

TRIBUNA

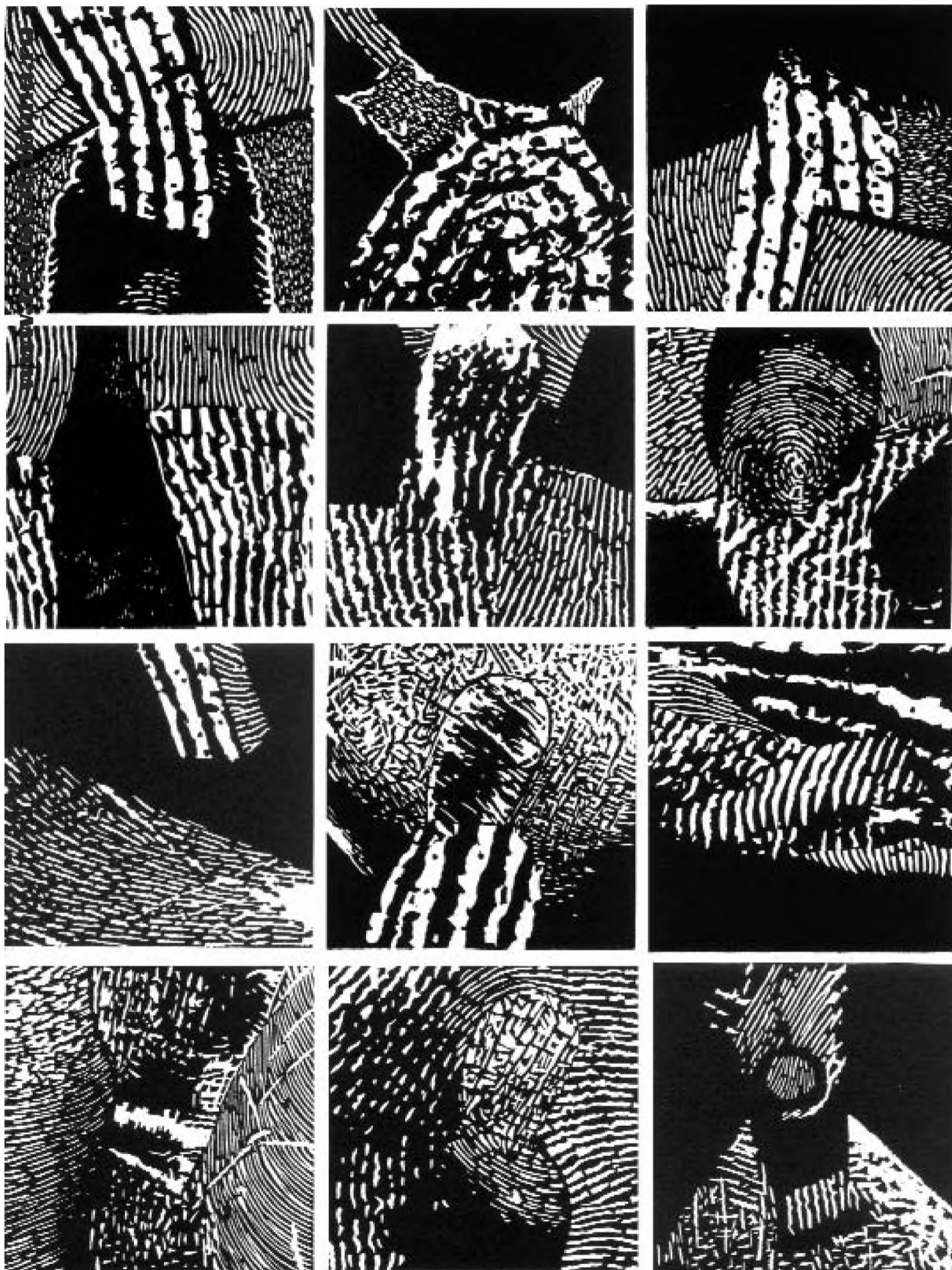
Revistă de cultură • serie nouă • anul X • 1-15 ianuarie 2011

200



Județul Cluj

3 lei



Lukasz Milosz Cywicki (Polonia) *Ciclul Spațiul timpului*. linogravură, 2005-2006

În atelier
Traduceri

Atitudini

Aurel Sasu

Colivia aurită

Ștefan Manasia

**Ne dorim, cu adevărat,
o presă culturală
română?**

Livius George Ilea

**Sub semnul
diversității
asumate**

Ilustrația numărului: *Expoziția Tribuna Graphic*

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

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

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:
L. G. Ilea

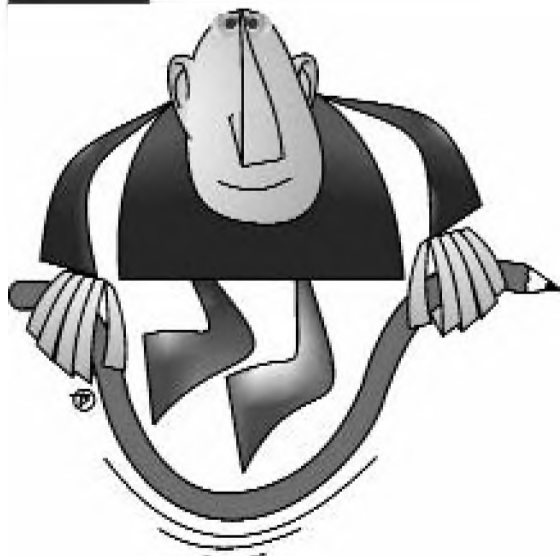
Redacția și administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98

Fax (0264) 59.14.97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

bour



agenda

Arta la Radio Cluj

Primii zece ani. Galeria Radio se numește cartea lansată în 17 decembrie la Radio Cluj, concepută și realizată de Oana Cristea-Grigorescu, redactor și curatorul galeriei de artă a instituției. Elegantul album trece în revistă, cu texte și imagini relevante, un deceniu de „repertoriu” artistic, din 2000 în 2009, în care au expus la Radio Cluj nume importante ale artei plastice românești, din toate generațiile. Printre cei 33 de artiști prezentați în album se numără Ioan Sbârciu, Teodor Botiș, Mariana Bojan, Călin Pojar, Mihail Nemeș, Ilarion Mureșan, Dorel Găină sau Viorel Nimigeanu, din promoțiile mai vechi, dar și Lăcrămioara și Adrian Aramă, Manuela Botiș, Arina Gheorghită, Șerban Savu ori Oana Pop, dintre plasticienii ultimelor generații. Albumul cuprinde texte de prezentare a plasticienilor, realizate de curatorul expozițiilor, ca și extrase de presă sau comentarii de catalog ale unor prestigioși critici de artă români, alături de reproduceri ale lucrărilor. Albumul, excelent realizat grafic de Editura Mega, cuprinde și un CD cu fragmente din interviurile artiștilor expozanți, unele din acestea fiind acum



documente de arhivă, odată cu dispariția protagoniștilor. (Cl. G.) ■

Cea mai mare licitație de artă din Ardeal

Galeria și Casa de Licitații Quadro din Cluj a găzduit la mijlocul lunii decembrie cea de-a cincea licitație de artă de la înființarea sa, cea mai importantă de până acum și unul din cele mai ample evenimente de gen din România.

Amatorii de artă au fost invitați să liciteze 126 de lucrări de pictură, sculptură și grafică, aparținând unora din cei mai prestigioși plasticieni din România, unele scoase pentru prima dată la vânzare din colecții particulare. Suma totală de la care s-au pornit strigările a fost de 220 de mii de euro, iar suma obținută după achiziționarea a 33 dintre lucrări este de 70 de mii de euro, ceea ce, pentru dinamica încă precaută a pieței de artă clujene, este un semn bun.

Oferta Galeriei Quadro a fost extrem de diversă, incluzând lucrări ale unor artiști canonici români, între care Aurel Ciupe, Pericle Capidan, Teodor Harșia, Iosif Iser, Lucian Grigorescu, Romul Ladea, Theodor Pallady sau Gheorghe Petrașcu, ca și ale unor plasticieni din generațiile mai noi, de la Anton Lazăr sau Ioan Sima la Vasile Grigore, Kancsura Istvan, Ioan Sbârciu ori Nicolae Maniu.

Foarte bine reprezentată a fost și școala de la Baia Mare, cu lucrări de Aba-Novák Vilmos, Nicolae Brana, Tasso Marchini, Alexandru Mohy etc.

Numele prestigioase nu se opresc aici, printre artiștii licitați de Quadro aflându-se și Kos Karoly, Catul Bogdan, Tassy Demian, Hans Mattis Teutsch, Coriolan Muntean, Marcel Olinescu, Artur Vetro, Kuszto Endre ori Feszt László.

Printre lucrările prezentate se numără câteva a căror istorie e cu totul specială, cum e *Mimy* de Fülöp Antal Andor, portretul unei fete față de care pictorul a avut o afecțiune aparte, niciodată mărturisită. Semnul acestei afecțiuni e tabloul din 1936, păstrat multă vreme în familie, dar intrat apoi în circuitul colecționărilor. „Este cea mai expresivă din lucrările tale”, îi scria Tasso Marchini lui Fülöp, chiar în 1936, iar aceste rânduri echivalează evident cu o judecată de valoare.

O secțiune inedită a licitației de la Cluj a fost com-



pusă dintr-un caiet de schițe realizate de Teodor Harșia la Gilău, în 1968, cu tușe abia sugerate, extrem de delicat trasate, ca și de câteva spectaculoase afișe de Tassy Demian la expoziții clujene din anii '30 ai secolului trecut, între care cea din Sala Prefecturii, care a reprezentat debutul mai multor plasticieni ardeleni, ori cea de la Hotelul New York (actualul Continental).

Piesa de rezistență a licitației, tabloul *Margine de pădure* de Aba-Novák Vilmos, a fost adjudecat pentru 22 de mii de euro, cea mai mare sumă oferită la Cluj pentru o lucrare de artă. Au mai fost achiziționate toate cele cinci lucrări de Harșia, precum și opere de Nagy Albert, Hans Mattis Teutsch, Ioan Sima, Ioan Sbârciu și Kancsura Istvan.

Licitația a fost precedată de o expoziție a lucrărilor oferite și însoțită de un catalog-album excelent realizat din punct de vedere grafic și documentar, care, într-o manieră sincretică, reunește toate aceste opere de artă inaccesibile în genere marelui public. (Cl. G.) ■

Muzeul de Artă Cluj-Napoca - expoziții în ianuarie 2011

Expoziția Dionisis Christofilogiannis (Grecia) - pictură. Vernisaj: 5 ianuarie 2011, orele 18.

Expoziția Simion Moldovan (București) - sculptură. Vernisaj: 26 ianuarie 2011, orele 18.

Expoziția Florica Prevenda (București) - pictură. Vernisaj: 28 ianuarie 2011, orele 18.

Responsabil de număr: Claudiu Groza

editorial

Ne dorim, cu adevărat, o presă culturală română?

Ștefan Manasia

Un foarte instructiv și amplu dosar despre presa culturală au publicat colegii de la *Verso*, în numărul 90 din noiembrie 2010. Multe opinii - conducători de reviste sau simpli redactori - atestă că tema e (încă) actuală, capabilă să suscite pasiuni, iar gazetăria culturală, clasică sau online, nu și-a spus încă ultimul cuvânt într-o Românie cu topuri valorice răsturnate. Poate tocmai de aceea profesia de jurnalist (cultural) nu e zadarnică. La cele cinci întrebări gândite de redactorul *Verso* Luigi Bambulea, veți vedea, participanții răspund divers și incitant:

Cei mai tineri au vocația, firească, a contestației: „cred că presa culturală reușește să se mențină, într-o măsură, neparazitată de acele automatisme tabloidală, de senzaționalul ieftin, de trucuri/ jocuri mediatică. Reușește, de asemenea, să se mențină seacă și impardonabil sterilă” - crede Olga Ștefan de la revista studențească *Echinox*. Pentru scriitoarea Adriana Babeți, în schimb, respondent la anchetă din partea *Orizontului*, revista culturală preferată are *greutatea* unei cărți: „Pentru mine personal, de o importanță excepțională a fost revista *Secolul 20*. Cred că proiectul ei de a face accesibile publicului român zone ale literaturii și artei contemporane universale a fost unul dintre cele mai pertinente și rezistente în timp. Cunosco foarte multă lume care și-a făcut, în timp, o adevărată «bibliotecă *Secolul 20*»[...]” Criticul literar Carmen Mușat, redactor-șef al săptămânalului *Observator cultural*, identifică, din păcate, o hibă: „deși există publicații culturale de calitate, pe care le citesc constant, cred că, în marea lor majoritate, revistele noastre culturale suferă de sindromul turnului de fildeș (evident în dezinteresul redacțiilor pentru alte domenii ale vieții culturale, altele decât literatura și artele spectacolului), manifestă un interes sporadic pentru actualitatea culturală din afara granițelor și pentru dezbateră de idei[...]” Vehement (cu măsură) este și poetul Ioan Moldovan, redactor-șef al *Familiei* orădene: „Contest însă tendința catalogării birocratice a revistelor de cultură după criterii, evaluări și acreditări ale unui ocult CNCSIS, după tot felul de categorii și indexări CEEOL, ERIH, EBSCO etc. etc. Natura presei culturale românești la început de secol este spirituală, funcțiile sale sunt vitale (oferă spațiu de manifestare a imperativului cultural, varianta «serioasă» a acestuia), miza o reprezintă continuitatea și aprofundarea patrimoniului (de la *patrie*) cultural, sensul ei este de a acredita umanul omului”. Presa internautică este interogată de teologul Cristian Bădiliță (*oglinde.net.ro*): „Uneori internetul servește marii culturi: dacă n-ar fi internetul, unde l-am citi, în România ultrademocratică, pe cel mai important prozator român în viață, Paul Goma? Dar, adesea, internetul e unealtă nocivă în mâinile inculților veleitari sau ale ideologilor caraghioși. Nicio criză economică n-a

afectat vreodată cultura.” Pentru reprezentantul „casei”, redactorul *Verso* Vlad Mureșan: „Rolul presei culturale nu s-a schimbat încă. El rămâne același, în opinia mea: să cultive intelectul prin idei și imaginația prin artă.

Acest lucru este posibil numai prin receptivitatea acestor reviste pentru programe teoretice și artistice de calitate[...] Cred că revistele noastre ar trebui să se inspire mai mult din formatul revistelor occidentale.” În vreme ce poetul Nicolae Prelipeanu, redactor-șef al *Vieții românești*, admite: „Nu sunt un consumator - *hélas!* - de presă culturală străină, chiar dacă mai văd câte-o revistă franceză sau americană prin casă, cu coada ochiului.

Diferența, mi se pare, e ca între presa cotidiană de aici și cea de dincolo: ei se apleacă pe informație, noi pe opinie. La noi, și cei mai puțin informați oameni au opinie.” Pentru ca poeta Marta Petreu, redactor-șef al *Apostrofului* să constate, în același mod: „La noi domnește o stare de excitație permanentă, de scandal. Mă întreb dacă e conjuncturală sau o trăsătură a firii colective. [...] Nutresc nădejdea plină de îngrijorare că revistele culturale românești, ca instrumente ale culturii vii, ca instrumente de autoreproducere și autoregenerare a mediului nostru cultural, vor continua, într-o formă sau alta, să fie. Adică, să existe și să își facă în mod onest datoria.” Avertizează, cu folos, și poetul Vasile Dan, redactor-șef al *Arcei* arădene: „Ferească Dumnezeu să ajungem în ziua în care, în societatea globală, vorbitoare pretutindeni de

engleză proastă, după urechea locului, să descoperim stupefiiți o revistă de cultură într-o limbă veche, dacă nu anacronică, cum e româna. Sau maghiara. Sau poloneza. Sau bulgara. Ori neogreaca. Globalizarea, o fi ea bună la ceva, în economie (deși trăim clipe de pandemie rea economică mondială), ori în «corectitudinea politică», ori în ecumenism. Nu și în literatură. În speță, nu și în limba română. Fie ea și «*limba vechilor cazanii*».” Ceva mai optimist se pronunță teoreticianul literar Ion Bogdan Lefter, creator a cel puțin două reviste: „Revistele literare, artistice, «intelectuale», au jucat, joacă și vor juca un rol foarte important în metabolismul istoriei culturale”; pentru a defini, în fine, și „formula *Tribuna*” - ajunsă, piș-piș, la numărul 200: „*Tribuna*, care, cu două apariții mensuale, e un aproape-săptăminal, reușește, la concurență cu hebdomadarele Capitalei, poate cel mai inspirat dozaj între domenii, cu o bună priză la actualitatea culturală”.

Oricât mi-aș fi dorit, n-am reușit să „fișez” aici toate intervențiile la ancheta colegilor clujeni (unele, de dimensiunea unui eseu, necesitând, la rîndul lor, comentarii aplicabile). Cei interesați pot consulta, însă, site-ul www.revistaverso.ro. și poate că și mai mulți vor deschide sau accesa, de-acum, cu alți ochi, revistele culturale. ■

Concurs Literar Național pentru tinerii scriitori Revista de cultură *Tribuna*, 2011

Pe tot parcursul anului 2011 se va desfășura concursul revistei *Tribuna* pentru tinerii scriitori, la secțiunile: *eseu*, *proză* și *poezie*.

Cele mai bune texte primite pe adresa redacției

(Str. Universității nr. 1, 400091, Cluj-Napoca sau redactia@revistatribuna.ro)

vor fi publicate în *Tribuna* și vor fi, de asemenea, reținute pentru concurs;

în decembrie, în cadrul unei festivități,

vor fi acordate premii în bani - câte unul pentru fiecare categorie.

Condiții de participare: autorii trebuie să aibă vârsta maximă de 30 de ani.

Scop: promovarea literaturii originale românești în spațiul public, revuistic, cultural.

Juriul va fi alcătuit din Ion Pop, Octavian Soviany și Ștefan Manasia.

cărți în actualitate

Binefacerile narațiunii

Petru M. Haș

Andrei Mocuța
Porcilorator
 Timișoara, Editura Brumar, 2009

Omul e o specie de vertebrate și nevertebrate, în fine, de mamifere, care, în general, după ce naște pui care sunt alăptați, și mai ales în particular, se hrănește cu narațiuni. Care de care mai gustoasă, mai hrănitoare.

Credem că tânărul prozator Andrei Mocuța care, pe la 2006, edita la Cartea Românească *Povestiri din adânci tinereți* este, având cu prisosință darul scrierii în genul epic scurt, convins de distincția speciei acesteia de *naratofagi*. Frumoasa lui „recidivă” în ale poveștii scurte poartă titlul civilizată-neologic *Porcilorator*. Cartea apare la editura Brumar din Timișoara.

Porcilorator este o schiță în care trei personaje sacrifică un porc contaminat, fără să mai aștepte sosirea porciloratorilor. Autorul ne introduce în colecția sa de proze printr-o prefață semnată de el-însuși, un rezumat autobiografic, autoironic, domestic și sentimental, din care nu scapă ultimii „ani ceaușști”, mama, tata, doctorul Fufezan și doamna-nvățătoare, pisicile, câinii de ambele sexe, Parisul pe Sena și Parisul pe gheață, o serie de tovarăși vechi și noi, dar mai ales bunu Onu, coleg de cameră cu naratorul și personaj eminemamente principal în comestibila narațiune.

După cum bine a observat, în prezentarea par-cimonioasă de pe coperta a patra, mătușa Babeți, piesele volumului „își răspund una alteia” ca toate cele ale lumii în viziunea *Correspondențelor* lui Baudelaire, încât suntem tentați a cetire culegerea ca pe un mic viitor mare roman.

Comunitatea prozei este cvasirurală cu tonuri citadine parodice, în care oamenii taie porci, sapă fântâni ce au să devină celebre latrine și distilează, distilează, fabrică rachiu. Poate o viitoare apariție se va, totuși, intitula *Distilatorii*, personajele fiind înzestrați practicantși ai distileriei ca artă.

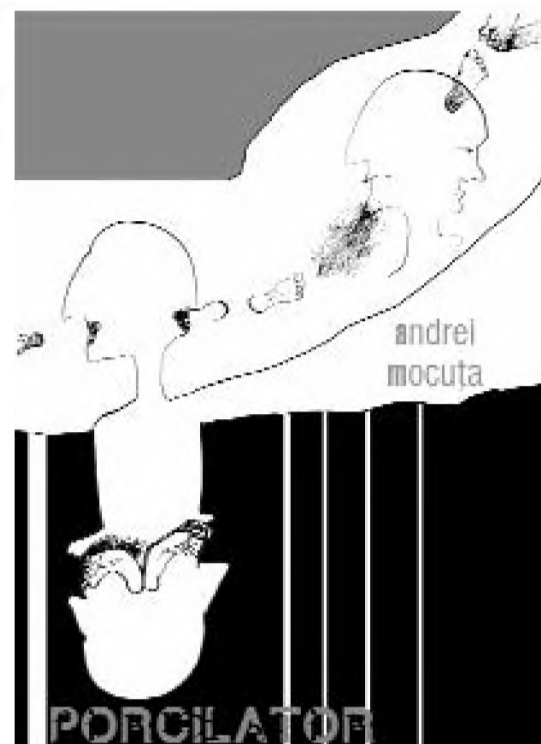
Deși sub masca emancipării de sub tutela sfiei-feciorelnice, proza are deplin aerul liberucuetătorului în stilul frumoaselor vremi ale lui DI-DE-ROT & VOL-TA-I-RE, încă din filmul „Tom & Jerry”, unde se scrie: „Însă lumea *din afară* nu pare tocmai pregătită să întâmpine cu brațele deschise șoarecii clandestini.” Gravitatea cugetării este de față: „Personal, tind să cred că și Isus este la fel de prezent, *aici și acum*. Avem în viețile noastre și în societatea noastră tendința unei asigurări subconștiente că tot ceea ce este bun se va întâmpla *cândva*, cât de *curând*, în *viitorul apropiat*, dar niciodată *acum*.”

Relatarea despre intervenția chirurgicală asupra bunicului este săvârșită cu maximă detașare: „După cum îți imaginezi, bunicul era într-o stare cu totul nemaipomenită, am continuat în timp ce îi eliberam sutienu elastic.”

În virtutea înclinației spre zen și sufism, spre cunoaștere, exercițiu spiritual, cugetare, personajul narator își drege vocea în felurite considerațiuni agreabile: „Petrecem mult timp vorbind, dar de cele mai multe ori suntem pe pilot automat. (...) Ignorăm că până și rostirea trebuie tratată ca parte a trezirii noastre.”

Artropodele sunt motiv literar în ceva texte, între care „Arborelececonsolideazădemocrația”, poveste neaoșă între Prăslea și Harap, unde eroii „au hotărât să se ofere de bunăvoie în slujba împăratului pentru ca acesta să nu bănuiască nimic”, exprimându-se în consecință: „suntem pribegi ce căutăm a fi de trebuință în ograda cuiva.” Povestea neaoșă devine parodie science-fiction, iar craiul din titlu are parte de viziuni în cel mai pur stil avangardist la relația contra firii dintre cei doi pribegi: „Prima reacție a împăratului a fost una de uimire la posibilitatea iubirii dintre un tren super-sonic și un pachet de țigări...” (Kent - n. n.). Iată de ce europenii, și poate nu numai ei, prigonesc fumatul în trenuri.

„*Racailles!*” este o frumoasă proză romantică,



un eseu care cultivă nostalgia Franței tinere, o Franță la care abia mai cutează a visa „ministrul de interne”.

Amintirile din război sunt într-o manieră aparte: domnului căpitan Nițu i-au furat insectarul, chestie de-a dreptul gogoliană și, pe deasupra, i-au pus o mină sub pat. Tot în război apare, pentru prima dată un oltean, „zis al lui Țucăpizdă”, care vrea să-l pună la punct pe căpitan. Vezi „Despotcovit” și „Potcovit”.

În proza „Mortu”, „Mihai, zis al lui Țucăpizdă, un țăran ce fusese plecat vreme îndelungată, s-a întors din Spania și s-a statornicit în odaia nevastei lui.” Mihai are *sindromul Ayesha* („Ayesha cea care mănâncă fluturi” din *Versetele satanice*): „Un puhoi de fluturi înainta amenințător odată cu el. Când făcea un popas, fluturii se opreau și îi roiau în jurul capului.”

Spirit ludic, Andrei Mocuța tatonează mai multe stiluri, experimentează și frapează, așa cum le șade bine noilor generații. De exemplu, în „esilu” creează idiomuri stranii prin modul de a manevra cuvintele, încât riști să nu-nțelegi, dacă nu te prinzi la timp. Este preambulul unui domeniu literar tentant: fantasticul. Ulise din Curtici a plecat să vândă legume (curticieniiăștia sunt legumicultori de vază). Ulise are darul beției, așa că se pierde ușor de însoțitori și vine acasă de la Oradea pe jos: „Ce să vezi? Pe drum l-a năpădit un puhoi de fluturi în timp ce dormea sub un copac. Fluturii l-au supt cu trompele lor și au zburat mai departe. Când ăsta s-a trezit, pe lângă faptul că i s-a micșorat considerabil capul, și-a dat seama că vorbește o limbă pe care ceilalți nu o pricep.” Așa s-a-ntâmpat că „Ulise nu mai poate înțelege limba noastră.” Dovadă că darul beției te face ditamai poliglot.

Recenta carte a lui Andrei Mocuța reconfirmă multiplele posibilități ale narațiunii lui Andrei Mocuța.



Berko (Slovenia)

Nu ești niciodată departe de steaua lui Berko, artă digitală, 2007

Profesiune: reporter

Petru Poantă

Sorin Grecu,
Viața lucrează cu alte date, Reportajele mele,
Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2010

În anii '80 ai veacului trecut, Sorin Grecu fuse unul dintre tinerii boemi fără speranță ai Clujului. Citea literatură subversivă și scria poezii melancolice și răzvrătite. Absolvent de filologie, a lucrat ca paznic într-o întreprindere, apoi ca muncitor necalificat. Publică versuri în câteva reviste și într-o antologie colectivă pentru debutanți (1985), iar debutul efectiv va fi cu volumul *Pudriera cu apă*, 1999. După 1989, face o remarcabilă carieră de jurnalist, reporter și realizator de programe de televiziune. Succesul profesional și de presă îl are ca producător independent, cu multe zeci de reportaje pentru televiziune. Dintre acestea, a selectat vreo 60, pe care le-a rescris ca reportaje literare și le-a publicat recent în două volume: *Viața lucrează cu alte date* și *Reportajele mele*. Cu foarte puține excepții, toate au ca subiect destinul unor persoane reale, majoritatea din Cluj, câteva din spațiul maramureșan. Conceput în orizontul senzaționalului verosimil, reportajul transformă persoana într-un personaj excepțional, mai întotdeauna cu un real potențial literar. Avem de-a face, în genere, cu inși nonconformiști, mulți fiind victime la un moment dat al existenței lor, dar toți devenind în cele din urmă niște învingători. Sunt, astfel, evocați aici foști deținuți politici ai regimului comunist, precum și aventurieri fantastici, alcoolici recuperați etc. Există, totodată, și destine solitare ieșite din comun, indivizi dedicați cumva eroic unei pasiuni, precum incredibilul lutier clujean Pavel Onoiaie,

cel pe care îl caută mari violoniști ai lumii pentru repararea tot atât de celebrelor vioi. Apare și Remus Pop, zis Mongolu, cel care, începând de prin anii '70, a făcut din Crama București un fel de club select al oamenilor de cultură și a adăpostit, o vreme, cenaclul Echinox. Sînt, apoi, personajele pitorești, cite una aflată în proximitatea legendarului, așa ca bătrînul băimărean care trăiește ca un soi de pustnic într-o colibă veșnic neîncălzită. E un marginal întors în arhăitatea anteprometeică. Într-un alt mod este senzațional țăranul Vorotel „care a salvat Mănăstirea Bixad”. De fapt, țăranul acesta înstărit a reușit să obțină o aprobare de la Nicolae Ceaușescu pentru restaurarea mănăstirii părăsite și care fusese de rit greco-catolic. Scena întrevederii dintre cei doi, povestită de Vorotel, are un haz nebun. Să mai amintesc, tot din perspectiva pitorescului, inventarul „nebulilor” și al bordelurilor din interbelic: imagini specifice nu doar Clujului, ci oricărui oraș cu personalitate. Sorin Grecu reconstituie el însuși diverse ambianțe și atmosfera de epocă sau, de multe ori, o face prin vocea/mărturisirea personajului. Privind însă evenimentele istorice și biografiile personajelor, el lucrează, se pare, exclusiv cu materialul clientului, astfel că uneori înlănești diferite inexactități sau performanțe greu de crezut. Pe de altă parte, trebuie să înțelegem că autorul empatizează cu această lume și că tocmai printr-o discretă idealizare vrea să o salveze de la uitare. Fiecare reportaj caută să fixeze o imagine memorabilă cu valoare muzeală, să consacre destinul unui om. Cele două volume conțin, prin urmare, un foarte consistent dosar de existențe umane din mai toate categoriile și mediile sociale și cu accent pe reconstituiri



ale vieții din regimul comunist. Reportajele sînt concentrate, alerte și expresive. Deși auster și strict tranzitiv, limbajul jurnalistului are eleganță și vibrație literară. Dar, dincolo de asta, este vorba aici despre o vocație autentică de reporter, constînd în flerul și capacitatea de a descoperi și de a da expresie unor situații și unor personaje mai puțin obișnuite; mai exact, de a conferi realității impresia de ficțiune.

Despre ekphrasis

Cristina Sărăcuț

Alexandra Vrânceanu
Interferențe, hibridări, tehnici mixte
București, Editura Universității din București,
2007

Studiile românești care investighează relația fertilă a literaturii cu artele vizuale au în cartea Alexandrei Vrânceanu, *Interferențe, hibridări, tehnici mixte - studii ale expresiei contemporane*, un reper important. Cercetătoarea universității bucureștene chestionează domeniul vast al artei contemporane și al modului în care literatura surprinde metamorfozele celor mai recente expresii artistice, inventariind trei concepte: *interferențe, hibridări, tehnici mixte*. Conceptul de *interferențe* acoperă interacțiunea literaturii și a picturii, mai exact, interacțiunea textului cu imaginea. Cea mai recunoscută formă (și cea mai prolifică, sub acest aspect) a acestui gen de interacțiune este descrierea operei de artă, numită generic *ekphrasis*. Studiile din acest volum al căror subiect detaliază acest concept discută practica referinței ekphrastică în romanul realist și în romanul secolului XX. Exemplele livrești sunt romanele lui Balzac, în cazul cărora este analizată citarea ekphrastică a imaginii fecioarelor lui Rafael, și romanul lui Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, al cărui personaj face referire la starul blond, perceput ca un echivalent contemporan al stereotipului de frumusețe reprezentat de fecioarele lui Rafael.

Conceptul de *hibridare* este al doilea concept discutat în volum. Alexandra Vrânceanu definește prin hibridări acele interferențe dintre literatură și

artă care exclud ekphrasisul și a căror referință nu este o operă de artă, ci un film, o fotografie sau o bandă desenată. Corpusul include deopotrivă texte ale literaturii suprarealiste (romanul lui A. Breton, *Nadja*), dar și ale literaturii contemporane (Paul Auster în romanul *Leviathan* pleacă de la operele Sophiei Calle, opere care sunt ele însele colaje de texte și fotografii).

În fine, al treilea concept prin care se poate descrie expresia contemporană este tehnica mixtă. Dacă practica ekphrastică evocă imaginea în discurs prin intermediul codului verbal, tehnicile mixte „implică utilizarea ambelor coduri, verbal și vizual în același timp, (...) acordând vizualului o importanță majoră”. Unul din exemplele discutate din perspectiva prezenței incipiente a tehnicilor mixte este textul lui Filostrate cel Bătrân (*Imagines*), text care stă la baza genului ekphrastic. Suportul consistent însă al analizei tehnicilor mixte îl constituie romanul lui Annie Ernaux și Marc Marie, *L'usage de la photo*, roman compus din descrierile a paisprezece fotografii, aparținând celor două voci narative.

După ce în *Modele literare în narațiunea vizuală. Cum citim o poveste în imagini?* (2001) realizează un studiu de pionierat în cercetarea autohtonă a posibilităților de lectură și a potențialului narativ al imaginii, în prezentul volum Alexandra Vrânceanu reușește să actualizeze investigațiile specifice acestui domeniu, configurând cu rigurozitate principalele direcții ale transferului reciproc dintre literatură și artele vizuale.



comentarii

Tristă poveste de dragoste în junglă

I. Francin

„Sin vos y sin Dios y mi”, W. D. Hudson

Sunt povești cu al căror sfârșit nu poți să te împaci. Faptul că firul trebuia depănat până la capăt, că adevărul celor petrecute trebuia spus pe de-a-ntregul, dintr-o dată și fără să știi de ce îți apare ca o vină. O vină a autorului pentru care, mâhnit, îți vine să-l trimiți 'napoi la text ca să-l rescrie, să-i dea un final mai puțin trist, dacă s-ar putea chiar nițel tonic. De ce să-ți faci o carte una ca asta, de ce să te lase cu sufletul tulburat pentru o bună bucată de vreme în care, orice detournări ai încerca te pomenești că nu ies, nu-și ating scopul? Rămâi în ascunsul inimii captiv acelei mâhniri din care voiai să te smulgi spunându-ți: sunt simple personaje, e numai ficțiune. De ce-aș fi trist?

Până să apuci să-ți răspunzi, cartea continuă să-și întindă păcla de sângerări vineții peste tine precum acele apusuri septentrionale ce nu se mai termină. Asigurarea totală venită din faptul că nimic nu s-a întâmplat ca atare, că e doar o ficțiune literară cu care autorul ți-a provocat mintea și sensibilitatea, dintr-o dată îți pare frivolă. Păi cum să fie așa, cum să nu se fi-ntâmpat ceea ce ai văzut cu ochii închipuirii, ceea ce ți-a dat emoție, neliniști, iar la final te-a răvășit? E treaba autorului să spună că nu-i adevărată povestea, dar tu, ca cititor nu-l poți crede din această pricină – pentru tine nu-i nicio diferență. Desigur, dacă nu citești povestea la rece, cu acea detașare sanitară a criticului literar – un soi de autopsier de texte, în fond – ori cu acea moliciune amonțită, ușor tâmpă a cuiva ce-și omoară timpul cu o carte în mână.

Palatele verzi a lui William Henry Hudson (ed. Nemira, 2010), în traducerea magistrală a scriitorului Alexandru Vlad, e o carte care cere lectură participativă. Aș zice chiar extatică, dacă termenul n-ar părea prea radical și nepotrivit experienței lecturii, care într-o accepție comună nu e de natură religioasă, fapt pe care nu-l cred și cu care n-am motive să mă-mpac. Dimpotrivă, consider că lectura e un serviciu religios, că o carte sau un text sunt mediatori între acea transcendență fugitivă a lumii ficționale și mine, cititorul. Tot așa cum nu cuprindem mare lucru din misterul

lui Dumnezeu fără a avea experiențe mistice unite, la un nivel mai mărunț nu înțelegem cartea la a cărei lume nu participăm extatic. Putem rămâne lectori superficiali, după cum cei mai mulți suntem credincioși superficiali, numai că atunci n-ar trebui să ne dăm importanță. Să nu ne considerăm avizați a turui în afectări prețioase despre Dumnezeu, să nu stăm la taclale ușuraticе despre cărțile nedreptățite în fugace tatonări de lectori intempestivi.

Povestea începe prin a te invita amabilă să-ți deschizi puțin mintea, poate o fi ceva vrednic de urmărit, și continuă printr-o țesătură învăluitoare al cărei rafinament și străvezime te fac să uiți că ești prins în ea. Intri, nu știi cum, în cadrul fictiv însoțind ca o stafie curioasă personajele – nu multe, dar uimitoare – și dintr-o dată te pomenești că a devenit povestea ta, că de-acum e treaba ta. Ești acolo împreună cu ei, te privește direct tot ce se întâmplă, dar din nefericire nu poți schimba nimic. În unele momente, de dragul unui happy-end la care visezi – pentru că structura emoțională, ecologia sufletească te înclină la asta chiar dacă în plan literar poate că ar transforma cartea într-un kitsch – vrei să schimbi ceva, să salvezi pe cineva de la pieire, să nu permiți destrămarea violentă, pretimpurie a unei povești de dragoste de-o simplitate și naturalețe care ți-a câștigat definitiv admirația. Numai că, trebuie să te-mpaci, ești un simplu cititor, situația te depășește, nu poți interfera cu textul cărții de parcă ar fi fost revelat, fixat odată pentru totdeauna de o instanță supremă. Pentru cititor, de fapt, orice carte e un „text revelat” din care nu-i este permis să schimbe nicio literă, o scriitură imuabilă. În temeiul acestei situații, se poate aprecia că o carte e formă a transcendenței, ceea ce face din lectura ei un ceremonial religios.

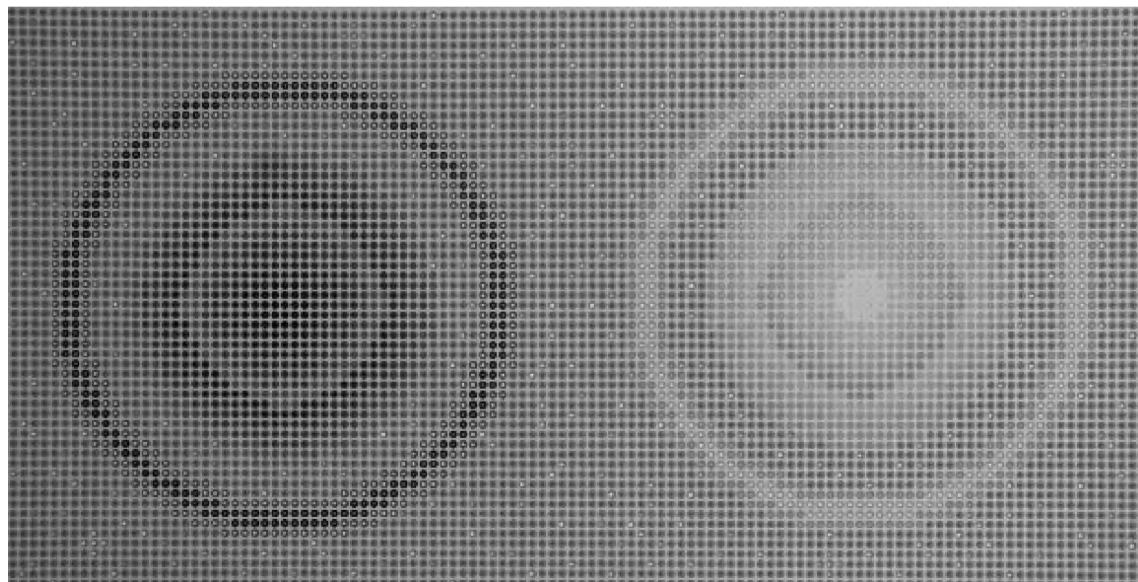
Prins de avânturi revoluționare, ațâțat de acele exaltări lipsite de proiect ale tinereții ardente Abel, personajul-narator, aderă mai mult mânat de circumstanțe și influențe personale decât de un crez politic la o organizație subversivă, al cărei scop era schimbarea guvernului de la Caracas. Un atac pripit la președintele republicii chiar în plină stradă, soldat cu rănirea lui, pus la cale de un nucleu radical al organizației aduce cu sine fireas-



ca represiune din partea autorităților. Membri grupului de atentatori sunt prinși și executați, iar ceilalți membri ai organizației, răspândiți prin toată țara, căutați pentru a fi judecați și, eventual, condamnați. În aceste împrejurări, ca să-și scape pielea tânărul Abel hotărăște să fugă în junglă. Călătorește vreme de șase luni pe fluviul Orinoco, explorând triburile de indieni din pădurile de pe malul sudic al fluviului, prilej cu care deprinde câteva dialecte noi. În junglă se îmbolnăvește de friguri și zace într-un bordei precar dintr-un sat mizerabil de indieni, Manapuri, mai bine de două luni cu slabe speranțe de însănătoșire. Ajutat de un fost negustor venezuelan pe nume Pantaleon, pripășit acum în satul de indieni, Abel își recapătă sănătatea, prinde putere cât să ia decizia de-a merge mai departe într-o regiune muntoasă mai uscată, mai prielnică sănătății, împreună cu câțiva membri ai tribului Maquiritari, aflați prin zonă cu interese comerciale. Ajuns după o călătorie de peste trei sute de kilometri în munții Parahuari, se convinge destul de repede că nu dețin rezerve nescacate de aur așa cum circulau legendele. Nici urmă de aur. Și totuși găsește ceva mai prețios, o nesfârșită pace sufletească, un soi de beatitudine indefinită cum nu cunoscuse încă: „... în nămolul lac al inimii mele, trebuie să fi căzut câteva picături sacre – de la păsările în trecere, din acel disc purpuriu ce coborâse acum dincolo de orizont, de pe colinele ce se întunecau, din rozul și albastrul cerului infinit, din tot ce cuprindeai cu ochii; și m-am simțit purificat și aveam sentimentul ciudat și teama unei secrete inocențe și spiritualități a naturii – presimțirea unui tărâm, teribil de îndepărtat probabil, spre care ne îndreptăm cu toții; a unui timp în care ploaia cerească ne va fi spălat de orice pată și păcat. Această pace neașteptată pe care o aflasem mi-a apărut de-o valoare infinit mai mare decât metalul galben pe care nu-l găsisem, cu tot ce putea oferi el.” (p. 28-29)

Pentru o vreme, nu bănuia cât, Abel se stabilește într-un sat de indieni situat în zona nordică a munților Parahuari. Satul de fapt era o casă mai mare în care toți membrii tribului, bărbați, femei și copii stăteau de-a valma, ascultând de șeful lor autoritar pe nume Runi, căruia străinul îi câștigă prietenia cu mici cadouri. Iar pentru ca relația lor să fie și mai solidă beau împreună o cantitate enormă din cidrul preparat chiar de femeile din trib, până când după multe ore, însufleții de forța oarbă a beției proferează bezmetici formule de amenințare la adresa dușmanului de moarte, Managa, un șef de trib care trăia la câțiva kilometri depărtare. La beție Runi nu-și închipuia mai mare ispravă decât să-i verse sângele lui Managa și întregii lui familii, iar oaspetele Abel ce-avea mai înțelept de făcut decât să-i ațâțe ferocitatea? Chiar și sălbatici, oamenii beți au o plăcere nebună să se creadă viteji.

A doua zi, în afară de cumplita mahmureală, Abel



Thamrongsak Nim-Anussornkul (Thailanda)

Să te înalți și să mori, serigrafie, 2010

n-a găsit ceva care să-l preocupe serios. Viața alături de indieni era în cel mai bun caz plictisitoare. O lăncezeală continuă în hamac, zile nesfârșite de stat în casă din cauza ploilor. Când era vreme mai bună se-ndemna la plimbări prin savană și pădurile dimprejur. Fusese totuși instruit până unde să meargă, care e limita, unde se poate vâna și unde nu trebuie mers cu niciun preț. Runi și cei din tribul său erau convinși că nu departe, într-o pădure învecinată trăiește o vrăjitoare foarte puternică numită Didi, a cărei fiică, zburând prin copaci – „o pasăre mare cât o fată mică” (p. 84) – e capabilă să te farmece. Are puteri nebănuite, e invizibilă, știe limba animalelor pe care le conduce și care o ascultă.

Superstițiile și angoasele indienilor în loc să-l înspăimânte îi ațâță mai mult curiozitatea lui Abel, astfel că ieșind din vorba protectorului său se avântă înspre pădurea interzisă. Dincolo de frumusețea păsărilor și cântecele lor, de mirosul florilor necunoscute, în acel „paradis al maimuțelor” simte în preajmă ceva ciudat, ceva care-l urmărește parcă dintre copaci însoțindu-l peste tot, o salbă de sunete roștite într-o limbă necunoscută care nu putea fi nicidecum mimată de vreun animal. La-nceput amenințătoare parcă, simțea din inflexiuni și ton, mai apoi muștrătoare, iar după o vreme împăciuitoare și chiar prietenoasă, părea a fi glasul cuiva care dorește să intre în legătură cu el. Momentul se ivește când, amenințat de un șarpe care tocmai răsărise nu se știe de unde tăindu-i cărarea, apare brusc o fată neînchipuit de stranie care supune șarpele făcându-l să se încolăcească blând pe un picior. Parcă ar fi fost stăpâna lui. Cum să reacționezi când îți stă-n față ceva imposibil de imaginat? În multe feluri și-ar fi putut închipui Abel o femeie, dar nu astfel, și tocmai din această pricină uluirea lui, devenită curând fascinație îi va scobi de-acum sufletul neîncetat, amestecând neliniștile și bucuria în tot soiul de cocteluri fără nume. Scundă aproape cât un copil, schimbându-și culoarea feței după dispoziția sufletească, cu o culoare indecisă a ochilor, Rima, așa o chema, i se impune de la început ca stăpână și protectoare a animalelor pădurii cu care comunică în limba lor. Aproape invizibilă în ușurința cu care se deplasa, era neclar dacă se cațără sau zboară prin copaci.

Prins între dorința de-a se apropia de Rima cât mai mult și, pe de altă parte, nevoia de-a respecta convențiile de musafir în tribul lui Runi, tertipurile, eschivele și simulacrele pe care va trebui să le improvizeze mereu pentru a înșela vigilența gazdelor îi vor răsuci viața într-un fel neașteptat. Abel realizează că Rima e creatura de care se tem indienii, considerând-o fiică a maleficei vrăjitoare Didi. Înțelege, de asemenea, că pentru nimic în lume nu trebuie să se afle că are vreo legătură cu ea. Pentru ei, ea era un demon. El, însă, care apucase să o cunoască știa deja cum stau lucrurile. Este probabil ultima reprezentantă a unui neam ce s-a stins. Mama ei murise când era foarte mică. O cunoștea doar dintr-un vis în care i s-a arătat sublimă și luminoasă ca o icoană. Salvatorul ei este Nuflo, acum un bătrânel pe care îl numea unchi și care încerca să păstreze taina originilor ei. Ea însă tânjea de mult timp să ajungă la Riolama, un loc muntos la cam o lună de mers pe jos în ritm soldătesc, unde bănuia că se află neamul ei. De prisos să spunem că Abel nu s-a putut împotrivi rugămintilor fetei să o conducă la Riolama. E specific farmecului învăluitoare al dragostei să faci cu dedicație lucruri pe care nu ți le-ai propus niciodată și să vânez cu avânt ținte ce nu-ți stau în vizer, scumpe însă ființei care te-a fermecat.

Neamul ei nu mai exista la Riolama. Drumul

până acolo, nodurile făcute de-a lungul aventurii în plasa pasiunii ce-i leagă, dezvoltarea deopotrivă melancolică și încântătoare a iubirii reciproce au darul de-a mângâia oarecum dezamăgirea Rimei. Ar fi vrut să știe de unde vine, să poată vorbi în limba ei pe care nimeni altcineva nu i-o înțelegea. Simțirile ei se exprimau mai acurat și limpede în acea limbă, dar Abel n-o știa și suferea amândoi. Realizează, trist, că Rima e unică și ultima dintr-o viță de oameni superiori care s-a pierdut. Există undeva în acele ținuturi o floare numită *Hata* care înflorește într-un singur exemplar o dată, durează cât ține luna plină și dispare definitiv din acel loc pentru a apărea iarăși singură într-un alt loc pe pământ. Nu cresc două la fel în același timp. Floarea asigură viață lungă găsiturii ei, dându-i și puterea de-a învinge în toate luptele pe care le are de dus. Între Rima și acea floare poate că este vreo legătură secretă, așa crede Abel. Unicitatea lor face lumea mai tainică și mai fascinantă.

Poate ne-am fi așteptat la o aventură spectaculoasă. De fapt e dragostea nefericită și scurtă dintre două ființe aparținând unor specii diferite. Orice s-ar spune, Rima nu era „dintre noi”. Din ceea ce noi știm c-ar fi măsura dragostei, un singur sărut s-a consumat în relația lor. În rest cea țesătură vrăjită de priviri, emoții, fantazări și deștinuiri care compun o poveste de dragoste. O sarcină numai de ea știută sau un presentiment care-o-ndemna să ducă la-mplinire fatalitatea, a făcut-o să se întoarcă singură în pădurea peste care se credea stăpână. Împotrivirea lui Abel a fost zadarnică. Surâsul ei nevinovat și asigurarea copilăroasă că o să-l aștepte în pădurea lor, la întoarcere, nu i-au învins lui Abel presimțirea neagră că nu se vor mai vedea. Dar cum s-o ții, cum să astâmperi cu argumente pornirile unei astfel de ființe?

La întoarcere n-o găsește acasă, acolo unde locuise de câțiva ani cu unchiul ei Nuflo, la marginea pădurii. Întârzie săptămâni și luni. Niciun semn de la ea. Află mai târziu de la fratele gazdei sale Runi că tribul acestuia o vânașe prin pădure până ce, cățărata în vârful unui copac uriaș, nemiavând scăpare se aruncă sau se scapă în foc. Căzând în rugul ce se-ntinsese cu vâlvaie până spre vârful copacului, ultimele ei strigăte chemau numele lui. Groaza acelor dezvoltări, transformată rapid în furie nebună și ură de moarte, îi dau atâta putere cât să răzbune pieirea iubitei. Instigă și, de fapt, provoacă și ajută tribul vrăjmaș să-l nimicească pe Runi cu toată comunitatea sa. După care se lasă voluptuos în mrejele disperării, dorindu-și moartea. Demența provocată de chinul sufletesc, singurătate și foame nu pot să învingă icoana Rimei pe care parcă suferința o făcea mai pură, mai învăluitoare, până ce într-un moment extatic se vede contopit cu ea într-o uniune a sufletelor de nedespărțit. E apoteoza postumă a nefericitei lor iubiri.

Imaginea lui Abel în pădure, culegând os cu os rămășițele Rimei din cenușa rugului unde murise e copleșitoare. Nu se lasă până nu recuperează fiecare oscior, îl sărută și-l pune alături de celelalte. Le spală cu evlavie și le depune într-o urnă făcută cu propria mână, destul de grosolană dar trainică, pe care a scrijelit formula: „*Sin vos y sin Dios y mi*” ceea ce înseamnă: *fără tine și fără Dumnezeu și fără mine*. E agonia unui ins zdrobit căruia pierderea iubitei i-a zădărnicit credința și i-a secat sufletul. Pentru că nu e o femeie oarecare, ci chiar *ultima* dintr-o spiță care nu va mai fi niciodată. Așa, cu urna în care purta oasele ei pusă într-un rucsac îl vedem călătorind de-a lungul junglei în direcția începutului de poveste. Spre Georgetown, de unde fugise în junglă. Un sfârșit pretimpuriu și sălbatic al imposibilei lor iubiri.

Poate că tocmai tensiunea enormă a gesturilor nerealizate, a dorințelor neîmplinite fac să ne pară nouă, cititorii, atât de inacceptabil tristă povestea lor.

E specific unei transpuneri bune să nu simți că ai de-a face, de fapt, cu o traducere. Textul sună atât de bine în redarea lui Alexandru Vlad încât ai tot timpul impresia unui original, performanță rarisimă. Uiți că de fapt cartea a fost scrisă în altă limbă decât cea în care tu o citești. Această acuratețe și expresivitate cred că stimulează lectura participativă de care pomeneam la început, facilitând empatia cu cele întâmplare și, mai cu seamă, suferite. Poate părea anacronică în pasionalitatea ei simplă, inocentă și patetică celor confiscați definitiv de amoriurile lipsite de ritual și fantezie, hipersenzuale și oarecum atletice în desfășurarea lor gestuală, specifice culturii dezinhibate a ultimei jumătăți de secol, însă cred că tocmai acesta e secretul. De aici vine puterea ei. Este o poveste de iubire în formulă catară (*kasapoï*, adică *cei puri*), liberă de senzualitate, fără gesturi, fără corp, țesută integral din priviri, emoții și cuvinte, al cărei registru dominant nu e plăcerea ci fascinația în a cărei tensiune se dezvoltă venerația cvasi-religioasă. În acest registru catar, poate că purificarea prin foc, moartea Rimei în flăcări nu e un simplu detaliu scenografic. Probabil că nu acesta a fost planul autorului, însă nu înseamnă că nu am putea folosi această cheie de lectură. ■



Aria Komianou (Grecia) Nr. 779, xilografură, 2008

lecturi

„Biopoemele” lui Dinu Flămând

Ion Pop

(Urmare din numărul trecut)

Diferența față de începuturi ține de gradul sporit de intelectualizare a notației, de topire a reflecției în concrete. Pe de altă parte, însă, e mărturisită și o nouă deschidere spre „sărăcia” aparentă, a trăirii ce se cere exprimată în imediatul notației necenzurate intelectual: „iar în această rușine ce te îndeamnă să-ți fie rușine / de suflet / doar o bogată formă de sărăcie / inventează diversitatea // poezie / intensitate”; „uneori / pur și simplu te ajung lucruri / ce se întâmplă / și par să curgă dintr-un rezervor plin”. Pe măsură ce înaintăm în lectură, observăm însă că nivelul senzorial al receptării lumii e departe de a prima, totuși, fiind atras într-o chimie complicată, cu multe retorte și alambicuri prin care concretele sunt dispersate și recompuse intelectual și, doar din când în când, lăsate ca eșantioane ale trăirii fruste înrămate în cadre barochizant-manieriste, ce denotă o deplasare a accentului spre un soi de „meraviglia” surprinzătoare, provocatoare de plăceri mai degrabă ale intelectului decât ale simțirii, insolitul combinatoriu luându-și partea leului.

Se vede ușor că se lucrează cu formule de esență oximoronică, diseminate mai peste tot: „renunțarea ce continuă să îngrășe speranța ta // mister / ajuns la tine când tocmai pleacă / fără să se lase întrebă”, „accelerează încetinind” (timpul), „renunțarea devine revelația ta”, „absența te umple”, „numai o anumită obscuritate rămâne / singura limpezime cernută”, „și iată-mă născut cu primul țipăt postum”, „aburii respirației tale / fugeau deja ca un nor postum” etc. Ceva din *ingegno*-ul artefactului manierist și din gongorisumul hispanic e reactualizat de astfel de asociații ce mizează pe surpriza incompatibilităților, cu foarte rafinatele combinații de propoziții conceptuale cu altele de natură material-afectivă, precum acest frumos concentrat aforistic, cu aura lui de enigmă sapiențială: „iar săgeata spre viitor tot în trecut ajunge / cu o melancolie inexplicabilă”; sau insolitul ecuației unor sintagme în care abstracțiunea cea mai austeră e obligată la sugestii de materialitate frustă, ca în micul, concentrau poem *Clinamen*, unde noțiunea filosofică sugerând mișcarea de deviere a atomilor din căderea lor spre nimic este astfel „comentată”: „dacă din norul morții franjurii ploii sunt paralele / cu ploaia din norul vieții cum să înfrunți furtuna / ce amestecă plânsurile / altfel decât furând *clinamenul* epicureic // ic al *țapinarului presocratic* (s.m.) înfipt / în chiar fibra destinului // ipotază cerșită zeilor statisticienii”. Sau, în alte părți: „da sunt zorii de zi / târnăcoape izbind în ușă / ca în beethoveniana a V-a”, „gândirea ce ucide dorința se dă pe mâna unei tâmpenii / care cu aceeași foarfecă de tuns oile / emasculează speranța / din metafizica săracului”... E ca o concesie făcută de un spirit rafinat până la sofisticare, câte unui dat „primitiv”, chemat să împospăteze sângele nobil, foarte albastru și subțiat. Nu departe dăm de alte cutezanțe ale alăturărilor de abstracte extreme și materii: „energie palidă transpirând materie”, „piscurile precedentei”... Se poate ajunge, astfel, și la texte unde asemenea articulări ating praguri ultime al artificului confruntat cu firescul gestului cotidian „trivial”: „centrul cercului absorbit în centricitatea / centrului meu de frustrări concentrice // mizerabil alcool de sfeclă băut în cătunul de la capătul cel mai plat al lumii // de ce dracu trag eu de limite / băjbâind la ușa cu mânere puse pe cealaltă parte // golul din stomacul meu / continuă să peticească / până spațiului-timp care mi-e așternutul murdar”... (*Centricitate*).

Foarte mediate, așadar, de aceste figuri de limbaj

rafinat calculate/provocate, stările de spirit se reconstituie oarecum la distanța celui „frig intermediar” ce reincheagă particulele sensibilului în configurații unde punctele de plecare se recunosc cu o oarecare dificultate, lăsând compensarea emoției epurate pe seama plăcerii mai pretențioase, s-ar zice, a descifrării subtililor mecanisme combinatorii. (Trimiterea, într-un poem, la celul Vladimir Holan nu e tocmai întâmplătoare). „Trăitul” pretinde totuși să fie recunoscut ca element tranzitiv într-o mișcare discursivă tensiionată, cu căutări dificile de sine, cu sensuri mereu ravnite și mereu împiedicate să fie prinse în dinamica verbală, cu câștigul îndoielnic al câte unei mallarméene flori absente, dar și cu speranța de a atinge în cele din urmă centrul cel mai acut al trăirii. O spune, în felul complicat pe care am încercat să-l aproximez până acum, al unui discurs ce-și împarte virtuțile între capacitatea de chintesențiere verbală și numirea directă a unui soi de trăire convulsivă a realului, poezia intitulată *Silabe*, care e și o reprezentativă *ars poetica*, de citat în întregime: „cuvintele rămân doar o întâmplare a poeziei / în mușcagul poezității... / mai numeroase în ea sunt apropierea / ezitante și intrările ce te dau afară // sau acel mod de a continua să te fragmentezi / prelungindu-te / până la amânata întâlnire dintre cel care / încearcă să vorbească și restul din el plecat după înțelesuri // (cu speranța naivă că sunetele ar putea aștepta în aer / întoarcerea indiferentului care aduce în dar o floare / absentă) // dar / cât îmi stă în putință / indiferent la indiferența / guralivă a negativului / eu cred că rămân părleazul / pe care încălecă furia voastră să treacă dincolo // cuvinte frecându-se de cuvinte până când / deodată / în marile intervaluri de întuneric / se reped unele peste altele și își zdrobesc vertebrele / de silabe / să sugă măduva urletului”. Jocul acest dintre extrema rafinare/abstractizare a expresiei și „punctum”-ul planului „primar” introdus în text e chemat să întâmpine un anume pericol al sicității și prețiozității discursului.

Sub aceste demersuri de subtilă artă combinatorie de structură oximoronică în ecuație cu o trăire scufundată pentru a țâșni intempestiv, din loc în loc, în poem se ghicește o neliniște atent disimulată a subiectului în fața trecerii timpului și a degradării biologice - sugestie oferită, bunăoară de un poem precum *Kairos*: „sigur că ești înspăimântat / și gata să asști în efigie / la propria-ți dispariție // dar în același timp chicotind / fiindcă tocmai scoți din mână șiretenia / uitării bine plasate”. Astfel pusă, problematica existenței periclitată apare oarecum atenuată în tensiunile ei direct angajante, în măsura în care „șiretenia” evocată, ca marcă a conștientizării relativ neutralizante a neliniștii subiectului, soi de rezervă a siguranței de sine, intervine pentru a păstra controlul rațional asupra faptului trăit și al reacțiilor la el.

Unitatea de viziune se conservă și în micul ciclu erotic *Petrarca în gară la Avignon*, căci procedura oximoronică e și aici larg utilizată, chiar cu un anume exces. Oarecum actualizat, poetul Laurei e privit ca trăind într-o „abstractă adorație”, adus la nivelul civilizației imaginii, într-un univers supravegheat de „ochiul camerei”. O „iubire lipsită de eros” sugerează și celelalte texte din serie, în care făpturile eventualului cuplu înaintează doar la nivelul unei anumite tensiuni afective ce se descoperă repede ca fiind iluzorie (femeia „se deplasează cu marea ei imobilitate / spre iluzia unei posibile întâlniri”, „eu exist cuibărit în exteriorul ei / ca un ghem de iluzie”), într-un cadru unde realul concret se suprapune convenției sale - „vântul de-afară îndoie frunzele din tablou” -, iar jocul dintre planul verbal și cel al realității palpabile

rămâne suspendat în pragul „inaccesibilului”: „uneori tocmai iese din spatele unei fraze / și se arată indulgentă cu lucrurile reale / ajunse la timp în realitatea spre care porniseră / la îndemâna inaccesibilului” (*Îndepărtată apropiere*). Iar poemul *Emigrantul Ulise* transferă tema tensiunii abstracte dintre apropiere și îndepărtare în cadrul mitic cunoscut, unde „lumea în strălucirea ei / este o apropiere ce distanțează mereu”, ceea ce zărește emigrantul Ulise e doar „un țărnam provizoriu și o improbabilă casă”, cu o Penelopă ca „improbabilă femeie”, în timp ce despre el ni se spune că „repetă zi de zi exercițiul îndepărtării continuând să plece din sine”. Excesul de reflecție abstractă dăunează aici, ca și în alte câteva poeme, în care echilibrul dintre concret și abstract e afectat, iar apelul la un soi de prozopopee, de tipul „tăcerea își sugde degetul” (altundeva: o „probabilitate care imploră”, „pletele rezonanței extatice”...) nu-l restabilește.

În ciuda aparențelor impresionist-peisagistice sugerate de titlu, *Umbre și faleze* (2010) menține poezia în același registru al concentratului de meditație epurată, abia colorată material, iar „schema” sintactică a viziunii rămâne cea pe care am numit-o oximoronică. Semn că tensiunea stărilor de spirit trăite în fața „realului” - un fel de tensiune cumva suspendată într-un spațiu cu repere nesigure - e o constantă a acestei perioade mai recente a scrisului lui Dinu Flămând. I se asociază acum și mai pregnant obsesia inconsistenței lumii și a propriilor trăiri, susținută în planul imaginii de frecvența motivelor *umbrei*, *frigului*, *stingerii*, iar într-un plan mai abstract, al *ezității*, *indeciziei*, *incertitudinii*... În același regim paradoxal, un poem vorbește sugestiv și oarecum în rezumat pentru acest segment al poeziei sale, despre o „opinteală a nimicului / elan al stingerii”. Regimul evanescenței senzației asociat reflexivității ce filtrează foarte exigent ecourile concretelor, reverberațiile materiei, devine parcă mai autoritar, asigurând permanentizarea acelei tensiuni supravegheate din relația subiect-exterioară, menținută - tensiunea - într-o stare de nerezolvare, căci termenii ei evită coagulările ferme, orice promisiune de cristalizare fiind pusă sub semnul întrebării în chiar momentul când părea realizabilă. E sugerată mai degrabă o stare de entropie a eului și a lumii, cu ultime eforturi, aproape de extenuare, de a recompune (sau regăsi) entități aproximabile, o dinamică oboșită a relației cu sine și cu universul din afară, în linia acelei dialectici a plinului și a golului, de inspirație orientală, pusă la lucru încă în poemele din *Dincolo*: „în acea amânare invizibilul eu / era singura lumină adunată / pe sîta orbului // eu sufăr / eu sunt / eu aud / auzeau și sufereau și erau / ezitarea lor în desfășurare // din soarele lor intern / dădea lăstari umbra lor / ca lumina somnului”. Sau: „ne-au părăsit infidelii dar iată că ne trimit / umbra lor / ca o mângâiere de praf // și pe măsură ce se înecă aflăm / că nimeni / ca ei / nu e mai aproape de consistența lui nimeni // lumina din adâncul întunecimii / supurează atunci în noi / ca seva unor lăstari”... Iată, așadar: „ezitare în desfășurare”, „consistența lui nimeni”, ori - pe pagini următoare - „ceva se apropie din afară venind lăuntric / și se lipește fără să ne atingă / iar piatra ochiului devine lichidă // găsim degetele noastre la mâinile lor /.../ totul rămâne dar continuă să dispară”... Spațiul imaginar se umple astfel cu „ceremonii ale invizibilului”, subiectul se simte „deschis spre ceva concentrat și dispers”, „criza vizibilului își umezește ochii”, „cel prezent în el cu absența / simte mai mult decât simte”... Într-adevăr, se produce o ciudată focalizare a atenției afectiv-raționale a subiectului, atât doar că ea surprinde inconsistența „referinței” și a amintitului „elan” către ea. Înaltul grad de conștientizare a acestei stări de criză a raporturilor cu sine și cu lumea are dublul efect al permanentizării ei, însă și al unei stăpâniri raționale a spectacolului dispersiei și disoluției, înregistrat și „comentat” cu o stranie detașare. Notația de factură „impresionistă”,

câtă e, comportă mereu și o „interpretare”, registrul senzorial al discursului (bine caracterizat de Eugen Negrici în prefața antologiei ca alcătuit din „pâlpâiri, scurte zvâcniri nervoase, mișcări de limbaj abrupte, emisii întâmplătoare, dispartate, dezintegrări ale unui tot spre care, în lectură, te simți invitat să aspiți”, sugerând „pierderea silinței constructive” și propunând un „monolog al dezabuzării și renunțării”) apare puternic intelectualizat. Chimia subtilă dintre stratul senzorial al discursului și componentele sale reflexive și de referință culturală e peste tot remarcabilă, ca de pildă în aceste versuri: „de câteva nopți zilele ne sosesc cu noaptea în cap / nimbate deja de gravitatea dispariției lor // ultimele păpădii ale toamnei sunt vizitate de bondari grași / înainte ca iarna să-și anunțe strategia de purgatoriu // Respighi deapănă cu înfinită delicatețe un fir perpetuu / din poema autumnale // între frunză și vânt rămâne o pauză muzicală prin care sufletul // se golește de sânge”. O ușoară prețiozitate se mai simte din când în când, obiectul concret sugestiv poate sta alături de metafora verbală dublată de altele, de marcă reflexiv-livrescă (v. „e o bănuială de muzică ce se bea / din ipoteza surzeniei /.../ die schöne Müllerin / intră în odaie / mirosind a uitare /.../ privești în gol cum de pe / degetul întâmplării se prelinge / această ironie sonoră”; „fereastra întredeschisă își vinde în stradă / vicleșia de joc secund”), alături punctul de plecare peisagistic atrage asociații insolite, rafinate, de mare sugestivitate („marea străbătută de un fitil de raze / se pregătește să explodeze / în infinit”, „aerul miroase ca sarea legendelor când Helena / adulmeca de pe mal transpirația grecilor”). Ceva din prospețimea „naturistă” a *Altoiuilor* de odinioară mai revine în aceste poeme de meditație exigentă și de complex calcul combinatoriu, făcând cumva legătura cu mai vechea „înstrăinare familiară” adusă în vecinătățile pretențioase ale unui discurs tot mai accentuat reflexiv. Dăm, astfel, de poeme ce nu-și refuză lirismul evocator de peisaje familiare, foarte binevenite în spațiul atâtor decantări meditate, precum: „marea atinge linia inimii / apa e răcoasă ca o otavă propaspăt cosită // e ceva în neregulă cu mintea mea plecată / pe munți de apă / mă ajunge de departe un fum / de Transilvanie mediteraneană / cu dealuri vârlurind printre pești-mistreți // locuim cu toții plecați de-acasă / și revenim cum cerul se boltește deasupra apei // noaptea cade brusc / se aprinde o veche lampă cu petrol // cu un ziar vechi umbra unei mâini /șterge o veche sticlă afumată”. Sunt elemente de „contrapunct”, remarcate și de prefațatorul antologiei de acum. Ele sunt parcă și mai pregnante în micul ciclu de *Trei poeme braziliene*, texte mai ample, descriptiv-evocatoare, cu interferențe ale datului imediat, concret, în chip mărturisit încurajate de lecturi din „poetul brazilian” datat senzației proaspete, unde „transpirația de eu auctorial” apare ușor ironizată și poetul se lasă pradă - binefăcătoare - „imaginației concrete”.

Cum s-a spus, Dinu Flămând nu e un poet „monoton” și monocord, poezia sa rezervă o anume doză de „imprezibil”. Dar o unitate de adâncime a viziunii există, de n-ar fi decât să mai amintim o dată parcursul de la inițiala „înstrăinare familiară” la mai recentul „frig intermediar” și la încercarea de a concilia contrariile în acea dialectică subtilă a plinului și golului, interpretată personal și modelată de tensiuni, neliniști și aprehensiuni proprii cu privire la fragilitatea raporturilor dintre eu și lumea plină de contradicții și de incertitudini în care trăim.

imprimatur Palatul banilor

Ovidiu Pecican

A tunci când ne plângem - și o facem cam mereu - că nu mai e cum era, că trecutul aureolat nu a avut urmări pe măsură, că bruma de educație a populației s-a dus în vânt, că orașele noastre se ruinează, că odată cu fiecare clădire moare ceva dintr-o identitate moștenită, a noastră, sunt două posibilități: să facem simplă conversație, simulând interesul civic pentru ambianța și modul în care trăim sau să discutăm programatic azi despre ceea ce s-ar conveni să facem începând chiar de mâine. Este, oare, de neevitat un curs descendent al lucrurilor? Depinde totul numai de bani, de bugete? Sau schimbarea ar trebui să survină în primul rând în modul nostru de a privi și gândi?

Se pare că arhitecta Cristina Țurlea a înțeles miza adevărată a leit-motivelor noastre cotidiene de conversație și a decis că domnia sa face parte din categoria celor care trag concluzii asupra trecutului doar pentru a le folosi ca premise în modelarea viitorului. Albumul *Banca Națională a României. Cronica restaurării Palatului vechi/ National Bank of Romania. Chronicle of the Old Palace Restoration* (București, Ed. Cadmos, 2010, 288 p.) ar putea fi pus, fără îndoială, sub genericul „Ce valori de patrimoniu avem și cum le păstrăm”, fiind asumat de oricare dintre fundațiile născute după Revoluție în numele conservării Bucureștiului Vechi, a României cu stil și chiar - mai generic - a respectului față de valori. Chestiunea locuirii presupune, evident, nu doar dezvoltarea pe noi dimensiuni a ceea ce există ceva, fie și în răspăr față cu tradiția, abordând verticala inovației majore, ci și prezervarea în condiții optime a ceea ce deja există ca valoare. Etica în ordinea căreia elaborează Cristina Țurlea este tocmai aceasta: să nu trecem indolenți prin peisaj; să observăm, să prețuim, să valorizăm preajma. De aici poate reîncepe totul.

Într-un echilibru salutar al imaginilor cu textul, cartea-album propune, așadar, o reconstituire a apariției și articulării concrete a ansamblului arhitectonic reprezentat de Palatul Băncii Naționale a României din București, strada Lipskani nr. 25, clădire somptuoasă, solemnă, model de realizare arhitectonică europeană de la sfârșitul veacului al XIX-lea, numărându-se printre celelalte exemple care au făcut din capitala Regatului Român un loc al întâlnirii faste dintre Orient și Occident. Să scrii pas cu pas istoria unei clădiri, urmărindu-i cu grijă planurile, modificările aduse de scurgerea timpului, ici și acolo, celelalte uzuri și abuzuri este o muncă de devoțiune care include și efortul de „cărmidar” al scotocitorului de arhive (expresia îi aparține istoricului David Prodan). Am întâlnit așa ceva o singură dată, prin 2002, la o familie de profesori francezi care își cumpăraseră un mic conac nobiliar din împrejurimile Nantes-lui, având ambiția de a-l reconstitui apoi așa cum fusese înainte de Revoluția Franceză. Ceea ce a urmat a fost că Nadine, profesoară de matematici la bază, a început să frecventeze arhivele, să descopere corespondența familiei nobiliare ce construiseră edificiul, să descifreze, prin intermediul ei, intențiile și etapele construcției, dar și poveștile de viață pe care le presupunea toată această desfășurare istorică, să îi urmeze pe micii aristocrați de provincie în exilul lor provocat de ridicarea din 1789, pe scurt, să se îmbarce într-o aventură istoriografică fără egal. Asemănător îmi pare și periplul Cristinei Țurlea prin istoria balzaciană a construirii unui palat menit să reprezinte simbolul finanțelor românești. Cele cinci capitole care trec în revistă construcția (cap. 1), amenajările, adaptările și extinderile din sec. al XX-lea (cap. 2), consolidarea, restaurarea și refuncționalizarea de după 2000 și revitalizarea spațiilor Palatului (cap. 5) surprind o poveste care nu are nimic previzibil și care, până la urmă, este o adevărată meta-

foră a transformării vechiului București în cel nou, modern. Într-un anume sens, marea operațiune de construire a unei capitale pe Dâmbovița care să aibă contururi pariziene are valoarea unei declarații identitare pro-occidentale, după secolele de orientalizare forțată, și mai puțin aceea a unei imitații servile a Luteției. Sintagma „Micul Paris” surprinde o direcție de înaintare și un spirit al timpului și locului, dar a fost prea adeseori răstălmăcită ca aspirație de transplant, în Câmpia Română, a formelor de civilizație din Île de France. Aparent, și *Istoria civilizației române moderne* a lui E. Lovinescu pledează în favoarea acestei ipoteze de lucru, înregistrând primele forme de adaptare la spiritul românesc a importurilor apusene, dar, în fapt, lucrurile sunt mai complexe, niciodată preluările nefiind integrale și neselective, după cum nici întâmplătoare nu au fost. Dincolo de ele răzbătea ceva mai adânc, nevoia de externalizare a unor tendințe evolutive proprii, și în acest sens comparatismul de tip clasic, ce expediază sub termenul de „influențe” asemenea comerț de idei și forme, ar trebui regândit.

Compararea Băncii Naționale bucureștene cu omoloaga ei pariziană - s-a observat deja - duce la concluzia că varianta de pe meleagurile noastre este o construcție mai umană, mai puțin opresivă și alienantă. Cred că acest detaliu de receptare sprijină afirmațiile mele anterioare, moderând opinia conform căreia originalitatea nu poate fi decât explozivă și radicală. La noi ea este mai degrabă prin adaptare, ceea ce îi conferă și subtilitate, dar o face și mai greu accesibilă privirilor grăbite. Poate că a sosit timpul să abandonăm vechile scheme, rigide, de interpretare și să diversificăm discursurile cu privire la materialul pe care îl analizăm, fie că este vorba despre identitatea noastră, fie că se au în vedere forme culturale și de civilizație proprii.

Revenind la autoare, Cristina Gabriela Țurlea este licențiată în arhitectură și urbanism la Universitatea „Ion Mincu” (1990) și în drept administrativ (2003) la Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”, a urmat cursuri de specializare la București și Rotterdam. Din 1990 lucrat ca arhitect în cadrul mai multor firme, iar din 2005, în cadrul Băncii Naționale a României. Este doctor în arhitectură și a publicat *Arhitectura și spațiile publice*, ca și albumul comentat aici. La începutul lui decembrie 2010, ea a vernisat în Sala Octav Doicescu, din București prima sa expoziție de pictură, intitulată *Culori și culoare*; circa cincizeci de uleiuri și acrilic pe pânză ori carton, înfățișând peisaje, flori, naturi moarte și artă abstractă. Cum se vede, îmbinând reflecția teoretică și efortul practic în domeniul ales, dar abordându-l chiar și la locul de muncă în calitate de artistă care nu își uită vreo clipă opțiunea și vocația principală, Cristina Țurlea încearcă să se afirme, tenace, pe mai multe câmpuri înrudite, bucurând publicul cu prezența unei noi autoare-artiste. Nu este nicio dificultate în a recepta arta cuiva care se dovedește redutabil și ca teoretician și cercetător. Fenomenul semnalează mai curând afirmarea impetuoasă a unei noi generații de înaltă și exigentă intelectualitate, care nu admite să se vadă redusă la statutul artistic visceral pe care, uneori, neștiind ce să facă mai bine cu noile prezențe, critica l-a atribuit unora dintre noii veniți.

Mi-ar fi plăcut să văd și expoziția în care, scăpată de constrângerile reconstrucției istorice și ale edificării, sensibilitatea rafinată a artistei s-a manifestat nestingherită pe suporturi plastice. În lipsa acestei oportunități, albumul dedicat istoriei și transformărilor Palatului Băncii Naționale mă răsplătește și mă convinge de potențialul unei personalități în plină afirmare.

sare-n ochi

Amintiri din copilărie

Laszlo Alexandru

Probabil că, între cei care am supraviețuit în ultimii ani ai dictaturii lui Ceaușescu, fiecare aveam un anumit motiv de acută nemulțumire. Unii acuzau frigul din case, alții foamea, alții sărăcia, alții cenzura, alții umilințele de nedescris, alții înghesuiala pe troleibuzul care venea când și când, alții frica difuză și permanentă, alții lipsa de perspective. Și tot așa mai departe. Pe mine mă deranjau variantele rare de a-mi exersa limbile străine, pe care le învățam din pasiune și dintr-o anumită înclinație înăscută. În oceanul de conformism și uniformitate, care se întinsese peste capetele noastre, procurarea unei cărți în altă limbă decât româna era un eveniment, iar revistele și ziarele străine erau complet inexistente. Politica stalinistă de izolare totală față de restul Europei izbea, mai întâi, în posibilitățile de comunicare.

Internet și computere oricum nu existau, iar mașinile de scris erau înregistrate la miliție, unde în fiecare an trebuia să te prezinți cu "mostre" dactilografiate, la obișnuitul control. Pentru a scrie, lumea se refugia în fața caietului și a stiloului (creioanele aveau mină subțire, care se tocea ori se rupea ușor, iar pixurile, din plastic ordinar, curgeau și lăsau pete pe hîrtie). În schimb stilourile!... Mă gândesc la cele chinezești, aduse pe furiș din Ungaria, cu penița suflată în aur și capacul sclipitor. O minune.

După al doilea stilou distrus, l-am descoperit pe meșterul Maniu. Era unicul meșteșugar privat care mai exista în Cluj. Toate celelalte servicii fuseseră demult naționalizate, doar el mai rezista, reparînd stilouri. Avea o odaie în centrul orașului, cu ieșire pe străduța din fața Casei lui Matei, viza-vi de restaurantul Intim (care se numea așa, fiindcă doar femeile aveau voie să intre acolo, la un pahar de Cico). Atelierul meșterului Maniu era lăliputan, abia încăpea el însuși în cămăruță, plus încă un client. Ceilalți așteptau la rînd, afară, în stradă.

Aveam-n-aveam treabă, mă duceam să repar stilouri. Mă impresiona atmosfera absolut unică pe care o găseam acolo. Vinzătoarele de la alimentara te primeau pe vremea aia scîrbite și te repezeau îndată ce intrai în prăvălie: "N-avem!". El te observa cu o privire curioasă, poate ușor ironică, o atitudine respectuoasă și plină de solitudine. Era un bărbat slab, cu tenul negricios și niște mîini uriașe pentru statura lui pipernicită. Niște ochi vii și mereu prietenoși. În opinia mea de elev, părea un om în pragul bătrîneții. Totdeauna purta un halat albastru-închis. (Odată

am ajuns împreună cu el, la ora deschiderii, m-a poftit amabil să intru, dar n-a luat stiloul să-l vadă pînă ce nu și-a îmbrăcat tacticos halatul.)

De obicei desfăcea cu gesturi sigure stiloul, îl examina cu mare precizie și în câteva secunde stabilea diagnosticul: trebuie schimbată penița, trebuie înlocuit capacul fiindcă i s-a dislocat arcul interior, e rupt filetul din corpul principal etc. Eu îl ascultam fascinat de siguranța și profesionalismul lui fără greș, aproape că nu-mi mai păsa ce anume zice. Apoi se răsucea spre una (ori spre alta) dintre cutiuțele lui, înhăța dintr-o mișcare piesa exact necesară, o monta cu aceeași precizie, încărca stiloul cu o cerneală specială, Pelikan, hașura cîteva linii pe o foaie, de probă - gata! În două-trei minute, pe o sumă foarte modestă, aveai un stilou ca și nou.

Iar chilioara lui era o minunăție: de la pilele, șurubelnițele și patentele miniaturale de care se slujea, pînă la miile de șuruburi, arculețe, capace, penițe care-și așteptau rîndul pentru a fi utilizate. Mai încolo erau ceasul pe perete, cîteva diplome în ramă, cîteva articole de ziar sub sticlă înramată, care vorbeau cu entuziasm despre îndeminarea meșterului. Atît apucam de obicei să văd, examinîndu-i în paralel mîinile harnice și ascultîndu-i explicațiile precise, în cele cîteva minute.

Cred că abia la a zecea vizită, pe cînd mă pregăteam să plec, amețit de gesturile lui vrăjitoarești, mi-am ridicat ochii. Drept în fața mea, la un metru deasupra capului său, pe perete, se lăbărta o fotografie imensă a lui Ceaușescu. Avea atitudinea aceea marțială bine cunoscută, de președinte înfășurat cu tricolorul peste piept, dar ținînd triumfător în mîini și un sceptru regal. Doar mutra porcină, rînjitoare, trăda satisfacția groasă a parvenitului și dădea un mic contrast întregii făcături.

Am ieșit de-acolo complet zăpăcit. Ce voia să spună meșterul Maniu cu poza aia, expusă la loc de cinste? Era taxa de protecție, pe care o plătea cu inima strînsă, în lumea propagandei, pentru a nu-i fi închis măruntul atelier de reparat stilouri, din centrul Clujului? Sau era mai curînd forma sa de sarcasm anticeaușist? (Căci imbecilitatea expresiei de pe chipul prezidențial era de domeniul evidenței.) Trebuia să aflu neapărat.

La următoarea ocazie, îndată ce l-am revăzut, i-am căutat privirile, să citesc în ele mica sclipire de complicitate. Dar nu. Aceleași gesturi politicoase, precise, corecte, aceeași căutătură pri-

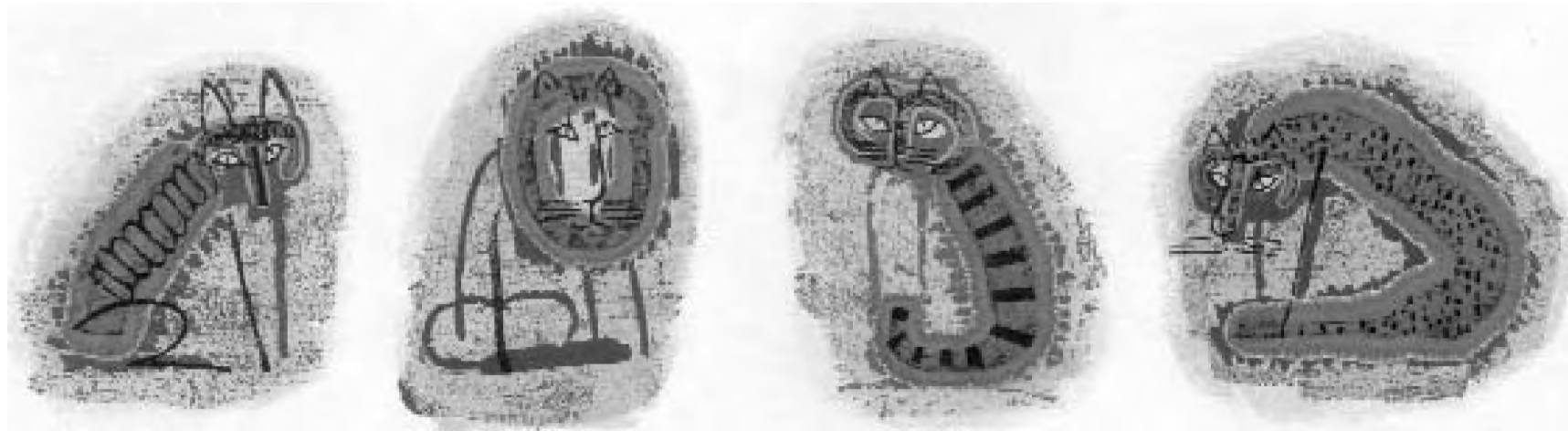


Carolina Vinamata (Mexic) Fragment de liniște, 2010

etenoasă - nimic mai mult. Atunci m-a apucat stînjeneala. Am început să-mi învîrt ochii prin atelier, ca să nu-l mai văd. Și brusc, în dreapta mea, am fost atras de o inscripție în limba franceză. Mi s-a părut un detaliu supranatural, în acea realitate dictatorială a anilor '80 care exilase orice frază sau sunet în vreo limbă străină. Mi-am năpustit atenția într-acolo.

Era un afiș despre malul mării, foarte albastru, cu cerul și valurile ca-n filme. Doi tineri frumoși (el și ea) alergau cinematografic pe nisip, rîzîndu-și fericiți. Iar sloganul zicea: VIVEZ VOTRE VIE! VENEZ EN ROUMANIE!

Textul îl am și-acum în fața ochilor, după douăzeci și cinci de ani. Dar am făcut eforturi serioase pentru a uita scîrba copeșitoare cu care am ieșit din atelierul meșterului Maniu, spre a nu mai reveni acolo niciodată. După ce mi s-a defecat ultimul stilou reparat, am reînceput să scriu cu pixul.



Ji-Xin Song (China)

Câine, leu, pisică, leopard, xilogravură, 2006

poezia

Robert Cincu

alpha

poate a fost prea mult
lunga luptă cu sufletul.
fără victorie
am revenit la oameni

*

Voi îi vedeți cum stau
întinși pe gheață
ca părul negru pe un animal
mort?
Să stai pe gheață nu
e un fel de a merge pe apă.
Să stai pe gheață e gândul rece
al timpului ce rupe vise
cu bucăți de lume.

*

nici n-o să știi
când treci pe-aici
că pe asfalt
copii ne scriu viitorul
cu cretă roșie
ERAM

*

Poezie scrisă pe pliculețul de ceai

Nu vrei un ceai
fierbinte? sta lângă geam
și întreba tatăl.
printre pături transpirate
boala grea
se striga.
el, fiul, nu mai poate vorbi
prea tare
acum că e noapte.
Cum te mai simți? sta lângă geam
și întreba tatăl.
Mai bine.

*

Iepurii dorm cu ochii deschiși

lăuntric era mai mare iepurele
decât era el nelăuntric.
fugea mai repede iepurele
în gând și nu în câmp.
nu sângera el iepurele
mușcat fiind în vis
de lupi.
eu îl priveam
cum șchiopăta în somn

*

pe mine părinții nu m-au dat la școală
m-au dus într-o peșteră s-o iau de la zero

am încercat să învăț focul și apoi
de frig am furat o blană de la un urs
mi-am făcut ciocane de piatră
și topoare de fier
când am început să vorbesc toți
se uitau mirați la mine
râdeau probabil de blana mea de urs

*

te-ascunzi mereu între pistolul meu
și glonț
cum pot așa să te ating
cum de n-am făcut-o deja

*

un câine îmi arată colții
și îi spun să plece.
îi arăt cu degetul
în ce parte să plece
să mă lase singur cu banca
cu bucata de umbră de copac
cu căldura cu iarba.
îi arăt colții și
el îmi spune
că nu pleacă nicăieri fără
chitară.



emoticon

Rosis Tantum Demorsicatis

Șerban Foarță

Am mestecat și eu frunzișuri și petale.
Câteva, bineînțeles, iar nu pe toate...
Frunză de fag nu am gustat, de pildă, nici
foaie verde-palid de trifoi, - căruia-i spuneam, de
regulă, *lucernă*, confundând, pasămite, cele două
plante. Nu (le) cunosc gustul; le știu numai olfac-
tic. Aveam un prieten, în copilărie, cu, în jurul
casei, o pașiște de lucernă. I-am uitat mirosul,
între timp; dar parcă aducea cu-aceia al fânului
cosit (ca în romanța cunoscută: *de curând*).
În rest, mâncam, fie-n grădina casei, fie,
rupându-le în treacăt, de printre grilajele unor gră-
dini străine, tot felul de petale și de frunze.
Frunza teiului era, parcă, dulceagă; a cireșului
mi se părea cam acrișoară, iar floarea-i albă, amă-
ruie.
Amară de-a binelea era foaia de buxus (zis,
prin unele părți, și *cimișir*, - rimă la cimitirul
unde, adesea crește!) cea, îndeobște, prăfuită,
încât era nevoie să o freci, între degete, ca să-și
recapete firescul luciu.
Florile de caprifoliu (*chèvrefeuille*), tricolore:
albe, gălbui și bej, ce se cățărau pe zidul casei
noastre în jurul ușii de intrare, se lăsau supte de
nectar, ca și acelea de salcâm. Acestea ultime
jucau un rol și în clătitele (gogoșile?) pe care, pri-
măvara, le asezonau. Dar nu la noi acasă, unde
bunică-mea deținea prerogativa culinară, ci la alții
(prietenii, colegii, persoane mai în vârstă).
Din nu se știe ce obscur instinct, petalele de
regina-noapții, petunie sau panseluță erau, cred,

evitate, din pricină că prea cleios-însiroplate.
Muguri de brad mâncam, din când în când, în
locurile cu brădet. Cetina avea gust verde, de
Crăciun; zambila, un parfum pascal, ș.a.m.d.
În parcul din vecinătate, storceam păstăile de
roșcov, ca pe un tub cu pastă de dinți, dar savu-
roasă, culoarea căreia era un galben-dovleac, dacă
țin bine minte.
Întâietatea o aveau, desigur, petalele de roză,
tot mai consistente înspre partea dinspre recepta-
cul, unde, indiferent de colorit, se făceau albe, alb
în care-mi înfigeam, mai întâi, dinții.
Prestigiul trandafirilor, altminteri, decurgea și
din faptul că dintr-înșii se prepara dulceața cea
mai „imaterială”, pe cât cred.
Mâncând-o (termenul e cam brutal!) sau mes-
tecând petale crude, te nutreai, ca zeii, cu ambro-
zie (hrana celor nemuritori sau *ambrotoi*).
Gândiți-vă numai la efectul miraculos al lor, la
pharmakonul magic ce sunt ei, la terapia, dacă
vreți, prin trandafiri, într-o faimoasă carte a lui
Apuleius, *Metamorphoseon* (Liber tertius): „Nam
rosis tantum demorsicatis exhibis asinum.” Adică,
aproximativ: „N-ai decât să rumegi trandafiri și ai
să te dezsmăgărești.”
Iată, în sfârșit, aceste rânduri ale lui André
Gide, *Les Nouritures terrestres*, pline de toată
încântarea de-a fi avut, odată, douăzeci de ani, de
a fi fost, adică, puțin zeu sau, baremi, tânăr grec:
„A Montpellier, le jardin botanique. Je me
souviens qu'avec Ambroise, un soir, comme aux

jardin d'Académus, nous nous assimes sur une
tombe ancienne, qui y est tout entourée de
cypres; et nous causions lentement en mâchant
des pétales de roses.”

În ceea ce-l privește pe *Ambroise*, e vorba de
Ambroise-Paul-Toussaint-Jules, - alias, mai scurt,
Paul Valéry.

Am impresia că „păgânul” Gide își numește
prietenul *Ambroise*, întrucât numele acesta evocă
ambrozia zeilor eleni.

Aș mai cita, în fine, acele (amintite de Carl
Sandburg) „O flowers, flowers slung by a dan-
cing girl - in the saddest play the inkfish,
Shakespeare ever wrote...” (I. e. „O, flori, flori
împrăștiate, în dansu-i, de o fată - în cea mai tris-
tă piesă ieșită din cerneala sepiei Shakespeare...”):
„Pentru-amintire, iată rozmarin; te rog, iubite,
amintește-ți; și iată pansele, ca să cazi pe gânduri.
[...] Iar ție, firul ăsta de mărar; poftim și colombi-
ne; ție, un fir de cimbrisor, - am două-trei și pen-
tru mine: e iarba sfintelor duminici. O, poartă-ți
bine cimbrisorul! Poftim
și-o albă romaniță; ți-aș da și câțiva toporași [*vio-
lets*, în original], dar s-au ofilit la moartea tatei...”
Cineva traduce *violets* „toporași” prin „micșune-
le”. Nu știu ce semnifică acestea; violeta, știu:
înseamnă doliu. Un doliu dublu, dacă vreți, aici:
ofilirea lor și moartea tatei!

(În paranteză fie spus, flora erotică începe cu:
„Eu pe-un fir de romaniță/ Voi cerca de mă
iubești”, pentru a sfârși cu toporașii, îndoliați prin
propriul violaceu!)

În atelier

În ultimii ani revista *Tribuna* și-a obișnuit cititorii cu numere și dosare tematice, cu rubrici dedicate altor spații și literaturi: în „flash-meridian” e comentată presa culturală de limbă franceză, engleză sau spaniolă; „corespondența de la Lisabona” semnată de Virgil Mihaiu ne aduce mai aproape fenomen-ul/ele cultural/e portughez și brazilian; „incidențe” înseamnă un bun prilej pentru universitarul Horia Lazăr de a ne introduce pe tărîmul fascinant al comparatisticii francofone; câteva bizarerii literare, *numai pentru rafinați*, au fost traduse de Ildiko Gabos și Șerban Foarță; am avut numere speciale dedicate studiilor irlandeze, americane, literaturii ungare; literatura maghiară contemporană – în special tinerii scriitori – a fost, este și (sperăm) va fi promovată în cadrul rubricii „traford”; colega noastră Oana Pughineanu a publicat, în câteva rînduri, fragmente dintr-un posibil jurnal *de idei* italian (ori roman) și enumerarea asta ar putea continua.

Credem, de aceea, că grupajul propus în paginile următoare – traduceri semnate de domnii Nicolae Mareș, Ion Cristofor și Roland Szekeley – vorbește de la sine, nefiind un simplu „cadou” acum, la ceasul sărbătorilor de iarnă. *An Nou Fericit!* (Șt. M.)

Anna Kamienska - o prietenă a României 90 de ani de la naștere

S-a născut în localitatea Krasnymstaw, voievodatul Lublin. A absolvit Facultatea de Filologie Clasică la Universitatea din Łódź. Debutază, ca poetă, în anul 1944, în paginile revistei *Odrodzenie*. În anii 1946 - 1952 este membră în colectivul de redacție al săptămânalului *Wies*, iar în perioada 1952 - 1957 al revistei *Nowa kultura*. Din 1968 este membru al colectivului de redacție al revistei lunare a Uniunii Literațiilor Polonezi, *Tworczość*. În anul 1955 i s-a decernat Premiul de Stat (mențiune) pentru volumul de poezie *Bătaia inimii*. În anul 1959, împreună cu Jan Spiewak obține premiul PEN-Clubului bulgar; în anul 1971 i se înmânează Premiul Ministrului culturii și artei, clasa a III-a, pentru volumul *Manuscris alb*.

Dintre volumele de poezie publicate remarcăm: *Educație* (1949), *Despre fecicire* (1952), *Bătaia inimii* (1954), *Sub nori* (1957), *Poezii alese* (1959), *În ochiul păsării* (1960), *Izvoare* (1962), *Lucruri netrainice* (1963), *Revocarea mitului* (1967), *Alungare* (1970), *Manuscris alb* (1970), *Poezii alese* (1971), *Herozi* (1972), *Versuri alese* (1973), *A doua fecicire a lui Iov* (1974). A murit în 1986 la Varșovia.

Anna Kamienska a tradus în limba polonă versuri de Mihai Eminescu și Tudor Arghezi. A asigurat, de asemenea, traducerea versurilor din monografia „Mihai Eminescu” de George Călinescu, apărută la Editura Czytelnik, în transpunerea Danutei Bienkowska.

Talgere

În mine sunt talgerele
care cântăresc uscatul și apa
zilele și nopțile frunzele și marea

În mine sunt talgerele de cântărit viii și morții
În mine sunt talgerele
care cântăresc dragostea
inegală mereu ca toate astea

De-aceea mă tot înclin
și nu cunosc liniștea
cuprinsă fiind de zvârcoliri

În mine-i durerea
și nedreptatea
și răutatea
Când de pe talere vor să-mi ia
picăturile de mare
bulgării de pământ
frunzulițele clipele respirația.

Greutate

Nu-ți pot oferi o picătură de ploaie
și nici o albină de aur
căci nu sunt ale mele toate
nici lacrima care nu cântărește nimic
și care nu umple o mare
nici clipa denumită veșnicie
nici cuvântul
aerul tuturor
și el are
măinile goale
viața mea nu-mi aparține
eu nu sunt eu
aș vrea să am pe veci
măcar un firicel, măcar o pietricică,
o bucățică din materia infinită
în care bate o inimă
nimic nu vrea să mi se supună
chiar și propria-mi mână
mă amenință
că mă păreșește

N-am nimic și mi-e așa de greu
o greutate nemăsurată mă apasă
ce n-aș da
să mă lepăd de ea



Miri

Nu de mult s-au căsătorit,
Este așa de blând – spune nevasta –
dar noaptea frica îl cuprinde.
Țipă când doarme.
Iar când îl trimite după pâine
o înfășoară cu-atâta grijă,
ca pe-un copil.
Se întâmplă ca unii oameni să n-aibă
simțul uitării.

* * *

După truda poetului
au rămas doar versurile lui
precum degetele unei tălpi antice
pe-un soclu pustiu.
Judecând după unghiile degetelor,
i-a fost mare trupu-i din marmură.
Judecând după versuri –
după rămășițele clădirii –
a fost grea
treaba
dăltuirii în piatra
mai transparentă
ca aerul.
Mai puțin trainică decât ideea.

Trece și poetul

În lumea de basme clădită cu mâna
cu scule gingașe ca perele de zemoase,
ca instrumentele muzicale,
în fagurele de miere al orașelor harnice
poezia se învârtă aruncată din centrifuge,
în praful atelierelor,
poezia se cațără ca un grifon pe burlane,
și acoperișurile le sculptează
cu dalta ascuțită a luminii.

Prin termocentrale, prin laboratoare,
prin navele ce zboară în cosmos,
prin halele înghesuite cu mașini,
trece azi poetul – ultimul dulgher primitiv,
cu toporul în mână, în bocanci plini de pământ.

În scutece cosmice

Pe ecranele televizoarelor apar cabine
ca niște scutece cosmice
chemate de pe alte tărâmurii
de parc-am striga pe străbunii noștri.
În atmosfera imponderabilă
mișcarea mâinii e un fenomen
de parcă-am vedea
prin vibrantul timp cosmic
mâna lui Leonardo
ridicându-se cu pensula
sau palma lui Giordano Bruno
sfârșind pe rug.
Nici asta nu ne-ar mira prea mult.
Crainicul ar spune degajat și amabil:
Doamnelor și domnilor,
o să vedeți
mâna lui Leonardo
cum se ridică în aer

ca să picteze Cina cea de taină.
După aceea vă vom prezenta
palma lui Giordano Bruno
cum sfârșie pe rug la Roma.
Vă mulțumesc pentru atenție,
după aceea va continua...

Imn

Intrând în pântecele noastre pâinea și carnea
cu ele aduc sucii pământului
și țipătul animalelor înfricoșate.
Sorbim pelinul luncilor
lingem cărbune și sare.
De aceea
pământul este mereu chipeș și minunat.
Tălpile desculțe tânjesc după pământ.
Să-l calce și să-l sugrume
să simtă viață și moarte.
și în carcasa lui, în ea numai
în vecii vecilor ne legănăm.

Femeile bătrâne

Femeile bătrâne sunt tinere
vindecate fiind de doliul
purtat după cei care au murit
și după cei vii

Abia acum ar putea iubi
fără să ceară nimic în schimb

Abia acum prin lumea transparentă
văd că durerea și bucuria e una și-aceeași

Abia acum ar putea fi arătoase
ca un glob - ca frumusețea stelor stinse

Femeile bătrâne se uită în oglindă
și prin pielea ridată
strigă
că nu mai sunt ele

Mor femeile bătrâne
Dragostea adevărată
la sfârșitul drumului se află.

Rugă

Doamne, dă-le lucrurilor patina pierdută
întoarcere-i mării minunăția avută
îmbracă iarăși pădurea în toate culorile
ia-mi de pe ochi cenușa
curată-mi limba de pelin
dă o ploaie curată să spele lacrimile
pe morții noștri lasă-i să doarmă în verdeață
durerea cea îndărătnică timpul să nu-l oprească
iar celor vii inima de bucurie să le crească.

* * *

Singurătatea copilăriei
pentru că nu știe să caute prietenia.
Singurătatea tinereții
în căutarea zadarnică și în van a prieteniei.
Singurătatea maturității
a înfrângerilor și a vârstei conștiente.
Singurătatea bătrâneții
este la timpul trecut.
Urmează - singurătatea morților.

Prezentare și traducere de
Nicolae Mareș

Patrick Grainville Sărutul caracatiței

Notă despre *Sărutul caracatiței* de Patrick Grainville

Visul soției pescarului, de Hokusai, este stampa erotică japoneză cea mai cunoscută. Cea mai enigmatică de asemenea. Copulația femeii și a bestiei marine: scenă hipnotică, de sex, de conștiință animată și voluptate supranaturală.

Patrick Grainville (n. 1 iunie 1947 la Villers-sur-Mer, laureat al Premiului Goncourt în 1976 și critic la *Figaro littéraire*) nu abordează subiectul prin intermediul unei biografii canonice a lui Hokusai și nici prin reconstituirea epocii sale. El merge direct în inima motivului și relatează povestea acestui cuplu neverosimil de amant: femeia și caracatița. Romanul *Sărutul caracatiței* (*Le baiser de la pieuvre*) a fost publicat în 2010, la Seul.

(fragment)

C a de obicei, la căderea nopții, adolescentul se apropie de casa lui Tō. O pândi pe tână-
ra văduvă, surprinzându-i silueta care trece prin fața ferestrei într-un nimb de lumină. Nu distinge nimic clar, în ciuda luminii lunii, ci doar un foșnet, o mișcare de linii, un volum unduitor, o umbră de desfătare. O ascultă pe tână femeie mergând și venind, atingând obiecte familiare, luând o ultimă înghițitură de apă înainte de a se culca. Apoi, scâțâitul patului. Și lampa s-a stins.

Zăpușeala stăruia încă deasupra satului. Dinspre lagună venea un parfum de măr și de stuf. Nu se mai auzea decât clipocitul apei. Și adolescentul stătea încă ascultând atent lângă casa lui Tō, care adormise.

Deodată, pământul a tresărit. Dinspre mare venea un tunet surd, un bubuit al străfundurilor. Apoi, pământul a zăvâcnit puternic de două ori. Acoperișul casei s-a aplecat, iar o parte din el s-a răsturnat. După o clipă de uluire și de spaimă, tânărul s-a năpustit s-o ajute pe tână văduvă. Ea nu a scos niciun țipăt, doar un scurt geamăt. El s-a smuls de sub peretele pe jumătate prăbușit, îl ridică și-l mută din loc. În lumina lunii a descoperit goliciunea lui Tō. Priveliștea îl tulbură: toată pielea albă și ungherul întunecos.

Pentru o clipă ea a rămas în pat, sub razele lunii care treceau prin acoperișul căscat. În satul din apropiere se auzeau chemări în ajutor, oamenii țâșneau din case. O ajută să se ridice. Privirea i s-a oprit pe coapsele desăvârșite, pe rotunjimea sânilor și pe sfârcurile închise la culoare. De-abia mai târziu și-a amintit de aceste detalii. Dar, cu toată graba, tot i-a rămas o imagine de-a lui Tō. Aceasta s-a înscins cu o țesătură și a ieșit cu el.

De cealaltă parte a insulei se auzea un suflu, un vuiet. Copiii mici plângeau în brațele mamelor lor. Bătrânii se sprijineau tăcuți în bastoanele lor. Băieții alergau din toate părțile în căutarea porcilor și a bivoliilor care fugiseră înspăimântați. Dar satul nu suferise pagube însemnate. Se cunoșteau capriciile și dezlănțuirile vulcanului Gū. Laguna strălucea agitată puțin de valuri. Lămpile strălucinde se legăneau pe pontoane și de-a lungul malului printre strigătele pescarilor.

Prima uluire și priveliștea albă s-au încrăsturat în mintea adolescentului, cotropindu-i ființa. Văturirea pielii lăptoase, pubisul întunecos. Percepțiile mai precise ale coapselor, sânilor, ale ovalului sinuos al feselor, care îi reveniră mai târziu nu au reușit să se identifice cu uimirea inițială. Erau în dezacord. Ele însele rămăneau răzlețe.

Nu reușea, însă, să le adune într-o viziune unică și armonioasă, prima sa fantasmă, cea a femeii pe care dorise încă din copilărie s-o vadă dezbrăcată.

Astfel rămase pradă fulgurantei halucinații a nudității lui Tō, care l-a înrobbit când a ridicat capacul acoperișului. Toată substanța creierului său, a nervilor săi s-a abandonat acelei moliciuni luminoase care l-a pătruns și frământat violent.

Amprenta lui Tō, imaculată, imobilizată de spaimă, goliciunea sa, carnea sa tatuată cu o pată neagră

El era numit frumosul adolescent Haruo, iar ea drăguța văduvă Tō. Era un obicei al satului Kō să se contopească numele și atributele unei persoane.

Prin urmare, se spunea: soțul Osamu, nevasta Sutō, străinul Allan, bătrânul înțelept Ogi, preasfântul Hō... Vulcanul Gū, marea Mā sau insula Naoya...

A doua zi, un om venea fugind dinspre smârcurile unde sătenii aveau colibe sezoniere pentru a pândi cerbii. Mai țineau acolo și câteva bărci legate de-a lungul șanțurilor. Pe acest țărm care înconjură vulcanul, valurile uriașe au pulverizat colibe, au răsturnat și sfărâmat bărcile. Pescarii au ajuns la fața locului croindu-și drum prin întinderea nesfârșită a orezăriilor.

Epave zdrobite, grămezi de alge, crengi, stuf și pietre s-au adunat în vârful unor dune pe care marea le ridicase într-o singură noapte. Odată ajunși între cei doi versanți de nisip și de noroi au scos un țipăt. În furia sa, valul din adâncuri a smuls animalul din bârlogul său marin, l-a luat cu el și l-a aruncat în mijlocul rămășițelor de pe țărm. Văzuseră caracatița.

Isolată de mare prin cele două baraje, eșuată în măr, părea a-și fi pierdut orice simț al orientării, dar se târa, se mișca de colo-colo năucită. Bărbații și femeile din sat priveau colosul roșiatic - violaceu. Țeasta și corpul se amestecau într-o cocoasă proeminentă, boantă, brăzdată de apele mării, acoperită de grohotiș, nisip și măr. Membrane mari, dispuse în zig-zag, întinse în evantai, uneau arsenalul celor opt tentacule cu masa centrală și compactă. Monstrul avea o lungime de vreo șapte-opt metri. Se mișca ivindu-se într-o viermuială de organe hipertrofiat. O urzeală complicată de filamente venoase acoperea volumul bestiei, se întindea de-a lungul membrilor sale armate cu două rânduri de ventuze. Întreaga piele avea o textură de mucoasă jupuită.

Caracatița se aduna, se replia, ezita, apoi își lansa brațele pline de negi tatonând când într-o direcție, când într-alta. Un soi de sifon lateral aidoma unei porțiuni de aortă se mișca în convulsii, spumega, într-un zgomot de supt și de suflu sufocat. Caracatița își umfla imensul sac balonat, vascular, acea tumoare a spatelui cu părțile laterale ale căror pielețe pline de pete roșcate, purpurii și mov se desfăceau și se agitau în lumina dimineții.

Preasfântul Hō se apropie de viețuitoare și ascultă îndelung. Înconjură animalul pe care îl analiza în cele mai mici detalii. S-ar fi spus că respiră mirosul caracatiței. S-a aplecat pentru o clipă și îndrăzni să atingă colosul vâscos. Toate tentaculele au schițat un atac convergent către mâna călugărului. O foșgăială de liane și de funii sclipitoare și iuți. Hō se întoarse spre tovarășii săi și

→



spuse răsând că este vorba despre caracatița Oryui. Nu era un râs batjocoritor, nici un acces de ilaritate, era vocea sufletului său, tonalitatea și culoarea sa. O veselie continuă și supranaturală dublată de o blândă ironie. Da, ea era, Oryui! Mărețul călugăr răspânda o uluire fericită. Apoi rămase tăcut ca un gând.

Nimeni nu mai auzise acel nume. Mai târziu, Hô i-a explicat frumosului adolescent și celorlalți că existența acestei specii de caracatiță uriașă din Pacific nu era atestată decât de poveștile pe care le spuneau călugării rătăcitori pe mări. Totuși, pescarii de pe Kô au zădărnici pentru prima dată această poveste a călugărilor veniți de pe mare și nu mai văzuseră un mastodont de talia acestei caracatițe.

Fascinau mai ales cei doi ochi plasați de fiecare parte a turelei jumelate a țestei, sub două perinițe asemănătoare cu arcadele sprâncenelor. Două pupile înguste, orizontale, extraordinar de vigilențe, în bășicile pleoapelor. Caracatița Oryui îi pândea pe intruși, se învârtea încet, își dădea pe spate coșul pletoric și moale, adușmea în șerpuiuri ample și sacadate, se înălța fără a-i slăbi din ochi pe oamenii care o înconjurau. Ochi mari și plini de viață.

Din cauza îmbulzelii, drăguța văduvă Tō a fost împinsă în primul rând al curioșilor. Privirea i-a căzut pe colcăiala hidrei, pe rozeta meandrelor lipicioase. Și, deodată, văzu ochii crescuți pe bulbul țestei. Cei doi ochi inteligenți care îi fixau pe ai săi. Tō s-a întors și și-a schimbat locul. Dar, o clipă mai târziu, nu a rezistat să nu mai arunce o privire spre caracatiță. Aceasta o privea încă din spatele capcanei încolăciturilor sale. Pupilele sale înconjurate cu auriu clipeau și săgetau chipul drăguței văduve Tō. Tânara s-a înfiorat, fiindcă exista ceva ciudat de omenesc în ochiul caracatiței Oryui care se deschidea în partea din față a corpului său de coral uriaș.

Din momentul în care Hô a recunoscut caracatița, nimeni nu se mai gândea s-o ucidă. Bărbații și femeile din sat o priveau temători și fascinați. Când Oryui făcea o mișcare bruscă, toată lumea se dădea înapoi. Poate că își recăpătase forțele sau se teme de mulțimea de pescari care o înconjură, căci manifesta o mare sete de viață. Înreaga masă se întinse către malul de nisip și de resturi. Tentaculele aruncate înainte s-au agățat de crengi și de pietre. Și bestia își adună, săltă cocoșă-i dilatată. Brațele se încolăceau în toate părțile, din ce în ce mai sus. Ochii controlau manevra acrobatică și obeza substanță aluneca cu o fluiditate încântătoare. Obstacolul nu mai exista. Călugărul râdea. Oryui se ridica din groapă, se rostogolea pe vârful ei, cobora spre mare, escalada alte obstacole mai puțin importante. Caracatița înainta cu o agilitate extraordinară etalându-și mania de mucoase și de târătoare pe nisipurile brazdate. Intră în valuri. Nu i se mai vedeau decât bulbul capului marmorat, pătat și, sub bășica pleoapelor, ochii lungi și subțiri. Înota în direcția vulcanului și a grotelor mării.

Colibele vânătorilor de cerbi au fost reconstruite în aceeași zi între smârcuri. A fost reparată și casa lui Tō. Câteodată, vulcanul bubuia și un miros de foc se amesteca cu cel al mlaștinilor. Bărbații au adus doi cerbi care se înecaseră și le-au tăiat în bucăți carnea încă proaspătă. Își amințiră de singuraticul care, într-o bună dimineață, a rupt orice legătură cu restul oamenilor. Fără familie, cu o fire sălbatică, s-a afundat printre smârcuri, la hotarele a căror limită tulbure era formată de pădurea Oru și contraforții vulcanului Gú, partea care nu se vedea din sat. Vânătorii și pescarii nu mergeau niciodată în acel ținut sărac în vânat și care îi neliniștea pe strămoși.

Prea-sfântul Hô le-a spus oamenilor că singura-

ticul și-a ales destinul, departe de oameni și de călugări, că trebuia să-i fie respectată libertatea, chiar dacă părea greu de înțeles. Poate că murise, poate că mai trăia. Oricum, găsierea lui ar fi fost o sarcină imposibilă, regiunea în care se refugiase fiind plină de pământ pietros, de stufăriș, de iazuri, de teren mlaștinos și de ostroave.

Două zile mai târziu, Tō, prietena sa Satō, Haruo și ceilalți au mers la orezării. Era vremea aratului. Trebuia pregătit pământul umed pentru semănat. Haruo o vedea pe Tō ținând bivolul de cap, în timp ce, în spate, Osamu ținea plugul. De la moartea soțului lui Tō, Osamu o ajută pe aceasta să-și cultive parcela. Spatele animalului masiv tremura din cauza efortului, coarnele sale lungi se îndreptau spre fața lui Tō care atingea în treacă botul bălos. Batiul rudimentar, din lemn, încovoia spatele slab și muscular al lui Osamu, lama brăzdarului deschidea o brazdă de noroi proaspăt care țășnea pe gleznelor sale. Tō își îndepărta fața frumoasă de capul bivolului întins spre ea, molău și lucios, ca într-o adorație idioată. Și vulcanul negru-albăstriu domina toată scena. Era muntele lumii care se cutremura încet, își răspânda tunetele ascunse în mijlocul orezării ciopârțite, pline de apă, ale căror movile negricioase străluceau până la marginea pădurii Oru. Dincolo, discul mării înconjură toată priveliștea. Această pajiste lichidă era la fel de puternică ca vulcanul. El și cu marea își dădeau mâna în abisuri. Doar atunci când plecau cu barca și înconjurau muntele vedeau pescarii lava care se scurgea încet pe pantă într-o șerpuire grațioasă, după care dispărea în valurile fumegânde. Atunci materiile se amestecau într-o magmă de cenușă, de bazalt lichid. Iar avalanșa bubuitoare dispărea în apele roșiatice învăluite de un albăstriu închis precum vulcanul Gú. Se spunea că, sub blocurile negre și strălucitoare ale căror creste străpungeau marea, se formaseră, la adâncimi incalculabile, grote, o rețea de habitaculi ciudate. Hô spusese răsând că așa era palatul caracatiței, vizuina lui Oryui. În alchimia gazelor și a curenților se găsea toată această vomă de pământ incandescent de ghiulele, cea sământă a planetei, acele explozii de foc ale vulcanului, evacuarea viscerelor sale. Un labirint propice metamorfозelor caracatițelor ale căror manifestare monstruoasă și semn învăpăiat era Oryui. Și râsetul călugărului continuă să curgă în șiroaie, ca un cântec pătrunzător și discret, într-atâta universul părea, în ochii săi, o imensă glumă, bătaia de joc a unui mit al cărui secret îl ghicise el.

Deodată, frumosul adolescent Haruo văzu bivolul lui Tō prins până la râne într-o întindere de noroi mai apos în mijlocul căreia corpul său muscular și lipicios se zbătea, se clătina, mugea. Animalul încerca să se răsucescă, să zvâcnească. Plugul pe care se proptea Osamu era pe punctul de a se răsturna în povârniș. Haruo a alergat, s-a pus în fața animalului, ajutându-l pe Tō să-l tragă de funie, în timp ce Osamu apucă din nou coarnele plugului. Haruo privea chipul încrunțat și concentrat al lui Tō. Obrajii ei erau supti și tremura de oboseală. Îi vedea gleznelor lipicioase încorsetate cu miroșuri negre. Îi reveni în minte imaginea din noaptea apocalipsei. Strălucitoare, de o vizibilitate atât de puternică încât îl orbise.

Acum, corpul tinerei văduve se desprinsese de atelajul scos din mlaștină. Sleită de oboseală, Tō își întinse șira spinării. Haruo măsura cu privirea unduirea spatelui ei întins, coapsele strâmte și dure. Arcuită, ea își masa șalele, accentuând rup-tura cu fesele rotunde împinse în spate. Încercă s-o dezbrace în gând, mai avea încă prezente câteva dintre percepțiile care l-au asaltat în toiul acelei faimoase nopți, săni, pulpe livide, burtă, triunghiul translucid ca orezul, snopul negru al pubisului. Dar, nu mai regăsi iluminarea originală, apari-



Székely Géza (Romania)

Țiglele lumii celeste

ția fulgurantă. Nu mai era cea Tō, în totalitatea detaliată a frumuseții sale. Imposibilitatea de a o vedea, de a o poseda în toată splendoarea îl tortura, l-ar fi făcut s-o muște, s-o omoare. Pentru a o dezvălui.

Se întorcea în fiecare noapte ca să asiste la pregătirile pentru culcare ale văduvei. Printre crăpăturile paielor și stufului colibe și la lumina lămpii ghicea gesturi ritualice. A cincea noapte care urmă seismului, el pândea de pe malul lagunei, unde se ridica pe stâlpi înfipti în apă un corp alăturat casei. Era camera lui Tō. Nu departe de acel loc se vărsa brațul de apă care lega laguna de mare în timp ce, la celălalt capăt al aceluși vast loc, se adunau toate râurile de pe munte și din păduri. Clipocitul nesfârșit al apei îl legăna, marea se strecura zvâcnind în lacul liniștit și parfumat cu mosc.

Se pare că Tō a adormit. Încetase orice mișcare. Iar el se afla acolo, visând, rătăcit în somnul lui Tō, în toiul unei nopți presărate cu stele și învăluite cu strălucirea misterioasă a apelor. Valurile se loveau cu aceeași monotonie de mal și de piloni. Totuși, dinspre brațul mării părea a se isca un soi de freamăt regulat. Un flux secret care se contopea cu cadența apelor. Scrută suprafața țesută cu miriade de ochiuri negre și strălucitoare. Ceva se mișca, se unduia, înainta, respira. Se ghemui înfricoșat. Pe creasta valurilor s-a ivit o cocoșă întunecoasă, care venea spre casa lui Tō. La lumina stelelor a zărit făptura, pielea-i lipicioasă, țeasta, capul, dărele și vârtejurile de apă care o urmau ca o trenă. Bestia se apropie de un pilon pe care îl încolăci cu lungii ei șerpi plini de viață. Apoi, enorma masă a ieșit din mare și a privit casa. Corpul uriaș al caracatiței.

„Oryui...” Numele străbătu mintea lui Haruo. Teama fu înlocuită de stupeoare. Și aceasta se căță-ră pe pilon, o gheboșenie moale încolăcindu-și lasourile luminoase. O imensă hoată nocturnă cu pupile aurii escalada casa, se ridica la nivelul ferestrei ale cărei paie le îndepărtă încet, strecurându-și brațele către camera lui Tō. Din gura lui Haruo n-a ieșit niciun țipăt, niciun avertisment. Era invadat de o vrajă teribilă. Privirea nu i se dezlipia de caracatiță, de înaintarea sa, de voința sa care îl copleșea. Era ca și cum vulcanul Gú s-ar fi aplecat peste el ca să-i șoptească cântarea focurilor și bolborositul pucioasei, ale lavei întortoc-heate și aurii. Oryui se contopea cu voința lumii.

N-a îndrăznit nici măcar să arunce o privire prin mica lucarnă laterală de unde se vedea fereastra frontală. Rămase lipit de îngrăditura de nuiele. În penumbra care atenua strălucirea apelor ce se răsfrângea prin cele două deschizături ale

camerei a văzut apărând degetul, tentaculul neted, dibuiala sa meticuloasă și delicată. Brațul pipăia pereții locuinței. Apoi a apărut o altă reptilă, care s-a întins ceva mai jos, căutând, examinând cu o abilitate ageră, o familiarizare cu spațiul și cu cele mai mici contururi ale sale. O a treia se prelinse încet, de-a curmezișul, cu aceeași inteligență. Toate aceste sonde explorau, înlănțuiau camera lui Tõ. Apoi a apărut capul, iar corpul, deformat, în formă de fus, se prăvăli prin orificiul căscat al ferestrei. Tot volumul portocaliu cu roșu aprins se scurse către sol, se răspândi și înaintă în încăperea.

Tõ adormise dezbrăcată, întinsă pe spate, în mijlocul pletelor sale răsirate prin care treceau sfârcurile negre ale sânilor. Deodată, Haruo a înțeles că ea era trează, paralizată în patul său, ascultând foșnetul și privind lianele vii care păreau fosforescente în clipa în care luna se arătă de cealaltă parte a vulcanului Gũ. Veneau din toate părțile, voluptuoase și tenace. Se desfăceau în penumbră sub formă de stea. Și corpul care le comanda părea că plutește cu o lejeritate aeriană precum un nor de organe. Haruo a auzit sunetul care venea din gâtulejul lui Tõ. Dar spaima și fascinația îl țintuiau în spatele gardului de nuiele. Razele lui Oryui au înconjurat cu un nimb patul și l-au cotropit.

Pulpele erau prinse în spire, apoi umerii, părțile laterale. Talazul continuu urca și o cufunda pe Tõ cu delicatetea unei plante străvezii ca pânza de paianjen. Din gura lui Tõ a ieșit un geamăt când a recunoscut cei doi ochi ai caracatiței care o fixau. Un țipăt înăbușit când pe pielea sa se desfășura bolta de necunoscut și moale a membrilor zeiței. Lobii își croiau drum de-a lungul sânilor ei, printre fese și coapse. Și era ca în noaptea seismului, același cer căscat deasupra bubuiturilor vulcanului și ale mării, același moscălbatic, toate gurile de foc din abisuri slobozindu-și energiile lichide. Insula o acoperea cu viscerale sale și cu inima sa. Toate sexele sale de jăratice se ofereau. Se strecura, intra, o mângâia, o lua, o încolăcea, o străpungea, făcându-i membrele să danseze pe roata unei torturi fără nume. Haruo nu mai putea face distincție între corpul lunar al văduvei și floarea lacomă și tentaculară care o năpădea. Din magma caldă a patului s-a auzit ca un cântec, cel al tinerei văduve Tõ prinsă în vârtejul plăcerilor.

Și acel cântec îl făcu pe Haruo să se lase sub paiele aspre. Prăbușit sub lovitura celui extaz care îl excludea de la viață, din centrul lumii și din misterul său radical. Da, din adevăratul corp, din singurul corp, din corpul desăvârșit al lui Tõ. Haruo a fost trântit ca trăznit la pământ de extazul lui Tõ pe care o pierduse pentru totdeauna în acel nod luminiscent de piei, acel ghem umflat de mucoase fierbinți, acea constelație care o făcea pe bestia inaccesibilă stăpână absolută.

Traducere din limba franceză
de Roland Szekeley

Colette Mart (Luxemburg)

Colette Mart s-a născut în 1955, în Luxemburg. A urmat cursuri de jurnalism și comunicare la Universitatea Liberă din Bruxelles, continuând să se perfecționeze la Institutul de Studii Europene. A lucrat mai întâi la Bruxelles, apoi la Heidelberg, ca jurnalist independent. Din 1984 lucrează în Luxemburg. Scriitoare polivalentă, poeta este o prezență dinamică și în domeniul administrației și al politicii. Autoare a cinci cărți de nuvele, de poezii și eseuri. Poezia ei, profundă, fără artificii retorice, aliază simplitatea cu generoasa rostire a unor adevăruri umane ignorate în epoca noastră. Colette Mart este președinta Asociației Poeților din Luxemburg, reprezentându-și patria la diferite festivaluri literare europene, printre care și la Curtea de Argeș, în 2010.

Umerii lui

L-am întâlnit pe bărbatul
frumuseții negre
pe o plajă marocană.

Doar ție
ți-am vorbit despre asta
doar de tine
voiam
să mă fac înțeleasă.

Ți-am spus
că mi-am pierdut
firea
atunci când
mi-am regăsit
memoria.

Ți-am repetat
calm
cuvintele
spuse
bărbatului de culoare:

Ești cu adevărat frumos.

Tu mi-ai arătat
greutatea cuvintelor.

În lumina
ochilor mei
se găseau câteva fărâme
dintr-o veche imagine
și umerii săi
la câteva clipe
de pragul
eternității.

N-am spus
că doar
pielea
de pe umerii lui
m-a făcut să mă pierd
cu firea.

Umerii lui
mi-au vorbit
despre eternitate
despre tot ceea ce nu ți-am spus niciodată

(Scrisori către A.)
Sub o ploaie imaginară ...

Odată
mi-ai vorbit
de mâna unei femei
ce s-a retras
sub o ploaie
din memoria ta.

Altă dată
tu
ți-ai tras mâna
chiar înaintea primei noastre
plimbări
sub o ploaie
imaginară.

și totuși
mâna ta
cea
pe care ai rezemat-o
pe mine
o singură dată
în viață

s-a ancorat
în memoria mea
și va desena liniile
amintirilor mele
încă multă vreme
după plecarea ta.

Vis de singurătate

Bărbatul
cu nesfârșite dorințe
mă ia de mână
mă duce într-o cameră
cu mirosul de oraș poluat
cu tapetul pictat
cu flori și ceață
cu dureroase amintiri
cu mii de îmbrățișări

Bărbatul
dornic de dragoste
mă atinge cu pielea lui
aș vrea
să fiu goală
mă despoi
de hainele mele
trupul mi-e pregătit
pentru tandrețe

apoi mă uit în jurul meu
și văd
orașul poluat
florile cenușii
trupul meu palid
dureroasele mele amintiri
și nesfârșita-mi singurătate.

Traducere și prezentare de
Ion Cristofor

Anthony Burgess

Romanul preferat

Gusturile mele și criteriile după care apreciez literatura au rămas, în esență, neschimbate în ultimii patruzeci și cinci de ani. Dar m-am descalificat și, totodată, m-am auto-pedepsit, declarând, la un concurs școlar de dezbateri, că *Ulysses* de James Joyce este cartea mea preferată. M-am descalificat, deoarece romanul, interzis fiind, nu exista oficial; m-am auto-penalizat, fiindcă m-am orientat împotriva curentului. Astăzi, repetând declarația, voi fi criticat pentru banalitatea opțiunii. Între timp, a aflat toată lumea că *Ulysses* este cel mai mare roman al secolului. Ar fi preferabil să-i contrariez pe cititori cu *Last Innings* de A. F. Mordrick, ori *L'Impossibilitate* de Giulia Febbraio. Dar trebuie să fie *Ulysses*, pur și simplu fiindcă este *Ulysses*. Împreună cu poeziile lui Hopkins, romanul ăsta a reprezentat pentru mine, ca scriitor și om, mai mult decât voi putea vreodată să o spun în vorbe.

Când, liceean fiind, am introdus prin fraudă în Anglia frumoasa ediție de la „Odyssey Press”, fusem sedus în primul rând, recunosc, de obscenitatea și sexualitatea sinceră a cărții, dar aprecierea mea s-a generalizat rapid, devenind o imensă plăcere produsă de franchețea absolută a romanului. Nu doar de cea a lui Bloom în closetul din fundul grădinii, a lui Bloom care-și pune în gând să se masturbeze în baie, ci de sinceritatea regăsită în respingerea modalităților tradiționale de comunicare literară. Joyce arată, de fapt, că descrierea vieții așa cum este ea trăită în realitate nu se poate face prin intermediul frazelor frumoase, elegant întoarse, prin manipulările unui autor-păpușar, plin de sine, care, precum Thackeray, se crede stăpân pe toată situația. Ceea ce părea, în ochii primilor cititori ai cărții, obișnuiți cu tehnica romanescă victoriană, o scriitură neglijentă, prost formată, era, în realitate, o franchețe literară totală. Trebuia ca gândurile, senzațiile, impulsurile, velleitățile să se asorteze cu un mod de exprimare care să nu aibă în el nimic artificial. Fluxul conștiinței personajelor trebuia prezentat ca atare cititorului; se cereau inventate noi modalități de a reda gustul, indigestia, libido-ul; autorul trebuia să dea impresia că se retrage din operă, că renunță la prerogativele sale asupra formei și la controlul vastei structuri simbolice, nu întotdeauna eviden-

tă, în care stă închisă acțiunea, dar nu și la acțiunea propriu-zisă.

Oricum, nu putea exista prea multă acțiune, dacă romanul avea să fie o prezentare realistă a vieții urbane cotidiene. Romanele populare tradiționale se preocupă, în general în mod exagerat de intrigă, dar, în viața normală și cenușie a oamenilor obișnuiți, nu găsim, de regulă, intrigă. Joyce ne restituie acest cenușiu fără a-l înfrumuseța și compensează lipsa evenimentelor excitante prin excitația unei proze schimbătoare, a unei sensibilități cvasi-isterice față de materialul descris. Duceți-l pe erou la maternitate, ca să vadă cum se va comporta amica soției sale în timpul unei nașteri cu complicații, și stilul începe să se intereseze nebunește de travaliul femeii și să încerce să-l imite. Nu poate s-o facă altfel decât prezentând nașterea și creșterea prozei engleze, de la Regele Alfred la Carlyle și mai încoace, și îl vedem pe Bloom croindu-și cu dificultate drum prin hățușul prozei lui Malory, a lui Sir Thomas Browne și a lui Jonathan Swift. Iată în ce constă acțiunea la Joyce, ca și în imitarea unei fugi la hotelul Ormond și în peristaltismul care animă capitolul despre Lestregoni. Toate aceste procedee stilistice sunt justificate de paragrafele în care se aplică, dar conținutul în sine este puternic influențat de paralela mitică anunțată în titlu. Căci este vorba de o Odisee modernă: fiecare capitol corespunde unui episod din Homer – citadinul contemporan este un erou. Bloom, semi-jidovul din Dublin, trebuie să lupte cu Lestregonii, cu Ciclopul, cu Circe. Iese victorios, dar nu este încununat cu laurii eroului. Se culcă și se pregătește pentru încă o zi cenușie.

Lectorul de romane banale, preferând ca proza să aibă o transparentă decentă, nu vrea să aibă de furcă, firește, cu un roman în care stilul este opac sau iridescenț, imită o simfonie sau un afiș politic, nu este simplu decât atunci când parodiază simplitatea și, orice face, este mereu foarte prezent: un dulău mare care se freacă de noi și se străduiește să ne dărâme. Dar unora, printre care și eu, le place să li se amintească simplul adevăr că literatura este construită din cuvinte, că limba trebuie să fie exaltată, nu redusă la un servilism cvasi-

invizibil, precum în romanele lui C. P. Snow ori Iris Murdoch. Un sculptor exultă în piatră, un pictor, în pigment, Joyce, în cuvinte. Dar nu este vorba de sibaritism verbal. Bloom, femeia sa și Stephen Dedalus (adică Joyce la vârsta de douăzeci și cinci de ani) nu se pierd în meandrele stilului. Îi avem pe scenă și pe ecran, perfect vii, dacă nu mai mult decât vii: sunt puternici și memorabili, așa cum îi creează dialectica profundă a vieții și a mitului, ori a vieții și a limbii. Niciun alt personaj romanesc nu ne este cunoscut mai bine decât Bloom; temperamentul feminin nu ne-a fost niciodată dezgolit mai complet decât în monologul final al soției sale. Cartea aceasta este, poate, o repovestire modernă a mitului sau o demonstrație a posibilităților limbajului, dar rămâne un roman.

Totuși, nu este un roman în adevăratul sens al termenului. Trăiesc de prea multă vreme cu *Ulysses* ca să nu fiu pe deplin conștient de hibeale cărții, iar defectul major este acela că eludează sfâșietoarea problemă cu care se confruntă majoritatea romancierilor: cum, fără să recurgi la vicisuguri grosolane, să prezinți personajele în devenire, în așa fel încât cititorul, când își ia rămas bun de la Dl X sau Dra Y să-și dea seama că ei nu sunt exact oamenii întâlniți la începutul poveștii? Există, în orice roman non-joyceian, o frontieră psihologică aproape insesizabilă pentru lector: fără obligația de a merge până la acest hotar, nu poți spune că personajul romanesc există cu adevărat. Or, în *Ulysses*, unde acțiunea durează mai puțin de douăzeci și patru de ore, nici o evoluție nu are timp să se producă. De fapt, nu se întâmplă niciun lucru suficient de grav ca o schimbare cât de mică să fie justificată. Bloom, omul obișnuit, se întâlnește cu Stephen, omul extraordinar, de care se desparte cu un „bună seara” care înseamnă, probabil, „adio”. Molly Bloom îl visează pe Stephen ca pe un fel de fiu-amant mesianic. Dacă se întâmplă ceva cu ei, nu se întâmplă azi. Romanul se sfârșește la începutul zilei următoare, când s-ar putea întâmpla ceva, dar acest „mâine” nu sosește niciodată. Iată carența principală a romanului.

E un defect enorm, care nu poate fi compensat decât prin virtuți excepționale, cele indicate deja: vitalitatea epică, franchețea reprezentării vieții omenești întocmai cum este, virtuozitatea lingvistică generatoare de admirație. Să adăugăm amploarea viziunii urbane. Dacă facem turism la Dublin, ducem cu noi această viziune, mai reală decât realitatea cârnii, sau cea a pietrei și cimentului. În ultimă analiză, cred, ne este absolut imposibil să judecăm *Ulysses* ca operă de ficțiune. E un fel de carte magică, precum *Divina Comedie* (în care infernul, paradisul și purgatoriul se perpetuează la infinit, fără să se schimbe nimic). Dar romancierii sunt obligați să raționeze în termeni practici și din acest punct de vedere *Ulysses* este o formidabilă sfidare literară. Văd acum că definiția „romanul meu preferat” este șocant de inadecvată. Este opera cu care trebuie să mă măsoar de fiecare dată când mă așez să scriu un roman.

Traducere de
Virgil Stanciu



Ohya Masaaki (Japonia)

O towane dinainte 10-1, acvaforte, 2010

atitudini

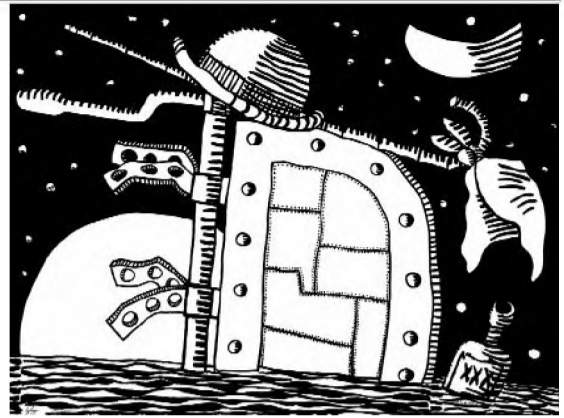
Colivia aurită

Aurel Sasu

N-am povestit niciodată. Voi povesti acum. În 2001, pregăteam un volum documentar despre Cazul Policarp Morușca (apărut în 2002), după ce, tot în 2001, tipărisem antologia *Drumul vieții*, o selecție din publicistica și scrierile teologice ale aceluiași nefericit Episcop al românilor-americieni, între 1935 și 1939. Toate informațiile despre acest mucenic al suferinței (a murit în 1959, închinoviat la Catedrala "Reîntregirii" din Alba Iulia) se află în cele două lucrări, completate, în 2004, de volumul părintelui Remus Grama, Primul Episcop al românilor din America. Scrisori din captivitate (Tragedia despărțirii bisericești a românilor-americieni). Prin urmare, tocmai terminasem cercetările peste Ocean, la Romanian-American Heritage Center, și la Arhivele Mitropoliei Ardealului, din Sibiu. Rămânea de consultat, firește, fondul documentar al Patriarhiei Române, unde speram să aflu informații din perioada exilului românesc al nedreptățitului păstor sufletesc (de precizat că nu autoritățile comuniste i-au interzis să se întoarcă la post, ele au pecetluit doar brutal și cu cinism un destin pe care i l-au decis alții, înainte de război).

Înainte plecării la București, i-am făcut o vizită Înalț Preasfinției Sale, Arhiepiscopul Bartolomeu Anania. I-am vorbit despre proiect. Bătrânul oștean n-a stat mult pe gânduri. A scris pe loc o recomandare către Preafericitul Patriarh Teoctist. I-am mulțumit și, îmbrățișându-l, am plecat. Peste câteva zile, descindeam în capitala soarelui-răsare. Înmarmat cu rândurile binevoitoare de la Cluj, urc Dealul Mitropoliei încredințat că, potrivit unei reclame, bucuria "fiecărei zile de azi" e garanția

bucuriei de mâine. Ce poate fi, uneori, mai cuccitor decât absurdul unor astfel de formule dizgrațioase de industrie publicitară. Simple, în esența lor, lucrurile aveau să se complice exact pe temeiul acestei naivități că, oriunde ne-am afla, trăim și gândim la fel. Cobor, împreună cu arhivarul chemat de-acasă, în subteranele unei instituții, în care trecutul și prezentul își împart egal drama, lăsate pradă indiferenței duhovnicești a celor chemați să scoată, pentru ei și pentru alții, lumina de sub obroc. Fiindcă tot acel haos de dosare, epoci și istorii, biografii și evenimente, glorii și înfrângeri, toată tragedia trecerii duhului prin lume, lăsată pradă tăcerii unor pivnițe, e semnul vinovat al gândului disprețuitor de veșnicie. Din moment ce există o veșnicie a neamului, așa cum există una a cerului. Mi-am suflecat mânecile și am urcat pe munții de hârtie să-l caut, așadar, pe... Policarp Morușca. Și l-am găsit! În documentele hirotonirii întru arhieru, în gramata mitropolitană de numire ca Episcop al Episcopiei Misionare din Statele Unite (1935), în decizia delegării ca locotenent de Episcop al Episcopiei Cetății Albe-Ismael (1941) și în câteva scrisori adresate Preafericitului părinte Nicodim, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române. Le-am scuturat pe toate de praf și le-am dus, fericit, omului, martor al aventurii mele. Se făcuse ora prânzului. Doresc multiplicarea documentelor, nu există xerocopiator. Propun căutarea lui în altă parte, nu există aprobare. De voie, de nevoie, mă las în seama promisiunilor. Voi primi copiile într-o zi -două la Cluj. Seara sunt acasă. Povestesc Înalț Preasfinției Sale întâmplarea, mulțumindu-i pentru gestul de



D. Capobianco (SUA) Odogon fără navă, litografie

nobilă bunăvoință. După trei luni bat din nou la ușa Arhiepiscopului. Nimeni de la București, în tot acest timp, nu-mi trimisese nimic. Omului din fața mea i se întunecă privirea. Ia telefonul și sună Patriarhia. Strigătul lui plin de îngrijorare și mânie îmi face bine. Comunică un număr de fax și ora până la care, sub amenințare, trebuia să primească paginile. A doua zi eram în posesia lor. Așa încât volumul (Cazul Policarp Morușca) a putut să apară și cu importanta contribuție a Patriarhiei Române la mai buna cunoaștere a veretului biblic despre cele îngăduite și cele de folos. Despre slujirea unii altora prin iubire, probabil, este prea devreme să vorbim.

Totul ar fi rămas o amintire neplăcută, dacă, recent, n-aș fi fost nevoit să ajung din nou la porțile aceleiași instituții. Într-o argeheziană zi de toamnă târzie (umbrele-ngropate-n umbre!). Din Gara de Nord până la Unirii, cu metroul, primejdia vederii de afară ți-e, oarecum, străină. Abia apoi ești obligat să te strecorei prin peisajul muzeizat al tarabelor de talcioc comunitar și, agresat de urâtul străzi, să-ți dai seama că te-a părăsit și iluzia ultimului gând de mai bine. Cineva, opintit într-un fel de hamuri, învelindu-i umerii și brațele, târăște, prin gropile trotuarului, mari coșuri cu covrigi. O lume în care te simți atât de subred și atât de sărac. În Catedrală e sfânta slujbă de dimineață. Atmosfera e caldă, înălțătoare, mireasma dulce, de oase sfinte mă ajută să fiu din nou singur, să-mi fiu adăpost rugăciunii și tăcerii. Afară cerul e senin, o calmă răzvrătire de lumină. Apăs pe butonul primului interfon. Totul e zăvorât, totul e închis, totul stă sub lacătul tăcerii. Explic vocii, venite din adâncul de beznă, cine sunt, ce caut (nu mântuire, nu milă, nu ajutor!), ce m-a adus acolo (purtam cu mine fărăma unui vis de lucrare culturală!), îl gândesc pe cel de dincolo, încerc să mi-l închipui, să-l înduplec, rușinat eu însumi, în cele din urmă, de zădărnicia cuvintelor mele. Ușa rămâne tăcută, închisă, ostilă. Ca toate celelalte. Încerc din nou. Din afundul de negură al clădirii, răspunsul cade ca o ghilotină: "stimate domn, ați greșit adresa, aici nu e birou de informații". Știu, am șoptit înfrânt, părăsind pustiul acelei împietririi. Mă amăgise o clipă visul că aveam în față, totuși, Patriarhia Română. Cine să-mi spună că oamenii, acolo, trăiesc zidiți de vii între propriile ziduri! A fost descoperirea mea târzie! Poate Cartea Sfântă, numai, să știe, unde se afla, în vremurile biblice, biroul de informații al bunului samaritean!



Asun Del Pozo (Spania)

Scară albastră, serigrafie

Narațiuni vizuale

Elena Abrudan

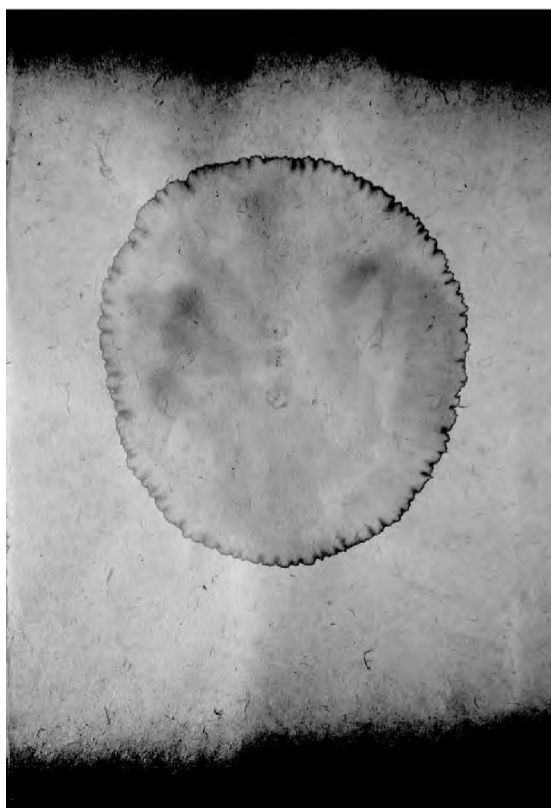
Cercetând comportamentul indivizilor în societățile arhaice și nu numai, antropologi ca F. Boas, J. G. Frazier, J. Campbell au înregistrat ca și comportament uman universal necesitatea omului de pe întregul mapamond de a crea și spune povestiri. Poveștile pot fi spuse verbal, vizual, muzical, pot fi mimate prin gesturi și mișcări sau imaginate în mintea noastră, pentru noi înșine. Spunerea miturilor și a poveștilor și înscenarea lor a reprezentat dintotdeauna o încercare de a ordona lucrurile, de a da sens lumii înconjurătoare. Este o realitate a comunicării mediate faptul că în lumea excesiv fragmentată a erei postmoderne, narativizarea permite construirea sensului. Acest adevăr poate fi susținut cu argumente referitoare la structura narativă și la posibilitatea narativului de a construi sens indiferent de forma în care se manifestă. Narațiunile pot fi studiate din varii perspective, ele pot fi examinate prin forme ale mass mediei cum sunt televiziunea, printul, filmul și, mai recent, hyper media. După opinia lui W. Fisher (1987, *Human Communication as Narration. Toward a philosophy of reason, value, and action*) aceste povestiri mediate dau sens și unitate realității și aduc dovezi despre natura realității. Narațiunea formulează ipoteze despre cum sunt lucrurile și despre cum ar trebui ele să fie. Fiind o metodă importantă de creare a sensului și de definire a lumii, numeroși cercetători au încercat să explice acest proces. Formalistul rus Vladimir Propp a explicat producerea semnificațiilor ca funcție a structurii subiectului. Cercetătorul rus Mihaïl Bakhtin a elaborat teoria dialogică a producerii sensului. Mai putem aminti teoria hermeneutică și fenomenologică a lui Paul Ricoeur, teoria structuralistă, semiotică și tipologică a lui Levi Strauss, studiile lui Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Greimas și Jhon White. Mai aproape de noi amintim teoriile structuraliste și deconstructiviste ale lui Jaques Derrida și J. Miller (1990). Observăm că toate aceste teorii pot fi folosite la analiza textelor vizuale. Spre exemplu preluarea principiilor de bază ale *logicii narative*, permite folosirea *coerenței* (*probabilitatea narativă* exprimă coerența internă a întregului) și a *veridicității* (fidelitatea narativă exprimă autenticitatea lumii pe care o crează narațiunea) la analiza textelor vizuale din perspectiva logicii vizuale. Fiind asemănătoare cu logica holistică, *logica vizuală* poate fi descrisă prin modul de a vedea și stilul de editare al canalului MTV și în operele pictorilor moderniști, cubiști, suprarealiști, impresionisti, abstracți și pop-art. Herbert Zettl (1999, *Sight sound motion: Applied media aesthetics*) numește această modalitate de scriere a discursului vizual, editare complexă (*complexity editing*). Alți cercetători propun termenul de *intelligence of sight*, prezentare sub forma de mozaic, iar alții folosesc termenul *bricolaj* pentru a exprima negocierea și rearanjarea elementelor vizuale.

Spre deosebire de cuvinte, imaginile sunt percepute ca experiență directă și semnifică prin ele însele. *Compoziția narațiunii vizuale* direcționează atenția privitorului spre relațiile de semnificare configurate de unghiuri, perspective, câmp de vedere. Cercetarea unei imagini din perspectiva distincției între structura descriptivă (acea parte a povestirii care imită, simulează evenimentele lumii reale; este partea din care aflăm despre lumea personajelor, întâmplărilor și acțiunilor așa

cum ni le-am imaginat sau așa cum le vedem) și cea literală (sintaxa narațiunii) permite înțelegerea ei ca reprezentare în termenii formei compoziționale. După opinia lui Worth (1981, *Studying visual communication*), lectura imaginii este un act interpretativ care subordonează ceea ce este cunoscut din experiență, ceea ce este exprimat prin conținut, cunoașterii regulilor și convențiilor folosite pentru a crea imagini care să producă semnificații, imagini care pot să simbolizeze.

Structura discursivă este un alt element esențial în analiza narațiunilor vizuale. Pornind de la structura narațiunii ca întâlnire între narator (autor real) și lectorul real, Chatman S. (1978, *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*) propune o structură a narațiunii vizuale ca întâlnire între *creatorul implicit* al imaginii (cel care arată) și *privitorul real* sau implicit. Acest cadru este un instrument util pentru a analiza cum este ordonată lumea prin intermediul narațiunii, cum dobândește sens sau cum este implicată logica narativă prin felul în care este spusă povestirea. Chatman mai precizează că autorul implicit reprezintă punctul de vedere al povestirii adică perspectiva din care sunt relatate evenimentele. Pornind de la aceste considerente, Gretchen Barbatsis (2005, *Narrative Theory*) consideră că perspectiva obiectivă creează condițiile unei relații din perspectivă unică. Atunci când este vorba de un punct de vedere subiectiv, elementele povestirii pot fi văzute în termeni de perspectivă participatorie. Atunci, naratorul nu este obligatoriu autorul real al textului. Prezența narativă poate lua forma unui personaj care nu este autor al povestirii, ci spune povestea în fața unei audiențe. Este o voce narativă prin care evenimentele sunt comunicate audienței.

În cazul unei narațiuni vizuale, autorii reali sunt creatorii imaginii. Ei sunt pictori, fotografi, desenatori, designeri de grafică și multimedia, regizori de film și spoturi video. Ei folosesc diferite instrumente, unii creionul, alții camera de luat



Kohsei (Japonia)

CRISIS-HOH, 2009

vederi, alții programe de editare și alții pensule. Corespondenții acestora în relația stabilită de narațiunea vizuală sunt receptorii imaginii. De exemplu, când imaginea este luată cu o cameră, creatorul imaginii este cel care fotografiază sau filmează, iar receptorul este persoana care vede imaginea rezultată pe un ecran. În discursul vizual, noțiunea de autor se convertește în *creator de imagine*, iar noțiunea de lector e convertită în cea de *privitor*. Dacă creatorul real al imaginii și privitorul real se situează în afara textului, creatorul sugerat sau cel care arată și privitorul sugerat sau cel căruia i se arată sunt situați înăuntrul discursului vizual.

Chiar dacă conținutul unei povestiri este necesar, aspectul esențial al discursului este relația dintre narator și receptor. În narațiunea vizuală, organizarea spațiului și timpului narațiunii aparține naratorului sugerat, iar crearea de sens aparține receptorului imaginii. Această relație reprezintă esența discursului deoarece descrie relația fundamentală dintre semn și sens a reprezentării vizuale. Organizarea spațială și temporală a elementelor vizuale creează semnul prin aportul creatorului care apoi conduce spre construcția unui sens în mintea celui care privește și interpretează imaginea.

Ochiul narativ sau viziunea narativă este mijlocul de organizare a spațiului și timpului în narațiunea vizuală. De exemplu, în cazul filmului sau al imaginii fotografice, acest ochi este concretizat prin folosirea camerei foto sau video, dar în cazul picturii sau desenului este un mijloc abstract de selecție și organizare a reprezentării vizuale create. În plus, această „ochi” narativ va adopta o poziție în spațiu și timp ce va organiza elementele imaginii. Poate povesti imagistic din punctul de vedere al unui participant implicat sau al unui observator omniscient. Dacă ochiul narativ se poziționează ca un observator omniscient, imaginea poate fi arătată unui receptor care se situează de asemenea în afara poveștii vizuale. În acest caz, cel care arată rămâne ascuns. Ochiul narativ arată imaginea sugerând faptul că aceasta a fost văzută și percepută în mod obiectiv. În cazul poziționării ochiului narativ în interiorul poveștii, atât naratorul sugerat cât și privitorul sugerat sunt situați în interiorul evenimentului vizual. Naratorul sugerat arată imaginea sugerând că aceasta a fost văzută în mod subiectiv.

Putem spune că structura discursivă a imaginii permite existența unui personaj imaginar care organizează spațial și temporal elementele vizuale, deci le codifică folosind varii instrumente cum ar fi câmpul vizual, cromatica, lumina, contrastul, unghiurile, încadrarea, în scopul decodificării lor de către receptorul imaginar, prin analiza felului în care au fost aranjate obiectele imaginii. Privitorul implicit creează semnificația imaginii văzute dintr-o anumită perspectivă. Structurarea elementelor imaginii pentru a fi văzută dintr-o anumită perspectivă ține de structura compozițională care dă formă conținutului unei imagini și a căror analiză dezvăluie cum sunt ele aranjate pentru a produce semnificații în acord cu logica structurii narative a textului vizual.

Takács Gábor, peregrin în timp și spațiu

Viorica Guy Marica

Astfel se autodefiniște reputatul grafician pe frontiscipiul recente sale expoziții, evocând calitatea lui de împătimit călător între trecut și prezent. Cultivat în multiple direcții, fostul discipol al mult regretatului Gy. Szabó Béla, care i-a descoperit și încurajat vocația artistică, a realizat pe un parcurs de patru decenii o operă de neștirbită originalitate.

Periplul său geografic s-a desfășurat pe meridianele Eurasiei, incluzând meleaguri diverse, tributare unor arhaice tradiții, dar trădând concomitent înclinarea spre prezentul reformator. Artistul a colidat nu doar Europa Centrală, ci și ruta din Sudul italic spre Septentrion. Deopotrivă ispitit de continentul asiatic, a călătorit din Levant până în Extremul Orient, adeverindu-se mai puțin atras de peisajul exotic în stare pură, cât de situările citadine. A cunoscut *de visu* fascinația unor civilizații apuse care au rezistat neerodate în pofida timpului, dar și turbulența marilor transformări ale actualității.

Pornind din Clujul natal, dominat de monumentul ecvestru al regelui Matei Corvinul, paseismul său incitat de monumentală operă a lui Fadrusz, s-a ramificat pe vaste planuri de manifestare.

Receptat cu anvergură, gigantismul Romei imperiale reinvie în grafica lui Takács cu ostentația prestigiului său crepuscular. Contrastând monocrom între opacitatea umbrei intense și fondul de o luminozitate orbitoare, spațiile se înfruntă lapidar, trădând o rivalitate aproape șocantă. Coloanele masive susținând arhitravele templului saturnin, imaginea fastuoasă a Colosseului, arcadele largi ale podurilor romane, precum cel al împăratului Maxențiu, străjuit de pinii viguroși ai avanplanului, se confruntă cu arhitectura Renașterii. Silueta impunătoare a Catedralei



Takács Gábor

Stockholm.. Orfeu

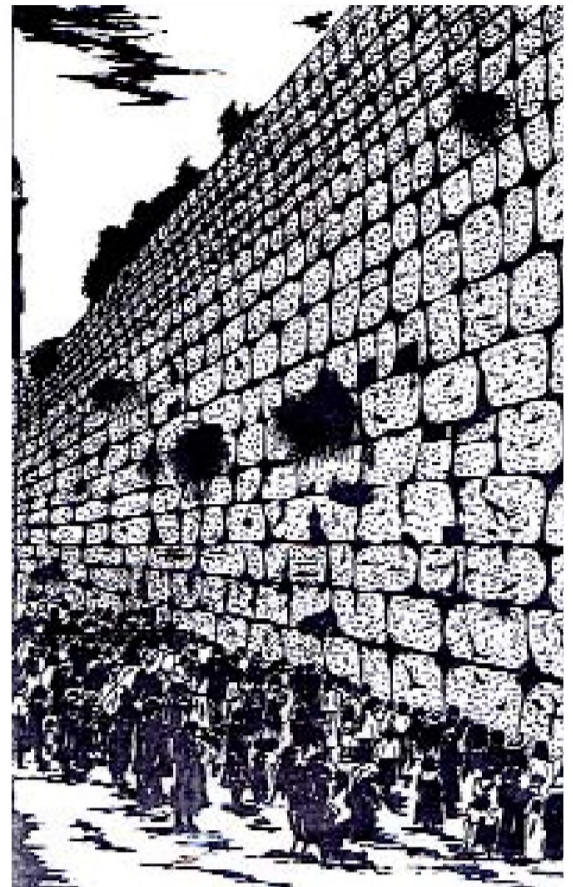
Sf. Petru, simbol suprem al creștinătății, se ridică pe cerul de o incredibilă albeață, aproape abstract, perpetuând parcă monumentalitatea înghețată în timp a Cetății Eterne. Supremăția dură a marilor contraste desființează în mod deliberat penumbrele, ocolind detaliile. Tehnici variate, alternând xilogravura de secolară sorginte cu desenul în tuș, ocazional cu procedee mixte, cu linogravura modernă și chiar cu intervenții la computer, evoluează vădit în direcția inovării.

Urișa statuie michelangeloescă a lui Moise, înălțându-și semeț capul profetic în Chiesa San Pietro in Vincoli (prima dedicată apostolului fondator) își concentrează forța demiurgică în grandioarea biblicului personaj. Doar figura înaripatului Gange, din grupul fluvialilor celebri, incluși de Bernini în marea fântână barocă din Piazza Navona (Fontana degli Fiumi) se poate măsura cu mitica măreție a lui Michelangelo. S-ar părea că Takács este predestinat acestor transpuneri în grafică, de o neobișnuită intensitate monumentală. Alegând unghiuri perspective potentațoare, el conferă o expresie frapantă, cvasi inedită, operelor arhitectonice ori statuare ce îl inspiră. Niciicând melancolică ori nostalgică, vigoarea originală este sporită de paseismul activ, adoptat de grafician. Severitatea expresiilor concentrate este subliniată de laconismul interpretării.

Binomul tranșant alb-negru, umbră-claritate se enunță la fel de energic în tratarea arhitecturilor nordice, din baroc până în preajma modernității. Capitala suedeză se impune prin varietatea unor stiluri dominante. Uneori sumbre, aproape noptice, acestea emană un pitoresc posomorât, respirând adânc masivitatea granitului. Efectele sunt diversificate totuși. Flanșată în vibrațiile luminoase difuzate în eter, statuia longilună a lui Orfeu, neverosimil de zvelt, pare să planeze patetic, depășind arhaismul său mitologic.

Firește inspirația diferă, operând modificări de structură și interpretare, în abordarea unor meleaguri străvechi aparținând Levantului sau dimpotrivă Orientului îndepărtat. Când evocă situările biblice ale Ierusalimului, bătrâna Hierosolima, căzută pradă furiei demolatoare a lui Titus Flavius Vespasianus. Printre puține vestigii, viitorul cezar nu a cruțat decât Zidul plângerii. Tratarea este deosebită celei ce viza Roma victorioasă. Ceva din patetismul narativ al lui Josephus Flavius, autorul sclav al celor șapte cărți scrise în greacă la Roma, poate că îl inspiră. Suprafețele ample ale arhitecturii mutilate sunt invadate cu texturi migăloase, accentuând caducitatea zidurilor brutal nimicite. O îmbrăcăminte vegetală, țesută din penumbre, obsesiv nuanțate, traduc tristețea distrugerilor. De altminteri, în mod deliberat, Titus a transferat noua capitală a celor învinși la Cesarea, pe țărmul Mării Moarte, deși era mortal înamorat de Berenice, principesa iudee, pe care dorise, dar nu izbutise să o transforme în propria-i împărăteasă.

Extins, un segment creator abordează trecutul și prezentul chinez. Voiajul din 2008 în îndepărtata Chină a oferit noi pretexte tematice, dar și schimbări stilistice, diferențiate ca sens. De pildă, arhaicul Templu al cerului perpetuează un simbol al puterii împărățești, considerată de sorginte



Takács Gábor

Ierusalim. Zidul Plângerii

zeiască. Enclavizând tripla pagodă într-un nucleu viu colorat, dominat de albastrul intens al unui văzduh contrastant cu matitatea obscură a unui fond stacojiu, clădirea sacră se înalță ritmic gradată în eter, proclamându-și perenitatea tradițională. Pe de altă parte, Târgul din Beijing reia poziția etajată într-o altă variantă. Figuri extrem de vioaie, inspirate din cotidianul pitoresc al schimburilor comerciale acuză o dinamică expresivă, impulsivă de tipuri cvasi anecdotice, foarte potrivite pentru o compoziție de gen, plină de mobilitate. Cele două imagini se întregesc complementar, trecut hieratic și viață peștrită, plină de mișcarea schimbătoare a prezentului real ce nu exclude o tentă de umor caricatural, deși stenic. Gravitatea solemnă a tradiției cedează în fața unduirii vitale a progresului. Și totuși Marele Zid, Orașul Interzis sau Pagoda cu acoperișuri colțurate stăruie, alcătuiind o permanență greu de învins în fluxul dinamic ce desparte trecutul de viitor.

Puterea de absorbție a graficianului îngăduind reacții felurite în raport, deopotrivă diferențiat cu tematica și stilul adecvat exprimării, atrage atenția asupra polivalenței sale creatoare. Și pune în valoare vocația autentică hărăzită artistului *ab nato*. Departe de a fi ceea ce în mod uzual se numește un *violon d'Ingres*, adică o chemare secundă, grafica lui Takács reprezintă pivotul însuși al vieții sale interioare. Înclinarea sa creatoare, tenace și fecundă, harul său de necontestat s-au cristalizat într-un stil propriu ce își continuă ascensiunea exemplară. Meditativ, adesea repliat, originalitatea lui ascunde o gravitate profundă a trăirii artistice, dincolo de orice ostentație sau de orgoliu înșelător.

arte & investigații

Arta plastică și abandonul temporar al industriei ideologice proletcultiste, cu pivotul ei principal, propaganda de partid (1965-1971)

Radu Vasile

Între 1965-1971 a existat un răstimp în care, spre deosebire de oricare loc din Est, în România s-ar fi putut publica lucruri realmente îndrăznețe, dacă sertarele scriitorilor nu ar fi fost aproape goale, ca în 1990. Tânărul secretar-general miza din ce în ce mai tare pe cartea *democratizării* și a naționalismului, trudea la alcătuirea portretului său luminos; intelectualii se lăsau înșelați, Occidentul nu mai puțin. (1)

Dorința lui Ceaușescu de a se desprinde de trecut, condamnând abuzurile dejiste (de care nu fuse-se străin!), acceptarea unei liberalizări a cenzurii politice și o nouă libertate de expresie au creat, pentru câțiva ani, fantasma libertății, eliberând energii creatoare generoase, dezvoltând un apetit pentru libertate, cunoaștere și experiment care nu mai fuse-se întâlnit în arta românească. Semnalul depășirii limitelor libertății, „ca necesitate înțeleasă”, a fost dat prin retragerea și topirea a 60.000 de exemplare din volumul lui Nicolae Manolescu, *Antologia poeziei românești*, apărut în anul 1967, ca urmare a includerii în volum de către autor a câtorva nume de poeți de dreapta - Radu Gyr, Nichifor Crainic, sau a unora din diasporă - Horia Stamatu, Ștefan Baciu. Vigilența cenzurii revine cu acuitate sporită!

În ce privește climatul artelor plastice, o puternică emulație crește ca urmare a noilor posibilități de călătorie și documentare ale artiștilor, a sprijinului venit din partea statului pentru excursii de documentare în străinătate, a contactului direct cu creația contemporană din alte țări, schimburi de experiență, dar, mai ales, a contactului cu arta străină, prin expoziții organizate în România - precum au fost cele organizate la București de autoritățile americane, și itinerate apoi în țară: *Artistul plastic la lucru în America*, sau *Arta plastică americană - cglindă a comunității*, expoziții la fel de propagandistice care au oferit un contact nemijlocit cu artiștii ai abstracționismului liric american, sau cu generația artiștilor pop. O considerabilă îmbunătățire a condițiilor de viață ale artiștilor s-a produs prin accesul acestora la ajutoare de creație prin intermeniu Fondului Plastic și prin construirea unui număr relativ mare de ateliere de creație, închiriate apoi artiștilor în condiții avantajoase.

Achizițiile sistematice din expozițiile județene și republicane curente, crearea *Oficiului Național de Expoziții* și a unui fond considerabil de lucrări care vor fi dirijate treptat spre patrimoniile muzeelor sau spre instituțiile publice vor suplimenta aceste venituri pentru artiștii dispuși să încheie un pact cu puterea pentru a „supraviețui onorabil”. Comenzile de monumente, proiectele pentru decorarea unor edificii - precum cel al noului Teatru Național de la București - vor reface treptat gustul pentru monumental al artei plastice, apetitul și entuziasmul pentru arta tematică, recuperarea izvoarelor istorice ale acesteia. Dacă perioada directoratului la revista *Arta Plastică* al lui

Ion Vlasiu a însemnat o reintroducere în circuitul

valorilor naționale a marilor artiști interbelici, mulți dintre artiștii contemporani vor primi comenzi pentru monumente altădată de neimaginat. Relansarea conceptului de design interior și de ambientare a spațiilor urbane a creat oportunitatea ca artiștii plastici să acceadă la colaborarea mai ales cu specialiștii de la cooperativa *Arta decorativă*, pentru a realiza decorarea unor spații publice, restaurante, magazine, case de cultură etc.

Vechii maeștri ai artei - atât de mult cultivați în perioada stalinistă, așezați confortabil în fotoliile de conducere ale breslei artistice, producând în continuare aceeași artă de factură „intimistă”, dar susținând ipocrit, prin luări de poziție admirative la adresa statului comunist, arta proletcultistă - vor fi treptat înlocuiți de o generație de artiști pragmatici, cu un alt nivel de intelectualitate, politicieni abili care vor juca în continuare comedia angajării, urmând de fapt o cale evazionistă din acest climat concentrațional pe cale de destructurare. Anatol Mândrescu și Vasile Drăguț sunt aduși, pe rând, în fruntea revistei *Arta Plastică*, iar la conducerea U.A.P. este ales pictorul Brăduț Covaliu.

Pentru a sesiza schimbarea de optică la nivelul breslei artiștilor plastici, o schimbare cu totul opusă directivelor de partid, vom prezenta câteva din ideile emise cu ocazia dezbaterii care a avut loc la sediul revistei *Arta Plastică*, și publicată în paginile revistei cu nr. 6 din 1968. Ecolul ipocrit la aceste frământări din interiorul breslei a venit din partea partidului la data de 1 noiembrie 1968 (Ziua morților!) când, pentru prima dată după perioada proletcultistă, Nicolae Ceaușescu a împărțit cu generozitate ordine și medalii artiștilor plastici bătrâni sau „distinși”, în cadrul unei ceremonii spectaculoase desfășurate la



Romul Ladea

Lucian Blaga, ghips



Virgil Almășanu Pentru pace, pentru prietenie, ulei

Consiliul de Stat, în prezența lui Ion Gheorghe Maurer, Emil Bodnăraș, Chivu Stoica, Paul Niculescu-Mizil, Dumitru Popa, Constantin Stătescu - secretarul Consiliului de Stat (guvernul) și Pompiliu Macovei - Președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă. Această strategie a partidului de-a acorda elogi și o prețuire formală artiștilor bătrâni, trecând peste inconvenientele politice legate de lipsa de angajament practic al acestora în susținerea realismului socialist, exprima aceeași tendință a conducerii politice de a se legitima în fața popoului, folosindu-se de notorietatea obținută de artiști anterior. De aceeași manieră de a înțelege lucrurile s-au făcut vinovați aceiași conducători care i-au reamplasat în posturi vizibile, oferindu-le poziții simbolice, pe vechii activiști ai partidului, fără ca prin aceasta să crească ponderea lor în luarea deciziilor sau creșterea influenței acestora în politica partidului. Ceaușescu se servea de prezența acestora pentru a-și legitima și consolida propriile tendințe dictatoriale.

Fertila ploaie de medalii s-a repetat apoi la nivelul județelor, prin acordarea Ordinului *Meritul Cultural* cl. IV și a medaliei *Meritul Cultural* cl. I unor artiști locali pe care partidul s-a străduit „să-i distingă” echitabil, după... vârstă, etnie, fidelitate. Se relua vechea tradiție inaugurată de Gheorghe Gheorgiu-Dej, care, înconjurat de cei mai înalți demnitari ai partidului, oferea „însemnele de mare prețuire a artiștilor”, urmărind coruperea conștiinței și înregimentarea lor în marea armată a frontului ideologic. Dar, noua conducere a Uniunii era mai ales preocupată să elimine din propria structură „corpurile străine”, „ultimele bastioane ale proletcultismului” reprezentate mai ales de artiștii vârstnici. Se declanșase o adevărată luptă între generații și continuau astfel, peste ani, disputele provocate în deceniul al șaselea de arta tinerilor. Noii laureați se numesc Dimitrie Ghiață, Ion Irimescu, Corneliu Baba, Vasile Kazar, Romul Ladea, Octav Grigorescu, Friederich Bomches, Silvia Radu, Brăduț Covaliu - noul președinte al U.A.P. personaj discret, diplomat, aflat cu fundul în două lunții prin poziția ingrată de-a fi interfața partidului în relațiile cu artiștii și invers.

Cu prilejul Conferinței pe țară a U.A.P. din același an, s-a organizat o mare expoziție de bilanț, *Arta Plastică Românească Contemporană* (1963-1968), și a avut loc masa rotundă *Probleme actuale ale artei românești*, care i-a reunit pe cei mai importanți critici ai momentului. În cadrul acestei discuții, moderatorul principal, Anatol Mândrescu, redactor șef al revistei *Arta plastică* exprimă părerea - mult diferită de cea a culturnicilor epocii, ca și a unora dintre medaliați - că expozițiile colective de amploare (*Retrospectiva Arta Plastică Românească*, 1963-1968) nu mai sunt necesare în noul context,

întrucât ...*gândirea plastică se îndreaptă spre alte centre de interes.* (2) Mai mult decât atât, criticul Dan Grigorescu consideră că expozițiile de amploare trebuie să arate obiectiv tendințele de evoluție ale mișcării plastice, să nu mai fie reprezentative doar pentru politica și propaganda de stat, Petru Comarnescu pledând pentru selecționarea mai atentă - pe baze profesionale - a expozanților, în dauna acelora care considerau suficient exclusiv criteriul tematic. Radu Bogdan deplânge insuficiența „principalitate”, abuzul de subiectivism, lipsa de rigoare a criteriilor în selecția materialului expozițional și insinuarea în perimetrul tematicii istorice a unor teme de „istorie contemporană”, aspect care ar trebui lămurit în cenacluri, care, prin soluții teoretice, să anticipeze rezolvările practice, inserția ideologicului.

Într-un astfel de context teoretic se înscriu lucrările unor pictori ca Brăduț Covaliu sau Virgil Almășan, relativ la marile proiecte de artă monumentală care trebuiau să decoreze pereții exteriori ai Teatrului Național. Este de preferat - spune Anatol Mândrescu - să prevaleze mesajul imaginii, decât problematica plastică în astfel de lucrări. *Problema artistului - conchide acesta - este să meta-morfozeze o idee într-o „imagine-idee”.* O observație pertinentă, deloc îmbucurătoare pentru eventualele culturale ai sistemului, oferă Mircea Popescu, dezicându-se de propriile sale poziții mai vechi și care constată că majoritatea tinerilor merg spre alt tip de artă decât spre amplificarea „nativului”, excesul „descriptivist”. Din această perspectivă este preferabil ca acești artiști să lucreze „în grup” pentru anumite teme aflate la comandă. De asemenea, Dan Grigorescu vorbește de nevoia apariției unei „elite” a artei, care contravine accesibilității, caracterului ei larg, popular, fapt ce induce un alt vector într-o discuție în care numai despre realism socialist nu mai putea fi vorba. Mircea Popescu, unul dintre cei mai combativi critici ai epocii proletcultiste, consideră, în mod cu totul surprinzător, că artistul contemporan trebuie să se concentreze pe anumite problematice proprii, să se izoleze (turnul de fildeș) la fel ca artiștii precum Țuculescu, pentru a nu fi „bruiat” de debaterile publice. Anumite concepte teoretice, poncife ale exprimării critice sunt ocolite cu obstinație, repudiate.

Această idee este reluată aproape obsesiv în loc de concluzii, spre a auzi cei care nu voiau să audă. Anatol Mândrescu consideră că nu este nevoie de o *integrare a artistului în viața socială; să vedem - spune vorbitorul - ce ne oferă tradiția sub raportul formelor de expresie artistică și ceea ce ne cere actualitatea sub raportul creerii de noi forme, deci, de noi tradiții. Fictex ca să răspund propriilor mele probleme, pictez așa pentru că nu pot să pictez altfel, arată Dan Grigorescu și continuă: dacă ne referim la arta monumentală, este limpede, suntem într-o fază în care această manifestare artistică și cetățenească - și, îmi cântăresc bine cuvintele, caut să le fac mai puțin sunătoare - nu se află într-un moment foarte pozitiv. Ca o rezoluție finală pe această dezbateră Vasile Drăguț conchide lapidar: Ceea ce lipsește artistului de astăzi și nu lipsea, în general, artistului medieval, de pildă, este trăirea dinăuntru a evenimentelor.* (3)

Note:

1. Vladimir Tismăneanu, *Condamnarea comunismului*, pag. 110
2. *Arta Plastică*, nr. 6/1968
3. *Arta Plastică*, nr. 6/1968

filosofie

**Ce se întâmplă atunci când gândim (II)
Pentru o hermeneutică întemeietoare a fenomenului speculativ**

Cătălin Bobb

Se impune să întrebăm cum ajunge Ștefan Afloroaei să susțină posibilitatea metafizicii noastre de toate zilele sub forma unor construcții conceptuale deloc la îndemână. În alte cuvinte, cum reușește să dezamorseze astfel de concepte pentru a le putea plasa în traiul zilnic de unde de altfel reies.

Kierkegaard ar reda mai bine paradoxul cu multiple figuri în care tocmai ne-am așezat, iar Ștefan Afloroaei ar aproba (precum de altfel o face) întru totul. „Dificultatea oricărei speculații filozofice crește pe măsură ce obiectul asupra căruia a purtat speculația trebuie aplicat în existență... și, de obicei, se întâmplă cu filozofii (...) așa cum se întâmplă cu cea mai mare parte a oamenilor: în traiul zilnic, existența lor se așează în fond în cu totul alte categorii decât cele ale reflexiei lor, mângâierea lor stă în cu totul altceva decât în acele lucruri pe care le rostesc cu afectare. De aici toată această minciună și confuzie care domnește în gândirea filozofică. Totul se întâmplă cu cel în cauză ca și cum ar fi construit un castel imens, dar [...] nu ar locui decât alături, într-o șură”¹. Dar, o nespusă șansă primește atât locuitorul șurii, cât și ocupantul castelului. Nu este vorba despre vreo intervenție salvatoare din afara omului, nici despre vreun extaz interior incomprehensibil ci, doar despre o bună înțelegere, respectiv, o bună întrebuintare a gândirii. Este vorba despre acele fenomene speculative întâlnite la tot pasul care au meritul de a se da în spațiul șurii pentru a putea întrevedea castelul. Însă nu este vorba nici despre simboluri care se arată și se ascund în același timp, nici despre analogii metaforice așa cum le descrie Ricoeur. Gândirea bună (dacă pot spune astfel), gândirea care se înțelege pe sine precum și cea care înțelege ce se întâmplă în jurul său, va amenda orice derapaj nepermis în spațiul exclusiv al castelului; precum și invers, orice adăstare permanentă în șură. Dincolo de aceste metafore, un lucru este cert: străduința lui Ștefan Afloroaei este de a ne arăta cum „existența” metafizică este reduplicată în existența cotidiană și viceversa. În acest fel cuvintele încep să-și piardă din absolutismul în care sunt instalate: „metafizica” devine din ce în ce mai destinsă (pentru început, cred, își pierde majuscula), iar „cotidianul” începe să prindă consistență (iese din anonim). Conjugarea celor două este meritul acestui dublet conceptual numit fenomen speculativ.

Însă ce este până la urmă fenomenul speculativ asupra căruia am insistat într-atât și l-am amânat mereu? Sau, și mai bine, despre ce fel de fenomene speculative ar fi vorba, fenomene prezente zi de zi în viața fiecăruia dintre noi. Să nu amânăm inutil lucrurile. Este vorba despre chip, vorbire, frumusețe va spune Ștefan Afloroaei. Toate acestea „sunt prezente în modul lor sensibil și viu. Numai că, deși se arată astfel, lasă totuși a se întrevedea ceva cu totul inactual și discret”². Chipul, vorbirea, frumusețea iată fenomenele speculative în care regăsim întreaga grilă de concepte abstracte anunțate ceva mai devreme. Aici fenomenul poate fi văzut ca *noumen*, aici fenomenul devine sinonim pentru ființă, aici în acest loc atopic (aici și niciunde cum ar fi cel mai

vizibil în cazul vorbirii, dar nu numai) gândirea poate să-și anunțe sensul analogic. Pentru a da un singur exemplu, ales la întâmplare, din mulțimea de exemple întâlnite la tot pasul, iată ce ne spune Afloroaei despre frumusețe; „a privi frumusețea în sine înseamnă mai curând a o întâlni în chip nemijlocit. Sau a o vedea în felul unui fapt simplu și pur, absolut firesc”³. Este vorba despre un înțeles slăbit al lucrului în sine. Un înțeles care mai păstrează atât sensul „tare” al cuvântului, dar lasă destul loc și înțelesului comun. În cuvintele autorului: „despre un lucru nu se poate spune că *este* în sine sau că *există* în sine. Acest mod de a fi nu are de fapt nici un înțeles. Însă poți spune că un lucru tinde să se expună ca atare, adică liber și simplu, necondiționat. În-sine-le său reprezintă în acest caz ceva de limită, o linie ultimă de orizont”⁴.

Nu am să insist asupra posibilității de existență a fenomenului speculativ sub forma chipului, a vorbirii sau a frumuseții (nici asupra posibilelor ocurențe în Levinas Gadamer sau Platon). Discuția ar deveni sterilă acceptând sau să repete argumentele propuse de Ștefan Afloroaei sau să-și facă un merit din a le combate. Fiecare lector va trebui să decidă pe cont propriu poziția pe care o va adopta. Însă aș dori să aduc în discuție posibilitatea ca aceste fenomene speculative să pună în acțiune gândirea, adică să-i ofere șansa de a gândi. Nimeni nu se va mira prea tare în fața unei afirmații precum „noi nu gândim decât arareori, când faptul ca atare devine greu sesizabil”, iar a constata că într-un anumit moment gândirea gândește nu e lucru comun. Întâmplător, uneori, faptul gândirii chiar se petrece. Nu am folosit aleatoriu cuvântul întâmplător. *Întâmplarea* pentru Ștefan Afloroaei (concept pe care declarat îl preia din Gadamer) are o semnificație aparte și ea ne spune ceva cu totul însemnat în planul gândirii. Ceva se întâmplă în fața unui chip în fața vorbirii sau în fața frumuseții precum și în alte registre ale existenței umane. „Am motive să cred, (...) că întâmplarea este acum un nume al ființei, ea îți poate aduce în față, pe neașteptate, o ocurență cotidiană a acesteia. Face acest lucru cu oricare mod al ei, de la cele precare sau slabe, pe care le socotim pur contingente, la cele care privesc într-un fel sau altul viața însăși”⁵. Să nu se înțeleagă însă că întâmplarea ar ține exclusiv de gândire ca în sintagma „întâmplător gândim”, ci dimpotrivă uneori, în fața noastră se întâmplă unele lucruri care depășesc limitele gândirii, dar care cer gândirii nu atât să le elucideze, cât să le constate ca atare. E vorba până la urmă de două planuri distincte care se intercalează. Unul ce ține de o experiență a comprehensiunii, în vorbele lui Gadamer, ușor modificate de către Afloroaei, „înțelegerea întreține tot timpul un raport esențial cu întâmplarea, mai exact cu ceea ce, deși decisiv, nu poate fi constituit intențional”⁶. Și unul ce ține exclusiv de registrul întâmplării. În vorbele lui Afloroaei „înțelegerea este în bună măsură întâmplare: geneza unui înțeles are loc la intersecția unor orizonturi existențiale care, în ceea ce au propriu, nu pot fi constituite ca atare de cel care interpretează”⁷. Orizonturi existențiale ce nu pot fi constituite de cel care interpretează, dar care

oferă înțelegerii tocmai posibilitatea de a înțelege. Până la urmă „a gândi nu mai înseamnă a reflecta în toată solitudinea și cu indiferență, nici a consti-tui ceva în cercul exclusiv al intenționalității. Dimpotrivă, va spune Afloroaei pe urmele lui Gadamer, „a gândi înseamnă a desfășura un lucru potrivit propriilor sale consecințe”⁸. Să nu înțelegem că Afloroaei este întru totul dator lui Gadamer. O secvență preluată din filozoful german îi permite să-și construiască propriul edificiu. Un edificiu în care fenomenul speculativ dat în fața ochilor noștri cere gândirii să gândească, deși are permanent nevoie de un ceva exterior care nu mai stă în puterile sale și care ia, în acest context, numele întâmplării.

Despre ce se poate întâmpla atunci când gândim

Vor exista, desigur, numeroase suspiciuni, nu dintre cele mai gentile, la adresa fenomenului speculativ așa cum îl (re)construiește Ștefan Afloroaei. Cea mai la îndemână va fi legată de posibilul viraj al sensului fenomenului speculativ înspre fenomene mai puțin, așa zicând, filozofice. Un oarecare bruiat mistic, poate o aură sacrală, uneori, chiar o prea pronunțată tentă patristică, vor veni să definească în fapt fenomenul speculativ și nu atât o argumentație ce ține exclusiv de gândire (o gândire care-și recunoaște limitele) așa cum se străduiește Ștefan Afloroaei să ne arate că stau lucrurile pe mai bine de trei sute de pagini. Se prea poate. Însă, în final, aș dori să mai spun un singur lucru care vine dintr-o lectură simplă.

„Calea speculativă va fi înțeleasă în câteva rânduri ca vedere nemijlocită a celor originare. (...) într-o astfel de încercare metafizică este cu adevărat vie tocmai nevoia de a înțelege ceea ce leagă marile discontinuități din cuprinsul existenței. Sau nevoia de a înțelege corelația originară a celor radical diferite, așa cum este cea dintre un obiect și imaginea sa radicală”⁹. Nu știu dacă poate fi vorba despre o înțelegere a marilor discontinuități din cuprinsul existenței, și nu știu dacă este vorba despre vreo cale speculativă, însă se întâmplă uneori atunci când gândim ca anumite lucruri, situații, momente să se arate așa cum sunt. De fapt este vorba despre ce se poate întâmpla cu tine și cu lucrurile care stau în preajma ta atunci

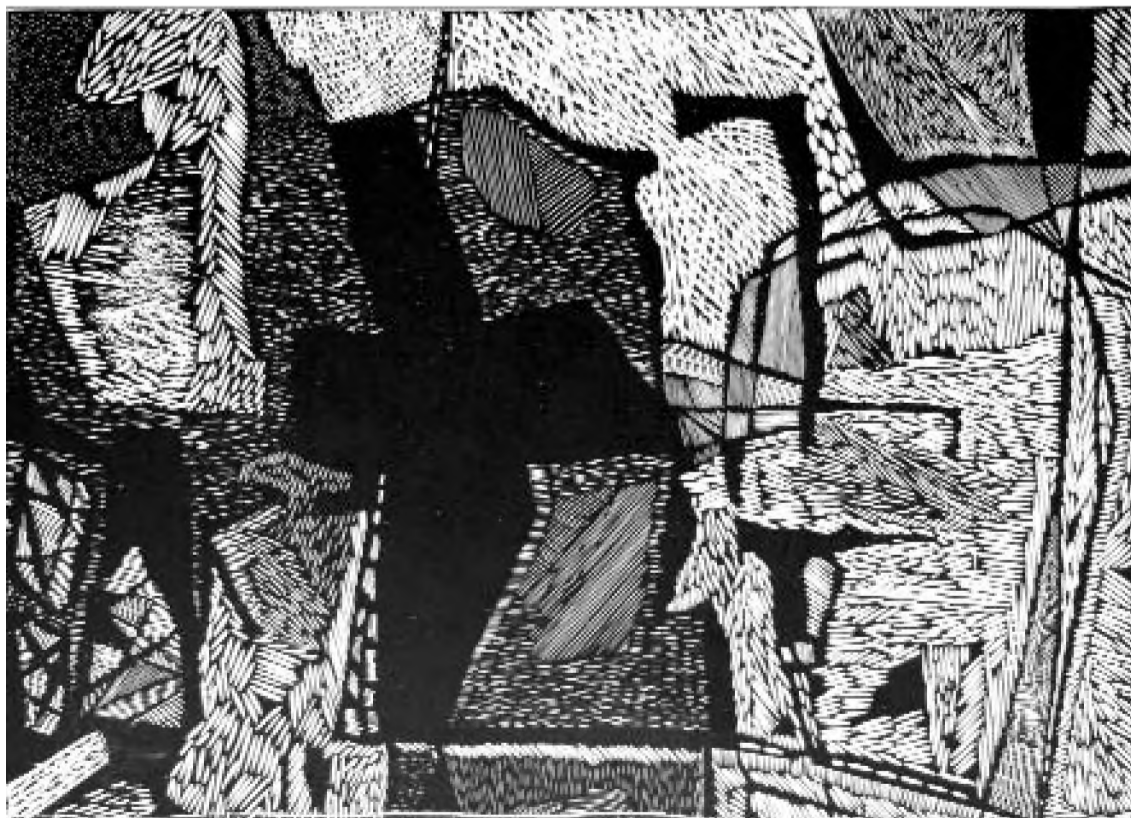
când gândești. Despre cum ajungi să te înțelegi și să înțelegi. Despre cum ajungi să acționezi și să-i observi pe ceilalți acționând în deplină libertate și cu siguranța absolută ca ai înțeles cum trebuie lucrurile. Probabil că este vorba despre momente rareori perceptibile. De acele momente, puține sau multe la număr, despre care știi că nu sunt nici infuzii mistice, nici atingeri divine și nici miracole venite de pe altă lume. Despre acele momente pentru care vei depune mărturie că există știind că nu vei putea niciodată în față nimănui să le demonstrezi. Să fie vorba despre vreun dar? Nu cred. Toate acestea nu sunt daruri slujind vreun Dumnezeu al culturii, cum i-ar plăcea lui Noica să creadă, dar nici de Dumnezeu lui Avraam nu țin. Ele aparțin exclusiv omului. Nicio umbră de îndoială, nicio ezitare, nimic și nimeni nu le poate tulbura claritatea. Sunt acele momente în care „a înțelege ce anume se întâmplă cu tine însuși și cu lumea din care faci parte înseamnă să pot relata măcar o singură secvență din viața proprie, secvență în care trecutul, prezentul și viitorul să fie împreună și totuși distincte, la locul lor”¹⁰. Nu e vorba aici despre vreun paradox care dizolvă categoriile elementare ale temporalității (trecutul, prezentul, viitorul) și care nu poate discerne într-o chestiune atât de simplă. Ci, atunci, în acele momente ajungi să înțelegi „ceea ce se cuvine înțeles și spus, a face ceea ce realmente se cade și a-ți orienta dorința către ceea ce este demn de dorit”¹¹. Aș interpreta în exces această frază aducând-o în cele mai banale situații. Înseamnă să știi că un cuvânt spus de tine, într-o situație oarecare, este cel care se cuvine a fi spus, înseamnă să știi că pagina scrisă de tine nu merită tocmai întreaga atenție a lectorilor tăi (precum și viceversa), înseamnă să știi că pagina citită de tine nu și-a meritat osteneala, înseamnă să știi că, în acest context, în această situație, nu mai poți să spui nimic și nici nu merită, înseamnă să știi că cel de lângă tine nu te înțelege și nici nu o va face, înseamnă să știi ce se cuvine să faci și să faci întocmai, înseamnă să știi când îți meriți lauda și când nu, înseamnă să știi când lucrurile sunt bine așezate în raport cu tine și când nu. Toate celelalte situații nu sunt decât simple aproximări. Dincolo de patetismul care pânzăște nestingherit în spatele unor astfel de afirmații, se întâmplă totuși ca, uneori, să gândim. Iar atunci când nu o facem, cum se întâmplă aproape

mereu, geniul malign „are oricând la îndemână trei strategii. Înainte de toate confuzia maximă a unor date elementare (...). Apoi risipa arbitrară a gândurilor și a stărilor de spirit. Cu această mișcare perfect centrifugă gândirea poate să ajungă în totală rătăcire. Dispersia ei devine pur negativă, ca și cum s-ar afla doar sub instinctul morții. Direcțiile în care se aruncă sunt de-a dreptul hazardate, fără sens și fără nici un reper provizoriu. Diseminarea ei se consumă acum ca și mișcare superficială și aleatorie, în felul apelor care se împrăștie pe o pantă oarecare. Gândirea ajunge astfel în inegalitate simplă cu sine, opusul perfect al egalității vede cu sine, când împietrește în una și aceeași stare”¹².

Există un pasaj în *Cartea Amăgirilor* care ar trebui situat ca și cuvânt prevenitor în fața oricărui lector al metafizicii noastre (cea) de toate zilele. „Mândria filozofiei a constat în a considera ideile în sine. Orgoliul acesta e aproape o rușine. Din moment ce tot ceea ce este nu poate fi considerat în sine, a face din reflexele schematice ale aparențelor structuri încheiate, cu finalitate în sine, este o aberație care nu poate fi iertată. Omul nu poate atinge decât un extaz al aparențelor. Aceasta e sigura realitate. Poezia, muzica, și mistică servesc aceste aparențe supreme. Lumea în sine? O sumă de aparențe supreme, dacă acest dans de umbre are o margine și constituie o lume. Filozofia să explice, dacă poate”¹³. Și poate, ar răspunde Ștefan Afloroaei: în marginea poeziei, în marginea muzicii, în marginea misticii, dar totuși în filozofie. Să fie vorba despre o poziție modern postmodernă, o poziție care assemblează jucăuș unele dintre cele mai dificile momente ale gândirii filosofice în șarje de viață? Nu știu, nu pot decide. Cert este însă faptul că, în această carte metafizică este *vie*. Aceasta este lucrul pe care ni-l spune lucrarea *Metafizica noastră de toate zilele* scrisă de filozoful Ștefan Afloroaei.

Note:

- 1 Kierkegaard, *Jurnal*, apud Ștefan Afloroaei, *op.cit.*, p. 82.
- 2 Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p.288.
- 3 Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p.238.
- 4 Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p.312.
- 5 Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p.229.
- 6 Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p.225.
- 7 Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p.225.
- 8 Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p.342.
- 9 Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p.142.
- 10 Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p.77.
- 11 Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p.37.
- 12 Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p.72.
- 13 Emil Cioran, *Cartea Amăgirilor*, Humanitas, București, 1991, pp. 164-165.



Rais Gaitov (Rusia)

XXG-I, linogravură, 2010

Verde închis

Sergiu Gherghina

Săptămânile acestea par a fi divizate între două subiecte principale: dezvăluirile WikiLeaks și statisticile europene. Ambele stârnesc o curiozitate similară – să vedem ce se mai spune despre România în lume și la câte capitele suntem ultimii din Uniunea Europeană (UE). În privința celor dintâi vom mai avea de așteptat pentru a beneficia de informațiile picante ale notelor diplomatice despre România. Fără a dori îngroșarea paginilor cu speculații despre acest subiect, prefer să mă orientez către a doua categorie de subiecte. După ce timp de câteva luni s-a discutat în mass-media soarta economică a țării noastre, mulți apreciind modelul grecesc a fi unul fidel reprodus pe meleagurile noastre, au venit și confirmările statistice. Ocupăm ultima poziție din UE pe multiple dimensiuni ce variază de la dificultatea cu care cei ce caută un loc de muncă reușesc să îl găsească până la acțiunile concrete de combatere a defrișărilor ilegale de păduri. Aceasta din urmă este îngrijorătoare prin prisma repercusiunilor negative pe termen lung. Dacă situația unor indicatori precum creșterea economică, șomajul, stabilitatea politică sau crima organizată poate fi ameliorată pe termen mediu sau scurt prin anumite politici, aspectele de mediu sunt diferite. Rezultatele acțiunilor întreprinse în prezent sunt vizibile târziu.

Este inutilă explicarea importanței protejării ecosistemului. Acest lucru se învață din clasele primare, avem și un minister care se ocupă de acest lucru. În 2007, Premiul Nobel pentru Pace a fost acordat lui Al Gore pentru eforturile depuse în domeniul climatic. Dincolo de controversile ce înconjoară aproape fiecare câștigător al acestui premiu în ultimii ani, este evidentă prioritatea acordată la nivel mondial aspectelor legate de mediu și încălzire globală. Ultimele două decenii au marcat o preocupare permanentă pentru subiect. Astfel, în decembrie 1997, la Kyoto, a fost semnat un acord internațional privind mediul, principala sa prevedere vizând reducerea emisiilor poluante de către țările industrializate. Toate statele membre ale UE au ratificat acest protocol. La începutul acestei luni, Japonia s-a opus extinderii

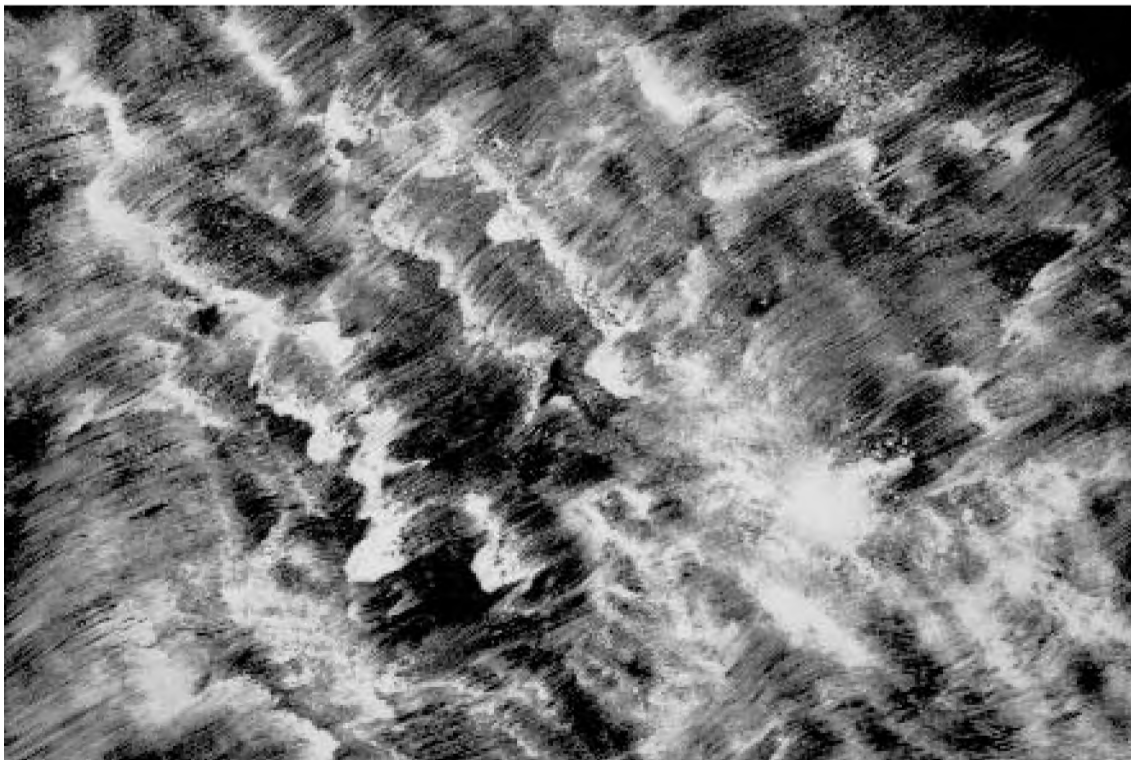
acestui protocol deoarece acesta se limitează la câteva state industrializate, iar marii poluatori China și SUA nu l-au adoptat (Rusia a făcut acest lucru în 2004). Deși aceasta pare a fi doar o strategie pentru a convinge statele semnatare importante să pună presiune asupra marilor poluatori care nu au semnat documentul, situația va fi neclară pentru perioada următoare (acordul expiră în 2012).

De ce nu acordă România importanță aspectelor de mediu? Două motive principale pot fi invocate, ambele vizibile în cele două decenii post-comuniste. Primul dintre acestea este absența interesului manifestat de populație pentru acest subiect. Dificultățile tranziției politice și economice, corupția sau mediul social problematic reprezintă factori care distrag atenția cetățeanului obișnuit și impun alte priorități. Cu alte cuvinte, este dificil ca efectele tăierii masive a pădurilor să conteze în condițiile în care pentru mulți români esențială este grija zilei de mâine. Situația economică precară nu permite abaterea de la nevoile primare (ale piramidei lui Maslow). Doar odată asigurate necesitățile primare se poate trece la următorul nivel. Ilustrativ în acest sens este faptul că cetățenii din statele vestice au manifestat preocupare pentru protejarea mediului înconjurător în deceniile recente după ce democrația a devenit consolidată, iar economia lor de piață a înregistrat performanțe notabile. În același timp, legat tot de situația economică, pădurile încă reprezintă o sursă unică de venit și supraviețuire pe timpul iernii pentru mulți români. Poate părea surprinzător că la finele anului 2010 există locuințe ce utilizează exclusiv lemnul de foc. Motivele pentru aceasta sunt, în principal, legate de situația financiară a locatarilor și de infrastructura furnizării de gaze naturale.

În al doilea rând, pe fundalul acestei indiferențe generale de la nivelul cetățenilor, protejarea mediului nu este transpusă pe agenda politică. Astfel, rămâne prioritară doar ca materie pentru ciclul preuniversitar și ca obiect de studiu pentru facultățile de profil. Cu excepția unor formațiuni ecologiste minore care au făcut parte din

Convenția Democrată Română din anii '90, nu a existat vreo formațiune politică care să abordeze această problemă și care să reușească atragerea unui număr semnificativ de voturi. Acest lucru nu este surprinzător în condițiile în care partidele (politice) care au abordat o singură problemă au cunoscut succesul electoral în spațiul românesc. De obicei, majoritatea problemelor abordate în Europa de Vest de astfel de partide (de tip *single issue*) sunt încorporate în programele electorale ale partidelor mari din România. De exemplu, drepturile pensionarilor sunt incluse de principalele partide românești pe agenda lor politică, nefiind nevoie de un partid exclusiv pentru așa ceva precum cele existente în Israel, Italia sau Norvegia pentru a numi doar câteva. Însă, protejarea mediului nu reprezintă un aspect cheie deoarece, spre deosebire de pensionarii care merg constant la vot (mult mai mult decât tinerii), ecologia nu este o prioritate pentru mulți alegători. Rezumând, atitudinile cetățenilor sunt reflectate de cele ale elitelor politice care nu depun eforturi pentru modificarea agendei legislative. Această importanță redusă acordată de către guvernanta este reflectată de faptul că în fiecare guvern post-decembrist Ministerul Mediului (cu diversele sale nume) a fost mai mereu lăsat printre ultimele pentru repartizare, de multe ori fiind oferit partenerilor mai mici din coaliția de guvernare.

Acest context nu este problematic doar prin prisma celor petrecute, ci și datorită faptului că nu există semne de schimbare în viitorul apropiat. Din perspectiva prezentată, situația multor alegători nu s-a schimbat fundamental în bine astfel încât să considere mediul drept o prioritate. Actuala criză financiară, complementată de fragilitatea situației politice și deciziile recent generate de nemulțumiri la nivel social, determină o atenție sporită a cetățenilor asupra propriei situații. Elitele politice se pliază nevoilor societale și consideră mediul un subiect marginal. Unul dintre capitele cu perioade mari de tranziție, stabilite odată cu aderarea la UE, este cel de mediu. Altfel spus, oficialii de la Bruxelles și Strasbourg au sesizat deficiențele majore existente, dar nu reușesc să capteze atenția guvernanților noștri. În actualul context, una dintre puținele speranțe pentru aducerea subiectului în discuție rămâne mass-media. Explicarea avantajelor menținerii unor spații verzi extinse și ilustrarea consecințelor negative pe care le are tăierea masivă a pădurilor este un mijloc de informare ce se poate dovedi eficient pe termen mediu și lung. Dacă la începutul anilor '90 România era una dintre țările europene cu o suprafață însemnată de păduri, defrișările ilegale ale ultimelor două decenii au condus la o medie sub cea a statelor membre ale UE. În condițiile în care două treimi din suprafața de pădure este în domeniul statului, este evidentă acțiunea proprietarilor privați. Astfel de date pot stârni îngrijorarea și pot genera politici locale sau naționale semnificative. Fără însă a dori accentuarea elementelor normative legate de ce ar trebui făcut, rândurile anterioare sunt doar un semnal de alarmă referitor la situația existentă. Soluțiile sunt la fiecare dintre noi și la cei ce ne reprezintă.



Toshio Yoshizumi (Japonia)

Zaua VIII, intaglio, 2008

Definiții postmoderne

Nicolae Turcan

Un loc comun faptul că postmodernismul e refractar la definiții totalizante tocmai fiindcă încearcă să depășească gândirea modernă. Prin urmare, chiar atunci când abundă, aceste definiții în loc să clarifice, sporesc confuzia.¹ Claritatea conceptului e umbră de lipsa de perspectivă, dată de faptul că ne aflăm încă prea aproape de acest fenomen; de asemenea multitudinea definițiilor subliniază, chiar dacă fără voie, că în cauză se află un concept căruia multiplul îi e congenital. Ducând mai departe aceste gânduri, putem observa că postmodernismul este, într-o exprimare radicală, imposibil de definit: în primul rând, fiindcă respinge noțiunea de obiectivitate, de aceea o definiție ar spune mult mai mult despre cel care o formulează, decât despre conceptul însuși al postmodernismului; în al doilea rând, fiindcă rezistă oricărei esențializării; și în al treilea rând, din pricină că, așa cum observăm mai sus, există mai multe postmodernisme, nereductibile unele la altele.² În cuvintele unui comentator, „...este greu de cuprins totalitatea semnificațiilor postmodernului în limitele unei definiții, fie ea cât de largă, atâta vreme cât cu postmodernul se infiltrează în gândire și acțiune tocmai efectele diseminării și ale diferenței, ale eterogenității ireductibile și alergice la orice principiu totalizator.”³

Cu toate acestea, definită oarecum imperfect și fără pretenții de totalizare, gândirea postmodernă ar putea sta în întregime sub semnul diferenței, în opoziție cu predilecția modernității pentru universalitate și raționalitate.⁴ Pentru Vattimo, de exemplu, sensul termenului de postmodern e legat de comunicarea generalizată specifică societății contemporane, care ar putea fi astfel definită drept „o societate de mass-media”.⁵ Jean-François Lyotard propune o definiție care a făcut carieră: postmodernism înseamnă neîncrederea în metanarațiunile care au legitimat adevărul și cunoașterea: „Simplificând la maximum, considerăm ca «postmodernă» neîncrederea în metapovestiri”.⁶ Ca neîncredere, postmodernismul apare drept o formă de scepticism, îndoindu-se de fundamentele ultime ale adevărului și trimitând către antifundamentalism, către punerea în chestiune a acelor fundamente ultime pe care se bazează cunoașterea. Nu e de mirare apariția repetată a lui Nietzsche în contextul acestor discuții: „reevaluarea tuturor valorilor” anunță lipsa unei raționalități universale și relativismul moral și doctrinar. Condiția postmodernă se prezintă astfel ca o „indecidabilă și nefinalizată interpretare”,⁷ pentru care adevărul obiectiv este privit cu suspiciune, locul lui fiind luat de adevărurile fie subiective, fie relative. Această pluralitate a interpretărilor se extinde și asupra istoriei, în care nu mai poate exista ceva de ordinul naturalului – naturalul fiind fie istoric, fie politic; și asupra sinelui (unde este tematizată personalitatea multiplă).⁸

Postmodernismul ar putea fi descris drept „un set de practici critice, strategice și retorice, folosind concepte ca diferență, repetiție, urmă, simulacru și hiperrealitate pentru a destabiliza alte concepte ca prezență, identitate, progres istoric, certitudine epistemică și univocitate a înțelesului”.⁹ Două aspecte sunt necesare în înțelegerea acestui concept: pe de o parte, genealogia sa istoricistă, pe de altă parte, ontologia diferenței¹⁰, cu accente deosebite asupra descentrării și fragmentarismului¹¹: în politică, fragmentarea autori-

tății; în cultură, apariția culturilor alternative, a direcției multiculturaliste deodată cu pierderea poziției pe care cultura de tradiție europeană o avea (vezi structuralismul și neostructuralismul, istoria religiilor etc.); în filosofie, tematizarea diferenței și asumarea unei construcții postmetafizice, de inspirație hermeneutică.

Mai rămâne de subliniat prezența, printre „multiplele postmodernisme”, a două direcții importante: (a) „postmodernismul dionisiac”, care se revendică de la Nietzsche și care este, de altfel, și cel ce ocupă prim-planul discuțiilor; și (b) „postmodernism mesianic”, care își trage sevele din gândirea lui Kierkegaard, având un destin marginal în discuțiile contemporane.¹² Aceste două direcții sunt prezente chiar atunci când în cauză nu se află tematica religioasă: postmodernismul „deconstructiv sau eliminativ”, cu rădăcini în filosofia lui Wittgenstein, Heidegger și Derrida – numit și „ultramodernism”, din pricină că duce până la capăt premisele modernității, ajungând la relativism și nihilism¹³ – se distinge de postmodernismul „constructiv” sau „revizuit”.¹⁴ Acesta din urmă nu încearcă să elimine pur și simplu termeni care constituie și explică lumea modernă, precum Dumnezeu, subiect, realitate, adevărul-corespondență etc., ci doar să-i revizuiască, încercând să construiască o nouă unitate a lumii postmoderne¹⁵, care ar părea să indice chiar „renașterea unui ante-modernism, a unui aproape-clasicism”.¹⁶

Pe acest fundal, criticile creștine împotriva postmodernismului, care sunt foarte îndreptățite în cea mai mare parte, se pot preschimba într-o alianță împotriva modernității pentru a arăta că rațiunea autonomă deturneză mesajul creștin, reducându-l la metafizică. În acest sens, David Bentley Hart, gânditor ortodox american, arată că gândirea creștină se află într-o poziție care ar putea fi considerată „postmodernă”, fiindcă ea susține triumful retoricii asupra dialecticii, drept consecință a faptului că rațiunea modernă este inadecvată pentru creștinism, al cărui interes se centrează pe persoana divino-umană și totodată istorică a lui Hristos.¹⁷ Unicitatea evenimentului întrupării și istoricitatea practicilor sunt încă două argumente care arată cum creștinismul și postmodernismul se pot întâlni. Făcând un pas mai departe, Hart critică postmodernismul nu datorită scepticismului sau relativismului său, ci fiindcă nu s-a eliberat suficient de miturile modernității căci, în încercarea de a submina metanarațiunile moderne, gândirea postmodernă propune tot o meta-metanarațiune: adevărul că nu există niciun adevăr.¹⁸

Oricât ar părea de provocatoare, această alianță dintre postmodernism și creștinism rămâne în mare parte discutabilă: chiar dacă rezistă cel mult în privința „istoricismului” său, ontologia diferenței nu poate fi asumată fără rest de către gândirea creștină. De asemenea, nici ideea unei „meta-metanarațiuni” impuse de postmodernism nu rezistă, cel puțin cât timp există și teorii, precum gândirea slabă de exemplu, care se propune doar ca metaforă, deci fără a deține pretenții totalizatoare. De aceea, oricât ar fi de ispititor, dialogul Ortodoxiei cu postmodernismul, în măsura în care există, e încă departe de o alianță: imposibilul pare mai aproape de gândirea și praxisul Tradiției, decât fragmentarismul și devaluările postmoderne.

Note:

¹ Cf. Sorin Pârnu (ed.), *Dicționar de Postmodernism*, Institutul European, Iași, 2005, p. 225.

² Kevin J. Vanhoozer (ed.), *The Cambridge Companion to Postmodern Theology*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 3.

³ Ciprian Mihali, „Despre foloasele și neajunsurile postmodernului”, în *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, traducere de Ciprian Mihali, Panoptikon, Idea Design & Print, Cluj, 2003, p. 6.

⁴ John D. Caputo, „Messianic Postmodernism”, în D. Z. Phillips, Timothy Tessin (ed.), *Philosophy of Religion in 21 Century*, Palgrave, New York, 2001, p. 153.

⁵ Gianni Vattimo, *Societatea transparentă*, traducere de Ștefania Mincu, Biblioteca italiană, Pontica, Constanța, 1995, p. 5.

⁶ Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, traducere de Ciprian Mihali, Panoptikon, Idea Design & Print, Cluj, 2003, p. 11.

⁷ Kevin J. Vanhoozer (ed.), *The Cambridge Companion to Postmodern Theology*, p. 12.

⁸ *Ibidem*, pp. 10-12.

⁹ Vezi articolul „Postmodernism”, în *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/>, data de acces: 6 februarie 2010.

¹⁰ Exemple de texte fundamentale pentru aceste linii principale sunt oferite de John Milbank, *Theology and Social Theory: Beyond Secular Reason*, 2nd edition, Blackwell Publishing, Massachusetts/Oxford/Victoria, 2006, p. 278. Pentru genealogia istoricistă textele coboară din *Genealogia moralei și Voința de putere* ale lui Nietzsche, pentru a trece apoi prin Foucault, *A supraveghea și a pedepsi și Istoria sexualității*, Deleuze și Guattari, *Capitalism și schizofrenie* și Lyotard, *Condiția postmodernă*; în ceea ce privește ontologia diferenței, textele fundamentale sunt: Heidegger, *Ființă și timp*; Deleuze, *Diferență și repetiție* și *Logica sensului*; Derrida, *Despre gramatologie și Violență și metafizică*; și, în fine, *Diferendul* lui Lyotard.

¹¹ Într-adevăr, printre trăsăturile postmodernismului se numără: indeterminarea, fragmentarea, decanonizarea, lipsa-de-sine, lipsa-de-adâncime, neprezentabilul, nereprezentabilul, ironia, hibridizarea, carnavalizarea, performanța, construcționismul și imanența (vezi Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, postfață de Paul Cornea, Humanitas, București, 1999, pp. 94-106).

¹² John D. Caputo, „Messianic Postmodernism”, p. 153.

¹³ David Ray Griffin, *God & Religion in the Postmodern World: Essays in Postmodern Theology*, Suny Series in Constructive Postmodern Thought, State University of New York Press, New York, 1989, p. 20.

¹⁴ *Ibidem*, p. x.

¹⁵ *Ibidem*, p. xi.

¹⁶ Sorin Pârnu (ed.), *Dicționar de Postmodernism*, p. 232.

¹⁷ David Bentley Hart, *The Beauty of the Infinite: The Aesthetics of Christian Truth*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids/Cambridge, 2003, p. 3.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 6-7.

Marillon Gaillard

Când Europa lua drumul cărbunelui

Acum 60 de ani, Robert Schuman, ministrul francez al Afacerilor externe, asocia Germania cu crearea Comunității Europene a Cărbunelui și Oțelului (CECA). Un text care, fără a-și trâmbița intențiile, încearcă să pună bazele unei Europe federale.

Sцена se petrece în salonul Orologiului din Quai d'Orsay, în 9 mai 1950. Robert Schuman, ministrul de externe francez, a convocat jurnaliștii pentru a-și dezvălui proiectul: punerea în comun a producțiilor franceze și germane de cărbune și de oțel. Cele două industrii, esențiale pentru economia europeană din acea perioadă, sunt și cele care au furnizat efortul de război în timpul înfruntărilor dintre cele două țări. De atunci se pune problema suprapunerii lor pentru a „face războiul nu numai de neconceput, dar și materialmente imposibil” și pentru a schimba astfel „destinul acestor regiuni consacrate multă vreme fabricării armelor de război ale căror victime constante au fost”.

Aceste regiuni – Alsacia-Lorena și Ruhr –, sunt foarte bine cunoscute de Robert Schuman: din Lorena din partea tatălui, s-a născut în Luxemburg (țara mamei sale), unde a crescut înainte de a pleca, pentru studii, în Alsacia-Lorena, pe atunci sub stăpânire germană. Devenit francez doar în 1918, a rămas toată viața atașat regiunii de origine și specificității ei istorice și culturale, ceea ce îl face suspect în ochii unora care îl tratează drept „neamț”. Nu e deci o întâmplare când, în 1950, are curajul de a lua responsabilitatea politică a unui astfel de proiect. E convins că trebuie asociată Republica federală reconstrucției economice a continentului și că trebuie evitate greșelile din trecut. Dar știe că populația și clasa politică franceză sunt mai degrabă înclinate să izoleze Germania. Trebuia să propună o alternativă și timpul presa.

De fapt, umilințele îndurate de RFA de la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, în

special prin demontările uzinelor și prin controlul producției industriale, irită dincolo de Rin și le dau naționaliștilor apă la moară. De altfel, în fața amenințării sovietice, americanii doresc să revină asupra deciziilor luate la Potsdam în 1945, și să oprească politica dezindustrializării Germaniei. Vor să favorizeze renașterea industriei germane pentru a se asigura de fiabilitatea ancorării la Vest a RFA și a consolida blocul occidental. Această perspectivă nu încântă Parisul, care își continuă politica de dezmembrare a uzinelor germane. Fricțiunile sunt așadar frecvente între Franța și aliații ei anglo-saxoni, care exercită asupra ei o presiune din ce în ce mai mare.

În septembrie 1949, secretarul de stat american, Dean Acheson, îl imputernicește în mod clar pe Robert Schuman să facă propuneri concrete în privința viitorului Germaniei, de atunci până în primăvara anului 1950. Partizan la rândul său al unei noi politici în ceea ce privește această țară, Schuman trebuie totuși să țină cont de starea opiniei publice și a clasei politice franceze.

Cum să împaci ferma voință americană de a reconstrui Germania cu sentimentele francezilor, ostili oricărei politici ce riscă să ducă la reapariția amenințării germane? Un început de răspuns vine de la cancelarul german, Konrad Adenauer, care profită de o conferință tripartită între Franța, Regatul Unit și Statele Unite în noiembrie 1949 pentru a supune diplomația franceză unei propuneri: oprirea demontărilor împotriva participării capitalurilor franceze în întreprinderile germane și integrarea Germaniei într-un ansamblu economic ce ar cuprinde, în afară de cele două țări, Italia, Belgia, Luxemburg și Țările de Jos. Bazele unei reflecții sunt astfel puse și Robert Schuman începe, din partea sa, să facă muncă pedagogică evocând ideea unei reconcilieri.

În 24 noiembrie 1949, la Adunarea națională, încearcă să pregătească spiritele: „Esențialul

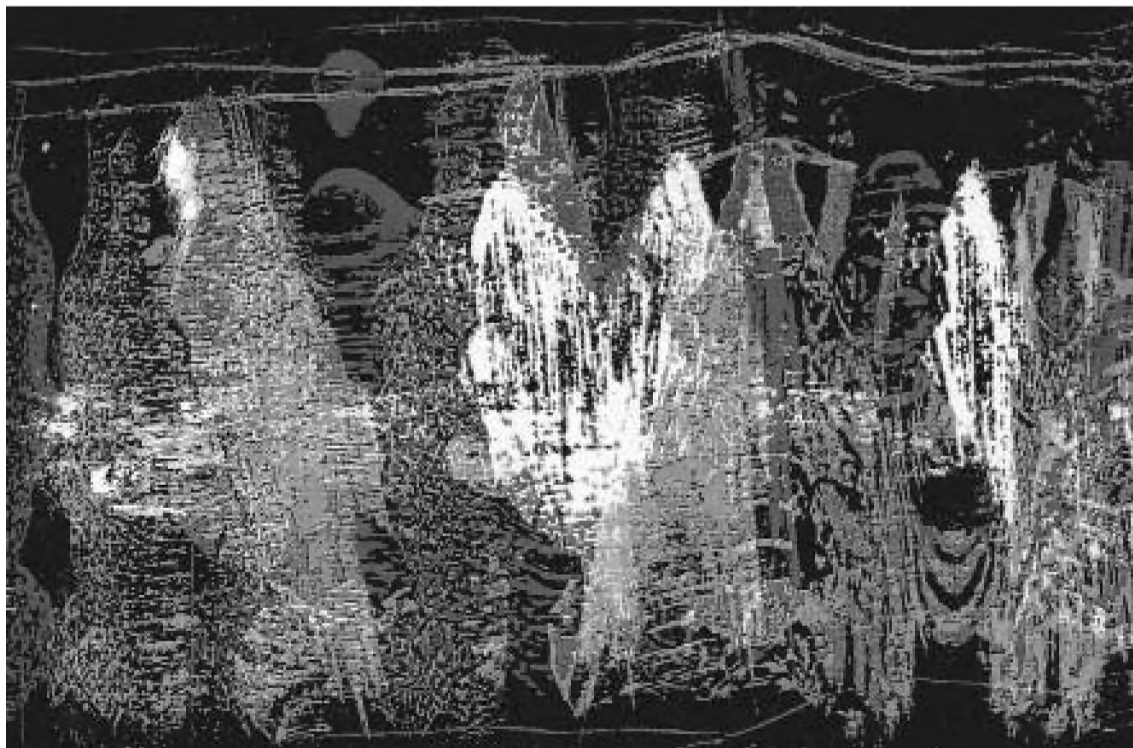


Manfred Egger (Austria) Straturi, xilografie, 2010

e, înainte de toate, de a trage învățăminte din trecut și de a evita greșelile comise anterior. Istoria anilor 1920-1932 a fost [prea] des cea a ocaziilor ratate astfel încât nu avem datoria de a ne aminti de ea. Nici textele pe care ne bazam invocându-le, nici linia Maginot pe care am construit-o, nici alianțele pe care le-am încheiat cu țările vecine nu au reușit să conjure pericolul. Între vecini, e nevoie de altceva decât de perpetua obsesie a unui posibil conflict [...]. Încrederea între popoare nu se improvizează și nici nu se impune. Dorim să o restabilim între cele două țări. Nu putem să ajungem la acesta decât printr-o cooperare într-un cadru mai larg în care vom fi mai mulți care să dea dovadă de voință. Acest cadru, e Europa! Mesajul e clar: trebuie integrat Bonn într-un ansamblu european pentru a iniția o adevărată cooperare care va avea ca obiectiv să ducă la o relație nouă eliberată de neîncrederea trecută.

Aceste cuvinte, foarte novatoare, necesită din partea ministrului un adevărat curaj politic și o convingere profundă, dar ele nu duc totuși la un proiect concret, în timp ce relațiile franco-germane se înveninează din cauza problemei sarroise. Călătoria făcută de Schuman în RFA în ianuarie 1950 merge rău și Konrad Adenauer merge până la a avea îndoieli asupra opririi posibilității construcției europene. și el trebuie să țină cont de opinia lui publică, pe care politica franceză contribuie să o împingă spre naționalism. Apropierea franco-germană pare compromisă.

În acel moment intervine Jean Monnet. Secretar general al Societății națiunilor (SDN) în perioada interbelică, apropiat de mediile anglo-saxone și prim comisar general la Plan între 1947 și 1952, Monnet refuză întoarcerea la naționalism în Europa și caută un mijloc de a reintegra Germania în concertul națiunilor. Conștient, de altfel, de presiunea care se exercită asupra guvernului francez în favoarea reconstruirii Republicii federale și de reticențele pe care aceasta le suscită în Franța, se gândește la o soluție susceptibilă de a aduce adeziunea tuturor părților interesate. În mod curios, o găsește în timpul vacanței sale în Alpi în martie 1950. În notițele pe care le face în fiecare seară pe perioada șederii, pune premisele a ceea ce va deveni declarația Schuman: „Orice soluție cere



Haász Ágnes (Ungaria)

Călători prin lumină, artă digitală, 2009

întâi să schimbăm aceste condiții: anume, pentru germani, umiliția controlului nostru fără sfârșit, și pentru francezi teama unei Germanii în final de necontrolatⁱⁱ”.

Trebuie să îi fie oferită Germaniei reabilitarea și Franței securitatea. Monnet a înțeles totul și se va strădui în continuare în acest sens. Simte că problema industrială e esențială. Pentru oprirea demontărilor de uzine care-i exasperau pe germani, desigur, dar și pentru că e vorba de reconstruirea economică a Franței: în acea perioadă, aceasta avea nevoie de cărbune pentru a-și asigura redresarea economică. Dar, nu producea destul: deși a extras 49 de milioane de tone în 1939, această cifră a scăzut la 33 în 1945 și la 43 în 1948. În 1949, producția franceză de cărbune e mai mică cu 17 milioane de tone față de cât consumă. Pe lângă aceasta, importurile trec de la 20 de milioane de tone pe an înainte de război la 8 milioane în 1945 și doar la 15 în 1948ⁱⁱⁱ, în mare parte pentru că Marea Britanie, sursă tradițională a aprovizionării franceze, își reduce exporturile pentru a-și reconstrui propria economie. Trebuie așadar importat cărbune german. Dar acesta e scump, în special din cauza taxelor vamale. În plus, Franța dorește să cumpere oțel din Germania, care e produs la un preț foarte competitiv. De aici ideea lui Monnet de a pune în comun aceste producții, ceea ce i-ar da Franței un acces ușor la resursele germane și i-ar permite să nu facă din nou greșelile anterioare.

Acest lucru îl arată în notițele lui: „Germania cere deja să-și crească producția de la 11 la 14 milioane de tone. Vom refuza, dar americanii vor insista. În sfârșit, vom formula rezerve, dar vom ceda. În același timp, producția franceză stagnează sau chiar scade. E de ajuns să enumerăm aceste fapte pentru a nu descrie în detalii mari consecințele: Germania în expansiune; dumping [vânzarea sub costul de producție] german la export; cerere de protecție pentru industriile franceze; oprirea eliberării schimburilor; recreerea cartelurilor de dinainte de război; eventual orientarea expansiunii germane spre Est, preludiu al acordurilor politice; Franța căzută din nou în nămolul unei producții limitate și protejate^{iv}.”

Plecând de la acest constat pesimist, Jean

Monnet a conceput ideea comunității cărbunelui și a oțelului. Un proiect cel puțin ambițios în acea perioadă. „Acțiunea trebuia să fie dusă acolo unde neînțelegerea era cea mai concretă, acolo unde se legau iar greșelile trecutului. Dacă ne-am putea elimina teama de dominația industrială germană, cel mai mare obstacol la unirea Europei ar fi înlăturat”, scrie el în *Amintiri*^v. Găsim aici inspirația planului lui Schuman: concentrarea efortului pe un domeniu concret și stărnirea interesului celor două părți, păstrând în același timp obiectivul ultim de a crea o federație europeană, termen citat de două ori în textul din 9 mai.

Jean Monnet a efectuat în sfârșit un proiect precis, cu ajutorul valoros al unor apropiați, cum ar fi Etienne Hirsch, partener de pe vremea Rezistenței, care a ajuns să fie și colaboratorul său, și Paul Reuter, profesor de drept, de origine din estul Franței. Nu-i rămâne decât să găsească omul care va putea sprijini politic acest proiect și va accepta să și-l asume. Robert Schuman, care trebuie să găsească o soluție problemei germane până în 10 mai – data unei întâlniri tripartite la Londra – pare să fie persoana potrivită. Planul Monnet are mai multe avantaje: dă satisfacție anglo-saxonilor asupra redresării Germaniei; potolește tensiunile cu cea din urmă, care se bucură de statutul de egalitate ce îi e propus în proiect; rezolvă pentru Franța problema aprovizionării cu cărbune; permite și Parisului să își poleiască iar blazonul la nivel internațional și să scoată diplomația franceză din izolare. Prin această inițiativă, Franța recâștigă controlul și oferă o ieșire cu capul sus din impasul care tocmai se profila.

Rămâne să se asigure de acordul cancelarului Adenauer, care aprobă proiectul francez în 9 mai. Preocupat de a păstra secretul pentru a crea un șoc favorabil în opinia publică, autorii planului convoacă, fără întârziere și în aceeași zi, la ora 18, presa franceză și internațională. Comunitatea Europeană a Cărbunelui și a Oțelului (CECA) e în curs de constituire, adunând Germania federală, Franța, Belgia, Italia, Luxemburg și Țările de Jos. Obiectivul ultim e clar pentru cine vrea să îl înțeleagă: Schuman folosește în două rânduri, cum s-a spus, termenul de „federație europeană”, și evocă de mai multe ori crearea unei înalte autorități compusă

din personalități independente, ale cărei decizii se vor impune statelor membre. Desigur, e cale lungă de la acest discurs la Uniunea Europeană de astăzi. Dar declarația lui Schuman e actul fondator și 9 mai a devenit de altfel, dacă e să o mărturisim, Ziua Europei.

Totuși, propunerea ministrului francez provoacă încă de la început critici aprinse în țara sa și discuțiile pe tema lui la Adunarea națională sunt uneori foarte violente. Problema germană e în centrul dezbaterilor. Dacă CECA le permite susținătorilor să încadreze industria germană de armament – deoarece deciziile privind industriile de cărbune și oțel, deci de armament, vor fi luate de înalta autoritate –, detractorii condamnă o întreprindere în care văd renunțarea de a aplica o politică hotărâtă împotriva învinsului. Ei denunță și riscul pentru industria franceză de a fi foarte repede dominată de industria germană; în ceea ce privește deputații comuniști, ei acuză realizatorii Planului de a preda Franța intereselor „magnaților din regiunea Ruhr”.

Generalul Aumeran, din grupul Republicanilor independenți, deplânge în intervenția sa din 25 iulie 1950 în cadrul Adunării Naționale „destinul Europei”, care e poate „de a dispărea, absorbită de monstrul germanic”, și cel al Franței, a cărei nefericire e „de a fi vecina Germaniei și de a fi prea frumoasă, prea bogată în resurse prost păzite de un popor prea preocupat de conflictele sale interne”^{vi}.

Aceste atacuri nu împiedică guvernul de a se lansa în negocierea tratatului de la Paris, semnat în 18 aprilie 1951 și ratificat de Adunare la sfârșitul unei dezbateri furtunoase din 13 decembrie următor. Ele arată în schimb câtă luciditate și câtă îndrăzneală i-au trebuit lui Jean Monnet pentru a concepe un astfel de proiect. Ele fac să se vadă, în sfârșit, voință politică și curaj, de care Robert Schuman a știut să dea dovadă pentru a-și asuma această inițiativă, revoluționară pentru epocă, dar purtătoare, în cele din urmă, a unui viitor pacificat pentru Europa.

Articol publicat în *L'Histoire* nr. 351 din martie 2010, p. 74-77.

Traducere din franceză de **Cristina Lehene**

Note:

ⁱ Text citat în F. Roth, *Robert Schuman, Du Lorrain des frontières au père de l'Europe*, Fayard, 2008, pp. 372-373.

ⁱⁱ J. Monnet, *Mémoires*, Fayard, 1976, p. 345.

ⁱⁱⁱ Cf. J. Chardonnet, «Le problème du charbon en France», www.persee.fr

^{iv} *Ibid.*, p. 346.

^v *Ibid.*, p. 347.

^{vi} Rezumatul dezbaterilor din 25 iulie 1950, arhivele Adunării naționale.



Elfi Schuselka

Rube face muzică, xilogravură

Știință și violoncel

Miracolul perlei

Mircea Oprită

Apa nu este chiar atât de rară în Univers încât să ne iluzionăm că ar fi doar o „născocire” a planetei noastre. Cercetătorii au stabilit că există apă în calotele marțiene, ba chiar și în compoziția unor roci, sau în punși, la o oarecare adâncime sub relieful arid al Lunii. Dar niciunde nu există o asemenea revărsare de ape ca pe Terra, încât să putem vedea acest corp ceresc ca pe o patrie a apei, un ocean planetar din care în câteva locuri ies deasupra lui continentele și o puzderie de insule și insulițe, aproape neînsemnate prin comparație cu suprafața imensă și cu volumul total al elementului lichid. Apa Pământului, da, e o avere pentru care destule alte sisteme planetare ar putea să ne invidieze, în caz că în lumile lor ar fi cineva care să ia cunoștință de existența în Cosmos a unui asemenea nesecat rezervor.

Pe planeta noastră viața a apărut în apă. Era locul cel mai potrivit unei astfel de experiențe majore, ținând parcă de miracol. Oceanul primordial trebuie să fi fost o imensă retortă unde, ajutate de factorul timp (timp nesfârșit, ere întregi), elementele chimice s-au putut combina și recombina în încercări fără număr, până când Terra va fi inventat combinațiile stabile necesare alcătuirii formelor primitive de viață, iar mai târziu evoluției acestora spre organismele pe care le cunoaștem noi astăzi.

Există un loc pe Pământ unde specialiștii cred că recunosc condițiile ce puteau genera viața în formele ei de început: o zonă abisală de origine vulcanică, aflată la peste cinci kilometri adâncime în Marea Caraibelor, undeva, sub nivelul accesibil omului ca individ, dar accesibil ochiului său prin aparatura instalată la bordul unui submersibil controlat de la distanță. Ce se vede acolo, într-un canion abisal, este de-a dreptul fascinant. Martorii acestei explorări susțin că e ca și cum te-ai plimba pe suprafața altei planete, printre coloane groase de apă fierbinte, ieșite din niște râsuflători lungi de peste doi kilometri, conducând la magma de

sub scoarța solidificată. Prin hornurile de minerale multicolore țâșnește apă la 400 de grade Celsius, suficient de fierbinte încât plumbul să se topească. Însă în curentul mai rece din preajma acestor șuvoaie infernale prosperă colonii de microorganisme albastre, nepăsătoare la presiunea de 500 de atmosfere a locului; presiune din pricina căreia apa ce fierbe nu poate să clocotească, îndreptându-se calm și în deplină tăcere spre plafonul marin de unde se împrăștie ca fumul dintr-un coș de furnal.

Dacă avem dovada că forme ale lumii vii pot să existe în mediul toxic și acid al „supei” din străfundurile vulcanice ale oceanelor (bacterii consumatoare de hidrogen sulfurat și metan, dar și forme mai complexe, precum creveți orbi, uriași crabi albi, sau viermi roșii fără un tub digestiv aparent), ne putem închipui că viața e capabilă să se nască și în condițiile dure de pe alte corpuri cerești. E posibil, chiar, ca pe alte planete ea să fi apărut într-un mod cu totul diferit decât cea de pe Terra și să cunoască forme la care nici nu ne putem gândi. E posibil să arate astfel încât, întâlnind-o întâmplător, problema noastră să fie dacă o vom recunoaște sau nu. Am putea trece pe lângă ea fără să ne dăm seama ce reprezintă – ceea ce ar fi, în fond, o veritabilă dramă a cunoașterii. Dar, deocamdată, asemenea supoziții funcționează în gol și nu au acoperire faptică. Deocamdată planeta noastră rămâne singura purtătoare de viață de care avem cunoștință, iar această calitate excepțională îi dă o valoare în plus față de lumile ce ne înconjoară pe o rază de sute de ani-lumină.

Toate potrivirile extraordinare de care am mai vorbit: o distanță optimă până la Soare, o atmosferă suficient de groasă și protejată de devastatoarele fluxuri solare prin magnetosfera planetară (inexistentă la multe alte corpuri cerești), imensitatea rezervelor sale de apă și, în sfârșit, bogăția și mai rară reprezentată de lumea sa vie fac din

planeta noastră un obiect cosmic prețios și demn de minunare. În mod normal, ar trebui să fim conștienți de valoarea unui asemenea giuvaer și să-l păzim ca pe ochii din cap. În mod normal ar trebui să considerăm Pământul casa norocoasă în care ne-am născut și datorită căreia existăm. În mod normal, ar trebui să contribuim cu inteligența și forța noastră, ambele dobândite în timp scurt față de progresele altor specii ale lumii vii, la sporirea acestei averi comune, nu la risipirea și chiar la distrugerea ei.

Dar pentru asta ar trebui, poate, ca natura umană să fie alta decât cea care se demonstrează că este. Omul, ca specie, este o ființă ce trăiește accelerat, nicidecum în marile ritmuri naturale ale speciilor de dinaintea lui. Dacă dinozaurii, de pildă, au stăpânit planeta ca și cum însăși eternitatea ar fi respirat prin mișcările și ritmurile lor biologice, omul se comportă de parcă ar avea sentimentul că speciei sale nu-i mai rămâne decât o perioadă infimă de timp. În plus, impulsurile lui egoiste, pornite din conștiința individuală că trebuie să profiți de tot și de toate în cât mai scurt timp, contribuie și ele la ruinarea rapidă a resurselor pe care din proprie inițiativă le-a luat în stăpânire, tratându-le ca pe niște bunuri proprii, când ele sunt de fapt roadele unei planete întregi și ale unei așteptări răbdătoare de mai multe miliarde de ani. Abuzuri de tot felul riscă să transforme bijuteria sistemului solar într-un coș de gunoi rătăcitor prin Univers.

O vorbă memorabilă spune că ne-am născut aici, în acest leagăn al nostru care este planeta Pământ, dar că nu poți trăi tot timpul în leagăn, încât de la o vreme e cazul să-ți vezi de drum printre stele. Îmi place și mie vorba asta, dar nu-mi place o altă expresie folosită în istorie: „După noi potopul!”. Căci, după toate probabilitățile, nu vom mai găsi în drumurile noastre cosmice o casă atât de dichisită și de primitoare ca Pământul, iar pentru a ne face altă lume asemănătoare din nimic ne lipsesc niște puteri pe care încă nu ni le-am putut imagina decât în mâinile lui Dumnezeu. ■

Sport & cultură

Cody McCasland

Demostene Șofron

Este pe buzele tuturor. A devenit invitatul unor show-uri mediatice de prestigiu – The Ellen De Generes Show, The Oprah Winfrey Show de exemplu – este purtătorul de cuvânt a două importante instituții, Texas Scottish Rite Hospital for Children, respectiv The Challenge Athletes Foundation, este copilul minune al Statelor Unite (n. Colleyville), despre care se scriu pagini întregi. Copilul care la numai 9 nouă ani (n. 2 octombrie, 2001) a suferit numeroase intervenții chirurgicale, nu mai vorbesc despre numărul mare al internărilor, Cody McCasland al cărui nume este sinonim cu performanța, cu depășirea tuturor barierelor fizice și psihice, nume sinonim cu marea performanță.

De unde această suferință? S-a născut prematur, fiind diagnosticat cu Sacral Agensis, o boală rară, absența oaselor în membrele inferioare ducând la amputarea ambelor picioare la numai 15 luni! Două luni mai târziu, la 17 luni, Cody este protezat, referindu-mă la două proteze perfor-

mante. Și când spun performante am în vedere aplecarea și reușitele lui Cody, cel pentru care imposibilul a devenit posibil. A devenit posibil în atletism (aur la 60 m și 100 m în cadrul University of Central Endeavor Games), înot (aur la 25 m liber și spate; component al team-ului Texas River Sharks), ciclism, călărit, karate, hochei pe iarbă și pe gheață, golf, soccer, triatlon (a alergat în San Diego Triatlon Challenge). Eroul lui este sprinterul sudafrican Oscar Bladerunner Pistorius (dublu amputat, calificat la Jocurile Olimpice din 2008) pentru atletism, dar și Rudy Garcia Tolson pentru înot.

Părinții lui au pus bazele unei grupări extrem de cunoscute deja, Team Cody, înființată în 2004, scopul principal constituindu-l strângerea de fonduri pentru Texas Scottish Rite Hospital for Children, o modalitate de a mulțumi personalului medical pentru ajutorul acordat în recuperarea lui Cody. O acțiune care în cinci ani a dus la strângerea a peste 92.000 de dolari!

Cody McCasland este la cei 9 ani ai săi un exemplu. Dorește să reprezinte Statele Unite la Jocurile Paralimpice, disciplinele alese fiind atletismul și înotul. O spune chiar Cody, citez, ”Cu siguranță voi reprezenta Statele Unite la Paralimpice și cu siguranță voi fi medaliat cu aur!” Cită încredere în forțele proprii, cită ambiție pe acest copil la cei 9 ani ai săi, model de viață, exemplu de urmat pentru toți cei în cauză și nu numai.

Este încă un caz în care omul dovedește că poate să își depășească limitele. Mai mult, cazul lui Cody este și dovada supremă a nivelului la care au ajuns cercetările medicale în domeniul ortopediei, al bolilor rare, al protezărilor. Nu în ultimul rând, este un exemplu de familie unită în jurul suferinței, cum rar, foarte rar se mai vede în zilele noastre.

Despre Cody McCasland se va scrie și în viitor, sînt sigur de acest lucru. Se va scrie deoarece avem de-a face cu un caz rar de ambiție și de profesionalism, de reușite în mai multe direcții socio-profesionale. ■

portrete ritmate

Cu Daniel, prin cartierul vestic al iadului...

Radu Țuculescu

Cînd l-am întîlnit prima oară pe Daniel Săuca, mi-a făcut impresia unui tip închis în sine, exagerat de tăcut, exagerat de încrunțat, exagerat de sobru pentru vîrsta lui și pentru "plasarea" pe care i-a făcut-o poetul Viorel Mureșan înregimentîndu-l în plutonul poezilor douămiiști. Aprindea, des, țigările, fumînd apăsător, cu dorința aparentă de a-și masca o anumită nemulțumire. Fiind obișnuit cu actorii, îmi păru că se străduiește să joace un rol, dorind să-i convingă pe cei din jur cum este el mereu copleșit de gânduri ori... bîntuit de fantomaticele aripi ale poeziei... Apoi am stat ceva mai mult timp alături iar Daniel a ieșit din carapace, mi-a arătat că știe să zîmbească și că, de fapt, are o timiditate pe care încearcă să și-o ascundă în spatele unei invizibile carapace... O timiditate poetică. Faptul că este, într-adevăr, poetică mi s-a confirmat după ce i-am citit placheta intitulată provocator *Cartierul vestic al iadului* (Editura Eikon, 2010).

Placheta conține o "poveste" (personală) din... cartierul de vest al întunecatului și înfricoșătorului ținut numit iad. Nu tocmai înfricoșător pentru că în

"povestea" lui Daniel, iadul se amestecă, adesea, cu raiul... Ruga poetului se scurge pe lîngă țigara umedă, plină de tîlc, ținută constant între buze... O rugă molcomă, mocnind în adîncurile ființei sale (*Am obosit să culeg păsări/ Am obosit să mor pentru alții/ Am obosit să-mi fie scîrbă/ Am obosit să păzesc iadul/ Sau poate raiul?...*). O poveste de dragoste care bîntuie prin cartierul ăla de vest al iadului (ori al raiului?), o poveste care s-a apropiat de sfîrșit... (*A venit moartea în vizită de lucru iată/ Și m-a întrebat de tine/ Iubita mea cu ochi verzi și ochi albaștri...*) O poveste la sfîrșitul căreia cei doi nu au nimic mai bun de făcut decît să arunce cu pietre... Vag absurd, vag ironic, precum vagul zîmbet al poetului care, amuzat, constată uneori că "ultimul neuron a încărunchit în mașina de spălat poezie...". Cîteodată, poetul izbucnește în rîs, unul scurt și ușor ironic... (*Răsfoiesc oglinda/ gunoiul erotic/ în pliscu/ porumbeilor chiori/ cartierul vestic al iadului/ s-a deschis la fermoar...*). Umorul este, cîteodată, aproape "negru", fără ostentație, învelit într-o subtilă simbolistică. (*Doamna cu ciorapi negri/ care*

ne-a servit cu cinci mii de beri/ la crășma de la marginea lumii/ spală acum geamurile iadului/ cu sodă caustică/ și ne întrebă dacă vrem să ne uităm înăuntru...). O crîsmă unde poetul ne îndeamnă să intrăm și noi, să facem împreună un dans tîrziu, poate chiar ultimul dans. Iar țipătul să se transforme în rugă... ori ruga să se transforme în țipăt... (*S-ar putea, în seara aceasta/ să răcnim împreună un psalm/ încet, prea încet/ echilibrul perfect al Universului pe o notă/ falsă?*).

Da, adesea, citind versurile lui Daniel Săuca, am avut această impresie născută dintr-o "duioasă" contradicție: că poetul își răcnește psalmii... adică versurile, cu *sotto voce*, ascunzîndu-și surîsul în spatele sprîncenelor încrunțate. Ochiul poetului, precum lentilele unui nevăzut aparat de fotografiat, surprind adesea instantanee pe care alți ochi nu le pot descoperi. Fotografiile sale se "metamorfozează", adesea, luînd forma unor haiku-uri: *Lupi frămîntați din aluata/ Disperării sau Ochii tăi/ în tîgaia putrezită/ mă îndop cu lacrimi sau Ziua a rămas grea/ pleoapele materiei/ nasc alt univers...*

Scriu foarte greu poezie, recunoaște Daniel Săuca, mereu pornit să șlefuiască versuri mai vechi. Părerea mea e că merită să continue acest efort, indiferent cit... de greu i se arată el a fi.

zapp media

Care arunci cu mârșavul caracter prin televiziuni?

Adrian Țion

Serialul cu răfuielele președintelui avansează spre episoade tot mai interesante. Ironiile se transformă în insinuări și cocoloșirile în cocoșe ocrotite de lege. Uneori cocoșă se sparge. Din ea apar personaje noi, înzestrate cu darul justificării. La apariția lui Fătuloiu, Chelu, Țoric sau Tobă, președintele-comentator a intervenit prompt pe post de justițiar fără pauză. Le-a tăiat brusc macaroana explicațiilor, fără prea mare efect însă. Căci în afară de acuzații public exprimate, acțiunea filmului continuă în dulcele stil clasic românesc. Răbufnirea cu iz de colosală dezvăluire din episodul Piatra Neamț, *Poliția s-a transformat în instituție care apără clanurile mafioate*, nu e decît o informație sub care se ascunde un ordin. Ies din scenă doi corupți, intră alți cinci în locul lor. Fluxul acțiunii trebuie asigurat, nu-i așa, cu noi episoade.

Dezvăluirile de tot felul sunt la lumina zilei. Se dezbracă eroii din *Narcisa sălbatică* la ore de maximă audiență, fac sex în trei, ba realizatorii mai atașează și un viol cu o minoră, ca Antena 1 să facă praf concurența și asta pare să fie normal, căci CNA tocmai monitoriza opoziția. Telenovelele sunt drăgălășenii inofensive. Fufa nudă din telenovelă face o dezvăluire emoționantă. În timpul filmării scenelor erotice ea se gîndește numai la iubitul ei. Dragostea e dincolo de aparențe. Ecranul minte. Caracterul contează!

În episodul cu „caschetele zburătoare” am asistat la o întîlnire de gradul trei: băieții răi au început să facă striptease în fața colegilor situați de partea cealaltă a baricadei, fapt nemaiîntîlnit nici în poveștile cu OZN-uri. Manifestanții furioși și-au dezvelit nu numai capul, ci și caracterul mârșav, tăvălit apoi prin televiziuni ca să împrăște cu noroi puterea portocalie.

Lătrăii din presă, erijați în pedagogi ai neamului, dau lecții de educație civică arătînd ba că președintele fuge de băile de mulțime și de ziua națională ca dracul de tîmăie, când adevărul e altul, ba că se răsucește pe călăie precum Cănuță om sucit ca să nu întindă mîna predecesorilor lui, când el respectă întotdeauna protocolul, ba că moțăia la summitul OSCE din Kazahstan, când, de fapt, se gîndea intens la strategiile de rezolvare a conflictelor înghețate. Caractere josnice jurnaliștii din presa de opoziție! Ce-au avut și cu bietul premier de centură (lată)? Era normal să se repezească la microfon pentru a saluta pe soldați la Arcul de Triumf. Era grăbit. Bietul om trebuia să împartă centura lată (dar scurată de recesiune) între Sibiu și București în aceeași zi. Tăietorul de panglici le-a făcut pe toate în timp record. Numai pe data de 3 decembrie n-a mai ajuns la Cluj ca să-și ridice premiul la *10 pentru România*. Lîngă Florin Piersic nu te poți ridica pe vîrfuri. De, la noi incompetența și lipsa de caracter se premiază!

Printre personajele nesfârșitului șir al „caracterelor” intens mediatizate se numără, fără îndoială, în acestă ordine răsucită de valori, și europarlamentarul român de etnie maghiară (plătît din banii noștri, să nu uităm!) László Tokés, care a declarat că pentru el „1 Decembrie e zi de doliu”. O declarație cu țintă directă la concordia creștină, după cum se vede. Dacă atitudinea aceasta nu va fi sancționată pe cale oficială de guvernul român – și se pare că nu sunt semne în această privință – înseamnă că preotul reformat, strălucit opozant al regimului comunist convertit la politică păguboasă, este un mare caracter pe placul puterii.

Cînd vezi această stare de lucruri, parcă-ți vine să-i dai dreptate lui Cosmin Gușă, cel care, ironic și defăimător, și-a revărsat umorile în cartea *Un ospi-*

ciu numit România – cronică unui eșec premeditat. L-am blamat pentru acest titlu, neacceptîndu-i grosolana hiperbolă. Am simțit că trebuie să fiu alături de Iulian Fota, consilier prezidențial, care, la apariția cărții a ripostat ferm: *Sunt român, nu nebun și România nu-i un ospiciu*. Dar după ce observi că ne afundăm pe zi ce trece în absurdul unei situații fără ieșire, parcă începi să înțelegi că adevăratele caractere, marile caractere stau în umbră, nu în lumina reflectoarelor și negativele actualității românești te îndeamnă să-ți accepți până la urmă viziunea sumbră și grotescă în același timp. Pe cîtiva dintre oamenii cu adevărat valoroși ai acestei țări i-a prezentat Mihai Gădea la una din emisiunile lui. Sensibilizați, mulți telespectatori au încercat sentimente de îngrijorare și adîncă amărăciune pentru chirurgul Alexandru Pesamosca și pentru alții ca el. După ce a operat în jur de 50000 de bolnavi, a ajuns să trăiască la bătrînețe izolat într-o rezervă a Spitalului de Copii „Marie Curie”. Celebru chirurg nu are un apartament al lui, în vreme ce un afacerist precum gălățeanul Cătălin Chelu, scaldîndu-se în bani dubioși, ca să nu spun murdari, a vrut să-l mituiască pe chestorul Dan Fătuloiu cu nu mai puțin de 2 vile, 2 mașini și 50000 de euro. Cît de legale or fi fost afacerile lui dacă a simțit că merită să le acopere cu asemenea cadouri? Constați cu tristețe că adevăratele valori n-au loc în viața românească și nu ajung la statutul social pe care îl merită, exact așa cum constata înainte vreme Mircea Eliade. De atunci și până acum nu s-a schimbat nimic în societatea românească din acest punct de vedere. Pe scenă sunt doar paietele prezentului căzut în deriziune. Personaje de telenovelă poleite în culoarea nevinovăției, a moralității absolute și a onestității depline ne înconjoară de pe micul ecran pentru a ne alunga orice suspiciune în legătură cu ele. Dacă-i așa, care arunci, mă, cu mârșavul caracter prin televiziuni?

jazz story

Măria Sa, bluesul

Ioan Mușlea

A înșira marile nume ale blues-ului ridică unele probleme, într-atât fiind de numeroase personalitățile și vocile cele mai autentice. Să începem totuși – obligatoriu! – cu Bessie Smith și “învățătoarea” acesteia, “Ma” Rainey, făcând imediat trecerea la “sulfuroasa” Billie Holiday, după care vom continua cu Big Bill Broonzy, John Lee Hooker, Lightnin’ Hopkins, Blind Lemon Jefferson, B.B. King și Champion Jack Dupree sau Howlin’ Wolf și Leadbelly, fără a avea câtuși de puțin pretenția de a fi amintit toate vocile cu adevărat importante. Poate că regizorul genial care este Francis Ford Coppola a sintetizat cel mai eficace și lămuritor problemele blues-ului, ieșind recent pe piață cu 5 sau 6 DVD-uri uluitoare constituind o splendidă antologie-eseu care,



combinând savant imagini de epocă cu substanțiale crâmpene sonore (absolut înnebunitoare!), epuizează, în mare, chestiunea.

Nu aș vrea să ne luăm rămas bun de la acest idiom muzical fără a fi spus câteva cuvinte și despre blues-ul ... albilor. Aceasta, însă, nu înainte de a-mi fi precizat poziția într-o chestiune destul de spinoasă care sună cam așa: pot, oare, albi să cânte blues (sau chiar jazz) la fel de bine ca negrii? Aș răspunde fără ezitare în felul următor: da, pot s-o facă, însă, probabil - din motive ce țin de discrepanțele arhicunoscute, legate șansele de reușită și de nivelul veniturilor, însă - în același timp - și de structura și temperamentul cu totul specific celor două rase - sunt mult mai puțin numeroși albi „condamnați”, sortiți ori încumetându-se să se angajeze cu trup și suflet (*body and soul*) pe calea atât de dură, de chinuită și nesigură, care, în final, să-i ducă până la ceea ce înseamnă jazzul/bluesul autentic și nu la niscaiva imitații ale acestora sau (în cel mai bun caz) la mimarea lor cu multă conștiinciozitate. Cu alte cuvinte și schimbând oarecum perspectiva, aș afirma că nu stă la îndemâna oricui (negru sau alb) să opteze pentru o implicare totală, mergând până la ultimele consecințe, încât (“privind înapoi cu mânie”) să se lase cu totul în voia ori pradă bluesului/jazzului, încumetându-se a *lucra fără plasă* și a se azvârli, „a-și da drumul în apele atât de adânci și de tulburi” ale acestei muzici blestemate. Au demonstrat-o cândva, mergând până la ultima consecință, jazzmeni de vîrf cum

au fost Bix Beiderbecke și Chet Baker sau Bill Evans.

În blues, la fel ca în infernul jazzului, aceia dintre albi (atât de puțini la număr) care s-au impus finalmente ca egali ai negrilor se vor fi școlit, cu toții, în umbra sau chiar “sub directa îndrumare” a corifeilor ... de culoare ai genului. Simpla înșirare a numelor unor John Mayal, Rory Gallagher sau Eric Clapton vorbește de la sine. A nu aminti - în încheierea acestui capitol - “terifianta” voce (albă) a celei care a fost incomparabilă la Janis Joplin ar constitui, cu siguranță, o gafă monumentală.

O excrescență stranie

Legat de același fascinant blues, ar mai trebui lămurită și chestiunea așa-numitului stil *boogie-woogie*, excrescență stranie, care a preluat anumite ticuri și obsesii din blues, amplificându-le sau “deturnându-le” într-atât încât să dea naștere unui hibrid extrem de spectaculos. Stilul *boogie-woogie* pare să-și fi făcut apariția curând după 1900 undeva în Vestul Mijlociu. Apariția sa se explică prin necesitatea stringentă de a “lucra” blues-ul la pian și de a-i putea astfel acompania, la modul cel mai “meseriaș” și eficace, pe vocaliști. Secretul acestui hibrid bizar constă - după G. Sbârcea - în emitearea “unui acompaniament ostinato cu figurații bine accentuate și repetate cu insistență”. Includerea stilului *boogie-woogie* în repertoriul uzual al pianistilor a avut loc în jurul anului 1930. Numit de unii *rolling blues* sau *fast western*, *boogie-woogie*-ul cel frust și cam “din topor” a făcut adevărate ravagii într-o lume cel mai adesea rudimentară, care nu savura decât ritmul agitat și vigoarea (ca să nu zic brutalitatea) unei muzici percusive la extrem. Cu timpul, totul avea să se reducă la o remarcabilă virtuozitate ritmică cât și la accentuarea unor contraste sonore sau - chiar dacă destul de ieftine! - a unor efecte deosebit de spectaculoase. Succesul „genului” s-a prelungit până în zilele noastre când, în Germania, în „State” sau aiurea, se pune când și când la cale câte un maraton muzical diabolic, reieșind, de fiecare dată, că nemuritorul boogie-woogie rămân din cale afară de prizat, spectaculos și lucrativ.

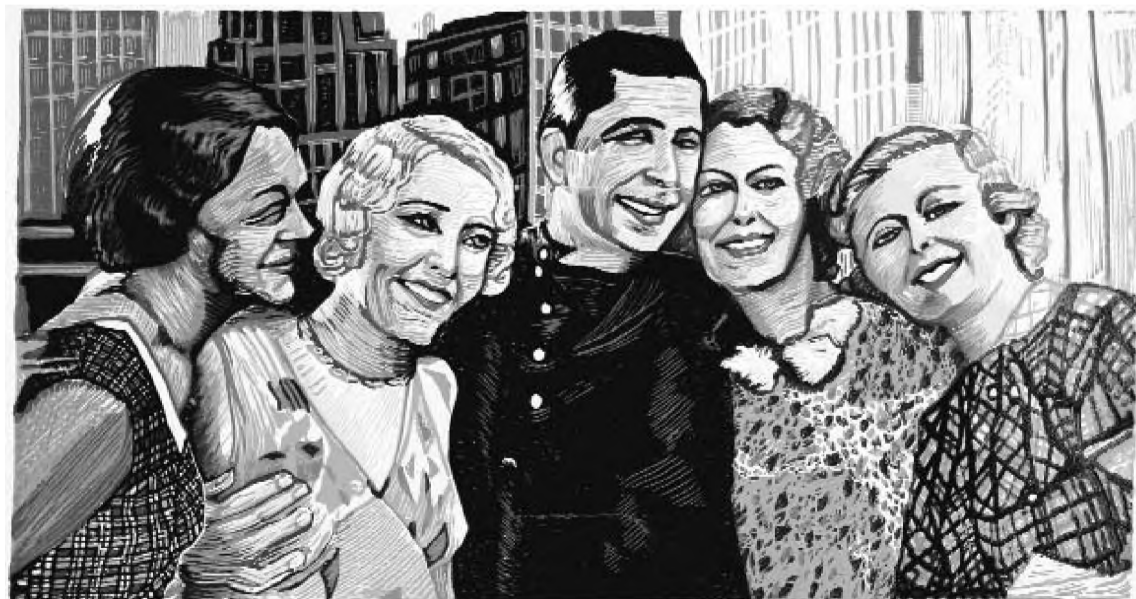
Numele “grele” ale genului ar fi Jimmy Yancey, Meade Lux Lewis, Albert Ammons ori



Clarence Lofton. Interesanți, însă mai altfel, mult diferiți îmi par, de asemenea, renumitul bluesman Memphis Slim (un împătimit al genului) sau „nărăvașul” Jerry Lee Lewis - care mai dă uneori și cu piciorul în claviatură.

La noi, în România, cel care a demonstrat cu brio vitalitatea și priza la public a formulei *blues & boogie-woogie* a fost fascinantul Harry Tavitian. Pianist de mare clasă, adept al unei modernități „fără frontiere”, fascinantul „armean” părea să se dedulcească adeseori la infernalul *ostinato* impus de imersia în

universul sulfuros al blues & boogie-ului. Nu cred să mai fie nevoie a vă spune în ce fel, de fiecare dată, interpretările sale provocau - literalmente - delirul oricărui public. Apogeul acestor „dezlănțuiri” l-am trăit, cândva, prin anii '80: alături de Harry, la un moment dat, au urcat pe scenă Andrieș și Hanno Hoffer, sala înregistrând momente interminabile de *climax* absolut, total.



Mauricio Schwarzman

Blondele New-Yorkeze, xilogravura 2009

teatru

Teatrul cel mare al lumii (I)

Festivalul Internațional de Teatru „Interferențe”, Cluj, 1-12 decembrie 2010

Claudiu Groza

Aflată până spre finele toamnei sub semnul precarității financiare, dar concretizată în cele din urmă de excelența echipă de la Teatrul Maghiar de Stat, a doua ediție a Festivalului „Interferențe” a reunit la Cluj unele din cele mai mari nume ale teatrului european, fie că vorbim de companii renumite, de regizori legendari sau de spectacole cu vogă internațională. Alături de cele 21 de producții prezentate, festivalul a mai găzduit lansări de carte, colocvii, conferințe publice, discuții despre spectacole.

„Tipologia” spectacolelor invitate a acoperit o gamă foarte variată, de la producții ample ori de mare public (*Măsură pentru măsură* a teatrului-gazdă, cele două versiuni cu *Ivona, principesa Bugundiei*, ale teatrelor din Silezia, Polonia și Sfântu Gheorghe sau *Aceeași mare* a teatrului din Tel Aviv) la constructe scenice abstracte (*Woyzeck*, în versiunea lui Joseph Nadj), parodichiduse (*Pyramus & Thisbe 4 You* de la Odeonul bucureștean), de teatru-comunitar (*Mothers*, a companiei olandeze RO Theater) sau *one-woman show* (*Febră*, în interpretarea Simonei Măicănescu) etc. Câteva din aceste spectacole au fost reale evenimente teatrale, fie prin maniera de înscenare, fie prin anvergura lor semantică, fie prin capacitatea de a provoca aderența ori chiar

catharsisul spectatorilor. Evident, inegalitățile n-au lipsit, precum în orice eveniment de asemenea dimensiuni.

Capacitatea hermeneutică a regizorului s-a dovedit destul de limitată în *Sfârșit de partidă* de Beckett (Teatro de la Abadia, Spania, regia Krystian Lupa). După opinia mea, textul beckettian este unul lipsit de date scenice, mai degrabă literar-existențial decât dramatic, iar spațiul de joc constrângător și datele personajelor îl fac îndeajuns de arid pentru a fi greu de transpus vizual. Conștient de aceste elemente, Lupa a edificat un spectacol în care accentul cade pe actor, iar mobilitatea de expresie a interpreților a suplinit ceva din staticismul obositor al acțiunii. Totuși, reprezentarea induce o senzație de glisaj în receptare, spectatorul tinzând să nu mai fie atent la întâmplările scenice. *Sfârșit de partidă* se susține, în acest caz, exclusiv pe dinamica interpreților – excelent demonstrată în condițiile date de actorii madrileni Jose Luis Gomez, Susi Sanchez, Ramon Pons și Lola Cordon –, dar asta nu ajunge pentru ca ansamblul să fie memorabil.

Tot interpretarea a salvat și tezismul monologului *Febră* de Wallace Shawn, regizat de Lars Noren și jucat de Simona Măicănescu. *Febră* este un fel de manifest ideologic despre realitățile

lumii noastre, despre inegalități sociale, provocări individuale, feluri de a fi, un text impregnat de câteva clișee socialist-occidentale cam rizibile, dar nu lipsit de un anume militantism umanist-pătimăș al cărui vehicol potrivit este teatrul.

Asperitățile textului – și acesta prea lung pentru a ține trează atenția publicului – au fost atenuate de Simona Măicănescu, care și-a susținut monologul „la punct fix”, fără să se miște, utilizându-și doar partea de sus a corpului și expresia feței pentru a transmite gama de stări și semne. A și reușit, cu o combinație de delicatețe adolescentină și discurs implicat-matur care a dat farmec spectacolului.

Câteva cuvinte se cuvin și evenimentului care a deschis Festivalul „Interferențe”, concertul de jazz *Elevation*, susținut de un cvartet de top: Abraham Burton – sax tenor, Brad Jones – contrabas, Eric Mcpherson – percuție și Lucian Ban – pian. Cel din urmă muzician a mai cântat la Cluj cu mari jazzmani americani, iar concertul de acum a confirmat valoarea echipelor muzicale pe care pianistul de origine clujeană le aduce în orașul natal. *Elevation* a fost un concert de forță din toate punctele de vedere. Cei patru muzicieni au comunicat perfect scenic, au cântat cu poftă, iar partiturile melodioase și ritmate ale pieselor au avut drept contrapunct „dezlănțuit” câteva solouri care au provocat ovațiile sălii. Un concert pe drept cuvânt numit „extraordinar”.

În următorul număr al *Tribunei* voi comenta patru producții de top din „Interferențe”: *Leonce și Lena*, *Woyzeck*, *Aceeași mare* și *Mothers*, fiecărui reprezentativă pentru momentul teatral actual.

Un Adio! onomatopeic

Prin frecvența montării sale, piesa *Scaunele* a lui Ionesco pune la încercare ingeniozitatea oricărui regizor de teatru. De multe ori, interpretarea scenică e abuzivă ori tautologică, însă orizontul semantic al textului se dovedește îndeajuns de amplu pentru a furniza încă noi chei de transpunere vizuală.

E cazul spectacolului regizat de Mihaela Panainte, la începutul lunii decembrie, la Cluj, într-un parteneriat al Teatrului Independent „Sala Mică” cu Fabrica de Scaune „Antares”, unde se și desfășoară reprezentațiile, caz unic, din câte știu, în România. Mai mult, proiectul are încă o doză de inedit: alături de cei doi actori profesioniști, Emöke Kató și Lorand Farkas, în *Scaunele* joacă 16 angajați ai fabricii, unul din ei, David Ion Sabău, deținând chiar rolul Marelui Orator...

Regizoarea, care a montat cu nu mult timp în urmă și *Delir în doi*, mizează pe fragmentarismul derivat din edificiul intrigii piesei ionesciene. Decrepitudinea celor două personaje, atmosfera diluvială, așadar destructurată, a spațiului în care-și petrec acestea viața, datele identitare ale oratorului gutural-onomatopeic îi permit Mihaelei Panainte să construiască scenic în același registru. Deși spațiul de joc îl constituie două hale ale fabricii de scaune, obiectele cu pricina nu apar deloc. Regizoarea a evitat capcana facilă a inflației, extrem de tentantă în context, înlocuind semnul evident cu sugestia conformă hermeneutic, adică cu fragmentele. În scenă apar, aduse de cei doi protagoniști ori de muncitorii care sunt o multiplicare a Marelui Orator, un fel de cor-ansamblu de dans, fie

cadre metalice ale unor viitoare scaune, fie diverse componente ale acestora, fie suluri de ambalaje. Spațiul mare, rece și gol se umple astfel, ca în negura unui naufragiu pe o mare ostilă, cu resturi ale lumii vechi sau, dacă vrem, cu eboșele unei lumi viitoare. (Scenografia îi aparține Carmencitei Brojboiu.)

Dialogul celor doi eroi principali se derulează în cheie realist-absurdă, potențat de o adevărată coregrafie acrobatică a interpreților pe structurile metalice de depozitare ale halei-scenă. Emöke Kató și Lorand Farkas au îndeplinit cu brio la premieră această provocare, cu toate că solicitarea fizică poate induce un risc în limpezimea acțiunii, forțând limitele de coerență ale actorilor. Faptul că au jucat în limba română – deși ambii sunt actori ai Teatrului Maghiar din Cluj – nu a fost un deloc un neajuns. Emöke Kató a fost, în economia acțiunii, firea voluntară, pragmatică, în timp ce Lorand Farkas a transmis foarte bine starea de nervozitate și ezitare a personajului său, mai vulnerabil din cauza emoției. Amândoi actorii au redat însă într-un calibră perfect decăderea de parcurs a eroilor, care trec de la excitarea psihică și aferarea socială la abulie și indiferență, spre moarte.

Intriga propriu-zisă este completată vizual de câteva momente de cabaret-dans-circ-moment festiv, mi-e greu să găsesc un cuvânt anume. Pe fondul muzical al jazzului lui Lester Young, muncitorii trec în piruete năstrușnice cu motostivuitoarele, pe care le manevrează ca pe niște trotinete. Ei ar suplini, în ipostaza de „cor dansant”, trompetele sărbătorești ce prefațează

marele eveniment pregătit de cei doi bătrâni. De remarcat excelența coordonare a protagoniștilor, care s-au descurcat prompt în ciuda unor mici accidente inerente din cauza dinamicii scenei. De o expresivitate remarcabilă a dat dovadă și David Ion Sabău, Marele Orator, în ultima secvență. Sabău are o deficiență verbal-auditivă, astfel că distribuția sa în acest rol e conformă cu didascalii ionesciene. Dincolo însă de asta, el a uluit publicul prin ținuta sa de scenă, de o rigoare profesionistă și o expresivitate netă, ceea ce denotă apetența lui pentru provocări artistice. Ridicat de colegii săi cu un motostivuitoare electric, el nu pronunță silabele guturale indicate de autor în text, ci spune doar „Adio, adio, apă”. E un adio onomatopeic, foarte în spiritul finalului pe care însuși Ionesco îl sugerează în piesa sa.

Scaunele, în versiunea de scenă a Mihaelei Panainte și în spațiul fabricii „Antares”, cu actori profesioniști și amatori, e un proiect notabil, cel puțin pentru că apropie lumea teatrului de lumea reală și pe oamenii reali de farmecul scenei.

„Teatrul e locul alchimiei gestului în semnificație”

de vorbă cu Josef Nadj



În programul Festivalului Internațional de Teatru „Interferențe” a fost invitat un celebru regizor și coregraf-autor de spectacol, Josef Nadj. *Woyzeck* sau *schîța unui vertij* după Georg Büchner, prezentat la Cluj, e al doilea spectacol al său jucat în România, după ce, cu două ediții în urmă, la Festivalul Național de Teatru de la București, fusese invitat cu foarte apreciatul spectacol *Filosofii*.

Citim în *Woyzeck* ecouri kantoriene în tratarea imaginii, în renunțarea la personaje și la text. *Woyzeck* e, de altfel, singurul spectacol în care Josef Nadj pleacă de la un text dramatic, din care păstrează doar fraze izolate. Întregul spectacol e un eseu vizual și de mișcare pe marginea adagiului biblic *din pământ suntem făcuți și în pământ ne vom întoarce*. Firul de praf, lutul primordial e materia ce ilustrează condiția umană pe care personajele se luptă să o depășească. Imaginate ca neterminate sculpturi în lut, sau în curs de distrugere, personajele lui Nadj poartă amprenta crimei lui Cain, repetă destinul căderii cuplului edenic.

Oana Cristea Grigorescu: - *Ce rămâne din textul lui Büchner în spectacol?*

Josef Nadj: - Găsim câteva idei la Büchner la care dacă reflectezi atent depășești cadrele piesei *Woyzeck*. Rostite din când în când de către Doctor și Căpitan, frazele inserate în spectacol se transformă în motive de reflecție asupra naturii umane și ne fac să ne întrebăm dacă vom înțelege adevărata esență a omului. Provoacă e să depășim materia, lutul din care suntem făcuți. Firul de praf e materia primordială prin intermediul căreia eu subliniez originea noastră ca ființe. Propun o lectură personală a piesei lui Büchner pentru că de la bun început am renunțat la ideea de a folosi textul în spectacol, dar am dorit să rămân fidel, în mare parte, situațiilor descrise în text. Desigur, m-am păstrat în proximitatea operei, păstrându-i caracterul. Am încercat să îl decupez prin accentul pus asupra personajelor care devin caractere arhetipale în spectacolul meu. Am păstrat mici nuclee dramaturgice, câteva motive, precum tensiunea dintre personajele Locotenentul și Woyzeck, sau motivul cercelului, dar le-am utilizat non-narativ, aproape în sens muzical. Dacă pot să spun așa, am tratat aceste motive ca electroni liberi: am încercat să le dau o tra-

ieorie eliberată de firul narativ al piesei.

- *Ați păstrat relația dintre personaje îndepărtându-vă totodată de trama piesei, iar spectacolul propune forma unui eseu vizual și de mișcare asupra condiției umane.*

- Dacă ținem cont de contextul istoric, de epoca în care am realizat spectacolul, la vremea războiului civil din fosta Iugoslavie, la începutul anilor '90, semnificațiile devin implicite. Intenționat m-am oprit asupra universului rătăcirii, al mediului cazon, pe care *Woyzeck* îl încarnează. Spectacolul datează din 1994 și corespunde momentului asediului Sarajevo-ului. În plus, am încercat să concep spectacolul ca pe un tablou, o schiță a realității ce exploatează paradoxul că din când în când teatrul poate surprinde faptul că deși în scenă și în afara ei evenimentele curg după legi diferite, uneori teatrul le poate face să rezoneze. S-a întâmplat acest lucru în cazul spectacolului meu și intenția mea era să îl joc la Sarajevo, chiar în timpul asediului. Cu gândul acesta am și făcut spectacolul dar, din nefericire, armata franceză nu a putut asigura logistica necesară pătrunderii spectacolului în oraș. De atunci piesa continuă să se joace, deși nu am reușit să îmi duc la îndeplinire dorința de a o juca la Sarajevo.

- *De ce ați imaginat personajele modelate din lut ca sculpturi neterminate, dar care pot părea și în curs de dezintegrare?*

- Putem interpreta acest lucru în mai multe moduri. Când am creat obiecte și forme pe care jocul actorilor le încarnează pe scenă, aceste sculpturi transmit o intenție. Intenția mea a fost clară alegând lutul: praful e prezent peste tot în spectacol. Am plecat de la motivul firului de praf, cel ce fie se depune fin pe obiecte în scenă, fie e răscolit de actori. Ne intersectăm mereu cu ideea naturii prafului care e asemănătoare cu cea a naturii umane. Sculptura se face din argilă, adică din praf și apă. Apa curge, așadar e materia opusă prafului. Avem în scenă un bust care reprezintă Omul, iar în sculptură cele două materiale sunt prezente: apa care naște viața și praful lipsit de viață. Împreună ele formează imaginea omului ideal pe care noi îl căutăm. În acest circuit închis

natura umană e repusă în discuție. Woyzeck taie masca figurii de pe sculptura omului ideal, înțelegând astfel că natura umană e departe de perfecțiune. O prezintă creatorilor punând întrebarea dacă am ajuns la acest chip ideal, la această formă pe care trebuie să o purtăm în noi sau, ca ființe, suntem mereu în tranziție. Repunerea în discuție a stării noastre ne obligă să renunțăm la masca imperfectă, să o aruncăm și să reîncepem un nou ciclu de viață, de meditație și de luptă.

- *Am citit în masca tăiată a sculpturii Mariei simbolul încheierii ciclului vieții și al morții. Care e pentru dumneavoastră importanța imaginii și a mișcării, ce par egale în economia spectacolului?*

- Imaginile și mișcarea sunt mijloace de a vehicula ideile spectacolului, având propriul lor limbaj. Desigur, cuvintele pot la fel de bine folosi un limbaj metaforic sau pot renunța la sens, depinde de motivul pentru care le folosim. În tipul de interpretare pe care îl caut în spectacolele mele, încerc să ating o paletă largă de intenții și mișcări în spațiu, ce cuprind totalitatea mijloacelor de expresie corporală. Pornesc de la observații concrete, umane, cotidiene pentru a ajunge la metamorfoza totală a gesturilor sau a prezenței și energiei umane. Acestea pot deveni o altă materie, pot sugera o altă substanță de lucru în scenă. Astfel încerc să îmi extind concepția și viziunea asupra posibilităților expresive ale mișcării ca suport al unui limbaj. Mai ales că trebuie să ajungi la un limbaj coerent, care nu e neapărat necesar să fie și comprehensibil. Dar aici e dificultatea și începe munca pentru a ajunge la un stil și a defini un limbaj al semnelor. E necesar ca semnul să se impregneze în mintea spectatorului și să capete astfel claritatea și calitatea ce îl transformă în semnificație; una dintre semnificațiile posibile, pentru că adesea semnul poartă în sine natura multiplicității, ceea ce generează pentru mine o textură complexă a materiei, un spațiu al intersecțiilor dintre concret și metaforic. Și totuși, pentru mine teatrul e prin excelență locul alchimiei gestului în semnificație. Teatrul, scena pot transforma, pot face fuziunea tuturor materialelor, a tuturor teritoriilor cărora să le dea o nouă coerență.

- *În acest spectacol umbra lui Kantor e prezentă, atât în tipul de imagine cât și în problematica existenței umane. Kantor e un model pentru dumneavoastră?*

- Nu, sau mai degrabă nu intenționat. Kantor e foarte important pentru mine ca artist. A fost un șoc uriaș întâlnirea cu teatrul lui. Întâmplarea a făcut însă că l-am descoperit târziu, când făcusem deja câteva spectacole importante. Dar chiar după prima mea piesă, criticii au remarcat că mă aflu sub influența lui Kantor, deși nu văzusem încă nimic din munca lui, poate doar câteva fotografii. Apoi am înțeles că între noi există mai degrabă afinități decât influențe. E o problemă de rezonanțe și afinități.

- *Acestea vin din Europa de Est, un spațiu originar comun?*

- Cred că acesta e mai mult decât un atu comun, ci o evidență care ne condiționează genetic în modul de a fi. E un dat al unei generații nu doar la nivel uman ci mai ales în ce privește climatul istoric.

Interviu realizat de
Oana Cristea Grigorescu

Concertul de deschidere al festivalului Mozart

Ludmila Sprincean

Mist für Mozart, aceasta este sintagma care a însoțit cea de a XX-a ediție (3-10 decembrie) a Festivalului Mozart, desfășurat la Cluj. Concertul de deschidere a avut în program lucrări ce țin de latura orchestrală a gândirii componistice mozartiene, *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major, K.V. 211*, *Simfonia nr. 25 în sol minor, K.V. 173 (183)*, *Rondo în Do major pentru vioară și orchestră K.V. 373*, *Simfonia nr. 40 în sol minor, K.V. 550*. Orchestra Filarmonicii de Stat Transilvania, solista (vioară) Melinda Béres împreună cu dirijorul Ferenc Gábor (Germania) au fost numele de pe afișul evenimentului.

În decursul biografiei sale componistice, Mozart a abordat într-o manieră inovatoare diverse genuri (operă și cameral), un loc aparte ocupându-l genul simfonic. Acesta din urmă este conturat prin simfoniile sale (41), prin concertele pentru pian (27), și nu în ultimul rând prin concertele pentru vioară (5). Compozitorul era un cunoscător desăvârșit al vioarei, ținând cont că avea de mic copil o afinitate față de acest instrument.

Deschiderea întregii serii a fost realizată prin *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major, K.V. 211*. Prima mișcare a lucrării - *Allegro moderato* începe cu o expunere a temei în variantă strict orchestrală într-un *tempo* potrivit. Această prezentare a ideii muzicale principale scoate în evidență sonoritatea instrumentelor cu coarde, cu excepția cadențelor care sunt *tutti*. Felul în care compozitorul a plasat accentele melodice tipice, frazările clare, nuanțele dinamice contrastante de la o măsură la alta, toate acestea s-au cristalizat în timp, devenind stileme ușor recunoscutibile ale stilului mozartian. Ulterior apare aceeași temă dinamică (tema principală a lucrării) susținută de către violonista Melinda Béres.

Cele două planuri (solo-orchestră) se află aici într-o relație de *prioritate succesivă/alternantă*. Pentru început interpreta își construiește linia melodică de virtuozitate, timp în care fundalul acordic este susținut de către grupul de coarde cu o intensitate atenuată, ulterior întreaga orchestră preluând elementele de *forte* și fixând materialul sonor expus de către instrumentul solistic, creându-se astfel și un dialog complementar între cele două componente ale *competiției concertistice*.

Mișcarea a doua - *Andante* începe și continuă în aceeași distribuție orchestrală ca și în *Allegro*. În partea secundă a concertului partitura vioarei soliste dezvoltă un material tematic nostalgic, melancolic, realizat prin durate de note lungi și prin accente suave pe intervalele de secundă. Spre sfârșitul părții centrale a concertului, cadența vioarei conduce spre un *tutti* orchestral în care tema sună meditativ în nuanțe de *piano*. O uzanță compozițională a genului concertant la Mozart constă în faptul că ultima parte a concertelor sale sunt *rondo-uri* (cu excepția *Concertului în la major*, unde finalul este *tempo di menuetto*). Spre deosebire de cele două părți anterioare, unde tema este expusă mai întâi în *tutti*, iar apoi preluată de vioară, în partea finală

- *Rondo*, instrumentul solistic împreună cu întreaga orchestră conturează o temă energică și plină de elan. Ca și întindere, finalul concertului este mult restrâns față de celelalte părți, cu toate acestea compozitorul a „înghesuit” într-un spațiu nu tocmai extins un material melodic consistent. Acest concert a fost realizat în termenii unei tehnici interpretative de nivel înalt a solistei; într-un mod fericit, dirijorul a menținut o omogenitate sonoră care a conferit întregii lucrări un grad avansat de integritate.

Simfonia sub lumina mozartiană

Evoluția genului simfonic la Mozart are la bază forma și unitatea întregului în și prin diversitatea părților componente. Gândirea simfonică a compozitorului a parcurs diverse etape în elaborarea unei noi imagini atribuite acestui gen, care țin de contrapunct și de orchestrație, dar și de rolul fiecărei partide instrumentale, în crearea unui discurs sonor sugestiv. *Simfonia nr. 25 (sol minor)*, scrisă de compozitor în anul 1773, este un exemplu în acest sens. Lucrarea respectă structura clasică a ciclului de patru părți și inclusiv legătura tonală între ele, caracteristică perioadei stilistice în care a fost compusă.

Dirijorul Ferenc Gábor (Germania) a urmărit foarte atent să evidențieze elementele noi ale orchestrației tipic mozartiene. Deschiderea primei părți (*Allegro con brio*) a Simfoniei s-a desfășurat în delicatețea cu care dirijorul a plasat o serie de accente dinamice definitorii în articularea motivului expresiv introductiv. O linie melodică viguroasă realizată printr-un ritm sincopat într-un *tempo* rapid conturează o stare de *amenințare*, iar ca răspuns la adresa acesteia, într-o intensitate mai atenuată urmează o idee muzicală susținută de timbrul cald al oboiului. Această primă parte a fost utilizată în materialul sonor la deschidere în filmul *Amadeus* (de Milos Forman).

Spre deosebire de prima parte a Simfoniei, unde distribuția orchestrală implica componența de cvartet de coarde, oboi, corni în *si* și respectiv *sol*, în partea următoare *Andante* (mi bemol major) s-a păstrat aceeași structură, doar că de această dată a apărut fagotul, iar în locul celor doi corni, a fost doar unul (*mi bemol*). Mișcarea a doua s-a desfășurat în limitele unei stări pline de armonii luminoase, situate la polul opus față de instabilitatea și tensiunea caracteristice primei părți. În continuare a urmat partea a treia - *Menuetto* (sol minor) și *Trio* (sol major), care din perspectiva distribuției instrumentale a fost similară cu cea din *Allegro*: primele măsuri încep cu *tutti* în nuanțe de *forte*, ceea ce imprimă un caracter viguros și foarte hotărât, punctat de câteva măsuri de o intensitate mai redusă. Acest element *dialogal* (întrebare-răspuns) conferă întregii părți o stare *conflictualitate ludică*. Următoarea parte - *Trio*, este realizată doar cu suportul instrumentelor de suflat, Mozart reducând componența la doi fagoți, corni, și doi oboi. În ideea articulării unui final solemn și energic, care subînțelege atât încheierea părții, cât și a întregii lucrări, *Allegro* s-a constituit astfel pe baza ideii sintetice, adunând, practic, o

multitudine de elemente expresive din desfășurarea anterioară a lucrării.

Rondo pentru vioară și orchestră KV 373

Precedat de cunoscutele sale concerte pentru vioară și orchestră, a treia lucrare din programul serii - *Rondo pentru vioară și orchestră KV 373*, a fost compusă la vârsta de cincisprezece ani. O lucrare de o întindere restrânsă, ea expune un material sonor simplu și bine structurat de către compozitor. Această lucrare a fost concepută în forma clasică de *Rondo*, structura acestuia fiind concentrată în jurul unui episod central extrem de expresiv. Din punct de vedere tehnic *rondo-ul* nu presupune dificultăți la nivel interpretativ.

Simfonia „șlagăr” și nu tocmai...

Prima seară a Festivalului a fost încheiată de penultima simfonie a lui Mozart, *Simfonia nr. 40 în sol minor*. Componentă a trilogiei finale (scrisă în ultima vară din viața compozitorului) în ceea ce privește gândirea simfonică, lucrarea este desfășurată în genul clasic al unui ciclu constituit din patru părți (*Molto allegro*, *Andante*, *Menuetto*, *Allegro assai*).

Prima mișcare - *Molto allegro*, începe cu o temă susținută la vioară în intonații de secundă, violele având rolul de acompaniament. Un alt element întâlnit aici, dar și în alte lucrări ale compozitorului, sunt frazele finale gândite într-un *tutti* în nuanțe dinamice de *forte*. Mozart construiește tema prin diverse procedee de variere, conferind astfel fiecărei apariții o nouă imagine sugestivă. Dirijorul și-a propus să evidențieze elementele contrapunctice, determinând fiecare instrument în parte să evolueze cu o anumită intensitate.

Mișcarea a doua - *Andante*, a fost o nouă pagină în care tensiunea și vivacitatea au luat o altă alură, pe cea a liricului. Partitura acestei părți trasează dialoguri melodice între partidele instrumentale, corzi și instrumente de suflat, care se contopesc armonios în momente de *forte*. Toate acestea precedă, apoi, următoarea mișcare a simfoniei - *Menuetul*, care începe în acorduri furioase, pornind din registrul înalt și alunecând spre cel grav.

Ultima parte a simfoniei - *Allegro assai*, ca și scriitură sugerează câteva elemente caracteristice operei *Nunta lui Figaro*. Discursul decurge în diverse pasaje modulante, ascendente, respectiv descendente, creând un centru de instabilitate, anterior atenuat prin momentele solistice ale instrumentelor de suflat. Acestea, la rândul lor, au fost urmate de figuri melodice alerte, pregătind finalul ultimei părți, dar și a întregii serii mozartiene. Penultima simfonie a compozitorului, prin perspectiva a diverși analiști, este considerată a fi o lucrare care combină elemente de *pasiune*, *violență și durere*, stări umane, care au fost un izvor de inspirație pentru compozitori din toate timpurile.

film

CineMAiubit 2010

Ioan-Pavel Azap

La cea de-a XIV-a ediție a Festivalului Internațional de Film Studențesc CineMAiubit, desfășurată la București în perioada 6-9 decembrie 2010, s-au confruntat filme ale unor cinești aflați la început de drum din nouă țări: Anglia, Bulgaria, Cehia, India, Israel, Italia, Slovacia, S.U.A. și România. În sala cinematografului Studio, nu întotdeauna atât de plină pe cât ar fi fost de așteptat / dorit, au rulat aproape 200 de filme: ficțiune și documentare, desene animate și experimentale, peliculă și digital. Organizat de Fundația CineMAiubit și Facultatea de Film a Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” București, cu sprijinul Centrului Național al Cinematografiei și al Uniunii Cineaștilor din România, Festivalul oferă celor interesați posibilitatea de a lua contact în primul rând cu pulsul școlii românești de film, înțelegând ca instituție de învățământ, de formare a viitorilor cinești, de la regizori sau actori, până la directori de imagine sau sunetiști. Aici au fost „omologați”, de pildă, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Cătălin Mitulescu sau Cristian Nemescu.

Vedeta acestei ediții a fost *Strung Love* (nu mai puțin de șase premii), pe un scenariu de și în regia lui Victor Dragomir, o comedie a cărei acțiune are loc în 1984, protagoniștii fiind elevii unui liceu industrial dintr-un oraș de provincie. Un concurs profesional între elevi, pretext pentru a prezenta în treacăt și culisele puterii în microuniversul social reprezentat de școală, devine catalizatorul unei altfel puțin probabile povești de iubire. În ciuda unor imperfecțiuni și asperități, *Strung Love* cucerește prin extraordinara bucurie de a filma, dar și prin pofta de joc a actorilor. O mențiune pentru Bogdan Marhodin, care începe să devină tot mai vizibil și pe marile ecrane (v. *Cea mai fericită fată din lume* sau recentul *Europolis*), actor cu totul special, amestec de inocență și îndârjire candidă, de Chaplin și Buster Keaton. Tot Victor Dragomir semnează scenariul și regia unui film de o cu totul altă factură: *Fotografia*

(avându-i în distribuție pe: Victor Rebengiuc, Șerban Pavlu, Răzvan Oprea, Luminița Gheorghiu), o poveste despre superficialitatea relației dintre părinți și copii, mai bine spus despre înstrăinarea tot mai puternică a acestora din urmă într-o lume în care lipsa de timp este din ce în ce mai acută. Victor Dragomir este un regizor care ar merita să parvină cât mai repede pe marile ecrane cu un lungmetraj.

Data fiind omogenitatea filmelor românești din această ediție, - cu puține excepții mai „călduță”, recte mediocră, decât în ultimii ani -, mai amintesc aici doar trei titluri: *Categoria grea* (UNATC, sc. și r.: Olivia Căciuleanu) - o dramă familială „de interior”, în două personaje, despre un trecut care îl apasă pe *El* și un prezent care o agasează pe *Ea*, neputincioasă în încercarea de a se răzbu- na, ambii abandonându-se rutinei; *Fumatul poate să ucidă* (UNATC, sc. și r.: Millo Simulov) - un scenariu ingenios construit, cu povești întrepătrunse abil și cu un final neașteptat: da, fumatul poate să ucidă... dacă provoacă incendiul; *Extrasezon* (UNATC, sc. și r.: Raia Al Souliman) - două tinere își procură bani pentru o zi la mare, în extrasezon, apeland la cea mai veche practică din lume, prostituția, totul păstrând însă un aer de falsă decență, fără ca filmul să fie moralizator.

Dintre documentarele românești, pe lângă *Mama Roma* (UNATC; r. Alexandru Petru Bădeliță), - confesiunea unei femei care nu acceptă destinul ca pe o fatalitate -, distins cu Premiul „Victor Iliu” acordat de regizorul Nicolae Cabel, s-au remarcat: *Contele fotograf* (Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj, sc. și r.: Dana Tamaș) - portretul unui personaj exotic dintr-un sat ardelean; două filme-medalion, oneste în intenție și realizare, dedicate unor cinești importanți ai cinematografiei române, regizorul Mircea Veroiu și profesorul și scenaristul Dumitru Carabăț, semnate de Ana Cristina Iacob și Ioan Bogdan Radu, ambii de la Universitatea „Hyperion” București; *Acasă*



(UNATC, sc. și r.: Hadrian Gavriluțiu) - reconstituirea ipotetică a unor destine pornind de la fotografiile de familie și alte obiecte personale rămase într-o casă scoasă la vânzare; *Palanca* (UNATC, sc. și r.: Victor Răileanu) - destinul real, tragic al unui sat din Moldova revendicat de Ucraina, ai cărui locuitori trăiesc într-un provizorat ce amenință să se croniceze; *Eibenthal* (UNATC, sc. și r.: Iulia Enculescu) - destinul nu mai puțin tragic al unui sat cehesc din Banat ce se depopulează pe zi ce trece; *Ultimul mots* (UNATC, sc. și r.: Andrei Ciorică) - incursiune nu lipsită de umor în universul unui bolnav psihic.

De reținut, nu în ultimul rând, Premiul pentru film de animație oferit în nume propriu de maestrul și decanul animației românești Ion Truică pentru *Mobile* (Filmakademie Baden / Germania; r. Vevena Fels), o poveste fără cuvinte plină de fantezie și umor, dar, nu în ultimul rând, și un spectacol vizual eclatant.

Palmares

Marele Premiu: *Strung Love* (UNATC; r. Victor Dragomir)
Premiul Special al Juriului: *It's me, Helmut* (Filmakademie Baden / Germania; r. Nicolas Steiner)
Premiul de regie „Cristian Nemescu”: Olivia Căciuleanu (*Categoria grea*, UNATC)
Premiul Președintelui Juriului (Cătălin Mitulescu): *Extrasezon* (UNATC; r. Raya Al Souliman)
Premiul de imagine „Kodak” pentru film românesc: Simona Sușnea și Mihail Ursu pentru *Fumatul poate să ucidă* (UNATC; r. Millo Simulov)
Premiul de scenariu „Cătălin Cocriș”: Josef Tuka (*Saharan Sands*, FAMU / Cehia; r. Josef Tuka)
Premiul rectorului UNATC (Gelu Colceag): *Draft 7* (UNATC; r. Luiza Pârvu)
Premiul de sunet „Andrei (Otto) Toncu”: Ioan Filip pentru *Strung Love* și *Fotografia* (UNATC; r. Victor Dragomir)
Premiul de montaj: Roxana Mălăroiu pentru *Strung Love*

Premiul criticii: regizorul Victor Dragomir pentru *Strung Love* și *Fotografia*
Premiul de interpretare masculină: Bogdan Marhodin pentru *Strung Love*
Premiul de interpretare feminină: Iulia Verdeș pentru *Între prieteni* (UNATC; r. Ozana Nicolau)
Premiul „Romanian Society of Cinematographers” pentru film românesc: Marius Beșu pentru imaginea filmului *Regal* (UNATC; r. Matei Lucaci-Grunberg)
Premiul de scenografie în film românesc: Iza Tărtaș pentru *Strung Love*
Premiul pentru film documentar „Paul Călinescu”: *With her Without Her* (VSMU / Slovacia; r. Katarina Hlincikova)
Premiul de regie pentru film documentar „Ion Bostan”: Vladimir Turner pentru *Uff* (FAMU / Cehia)
Premiul pentru film documentar „Victor Iliu”: *Mama Roma* (UNATC; r. Alexandru Petru Bădeliță)
Premiul „Nina Behar”: *Uff* (FAMU / Cehia; r. Vladimir Turner)
Premiul pentru film de ficțiune în format digital: *I Like Nora* (FAMU / Cehia; r. Aramisova)

Mențiune pentru film de ficțiune în format digital: *Zmeul* (UNATC; r. Rareș Hanțiu)
Premiul pentru film de animație: *Homeland* (FAMU / Cehia; r. Juan de Dios Marfil Atienza) și *Swimming Pool* (FAMU / Cehia; r. Alexandra Hetmerova)
Premiul pentru film de animație „Ion Truică”: *Mobile* (Filmakademie Baden / Germania; r. Vevena Fels)
Premiul la Concursul de scenarii de scurtmetraj: Roxana Coțovanu (UNATC, Master anul I), pentru scenariul *În pat cu Leonard Cohen*
Premiul pentru fotografie: Simonea Sușnea (UNATC)
Premiul pentru afiș „CineMAiubit 2010”: Corina Roșca
Premiul pentru cel mai bun afiș de film aflat în concurs: Ștefan Morozan pentru afișul filmului *Doi iepuri tineri* (UNATC; r. Constantin Radu Vasile)

Oul de cuc

Ioan-Pavel Azap

Destinul postdecembrist al lui Ioan Cărmăzan este, din păcate, identic majorității covârșitoare a regizorilor români care au făcut film și înainte de 1989. Adică trist, nefericit. (Excepție fac Nicolae Mărgineanu și Radu Gabrea; Lucian Pintilie într-o mai mică măsură.) Fenomenul este oarecum de înțeles. Spun aceasta deoarece, așa cum mărturisea Andrei Blaier într-un interviu acordat sussemnatului în urmă cu mai bine de un deceniu, se pare că pe acești oameni, care au făcut filme remarcabile în anii comunismului, libertatea de creație (atâta câtă mai e până nu e îngădită întru totul de corectitudinea politică) i-a găsit nepregătiți, i-a descumpănit: „E un concept pe care n-am reușit să mi-l asum, ba chiar am fost foarte derutat imediat după Revoluție când ni s-a zis că putem să facem orice fel de filme, că suntem liberi. Eu nu am fost instrumentat pentru starea asta de libertate [...]” (v. Ioan-Pavel Azap, *Traveling*, interviuri cu regizori români de film, vol. I, Cluj-Napoca / București, Ed. Tritonic, 2003, p. 9) Dar, după câteva rateuri, Blaier - care, oricum, prin *Ilustrate cu flori de câmp* (1975), dar și, să zicem, prin *Diminețile unui băiat cuminte* (1967), își are asigurat un loc binemeritat într-o istorie calitativă a filmului românesc - a avut decența de a se retrage și a declarat că nu va mai face film. Alții însă insistă dând dovadă de o voință demnă de cauze mai bune.

Ioan Cărmăzan face parte din cea de a doua categorie, chiar dacă și el își are locul în ipotetica istorie amintită mai sus, prin *Țăpinarii* (1982), *Lișca* (1983) și, mai mult poate, prin *Casa din vis* (1993). Chiar dacă a pășit cu dreptul în „noua eră” postdecembristă (dar, de reținut, pe un scenariu scris înainte de 1989), ce a urmat după *Casa din vis* este mai mult sau mai puțin derizoriu din punct de vedere al realizării cinematografice: *Raport despre*

starea națiunii (2004) - incoerent, *Lotus* (2004) - prețios dar găunos, *Maigo* (2006) - o improvizație, *O secundă de viață* (2009) - amatoristic.

Cel mai recent film al lui Ioan Cărmăzan a avut premiera la începutul lunii decembrie a anului trecut și îi are în distribuție, printre alții, pe: Andi Vasluianu, Bogdan Dumitrache, Gabriel Spahiu, George Alexandru, Rudy Rosenfeld. *Oul de cuc* (România, 2010) are la bază un scenariu semnat de Titi Popescu, adaptare a romanului *Fuga* de Rodica Ojog-Brașoveanu, și putea (s-a vrut) să fie un corect și plăcut film de acțiune. Vasile Dragu zis Ușcheală (Dumitrache), condamnat la 15 ani pentru crimă, tocmai a evadat din închisoare. Și Mitu Suveică zis Litruță (Vasluianu), condamnat pentru furtul a zece milioane de dolari și asasinat multiplu (și-a lichidat tovarășii de jaf), e și el proaspăt evadat. Cei doi se întâlnesc și se cunosc în casa unui tănuitor. După câteva săptămâni în care se plictisesc de moarte, „evadează” și de aici, preferând să fie hăituiți de poliție decât să mai suporte izolarea între patru pereți. Periplusul lor prin țară, de la munte la mare, nu prea are nici rost, nici haz - de ritm sau suspans nici nu poate fi vorba! -, fiindcă nu ți se dă nici cel mai vag indiciu despre ce urmăresc cei doi. Abia spre final, când pun de-o fugă ridicolă la Istanbul cu o barcă de pescari căreia intenționează să-i atașeze un motor, parcă înțelegi ce urmăresc. Atâta doar că hotărârea lor de a pleca din țară este conjuncturală, rod al unei întâmplări, nu premeditată, deci nu urmarea logică a acțiunii de până atunci. Dar, mă rog, să zicem că se putea trece cu vederea peste aceste carențe ale scenariului dacă filmul ar fi avut cât de cât acțiune, ceva suspans, dacă ar fi reușit să mențină chiar și vag atenția trează. Din păcate, *Oul de cuc* este mai plat decât cea mai per-



fectă scândură de călcat. Mai rău, în locul unei abordări oneste a scenariului, ni se servește, în intenție cel puțin, un anemic discurs despre prietenie, trădare și, dacă am înțeles eu bine, iertare, adică filosofie ieftină acolo unde ar fi trebuit să fie adrenalină.

Lăsați de capul lor, actorii sunt vizibil derutați, stânjeniți de aparatul de filmat, străduindu-se să umple cumva timpul „alocat” și spațiul ecranului prin gesturi care nu depășesc de cele mai multe ori nivelul unui exercițiu, al unei băjbăieli prin care încearcă să confere cât de cât identitate personajelor.

colaționări

Fotoliul lui Casares

Alexandru Jurcan

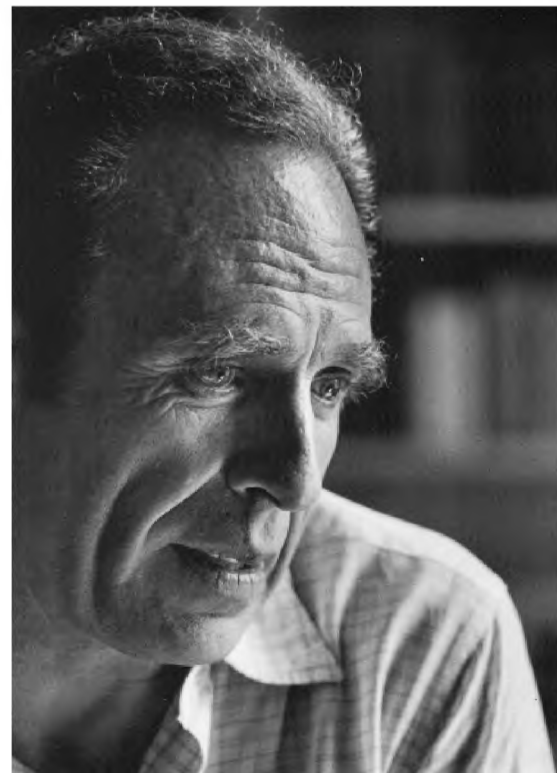
O să scriu despre anul ce se sfârșește... Ba nu, mai bine despre cel care începe. Cine tot revizuieste proiecte ruginite, rămâne acolo, fără vreun rând scris. Așa crede Adolfo Bioy Casares, spunând că vrea să aștepte sfârșitul lumii „așezat pe un fotoliu într-o sală de cinema”. Dulce iluzie, care te face să uiți orice pulbere cotidiană, drog inocent, artistic, salvator... Nu, nu ești desuet, prietene adâncit în fotoliul cu vise colorate, pentru că „erou este cel care vrea să fie el însuși” - bine zicea Ortega y Gasset.

Sala de cinema, oază și miraj... Cei doi copii din cartea lui Dragoman *Regele alb* (Polirom, 2008, traducere de Ildiko Gabos-Foață) profită de pana de curent... comunistă, părăsesc pe brânci sala de cinema și ajung în subsolul cu filme interzise. Feri alege o rolă și introduce pelicula în aparatul de proiecție, învârtind discul, până când femeia din film „și-a dat jos jacheta, apoi fusta, rămânând numai în bluză și jupon și pantofi cu toc înalt”.

Am știut mereu că există locuri benefice, oameni pozitivi, ba chiar am mutat poziția patului în cameră, ca să obțin un somn cu alte valențe. La fel e cu câțile ori filmele. Multe câți celebre, ridicate în slăvi, nu mi-au provocat aceeași euforie. Nu toate filmele premiate mi-au transmis energia scontată. Uneori revelația vine din altă

parte, depinde de structură, de orizontul de așteptare, de subtext. Am tot auzit de regizorul Arnaud Desplechin, așa că am început cu filmul *Santinela*, realizat în 1992. Mathias găsește un craniu și face o obsesie morbidă, izolându-se de lume. Nimic nu mi s-a părut justificat într-o poveste fără intenții de alegorie ori de SF. Filmul aceluiasi Desplechin - *Viața morților* - are o miză interesantă (reunirea familiilor), însă verbiajul superfluu și lungimile trenante pierd pe parcurs pregnanța ideilor. Regăsesc aici un narcisism auctorial jenant, de aceea mă reîntorc la vechile iubiri perene și nealterate, cum ar fi *Să ucizi o pasăre cântătoare*, filmul lui Robert Mulligan din 1962, cu Gregory Peck, după romanul lui Harper Lee. Adevărat simbol cultural, filmul confruntă inocența cu realitatea în tonalități magice. Nimic gratuit în curgerea filmică, unde Peck fascinează.

Totuși, iată un film recent (premiat) care mă subjugă în final de an. E vorba de *A la verticale de l'été*, regizat de Tran Anh Hung, care ne-a dăruit și *Miros de papaia verde*, unde „lungimile” devin balsam curat, cu inflexiuni tarkovskiene, într-o trepidație șoptită de plante, păsări, ploii... Da, merită să stai în fotoliul lui... Casares, însă nicidecum spre așteptări de apocalipsă. Biata mamă îmi spunea în fiecare zi că moartea ne pân-dește. A trăit peste 80 de ani cu acea sabie a lui



Adolfo Bioy Casares

Damocles. Eu o refuz și aleg cu obstinație sala de cinema.

amarcord

Lui Fellini îi plăcea artificialitatea (I)

de vorbă cu directorul de imagine Giuseppe Rotunno

Doru Nițescu: - *Domnule Giuseppe Rotunno, vă propun să începem cu Il viaggio di G. Mastorna.*

Giuseppe Rotunno: - Este începutul colaborării mele cu Fellini, deși este un film care nu a fost realizat niciodată. Avusem ocazia să lucrez și înainte cu Fellini, existase o ofertă pentru *Otto e mezzo*, dar eram în filmări cu un film pe care îl pregătisem mult timp. Povestea lui *Mastorna* este foarte frumoasă, mai ales în ceea ce mă privește, deoarece am construit împreună totul, începând cu scenariul, locațiile, decorul, toate ambiantele, am pregătit o imagine foarte specială... Apoi Fellini s-a îmbolnăvit și a fost suferind pentru foarte mult timp, aproape un an, iar când și-a revenit nu a mai vrut să îl filmeze.

- *A fost o superstiție?*

- Nu știu, nu l-am întrebat niciodată, se poate și asta. *Mastorna* era un film despre moarte, despre ceea ce există după viață și este posibil ca el să nu mai fi vrut să îl facă din superstiție. Dar cred că, probabil, nu mai era atât de convins de subiect, căci dragostea lui pentru cinema era atât de mare încât dacă nu ar fi fost și motive care să își găsească baza în poveste, l-ar fi filmat cu siguranță... Primul film realizat împreună a fost *Tobby Dammit*. Era un film în culori și a fost o experiență extraordinară. Am lucrat foarte bine, iar subiectul a fost foarte interesant. Un actor englez vine la Roma pentru a primi un premiu, dar în timpul zborului consumă niște droguri. Am urmărit acest filon al povestirii, de-a lungul filmului viziunile arătau publicului ceea ce vede personajul.

- *E un film care a fost filmat aproape în întregime în platou.*

- Totul a fost construit în platou, cu excepția cursei din final. Cursa am filmat-o în exterior, noaptea, pe străzile din apropierea castelelor romane, pe autostrăzi închise sau începute și neterminate, am vrut să facem ca această cursă să devină nebunească, încât să îl împingă spre sinucidere.

- *Care a fost motivul pentru care Fellini a ales să filmeze filme întregi în platou? De ce a abandonat realitatea?*

- Fellini iubea foarte mult ficțiunea din cinema. În platou era în mediul său, se simțea ca la el acasă. Cea mai mare bucurie a lui era să poată să aibă o mare de plastic. Pentru că îi plăcea să dea impresia unei mări, a unui cer, impresia unui perez, nu voia să își sufoce publicul.

- *Fellini vorbea despre lumină spunând că este baza cinematografului, că poate schimba orice, că poate transforma orice...*

- Cinematograful nu ar putea exista fără lumină, este baza lui. E o problemă care s-a născut odată cu fotografia. Încet, încet s-a simțit nevoia creării imaginilor în mișcare și grație lui George Eastman, care a inventat pelicula, a fost posibil ca aceste suporturi sensibile la lumină să „treacă” prin spatele unui obiectiv. Lumina intervine și în procesul de realizare a copiei standard, și tot lumina este cea care proiectează filmul pe ecran. Modul de a o folosi și a crea atmosfere diferite cu aceleași lumini este problema

pe care mi-am pus-o mereu și, mai ales, să folosesc acele lumini care sunt esențiale pentru povestea pe care trebuia să o filmez. Pentru o altă poveste, luminile esențiale sunt altele.

- *Satyricon are o iluminare foarte specială. E un film foarte lung, are o mulțime de acțiuni și de actori care se întretaie, revin, apar și dispar.*

- Nu am avut niciodată dificultăți nici în dimensiunea unei secvențe, nici în numărul foarte mare de secvențe, pentru că *Satyricon*, ca și *Casanova* - de altfel chiar Federico spunea că sunt filmele lui cele mai „compuse” -, au fost de fapt două mari călătorii. Au avut foarte multe secvențe și am avut mai multe platouri, erau platouri întregi în care decorurile se construiau în timp ce noi filmam în alt platou. La sfârșitul zilei treceam în viitorul platou, urmat de echipa electrică și deja făceam un prim proiect al luminilor. Construim lumina odată cu secvențele. Când intram într-un platou, Federico venea cu scenariul. Vorbeam cu el când aveam dubii sau când erau mișcări foarte complicate de actori și de cameră, iar el mă ajuta de la un cadru la altul.

- *După Satyricon ați realizat împreună Roma, un film foarte special și care, prin anumite secvențe, mă face să cred că era și o pregătire pentru Amarcord.*

- Da, în primul rând ca poveste. *Amarcord*, ca și *Roma*, sunt amintiri ale lui Federico. Toate filmele lui sunt amintiri proprii, mai puțin *Casanova* și *Satyricon*. Am fost la Rimini împreună cu Federico, am făcut prospecții acolo. De fiecare dată când începeam un film, făceam o călătorie la Rimini. El își făcea verificările de care avea nevoie, apoi înțelegea ce a văzut, cum a văzut, pentru că între Rimini și Roma anumite lucruri se schimbau, se transformau. Eu cred că m-a luat mereu cu el pentru că mă ajuta să îl înțeleg. Îmi spunea chiar și visele lui. Visa mereu, în fiecare zi îmi povestea visele. Eu nu visez niciodată așa că a trebuit mereu să visez odată cu el. Această simbioză s-a născut din necesitatea directorului de fotografie de a înțelege ce este înăuntrul regizorului, pentru că un film e o poveste pe care o creează regizorul. Noi trebuie să fim atât de abili încât să nu pierdem nimic din personalitatea noastră, dar în același timp să putem face o atmosferă care rezonază cu povestea pe care o spune regizorul.

- *Aș vrea să vă întreb despre relația lui cu actorii. De cele mai multe ori lăsa dialogul de-o parte și îi făcea să spună numere, dând prioritate mizanscenei.*

- Este adevărat. V-am spus la început că lui Federico îi plăcea să aibă o anumită artificialitate în jurul lui. Este valabil și pentru dialog, pentru mișcarea buzelor. Asincronul din momentul dublajului pentru el avea o mare calitate: reușea să îl facă să fie util expresiei filmului. În afară de faptul că avea un „Actor's Studio” într-un sătuc de lângă Roma, Pelegra, de unde își alegea mulți dintre actorii lui speciali pe care îi folosea în roluri mai mici sau mai mari și care nu știau să vorbească pentru cinema și trebuia să îi dubleze, în afară de asta, importanța pe care o acorda dublajului era foarte mare. Așa cum pentru neorealiști era important să capteze



Giuseppe Rotunno

realitatea, pentru el a capta această artificialitate a actorului era foarte important. În *Casanova* am pregătit o mare de plastic imensă, o scenografie grandioasă, dar era atât de evidentă încât m-am gândit să plasez furtunuri cu apă între undele de plastic în așa fel încât atunci când se despărțeau țâșnea apă. Erau abia vizibile, dar foarte eficiente. Când a văzut repetițiile mi-a zis: „Ție nu ți s-a părut prea adevărată?”. Cred că această poveste va face să-i fie mai bine înțelese intențiile și colaborarea dintre noi. În artificialitatea pe care o folosea, nu a pierdut niciodată sensul adevărului sau alte lucruri esențiale. Nu făcea lucruri neadevărate. Erau lucruri care reprezentau adevăruri uneori chiar mai adevărate decât cele reale. Uneori adevărul reconstruit e mai interesant, pentru că un lucru prea frumos pare uneori terminat, golit de sensuri. A crea un adevăr produce o emoție mai sinceră decât a-l lua ca atare.

- *Să ne oprim asupra primei secvențe din E la nave va care cuprinde o trecere minunată de la filmul mut la filmul sonor și color.*

- Pe aceea nu am filmat-o în platou, era undeva în exterior, un loc care fusese o veche moară a Romei, cu depozite mari, enorme. Aveam în fața camerei un cristal imens pe care era pictată nava, oprită. Undeva dedesubt erau funeriile care plecau dintr-un punct spre altul. Era o parte realistă adevărată, o altă parte realistă construită, cu acest desen pe cristal. Cristalul era pus în umbră și iluminat de noi pentru a respecta racordul de lumină cu exteriorul. Am filmat filmul în culori, apoi l-am copiat în alb-negru, apoi chiar și alb-negrul l-am copiat pe color. Colorul venea într-un moment foarte precis, stabilit de Federico, exact când urcă scările cu toții.

- *În final este un moment special, când aparatul de filmat părăsește decorul și ne dezvăluie platoul de filmare. Aparatul filmează un alt aparat...*

- În ciuda tuturor eforturilor de a face lucruri artificiale, lui Fellini i s-a părut prea realist, prea adevărat. Deci, la sfârșit, pentru a demonstra că filmul nu era realizat realist, a făcut acea mișcare de aparat și a arătat toată echipa care filmează, luminile, tehnicienii, tocmai pentru a demonstra artificialitatea, ficțiunea cinematografului.

Interviu realizat de
Doru Nițescu

Giuseppe Rotunno, director de imagine, este autor al unora dintre cele mai frumoase imagini felliniene, dar și al imaginii unor filme ale lui Visconti: *Nopti albe* (1957), *Rocco și frații săi* (1960), *Chepardul* (1963), sau al capodoperei lui Bob Fosse *All that jazz* (1979).

sumar

| | | |
|--|--|----|
| agenda | | 2 |
| editorial | | |
| Ștefan Manasia | | |
| Ne dorim, cu adevărat, o presă culturală română? | | 3 |
| cărți în actualitate | | |
| Petru M. Haș | Binefacerile narațiunii | 4 |
| Petru Poantă | Profesiune: reporter | 5 |
| Cristina Sărăcuț | Despre ekphrasis | 5 |
| comentarii | | |
| I. Francin | Tristă poveste de dragoste în junglă | 6 |
| lecturi | | |
| Ion Pop | "Biopoemele" lui Dinu Flămând | 8 |
| imprimatur | | |
| Ovidiu Pecican | Palatul banilor | 9 |
| sare-n ochi | | |
| Laszlo Alexandru | Aminiri din copilărie | 10 |
| poezia | | |
| Robert Cincu | | 11 |
| emoticon | | |
| Șerban Foarță | Rosis Tantum Demorsicatis | 11 |
| În Atelier | | |
| Anna Kamienska | O prietenă a României | 12 |
| Patrick Grainville | Sărutul caracatiței | 13 |
| Colette Mart | Poezie | 15 |
| Anthony Burgess | Romanul preferat | 16 |
| atitudini | | |
| Aurel Sasu | Colivia aurită | 17 |
| civilizația imaginii | | |
| Elena Abrudan | Narațiuni vizuale | 18 |
| arte | | |
| Viorica Guy Marica | Takács Gábor, peregrin în timp și spațiu | 19 |
| arte & investigații | | |
| Radu Vasile | Arta plastică și abandonul temporar al industriei ideologice proletcultiste, cu pivotul ei principal, propaganda de partid (1965-1971) | 20 |
| filosofie | | |
| Cătălin Bobb | Ce se întâmplă atunci când gândim (II) | 21 |
| dezbateri & idei | | |
| Sergiu Gheorghina | Verde închis | 23 |
| religie | | |
| Nicolae Turcan | Definiții postmoderne | 24 |
| excelsior | | |
| Marillon Gaillard | Când Europa lua drumul cărbunelui | 25 |
| știință și violoncel | | |
| Mircea Oprea | Miracolul perlei | 27 |
| sport & cultură | | |
| Demostene Șofron | Cody McCasland | 27 |
| portrete ritmate | | |
| Radu Țuculescu | Cu Daniel, prin cartierul vestic al iadului... | 28 |
| zapp media | | |
| Adrian Țion | Care arunci cu mărșavul caracter prin televiziuni? | 28 |
| jazz story | | |
| Ioan Mușlea | Măria Sa, bluesul | 29 |
| teatru | | |
| Claudiu Groza | Teatrul cel mare al lumii (I) - Festivalul Internațional de Teatru "Interferențe", Cluj, 1-12 decembrie 2010 | 30 |
| Claudiu Groza | Un Adio! Onomatopeic de vorbă cu Josef Naaj | 30 |
| | "Teatrul e locul alchimiei gestului în semnificație" | 31 |
| muzica | | |
| Ludmila Sprincean | Concertul de deschidere a festivalului Mozart | 29 |
| film | | |
| Ioan-Pavel Azap | CineMAiubit 2010 | 33 |
| Ioan-Pavel Azap | Oul de cuc | 34 |
| colajonări | | |
| Alexandru Jurcan | Fotoliul lui Casares | 34 |
| amarcord | | |
| | de vorbă cu directorul de imagine Giuseppe Rotunno | |
| Lui Fellini îi plăcea artificialitatea (I) | | 35 |
| plastica | | |
| Livius George Ilea | Tribuna Graphic: Sub semnul diversității asumate | 36 |

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

plastica

Tribuna Graphic

Sub semnul diversității asumate

Livius George Ilea

Între 18 noiembrie - 12 decembrie a.c. a avut loc la *Muzeul de Artă din Cluj* expoziția internațională de grafică modernă *Tribuna Graphic*. După cum reiese din titlul expoziției organizatorul principal a fost revista noastră. Această manifestare se dorește a fi una anuală, invitând în fiecare an graficieni importanți, dar și tinere talente din lumea întreagă. Lucrările participante la expoziție cu acordul autorilor vor fi donate *Muzeului de Artă din Cluj*, revista *Tribuna* contribuind astfel la îmbogățirea patrimoniului cultural clujean. La vernisaj au fost prezenți graficienii *Masaaki Ohya* din Japonia, *Adrian Sandu* și *Székely Géza* din România. (*Tribuna*)

Dacă am avea răbdarea și interesul de a zăbovi asupra fenomenului artistic autohton, în cazul de față, asupra deschiderilor promovate în cadrul acestuia către arta internațională, am putea avea surprize „punctuale” dintre cele mai plăcute. Am constatat, de pildă, că în urbea someșană persistă, în pofida multimediatizatei crize, o reală deschidere către „celălalt” și valorile sale, manifestă în numeroase inițiativă/acțiuni individuale sau instituționale care onorează - fie și doar cu discreție - statutul Clujului de „capitală culturală” a Transilvaniei, cât și candidatura la nominalizarea sa drept capitală culturală europeană.

Algoritmul unui astfel de comportament cultural generos, care reclamă o permanentă auto-(re)contextualizare în cadrul versatilității ecuației culturale globalizante actuale, ne este propus de expoziția „Tribuna Graphic” organizată de revista *Tribuna* în colaborare cu *Muzeul de Artă Cluj* - pe simezele căruia va fi prezentă începând cu a doua jumătate a lunii noiembrie 2010.

Curator ce lesne ar putea fi bănuț de un anume donquijotism de „strat ontic profund”, - să nu oitem faptul că este și președintele Bienalei clujene de Grafică Mică devenită, după mai multe ediții de succes, o potențialitate din cauza unei „banale”, dar acute lipse de susținere financiară - Ovidiu Petca ne propune o „recuperare” a spiritului de „ecumenism” cultural ce a animat această mai veche inițiativă, printr-o expoziție anuală care să găzduiască câteva din lucrările de grafică mică mai reprezentative, aparținând - în acest proiect - unui număr de maximum 30 de artiști plastici de pe întreg mapamondul, fiecare dintre participanți urmând să fie prezentat publicului clujean doar în cadrul unei singure ediții a proiectului actual.

Structurată sub semnul unei reconfortante, incluzive diversități, departe de acel spirit concurențial coroziv ce impregnează, uneori până la saturație varii aranjamente conjuncturale cotidiene, expoziția aduce fără îndoială o viziune mult mai adecvată plaiurilor mioritice idealiste, dăruind, cu mare largime de inimă, drept de cetate tuturor paradigmelor estetic-artistice reprezentate, rămânând, astfel, doar la latitudinea publicului spectator „procesarea” mesajelor artistice aferente, cât și stabilirea de eventuale ierarhii. Lipsită de incisivitatea, deseori gratuită, și de aerul de frondă forțată al acțiunilor „noilor avangarde” - nu însă și de suflul mereu proaspăt al diversității asumate, prezenta manifestare se situează pe poziția de real „mediator cultural”, plecând de la premisa posibilității depășirii multiplelor

forme de pseudo-comunicare sau autism cultural ce au grevat spațiul artelor vizuale în mult invocata postmodernitate.

Ofertant față de necesitatea de reasezare a rețelilor într-o lume debordând de informație iconică, proiectul multicultural *Tribuna Graphic* mizează pe „diferență”, excluzând alinierea mecanică la politici culturale stereotipe, depersonalizante, încurajând atât vocile singulare, aplecate spre experiment, instalație, etc. sau introspecție (Carolina Vinamata, Suzana Fântânariu, Stanislav Bojankov-Stanko, Simion Zamșa), ori către experimentul abstract/conceptualist (Asun Del Pozo, Thamrongsak Nim-Anussornkul). Nu lipsesc desigur, nici „vocile” care se raportează mai mult sau mai puțin polemic la avangarda istorică sau/și „isme” de dată (mai) recentă: colajul fotografic sau prelucrările după tehnici fotografice (Berko sau Martin R. Baeyens), desenul minimalist

(D. Capobianco, Carola Göllner, Neta Dor Lemelshtrich, Aria Komianou, Adrian Sandu), recursul la metodologia proprie benzilor desenate (Mauricio Schwarzman, Elena Davicino), decorativismul abstracției (Elfi Schuselka), exploatarea jocului de structuri și texturi (Lukasz Milosz Ciwicky, Rais Gaitov, Elena Karacenteva, Manfred Egger, Slawomir Grabowy, Haasz Agnes), „parafrazarea” tașismului (Sasho Anastassov) sau a neo-expresionismului liric abstract (Szekely Geza, Toshio Yoshizumi), cât și cele care interpretează în regim propriu moștenirea unei străvechi civilizații, fie că este vorba de antichitatea greco-latină (Toni Pecoraro), fie de exoticele culturi extrem orientale revizitate în registru experimental (Kriangkrai Kongkhanun, Kohsei, Masaaki Ohya ori Song Ji-Xin).

Împătimit al artelor grafice, curatorul uzează de întreaga sa experiență/experimentare anterioară, pentru a ne induce convingerea sa în ceea ce privește preminența acestor tehnici specifice (vechi sau inovative) printre modalitățile viabile de exprimare artistică, susceptibile de a concura cu succes tehnicile multi-media de ultimă oră. Ne rămâne mereu accepția romantică a începuturilor, a sincronizării cu *Zeitgeist*-ul impus vremelniceii noastre în directă experiență a „ipotezelor” vizuale lansate, dar și libertatea de a ne implica (sau nu) într-un dialog cu autorii acestora.

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19397 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 18 LEI - TRIMESTRU, 36 LEI - SEMESTRU, 72 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 27 LEI - TRIMESTRU, 54 LEI - SEMESTRU, 108 LEI - UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. RO35TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.



6423416100180