzettino" din 20 aprilie 1940 scria despre același concert: "Tînărul pianist român George Ciolac a închis aseară Stagiunea concertelor Filarmonicii noastre, cu un program ales cu mult gust și magistral interpretat. Prezentarea și-a făcut-o solistul în mod triumfal cu *Fantezia op. 17* de R. Schumann, ce a dezvăluit bogăția resurselor de care dispune, atît în ceea ce privește tehnica sa, cît mai ales talentul interpretativ, tîlmăcind într-o sărbătorească povestire cele trei episoade, reproduse cu un elan cert și un colorit plin de fantezie. Cele două sonate de Scarlatti și admirabilele *Variațiuni în Sol major* de W.A. Mozart au relevat puritatea cristalină a tușei și respectul său riguros față de exigențele stilistice ale clasicismului pianului, dîruindu-se apoi cu mult sentiment și cu un avînt just redării *Sonatei clarului de lună* de Ludwig van Beethoven. Partea a doua a programului era dedicată celor moderni. Ne-a făcu-o cunoscut o mică serie de pagini compuse de contemporanul său A. Alexandrescu, destul de slabe ca inspirație, excepție făcînd *Dorul de țară*, care prin sunetele ca de clopot, îndepărtate și persistente, ajunge la un grad descriptiv destul de plăcut. *Reflexe în apă* de Cl. Debussy, *Ondine* de M. Ravel și în mod special *Navarra* de I. Albeniz, au dovedit intima asimilare de către tînărul concertist în redarea valorilor armonice și coloristice ale fiecărui autor, dînd o nouă dovadă despre experiența sa artistică.

A fost aplaudat la fiecare pauză a acestui impunător program, pe care publicul numeros îl asculta cu plăcere din ce în ce mai mare. Artistul a avut bunăvoința de a adăuga programului încă o piesă, ce a fost mult savurată, *Ciacona* de G.F. Händel, primită cu un viu entuziasm."

Alt articol apare în "La Stampa" din Torino, după concertul ce a avut loc în acel oraș la 19 aprilie 1940: „Prietenii muzicii – cei ce au umplut aseară sala cea mare a Conservatorului „G. Verdi”, au ascultat pentru prima oară pe pianistul român George Ciolac, pe care publicul celor mai importante orașe din Europa l-a cunoscut și l-a aplaudat. Programul nu a prezentat noutăți, ci opere cunoscute din sec. XVII-XVIII, de la Domenico Scarlatti la Mozart, de la Beethoven la Schumann, ce a dat posibilitatea valorosului pianist de a-și arăta experiența sa temeinică, atît în domeniul tehnicii, cît și în interpretarea oricărui căru gen de muzică. Parte a doua a programului a prezentat piese scurte de diferiți autori moderni și contemporani, de calitate și plini de viață, cîntate și acestea cu relief pe cerut de piese. Concertistul, care a fost pretutindeni mult aplaudat, în încheierea seriei s-a bucurat de ovații, de o adevărată sărbătoare.”

Ziarele din țară comentează de asemenea turneul artistului român în Italia. Astfel, "Tribuna" din Cluj (Nr. 98 din 29 aprilie 1940), comentează: "George Ciolac, pianistul clujean de poetică personalitate, profesor la Academia de Muzică și Artă Dramatică, al cărui ultim recital de la Colegiul Academic a vădit o maturitate artistică desăvîrșită, a fost invitat de Institutul de Cultură Italian în România să dea o serie de recitaluri în orașele Italiei. Dl. George Ciolac a părăsit țara săptămîna trecută, ducînd cu sine un program frumos alcătuit. Ecourile din presă ce ne-au sosit de atunci din Italia vorbesc despre un neobișnuit de cald succes, pe care pianistul român l-a reperat cu arta-i fină și colorată.”

Aceeași "Tribuna" (Nr. 103 din 8 mai 1940), în articolul intitulat "Turneul pianistului George Ciolac în Italia", citează din ziarele "La Stampa" din Torino și "Il Brennero" din Bolzano, încheind articolul cu fraza: "Toată presa italiană subliniază în aceiași termeni turneul D-lui prof. George Ciolac în Italia, manifestînd bucuria apropiatei revederi, maestrul român fiind angajat pentru o nouă serie de concerte la Milano și Roma și celelalte orașe mari ale peninsulei, cu remarcă despre cinstirea ce se răsfrînge și asupra urbei noastre și a țării peste hotare, prin strălucitul succes al pianistului George Ciolac”.

Și-a continuat cîteva ani activitatea concertistică cu un talent și o dăruire exemplară. Apoi a intervenit implacabil destinul. În 1950 s-a îmbolnăvit de cea mai teribilă boală, Parkinson. Un tremur al mîinilor i-a furat acest neprețuit dar, fericirea de a putea împărtăși prin claviatura pianului bucurii și experiențe neasemuite, și de pe culmile sublime ale succesului a trecut pe alte culmi, cele ale suferinței umane, pe care cu stoicism le-a urcat încă 27 de ani.

Revista "Tribuna" încheie un cerc cu acest articol, după cele din 1940. Academia de Muzică "Gh. Dima" din Cluj-Napoca nu l-a uitat, pe 2 iunie a.c. în Sala Studio avînd loc un concert comemorativ George Ciolac.



teatru

Trei zile dintr-un maraton teatral

Adrian Țion

Încredibil ce poate să facă provincia când vrea și poate dovedi că e în stare a se sălta din provincialism! De pildă, poate proceda asemenea Teatrului de Nord din Satu Mare, organizând un festival multicultural internațional, cum a fost cel intitulat „Fără bariere” desfășurat între 4-20 mai în cochetul oraș de pe Someș. Desigur, pentru realizarea unui asemenea proiect e necesară înțelegerea și susținerea primite din partea autorităților locale - Primăria Municipiului Satu Mare, Consiliul Județean Satu Mare, Consiliul Local al Municipiului Satu Mare - la care se adaugă generozitatea sponsorilor interesați să promoveze actul cultural autentic. Directorul artistic al Teatrului de Nord, regizorul Andrei Mihalache, a găsit înțelegerea necesară și proiectul a devenit realitate. O realitate copleșitoare așa spune, având în vedere numărul participanților, calitatea reprezentațiilor și a faptelor teatrale derulate în cele 17 zile de festival.

Deviza „Fără bariere” îmi permite să-mi formulez opiniile în limitele unui fragmentarism participativ care se reduce la ultimele trei zile ale festivalului, înlăturând din start posibilitatea de a propune un bilanț sau de a emite păreri de ansamblu asupra manifestării. Din păcate, ritmul vieții actuale impune rupturi, fragmentări nedorite, de unde și dificultatea cronicarului teatral de a cuprinde întregul. Cele trei zile au fost însă edificatoare sub aspectul aportului valoric înregistrat de trupele participante, eliminând suspiciunea că demersul lor artistic s-ar fi situat mult sub standardul unor teatre de prestigiu recunoscut, conturând astfel ideea unei raportări echilibrate în raport cu prestațiile anterioare. Au fost prezente la Satu Mare personalități ale scenei românești precum Dan Puric, Mariana Mihut, Ion Caramitru și Mihai Mălaimare, au prezentat spectacole de succes teatre de notorietate, de la Teatrul Național București sau Teatrul Național „Illyes Gyula” din Beregovo, Ucraina, la Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe sau Teatrul Thalia din Kosice, Slovacia. Trupe de studenți de la facultăți de profil au adus limbajul înnoitor deprins în anii de studiu (Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj, secțiile română și maghiară). S-au lansat cărți de teatru (Cornel Udrea), au avut loc dezbateri, colocvii pe teme de actualitate teatrală, vernisaje de fotografii (*Împreună în noua Europă*), concerte ale unor trupe (*Hot Jazz Band*, Ungaria sau *Pozeon*, Marghita, Bihor). După cum se vede, nimic nu a lipsit din acest veritabil maraton teatral, desfășurat firesc și semnificativ sub auspiciul fast al afirmării și cunoașterii prin artă. Festivalul a contribuit efectiv la dărâmarea unor bariere lingvistice sau de altă natură, prejudecăți neproductive pentru secolul în care trăim. „Fără bariere” deschide calea comunicării dintre culturi și instituții de profil angajate în experimente teatrale îndrăznețe. Orașul e un spațiu cultural propice colaborării pe care organizatorii proiectului au știut să-l valorifice cu succes. E un spațiu al apropierii și armonizării multiculturale dorite, promovate acum deliberat, aducând prin acest festival un aer proaspăt, european, în vechiul oraș din nordul geografic și spiritual al țării.

Feerie dansantă

Ca problematică, cele trei zile de spectacole au adus pe scenă subiecte cu îngeri diafani sau

electrici, îndrăgostiți delicați, petrecăreți căzuți în apatie, sinucigași drogați sau hiperlucizi, adică „oglinza lumii în care trăim”.

Vecinii de peste graniță, dansatorii de la Teatrul „Móricz Zsigmond” din Nyiregyháza, Ungaria, au adus feeria dansantă *Îngerul grafitti/Grafitti anygala*, un spectacol extrem de bine încheiat, situat între teatru și dans, bazat pe un limbaj vizual, non-verbal, strălucind prin imagini sugestive, mișcare și muzică. Împrumutând elemente din dansul stradal, coregrafia pusă la punct de Ladányi Andrea și Bánki Zsolt exprimă ipostazele creației plastice văzute prin prisma nonconformiștilor artiști de grafitti. Dansatorii au evoluat cu o dăruire și o pasiune ieșite din comun. Numele lor merită toată atenția: Marcsinák Anikó, Bálint Zsolt, Holló Arnold, Hegymegi Máté, Spaits Rita, Vámosi Judit, Vámosi Máté, Domokos Péter, Tóth Boglárka și Kertész Zsolt.

Acești artiști marginalizați ai timpurilor noastre au un înger al lor, îngerul străzii, cel care-i protejează și-i apără de poliție, le inspiră încredere în forțele proprii, dansează cu ei, se contopește cu opera lor din zid. Nu sunt neglijate răfuielele cu fata-înger, zvârcolirile și refulările artiștilor în lupta lor de a răzbate în lumea din afară, rănirea îngerului, regăsirea în muncă, aluziile erotice ca semn al depravării, al decăderii din har, muzica deseori agresivă, în stare să exteriorizeze ridicările și căderile succesive ale celor prinși în acest dans epuizant al vieții și al creației. Toate aceste zbateri au loc sub ochii unui simbolic Moș Crăciun devenit simplu manechin publicitar. El se leagănă impasibil, neputând să-i ajute, neputând să le alunge disperarea. Simbolistica avansează spre epic, sugerând imposibilitatea purificării (zgomot de ape) și justetea actului punitiv când moșul cu un pistol în mână se îndreaptă înspre ei. Dar este împușcat chiar îngerul din zid de unul dintre ei, căci însăși creația de pe zidurile suburbiilor moare o dată cu distrugerea acestuia. O reflecție asupra metamorfozelor și zădărnicii creației, a confruntării artistului cu lumea în spațiul public, a legăturii dintre vocația creatorului și duhul pus în operă prilejuiește acest sublim discurs despre fenomenul grafitti. Dansatorii din Nyiregyháza au dovedit că pot concura cu orice trupe axate pe structura limbajului vizual, câștigând, de pildă, confruntarea cu „disco fantezia” Teatrului de Comedie București *O stație*, prezentată în ziua următoare. Spectacolul mi-a amintit de mai vechea realizare a lui Horațiu Mihaiu de la Cluj cu *17 acte cu Fiet Mondrian*.

Agresarea spectatorului

Reversul medaliei unui înger liric l-a constituit *Îngerul electric*, un text bine motivat dramaturgic, aparținând lui Radu Macrinici și prezentat de studenții clujeni Ioan Fiscuteanu-jr., Romina Merei, Anca Doczi și Ionuț Oprea. Un spectacol bulversant, de o violență extremă, desprins din formula unui teatru al cruzimii și al disperării.

Când în 1967 Andrei Băleanu prezenta dramaturgia americană și engleză în volumul *Teatrul furiei și al violenței*, pe scenele noastre erau prezenți activiști de partid, muncitori în salopete sau mici găinari ca în teatrul lui Mazilu. Acum se vede că am trecut în avangarda furiei, preluând cu asupra de măsură tarele „lumii ieșite din minți”

care dau măsura lipsei de orizont cu care se confruntă adolescenții de azi. Eroii piesei (de fapt anti-eroi) sunt trei tineri în luptă cu lumea adulților, călăuziți de „îngerul electric” sau malefic al disperaților de pretutindeni. Singura soluție găsită de ei pentru această confruntare este sinuciderea, neacceptarea convențiilor și obtuzităților la care ar trebui să se înroleze urmând cursul firesc al vieții. Ei au de ales între glonț și cianură. Atât le-a mai rămas. Nevroza acută, iminența actului final, crima premeditată și liber consimțită, îi determină să murdărească universul familial, să nege vehement formele edulcorante ale existenței. Peste acest spațiu al răvășirilor interioare, al tulburărilor psihice planează simbolul fluturului căzut în apa din baie, fluture care apare pe scenă sub forma unor proiecții video prelinse peste trupurile năclăite în sânge ale protagoniștilor. Aceste sugestive proiecții video aparțin lui Marius Mureșan iar regia lui Răzvan Mureșan. Jocul actorilor este bine orchestrat, bazat pe tot felul de șocuri (electrice) vizuale, dar la duritatea exagerată a mesajului nu subscriu, oricât de corect ar fi construit scenariul.

În compensație

După turbulențele inoculate agresiv de *Îngerul electric*, organizatorii ne-au oferit o relaxare la Centrul multicultural „Poesis”: un concert rock susținut de formația *The Art Gallery* din Marghita cu piese din repertoriul Pink Floyd și Eric Clapton. O încântare cu efluvii nostalgice până târziu în noapte, în fața unui pahar cu vin și o dovadă că forțe competitive, vocale și instrumentale în domeniu, există și în această zonă.

Inocența jocului

Teatrul de Comedie București a prezentat „un spectacol-jucărie” de o mare delicatețe, propus de Peca Ștefan, realizat de Carmen Lidia Vidu și interpretat de Irina Duța și Toma Cuzin. *O stație* are structura unui filmuleț de pe Internet cu imaginile interpreților pe scenă și replicile virtuale proiectate pe deasupra capetelor lor. Apeși pe maus și ele se schimbă ca și jocul mimat al celor doi (un El și o Ea, eternii) atinși de săgeata vrăjită a lui Cupidon în timp ce așteaptă autobuzul. Pe linia aceluiași filon suav expresiv se apelează la imagini din „Micul Prinț”. Neajunsul acestei formule e riscul de a aluneca imperceptibil spre dulcегăria de tip kitsch.

Sobrietate și rigoare

Cei trei absolvenți ai Facultății de Teatru și Televiziune din Cluj, Farkas Lóránd, Benedek Botond și Gábos Albin, au adus în *Petrecere* de Slavomir Mrozek tensiunea glacială a teatrului absurd promovat de dramaturgul polonez. În viziunea lui Albu István, actul lui Mrozek se încarcă de intensitatea așteptării, aproape beckettienne, în vederea găsirii resurselor exterioare și interioare pentru intrarea în trăirea plină de voluptate întrezărită a vieții. Cei trei sunt niște marginali respinși de la ospățul plenitudinar spre care se îndreaptă constant, consecvent, hrănindu-și iluziile cu tertipuri puerile, în stare să le aluge angoasele. Se compară mereu cu ceilalți, cu cei de dincolo, nevăzuții considerați mai buni ca ei. E o formă de amânare în care cei trei virtuali cheflii se complac melodramatic, oscilând între înfruntarea directă cu adevărul și înăbușirea tacită a insucceselor. Simulacrul sinuciderii, subterfugiul utilizării măștilor fac parte tot din decepția de a fi descoperit prea devreme vidul existențial, insinuat în suflute fragile, flămânde de veselie, joc, voie bună. Sunt astea soluții, mijloace de a surghiuni definitiv tristețea? Iată o întrebare gravă, profundă, cătuși de puțin retorică, de a cărei valabilitate nu se îndoiesc protagoniștii acestei spoieli ce se vrea petrecere, distracție. Un spectacol străluminat de o luciditate

rece, în ton cu atmosfera specifică teatrului lui Mrozek.

Complexitatea mascaradei

Ambițioasa punere în scenă de la Teatrul Dramatic „Ion D. Sirbu” din Petroșani a *Sinucigașului*, piesă scrisă acum 79 de ani de Nikolai Erdman, a lăsat o puternică impresie în ultima zi a festivalului. Regizorul Andrei Mihalache își motivează demersul prin „cutremurătoarea actualitate” a textului și pentru a cuprinde dimensiunile fabuloase ale acestei lumi „zăpăcite de nesiguranță, în care nimeni nu mai înțelege pe nimeni; o lume în care cele sfinte au din ce în ce mai puțină sfințenie, în care bășcălia a ajuns sport național” etc., artistul apelează la construcția amplă, bazată pe cromatica pregnant carnavalescă a reprezentării socialului și pe intruziunea fantasticului țintind efecte groțesti, moralizatoare.

Piesa lui Erdman a trezit interesul lui Stanislavski, dar puterea sovietică nu a permis reprezentarea ei pe scenă atunci. Mai mult chiar, adevărurile tranșante dezvăluite în piesă i-au adus autorului deportarea în Siberia. După cum se vede, piesa a avut destinul ei în perioada în care, în spațiul sovietic și mai apoi în întreg Estul european, omul a ajuns „degradat la rang de masă”, așa cum se consideră și Semion, eroul piesei. Dorința regizorului Andrei Mihalache realizând acest spectacol a fost ca „noi (spectatorii de azi) să nu rămânem o masă de minți și suflete second-hand”. În treacăt fie spus, spectacolul a avut loc în prima zi după referendum, deci cu rol de conectare directă la deschiderea minților.

Fără îndoială, printre cele șapte montări românești cu *Sinucigașul* – în caietul program sunt amintite numai șase, omițându-se spectacolul sibian de acum câțiva ani cu Mihai Bica în rolul lui Semion, prestație mediocră, ce-i drept – actuala versiune se situează pe un loc fruntaș prin viziune coerentă, convingătoare și realizare de înaltă ținută artistică. Nicolae Vicol în Semion, șomerul, cântărețul la tubă, aduce un plus de profunzime trăirilor personajului, demascând și condamnând mascarada din jurul său într-o atitudine ce-i subliniază puterea de a-și impune prezența pe scenă. Nicoleta Bolcă (soția), cu vocea ei gravă și fizionomia potrivită, Ioana Gajdo (soacra), strident mătăit uneori, și Izabela Badovics (vecina), implicată în acțiuni de întrajutorare ca o puternică femeie sovietică, sunt trei rusaice convingătoare, inimoase și altruiste, îngrijorate peste poate de soarta bietului Semion, vizitat de gândul sinuciderii. Un simbol bine vehiculat de aceste femei, ilustrativ prin excelență, este icoana pravoslavnică, îngrijit camuflată de chipul lui Stalin lipit în exterior. Interiorul religiozității slave și exteriorul socializării comuniste sunt și cele două extreme între care se zbat ca să supraviețuiască personajele piesei. S-au remarcat cu partituri pitorești Valentin Ioniță, Dragoș Spahiu, Ciprian Almășan, Mihai Sima, Gheorghe Stoica.

Per ansamblu, Andrei Mihalache ni se dezvăluie ca un subtil manipulant de efecte tragi-comice, reușind să stăpânească și să nuanțeze complexe straturi conotative ale problematicii textului. Raportul individ – mase, palierul intereselor celor grupați în jurul „sinucigașului”, tenta strunit politică, latura socio-umană au fost umplute cu rezolvări scenice sugestive, memorabile chiar unele dintre ele.

Ultimul cuvânt

Festivalul sătmărean „Fără bariere – 2007” a dăruit unele prejudecăți legate de provincie și provincialism în teatrul actual, după cum rămâne să ridice punți de comunicare pentru tinerii dornici de afirmare în viitor. Să vedem ce va urma. Prezentă ediție impune!

Un spectacol neterminat. Sau ne-început

Claudiu Groza

După *Purificare*, spectacol mult discutat și controversat, regizorul Andrei Șerban a revenit pe scenele teatrale cu un alt text extrem-contemporan, *Don Juan în Soho* de Patrick Marber, jucat în premieră la Naționalul clujean în 5 iunie. Piesa a fost scrisă anul trecut, iar temeritatea lui Șerban de a prezenta în România un scenariu dramatic frust, „tare”, este lăudabilă.

În actuala sa versiune, *Don Juan în Soho* este un spectacol de mare public, o comedie cu inflexiuni parodice și un pan-sexism bine marcat. Această calitate – unica, din păcate – a sa este umbrită de nenumărate imperfecțiuni și artificii, dovezi ale unei suspectabile inabilități regizorale de a administra oferta textului dramatic, ceea ce duce la un efect de montare șarjată, redundantă, îngroșată supărător pe alocuri, în care contrapunctul este aproape îngropat în derizoriu, pierzându-și astfel orice greutate.

Rezumată succint, acțiunea îl are în centru pe Don Juan Cornel Răileanu), numit și DJ, o „proiecție” contemporană a „bătrânului” tiz molieresc. Excesele sale erotice, consumate în cartiere periferice ale Londrei de azi, îi aduc și sfârșitul, prevestit de aceeași statuie precum în piesa lui Moliere. Don Juan va fi ucis de cei din jurul său, pedepsit de fapt pentru că i-a trădat pe toți, pentru a-și satisface propriul orgoliu.

Piesa, foarte bine construită din punct de vedere dramaturgic, are o mulțime de scene care conturează atât personalitatea eroului principal cât și „confruntarea” sa ori jocurile crude cu cei din jur. DJ este un cabotin de mare clasă, care joacă teatru chiar și în clipele când pare să fie marcat de un puseu de conștiință. El își trădează nevasta, pe Elvira (Anca Hanu), imediat după căsătorie. De altfel, recunoaște senin să s-a însurat doar pentru a se culca cu această femeie virtuoaasă, pusă pe campanii umanitare. DJ flirtează precum un aparat de sex cu oricine, de la o proaspătă mireasă (Patricia Boaru), pe care o „vânează” pe iahtul tamisez unde are loc petrecerea de nuntă, până la periferica amantă (Lottie – Ramona Dumitrean) a celui care l-a salvat din naufragiul de pe fluviu. El provoacă astfel furia fraților Elvirei (Ionuț Caras și Dan Chiorean), ca și a „salvatorului”, Pete (Adrian Cucu). DJ își bate joc de toți, sfidându-i superior și păstrându-și cinismul cumplit în ciuda micilor „avertismente” ale servitorului Stan (gândit, inspirat, ca dublet – Cristian Grosu și Silvius Iorga), copleșit la un moment dat de superbia teribilă și primejdioasă a stăpânului său.

Dincolo de orizontul textului, la care publicul a reacționat cu mare plăcere, dincolo și de anumite secvențe care conturează apropiat dinamica acțiunii, rămân neajunsurile care fac din acest spectacol abia un crochiu. Andrei Șerban pare să fi rezolvat cam pe fugă majoritatea situațiilor dramatice, sub-evaluând și sub-exploatând actorii la care ține atât de mult, ceea ce îi pune pe aceștia în situații ingrate.

Rizibilul în prag de ridicol, surplusul și redundanța domină în spectacol. Începând de la intonația replicilor, care e adeseori neverosimilă, cu accentul acut pe finalul frazei, precum la actorii amatori (se simte supărător acest lucru la Silvius Iorga), până la mimica și gestică mai tuturor actorilor, care dublează-triplează sensul

replicii, ca pentru un public de retardați ori de *iliterati* într-ale scenei, se edifică un spectacol în care abia textul salvează ansamblul. Iar textul, de multe ori, este de ajuns pentru spectatorii nepretențioși, obișnuiți cu „sitcomurile” TV, unde „finețurile” sunt excluse și se joacă la minima rezistență, doar pentru divertisment.

Această îngroșare stridentă apare și la nivelul decorului de fundal, alcătuit din panouri care reproduc replici ale piesei, precum „Eu sunt Kofi Annan-ul copulației” sau „cel mai înfricoșător cuvânt din dicționar: nevastă”, ca și în ecleraj, cu schimbări prea bruște și haotice ale luminilor, adesea fără schimbarea situației dramatice. (E-adevărat, Andrei Șerban este renumit pentru ampla structură de ecleraj pe care o folosește, așa că acest aspect se va remedia, probabil, pe măsura rularii spectacolului.)

Gestica și mimica sunt neplăcut-ostentative în multe scene, precum în cea dintre Elvira și DJ ori cea a discuției lui DJ cu cerșetorul arab – în cea din urmă intervine un soi de moralism *politically correct* ce nu-și are locul defel aici. O senzație de ralanti îngălat însotește alte secvențe, îngroșând nota rizibilă – vezi chiar ultimul moment, al uciderii lui DJ, desfășurată într-o cheie „hieratică” de tot râsul. În fine, scena în care statuia îl „anunță” pe DJ de apropiata sa moarte cade în derizoriu prin reacția „victimii” și a lui Stan, care se scâlâmbăie fără sens în jurul acesteia.

Actorii au suferit, fără vina lor, consecințele nesiguranței regizorale. Majoritatea au jucat mai sincopat decât la repetiția generală din 29 mai, ceea ce înseamnă că Șerban a modificat pe ultima sută de metri multe elemente de joc. Lucru care se și vede, de altfel, într-unul din cele mai bune momente ale spectacolului, cel al discursului lui DJ având drept tribună un... coș de gunoi. Acest moment, încărcat grav, bine marcat printr-o economie de mijloace scenice la repetiția generală, a fost *kitsch*-aglomerat la premieră de un discurs în țiplă aflat pe „tribună” și niște ochelari ce-i sunt aduși lui DJ, ca și de buchetul de flori din coș. În loc să primenească surplusul ce prisosea spectacolului, Andrei Șerban a încărcat și mai mult întregul, pe toate palierele, actoricesc și scenic.

Efectul? Ramona Dumitrean a tins să șarjeze Adrian Cucu a jucat ca în *stand-up comedy*, Silvius Iorga a acutizat vocal replicile, Dan Chiorean a jucat ca în altă piesă, Patricia Boaru a fost stângace uneori, ca și Cristian Grosu sau Ionuț Caras, Cornel Răileanu a părut vădit incomodat de postura în care se afla. Toți au jucat, după cum scriam mai sus, sincopat, iar greșelile pe care le-au făcut sunt rezultatul unei *reacții de apărare* față de o vizibilă lipsă a coerenței regizorale. Toți sunt actori de mare forță și talent, iar scăderile de aici sunt accidentale, dar deloc scuzabile.

În mod paradoxal, ceea ce era justificat, acceptabil și excelent dozat în *Purificare* devine grosier în *Don Juan în Soho*. Ceea ce mă face să cred că Andrei Șerban a montat această piesă înainte de a și-o *limpezi* interior. *Don Juan în Soho* trebuie – și poate fi – refăcut. Deocamdată, e doar un spectacol ușurel, de divertisment fără pretenții, care cutremură, dar numai de râs.

film

Fântâna secată

Ioan-Pavel Azap

Capcana viitorului (*Next*, SUA, 2007; sc.: Gary Goldman, Jonathan Hensleigh, Paul Bernbaum - adaptare după „The Golden Man” de Phillip K. Dick; r. Lee Tamahori; cu: Nicolas Cage, Julianne Moore, Jessica Biel, Peter Falk) este un SF banal, în ciuda distribuției și a subiectului, inspirat din proza unui maestru al SF-ului american, și lam numit pe Phillip K. Dick, unul dintre romanele acestuia stând la baza celebrului film al lui Ridley Scott *Vânătorul de recompense* (*Blade Runner*, SUA, 1985). Despre ce este vorba de fapt în *Capcana viitorului*? Cris Johnson, personajul interpretat de Nicolas Cage, este un iluzionist de bălci, care ascunde un mare secret: faptul că poate prevedea, viziona - nici nu știi cum să zic - ceea ce se va întâmpla în următoarele două minute, dar numai dacă este vorba despre evenimente legate de propria persoană. Așa că, previzibil, secretul lui nu este chiar atât de secret iar Cris este contactat de către FBI pentru o misiune delicată, respectiv detectarea unei rachete nucleare care urmează să fie detonată în Statele Unite. Toată acțiunea filmului se concentrează pe această vânătoare, ca să-i spun așa, dar finalul răstoarnă premisele. Ca idee în sine, trama filmului este funcțională, atrăgătoare, dar, din păcate, regizorul Lee Tamahori nu

reușește să fie convingător, nu reușește să construiască suspansul necesar unui bun film de acțiune. Așa că, dacă riscăm să intrăm în sala de cinema, o să vedem un film banal, plat, lipsit de nerv, absolut neinteresant, care și sub aspectul interpretării actoricești nu depășește nivelul unui cămin cultural - nu de comună, nu de sat, ci de cătun. Reușită apariția lui Peter Falk într-un rol secundar, din nefericire prea puțin exploatat.

Un film greu de suportat este *Fântâna* (*The Fountain*, SUA, 2006; sc. și r.: Darren Aronofsky; cu: Hugh Jackman, Rachel Weisz, Ellen Burstyn, Mark Margolis). Abscons, prețios și pretențios, lipsit de noimă, ezitând între fantastic, SF, oniric, ezoteric și încă vreo câteva „genuri”, *Fântâna* pare a fi rezultatul unei imaginații infantile - nici inocentă, nici idilică, nici amuzantă, nici naivă, nici măcar perversă, pur și simplu incoerentă. Subiectul nu are nicio importanță, de noimă nici nu poate fi vorba!, (de altfel, pelicula a fost comentată pe larg într-un număr anterior al *Tribunei* de către colegul meu Lucian Maier), vreau să spun doar că filmul reușește performanța de a nu spune nimic, fără a fi însă un film *despre nimic*. Și mai reușește *Fântâna* o performanță uluitoare (consecință a celei amintite anterior): nu-



Nicolas Cage

și creează nici măcar senzația că tu, spectatorul, ești un tâmpit, că nu pricepi nimic din culmile și abisurile gândirii novatoare a regizorului-scenarist Darren Aronofsky - ceea ce, să recunoaștem, e reconfortant. Nici cel mai snob spectator sau critic nu se poate „lăuda” cum că ar pricepe ceva. De aici și un paradox: spectatorul poate ieși din sală „fericit”. Așa că îi felicit, dar îi și compătimentsc!, pe spectatorii care au rezistat până la final. ■

colaționări

Gloria alteia

Alexandru Jurcan

Nina Berberova a debutat la 84 de ani (în 1985), după șase decenii de exil. Primul său roman, *Acompaniatoarea*, regăsește suflul prozei rusești din secolul al XIX-lea. Ca la Cehov, iubirile nu se împlinesc, melancolia cuprinde sufletele, stepa rusească modelează aprig cugetele rătăcitoare.

Maria Nikolaevna e cântăreață, iar Sonia, pianistă. Narațiunea e condusă de Sonia, la persoana întâi. Ne povestește cum și-a terminat studiile la Conservator, dar și cum căuta de lucru (nu era nici inteligentă și nici frumoasă) în Petersburgul anului 1919, cu troiene de zăpadă, frig, foame, picioare nespălate, ferestre înfundate cu cârpe. Ea va colabora cu Maria Nikolaevna, înțelegând că „ea era cântăreață, iar eu acompaniatoarea, că acest concert era concertul ei și nu, așa cum spunea ea, al nostru, că gloria era a ei, că fericirea era a ei și că pe mine cineva mă înșelase, că eram trasă pe sfoară și că fusesem luată drept o proastă de bunul Dumnezeu și de soartă.” (p. 33).

Deodată un mecanism ingratar răsucesce gândurile Soniei. Prin comparație, ea nu are nimic, trăiește degeaba pe lume. Maria are carieră, glorie, frumusețe, soț, dar și amant. Peste tot, în jurul Soniei, era gloria *alteia*, frumusețea *alteia*, fericirea *alteia*. Atunci s-a născut un vis necinstit: „să găsesc punctul slab al acestei ființe puternice și să capăt puterea de a fi stăpână pe viața ei, atunci când nu voi mai putea îndura să fiu doar umbra ei.” (p. 38). Prin comparație cu Maria, Sonia se simțea tot mai ștearsă. Măiestria de cântăreață a Mariei sporea întruna. Ea se apropia, deci, de un apogeu al vieții sale. Relația ei cu Ber nu reprezenta o aventură, ci era „o iubire de lungă durată,

chinuitoare și poate fără ieșire.” (p. 61). Nina Berberova a fost tradusă de Irina Mavrodin în 1996, la Ed. Humanitas. Autoarea a emigrat în Franța, apoi în Statele Unite. După *Acompaniatoarea* a mai scris *Boala neagră*, *Trestia revoltată*, *Învierea lui Mozart*, *Ceaikovski* etc.

Claude Miller (a se vedea articolul nostru despre *Micuța Lili*) a ecranizat *Acompaniatoarea* în 1992, cu următoarea distribuție: Romane Bohringer (Sophie), Elena Safonova (Irène), Richard Bohringer (Brice), Samuel Labarthe (Jacques). Sophie o admiră pe Irène, dar e invidioasă pe succesul ei. Ea este doar necesară, însă reprezintă planul doi anonim. Asistăm la o variantă originală a problematicei „Mozart și Salieri”.

Banda sonoră a filmului e superbă. Muzica de operă naște prim-planuri, imagini percutante. Romane Bohringer e uluitoare: fragilitate de copil, neputință, curiozitate. Viața ei e subordonată fericirii altora. Și atunci apare gustul neclar al răzbunării. Ca în *Rața sălbatică* de Ibsen: să spargi echilibrul uman, dezvăluind jocul de măști într-un mod brutal. Sonia, însă, nu va avea nici de data aceasta șansa să acționeze, să intre în prim-plan. Soțul Mariei s-a sinucis. Știa totul, n-ar fi avut nevoie de dezvăluirile Soniei. „Oamenii și pasiunile lor trecuseră prin fața mea; îi văzusem din colțul meu, aspirasem să-i întâlnesc ca să-l împiedic pe unul să facă ceva... să mă afirm, dar am fost evitată și n-am fost prinsă în jocul ce se terminase cu sinuciderea lui Pavel Fedorovici.” (p. 74).

De ce Maria rămâne mereu fericită? Ea crede că însăși existența o face așa, poate simplul fapt că respiră, că trăiește, că este cântăreață. Maria e



Romane Bohringer

convinsă că o ființă fericită trăiește deasupra tuturor celorlalți oameni. „Și n-are nicio vină, pentru că ea are acest sentiment așa cum ai sănătate sau frumusețe.” (p. 77).

Un tren, un peron, un trecut „ce-mi scăpase printre degete, lipsită de prezent și cu un viitor obscur și vid.” (p. 79). Poate că însăși scriitura a salvat-o pe Sonia de la anonim: „Încă mai este ceva ce-ți este datorat și pe care-l vei recăpăta într-o bună zi... dacă Dumnezeu există.” (p. 81).

Muzica, pianul, focul, pistolul cehovian - elemente care înalță filmul lui Miller spre valoarea romanului. Dacă în *Micuța Lili* Miller a fost modest, aici, în *Acompaniatoarea*, el stă cu demnitate la nivelul literaturii. ■

1001 de filme și nopți

40. De Sica

Marius Șopterean

(Continuare din numărul trecut)

Strălucit actor de teatru, mai ales de comedie¹, Vittorio De Sica a știut încă de la primele sale apropieri de cinema să descopere omul, să descopere problemele sale intime, lipsurile, bucuriile, necazurile în așa fel încât la finalul explorării vizuale noi, spectatorii din sala de cinematograful, să deținem o dimensiune complexă a lumii din care facem parte. Poate că nici un alt curent din istoria filmului nu a vorbit atât de mult precum neorealismul despre acea lume a contemporaneității cineastului, despre acea lume în care artistul se naștea, creștea, se forma pentru a o privi mai pe urmă cu o maximă și, uneori, dureroasă luciditate. Spune De Sica: „Poate că este o pură prezumție, dar mi-e foarte greu să renunț la convingerea că sunt capabil să înțeleg oamenii, sentimentele lor, suferințele lor, dramele lor. Această convingere se sprijină pe o lungă și dură experiență. Și eu am suferit mult și greu. Din tinerețe am cunoscut decepția, amărăciunea, renunțarea. E o experiență de neuitat care ne însoțește o viață întreagă și care se perpetuează în acea nevoie peremptorie și misterioasă de a privi în jurul nostru cu ochi înțelegători și generoși, de a discerne sub aparențe și ficțiune drama ascunsă a fiecărui om. Ne amintim marile principii ale revoluției franceze: Libertate, Egalitate, Fraternitate. Credem în ele, avem nevoie să credem în ele chiar și atunci când noile atrocități care se comit în lume ar trebui să ne facă să ne îndoim de umanitatea oamenilor. Dar suferințele conțin în același timp o otravă și un antidot. Suferind, oamenii se întorc la bazele uitate ale culturii noastre, ale credinței noastre, ale naturii noastre. [...] și odată cu ei arta al cărei limbaj este prin esență uman. În consecință, același lucru se întâmplă și cu arta cinematografică.

Cinematograful pare un lucru simplu, aproape un joc. Dar acest joc se transformă de la sine în artă când este vorba de Charles Chaplin, Rene Clair, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Pietro Germi sau de mine. Noi am făcut ca acest joc să fie adevăr, un mesaj care merge drept la inima oamenilor de astăzi și care mâine va rămâne valabil. [...] De aceea am coborât aparatele în stradă, și am dezgolit chipul mizeriei și al suferinței din Italia postbelică...”²

Am insistat pe acest citat pentru a descoperi ceea ce se întâmplă, cum se gândește și mai ales cum se crede cu sinceritate în spatele unei creații cinematografice monumentale, precum în cazul lui Vittorio De Sica. Desigur că astăzi un astfel de citat, un astfel de crez, o astfel de implicare a cineastului în mijlocul mizeriei și suferinței sociale ar putea să ne dea o anumită cheie de înțelegere și receptare a filmului ușor stângist dar nu trebuie să uităm realitatea socială a acelor ani nu numai în Italia dar și în întreaga Europă.³ Departe de a fi un formalist în gândire și execuție De Sica știe mai bine decât nimeni altul să-și orchestreze realitatea în așa fel încât la capătul simfoniei senzația de împlinire, senzația de căutare și sondare socială să se împlinescă total din punct de vedere estetic. Filmele lui De Sica, desigur cele majore, sunt filme care respiră frumosul chiar în detrimentul lumii pe care cineastul o arată. El știe că odată coborât în

mijlocul străzii, acolo unde observă suferința și sărăcia, nu poate să rămână prizonierul marginalului, pauperității, pubelelor și maidanelor murdare. De Sica se ridică peste toate acestea în personale și unice acolade poetice. Astfel filmele sale emoționează. Arta poetică a regizorului stă într-o simplă și elocventă declarație: „Adevăratul sens al filmelor mele este căutarea solidarității umane, lupta împotriva egoismului și indiferenței”.

Pentru a înțelege măreția intimității acestei pelicule vom analiza câteva secvențe din filmul *Hoți de biciclete*, analiză bazată pe raportul de adecvare care se naște dintre conținutul secvențelor și limbajul cinematografic folosit de cineast.

Prima secvență a filmului începe cu un plan general al unor blocuri paupere de la marginea Romei. Austeritatea acestora vine oarecum în contradicție cu lumina albă, blândă a unei zile însorite. Pe o scară⁴ exterioară a unei clădiri – casa de șomaj a cartierului – se află un funcționar-sindicalist care mestecă de zor un trabuc între dinți. Jos, la baza scării, stau câteva zeci de șomeri privind în sus cu speranță. Se aude numele: „Ricci... Ricci... unde este Ricci?” Un bărbat părăsește mulțimea în căutarea lui Ricci. Într-un nou plan general bărbatul trece o stradă și-l găsește pe Ricci afundat în gânduri stând lângă o fântână publică. Cuvintele muncitorului îl trezesc pe bărbat: „Hei, Ricci... ești surd? Te cheamă... hai, vino repede”. Printr-o panoramare Ricci trece strada și se apropie de cel care l-a strigat. În câteva cadre vom afla că acesta a primit o slujbă. Dar ea este condiționată de posesia unei biciclete. Funcționarul amenință, atunci când realizează că Ricci ezită cu aerul că s-ar putea să nu aibă o bicicletă: „Să fie clar Ricci. Ai sau nu ai bicicletă? Dacă nu ai trebuie să dai postul altuia...” Ricci va pleca cu gândul să-și facă rost de o bicicletă cât mai grabnic.

Dincolo de plotul acestui debut de film, De Sica, cu aerul unei simplități desăvârșite, ne spune foarte multe. În teatru De Sica a fost îndrăgostit de *commedia de'Il Arte*. A înțeles și a învățat pe de rost toate mecanismele muncii actorului cu sine însuși lăsate de sistemul lui Stanislavski. Și, dincolo de improvizatie, dincolo de structurile fixe ale teatrului realist, știa cum să-și plaseze și, mai ales, cum să-și descopere personajele importante dincolo de cuvinte. Prin gesturi, atitudini sau anumite poziționări în locațiile găsite. Astfel, Ricci nu face parte din mulțime. Este undeva în afara ei. Citirea de către sindicalist a foii cu noile slujbe pare că nu îl interesează. El, dincolo de mulțimea agitată de șomeri, pare a se afla în acel loc ca din întâmplare. Sau ca și cum ar fi trecut pe acolo și atât. Este singur și trebuie strigat de mai multe ori pentru ca să realizeze că, în sfârșit, se află pe lista norocoșilor. Astfel, Ricci va traversa strada și va urca pe acea scară exterioară a imobilului până în dreptul funcționarului. Să nu uităm că acțiunea filmului are loc în 1946-1947, la câțiva ani de la sfârșitul războiului. Bănuim că Ricci a mai avut o altă slujbă, tot sezonieră. Bănuim, după numărul de șomeri strânși în fața Casei pentru șomaj, că o slujbă, indiferent de natura ei, este rară. Din ce în ce mai rară. Figura lui Ricci, ușor indiferentă, postarea acestuia dincolo de mulțimea agitată ne

duce cu gândul la o anumită stare de renunțare, de blazare a personajului. Aproape ca o mască. Cu alte cuvinte și el a făcut parte cândva – lunile trecute, anul trecut – din mulțimea care spera. Dar de fiecare dată i s-a întors spatele. Este ca și cum ai juca la loterie. La un moment dat te saturi. Renunți, nu mai vrei, dar dai târcoale pe acolo pe unde norocul ar putea totuși să apară. Ricci nu este un luptător. În secvența a doua, atunci când îi spune soției sale că este angajat doar dacă va avea o bicicletă, deznădejdea acestuia este vecină cu disperarea. Aproape că ar vrea să renunțe. Cea care găsește soluția este soția sa. Ea va amaneta lenjeria de pat pentru a putea cumpăra bicicleta. Ajunși aici putem spune că Ricci este prezent în prima secvență tocmai din pricina soției lui. A gurii acesteia. El este bărbat și ca atare trebuie să muncească. Prin urmare, în fiecare zi trebuie să stea acolo, în stradă, în fața norocului. Adică a slujbei care într-o zi va veni. Și iată că este strigat. Slujba apare. Dar Ricci pare absent. Trebuie să fie strigat și scos din letargia sa. Pentru câteva clipe forța speranței pune stăpânire pe Ricci. Va avea o slujbă... dar nu are bicicletă. Nu spune asta funcționarului dar, din nou, deznădejdea pune stăpânire pe el. Aproape ca un blestem. Totul se amplifică deoarece ochii lui sunt pândiți de alte zeci de priviri. Dacă nu are bicicletă aproape sigur că toți cei din jurul său au o bicicletă. Altfel spus aceștia, șomerii, îi vor lua slujba. Așa că tace. Va coborî scările, din nou cu un aer absent. Dar altul decât cel de acum câteva clipe. Este convins că mâine se va găsi lângă aceeași fântână. În același loc. Și din nou va fi prezent și absent în fața norocului... De unde Dumnezeu și mai ales cu ce să-și cumpere el o bicicletă?...

(Urmare în numărul viitor)

Note:

1 Încă din anii copilăriei își descoperă vocația către teatru. Începe cu mici spectacole improvizate date pentru prietenii săi din cartier (se naște în frumosul și micul orașel Sora, provincia Frosinone), pentru ca în anii Primului Război Mondial să distreze răniții de război din spitalele Italiei. La 21 de ani este angajat în cunoscuta companie teatrală a Tatiane Pavlova. În 1935 fondează propria sa companie unde își formează un stil comic șmecheresc, ușor sentimental și cu aer de pușlama tomatică. Devine celebru iar în cinema va intra la vârsta de 17 ani și în anii celui de-al Doilea Război Mondial ajunge una dintre cele mai cunoscute și apreciate vedete de film italiene. Primul rol care îi aduce celebritatea va fi în filmul lui Mario Camerini – al cărui stil îl va marca și urmări toată viața – Bărbații, ce hoțomanii! De asemenea, întâlnirea cu scenaristul Cezare Zavattini va fi una decisivă, acesta devenind colaborator apropiat la aproape toate filmele sale.

2 Caiet de documentare cinematografică, nr. 2-3/1975, p. 95.

3 Interesant este că filmul de care ne ocupăm a fost catalogat în multe țări, uneori a fost chiar interzis, film de inspirație comunistă în timp ce în America a cunoscut un uriaș succes.

4 Scara în filmul lui De Sica are valoare de metaforă. Când va primi slujba Ricci va urca pe acea scară. Când și-o va pierde (momentul când i se fură bicicleta) Ricci se va găsi pe o altă scară. Iar când își va da seama că nu băiatul său este cel înecat în apele râului îl va vedea pe Bruno – fiul său – sus, la capătul altor scări.

sumar

actualitate Ioan-Pavel Azap Premiile TIFF 2007	2
editorial Ștefan Manasia Pe urmele venerabilului domn Ftiriadi	3
cartea Valentin Derevlean better times	4
Ioana Cistelean Où est le Paris d'antan?...	4
Ioan Negru Avataruri	5
comentarii Ion Cristofor Sub semnul Franței	6
imprimatur Ovidiu Pecican Un roman politic al tranziției	7
telecarnet Gheorghe Grigurcu Pagini de jurnal	8
conferință Laszlo Alexandru Dante - "Infernul" - O interpretare (I)	9
incidente Andrei Maiga O carte de cotitură	10
Știință și istorie Mihaila Mudure	11
prim plan Cornel Ungureanu și Vasile Bogdan Holender, altfel	12
poezia Daniel Clinci Calul troian	16
interviu de vorbă cu Vladislav Fiavko "A-ți împărtăși experiența altor generații face parte din carieră"	18
sibiu 2007 Dan Octavian Breaz Culorile unei avangarde "rescrise"	19
dezbateri & idei remarci filosofice Jean-Loup d'Autrecourt Secrete originare (I)	20
pharmakon Cătălin Bobb Ironii eșuate	21
Iulia Grad Atitudinea contează!	21
insomniile globalizării Delia Zahareanu Excepționalismul francez	22
dialog de vorbă cu Florin Săsărman Folk for ever!	23
tradiții Petru Poantă Cîntecul tradițional: Mariana Morcan și Ana Ilca Mureșan	24
ferestre Horia Bădescu Mobi	25
scriitori către președinte Radu Țuculescu Scrisoarea a douăsprezecea	25
subcultura Oana Pughineanu Cultura are dreptul la existență, ca orice alt handicapat	26
zapp-media Adrian Țion Ralph și Corina sau tăvălugul și ghilotina	27
epiderma de bazalt Mihai Dragolea Deratizatorul, actorul și fetele în iarbă	28
remember Tudor Ionescu Piața... mare? Din centru? A Unirii, a Libertății? (cea cu calul!)	28
flash-meridian Ing. Licu Stavri Un act de iubire al poporului	29
retrospectivă Livia Drăgoi Maria Truță	30
muzica Ciprian Rusu Remember George Ciolac	31
teatru Adrian Țion Trei zile dintr-un maraton teatral	32
Claudiu Groza Un spectacol neterminat. Sau ne-început	33
film Ioan-Pavel Azap Fântâna secată	34
colaționări Alexandru Jurcan Gloria alteia	34
1001 de filme și nopți Marius Șoptorean 40. De Sica	35
plastica Livius George Ilea Vârsta de bronz	36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Vârsta de bronz

Livius George Ilea

Ne-am obișnuit, vinovat, de o vreme încoace, să asistăm impasibili la un fenomen deconcertant: sub umbrela mult prea laxă a postmodernismului, a virtuților experimentaliste, apar adesea, grupe aleatorii, "produse" și "manifestări de artă" care nu au în comun cu această nobilă vocație decât faptul de a fi în muzeu, galerii sau diverse spații alternative ce par, astfel, a le legitima ca atare. Ne-am "acomodat" cu riscul de a fi mereu surprinși de expoziții de artă contemporană cu aspect de bazar sau de bălci, unde confuzia, efemerul, trivialul și chiar abjecția ni se livrează cu eticheta inviolabilă de "operă de artă". Absența meșteșugului și a harului autorului este camuflată, în astfel de cazuri, de aserțiuni de tipul "așa a vrut artistul!", alteleori, pur și simplu disprețul față de spectator reprezintă adevăratul motiv al alegerii suporturilor derizorii, a deșeurilor de tot felul drept materie primă a revelației de tip artistic. Dreptul la diferență, la libertatea de expresie a artistului nu credem că intră în contradicție cu cel al publicului amator de artă de a avea acces la repere artistice/culturale valide, de a fi ferit de invazia kitsch-ului, a pseudo și non-artei.

Expoziția *Vârsta de bronz* readuce în actualitatea imediată calea regală a bronzului, - atât ca suport material al exponatelor, cât, mai ales ca parte a mesajului lor subsecvent - dovadă concretă a faptului că nu se poate vorbi de uzura morală a vreunui material considerat "definitiv" - deci, automat, vetust, expirat, incapabil de a în-forma un conținut ideatic/expresiv nou - ci, mai degrabă de o angoasantă și prelungită criză a spiritualității moderne și contemporane. Nevoia acută de a părăsi această stare de colaps începe să prindă contur în cercurile de iradiere ale artei internaționale, nu doar prin febrile investigații plastice, ci și prin necesare reconsiderări ale moștenirii artistice universale, prin ample decantări de finețe și noi re-poziționări estetice, ceea ce lasă din ce în ce mai puțin loc imposturii în artă. Este - se pare - și mesajul transmis de către dascălii de la Catedra de sculptură, studenților de la *arte*. Deși alcătuită sub semnul unei extreme diversități, a deplinei libertăți tematice și stilistice, *Vârsta de bronz* propune vizitatorului, în spiritul curentului unificator de adâncime, recunoașterea legitimității efortului presupus de emergența unei noi atitudini, raportate atât la practica expozițională cât și la "consumatorul" de artă. Limitările impuse privind dimensiunea și materialul (sculptură mică, în bronz) au fost inspirat exploatate în beneficiul coerenței discursului vizual general printr-o panotare profesionistă ale cărei merite revin inițiatorului acestui proiect, Radu Moraru, șeful catedrei, sculptorului Alexandru Păsat și, nu în ultimul rând, gazdei din partea Muzeului de Artă clujean, doamnei dr. Alexandra Rus. Reunirea eforturilor celor două Filiale clujene a UAP, alături de UAD și de Muzeul de Artă - o reușită în sine - a conferit un important spor de imagine și de vizibilitate evenimentului.

Tentativa de a stabili linii de demarcație între atât de diferitele "entități" plastice prezente aici ar necesita un adevărat excurs plastic privind varii medii de referință ale artei moderne și

contemporane. Totuși, fiecare dintre "literele" acestei încântătoare expoziții tinde să-și definească și să-și afirme personalitatea în contextul "fraziei" expoziționale, menținându-și disponibilitatea pentru dialog în cadrul vecinătăților aferente, printr-o atmosferă surprinzător de destinsă. Nu doar materia comună din care au luat ființă le fac posibilă conviețuirea, ci și un anume spirit de concordie ce plutește în aerul rarefiat dintre ele, neostentativa aplecare spre sine a gândului străluminat lăuntric, propria problemă identitară. Tonul general e dat de lucrări aparținând tinerilor, majoritari în expoziție. Detașarea ludică, nu lipsită de grație și umor, în care formele plastice concertează spre a aduce sub ochiul spectatorului fapte, ecuații existențiale asupra cărora acesta nu are timp să se aplece în iureșul vieții cotidiene, degajă senzația de dreaptă cumpănire, proprie lucrului bine făcut. Ne gândim aici la lucrări precum *Fashion victim* de Florin Marin, la *Himera* de Cristian Borș - a cărei pregnantă caricaturalitate exprimă cu infinită delicatețe și lumea inocentă a unui personaj de plastilină din repertoriul vârstei preșcolare. *Compoziție* de Fazakas Emese este o stranie îmbinare între un tors de Veneră steatopigă cu o Amoeba Proteus care își trimite veselă câteva pseudopode în spațiu. Totuși, din expoziție nu lipsesc nuanțele grave, meditative sau poetico-filosofice aduse de lucrări precum misteriosul *Personaj* al lui Adrian Golban, *Mâna* de Ledniczky Tamas, *Catedrala* de Anişoara Blejdea; o undă de arhaic și de lirism învăluitor iradiază din compoziția *Mamă cu copil* de Eugen Gocan, cât și un anume hieratism discret și sobru ce emană din figura *Reginei* în-chipuită de Radu Constantinescu; *Cglinda* de Radu Moraru exultă potențialul sensibilității pentru valorile grafice și picturale instrumentate în ritmul bronzului. Există însă și câteva - puține la număr - excepții în care acest echilibru este tulburat: o vibrație aparte, încărcată parcă de o nelămurită revoltă de factură cvasi-neo-expresionistă iradiază din "nucleul dur" al lucrării *Recrut* semnată Kolozsi Tibor, o anumită tensiune, creată de ambiguitatea mesajului virtual al *Vestitorului* - autor Alexandru Păsat -, induce o stare de inchiitudine privitorului, ca și decupajul atipic amplificat de echilibrul aparent fragil al *Torsului* realizat de Ion Ristea.

Potențialul școlii de sculptură clujene actuale confirmă astfel generoasele sale mituri fondatoare și chiar dacă *Vârsta de bronz* nu aduce elemente de noutate absolută - lucru extrem de dificil în context contemporan - ea are însă marele merit de a susține o abordare profesionistă a actului de creație plastică și în cazul reprezentanților tinerei generații.

Lipsindu-i acel aer sfidător de încropeală, dominant în multe din expozițiile ultimului deceniu, și regăsind forța de atractivitate generată de o tradiție pierdută sau ignorată acum în instituțiile europene de profil, visul *Vârstei de bronz* se poate transforma, prin atență gestionare locală, într-o ingenioasă strategie de succes privind integrarea.

ABONAMENTE: Cu ridicare de la redacție: 90.000 lei, 9 lei - trimestru, 180.000 lei, 18 lei - semestru, 360.000 lei, 36 lei - un an
Cu expediere la domiciliu: 144.000 lei, 14,4 lei - trimestru, 288.000 lei, 28,8 lei - semestru, 576.000 lei, 57,6 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.
Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email abonamente@rodipet.ro; subscriptions@rodipet.ro sau on-line la adresa www.rodipet.ro

