

TRIBUNA

204



Județul Cluj

3 lei

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

www.revistatribuna.ro

Supliment Tribuna
Universitaria

O criză a presei scrise?
Anchetă

Cheorghe Ilea- *Locul*

Ilea 2010

Irina Petraș

Ion Mureșan
„slavul” de poveste

Ilustrația numărului: Expoziția *Ceața-Fog-Brouillard*

Octavian Soviany

**Omul și
manechinul**

Sergiu Ciocârlan

**Câteva precizări
referitoare la sensul
tradiției în proza
lui Slavici**

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



dreptul la replică

Despre lupi și despre Hobbes pentru începători

Un răspuns pentru domnul Eliezer Palmor

Michael Shafir

Într-o notă-reacție la două articole incluse în recent-publicatul volum al subsemnatului *Radio-grafii și alte fobii* (Institutul European, Iași, 2010), domnul Eliezer Palmor mă acuză că profit de „pseudo-anonimatul referințelor la subsol” (sic!) pentru a îl ataca „ad personam” (*Tribuna*, nr. 202, 1-15 februarie 2011). Domnia Sa asigură cititorii că nu este, așa cum afirmasem într-una din acele note, un „pseudo-istoric,” deoarece „nu am avut și nu am pretenția de a fi fost istoric deloc”. Îl cred și aduc corecția de rigoare. Un istoric, fie el chiar unul „pseudo”, nu ar fi luat niciodată notele de subsol drept „anonime”. Numai că în loc să-i întărească argumentul, domnul Palmor își dă binișor jos pantalonașii, invitând, fie la reflecție, fie la ceva mai potrivit legilor Shaariei decât paginilor unei publicații care se respectă, cum este săptămânalul *Tribuna*.

Ce aflăm din cele afirmate de însuși domnul Palmor? „Eu”, afirmă fostul diplomat israelian, „am fost solicitat să analizez dosarul lui Raul (sic!) Șorban la Yad Vashem, nu ca istoric, ci ca expert politic al țărilor din Europa de Răsărit”. Stupoare! De două ori stupoare!

În primul rând, acordarea titlului de Drept între Popoare de către o venerabilă instituție ca Yad Vashem să se fi făcut, oare, în baza opiniei unui „expert politic” în detrimentul opiniei unui reputat istoric al Holocaustului din Ungaria Mare, cum este fără îndoială Randolph L. Braham, cel mai mare istoric în viață al Shoah-ului în acea parte a lumii? Un istoric, adaug, care și-a și dat demisia din „Committee 4.7 (Solidarity and Rescue Romanians Who Are Righteous Gentiles)” în semn de protest față de această impostură (insist sau mai bine zis re-insist asupra termenului).

Domnul Palmor scrie: „În textul meu (e vorba de textul publicat în *Tribuna*, nr. 128, 1-15 ianuarie 2008) i-am reproșat lui M. Sh. atacul *ad hominem* împotriva unui om care nu mai poate să se apere...”. Fals! Raoul (nu „Raul”) Șorban ar fi putut foarte bine să se apere în anul de grație 1997, când atrăgeam atenția asupra faptului că într-un dialog al lui Adrian Păunescu cu Șorban, publicat în păunesciana „Totuși iubirea”, ultimul atribuia nimănui altcuiva decât însuși Mareșalului Ion Antonescu meritul de a fi facilitat salvarea unor evrei din Ungaria, permițându-le refugiu în sau prin România, și întrebam cu (mărturisesc, fățarnică) naivitate de ce a acceptat acest titlu și nu a insistat pentru atribuirea sa post-mortem celui îndreptățit să-l revindică, adică mareșalului de tristă amintire. Nu a avut Raoul Șorban acces la articolul publicat în limba engleză la Columbia University Press? Dar la traducerea în limba română, publicată în volumul editat de Braham *Exterminarea evreilor români și ucraineni în perioada antonesciană* (Hasefer, 2002, pp. 400-465) o fi avut acces? Decesul lui Șorban a survenit în 2006. Deci timp ar fi avut berechet. Dar argumente? Și îmi permit să mai întreb: Dar

expertul cu țările din Estul Europei, a avut timp să consulte scrierile lui Braham referitoare la această impostură? A avut sau nu timp să se documenteze care era politica Partidului Socialist al Muncii din care atât Păunescu (candidat prezidențial, mie-mi spui?) cât și Șorban făceau parte pe atunci în privința Holocaustului în România și a rolului jucat în el de Antonescu? Sau de faptul că Șorban a acceptat cu seninătate să fie premiat de Partidul România Mare? „Expertiza” sa nu a fost cu nimic deranjată de faptul că Șorban a fost, în plus, un zelos informator al Securității, așa cum reiese nu numai din sursele indicate de mine după decesul survenit în 2006, ci și din cele afirmate de dl. Andrei Pleșu pe când mai era membru al CNSAS?

Dacă a avut cunoștință de aceste „detalii” și a conchis că ele sunt ne semnificative (boala diplomației israeliene fiind „neamestecul în treburile interne” atâta timp cât relațiile bilaterale sunt relativ bune, vezi și perioada Ceaușescu), a făcut un enorm deserviciu, și mă abțin de la alte comentarii care ar conduce înspre divagări.

Revin la citat, redându-l de această dată în întregime: „În textul meu, i-am reproșat lui M. Sh. atacul *ad hominem* împotriva unui om care nu mai poate să se apere și pe deasupra arogarea pozei de a toate știitor, când afirmă categoric că «Institutul Yad Vashem are cunoștință de [...] impostura (lui Șorban, n. E. P), dar nu dorește să se pună în penibilă situație de a-i retrage titlul.» Nici mai mult, nici mai puțin. Mă întreb, în ce ape tulburi a pescuit M. Shafir acest neadevăr?” Tulburi sau ba, apele nu mai sunt în stare să depună mărturie. O știu de la regretatul Jean Ancel, care s-a împotrivit deciziei. Dar cum morții nu vorbesc, dl. Palmor ar putea să-l întrebe pe domnul Avner Shalev, președintele instituției, cu care am discutat personal despre această problemă în prezența fostului ambasador al Israelului la București, Rodica Gordon. Shalev era vag la curent și se pare că a apelat la... expertiza domnului Palmor. S-a văzut în ce constă aceasta. Deci, domnul Palmor nu este cătuși de puțin parte neimplicată direct, ci personal responsabil pentru hotărârea Yad Vashem de a nu retrage titlul lui Șorban. Fără detaliile pe care ni le oferă acum, am fi rămas nedumeriți în continuare.

Așa se explică de ce s-a grăbit să dea curs invitației unui „ coleg de la Universitatea Babeș-Bolyai”, el însuși contributor la același volum născut ca reacție împotriva articolului „În loc de necrolog”, publicat de către subsemnatul în *Revista 22* nr. 586, 1-7 august 2006. Cunosc identitatea colegului, și am avut de câteva ori ocazia să-i reproșez neatenție cu privire la persoane invitate la colocvii. Dar „colegul” nu e „expert în Europa de Est”. De aceea, nu am decât să repet aici ceea ce am scris în „anonimatul” notei de subsol ca reacție la tomul editat de (între timp și el decedatul) Arthur Silvestri: „Cu cine ai ajuns să

(Continuare în pagina 6)

Responsabil de număr: Oana Pughineanu

editorial

Asociația Cluj-Napoca 2020 capitală culturală europeană

Anul trecut, a luat ființă Asociația *Cluj-Napoca 2020 - capitală culturală europeană*. Numărând printre membrii săi administrația locală, instituții de cultură, asociații profesionale, universități, fundații și societăți culturale, cluburi, muzee, teatre, dar și personalități independente ale vieții culturale clujene, ea s-a constituit cu scopul „profund cultural și instructiv-educativ” de a pregăti și sprijini candidatura municipiului nostru la titlul de Capitală culturală europeană (în competiție intrând România, Irlanda și Serbia; din țară mai concurează Iași și Timișoara). Depunerea candidaturii, în 2013, are două etape premergătoare: 2011 - radiografierea tuturor sectoarelor prin intermediul comisiilor specializate: *Educație și cercetare, Patrimoniu, Arte vizuale, Artele spectacolului și muzică, Arte literare și publicistică, Arhitectură și intervenție culturală în spațiul public, Diversitate culturală*; 2012 - elaborarea și implementarea programelor propuse. Primul Comitet Director al Asociației e format din: Alin Tișe, Sorin Apostu, Vasile Pușcaș, Răzvan Rotta, Ionel Vitoc, Radu Munteanu, Ion-Radu Badea, Irina Petraș, Ioan-Grigore Leanca, Florin Stamatian, Szakáts István. Asociația are un caracter deschis, ea mizând pe o cât mai largă și consistentă implicare a locuitorilor și instituțiilor Clujului în ambițiosul proiect. Revista *Tribuna* oferă în paginile ei spațiu pentru dezbateri. Deocamdată, mai jos, schița primei întruniri a Comisiei Arte literare și publicistică (*Tribuna* fiind și ea reprezentată).

Vineri, 4 februarie 2011, a avut loc, în Sala mică a Primăriei, prima întâlnire a membrilor Comisiei Arte literare și publicistică. Ședința a fost deschisă de Florin Moroșanu, Directorul executiv al Asociației, și condusă de Irina Petraș, membră în Comitetul Director și coordonator al Comisiei Arte literare și publicistică. Ținând seama de stadiul incipient și tatonant al lucrărilor, s-a propus o abordare liberă, în care evaluarea patrimoniului literar clujean să fie urmată de identificarea, oricât de îndrăzneată, a căilor de valorificare a lui. Dezbaterile au vizat îmbinarea eficientă a trecutului literar-publicistic clujean cu valorile contemporane pentru o corectă situare a Clujului literar multicultural la nivel național, european, mondial. Cei prezenți (printre care Horia Bădescu, Adrian Popescu, Ștefan Borbély, Mircea Popa, Mircea Oprea, Elena Abrudan, Radu Țuculescu, Ion Cristofor, Claudiu Groza, Karácsonyi Zsolt, Tania Cristea, Marius Tabacu, Dan Brudașcu, Lukács József, Al. Florin Țene, Mihaela Rus, Victor Bercea etc.) au avansat propuneri axate pe cele trei mari direcții/sarcini de avut în vedere în anii ce urmează: I. Inventarierea capitalului literar/publicistic al Clujului; II. Mijloace și metode de valorificare în actualitate, vizând: 1.) locuitorii Clujului contemporan, 2.) cititorii din țară și de peste hotare; III. Promovarea activității Asociației.

Clujul dispune de o moștenire literar-publicistică extrem de consistentă, de nivel național și european, în limbile română, maghiară, germană etc. În scopul contabilizării tuturor resurselor din domeniul literaturii și al

publicisticii (scriitori, reviste, imobile, infrastructură etc.), s-au propus următoarele: înființarea unui *Muzeu al Literaturii* care să concentreze atât documente/cărți/obiecte legate de moștenirea literară (suplinind absența caselor memoriale vizitabile), cât și activități literare: conferințe, simpozioane, lansări de carte, întâlniri cu publicul, recitaluri de poezie etc.; plasarea unor *plăcuțe* pe clădirile în care au trăit/au activat personalități de marcă ale literaturii, pe foste sedii ale publicațiilor literare, instituțiilor de cultură, editurilor, tipografiilor etc.; constituirea unor noi *trasee de turism cultural*; editarea de *mini-ghiduri cultural-literare* cu informații și imagini privind: *Locuri ale memoriei, Presa clujeană, școlile Clujului; Bibliotecile și muzeele, Clujeni în istoria culturii europene/Străini prezenți în istoria culturii clujene, Străzi istorice, Călători străini prin Cluj, Mituri clujene, Istoria cărții, Literatura religioasă; Ghidul culinar-literar al Clujului etc., etc.*

Cât despre mijloacele și metodele de valorificare a patrimoniului, s-a vorbit despre: un mall cultural, într-un spațiu dezafectat, cu susținere financiară din mediul privat sau din fonduri atrase; o caravană, „Căruța cu spectacole”, care să străbată cartierele orașului pentru a aduce „cultura sub geam” (recitaluri de poezie, minispectacole de teatru); afișarea în instituții, mijloace de transport, aeroport, gară a unor poezii, fragmente de proză, aforisme etc. (după modelul „Poemul zilei”, afișat anii trecuți în vitrina Librăriei Universității); organizarea unor *mini-târguri de carte* în holul instituțiilor culturale; un *Muzeu mass-media*; o *Cafenea Literară*; inaugurarea unui „Walk of fame” pe str. Eroilor; expoziții de carte dedicată Clujului; un *Carnaval literar*, festivaluri precum *Bere și literatură, Muzică și poezie* etc. La nivel european/internațional, s-a propus, printre altele: un mare *Festival Literar* (European Writers Congress), cu decernarea premiului „Clujul Literar”; un *Recital internațional de poezie* (după modelul Festivalului Internațional Lucian Blaga); un *Târg internațional de carte*, la care să fie invitați mari scriitori ai lumii, mari edituri, asigurând schimburi culturale mai

eficiente și o mai accentuată promovare a literaturii române; colaborarea cu Centrele Culturale German, Francez, Italian etc., cu Centrul de studii belgiene, cu departamentele de limbi străine ale Facultății de Litere a UBB; promovarea interculturalității și intermedialității; instituirea unei burse de creație literară pentru tineri scriitori, la nivel internațional; un Colocviu al traducătorilor clujeni și străini *Cuvinte fără frontiere* etc. Toate acestea vor putea fi realizate prin colaborarea strânsă a instituțiilor direct legate de activitatea literar-publicistică: Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor din România, revistele de cultură, marile biblioteci, editurile clujene, Liga Scriitorilor, Casa Municipală de Cultură ș.a.m.d. Unele dintre propuneri vor fi experimentate cu ocazia *Zilelor municipiului Cluj-Napoca* (27 mai-3 iunie 2011), zona rezervată activităților literare fiind strada Mihail Kogălniceanu.

Pentru promovarea activității Asociației/Comisiei, s-a vorbit despre: elaborarea unei sigle; introducerea unui slogan incitant (de genul: *Transylvania is not only Dracula*); importanța lobby-ului în țară și în străinătate; susținerea unor rubrici/emisiuni în cadrul publicațiilor/posturilor partenere locale, naționale și internaționale; actualizarea permanentă a site-ului Asociației cu date privind structura, activitatea curentă, reperele culturale clujene, cu informații și imagini, cu link-uri către site-urile instituțiilor culturale și o rubrică specială „Cutia Poștală” în care persoane fizice, juridice, asociații etc. își pot exprima dorința de colaborare, sprijin, adeziune la Asociație etc.; editarea unei *foi semestriale*, mijloc de informare a clujenilor și, totodată, de implicare a lor în vastul program demarat; producerea unor obiecte promoționale, simboluri culturale ale Orașului.

Prima întâlnire a Comisiei a probat cu prisosință interesul celor prezenți pentru ideea de *Cluj capitală culturală europeană*, cât și disponibilitatea lor de a se angaja - serios și cu doza de entuziasm necesară unui asemenea vast proiect - în găsirea căilor optime de atingere a țintei. Comisia va avea întâlniri lunare pentru a se putea contura, în viitorul apropiat, un program coerent de lucru pentru anii următori.

(Tribuna)



Anneget Heinl (Germania)

Ceața în bucătărie

cărți în actualitate

Un decadent la începutul secolului

Virgil Stanciu

Alexandru Obedenaru
Amintirile unui poet decadent
 Cluj-Napoca, Editura Limes, 2010

Deși cercetată cu scrupulozitate, trecută prin diferite grile analitic-interpretative, istoria literaturii române este capabilă să mai furnizeze surprize. Fiecare perioadă este cunoscută în amănunt doar de cei care s-au specializat în ea. Neofiților le apare ca o hartă incompletă, cu unele zone precis desenate și colorate, și cu altele abia schițate în creion sau lăsate albe. Cu cât mai departe călătorim în trecut, cu atât se încețoșează contururile. Dar nu este nevoie să ne referim neapărat la „literatura veche”: și anii mai apropiați de noi, cum ar fi ultimele decenii ale secolului XIX și primele ale veacului următor – când pe alte tărâmuri apăreau capodopere semnate de Proust, Joyce, Ibsen sau Shaw – sunt lacunar cunoscute cititorului român. Firește, am auzit cu toții de Macedonski și de cenaclul „Literatorul”, de simbolismul lui Minulescu, de proza heraldic-poetică a lui Mateiu Caragiale. Rămân însă cețoase amănuntele de fundal, de pildă cine erau membrii grupării din jurul revistei *Literatorul*, care dintre ei erau înzestrați cu har, care erau simpli veleitari. O carte publicată recent la Editura Limes – ale cărei volume au devenit tot mai elegante și identificabile de la distanță, datorită graficii inconfundabile a lui Cristian Cheșuț – vine să umple, parțial, acest gol de cunoaștere. Este vorba de *Amintirile unui poet decadent* de Alexandru Obedenaru, ediție îngrijită și note de Margareta Perian, prefață de Gheorghe Perian, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010. La prima vedere, numele acestui autor nu spune nimic cititorului obișnuit. Totuși, Gh. Perian afirmă în Prefață: „Pentru gruparea macedonskiană de la revista *Literatorul*, amintirile lui Alexandru Obedenaru sunt ceea ce au fost pentru societatea „Junimea” memoriile lui G. Panu și Iacob Negruzzi. Cu deosebirea, grea de consecințe, că însemnările poetului decadent, nefiind publicate în întregime nici până azi, n-au reținut aproape deloc atenția istoricilor literari” (p. 5). Totuși, dacă dorește să afle câte ceva, cititorul român are la dispoziție cel puțin dicționarele literare. Iată ce scrie Livia Grămadă în DSR despre Alexandru Obedenaru (numele adevărat Alexandru Georgiade), examinat în dicționar exclusiv ca poet:

„Unul dintre ‚decadenții’ minori ai finelui de

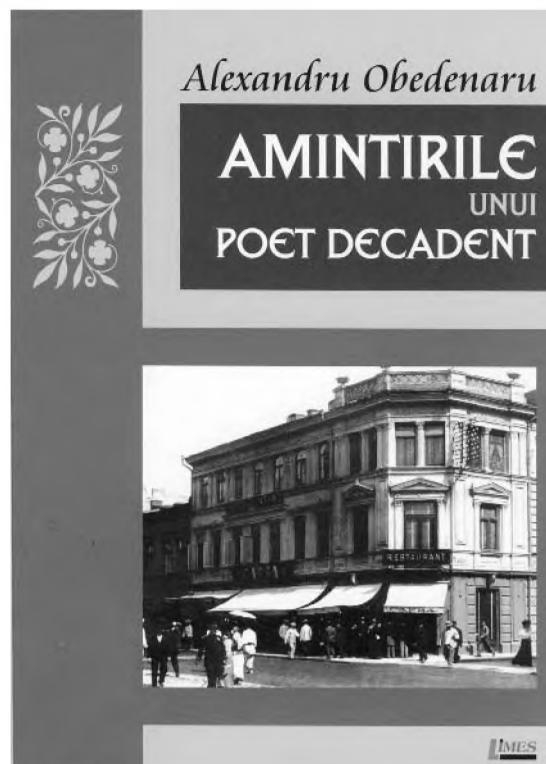
veac, cu propensiune pentru macabru, satanism tenebros etc., într-o poezie dominată de cultul formei fixe (sonetul, rondelul) și atrasă de mirajele simbolisto-parnasiene.” Primul lui volum de poezie, tipărit în 1891, se numește, semnificativ, *Spleen*. Ultimul, *Pantheea*, a apărut în 1927 și se pare că de atunci nici una dintre cărțile sale nu a fost reeditată.

Alexandru Obedenaru a trăit între 1865 – 1945. A fost funcționar la Biblioteca Academiei, membru al cenaclului „Literatorul”, director al publicației *Revista poporului*. Aproape uitat, din cauza unei lungi absențe din viața literară, revine la șaptezeci și cinci de ani cu amintiri, evocări, schițe umoristice, citite în premieră la radio și ulterior publicate în *Adevărul* și *Dimineața* – publicistică care este și obiectul cărții recenzate de noi.

Din „Nota asupra ediției” semnată de Margareta Perian aflăm că Al. Obedenaru a citit în perioada 1932 – 1935, la Radio, mai multe texte cu caracter memorialistic. Rescrise și restructurate substanțial, acestea au apărut în ziarul *Adevărul* într-un foileton intitulat *Amintiri*. Ele și numai ele – în varianta definitivă fixată de poet – constituie materialul ediției de față. Totuși, M. Perian își exprimă speranța ca această carte să fie doar un prim pas spre repunerea în circulație a operei lui Obedenaru, prin re-editarea publicisticii complete, utilă pentru cunoașterea mai profundă a epocii în care au trăit și au creat poeții decadenți.

În Prefață, Gh. Perian insistă mai mult asupra poetului Obedenaru, cu toate că volumul are un caracter pronunțat memorialistic și unele texte migrează spre schița satirică. Autorul este plasat la „originile curentului decadentist”, fiind urmașul lui Baudelaire, fascinat atât de *les bas fonds*, cât și de eteric, sublim și supranatural. Deși uitată azi, prin formele fixe folosite (sonetul, rondelul) și prin tematică și prozodie, lirica lui Obedenaru așază temeliile curentului simbolist în România. Totuși, primele paragrafe ale Prefetei subliniază trăsăturile prozei memorialistice și a celei cvasistorice produse de Obedenaru: narativizarea trecutului, portretistica laconică dar măiestrită, capacitatea de a combina observația obiectivă cu judecăți de ordin etic și moral, intuiția psihologică, umorul.

Deși toate textele republicate în această ediție sunt orientate spre trecut, mai aplecate către



istorie par a fi cele dedicate războiului din 1877-78, portretele făcute unor protagoniști ai respectivului conflict (maiorul Șonțu, căpitanul Valter Mărăcineanu, colonelul Candiano-Popescu), precum și cele care s-ar încadra într-o istorie neoficială a teatrului românesc: „Teatrul românesc la 1877”, „Teatrul Național pe vremea lui Ion Ghica (1877- 1881)” sau „Marele actor Grigore Manolescu”. Alte texte evocă, oarecum nostalgic, Bucureștiul de odinioară, cafenelele lui; surprinde apariția repetată, în titluri, a sintagmei „cafeneaua literară”: „Bătălia din cafeneaua literară de la 1883”, „Cenaclul de la Fialkowski. Cafenelele noastre de acum o jumătate de veac”, „Un pui de leu în cafeneaua literară”. Împătimitii „Arizonai” pot învăța că tipul de viață boemă practicat de ei era deja opțiunea mușterilor-literați de la „Fialkowski”, „Capșa” sau „Terasa Oteteleșeanu”. Totodată, pot afla câte ceva despre fondatorii acestor locașuri ale spiritului – Grigore Capșa, cofetarul polonez Fialkowski, Iancu Oteteleșeanu. Mai toate textele din această categorie sunt impregnate cu un umor jovial și au o aură nostalgică; deosebit de amuzante sunt „Cafeneaua literară, șoarecii dresați și Pisica de Angora”, „Un duel umoristic”, „Către finele secolului trecut. Icrele și peruca lui Pipiridi”.

De un interes istorico-literar minor sunt cele două evocări ale poezilor adversari, Eminescu și Macedonski. În „Cum l-am cunoscut pe Eminescu” ni se descrie o seară petrecută la „Café-chantant-ul Guntter”, printre comilitoni numărându-se și Mihai Eminescu. În „Bătălia de la cafeneaua literară de la 1883” apare Macedonski, luat la refec și bătut măr la cafeneaua Fialkowski de niște necunoscuți, pentru epigrama împotriva lui Eminescu.

Ar mai fi de menționat „Pictorii în amurgul secolului trecut” și, în Addenda, un text semnat D. Karnabatt despre Obedenaru, memorialistul.

Ediția realizată de M. Perian este întocmită cu multă scrupulozitate filologică, având o bogată secțiune de note, un indice de nume care, alături de Prefață, îl ancorează trainic pe Alexandru Obedenaru în epoca sa și în conștiința cititorilor întârziți.



Mira Marincaș

Melancolie de apă

Biblia psihedelică

Ștefan Manasia

Psalmii lui Solomon și odele din biserica greacă
în stihuirile lui Șerban Foarță
cu o prefață de Cristian Bădiliță
Târgu-Lăpuș, Editura Galaxia Gutenberg, 2010

O carieră dacă nu fracturată, măcar luxată, domolită-n sinele-i impetuos-șăgalnic, de mizeriile socio-editoriale ale unui stătuț sub șefuleț comunist; începută – oficial – în 1976, cu *Texte pentru Phoenix*, scrise acestea-n colaborare cu Andrei Ujică; opera lui Șerban Foarță – subiect al rîndurilor de față – devine, de la an la an, tot mai greu de circumscris, tot mai slobodă-ntre genuri și specii. Pentru că Foarță este nu doar unul dintre cei mai liberi poeți pe care-i cunosc (exersînd *totul* în materie de expresivitate lingvistică sau *ars combinatoria*), dar și unul dintre acele ultimele exemplare,-ndărătnice, din rasa intelectualului imposibil de domesticit. Scrie eseuri memorabile ideatic și expresiv, petiționează (-n anii din urmă, cu energia unui june), coordonează & inițiază colecții editoriale, redefiniște manierismul poetic, personalizează rubrica de revistă (cu aplomb egalat, poate, numai de Radu Cosașu), traduce nume sacre ale literaturii moderne (în frunte cu Valéry, Mallarmé, Verlaine, Dali) & modernizează, actualizează, împrăspătează texte ale literaturii sacre, creștine.

Mărturisesc, pînă la un punct poate nedumeri alăturarea *Cărții psalmilor* și a, să zicem, *Biletelor în Bilimbabi* de Joachim Ringelnatz. Sau a *Încornorațiilor vîrstnicei picturii moderne*, de Salvador Dali. Lămuritor e, însă, *Cuvîntul înainte* al autorului la opera dintîi: „Să menționez, din capul locului, că textu-mi propriu nu se vrea, nici n-are cum să fie, unul canonic (de psalmodiat, adică, în biserici); după cum nu este nici unul de ordin strictamente filologic, – intenția lui fiind una de natură, în primul rînd, poetic-literară”. *Cartea* aceasta, „pre stihuri retocmită acum de Șerban Foarță”, apare în 2007 la Editura Brumar, în prezentarea grafică strălucitoare gîndită de Silviu Oravitzan. Tălmăcirea celor 151 de psalmi atribuiți – în majoritate – Regelui David își are originea-n terapeutică traducerii, cîțiva ani înainte, a Psalmului 101, adică *Rugăciunii unui sărman, cînd e istovit și înaintea Domnului își revarsă ruga*: „Aceasta-i biata-mi rugăciune,/ dă-i ascultare, Doamne-al meu,/ pleacă-Ți auzu,-acum cînd eu/ întîmpin cazne cu duimul/ și, Dumnezeule, mi-e greu:/ ard oasele-mi ca un tăciune/ și zilele-mi se șterg ca fumul,/ iar inima,- n amărăciune,/ usucă-mi-se precum finul”. Psalmul acesta a și apărut, de altfel, în rubrica „Rimelări” a revistei *Dilema veche*, reluat fiind și continuat cu traducerea a încă 27 de texte-n ediția bibliofilă *Douăzeci și opt de psalmi*, apărută la editura ieșeană Eis Art în 2007.

Geniul lexical al lui Șerban Foarță își găsește, începînd de acum, o provocare pe măsură: *retocmirea*-n româna literară actuală a corpusului vetero-testamentar sapiențial, erotic ș.a.m.d. Cunoscînd originalul latinesc din *Vulgata* sau unele ediții franțuzești, îndrăgostit – pe urmele maestrului său Ion Barbu – de *Biblia* lui Șerban Cantacuzino, autorul se raportează critic – adică poetic – și la edițiile mai noi, fie acestea *Septuaginta* (travaliu monumental, coordonat de Cristian Bădiliță sub egida Polirom și a Colegiului Noua Europă) sau *Biblia* „ortodisită”,-ntro frumoasă, „virilă” limbă română de Mitropolitul Bartolomeu Anania, altminteri unul din

adoratorii poetului timișorean.

Poate părea incredibil că, în numai patru ani, Șerban Foarță a publicat: *Cartea psalmilor* (Brumar, 2007), *Ecclesiastu/ Cântarea cântărilor* (ART, 2008), *Cartea lui Iov* (Brumar, 2009), *Psalmii lui Solomon și odele din biserica greacă* (Galaxia Gutenberg, 2010) – toate în ediții dichisite, de-o savoare grafică înscrisă-n blazonul foarțian. Conținuturi sacre fixate-n stihuri de-o rigoare și, uneori, de-nvăpăiată bucurie creștină. Cărora prozodia, *ingenuum*-ul magistrului timișorean le conferă palpitul unui fluture, adică – revelata, reînnoita – prospețime. Scrie, mai bine decît un cronicar profan, teologul Bădiliță-n *Retocmirile biblice ale avvei Șerban*, prefață la volumul din 2010: „Șerban Foarță s-a datat «retocmirii» cărților poetice și sapiențiale din Vechiul Testament dintr-un «trimpuls», ca să zic așa: sacru, poetic, meșteșugăresc. Un impuls cu trei nuanțe, toate la fel de importante, în obținerea «sunetului» final. Textul biblic nu e doar un pretext, nobil sau comercial, pentru versificare, ci un Intext, dacă ne este îngăduit termenul, un text-undă-corpusul ce iluminează traducerea prin toate încheieturile.” Pentru a descifra, în finalul prefeței, că „intenția lui e să ne facă să recitim Biblia cu ochiul proaspăt și fruntea descrețită. Departe de a ne atrage într-un joc derizoriu, el ne reamintește două lucruri adesea trecute cu vederea: că autorii acestor cărți sacre au fost, la rîndul lor, poeți, veritabili poeți, și că traducătorul însuși *profetizează* atunci cînd își ia joaca în serios.”

Sună ca o „incantantție aproape psihedelică” – cf. Bădiliță. Se dezvoltă prin repetiții și enumerări, omonimii și omofonii. Lentoare-n ofensivă. În întregime cantabil (chiar pentru gregorienele coruri). Reducție la sanscrita *mantra*, sau – dacă sîntem puriști – la *rugăciunea*, tot răsăriteană, a *inimii*. Beat ortodox & meșteșug foarțian, iată un fragment din primul *Psalm al lui Solomon*. *Monologul Cetății Ierusalimului*: „și larmă se-auzi,-n jur, multă,/ ci eu, fiind cetate dreaptă,/ știam că Domnul mă ascultă/ și că privirile-și îndreaptă/ spre inima ce mi-a fost dreaptă/ mereu, iar eu am fost în floare/ mereu, pentru că fost-am dreaptă/ mereu, și că prăsilă multă/ mereu avut-am... Cine, oare,/ decît ei fost-au mai avuți,/ mai plini de slavă și avuți?” Sau, tunător și macho, acest al treilea *Psalm al lui Solomon*. *Despre cei drepti*: „Ăia de suflet au și glavă,/ și-L amintesc mereu pre Domnul;/ și dreptii și-amintesc de Domnul/ de judecățile ce Domnul/



Ioan Sbârciu

Ceața



le face, lăudînd pre Domnul/ și-nțelepciunea ce-o dă Domnul”. Sau, dănuind pe sîrma *Blestemelor* argheziene, a *villoneștilor* balade și chiar – reintegrate natural – a *Simplerozelor*, aceste fragmente din Psalmul 4, *Cuvîntarea lui Solomon*. *Pentru cei ce vor să placă oamenilor*: „Să afle credinciosul cine/ e al de vorba-i sună bine,/ deschiză-i ochii Domnul, ca să/ îl vadă cum că nu e casă,/ că nu-i muiere, prin eșarpe,/ să nu se uite ca un șarpe”. Și din Psalmul 12 *Al lui Solomon*. *Despre limba nelegiuitorilor*: „Vorba-i se-nvolbură pe limbă/ ca limbile de foc de-aieve,/ ce trunchiul verde îl preschimbă/ într-o cenușă fără seve./ Le dă, cu mincinoasa-i limbă,/ foc caselor pe und’ se plimbă,/ le tulbură și numai spuze/ aduc bățile-i din buze.”

Sînt psalmi și ode care, însă, respiră o *transintelectivă* împăcare, o deschidere prin purificare a celor șase simțuri. Aici, psalmistul veterotestamentar, clonele și avatarii săi de pînă la poetul Șerban Foarță, Șerban Foarță *himself* ne oferă mesajul limpede, actual: „Stăpîne,-acum sloboade-Ți robul,/ după cuvîntul Tău, în pace,/ căci mîntuirea Ta, cu ochii/ văzut-o-am: lumina Ta/ spre-a neamurilor luminate,/ și, întru slavă, Israel!” (din *Rugăciunea lui Simeon*, a paisprezecea odă din biserica greacă) sau „Singura noastră nemăsură/ ne fie dragostea-ntru Domnul./ Te veseleşte, Israel,/ și laudă-L mereu pre Domnul,/ căci împăratul nostru-i El!” (finalul celui de-al cincilea *Psalm al lui Solomon*) – amintindu-mi acesta din urmă, prin cine știe ce efect, pervers, de memorie eufonică, finalul celebrului *Epitaf* arghezian: „Acesta e sufletul meu, Rașel./ Rugați-vă pentru el.”

Să mai adaug, în finalul comentariului, doar atît despre originea *Psalmilor lui Solomon* și a *Odelor din biserica greacă*: cuprinse numai în *Septuaginta*, „prima culegere datează, probabil, din secolul I a.Chr. și este opera unei comunități evreiești, neidentificată precis, care trăiește într-o atmosferă de tensiune apocaliptică, la marginea iudaismului oficial”, pe cînd „Odele apar, în multe din manuscrisele grecești ale Bibliei, imediat după Psalmi (e vorba de Psalmii lui David, de data aceasta). Ele constituie, practic, o antologie pentru uz liturgic”, aflăm din aceeași prefață empatică și erudită semnată de Cristian Bădiliță.

Omul și manechinul

Octavian Soviany

M. Duțescu

Și toată bucuria acelor ani triști

București, Editura Cartea Românească, 2010

Scriam cu un alt prilej că, în răspăr cu manifestările zgomotoase și verva polemică a "primului val" fracturist, există în interiorul grupului 2000 o destul de importantă enclavă a cărei amprentă distinctivă e mai degrabă discreția. Acești autori nu mai cultivă gesticulația truculentă, rictusurile ostentative, discursul "mânios" sau percepția în registru mizerabilist, înregistrează cu detașarea camerei de filmare și uneori cu umor comedia cotidianului, preferă rostirea neutră, evită în general violențele de limbaj sau le valorifică dintr-o perspectivă umoristă și demistificatoare. Ar mai fi de spus apoi că în timp ce exponenții "primului val" sunt în general naturi extroverte, cu certe disponibilități histrionice (Marius Ianuș, Claudiu Komartin) sau obsedați de dimensiunea comunicativă a poeziei (Adrian Urmanov, Andrei Peniuc), congenerii lor scriu o poezie introspectivă – care poate fi uneori marca unei crize de identitate – sau se colorează cu anxietăți existențiale, aducând în prim-plan, în absența gesturilor de insurgență spectaculoase, sentimentul înstrăinării, angoasa sau lipsa de apetență pentru real și înlocuind adesea decorul marginalității sordide cu filmul deconcertant al vieții de corporație.

Cam pe aceste coordonate se situează și poezia lui M. Duțescu (*Și toată bucuria acelor ani triști*, CR, 2010), polarizată între evocarea prozaizantă, lipsită de idilism, a unor scene din copilărie și cronică „pre versuri tocmită” a unei maturități blazate, uneori cinice, dominată de simptomatologia singurătății/alienării și condimentată din abundență cu toate „deliciile” capitalismului de consum. Prima secvență a cărții va fi așadar un amestec de „cronică de familie” și de „viață la țară” pe al cărui parcurs autorul reiterează cu o non-șalanță de invidiat teme și motivele așa-zisei lirici tradiționaliste, pe care izbuteste să le toarne în pasta unui discurs mai degrabă prozastic, cu accente de virgilianism în cheie minimalistă. Și totuși, chiar dacă pare să fi renunțat la tot arsenalul retoric al poeziei, M. Duțescu se dovedește aici un poet de necontestat, pentru că posedă o știință a detaliilor „de epocă” care nu doar că personalizează puternic trăirea, ci o introduce în textura mitului de familie și chiar a fabulei cosmice, ridicând simplul autobiografism anecdotic la coeficienții, infinit mai înalți, ai istoriei personale.

Despre lupi și despre Hobbes

(Urmare din pagina 2)

te înhăitezi, domnule Palmor? Cu legionarii și cu național-comuniștii de cea mai joasă speță”. Știi Dumneata, domnule „expert”, care a fost sinistrul rol jucat pe aceste meleaguri de către coordonatorul volumului la care ai contribuit?

Domnul Palmor califică și această referire la Domnia Sa drept un atac „ad hominem”. Se auto-plasează în aceeași categorie cu Raoul Șorban. N-am să-l contrazic. Aș fi, deci, lupul, care-și schimbă părul, nu însă și năravul. Săracul Thomas Hobbes se întoarce în mormânt! El afirmase „Homo homini lupus”. Aplicat celor doi, constatăm un caz clasic unde avem subiect, dar lipsește obiectul.

Nu am fost și nu voi deveni nicicând partizanul dictonului „Despre morți, numai de bine”. Cum aș fi putut altfel scrie despre Lenin, Stalin,

Fiecare clipă a acestei istorii e unică, iar prin aceasta miraculoasă, și totodată perfect integrabilă în scenariul unei cronici mai ample, în care se include rotația anotimpurilor și succesiunea lentă a generațiilor: „alergam pe câmp printre duzi sau pe baltă/ și ne întorceam acasă când se făcea beznă/ o vedeam pe mamaia că vine după noi cu o nuia/ o recunoșteam după mers – grăbită/ avea albia pusă sub becul din curte/ ne spăla și ne așeza frumos la culcare/ în camera verde vopsită stacojiiu în ulei/ cu două paturi recamier/ într-unul dormeam eu și tataie/ în celălalt ea cu Măru// iarna stăteam toți patru până seara târziu/ jucam Păcălici/ și de cele mai multe ori râdeam de tataie/ că-i rămânea mereu ultima carte// Ai bătrâni se mai auzeau când și când pe afară/ se foiau dădeau la pășări/ după care se duceau la ei în odaie// Era o seară în care terminasem castronul de lapte/ porția de cavit și glucoză/ și ne uitam la diafilme cuminți” (*zgomotul neobișnuit ce părea că vine din stradă*). Alteori, scenele de familie capătă ceva din aerul neguros al misterului, se încarcă de un simbolism difuz, căci, printre secvențele de o apăsătoare banalitate, poetul introduce pe neașteptate câte o scenă stranie și contrariană, consemnează gesturi bizare, care au absurditatea hieratică a unui ritual: „eu pe tata nu l-am văzut niciodată beat/ și l-am suspectat doar o singură dată de asta/ vara într-o seară târziu/ venisem de ceva timp de la școală/ mă pregăteam să mă culc/ eram doar cu mama când a intrat dintr-o dată pe ușă/ nu se clătina nu mirosea a alcool și/ nimic nu părea în vreun fel ieșit din comun/ am mers în bucătărie să-mi iau niște apă/ a venit după mine – te rog dă-mi și mie un pahar/ mi-a zis/ și a prins un gândac mic ce fugea pe dulap/ speriat de lumină – îl ținea delicat/ privindu-l cum dă din picioare/ îi străluceau ochii/ râdea/ și mi l-a strivit cu un deget de piept” (*și toată bucuria acelor ani triști*). Umanitatea din aceste poeme este una racordată la cosmic, care viețuiește *plein-air*, după o rânduială fixată în calendarul „muncilor și al zilelor” și după legile unei ruralități paradigmatică, pentru care M. Duțescu arată o disponibilitate de arheolog, exhumând unii topoi de mult abandonati ai poetizării, cu care rescrie, adusă la zi, lirica riturilor agrare: „e dimineață/ și încă mai moțâi – mă vezi/ nu sunt mai mare ca aracii de floarea soarelui/ dar trag și eu după mine o traistă// Mă mai taie câte o frunză la gât/ sau îmi scapă mătase uscată pe sub guler pe piele// îndată ce am mâncat cu toții de 12/ fasole bătută brânză cu roșii ceapă și piine/ mi-ai zis ai fost vrednic ne-ai ajutat/ mi-au făcut umbră dintr-o fotă/ legată de niște

Hitler sau Ceaușescu? Dar despre lingușitori sau „experti” aflați în treabă? Am fost însă și rămân adeptul lui „despre morți și despre vii, numai adevărul”. Care nu poate fi decât parțial și subiectiv. Dar este adevărul meu, pe care sunt dispus să-l împărtășesc oricui are urechi să audă și disponibilitate să-l ia în considerare.

Post Scriptum: știe, oare, domnul Palmor, că rabinul Moshe Carmilli-Weinberger, care din motive în care nu voi intra acum, îl sprijinise pe Șorban în obținerea onoratului titlu, s-a îndepărtat de el și în cele din urmă a rupt orice legătură cu acesta, constatând cu cine are de a face? Același Carmilli-Weinberger afirmase că la Budapesta acționase o rețea de salvare a evreilor, menționând în acest context numele ambasadorului României în capitala Ungariei, Eugen Filotti (*On Three Continents. An Authobiography*, Editura EFES, 2007, p. 88). Întâmplător (sau nu), sunt căsătorit cu fiica mezină a acestuia. Deși informația este confirmată și din alte surse, familia Filotti nu consideră că ar avea dreptul să solicite titlul de Drept între Popoare pentru părin-

tulpini/ și m-au lăsat să mă joc prin țărână” (*zăduf*).

Celelalte secvențe ale volumului, mai puțin originale și poate chiar mai puțin inspirate, sunt replica, în regim antitetic, a „vieții la țară” configurând o topografie a „bravei lumi noi”, în care individul uman a fost redus la punctul de pe ecranul unui calculator, devenind o ipostază a „omului amputat”, și resimțind efectele unei singurătăți absolute, căreia îi sunt de preferat formele de apropiere cele mai bestiale: „la mine în casă nu vine nimeni/ n-am mai primit de câțiva ani un mail fain/ nimeni nu mă sună nimeni/ nu-mi dă add pe mess din senin/ (...) așa că până la urmă poate-mi iau inima-n dinți și/ fie-mi agăț o plăcuță de gât (available)/ mă bărbieresc frumos mă îmbrac cu ce am mai bun/ și ies pe stradă așa/ fie/ la fel cum a făcut Sandu – un coleg de-al meu din RM/ mă-mbăt și eu/ mă fac praf/ și rog doi prieteni mai buni să mă fută în cur” (*hybrid 2*). Acum locul lanurilor de floarea-soarelui e luat de peisajele industriale care au aspectul unor tablouri suprarealiste, idilicul se convertește (ca în *schitele de crăciun*) în kitsch țipător sau în caricatură sanguinară: „cuțite/ barda/ toporul/ oala cu tămâie// se freacă cu leșie de paie/ se curăță spuma roșie care gâlgăie înfundat din gură/ din nări// se sparge capul cu barda/ se depică cu grijă pe burtă printre țatele cu/ sfărcuri arse/ crăpate// se scot mațele umede/ aburinde/ lucioase/ Se smulg copitele cu un clește/ se crestează/ se scoate râtul/ se aruncă la câini”. Acum ironia tandră din „cronică de familie” e înlocuită de gustul pentru grotesc și absurd, iar poemele au ceva din atmosfera satirelor virulente ale lui Bret Easton Ellis, populându-se din abundență cu portetele „omului nou”, care își ascunde lipsa absolută de identitate în spatele recuzitei „de firmă”, ce îi împrumută rigiditatea unui cadavru îmbălsămat după procedeele cele mai noi și mai eficiente: „Până la urmă, ieșiți împreună la masă. Franz poartă o/ cămașă brodată, cu flori lila pe fond bleumarin/ despre care-ți închipui că a costat mult./ Are sacou de in, dar observi imediat eticheta:// E Zara. Îți pare de neînțeles și revoltător./ Ca și povestea despre drumul lui zilnic la muncă -/ Cu Lamborghini Gallardo de acasă până la/ intrarea-n Viena, unde îl lasă într-o parcare// și ia un Golf mic, cu care vine, lejer la birou” (*inițial ne vorbeam la per tu V*).

Iubitor de antiteze cam țipătoare, încercând să pună față în față omul tradițional și manechinul zilelor noastre, M. Duțescu reușește, în ciuda unei viziuni maniheiste care ne-ar putea trimite cu gândul spre corifeii sămănătorismului, să rămână, aproape întotdeauna, un poet interesant și provocator, de-a dreptul încântător în ipostazele sale virgiliene. E, de departe, debutul poetic cel mai promițător al anului 2010.

tele lor, atâta timp cât informațiile sunt încă neîndestulătoare. O „mică” deosebire între Șorban, care la început a pretins că ar fi salvat câteva zeci de evrei pentru a ajunge în cele din urmă la câteva mii, și Andrei sau Ion Filotti, Domnica Ghimuș și Alexandra Shafir. O „mică deosebire”, din nou, între el și sora adevăratului salvator al evreilor ardeleni, doctorul Aurel Socol, care îmi mulțumea în urmă cu câțiva ani de la Londra numai pentru a fi pomenit numele fratelui său în articolul din *Revista 22*. Deși ei n-au lipsit și nu lipsesc, România nu a fost niciodată un monopol al impostorilor și al colaboraționiștilor. Atâta timp cât sunt aici, voi veghea să nici nu devină unul. Îmi va fi însă greu în prezența unor condeie ca acela al lui Eliezer Palmor.

comentarii

O iubire sumară și câteva gloanțe rătăcite

Vianu Mureșan

„...De altfel, ce bărbat poate spune, dacă-i cinstit, că știe de ce zâmbește o femeie?”
Radu Mureșan, *Când ne vom întoarce*, p. 152

Radu Mureșan scrie ca un pictor bun. Cuvintele lui nu sunt abstracte, incolore, simple coduri semantice. Dimpotrivă, au foșnete neliniștite, clipociri speculative, pasteluri și *onduri* de vrajă. Cuvinte mai degrabă plastice decât teoretice, descriptive, nu analitice, potrivite zugrăvirii, nicidecum dianoeticii. Înainte să apuci a-i gândi frazele, deja ți s-au răsărit în închipuire reflexe, umbre, miraje, scene răsărite din text cu vioiciune neașteptată. Imaginile preiau controlul atenției înainte să te dumirești pe ce traseu dorești, de fapt, să-ți conduci lectura. Imaginea merge mereu cu un pas înaintea gândului, iar până la urmă te resemnezi. Nu vei citi pur și simplu, ci vei urmări un film.

O atât de directă și eficace conversie a frazelor în imagini nu poate fi decât rezultatul unei măiestrii a scrisului echivalentă ritualului magic. Pe bune porțiuni textul devine imagine fără rest, revelându-se închipuirii înainte și, uneori, fără nevoia de a mai înțelege. De fapt, ceea ce vezi destul de clar nu mai are nevoie de judecare. Numai ocultul, invizibilul, specularul, indicibilul au nevoie de exercițiul, altminteri preumțios, al analizei abstracte. Vreau să spun, deocamdată, că dacă e citit atent, respectiv dacă e vizualizat spațiul altminteri foarte rafinat și minuțios desenat din cuvinte, nu există nicio problemă de înțelegere. Romanul său, *Când ne vom întoarce* (ed. Limes, 2010), are nevoie doar să fie citit până la capăt ca un film pe care trebuie să-l vezi integral. Nu e nevoie de nicio cheie de lectură, decât răbdarea, și de nicio hermeneutică, alta decât recompunerea mentală a unui scenariu din personaje, situații, cadre, din peisajele și recuzita redată cu acuratețe fotografică. Odată citită, cartea va fi înțeleasă și plăcută pentru că e vorba de o ficțiune simplă, clasică, limpede ca un tablou de colecție bine conservat, de-o impecabilă igienă lexicală, totul scaldat în aerul nepoluat al unei lumi incipient moderne. Prima asociere care îți vine în minte, citindu-i cartea, este cu scriitorul rus Ivan Bunin (*Viața lui Arseniev*), sub aspectul atmosferei și beatitudinii descriptive împinsă uneori până la voluptate. Poate, mai puțin solemn în evocări, mai sărac sub aspect meditativ decât scriitorul rus, dar pe alocuri mai franc, mai tăios în sentințe.

Dacă Radu Mureșan și-ar fi scris cartea în urmă cu un secol, probabil că n-ar fi fost diferită. Topologia narațiunii sale are suprafețe netede și muchii drepte, se înscrie în spații euclidiene, nesmintite de nici un fel de contorsiuni sau elipse, spații unde câmpiile vor rămâne definitiv paralele cerului, iar oamenii vor repeta cuvinte, gesturi și pasiuni parcă dintotdeauna aceleași. Trucurile produse în artă și literatură de geometriile neeuclidiene, care încep să speculeze cu liniile, suprafețele și figurile, generând deformări, contorsiuni, îmbinări insolite, noduri și chiar inversiuni, toate acestea prezente în imaginarul operelor literare ale scriitorilor secolului al XX-lea, nu ating defel compoziția cărții în discuție. Deliberat poate sau dintr-un instinct sănătos al stabilității, Mureșan evită spațiile labirintice, compozițiile complexe ale literaturii sofisticate din ultimul secol, oferindu-ne o carte fără cusur, dar definitorie parcă pentru o literatură funciarmente decalată. Desigur, e o greșeală a mea să plasez diacronic modelele narative ca și

cum ceva ne-ar obliga mereu să ne dorim să fim cu un pas dincoace de cele mai noi obiecte de pe piața literară, câtă vreme, în realitate, aceste modele coabitează în spațiul sistemic, anistoric al culturii. Mit, basm, feerie, ficțiune realistă, realist-magică sau realist-metafizică (Mamleev), ca și orice alt tip de scriitură post-modernă, oricât ar fi de extravagantă și experimentală coexistă în această *suplândă* care e spațiul literar, fără a se concura și fără a-și anula reciproc actualitate. Sincronicitatea sistemică e, probabil, modalitatea cea mai rezonabilă în care putem vedea raporturile dintre produse literare aparținând unor epoci și stiluri diferite, integrându-le, astfel, unei noi dimensiuni transistorice. Și totuși, din punctul de vedere strict al istoriei scrisului, invenția stilistică și compozițională sunt cele care produc schimbări, moduri și modele noi de a „confectiona” literatură, nemiaplicate și ireproductibile. Ceea ce nu e cazul cu cartea lui Radu Mureșan, splendidă ca o vitrină Biedermeier. O minunată carte nouă „pe stil vechi”, lucrată cu meșteșug și din știința de-a scrie, punând în mișcare mecanismele verificate ale descrierii liniare și evocării, cu ușoare incursiuni psiho-afective lămuritoare pentru câteva circumstanțe și dialoguri absolut domestice aplicate conjunctural.

Sub aspectul subiectului, romanul *Când ne vom întoarce* creează o poveste aparent comună, în realitate tragică, petrecută la periferia bucovineană a fostului Imperiu Austro-Ungar, intrată de curând sub administrația Regatului României – perimetrul de la Cernăuți până la Nistru. Inginerul agronom Gavril M. este delegat de Camera Agricolă de la Cernăuți, prin diligențele profesorului Volcinski, să se ocupe de administrarea unei ferme agricole de aproape o mie de hectare de la marginea nordică a Bucovinei. Fermă de curând abandonată, în condiții nelămurite de fostul administrator, austriacul Wagner, altminteri gospodar serios. Parcă l-a luat vântul. Unii spun că a fugit la ruși, alți că l-au văzut prin Viena. Nimic nu vom mai afla despre el de-a lungul cărții decât legat de trecutul său la fermă. De cum sosește cu trenul în gară, noul administrator este așteptat cu trăsura pentru a fi preluat și dus cei câțiva kilometri buni până la conacul gospodăriei. Cei doi cai de rasă, inexplicabili, erau conduși de o femeie, desculța, pieptoasa, oacheșă Tina, bucătăreasa fermei. Mai târziu se va vedea, rolul ei în poveste e mai mare decât ne-am închipui. Asta pentru că se pricepe la fermece, citește în sufletele oamenilor, face vrăji, leagă și dezleagă noduri în plasa destinelor. Până una-alta ea îl duce pe Gavril M. la fermă, îi face introducerea, se ocupă de bucătărie, curățenie, spălat, dres, e mereu utilă, face discret tot ce e nevoie, nu-i simți prezența supărător, dar niciodată un lucru nu întârzie să fie făcut pentru că ea pare a fi pretutindeni, a ști și a aranja totul.

Odată ce se instalează la fermă, primele lucruri pe care le face noul administrator sunt inventarul gospodăriei, inspecția proprietății, evaluarea resurselor și stabilirea sarcinilor. Conacul, cam părăginit, ar avea nevoie de ceva reparații. Fosta biserică era arsă de pe vremea războiului de ruși. Grajdurile erau acceptabile. Se aciuseră acolo, tot la sfârșitul războiului, câteva iepe de rasă abandonate în plină iarnă de soldații ruși. Wagner le-a preluat, le-a îngrijit și înmulțit fără a le mai trece în recensământ, perpetuând acei cai minunați de care se mirase inginerul la intrarea în fermă. Pentru muncile câmpului erau zilierii, unii de prin sat, alții pripășiți

pe-acolo, mânați de foame, sărăcie și nevoi. Pentru inspecția proprietății, încă de a doua zi după sosire, inginerul Gavril alege un armăsar negru de patru ani, Nușka, până atunci nemaîncălecat. Spre uimirea tuturor, pe el îl acceptase de la început fără nicio împotrivire. O fi vorba de o îngemănare secretă om-animal sau, mai probabil, de ceva fermece făcute de țiganca Tina, care îi spune inginerului: „*neapătat să-i pui țolișorul sub șă*” (p. 31)”. Din acel moment armăsarul devine supusul și slujitorul său nedespărțit. Chiar până în ultima clipă.

Marea problemă e seceta. Câmpurile semănate cu sfeclă erau amenințate cu pustiirea. Vântul uscat dinspre stepa răsăriteană nu prevestea nimic încurajator. Soarele își revărsa căldura peste țărini cu dezinvoltură nimicitoare. A fost de ajuns o vizită la câmp pentru ca inginerul Gavril să înțeleagă gravitatea problemei, precum și să ia decizia imediată a prășitului. Încă de a doua zi de cu zori se adunau zilierii pe la fermă, unii refugiați de peste Nistru, din părțile nordice și chiar din Regat – bărbați, femei, copii, majoritatea amărâți, zdrențăroși, flămânzi dispuși să muncească la câmp cât va fi nevoie pentru a-și câștiga pâinea și ceva bani. Posibilitățile financiare ale fermei erau însă puține, cum află tânărul inginer de la contabilul Onofrei Buliga, cu educație și pedanterie austriacă, funcționar încă de pe vremea Imperiului. Poate chiar puțin nostalgic al acelor vremuri, după cum, din stângăcie sau cu viclenie abil mascată, nu va scăpa nicio ocazie să evoce vrednica personalitate a fostului administrator Wagner. După tensiunea tacită a interferenței sarcinilor și autorității în fermă, relația lui Gavril cu mai vârstnicul și fixistul contabil va decurge binevoitor și lucrativ. Pe perioada muncilor, cât ferma era și loc de adăpost pentru lucrători, trebuia asigurată masa, igiena și problema legalității transfugilor. Din pricina unor astfel de cazuri puteau apărea probleme cu autoritățile.

Cu toată râvna, după zile și săptămâni de muncă, din pricina uscăciunii sfecla era prizărită în hotar, și de nicăieri nu veneau semne încurajatoare. Ba, dintr-o singură sursă. Aceeași, țiganca Tina care, ghicind parcă pricina frământărilor lui Gavril, îl liniștește – ploaia e pe aproape, va veni. Se zvonea prin fermă că a făcut fermecele de ploaie. Dar, la drept vorbind, câtă nădejde poți pune pe fermecele unei țigănci, când e vorba de cava atât de serios? În adâncul inimii, Gavril parcă credea că e cu puțință. Credea pentru că trăgea nădejde. Fără ploaie totul e compromis. Și într-o bună zi, pe când se afla cu calul departe în câmp, cercetând o luncă unde plănuia să planteze piersici, după ce se perpelise bine la focul deznădejdiei, vine ploaia. La început, un norișor cât un caier pe care câțiva stropi l-ar fi stors, dar imediat pretutindeni cerul se-ngrășa ca plumbul rostogolind pe pământ cascade răsunătoare, prin care numai avântul fantastic și rezistența armăsarului au făcut să poată trece în drum către fermă. Drumul spre fermă prin puhoiul mult așteptat a fost pentru Gavril ca un extaz, un moment de delir și emoție cosmice. Bucuria și recunoștința scurtcircuitau sufletul, chiotе aproape dementiale întorceau eco tunetelor într-o însoțire mistică de un fel nemaitrăit: „*Cu capul dat pe spate, gura deschisă bău apă, o înghiți sau o scuipă, urlând ceva în tot acest timp. Izbucni în râs de alte câteva ori, fără motiv, dar simți în același timp cum îl înecă hohotul de plâns (...) își dădu seama că n-are cu cine împărtași acest uriaș prea-plin sufletesc, gata să facă explozie, dar simți și cât de iute fuge, se consumă, arde fără vreun rest starea de nebulie absolută despre care e sigur că-i fericirea...*” (p. 132)

(continuare în numărul următor)

Ion Mureșan, „slavul” de poveste

Irina Petraș

Cartea cea nouă a lui Ion Mureșan are de suportat mai multe inerții ale receptării, toate logice și, în cele din urmă, explicabile. Mai întâi, o carte îndelung așteptată va crește proporțional așteptările. Promisă 17 ani la rând, ea a fost imaginată ca uluitoare, ieșită din comun, măreață. Și neapărat surprinzătoare. Însă, în cei 17 ani, Ion Mureșan și-a „vândut” marfa cu amănuntul în repetate și memorabile spectacole de-a lungul și de-a latul țării și chiar și dincolo de hotarele ei. Poemele sale sunt de toată lumea de mult cunoscute, citite, gustate. Critica descoperă, așadar, oarecum incomodată, că nu e aproape nimic nou în cartea cea nouă. Își revine greu din dezamăgire, se repliază anevoie pe ideea că are acum de privit în urmă și de comentat un volum de versuri tocmai ieșit din oralitate și din aproape anonim, devenit, în fine, nume pe o carte. Dar mai e un obstacol: titlul. Gândit ca sfidare și ca vastă metaforă, absconsă fiindcă atât de violent interpretabilă epidermic, el orbește aproape fără excepție (pe copertă, câteva sticle îl dublează stângaci, traducând redundant și pleonastic același „alcohol”). Ca-ntr-un experiment de reflex condiționat, comentarii, în scris sau oral, vorbesc despre câte cârciumi sunt descrise, câte sticle și pahare sunt golite, într-o receptare 2/4, oarecum facilă, a concertului de mare adâncime și subtilitate pe care Mureșan îl orchestrează de fapt. Căci, orice s-ar spune, poemele sale nu „innobilează” alcoolicii, bețiile și crâșma. Amănuntele biografice (reale, dar și, măcar din când în când, truate, cu dexterități de iluzionist), atât de generos exhibate de Ion Mureșan, sunt un reper de o „realitate” secundară, detaliile biografice au un rol, însă unul extrem de greu de cuantificat, căci legăturile nu sunt niciodată simple, efectele nu-și arată întotdeauna cauza cu degetul. Lucrul cel mai important mi se pare pasul înapoi pe care îl faci pentru a prinde ansamblul unei opere, rezultanta sa estetică, epurată de balastul familiarităților cotidiene. Privite prea de aproape și pripit, ba și cu o umbră de condescendență, poemele lui Ion Mureșan își sărăcesc periculos „mesajul” și rezonanța. Deocamdată, am găsit excepții remarcabile în cronicile semnate de Alex Goldiș și O. Soviany.

Revenind la cartea *Alcool* (Editura Charmides, Bistrița, 2010, 78 de pagini), constat, nu de tot surprinsă, că mult din ceea ce am spus deja în anii din urmă despre Ion Mureșan se potrivește, fără remanieri notabile, volumului de-acum. Astfel, comentând *Pahar-ul* (cel apărut în ediție trilingvă), constatam deja că, leneșă și căzută în capcana poetului, critica citea fără să stea pe gânduri descrierea autoiluzionării etilice. Lecturi mai atente și mai răbdătoare știu, însă, că e „o simplă tentativă ludică, un joc încordat care demască falsul literaturii în genere” (Bogdan Crețu). Rimbaudismul identificat încă de la volumul de debut (Nicolae Manolescu era unul dintre degustători) e un bilet de liberă trecere exploatat anume de poet. Sub paravana alcoolurilor, se pot rosti tranșant descoperiri incomode. Beția îmi pare mai degrabă o excepțional exploatată metaforă a coborârii în străfunduri/în infern. Iar paharul nu e decât ocheanul întors, asistând privirea necruțătoare, ironică, și răsul galben pe buza prăpastiei: „îmi bag degetul în pahar. / Apoi îmi bag mâna până la cot în pahar. / Apoi îmi bag mâna până la umăr în pahar. / Vodca e rece ca gheața. / Pe fundul paharului este / o lespede mare de piatră”; „Deschid ochii în pahar. În pahar văd bine și fără ochelari. / Zic:

„Totu-i vis și armonie”. / Lespede de piatră este albă / cu vinișoare roșii”; „Acum văd dihania. / O aud cum tace molcom ca o pisică. / Îi văd picioarele albastre. / Îi văd coada grozavă ieșind de sub lespede/ de piatră”; „Cu unghiile înfipte în spinarea dihaniei / cobor spre fundul paharului”; „Paharul se strânge/ ca un cerc de fier în jurul frunții mele./ Doare”. În secvențele decupate mai sus, se pot citi treptele unei scări - a lui Osiris, dar și a lui Iacov -, etapele unui itinerar de o reflexivitate gravă, ținând în frâu revelații atroce și spaime înfiorate metafizic.

M-am întrebat adesea de unde vine farmecul foarte special și inconfundabil al poemelor sale, ce anume le face imponderabile și copleșitoare în chiar aceeași clipă. Ei bine, vizualizând prelung „poveștile” depănate de poeme - s-a vorbit despre epicitatea/narativitatea lor concret-halucinatorie - am găsit un corepondent nu doar în personaje cu anxietăți dostoiievskiene (cum spune Soviany), ci un pas mai departe, în vechile basme rusești repovestite de Pușkin și Tolstoi, în *Serile în cătunul de lângă Dikanka*, gogolien, dar mai ales în filmele cu irizări zglobiu-întunecate, minuțios-fantastice făcute în seama lor. Există acolo acea gureșenie hâtră, muclită, prefăcută, căci sângerând în taină, gata să se încontreze amical cu diavoli și îngeri, apelând la același instrumental diminutival, la familiaritatea parșivă și devastatoare a lumilor de jos și de sus („iar când cerul e negru și casa noastră e neagră, / iar când cerul e roșu și casa noastră e roșie / de nu mai avem un înăuntru al nostru, / și nu mai avem un afară al nostru” - „Acoperișul”) - proprie și vechilor cântece maramureșene, de pildă. O luciditate extremă și înalt reflexivă, de om cu lecturi în biblioteci selecte, căreia i se revelează adâncimi atât de îngrozitoare, de virgine, adică nemaipovestite, încât alege să le traducă în lucruri mici și iluzorii controlabile. E un fel de haz de necaz, o naivitate voită și apăsată a tablourilor care să țină în frâu, într-un *stand-by* cât de cât securizant, confortabil, descoperirile abisale. În costumație de moșneag cu barbă, cu un zâmbet inocent-atoateștiutor în colțul gurii, cu mlădieri/măscări bahice ale trupului și ale vocii, Ion Mureșan lovește repetat sub centură toate comodele tabieturi ale contemporanilor. Asemeni mușicilor siberieni - repet, cei descriși în cărțile/filmele copilăriei mele, cu nas roșu, priviri alunecos-hipnotizante, vorbind în dodii și în legănări de ritm înșelătoare, tropotind pe loc, în spații minuscule, dar având acces la stepe nesfârșite -, Ion Mureșan construiește impecabile, negre scenarii introspective, pe care le regizează în pozitiv, le răsuțește și le dichisește pentru a putea fi transpuse în spectacole publice, larg acceptabile. Sigur, cum bine remarcă Alex Goldiș, „descrierea cât mai exactă a unui peisaj interior prin imagini violente de concrete dă poemelor lui Ion Mureșan aspectul de pasteluri ale apocalipsei sufletești”, dar în gestul poetic imediat următor acestea sunt garnisite cu mierea diminutivelor, cu alunecări ludice, cu umorul său pe muchie de cuțit, căci „amestecul oximoronic de delicatețe și cruzime” este, cum remarcă același critic, una dintre mărcile poeziei sale. Pentru versuri precum: „și fiecare masă / era ca o casă / cu trei-patru hornuri fumegând, / și noi beam cu coatele pe acoperiș” („La masa de lângă fereastră”) sau „Lângă lespede de piatră curge un izvoarăș limpede./ El susură cristalin peste pietricele. / În jurul lui iarba e veșnic verde./ În iarba cresc flori gingașe. / în

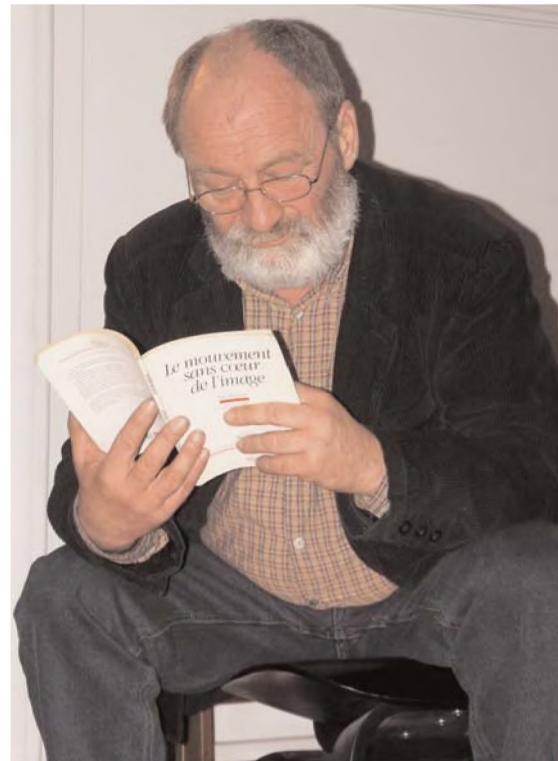


foto Alina Târcoman

izvoarăș înoată copii mici cât păpușile./ Ei înoată îmbrăcați în rochițe și cămășuțe și / pantalonași în culori vesele. / Sunt îngerașii de pahar” („Pahar”), aș fi ilustrat cartea cu căsuțe de poveste, feerice, sub o pace îndoielnică, provizorie, cu mișun de dihanii apocaliptice în jur, mereu mititici și cumva simpatice, insinuând distorsiuni, devieri și dereglări pe nesimțite, ca gheara lui Caillois, cu diavoli plutind pe deasupra coșurilor fumegânde, ca-n Chagall, dar și cu metamorfozări și contorsionări de bestiarum. Substanța vizionară și neo-expresionismul (un loc comun al exegezei, pentru care - nu fără argumente, firește - poeții ardeleni sunt, automat, neo-expresioniști în descendență blagiană) își subminează atributele „oficiale”, viziunile sunt feerii de o înspăimântătoare șăgălnicie, iar pasta expresionistă exersează înșelătoare impresii sub cețuri diafan-neîndemănatic: „El bea mereu băuturile acelea urât mirositoare / și plângea și-i cânta la ureche cântece din ce în ce mai porcoase, / dar ea nu-i înțelegea disperarea. / Vede cum o ciupercă violetă îi acoperă pieptul, dar ea nu-i înțelegea disperarea. // Apoi au venit îngerii. Umblau pe el ca furnicile pe mușuroi, / și cu dinții prinzându-l de păr l-au târât pe un drum pietruit și prin iarbă / până în grădină. Acolo, la o masă de sticlă au mâncat, au băut și au dormit, / Iar în țara lui începuse să se vorbească o altă limbă. // Ea îl vedea stând cu capul în jos în lumină. / Cu capul în jos, pe jumătate digerat, / În lumină ca într-un stomac nesățul. / Și nici noi, Doamne, noi bătrânii, noi înțelepții, nu am înțeles. / Nu am putut. / Căci întotdeauna adevărul a fost opera unor oameni neîndemănatici” („Opera unor oameni neîndemănatici”); „Eu cânt forța neagră din capul meu, / la ordinul forței negre din capul meu” („Cântec negru”).

Privirea ațintită în fantasmă, vis, coșmar își ancorează ultimele firave certitudini pe semnele palpitului vieții, într-o dezlănțuire viscerală amintind, cum am mai spus, de Marcel Moreau și de „monstrul” verbal pe care îl caută în străfundurile trupului muritor: „Căci tot omul țipă de bucurie și zice: / „Haide, hai în carnea mea, unde-i cald și bine!” („Ci eu singur sub pământ”); „ghemuit în colțul camerei / pipăie-ți cu disperare corpul / cu ochii holbați la sfârșurile mici și cenușii ca două / sigilii ale morții.”. Fuga nocturnă și onirică are ritmuri sfâșietoare, dar melodia îngânată obstinat speră să facă lespede din fundul paharului (al existenței scrutate obsesiv) să zboare. Cum se întâmplă cu păpușile copii („A venit tata! / strigă copiii, adică păpușile, în locul cărora strig eu, / tu te pui în genunchi în față cu toate

păpușile, / îți ceri iertare și zici că nu o să mai faci.
/ Eu te mângâi pe chelie, / luăm copilașii de mână,
/ tu iei de mână păpușa fetiță, / eu iau de mână
păpușa băiețel / și ne întorcem acasă" - "Bătaia"),
cu mânuțe ca sforile purtând baloane colorate și
copii cu capul în jos ("Noi mergem acasă"), cu
îngerăși, hăinuțe, cântecele, de o gingășie amenință-
toare, șuie, ca-n unele dintre picturile lui Anne Julie
Aubry, să zicem: "Brusc, am început să visez cu sen-
zația că cineva mă scuipă. / Iar în vis, eu, cu
păpușica în brațe, clătându-mă pe buza prăpastiei.
/ (Doamne, ce mă mai scuipa păpușica!)
("Păpușica"). Lumea ce pe nesimțite cade își anunță
implacabila extenuare în clătinări de romanță pe
dos ("Ea stă pe genunchii lui. La orice mișcare /
scaunul țipă sub ei ca un pescăruș. / "Morții ei de
viață" - zice el din când în când, / dar bărbatul cu
barbă ce șade în fața lor nu aude. / (Cotul pe masă,
mâna ca o scoică la ureche): / Bărbatul aude doar
un vuiet de valuri și lin, odată cu masa, / se clatină
în bătaia valurilor" - "Sentimentul mării într-o cărci-
umă mică") ori în colinde cu fin subtext eretic:
"Lumea se leagă-n / leagă-n cerului, / în fașă ne
leagă-n/praznicul gerului. // Gândul cel rău, /
vaier și plângeri / nu-ncap în aer / de-atâția înger.
// În iesle am pus / culcuș toate cărțile, / căci
steaua de sus / rescrie hărțile. // Gândul cel rău, /
vaier și plângeri / nu-ncap în aer / de-atâția înger.
// Scrisă ni-i viața, / Pruncu-i promis, / se-ntinde
gheața / pe masa de scris. // Gândul cel rău, /
vaier și plângeri / nu-ncap în aer / de-atâția înger"
(Colind).

Cândva proiectata "istorie a semnelor nebunilor"
se anunță în actele și antracetele unui spectacol fără
sfârșit, căci Ion Mureșan e un actor înfrigorat al
propriei existențe, jucat după scenariu propriu și
ascultând de sugestiile unei mitologii inventate din
cioburi, într-o echilibrată pe piscuri cu hăurile la
picioare. Încă hărțuit de înțelesuri pe jumătate
("lucrurile acestea îmi amintesc de lucruri / pe care
nu le am văzut niciodată") și exultând în preajma
fărămelor de adevăr existențial dibuite în forfota
cuvintelor, simte zvonuri ale tăcerii și e copleșit de
mila întunericului care va rămâne singur ori de a
îngerășilor părăsiți în lăuntru cel mai tainic: "Îmi
vine să vomit de milă, îmi vine să vomit de tristețe.
/ Îmi vine să vomit gândind ca aș putea să înghit
un îngerăș de pahar./ Îmi vine să plâng la gândul că
el ar fi, brusc, foarte singur. / Să plâng la gândul că
el ar plânge toată noaptea cu sughituri în mine. /
Să plâng la gândul că el ar putea să cânte în mine
cântece de la grădiniță. / El ar putea cânta, cu o
voce subțirică, "Vine, vine primăvara!". / Cu unghi-
ile înfipte în spinarea dihaniei cobor spre fundul
paharului".

Dimensiunea slavă a perspectivei lirice (livrescă,
dar și oarecum... funciară) se traduce în vitalitate
frustă, desplicând cu o bucurie dezamățată locuri
comune și certitudini, dar și în visul răzbunător pe
propriile amăgiri al unui prinț blestemat. Înfașările
morții sunt multe și feminine, cu garnituri de
diminutive ale degradării și derizoriului. Nici un
detaliu nu scapă ochiului "mic, negru, răutăcios",
când nimic nu mai e de văzut decât un singur
punct de o insuportabilă densitate și o implozie
copleșitoare. Ion Mureșan scrie unul și același poem
al devorării atroce de către propriile performanțe -
poemul omului dintre milenii.

Luca Onul, un tradiționalist estetizant

Petru Poantă

Deși debutează editorial abia în 1988, Luca
Onul era prezent în revistele literare încă
de la începutul anilor '70. Ca să nu mai
spun că, în spațiul cultural bistrițean, poeziile sale
aveau o bună circulație publică. Cultivă din
tinerețe boema locală și, după un fel de modă
literară a vremii, încearcă să-și asume poezia ca pe
un mod de existență, ceea ce înseamnă a trăi în
orizontul nonconformismului, unul mai degrabă
fantasmatic decât real, dar care întreține
sentimentul diferenței și al exponențialității.
Astăzi e dificil de înțeles condiția și psihologia
scriitorilor din comunism și, mai ales, din anii de
după proletcultism, când cultul esteticului devine
posibil. Poeții sînt oarecum privilegiați căci au
deschisă calea liberă spre imaginație și
subiectivitatea eului. Explodează acum o mare
diversitate de limbaje poetice, câteva devenind
foarte repede modele catalizatoare, precum ale lui
Nichita Stănescu, Marin Sorescu sau Ioan
Alexandru. Dar, în cîmpul unei lirici în care
elemente neotradiționaliste coexistă cu cele
neomoderniste, foarte influentă este poezia lui
Adrian Păunescu, îndeosebi cea care începe cu
Istoria unei secunde. Ea relansează niște teme cu
o formidabilă audiență publică, precum cultul
eroilor naționali, patriotismul, protestul social,
declinul satului tradițional etc. și încă ceva: într-o
versificație clasicizantă, imediat accesibilă, ea se
întoarce la sentimentalism, la emoțiile și afectele
„domestice”. În poezia lui Luca Onul, se regăsește
în bună măsură această tematică a epocii, însă lui
îi lipsesc forța retorică și grandilocvența expansivă
a versului păunescian. El este mai degrabă un
fantezist, cu o sensibilitate preponderent elegiacă,
uneori luminoasă, alteori accentuat deceptivă. De
regulă, practică prozodia clasică, versificînd cu o
dexteritate admirabilă pe mai multe melodii, însă
nici una propriu-zis personală, deși nu se poate
spune că sînt ale cuiva anume. Există sonuri
împrumutate din mai mulți autori, însă prelucrate
într-o dicție fluentă și elegantă, de la versul
amplu, de o muzicalitate solemnă, pînă la cel
scurt și sprintar. Versificația aceasta, avînd mereu
un aer ingenu-pompos, se desfășoară ca un
ceremonial continuu: consecință a unei
perspective sărbătorești asupra artei. Imaginarul
însuși, deși constituit din elemente preponderent

naturale, e de o excesivă prețiozitate estetizantă.
Metaforele, mai curînd decorative și spumante,
produc niște stări lirice difuze și exaltate,
totodată. Asta chiar și în cazul în care teme
precum iubirea, moartea, peisajul sînt la vedere.
Plăcerea textului, a croșetărilor lexicale, de fapt,
excedează sentimentul propriu-zis. Miza o
constituie, fără excepție, înșurubirea opulentă de
imagini, ca într-un festin continuu și somptuos.
Poemele se dezvoltă, în genere, ca niște arabescuri
imprevizibile, imaginația avînd o natură
preponderent onirică. Artificiozitatea devine mai
evidentă cînd autorul încearcă versul alb, așa cum
se întîmplă în *Banchetul metaforei*, unde
solemnitatea tonului și amplitudinea retorică par
să-l calchieze pe Hölderlin. Un titlu de poezie
arată așa: „elogiul metaforei sau despre
posibilitatea de a purta epoleți melancolici în
fiecare zi a săptămîinii”. Iată un fragment în care
apare chiar celebrarea acestui metaforism
ostentativ: „Nu oricine se poate lăuda că a văzut
cîntăreți pe zidul catedralelor de apă, / Că a
călcat aproape de ei cu respirația tăiată de
grădinile suspendate ale cuvintelor, / Așa cum a
văzut poetul care știe să-și viscolească numele /
Deasupra prăpastiei care seamănă cu un răsărit de
soare într-o mină de diamante! // Nu oricine se
poate lăuda că a călcat cu sandalele de aur roua
dată în pîrg din grădinile paradisului. / fără ca
pendulul morții să nu-l fi sărutat tot timpul pe
gură...” Poezia e revelație a sacralului, scrisă cu un
instrumentar divin: „Voi scrie, voi scrie, voi scrie
/ Cu-o pană de înger tîrzie.” Sub narcoza unor
asemenea idealități, poetul și-o imaginează drept
călăul său inefabil: „O, visul meu de-o veșnicie /
Spre care curg atît de-ncet / Să fiu ucis de poezie
/ La al metaforei banchet!” Găsim aici primele
indicii ale unui decadentism *sui-generis*; ale unui
imaginar saturat de paradoxale suavități morbide:
„Tînjesc să fiu decapitat / De ghilotina unui
înger”; „Jupuit de carnea vie / Culeg spini și tot
mai sper / Că zăpada din cîmpie / Este hoitul
meu din cer”; „Am zăcut de boli de șarpe / De la
cap pînă la călcîie / Și-am dormit în pat cu harpe
/ În miresme de tămîie, // Am zăcut de
bunăoară / și acum aștept vîslașul / Să-mi



Belinda Ellis (Anglia)

Ceața



strămure din odaie / În sicriu de maci sălaşul". Imaginile au o materialitate evanescentă, urmînd mereu stupoarea de descendență manieristă și inducerea unui fel de melancolie senină: „E-un anotimp cînd lumînări de frezii / Mă desenează cert, rînit de moarte / și-n care-un vers al Domnului Arghezi / Mă sfîșie cu aur dintr-o Carte”; sau: „Și ceru-i putred de miresme / Ce curg ca mierea dinspre larguri, / și flautul din sînge plînge / Moleșitor etern de faguri”. Cum ziceam, influențele vin din diferite surse, de la Adrian Păunescu pînă la Emil Brumaru sau chiar Mihai Ursachi, dar lexicul covîrșitor provine îndeosebi din Ioan Alexandru, cel din *Imnele bucuriei*. Iată și o pastişă: „Lumină picurînd lumini / Din daruri legendare, / și candel-n altar de crini / Arzînd cu îndurare”. În general, însă, autorul combină cu o dezinvoltură seducătoare și reușește să dea o notă personală acestei luxuriance estetizante a imaginarului său. Poetul este, în fond, un exaltat a cărui sensibilitate constă tocmai în febrilitatea imaginației. Multe poezii sînt intitulate *Elegie*, dar nu afectul specific acesteia contează, ci mai degrabă scenografia ei flamboaiantă, compusă din secvențe cîteodată aleatorii; precum aici, unde apar de-a valma semnele a trei anotimpuri. Tabloul e, ca mai întotdeauna, o explozie coloristă: „Mi-a spus un vișin c-ai murit, / dar cum se poate muri oare / Cînd cerul lumii e-nroșit / De-atîtea păsări cîntătoare. / Acum ninsorile din vis / Au explodat ca o grenadă / Și-o căprioară s-a aprins De-atîta roșie zăpadă. / Acum să nu mă întrebați / De ce dă buzna peste mine / Această toamnă-n care bați / Albastru clopot de stamine / Mi-a spus un vișin c-ai plecat / Cu tîmplele în flăcări, Clara, / Acum cînd sunt incinerat / De-un măr în floare. Bună seara!”

Fantezismul devine altădată jucăuș, cu tonuri de „romantă veselă”. Iarăși îngeri și flori, în asocieri șocante: „Și era o toamnă tristă. / Vai, ce toamnă inventam; / Purtam îngeri în batistă / și cu ei spre cer curgeam. // Și era o toamnă mare / Fără pușcă și gonaci; / Trenuri dinspre Ilva Mare / Deraiam de-atîția maci. // Și era o toamnă mică, / Merita să i te-nchini; / Trenuri dinspre Ilva Mică / Deraiau de-atîția crini”. Miniaturismul, candoarea copilăriei, suavitățile regnurilor au o expresivitate vibrantă afectiv în versurile pentru copii din *Jocul de-a soarele*. Destul de convențională este, în schimb, retorica mitologizantă din evocarea unor eroi ai istoriei sau, în special, a lui Eminescu. Luca Onul a scris, de fapt, multă poezie patriotică, în care prevalează sentimentul apartenenței la un spațiu mirific. Pe această direcție, el rămîne un tradiționalist estetizant și mai întotdeauna onorabil. Versificația impecabilă diluează clișeele, însă nu-i mai puțin adevărat că există în multe dintre aceste poezii și o sensibilitate reală. În fond, o asemenea poezie, practică înainte de 1989, nu era propriu-zis conformistă. Ea elogia strămoșii cu satul lor arhaic, natura paradisiacă; o lume agresată în epocă și pe cale de dispariție. De altminteri, și în registrul celălalt, al fantezismului și al prețiozității, avem de-a face cu un fel de evazionism nonconformist, la care poetul nu renunță aici după 1990. Nu vreau să spun că Luca Onul avea veleități de protestatar împotriva sistemului, mai ales că a publicat în presa vremii destule versuri partinice. Dar cultul poeziei și al marilor poeți, adesea invocați cu o admirație pioasă, îl situează în răspăr cu mizeria vieții cotidiene.

Confesiuni dirijate

Constantin Cubleșan

Carte de interviuri este înainte de toate o carte de confesiuni, de mărturisiri, pe care o citești, aproape de regulă, ca pe o crestomație de profesioniști de credință ale unor scriitori (în cazul volumului pe care îl luăm în discuție: *Coperta a patra. Interviuri cu scriitorii clujeni*, Editura Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2010, Colecția Scriitorii la ei acasă), solicitate de un interlocutor, care poate fi unul rutinier – și deci făcându-și doar *serviciul*, meseria de reporter, dacă luăm în considerare faptul că și interviul este o formă a reportajului ca specie, fără îndoială cu propriile sale reguli – sau de un interlocutor care o face la modul intelectual, superior, căutând a-și lămuri, prin experiența mărturisită, prin crezul altora, unele din problemele proprii de creație, pe care și le pune cu acuitate. Este cazul lui Ioan-Pavel Azap, poet de rafinată expresie lirică, prozator de actualitate și critic de artă cinematografică, de-acum de bună notorietate și autoritate. E firesc deci ca el însuși, în lumea ideilor în care trăiește, să dorească a-și verifica chestiuni de creație, de concepție artistică, de atitudine scriitoricească de care într-un fel sau altul să țină mai apoi seama. Dar asta este o altă chestiune. El își iscotește confrății – pentru a-și cunoaște și defini propria existență scriitoricească – într-un demers ce este, după cum însuși mărturisește, “rodul unei fericite identificări a pasiunii cu datoria”. Pără îndoială, rezultatul este o carte cu “valoare de document” – autorul este conștient de acest lucru, cum altfel? – ce se oferă publicului ca niște – formularea mi se pare în totul fericită – “mini-piese de teatru într-un act și două personaje”. Deci, ca pentru orice spectacol ce se respectă, e nevoie de un regizor, iar rolul acestuia și-l-a asumat Ioan-Pavel Azap.

Mai întâi – și nu cea mai semnificativă coordonată – este apartenența scriitorilor la spațiul cultural (geografic) al Clujului, al Transilvaniei. Ioan-Pavel Azap – el însuși un clujean prin adopțiune, cum sunt mulți dintre cei intervievați – este interesat să afle ce cred confrății săi despre acest spațiu, prin ce se distinge el în contextul țării, care ar fi specificul, adică acel *ceva* care îi face pe cei odată ajunși aici să-și ia în serios, cu toată gravitatea, o anume *missione* scriitoricească. Clujul, zice Horia Bădescu, “este orașul în care am intrat la douăzeci de ani, în care, iată, sunt de treizeci de ani, este orașul de care m-am îndrăgostit realmente, despre care am scris foarte mult, este un oraș cu un orizont cultural excepțional, cu tradiții la fel de mari ca acest orizont, un oraș care te obligă să fii pe măsura lui. Dar, mai ales, am avut norocul ca prin acest oraș să fiu comiliton și participant la nașterea uneia dintre cele mai importante mișcări literare din această a doua parte a veacului XX: mișcarea Echinoc”. Iată, așadar, un *motiv* literar ce dă culoare profilului acestui oraș. “Viața mea se confundă cu Clujul”, mărturisește și Negoită Irimie, un ploieștean de baștină, venit la studii în această Alma Mater de pe malurile Someșului. Aici a “ucenicit, săptămână de săptămână, la Cenaclul *Maxim Gorki* de pe lângă Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor”, asimilându-se unei pleiade tinere de creatori literari din care fac parte Pavel Aioanei, Leonida Neamțu, D.R. Popescu, Ion Topolog, Gheorghe Grigurcu, Dumitru Andrașoni, Emil Poenaru ș.a., cu toții “trudind în marginea unui cuvânt până în arbori se făcea seară!”. Cu alte cuvinte, aici a descoperit și și-a asumat temeinicia și pasiunea scrisului artistic, temă de lucru în redacția revistei *Tribuna*, într-un Cluj a cărui *biografie* se exprimă “prin culori-sunete-cuvinte”, biografia literară a Clujului ne “demonstrează, europenește vorbind” că este unul din puținele orașe “binecuvântate” cu o asemenea frenetică activitate

Ioan Pavel AZAP



Coperta a patra
Interviuri cu scriitorii clujeni

DACIA XXI

creatoare. “De aici din Cluj – adaugă Aurel Rău, aducând perspectiva de laborator a celeilalte reviste, *Steaua* – am încercat să întindem și noi brațe de energie și să atragem spre Cluj aștri mai mari sau mai mici din literatura română [...] am fost bucuroși când, cunoscând un scriitor străin l-am convins de faptul că la Cluj gândim poezia raportându-ne la universal”.

Nu mai puțin interesat se dovedește a fi Ioan-Pavel Azap de problema generațiilor literare, obsesivă chiar, căci însuși cată a-și delimita apartenența, în acest sens. “Nu cred în grupări și periodizări de tip *generaționist* – declară tranșant Adrian Țion – Aparținem de un leat, ca-n armată, dar despre creșterea și descreșterea, evoluția sau involuția pe plan literar se pot exprima doar cei ce fac statistici, sinteze. Eu știu că truda scriitorului este sever legată de singurătate”. Nici Vasile Gogea nu apreciază împărțirea literaturii actuale, pe generații, refuzând a crede că există realmente o generație nouăzecistă, din care ar putea face parte, după unii: “Generația '90 o găsești doar în câteva cluburi din București, e o generație de club, e o generație de incubator mai degrabă decât una firească și organică [...] Mi se pare încă prea devreme ca la zece ani distanță să apară o nouă generație consistentă și plenară care să poată deja să pună în paranteză generația precedentă”. Nici Mircea Oprea nu ține să-și revendice apartenența la o generație (“eu nu aparțin generației '60”) ci se simte confratern cu “năzuințele, iluziile, eforturile creatoare, dar și de lupte literare, cu eșecurile și certitudinile consecutive” ale unor scriitori ce au comun idealuri și nu ambiții organizatorice, strategii ale grupărilor structurate fie și pe generații. De aici o altă temă pe care Ioan-Pavel Azap caută a o dezvolta în discuțiile sale, anume aceea a revizuirii valorilor în contextul actual, de după... revoluție. “O parte a acestei operații trebuie făcută simplu, ca și cum ai face curățenie, ca și cum ai tăia nodul ce-i ține laolaltă pe drept și pe tâlhar”, e de părere Marcel Mureșeanu.

Marea problemă rămîne însă pentru Ioan-Pavel Azap, creația, poezia însăși, pe care caută a o defini – verificându-se pe sine – prin expresiile altora. “Ce rost/ rol mai are poezia, literatura azi?” întrebă el, preocupat să afle, de fapt, cum își văd confrății destinul într-o lume bulversată, cum este cea actuală, cel puțin la noi. “Poezia este confesiune – răspunde Ion Arcaș – Poezia e farmecul vieții, fața ei nevăzută”. Mai mult însă, Ion Mureșan știe că prin poezie se individualizează la modul cel mai concret

fiecare creator: "Eu văd poezia și cultura la modul geografic: fiecare poet, fiecare scriitor, fiecare om de știință e până la urmă o țară care-și are locul lui pe o hartă nemărginită. O țară mai mică, o țară mai mare, o țară cu munți, o țară cu ape, o țară cu pustii, o țară cu păduri: fiecare înseamnă ceva, fiecare scriitor înseamnă un pic mic de hartă". E, desigur, o rostire metaforică, poetică, la urma urmelor, dar se înțelege foarte limpede că poezia nu e o abstracțiune. Dar, oare, poetul, scriitorul în general, poate trăi azi (și mereu), *social*, din producția sa artistică? Iată o întrebare ce vizează de acum un mod concret de existență a artistului. "Ce șanse are azi scriitorul profesionist?", întreabă Ioan-Pavel Azap. "Ca să trăiești din scris - îi răspunde Leon-Iosif Grapini - condiția minimă este ca scrisul să aibă trecere pe piață [...] Cei mai mulți trebuie să și rupă de la gură pentru a cumpăra o carte [...] În aceste condiții, autorul care își vede cărțile pe raft purtând amprenta unor răsfoiri repetate ale cititorilor care nu și-au putut permite mai mult de atât, poate și trebuie să fie mulțumit". E o mulțumire săracă și socialmente vorbind, păguboasă. Adrian Grănescu nu se sfiește să-i mărturisască *reporterului*: "Cred că marea majoritate a scriitorilor trebuie să se susțină material, să aibă o slujbă, ca să ai cu ce să-ți cumperi de mâncare și întreține familia. Munca de scriitor abia apuci să și-o faci în timpul liber... Obosit". Și, uite-așa, devine aproape obligatorie debordarea discuției pe tărâmul... politic, aprecierea starea de fapt a României de azi. "Locuiesc într-o țară plină de contradicții care se cheamă România - caută Tudor Dumitru Savu să surprindă astfel *brandul* epocii. De-aia e frumoasă țara asta, pentru că e plină de contradicții". În timp ce Claudiu Groza e mai evaziv: "...încerc să trec peste un anumit gen de haos social care există la noi acum. Acest haos social mă poate bulversa și pe mine ca individ, și atunci prefer să-mi păstrez echilibrul interior, precar sau nu, după caz". Or, despre un astfel de echilibru vorbește și Mircea Petean dar mai aplecat asupra aspectelor de față ale vieții politice din țară: "Nu sunt un animal politic. De cârât îmi place să cârât și mie, ca oricărui dintre noi [...] Am o detașare și o impasibilitate *chinezească* în raport cu toată vânzoleala asta [...] de așa-zisii analiști politici, bârfitori de profesie, sunt sătul până-n gât. Ca și de țafetele naționale care umplu sticlele televizoarelor". În acest context, "viața artistului cuvântului este o viață sordidă, este ușor blestemată", spune, ca într-un fel de concluzie, Constantin Zărnescu. În această situație, ce e de făcut? "Poetul trebuie să fie - întreabă Ioan-Pavel Azap - un revoltat, poezia un act *paricid*?" Răspunsul - propunând o *soluție* - vine din partea unui poet, George Vulturescu: "Nu un revoltat, ci un vizionar", depășind faptul că "în piețe și-n săli de academie se celebrează simulacru". E nevoie de "un ritual de îmblânzire a efemerului". Cu galanterie spus!

Cartea de interviuri a lui Ioan-Pavel Azap se dovedește a fi astfel un soi de itinerar inițiativ prin conștiințele scriitorilor (clujeni) noștri de azi. Ea se axează între doi poli gravitaționali ai discuțiilor: estetic și social. La drept vorbind, din aceste discuții se pot revela - ca într-o radiografiere a angajamentelor scriitoricești - reale repere de atitudine existențială a creatorului în lumea în care îi este dat să trăiască. Meritul lui Ioan-Pavel Azap este acela de a fi avut o direcție limpede de urmat în demersul său, în vederea descifrării *simptomelor* epocii literare actuale. De aceea și este o carte incitantă și vie, o carte de întrebări și răspunsuri (incomode, cel mai adesea) privind viața scriitorilor și a operele lor, în condițiile unei societăți ce pare ași fi pierdut cumpătul prețuirii valorilor naționale, și dincolo de aceasta, o carte de confesiuni sincere, pe care le-a știut provoca inteligent și tranșant scriitorul ce este, travestit (cu plăcere și interes, de altfel) în haina reporterului operativ.

lecturi

Versuri de Olimpiu Nușfelean

Ion Pop

Olimpiu Nușfelean, afirmat și ca prozator (în 2009 i-a apărut, după alte volume, romanul *Un om fără aripi*, recomandat de Alex. Ștefănescu, la Editura Ideea Europeană), își intitulează a patra sa carte de versuri *Poeme pentru cei care citesc în liniște*, elegant tipărită la Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010, iar poemul inaugural al volumului invită la aceeași lectură calmă, care să permită comunicarea netulburată de zgomotele ce-i par discordante, de la „microfonul zilei”. Ar fi, așadar, o chemare discretă la meditație și interiorizare, la comuniunea fericită cu textul și implică la renunțarea la „isonul vocii publice” în favoarea unui „cuvânt intraductibil/ ce-i gata să-nmugurească”. O poetică a inefabilului („șoaptele ce silabisesc cuvinte neînțelese”) este sugerată astfel și de o relație de identificare, simpatetică, dintre poem și receptorul lui. În linie „neomodernistă”, Olimpiu Nușfelean e și adeptul unei poetici a transfigurării, asociază cântecul liric cu „potirul de aur” și se întreabă dacă, uzând de „căpăstrul metaforei”, ar putea el însuși descoperi „înțelesul” doar intuit (v. *Cântec înspăimântat*). Oricum, poezia nu pare a fi gândită ca bun comun și repede accesibil pentru toată lumea - un poem pilduitor precum *Leția de română* vorbește despre singurătatea profesoarei ce se consolează de neînțelegerea poeziei, oferite de frumusețea realității imediate unor elevi nereceptivi nici la datele estetice ale textului, cu gândul că „Eminescu numai pe mine mă va învăța să mor frumos”. Tot cu trimitere la un Eminescu care „trecea cu umeri glorioși./ sprijinind grinzile înaltului său gând” e scrisă și poezia așezată sub chiar numele poetului, unde mai tânărul discipol se vede cu mâna stângă „absentă” și cu „dreapta - pierdută în uimiri”, într-un contrast subliniat față de „clevetitorii de ocazie” care, ca și elevii din textul precedent, nu pricep nimic din poezie. În fine, cu un soi de zâmbet amar-ironic, un succint poem, *Lectură*, sună așa: „Lectură a poeziei -/ toți se risipesc/ pe la casele lor”. În acest registru de inefabile și aparente gratuități, „adunând - cum spune, altminteri, frumos - dreptee dovezi/ pentru nimeni”, autorul propune o ipostază a eului liric care se resemnează și el cu condiția vag neoromantică de ins neînțeles, gata să innobileze imundul și urâtul, ascultând „cum curge un plictis etern prin lume” ori culegând pe țărni de mare „sticle cu hârtia mesajului furată” și asumându-și micul curaj al cântecului: „cu pasărea ucisă peste umeri” - se spune într-un loc - „mușcăm din mărlu viermănos cântând”. Se va exersa, așadar, în căutarea unor metafore cât mai sugestive, ațintindu-și mereu „privirile pe creasta unui ideal” ori situat sub alte priviri, stelare, puse în contrast cu luminile modeste și mai comune ale obiectelor uzuale: „Fricoși sunt cei care umbă/ noaptea/ cu lanterna în mână/ printre cuvinte -/ neîncrezătorii/ în stelele/ cerului lor” (*Stele pe cer*). În câteva rânduri, strădania îi reușește, ca de pildă în poezia *Dragoste*, unde dăm de secvențe cu notații simple și expresive ca aceasta: „Fericit ești că și se dă prilejul/ să cobori singur/ sub geana zilei./ să fii ochiul ce vede/ muntele care crește”. Sau, tot aici: „Oriunde ajungi, în crânguri ascunse sau pe câmpiile suse/ netăgăduit ești de sminteala măreției./ întărit de aforisme curajoase”; și încă: „Cuvintele nu se lasă înfricoșate./ se bucură să-și piardă vocalele/ în buchetul cu frezii”. Un poem cum e *Clar de ziuă* îl caracterizează, poate, cel mai bine, ca sensibilitate în fond luminoasă, productivă în registrul apropierei tandre de un univers surprins în prospețimea lui originară: „Clar de ziuă străluminând peste lume./ dimineată trezit în ochiul nestins al marelui trup/ până-ntr-o inimă ce nu apune./ până-ntr-un miez de care nu mă rup./ Clar de ziuă fără de moarte./

veșnic invocat de o tainică gură zeiască./ tandre, cuvintele te îngăduie cu sficiune/ între blândețele pururea lucruri./ Clar de ziuă, joc în pupilele tigrilor./ nepăsare că e mereu înflorit./ din celălalt cer sub pleoapa ta coborât-am/ și nu mă mai satur de copilărit... Citabile, în același registru liric, sunt și poezii ca, *Mielul primăverii*, *Ninsoare de ajun*, *Iluzie la Veneția*, *Pod sus*, *Joc cu măr*.

Formulări notabile se mai întâlnesc din loc în loc, chiar în pagini nescutite de emfază și de căderea în clișeu, precum *Poem transilvan*, unde alături de ziceri convenționale, devenite locuri comune - „Sub cerul Transilvaniei/ buncii se mai sfătoșesc spunând povești./ fiecă ideal are ca rădăcină/ un erou” - sau: „jumătate pământ, jumătate sacrificiu./ Horia, Cloșca și Crișan/ urcă încrâncenați/ prin zăpada sufletului” - pot fi întâlnite și notații mai expresive ca: „zăpada toată-i un cuvânt curat”, „Emoția pâlpaie blândă/ în umbra acestui poem”, ori, mai ales, versuri ce sună ca un inspirat haiku: „cântecul macilor aprinde dimineata/ nu poți sufla peste flacăra”.

Din păcate, ostilitatea față de concret, de cotidianul considerat prozaic (despre care vorbește, totuși, credibil, în *Femeia printre verdeturi și cratițe*), îl conduce în câteva rânduri spre un discurs prea subliniat programatic, convingător doar până la un punct, ca expresie metaforică, atunci când își cere sieși și confratilor, cu o anume fermitate, „să ne dăm votul/ din floarea ascunsă/ a poemului impasibil/ și să ne lăsăm/ scuipați/ când mâna nemiștită/ se transformă/ în gheara/ cu care sfâșiem/ hârtia igienică/ a cotidianului”, - dar strident și convențional în fond, când atacă direct angajarea în realitatea imediată: „Mai precară decât norul vieții noastre/ e furtuna iluziei voastre bolnave/ Rostogolindu-vă din patul indecent/ al politicii/ în patul curvei/ pe care-o plătiți/ cu pensia muribun-dului./ trageți secolul după voi/ prin noroiul istoriei” (*Poem pentru contemporanii cinici*). Stângace e și înscenarea din *Ouă politice*, unde un bade Ion „își zice în sine”, uzând de un cuvânt improbabil în vocabularul lui, următoarele: „dar veni-va oare Mentorul./ să ia pui-n primire/ și să-i învețe cum e/ cu lumea asta politică?” Însă eroarea mai gravă pe care o face, încă, Olimpiu Nușfelean, după ce a publicat, totuși, câteva cărți de versuri, este aceea de a uza adesea, comod, de metafore facile, bombastice și de multă vreme devenite poncife, precum: „floarea albă a neantului”, „palma Marelui Neștiut”, „roua sufletului”, „noaptea milenară a frământării”, „ceața disperării”, „oglină simțirii”, „fântâna inimii” ș.a. Sau când scrie, școlărește, cu gândul la Eminescu: „gingașă, poezia lin pășea./ Trezea în preajmă flori de lăcrimioare -/ eternitatea lor era de-omăt”. Spiritul (auto)critic pare a-l părăsi în asemenea momente ce trădează, la vârsta sa matură, o ciudată nesiguranță a limbajului. Nu e de mirare, așadar, că în poezia ce încheie volumul (în simetrie față de prima, căci se intitulează *Poemul neliniștii mele*), pare a fi vizitat de îndoieli cu privire la acest tip de lirică „înaltă”: „Poezia pe care-o scriu azi/ mâine va muri./ Se ridică pe picioarele tremurânde/ ale cuvintelor/ îmi ia privirea și pulsul./ ca o vietate ce trăiește/ în alt secol/ - mai înalt, nenăscut -/ și se înalță sus, tot mai sus./ de pe umerii mei în care și-a înfipit/ ghearele sensului./ Pipăi, cât pot, cu degetele ei/ neantul./ Cine învinge?/ Și cine-i învinsul?” - Întrebarea rămâne deschisă, odată cu îndoiala privind „secolul” în care poetul pare a mai crede că trăiește poezia sa: este oare, acesta, unul încă nenăscut, ori pe cale de a se stinge, de nu s-a și stins... E o chestiune la care merită să mai mediteze, cu atât mai mult cu cât vorba lui Gheorghe Grigurcu, citat pe o copertă, deși „neoromantic”, „nu ocolește procedeele antipoeziei”, deci, știe că te poți și detașa de convenție și, cu atât mai mult, de cea „poetică”.

Proximități poetice

Ovidiu Pecican

După ce am alcătuit eu însumi o antologie de proză în care autorii erau invitați să își autoselecteze cel (sau cele) mai bune texte proprii, inedite sau nu, am ajuns să acord atenție antologiilor de autor și în poezie. De fapt, cine să știe cel mai bine unde a izbutit la superlativ scriitorul, dacă nu el însuși? Normal, vanitatea îi poate juca feste, dar oare acest risc nu îl egalează pe celălalt, al criticului suficient care confundă propria subiectivitate cu un criteriu infailibil? Eu zic că da, așa încât, de ce nu i-am concedat scribului că știe el destul de bine când i-a alunecat mâna și când literele au luat forma cea mai izbutită din cariera lui de până acum. Într-un fel, nu altminteri a procedat Eminescu însuși, publicând parcimonios din producția lui poetică abundentă, și orice ar crede I. Negoitescu despre răsturnarea de situație pe care postumele o aduc în evaluarea liricii eminesciene, nu poți spune că Eminescu s-ar fi înșelat, dând tiparului fleacuri, în timp ce adevăratele comori i-ar fi rămas prin manuscrise.

Cu acest gând m-am apropiat de selecțiile poetice ale arădeanului Gligor Sava și, respectiv, ale lui Iulian Dămăcuș, locuitor al Gherlei. În volumul *Poezii* (Cluj-Napoca, Ed. Dacia XXI, 2010, 100 p.) se selectează fără scrupule de istoric literar, acordându-se atenție numai caracterului cât mai reprezentativ al poemelor pentru portretul pe care și-l vrea acreditat bardul. Asta vrea să spună că, din nici o notă editorială nu rezultă ce volume anume au fost lăsate deoparte la preselecția (am descoperit eu, prin deducție, că este vorba despre *Epigrame*, din 1988, *Bețivul. haiku*, 1998 și *Când singurătatea. senryu*, 2000, câtă vreme genurile poetice respective nu apar în selecția de față). Nu se spune nici care poem din ce carte provine, nici dacă s-a păstrat ordinea cronologică, dându-se o imagine evolutivă a exploatării filonului poetic, ori s-a încercat obținerea unui structurii noi prin dispunerea pieselor textuale într-o nouă construcție. Singura concesie făcută cititorului

este includerea la final a câtorva estimări critice de parcurs, unde numele românești se alătură celor străine.

Rămâne, așadar, ofranda poetică selectată și pusă în pagină de autor; rămâne parfumul și conturul umbrei unei lire ajustate de contactul intim cu poezia extrem orientală a Japoniei, sub modurile privirii lui Basho, dar și Hokusai. Iulian Dămăcuș înlocuiește salutar convenția rimei cu cea a versului liber, și optează cu mână sigură pentru imagism, în loc de poliloghie. Tablourile lui, fantasmatiche sau notații după natură, abundă de vizualitate, lăsând, în perioadele mai vechi de creație, deoparte ambiția construcțiilor cu o retorică mai complexă. Simplitatea nu le face deloc rău, dar ambițiile lui Dămăcuș conduc, în poemele dinspre finalul plachetei – așezate sub genericul *Alte poeme* pentru că, pesemne, sunt poeme scrise în virtutea unei alte dispunerii a autorului în raport cu materia poetică –, către construcții din mai multe părți (*Fericitul Augustin*) sau mai ample, cu o respirație mai panoramică (*Iulian, Toma*). Acum, tendința către o anume locvacitate cu tentații filosofice, îndelung reprimată în favoarea falsei contemplări a picturalului, prinde viață în pagină, iar ieșirea din actualitatea peisajului și din peisajul actualității se face pe poarta resuscitării unei tente antichizante latine și creștine ce ajunge să îl învecineze, cumva, cu Adrian Popescu.

Cu o creație expandată și în direcția prozei, deocamdată prin două volume de proză scurtă (*Ochii albaștri ai bunicii*, 2005; *Dealul cu cătină*, 2007) și printr-un roman (*Sonia*, 2008), poetul și prozatorul Iulian Dămăcuș îndreptățește ipoteza conturării unui profil scriitoricesc mereu mai complex.

Debutul târziu, dar nu tardiv, al lui Gligor Sava, premiat de Ed. Dacia în 1981 cu trofeul pentru debut, a fost recuperat ulterior printr-o producție poetică abundentă care, oricum, nu reprezintă decât ceea ce s-a ales din ceea ce

autorul a creat înainte de a pierde o parte. Poate de aceea, ajuns la o vârstă a înțelepciunii posibile, el a decis să își adune rândurile într-o *Antologie poetică* (vol. I, f. loc., f. ed., f. an., 216 p.), nebuzuindu-se nici pe anii ce vin, nici pe posteritatea care, oricum, mai poate și mai trebuie să aștepte. Profilul artistic și uman al scriitorului se întregeste astfel în salturi, în linia unei boeme cu accente bahice care a făcut, în primă instanță, din Esenin o zeităte tutelară a poetului, și pe urma lui, prin rafinarea continuă a propriei expresii și valorizarea unei experiențe nu în primul rând livești; la fel s-a întâmplat și cu poetul Zaharia Stancu sau Nichita Stănescu. O anume continuitate se observă și între scrisul lui Gligor Sava și poezii „resurecției baladei”, construcțiile parabolice și chiar uzând de elemente epice cu poantă regăsindu-se în câteva dintre cele mai bune poeme. Înzestrat cu glas sonor, trecut în viață prin cel puțin două tranziții, cea de la stalinism la micul liberalism comunist și, respectiv, cea de după căderea comunismului, poezia arădeanului nu putea să nu se resimtă și de pe urma tentației de a pune lucrurile la punct în chip militant și polemic. Astfel, maniera *vates* din tradiția Goga-Cotruș-Beniuc-Ioan Alexandru regăsește, în strofele și poemele izbutite, un continuator, în timp ce în căderile din poezie în retorică, Glogor Sava se aliază unui anume verbiag pentru care ne-a pregătit parte din fluxul livrat de Păunescu. Memorabile sunt punerile în vers ale fragmentelor de copilărie frustră, la țară, fără nimic bucolic, pline, dimpotrivă, de asprime și violență, incantațiile bahice cu sănii și votcă, însă peste tot – și dincolo de teme ori subiecte – naturalețea și firescul recursului la un limbaj fără neologisme, arhaisme și ruralisme au un impact considerabil. Surpriza, printre sușuri și coborâșuri, este să constați că Ștefan Augustin Doinaș avea dreptate identificând în poetul de pe Mureșul inferior o voce înzestrată și de rezonanță, încărcată de forță și de senzualitate. Chipul de Lică Sămădăul, cu mustața lăsată spre bărbie, în arc, și ochii exoftalmici bolțiți de o frunte foarte înaltă, faima de epicureu dezordonat și simpatice, agitația lui socială care a știut stimula vanitatea unui om de afaceri faimos pentru a finanța poezia întâlnesc, toate, în chip fericit, un condei de real talent, prolific și plurifațetat. Chiar dacă au trecut exact trei decenii de la debutul în volum, la maturitate, al lui Gligor Sava, prezenta antologie – făcută cu indulgență și cu bucuria de a reuni cât mai multe poeme – nu oferă cea mai nobilă înfățișare posibilă a tumultosului și senzualului poet. Poate că volumele următoare, îngrijite mai atent și văzute și de un ochi mai puțin exaltat, vor restitui, măcar acum, lui Gligor Sava statutul pe care o gestionare mai atentă a împrejurărilor sale biografice i-l ar fi adus.

Nici Dămăcuș, nici Sava nu fac parte din galeria de nume ale poeziei românești contemporane care se bucură de atenția criticii în mod obișnuit. Ei pot trece mai ușor ca două nume expediate sau neglijate de scrisul cronicarilor literari, fie din motive de non-apartenență la grupări literare cu vizibilitate, fie din crispări de generație, fie pentru că există mode literare cu care muza lor nu concordă. În pofida diferențelor dintre ei, ceea ce îi apropie pe ambii este o anume valoare a creațiilor lor cele mai izbutite, curajul de a pași pe propriul drum și faptul că ebuliția creatoare nu îi ocolește.



Radu Pulbere

Ploaie și ceață

sare-n ochi

„Un mereu tânăr calpuzan de idei” (II)

Laszlo Alexandru

O adevărată teorie a conspirației construiește Liviu Bordaș, pe marginea dezvăluirii, în perioada interbelică, de către Zevedei Barbu, a plagiatului lui Nae Ionescu din Evelyn Underhill. Pe scurt, lucrurile ar fi stat astfel. Exista o antipatie reciprocă între Lucian Blaga și Nae Ionescu, datorită firii lor atât de diferite. Tânărul universitar Grigore Popa a prezentat câteva recenzii călduroase despre cursurile năiste, de publicat în revista *Saeculum*, condusă de Blaga. Poetul le-a acceptat pe primele două, cu anumită neplăcere, dar a respins-o deja pe a treia, pesemne pentru a nu-și deturna publicația spre cultul unei personalități îndoielnice. Acest al treilea text encomios la adresa lui Nae Ionescu, refuzat de *Saeculum*, a apărut totuși într-un periodic rival, *Revista teologică*. “Pentru a-l pedepsi pe vechiul admirator trecut în tabăra adversă, Blaga lovește în Nae Ionescu” (p. 27) și îi oferă lui Zevedei Barbu ediția germană a cărții lui Underhill, comandându-i un comentariu distructiv la adresa profesorului bucureștean.

Iată așadar, doamnelor și domnilor, de ce a plagiat Nae Ionescu din Evelyn Underhill! Pentru că – dacă am sta să-l ascultăm pe Bordaș – a făcut Blaga o criză de gelozie științifică împotriva unui asistent “dezertor” și i-a poruncit altui asistent “obedient” să-l denigreze pe rivalul său din Capitală. Sintem în plin roman de capă și spadă, unde similitudinea dintre textele lui Underhill și cele ale lui Nae Ionescu, la nivelul conceptelor și uneori al expresiei, nu mai contează cîtuși de puțin. Importantă e deturnarea atenției cititorilor de la esența faptelor, către poveștile romanțate și sentimentale despre lumea spirituală interbelică.

În realitate, opinia lui Lucian Blaga despre Nae Ionescu era acolo, sub ochii lui Bordaș, ar fi fost doar suficient să țină seama de ea: “Unii existențialiști își declară cu grave jurăminte că sunt gata să moară pentru «adevărul» lor (care nicio dată nu e al lor, căci e plagiat) pentru ca să-i vezi servind într-o singură zi alte câteva adevăruri opuse între ele, contra onorar firește, dar cu aceeași retorică frazeologie de apologeti trăind într-un absolut” (p. 25). Disprețul sec, tăios, al poetului răzbate cu limpezime. Or firea umană nu pizmuiește ceea ce disprețuiește. E vorba, aici, despre două sentimente incompatibile. Tot astfel Lucian Blaga, în desconsiderarea pe care o exprima, nu avea cum să-l invidieze pe Nae Ionescu. Înscenarea fantezistă a lui Liviu Bordaș se sparge ca un balon de săpun.

Imaginea lui Nae Ionescu nu s-a simțit prea bine nici în posteritate. Lucrețiu Pătrășcanu reia, într-o conferință al cărei text îl și publică, dezvăluirile lui Zevedei Barbu pe tema plagiatului comis de filosof (p. 31). Alt adversar contondent se dovedește Mircea Florian (p. 31-32). În perioada comunistă, acuzația privind lipsa de originalitate a lui Nae Ionescu s-a generalizat. Liviu Bordaș trece în revistă, cu viteză amețitoare, un șir întreg de autori din sectorul politico-filosofic care l-au comentat fără mânuși: Leonte Răutu (îl considera unul dintre “plagiatorii cei mai sîrguincioși ai filozofilor reacționari germani, precursori ai nazismului”, p. 35), Al. Posescu (îi imputa “conceptii specifice hitlerismului”, p. 36),

N. Bolboacă, Anton Dumitriu, N. Tertulian, Gheorghe Vlăduțescu ș.a. (p. 37-38).

Cercetătorii literari au fost la fel de aspri cu el. Nicolae Balotă respingea un “patchwork de idei ce nu-i aparțineau” lui Nae (p. 38).

Ovid S. Crohmălniceanu, în sinteza sa, a pus pe seama profesorului bucureștean “numeroase pagini copiate după lucrări străine” (p. 39). Aspectul a fost consemnat și în detaliata biografie a lui Mircea Eliade, redactată de Mac Linscott Ricketts (p. 39). Un explorator încăpăținat s-a dovedit Alexandru George care, din lecția introductivă la *Funcțiunea epistemologică a iubirii*, a identificat – doar în primele două pagini – zece fragmente suspecte și le-a pus pe două coloane cu *Liebe und Erkenntnis*, de Max Scheler. Concluzia lui Alexandru George era elocventă: “Dovada e făcută, sper, cu prisosință: Nae Ionescu a avut pe masă textul lui Scheler cînd își redacta lecția de deschidere; a extras din el nu numai schema prelegerii, o serie întreagă de idei fundamentale, dar și fraze *ad litteram*” (vezi vol. *Întilniri*, C.R., 1997, p. 94). Demonstrația impecabilă a eseistului a stîrnit, la vremea sa, destulă vîlvă în mediile literare și ar fi meritat mai multă atenție din partea hagiografului de ultimă oră al lui Nae Ionescu. Așa încît, pînă la dezvăluirile Martei Petreu, legate de plagiatul lui Nae Ionescu, mai era un munte întreg de urcat pentru Liviu Bordaș.

Sînt amuzante strategiile balcanice la care tânărul orientalist recurge pentru a distorsiona percepția cititorilor. Venerația sa cucernică se răsfrînge peste imaginea lui Nae, gratulat cu majuscula reverenței: Profesorul (vezi p. 11, p. 46 și multe alte pagini). Teoria conspirației – din care tocmai am gustat un eșantion – este pusă la treabă. Lansarea de ipoteze tendențioase și fabricarea de subînțelesuri veninoase, pe seama inamicilor plagiatului, reprezintă monedă curentă. (Adversarii din interbelic – și vorbim despre Nicolae Iorga, Lucian Blaga, G. Călinescu, Tudor Vianu, C. Rădulescu-Motru sau Dimitrie Gusti, tot atîtea personalități proeminente, de multe ori incompatibile între ele – ar fi fost împinși doar de... invidia față de Nae Ionescu! Oponenții din postbelic – fie că se numesc Anton Dumitriu, Ovid S. Crohmălniceanu, Nicolae Balotă, Nicolae Manolescu sau Alexandru George, tot atîtea personaje culturale semnificative, aparținînd unor grupuri de interese distincte – s-ar fi agitat politic, sub constrîngerea comunismului!)

E de tot nostimă viclenia lui Liviu Bordaș, atunci cînd își prezintă informația. Contestatarii lui Nae Ionescu, deși fiind în număr consistent și avînd o grăitoare pondere de prestigiu, sînt înșirați în pagină la repezeală, pe centimetru pătrat, din obligație bibliografică. Argumentele lor nu sînt combătute prin contraargumente mature. În schimb le este contrapusă, în repetate rînduri, opinia elogioasă a unui oarecare Vasile Băncilă, citat pe spații ample cu niște însemnări personale din anii '40, aflate pînă azi, vai Doamne, “în curs de apariție”. De la debutantul H.-R. Patapievic încoace, care cita cu multă seriozitate din propriile sale maculatoare de adolescent, inedite, dispuse ba în sertarul din stînga sus, ba în cel din dreapta jos al mesei de scris, n-am mai pomenit o

asemenea mascaradă spumoasă a ceremonialului științific.

Atunci cînd numărul opinenților defavorabili lui Nae Ionescu riscă să sporească îngrijorător, hagiograful recurge la alte sisteme de snobare. Unora le refuză – cu neașteptată aroganță – existența: “din punctul nostru de vedere nu merită onoarea de a fi numiți” (!! – p. 52). Pe alții îi expediază cu numele în josul paginii, împreună cu tăioase mențiuni în corpul textului: “un amator de sinteze grăbite, dar sincer partizane” (p. 54 – nimeni altul decît George Voicu, autorul unei foarte documentate și oneste cărți despre *Mitul Nae Ionescu*), “un critic fin și atent” pomenit în context peiorativ (p. 53 – însuși Nicolae Manolescu), “o fostă studentă a Profesorului” care i-a trădat apostolatul, fiindcă nu și-a ținut gura (p. 53 – Mariana Șora).

Delicioasă rămîne, pentru un observator al detaliilor, reflectarea soților Șora în broșura lui Bordaș. Mariana Șora, întrucît ostilă lui Nae, este pomenită aluziv cu răceală și azvîrlită la subsol. În schimb Mihai Șora – care formulează diverse tertipuri relativizante în apărarea magistrului – e citat amplu și e plasat sub zodia superlativului: “Foarte interesantă este precizarea mai recentă...” etc. (p. 57). Tot un loc central, în loja epitetelor luminoase, li se atribuie și altor partizani de ultimă oră ai filosofului plagiator: “Lucrurile au fost puse la locul lor, principial, de intervenții calme și lucide precum cele ale lui Andrei Pleșu sau Teodor Baconsky” (p. 55). E limpede că Liviu Bordaș n-are cîtuși de puțin simțul ridicolului.

Nici limba română nu-l ajută prea mult pe semnatarul fițuicii. Lansat pe poteca beatificării lui Nae, Liviu Bordaș încearcă să ne picteze o schemă duală. El compară vigoarea, îndrăzneala și originalitatea debordantă ale Maestrului, cu sterilitatea, obedița și mediocritatea adversarilor săi. Doar că vorbele îi răstălmăcesc gîndurile: “...Spre deosebire de ei, Nae Ionescu nu e un bătrîn «corsar al minții» retras cuminte în insula vremii sale, ci un mereu tânăr calpuzan de idei, care refuză să dispară din «identitatea și conștiința de sine a românității»” (p. 121).

Gura păcătosului adevăr grăiește! Căci dacă aruncăm o privire în DEX, dăm peste semnificațiile termenului “calpuzan”: falsificator de bani; om rău, ticălos; escroc, hoț, impostor, înșelător, pungaș, șarlatan, șnapan. Agitatul pescuitor în ape tulburi interbelice a rămas, cu adevărat, “mereu tânăr”, căci a gravitat oportunist de la un centru de putere la altul, de la o idee la alta, etern refractar la construcția de sistem și neacceptînd publicarea de cărți. A fost un veritabil “calpuzan de idei”, întrucît i-a escrocat pe studenții săi: le-a creat impresia că le vinde marfă originală, și cînd colo i-a amezat cu spenglerisme kierkegaardiene underhillizate. Obsesia lui de a promova naționalismul contra valorilor individului, fascismul și hitlerismul contra virtuților democrației, autoritarismul contra societății civile refuză să dispară complet, pînă în zilele noastre, cînd aparent ne-am lepădat totuși de indicațiile năiste catastrofale.

Îmbrățișarea călduroasă a lui Liviu Bordaș provoacă moartea prin asfixiere. Cu încă vreo două broșuri pe stilul ăsta, moștenirea lui Nae Ionescu va merge pe dric spre locul de veci al ideilor falimentare.

Câteva precizări referitoare la sensul tradiției în proza lui Slavici

Sergiu Ciocârlan

„Oamenii despre care am să le vorbesc sunt trecuți aproape toți din lumea aceasta, tocmai de aceea însă țin să spun despre dâșii numai cea ce după cea mai bună a mea știință e adevărat, căci azi-măine am să trec și eu și nu pot să depărtez de la mine gândul că am să stau față-n față cu dâșii și să dau socoteală despre spusele mele.”ⁱ

Comunitateaⁱⁱ are un comportament specific, iar complexitatea acestui comportament este rareori studiată sau percepută de către membrii săi. Dacă se întâmplă cumva ca unul dintre ei să facă vizibile mecanismele și realitatea tradițieiⁱⁱⁱ pe solul căreia se imprimă clar acest comportament, atunci rolul său devine exponențial.

Nu puțini au văzut în Ioan Slavici un purtător de cuvânt al lumii din care venea și, cu siguranță, el intră în galeria marilor scriitori care au zugrăvit viața satului în cele mai intime detalii. Nuanțele însă trebuie și ele luate în considerare. „Slavici, spune D. Vatamaniuc, nu este cel dintâi scriitor care aduce pe scenă viața satului. Alecsandri și alți scriitori de dinaintea lui Slavici fac același lucru, cu deosebirea că privesc satul «din afară», în vreme ce Slavici îl prezintă «dinlăuntrul» familiei țărănești.”^{iv} Se poate observa cu ușurință aderența textului la realitatea unei lumi cunoscute și motivația psihologică solidă a personajelor și a mecanismelor acțiunii atunci când scriitorul descrie societatea transilvăneană.

Pe de altă parte, îndepărtarea de zona atât de cunoscută a copilăriei și a tinereții sale și explorarea unei lumi mai puțin accesibile, prin literatura de după 1892, pare a dezvălui neajunsuri ce nu au trecut neobservate de către cercetători. Totuși această literatură are importanța ei prin faptul că ea cuprinde imaginea universului citadin de dincoace de munți așa cum se repercutează în conștiința scriitorului. „O explicație pentru îndepărtarea sa de o lume atât de familiară încă din copilărie și tinerețe, o vedem în stabilirea definitivă a prozatorului la București în 1890 și apoi la Măgurele, unde trăiește ca director al Institutului „Ion Oteteleșanu” între 1894 și 1908. Slavici publică între 1892 și 1925 peste 70 de schițe și nuvele, la care se alătură și șapte romane, pe care le prezentăm în secțiunea dedicată lor. Prozatorul descrie câmpia dunăreană, mahalaua bucureșteană, negustorii ambulanzii, samsarii, ariviștii, brutarii, pensionarii, intelectualii, ofițerii, arhitecții improvizați, constructorii de imobile care desfigurează Bucureștiul sub aspectul edilitar. Viziunea lui Slavici asupra societății românești de dincoace de Carpați la începutul secolului trecut este balzaciană, nu însă și capacitatea de evocare a ei.”^v (ibidem, pp. XIV-XV).

Observația nu este una singulară și, de aceea, ea dobândește mai multă autoritate, lucru care ne determină să luăm în calcul toate consecințele care se desprind de aici. „Cauza căderilor artistice ale lui Slavici stă însă altundeva: în depărtarea de lumea în care aceste convingeri morale făceau corp inseparabil cu viața însăși, în care meditația asupra vieții era o expresie a acestei vieți însăși, – lume pe care scriitorul o cunoștea până în cele mai mici amănunțimi, ale cărei comportamente le putea evoca până la cel mai mic gest, până la cuvântul singular. În această lume – care este aceea a locurilor natale și a adolescenței – chiar reacțiile aparent impredictibile își aveau logica lor profundă și deci nu puteau să fie nici impredictibile, nici rezultatul unor experimente de laborator artistic. Cimentul care solidifică complicata construcție epică este acea fibră simpatetică, specifică scrisului lui Slavici. Când se produce opusul ei, când Slavici

abordează o lume pe care o simte „străină” – lumea orașelor și chiar a satelor din România, în care se strămutase – calitățile de analist al sufletului omenesc nu îi dispar. și aici întâlnim portrete remarcabile – cu deosebire în ceea ce privește cunoașterea sufletului feminin – dar reacțiile, gesturile oamenilor rămân schematice, nude, fiind lipsite de cea multitudine de amănunte aproape infinitezimale, care dau senzație asupra vieții în epică [...]”^{vi}

Ceea ce trebuie să se înțeleagă de la bun început este faptul că lumea susceptibilă de a fi reprezentată artistic în proza lui Slavici este delimitată de profunzimea cunoașterii^{vii} și înțelegerii ei, iar dacă există zone marcate de un proiect artistic nemulțumitor, atunci suntem aproape obligați să recunoaștem, în ansamblul pe care acestea îl creionează, o lume „străină”, adică o lume mai puțin cunoscută, așa cum D. Vatamaniuc și Ov. Papadima subliniază (mergând pe urmele lui G. Călinescu), și, de aceea, redusă la schematism.

Și totuși, dincolo de aprecierile acestor cercetători, care au propus o cheie a înțelegerii creației artistice a lui Slavici, s-au făcut remarcate opinii care introduc o altfel de receptare a acelorași texte. Rămânând în zona cunoașterii, amintim observația din 1980 a lui G. Munteanu, care credea că scriitorul „Avea însă o rar egalată forță nativă de pătrundere a sufletului omenesc, a mobilurilor nu ușor de perceput ale acestuia. Poseda o eminentă cunoaștere a vieții transilvane (și nu numai a acesteia - subl. n.) din punctul de vedere mai pitoresc, «etnografic», dar și din acela al legilor antropologico-sociale de adâncime care îndrumăză destinele oamenilor.”^{viii} Este o evidentă trimitere aici la lumea forfotitoare a orașului pe care Slavici o include în opțiunile sale artistice începând cu anul 1894.

Cu prilejul împlinirii a 150 de ani de la nașterea scriitorului, M. Anghelescu propunea într-un articol o linie asemănătoare a receptării, aducând în plus mult mai multe nuanțe care pun în evidență potențialul analitic al prozelor proiectate în spațiul urban, un spațiu în care Slavici pare să nu se fi simțit chiar atât de inconfortabil, așa cum s-a tot crezut de la G. Călinescu încoace. Printre aceste extensii critice o remarcăm îndeosebi pe aceea referitoare la legitatea acestei lumi care, așa cum crede istoricul literar, ține de intuiția raporturilor tradiționale explicabile firesc prin originea țărănească a personajelor de la oraș.

Iată ce delimitări face în acest sens istoricul literar: „Este însă imposibil să nu observi, statistic măcar, că cea mai mare parte a acestor proze pe care Slavici le scrie la maturitate, începând cu *Mara* (care nici el nu este un roman al lumii rurale, dimpotrivă) se cantonează în această lume a orașului. Și dacă ele, romane și nuvele, se plasează adeseori în marginea orașului, în lumea mahalalei care nu are nimic peiorativ în acest timp, este nu numai pentru că acesta este locul pe care îl cunoaște el mai bine (Clopotarii Vechi, Bariera Vergului, Buzești etc.), ci și pentru că mahalaua este acum spațiul cel mai activ, clocotind de o lume dinamică și industriosoasă, cu meșteșugari, negustori și funcționari dintr-o burghezie plină de energie, de ambiție și de dorința de a parveni. Este lumea din *O noapte furtunoasă*, și dacă dramaturgul vedea în ea în primul rând latura comică, ridicolul acestor personaje care țin – dar în felul lor – la onoarea de familist, Slavici vede latura lor laborioasă, epică, interesul literar al acestor personaje, care se implică cu toată ființa lor într-o luptă obscură dar teribilă, dusă în același timp pe plan erotic și pe plan social. Chiar dacă profesiunile lor sunt burgheze,

lipsite de strălucire (Voicu e arhitect, Tănase Colțatu e tâmplar, Radu și Corban sunt vânzători într-un magazin, în timp ce Dan al lui Vlahuță sau Emil Corbescu al lui Tradem sunt scriitori, profesori, oameni cu meserii intelectualmente prestigioase), și lupta lor pentru supraviețuire este una a tenacității și a acumulărilor, fără reflexe spectaculoase în planul ideilor, chiar dacă jocurile erotice sunt mai degrabă agrementate de perspective casnice și reținute de convenții, povestea acestor personaje nu e trivială, ci are o inexplicabilă tensiune și chiar o umbră de măreție. La mijloc nu este numai darul, pe care tot Călinescu îl remarcă, de observator și analist al sentimentului erotic, prezentând cu finețe împletirea banalului și a delicatității în preambulurile unor raporturi marcate de timiditate și inexperiență, ci și intuiția permanenței unor raporturi tradiționale în acest grup social, cu rituri și reglementări străvechi, tot atât de puternice ca și în mediul rural.”^{viii}

Având la îndemână toate aceste date critice, vom considera lumea din proza lui Slavici într-un sens integrator, cu atât mai mult cu cât nu identificăm o ruptură în perspectiva raporturilor tradiționale din cadrul comunitar, deoarece lumea este văzută prin aceleași repere, chiar atunci când mediul se schimbă.

Dacă este vorba de datorita față de sensul abandonat al operei unui scriitor, mai mult decât de o simplă proiectie istorico-literară, acest fapt trebuie înțeles nu numai în contextul actual, când pierderea *sensului tradiției* pare a deveni tot mai mult o realitate. Lumea tradițională din proza lui Slavici poate fi o referință pentru cititorul de azi, dacă acesta mai reușește să înțeleagă că fără ea propriul său imaginar ar rămâne suspendat într-un prezent confortabil și tocmai de aceea necreditabil.^{ix}

De aceea, când discutăm de tradiție și de sensul ei în proza scriitorului, ne referim, indiferent de voința noastră, la un ansamblu de fapte, în mare măsură ignorate de cititorul de azi, din motive deja amintite, dar pe care le reluăm cu toate precizările posibile, mai mult pentru a le imprima direcția lor proprie și nu cea inertă pe care critica se focalizează.

În contextul confuz caracteristic epocii noastre, ideea de „tradiție” este prezentă în felurite tipuri de discursuri într-un mod nediferențiat, ceea ce, la un moment dat, determină o interpretare derizorie a termenului. Dacă vrem să introducem o minimă rigoare în discuție, ar trebui să ne punem de acord că, pentru a putea folosi cu responsabilitate cuvântul, este necesară înțelegerea realității la care face trimitere, acest fapt fiind esențial în delimitarea de o referențialitate care poate include tot felul de lucruri, deseori lipsite de importanță sau pur și simplu de dată recentă.

E bine să fim atenți la devierile de limbaj pentru că ele sunt semne evidente de degenerescență a ideilor cărora le corespund. În ceea ce ne privește, refuzăm categoric să numim „tradiție” tot ceea ce ține de latura materială a omului, deoarece dezvoltarea exclusiv materială a civilizației actuale a produs o ruptură la nivelul înțelegerii și se poate ca, de cele mai multe ori, atunci când vorbim de „tradiție” să nu avem în minte decât o reprezentare reducăționistă a conținuturilor.

Înțelegem prin „tradiție” un tip de gândire și un comportament specific, care nu se limitează la un orizont cultural cu genealogie restrânsă la ceea ce este pur omenesc. Includem transcendența printre valorile pe care „tradiția” le conservă și pornim de la premisa că ea reprezintă criteriul de ierarhizare a acestora. Prin urmare, se observă, și vom încerca să definim coerent acest aspect, că fiecare manifestare a personajelor, din lumea proiectată în proza lui Ioan Slavici, se află într-o permanentă raportare la o realitate de ordin superior.

Ca să dăm aici un exemplu, vom spune că sublinierea lui G. Călinescu că „însușirea esențială a lui Slavici este însă de a analiza dragostea”^x este justă, dar va putea fi pe deplin asimilată dacă acceptăm că dragostea este, în concepția scriitorului, o ridicare a

privirii de la „cele de jos” spre „cele de sus”, fiindcă există o comuniune nedefinită dar împărțită între Creator și creatura Sa, vizibilă în orice detaliu al existenței. Iubirea trebuie văzută în toate manifestările ei, așa cum crede Slavici, ca o atitudine nobilă și de gingășie față tot ceea ce are viață, începând de la plante, animale, om și ajungând la Dumnezeu.^{xi}

În raportul dintre Dumnezeu și om, iubirea ocupă un loc esențial, iar comunitatea este finalitatea acestei iubiri binecuvântate de Dumnezeu, pentru că în cadrul tradiției, componentele nu pot fi gândite separat. Omul se raportează la Dumnezeu prin credință și iubire și, în consecință, nu există o înșiruire aleatorie a faptelor, ci o ordine care înfrumusețează lumea și care face ca personajele să-și dorească să atingă acest frumos. Simptomatic în acest sens este insistența Persidei de a se cununa în ascuns cu Națl mai înainte de a fugi cu acesta la Viena. Iată și ce va mărturisi Națl mai târziu când se va afla față-n față cu plebanul și cu tatăl său: „- Persida - răspuse Națl ridicându-și capul - nu e femeie care poate să trăiască în căsnicie nelegiuită. A venit cu mine, fiindcă în starea deznădăjduită în care mă aflam se temea să mă lase singur. Ar fi murit însă mai bucuros, dară nu ar fi venit dacă nu s-ar fi găsit un preot care era gata să ne cunune. Suntem cununați!” (Mara, Opere, vol. IV, p. 261).

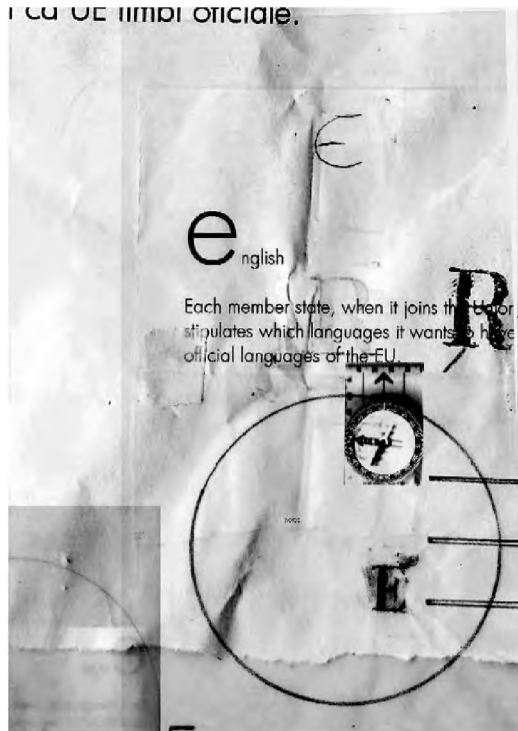
Acest comportament lămurește pe deplin asupra modului în care rezonază iubirea în cadrul comunității tradiționale. Fără să țină cont de oameni, iubirea Persidei ia în calcul pe Dumnezeu, Căruia îi cere binecuvântarea cununiei. Din cuvintele lui Națl înțelegem că acest aspect nu este deloc tratat cu lejeritate și că pentru Persida este vital să găsească un preot care să o cunune, împăcarea cu Dumnezeu fiind prioritară. Jurământul cununiei este sfânt (Mara, Opere, vol. IV, p. 182) și nu poate fi încălcat, deoarece atrage cu sine nenorociri, așa cum se întâmplă cu Hubăr. Același aspect este scos în evidență într-o altă proză în care Tudor caută și găsește în cele din urmă un preot care să-l cunune cu Nuța: „Cu voie, fără voie, prin ascuns ori cu știrea tuturor, binecuvântarea preotului e binecuvântare și ce-a legat popa legat rămâne.”^{xii}

Dacă efectuăm o lectură atentă, proza lui Slavici ne descoperă multe alte exemple în acest sens. Remarcăm de fiecare dată faptul că erotismul juvenil intră sub apanajul familiei. Tinerii care se iubesc se cunună și, întemeindu-și o familie, se integrează în comunitate. E greu dacă nu imposibil să întâlnim în proza lui Slavici o iubire redusă la erotism. Personajele trăiesc într-o lume în care tradiția le ordonează pornirile, instinctele și le propune o finalitate. „A trăi necununoscut” este o rușine în sat și chiar în oraș. Recunoaștem în fiecare proză necesitatea personajelor de a nu-și clădi o existență întâmplătoare, ci de a organiza viața în sensul tradiției pe care o cunosc din copilărie.

Chiar și atunci când soția își abandonează soțul și fuge, cum e cazul Budulesei, cu „un scriitor al satului”, lucrurile sunt remediabile. Safta se întoarce în cele din urmă la soțul ei spre bucuria lui Huțu, care înțelege rostul iubirii și-și va întemeia la rândul său familie.

„Tradiția”, în accepția ce se desprinde din proza lui Slavici, se sprijină pe această credință a oamenilor în Dumnezeu, a Căruia voie pare de multe ori de neînțeles, dar, odată pătrunsă, ea orientează deplin viața comunitară. Nu doar iubirea, ci și munca, învățătura, familia, comunitatea satului, istoria sunt gestionate printr-o atentă raportare a omului la Dumnezeu. Acest mod de a percepe lucrurile și, în cele din urmă, existența, este specific lumii din proza lui Slavici.

Este important, de altminteri, să vedem că trăim într-un timp cu o vizibilă orientare antitraditională și că cercetătorul ce vrea să parcurgă o astfel de temă se poate lovi de opacitatea unor criterii de înțelegere.^{xiii} Nu e vorba în mod necesar de o poziție conștientă orientată împotriva „tradiției” și a valorilor pe care aceasta le implică, deși nici aceasta nu poate fi trecută cu vederea, cât mai ales de uitare și de capacitatea



Anabell Ralphs (Anglia)

Cartea cețurilor

redusă de a-și mai aminti a cititorului contemporan, a cărui lectură intrigă de cele mai multe ori pentru că nu are semnele de întrebare puse la locul potrivit.

Condițiile restrictive impuse de principalele curente de gândire de azi nu mai iau în calcul Adevărul absolut, certitudinea este ironizată, iar noi aproape că nu mai distingem falsitatea concepțiilor despre lume, care ne invadează. Perspectiva artistică ia în calcul toate aceste aspecte, în ciuda intransigentei susținerii a contrariului. În acest sens credem că un demers care să susțină funcționalitatea unui *sens al tradiției* pare să țină mai degrabă de idealismul și seninătatea unei generații aflate la început de drum. Slavici este doar unul dintre reperatele care cu greu se mai pot distinge în peisajul destul de cețos al condiției culturale actuale, iar literatura lui este comentată aproximativ, în virtutea unei gândiri de cele mai multe ori reduționiste, ce are pretenția desprinderii de „prejudecățile” trecutului.

Dar se poate întâmpla ca acest deficit de memorie să aibă repercusiuni pe termen lung în configurarea literaturii române și nu numai, pentru elementarul motiv că actul creator este simptomatic în lecturarea realității. Dacă noua generație de cititori, vizibil dezinteresată de moștenirea culturii române, indică începutul unei istorii noi, ar trebui să fim atenți la momentul iminent al inversării raportului dintre cei care își asumă tradiția și văd sensul Istoriei decurgând din raportul omului cu Dumnezeu și cei care se consideră pe ei înșiși întemeietori ai unui program istoric, în care se întâlnesc evenimente ce-l au ca protagonist pe omul recent, depozitar al unei viziuni reduționiste, potrivit căreia tradiția nu e mai mult decât individul în raport cu sine însuși.

Întrebările retorice capătă semnificații aparte în contextul conturat. Ele pot fi intuiții ale unor mutații majore într-o societate și nu pot trece neobservate, deși, paradoxal, capitalul de luciditate pe care-l dețin nu poate împiedica atingerea pragului ultim de uitare.

Răspunsul dat de Ioana Bot la o anchetă recentă inițiată de *Dilema veche* subliniază cu tristețe o realitate, bizară doar pentru unii, a epocii noastre. Îl vom cita aici parțial, considerând că memoria ține de acceptarea posibilității cunoașterii Adevărului absolut, deoarece Adevărul, credem noi, este Unul singur^{xiv}, iar o consecință directă a poziționării inadecvate față de Adevăr este bagajul cultural cu care generațiile de cititori ies de pe băncile instituțiilor de învățământ: „Câtă vreme comandamentul principal pare să fie „țării cât mai mulți studenți!”, iar criteriile de finanțare ale universităților țin cont de cantitatea de înmatriculați [...], câtă vreme suntem somați sau îndemnați să coborâm standardele academice pentru a le adecva unui învățământ superior masificat, nu cred că se poate vorbi serios de o politică interesată de formare a elitelor. [...] Am vizitat recent, pentru prima

oară, Memorialul din Sighet, dedicat victimelor comunismului. [...] Victimele comunismului îmi erau cunoscute, majoritatea, în primul rând prin ceea ce împliniseră în vremea lor. Fuseseră „mândria țării”, dar și conștiința ei de sine. Fotografiiile cărora dintre contemporanii mei ar sta, solemne, pe pereți, mărturisind despre distrugerea lumii noastre? Cine e conștiința țării mele, astăzi?”^{xv}

Urmările amneziei culturale pe care o resimte nu doar cititorul român, dacă ne situăm în planul lecturii, ci întreaga omenire, sunt vizibile astăzi, iar asupra gravității lor mai atrag atenția doar cei care, suferind într-o anumită perioadă istorică, au sentimentul acut că istoria este ciclică și că, pe fondul neatenției și al lipsei de responsabilitate ale tinerilor, se pot repeta erori ale trecutului.^{xvi}

Depărtându-ne de tradiție și, implicit, de adevăr, explicațiile pe le dăm faptelor și evenimentelor tind să devină puerile prin neparticipare la sensul neîntrerupt al istoriei. Comentariile sunt fragmentare, vizează doar segmente pe care le propun arbitrar, fără să intuiescă conexiuni între ele și astfel scot la lumină perspective reduționiste, conform nenumăratelor grile de lectură ce deformează realitatea. O urmărire atentă a *sensului tradiției* în proza lui Slavici ne conduce spre o concepție despre lume și despre Dumnezeu care valorizează istoria în contiguitatea sa, frumusețea acestei lumi fiind mesajul cel mai important pe care scriitorul ni-l transmite, dar care pare să se potrivească din ce în ce mai puțin „sensibilității” noastre.

Note:

ⁱ Ioan Slavici, *Gândul meu (Lumea prin care am trecut)*, în *Opere*, vol. VI, București, Editura Național, 2001, pp. 173-174

ⁱⁱ Iată cum se exprimă scriitorul în acest sens: „Geniul pe care-l simt în mine este el numai al meu ori e „geniul” a toate? Sunt eu singur și izolat, un privitor numai în lumea aceasta, ori stau în legătură neștiută, dar atât de viu simțită cu tot ceea ce este și intervine ca parte nedespărțită a întregului în desfășurarea faptelor? [...] Mă știu numai pe mine însumi ori mă știu în legătură cu tot ceea ce este? numai eu pentru mine însumi pățimesc ori pățimesc cu tot ceea ce este?” (Ioan Slavici, „Scrisori adresate unui om tânăr” (Fapta omenească), în *Opere*, vol. VI, București, Editura Național, 2001, p. 664).

Această gândire despre om, care nu poate exista decât în comunitate, stabilind relații cu semenii săi, o întâlnim în toată creația sa artistică.

ⁱⁱⁱ În DGLR, București, Editura Univers Enciclopedic, 2007, p. 244, referitor la problematica tradiției la Slavici, citim următoarele: „Pune un accent deosebit pe respectarea tradițiilor și a obiceiurilor naționale, pentru a căror cunoaștere a cutreierat, cu vie curiozitate, toate provinciile românești, reflectând apoi în studii și articole unitatea lor etnică. [...] Lumea satului este reconstruită după precepte realiste, de obicei prin aglomerarea de amănunte caracteristice. Un loc aparte îl ocupă ideea atotputerniciei tradiției și obiceiurilor.”

^{iv} Vezi D. Vatamaniuc, *Studiu introductiv la Ioan Slavici*, *Opere*, vol. 1, București, Editura Național, 2001, p. IX

^v Ov. Papadima, *Ioan Slavici*, în *Istoria literaturii române*, III, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973, p. 414

^{vi} Raportul dintre literatură și realitate este relevant în definirea operei lui Slavici, crede M. Popescu, prin faptul că scriitorul urmărește apropierea mesajului de obiectul de referință. Discursul realist al secolului al XIX-lea cuprinde și problematica cunoașterii de care Slavici ia act prin medierea culturii. (*Slavici*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 17)

^{vii} G. Munteanu, *Stratigrafia „biografiei interioare”. Slavici - scriitorul*, în *Istoria literaturii române*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p. 591; vezi și Ion Oarcăsu, *Slavici cuceritor și cucerit*, în *Destine și valori*, Cluj, Editura Dacia, 1974, p. 37: „Slavici aude și vede mai bine decât mulți scriitori din epoca sa; vede nu numai forma ideală a lucrurilor (cum i-o sugera pregătirea teoretică), dar mai ales infinita lor diversitate, puterea lor de aglomerare în raza ochiului fizic; la fel, el aude vacarmul nediferențiat al vieții, ca și procesele ei mai



adânci, obscure.”

viii M. Anghelescu, *Ioan Slavici -150 de ani de la naștere. Pasiunea cumpănită*, în *România literară*, nr. 5, 1998, p. 3

ix Tendința generală de progres, ideea că criteriul existenței omului este infinit perfectibil, iar generațiile viitoare au această misiune de a îmbunătăți idealul generației de azi, duc la concluzia că nu există un criteriu statornic al adevărului. Neconținută schimbare și permanenta evaluare a standardelor de existență produc falii între diferite segmente de timp, între epoci, pentru fiecare inventând un sens propriu, un adevăr propriu. De aici emergența gândirii că trecutul este posesor al unor criterii inutilizabile astăzi. Consecința imediată este relativismul care a devenit astăzi criteriul universal de apreciere, orice altă gândire fiind exclusă și compromisă: “Setea de infailibilitate se hrănește din nostalgia față de posesarea adevărului absolut, iar concepțiile care mai păstrează vestigiile ideii de adevăr absolut sunt potențial periculoase pentru soarta pluralismului.” (H.-R. Patapievic, “Setea de infailibilitate și teama de pluralism”, conferință aflată online la adresa : <http://autori.humanitas.ro/patapievic/index2.php?what=conferinte&confid=12>). Nu credem că soluția ar fi aceea ca “lipsiți de sprijinul echivoc al adevărilor absolute, să învățăm să trăim fără certitudine” (idem), așa cum ni se propune, ci să ne dedicăm total dobândirii certitudinii, care este atât de importantă în constituirea unei viziuni critice oneste. Slavici însuși avea convingeri, nu păreri, iar disocierea o face adesea în articolele sale.

x G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, EFRPLA, 1941, p. 453

xi Ioan Slavici, *Opere*, vol. XI, București, Editura Minerva, 1983, pp. 309-310

xii Ioan Slavici, *Nuța*, în *Opere*, vol. II, București, Editura Național, 2001, p. 885; vezi și comportamentul lui Iorgovan, din nuvela *Fădureanca*, care nu are tăria de a se căsători cu Simina, dar, în schimb, sufletul său constituit nu-l lasă să-i păteze acesteia cinstea.

xiii Slavici credea că “Nu numai omul singuratic, ci totodată, mai mult decât acesta, și timpul în care trăiește poartă vina decadentei morale.” (*Scrisoarea către Iacob Negruzzi*, Viena, 25/2 aprilie 1872, în I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, II, București, Institutul de arte grafice “Bucovina”, 1932, p. 188).

xiv Orice om cu o judecată sănătoasă alege una dintre interpretările existente despre lume și Dumnezeu și consideră ca adevărată doar acea explicație. Ar fi pur și simplu absurd să existe mai multe adevăruri despre această lume.

xv Ioana Bot, *Elitele? O frază de dânsii inventată...*, în *Dilema veche*, anul VII, nr. 323, 22-28 aprilie 2010, p. VI (Dosarul Dilema veche).

xvi Într-un interviu acordat lui Șt. Dumitriu, Evgheni Evtușenko indică avatarurile devastatoare ale relativismului în cadrele intelectuale ale societății rusești contemporane: “Stau de vorbă cu tinerii scriitori ruși de astăzi: “L-ați citit pe Soljenitîn, *Arhipelagul Gulag*?” Iar răspunsul e aproape invariabil: “Nu ne interesează. Nu eram născuți pe vremea aceea. Este problema generației voastre.” Eu însă merg pe mâna lui Dostoievski: “Toți suntem vinovați de toate!” și dacă nu vom simți răspunderea pentru trecutul care apasă pe umerii noștri, acest trecut odios se poate întoarce oricând. Din acest motiv, este nevoie de o responsabilitate istorică.” (interviul “Eu însumi sunt o parte din Rusia”, în *România literară*, anul XLII, nr. 14, 23 aprilie 2010, p. 21); fenomenul este observabil și în România, unde generațiile tinere nu înțeleg sacrificiul și idealurile studenților trecuți prin reeducarea de la Pitești, Gherla, Aiud sau ale celor ce au alcătuit rezistența în munți, ale elevilor pătimitori la Târgșor, ale miilor de morți în coloniile de muncă de la Canal sau în minele de la Baia Sprie și Cavnic, ale fetelor închise la Mislea, Dumbrăveni sau Miercurea-Ciuc sau suferințele celor deportați, refugiați ori cu domiciliul obligatoriu în Bărăgan.

verdele de Cluj

Apologia efemerului

Aurel Sasu

„Babelul situației se construiește și se recunoaște după mulțimea și cacofonia ziarelor.”

Gala Galaction

Surpriza sfârșitului de an 2010 a fost povestea ilustrată a presei clujene (*Colosul cu picioare de hârtie*), scrisă de Tiberiu Fărcaș, ziarist dificil și incomod, prezent, un deceniu și jumătate, în redacțiile mai multor publicații locale și centrale. Autorul își intitulează saga publicistică istorie, ceea ce, firește, e o glumă. Fiindcă nu evoluția îl interesează, ci haosul schimbării, vocația neisprăvirii, ținuta amorală, scepticismul marilor idei, masca neprihănirii, statistica eșecului durabil și, nu în ultimul rând, isteria exaltat-conflictuală, întreținută cu euforia falsei certitudini a deschiderii spre adevăr. Dincolo de audiențe, tiraje, puzderia de titluri, vânzări sau pribegii umane, se află realitatea nenumită a marilor profituri, a mediului viciat, a intereselor oculte, a lipsei de solidaritate, a satisfacțiilor meschine, a amatorismului agresiv, a instituțiilor mediocre și a spectacolului de incompetență. Până la lucrările, visate, de analiză și sinteză, dedicate presei, aceasta este, vrem, nu vrem, realitatea „politicii de oportunitate”, este „cultura frazelor”, cum o numea Eminescu, și argumentul de „abjectă biologie”, despre care scria, în secolul trecut, Mircea Eliade. Un câmp al bătăliei de cuvinte și al obscurității prezentului, în lipsa lui de ritm, de geniu colectiv, de frenezia a faptei și de exercițiu ascetic. Poate sta ziaristul onest și prob deasupra acestei hegemonii a neputinței? Cu siguranță! Când va accepta că nici slăbiciunea nu este un garant al libertății, nici minciuna un temelie de religie națională. Cartea e vederea din interior a spectacolului de orgolii, vanități, fanatism, iluzii, mistificări, intoleranță, convertiri ipocrite, resemnări sfidătoare, sincerități duplicitare și, mai rar, însufletiri romantic-creatoare. Univers neașezat, incontrollabil, populat de nume, întâmplări și incidente, mai mult decât de principii, norme și neliniști ale măsurării tăriei prin asumarea consecințelor. Defectele tehnice ale



Emil Dobriban

Suflete în ceață



cărții sunt multe, dar epopeea idealității compromise și a destinelor eșuate, drumul spre uitare al atâtor himere, teroarea surdă a atâtor false remușcări și viziunea, în toată splendoarea ei, a efemerului sunt remarcabile. Adăugând dezinvoltura narativă, tipic americană, lipsa de prejudecăți, opțiunile deloc imparțiale și scrisul transformat în proiect de susținere și promovare a unei utopii. Utopia gândului că, într-o zi, va putea fi pedepsit „abuzul de puterea cuvântului”. Fiindcă, dacă lucrarea lui Tiberiu Fărcaș nu e istorie, în ea se ascund numeroase istorii machiavelice ale timpului și ale oamenilor aflați în servitutea lui. Iată una, între multe altele. Pe ce filieră, banii fostei Gospodării de partid (administrați de Nicolae Ploașă!) au ajuns la *Clujul liber* (*Atlas. Clujul liber*, apoi *Atlas*, după ultimul botez) și cum au fost orientați, prin cine, spre Casa de Editură „Atlas”? Fiindcă citim în editorialul redacției (nr. 11, 1990): ziarul „apărea, în 22 decembrie 1989 (corect: 23 decembrie – n.n.), ca organ al aceleiași Case de Editură”. Deci, Casa de Editură exista în 22 decembrie 1989. Că „romantica”(?) publicație ar fi fost „finanțată din tipografie” (Constantin Zărnescu) e, cu siguranță, o licență publicistică. Respectiva „casă” nu putea lua naștere, așadar, pe 26 decembrie 1990, cu semnătura lui Andrei Pleșu „pe înființarea editurii” la... 4 ianuarie 1990 (un simplu act administrativ nu explică nimic). Și de unde fonduri, să împrumute o instituție, abia ieșită la lumina zilei, alte redacții aflate în necaz (ofertă sincer, cred, făcută revistei *NU*). Dacă Valentin Tașcu ajunge director al Casei de Editură „Atlas” abia în ianuarie 1990, iar ea, cum s-a văzut, exista, din decembrie 1989, cine i-a purtat, între timp, de grijă? Apoi, dacă ședința de constituire a Societății „Atlas” a avut loc „la Tașcu acasă”, ea trebuia, logic, să fi avut loc înainte de 22 decembrie 1989, zi în care (la Județeană de partid) se pregătește întâiul număr din *Clujul liber* (organ al respectivei Societăți). Un personaj omniprezent al acelor momente fierbinți a fost Radu Bădilă, activ și în constituirea grupului redacțional de la *Clujul liber*. Horațiu Damian

povestește că, prin 1988-1989, secretar literar al Teatrului Național fiind, omul „căuta colaboratori pentru o revistă de sport”, intitulată *Stadion*. Nu cele câteva numere apărute au vreo importanță, ci faptul că „redacția astfel constituită își va dovedi utilitatea” în zilele de ev aprins ale revoluției. Dovadă că, în 21 decembrie 1989, sunt contactați oamenii „de bază”. Simple întâmplări? Până la proba contrarie, afirmația lui Radu Mares, potrivit căreia, la *Clujul liber*, oamenii s-au agregat „după criterii obscure” pare mai mult decât corectă. În sfârșit, o problemă de istorie literară, fiindcă ea deschide asertoric cartea: *Clujul liber - Ziarul revoluției*. Pe frontispiciu e imprimată data de 22 decembrie 1989 („cei de bună credință eram în minoritate” - Eugen Cojocaru). O antedatatură falsă, pe care Tiberiu Fărcaș o transformă în legendă! Ziarul se naște (ca idee!), i se dă un nume („în treizeci de minute”), în 22 decembrie 1989, dar se lucrează în cursul nopții și se tipărește în zorii zilei următoare. Mărturiile lui Constantin Zărnescu sunt cât se poate de limpezi: între trei și patru dimineața - 23 decembrie 1989 - încă se mai așteptau articole și informații, *Clujului liber* venindu-i rândul la rotativă „pe lumină”, împreună cu *Adevărul* (fostă *Făclia*) și cu *Szabadság*. Nu mai puțin categoric e Dan Ielciu, membru fondator al publicației: „Dimineața, pe la orele 5,00, de pe banda rotativă au venit primele ziare din primul număr al ziarului *Clujul liber*”. La ora șase (23 decembrie 1989), era deja în mâinile cititorilor. N-a ieșit, prin urmare, din rotativă, în 22 decembrie 1989, nici „în noaptea de 22/23 decembrie 1989” sau „în miez de noapte”, și nici nu este „prima publicație liberă clujeană”, de vreme ce a apărut în 23 decembrie 1989, la aceeași oră împreună cu alte două publicații, lucrate în același atelier tipografic, în marea „vănzoleală” a începutului de libertate. Este instructiv acest exemplu? Cred că da! Fiindcă e periculoasă orice perpetuare a unui mit, în decorul umil sau grandios al neadevărului istoric.

Acesta va fi, de altfel, riscul oricăror lucrări similare, construite doar din materia neprelucrată a surselor documentare, pe care Tiberiu Fărcaș le tratează, oarecum, din avion, fără o strategie unitară de valorificare a informației. Se înțelege că nu acesta este modelul de „panoramă a presei postcomuniste” și nu sentimentele singure decid completudinea unei lucrări de asemenea natură. Și, fiindcă, suntem asigurați, „criticile oneste vor fi luate în seamă”, iată, punctual, câteva *observațiuni polemice*:

1. Trecerea de la presa controlată, cenzurată etc., la presa liberă, este, într-adevăr, un fenomen. El repetă, într-un fel, confuzia, dramele, lașitățile, duplicitățile și profanarea conștiințelor din 1944, la trecerea, tot peste noapte, a presei sub control totalitar. Într-o viitoare „panoramă completă” a presei postcomuniste, simplei factualități va trebui să-i ia locul formula largă a imaginarului tranzitorial și al travestirii morale. În fond, un capitol despre camelonismul puterilor în stat.

2. Nu e obligatoriu să reproduci, într-o „istorie subiectivă” (dacă aceasta e opțiunea), toate articolele program ale periodicelor comentate. Este, totuși, necesar, dacă ai făcut o excepție, să faci și diferența. Fiindcă poate fi neplăcut și s-ar putea să cauți explicații, de ce un autor e interesat de programul *Gardianului* sau al *Mesagerului transilvan* și nu de cel, să zicem, al *Tribunei Ardealului*, semnat de Adrian Marino, cu o subtilă trimitere la jungla literară din *Memorii*: „Vreau să rupem cu spiritul de turmă”.

3. N-am înțeles, dacă, la *Ziua* fiind, autorul propune o pagină susținută doar de politicieni locali, de ce nu s-ar fi oprit, totuși, și la oficiioasele partidelor politice (zece la număr). E

mai puțină mizerie, sunt mai puține atacuri violente la persoană în celelalte ziare? Nu sunt ele relevante chiar pentru ceea ce se cheamă presa de partid, după 1989, un capitol evitat, în general, în comentariile analitice.

4. *Eșantion* (1990), publicație periodică în posesia căreia Tiberiu Fărcaș n-a putut intra, în ciuda „eforturilor documentare”, se află în colecția Bibliotecii Centrale Universitare „Lucian Blaga”. E importantă, fiindcă l-a propus președinte al țării pe Lulu, simpaticul nebun al orașului, căruia, în lipsă de alte subiecte, i se ia un interviu.

5. Listele de nume, irelevante și excesive, trebuie, într-o ediție nouă, reduse drastic (în economia cărții însușează câteva zeci de pagini). Nu poți satisface, pe această cale, nevoia de publicitate a tuturor veleitarilor, a anonimilor și a celor care, nefiind de meserie, au alergat la presă ca la un zid al mântuirii. Între ordine și aventură a fost și va fi o necurmată ceartă. Nu există decât adevărul pentru care presa a fost gândită.

6. Supărătoare sunt formulele redundante, gratuite, folosite inutil, din nevoia, cred, a unui simplu protocol de breaslă: la cutare ziar lucrează „ziariști valoroși”, la altul „ziariști foarte buni”, la altul „jurnaliști experimentați”, la altul „jurnaliști excepționali”, la altul „nume mari ale presei”, cutare titlu e un „ziar simbol”, altul „e un model”, altul „o școală”, altul este „excelent” etc., etc. Satisfacerea este, cum se știe, cuvântul de ordine al modelului cultural contemporan. Putem ușor crea impresia de „terorism intelectual” (Jean Sévillia) prin supralicitarea lui.

7. Un limbaj unitar și coerent (inteligibil) în prezentarea titlurilor era absolut necesar: unele apar „în primăvara lui...”, altele „sunt lansate”, altele „înființate în lunile...” (nu poți înființa ceva în patru luni!), unora li se dă ziua, luna și anul de apariție, altora luna și anul, altora doar anul, pentru altele informația lipsește cu desăvârșire etc. „Nedisciplina” gazetarului poate da cărții aerul de ușoară telenovelă. Ceea ce nu e nici exact, nici adevărat.

8. Toate reproducerile de text, obligatoriu, trebuie date. Rostul lor e să fie citite, nu doar văzute. Prin urmare, o selecție a ilustrației, cu mărirea consecutivă a literei se impune de la sine.

9. Capitolul de *Reviste literare* este, din păcate, cel mai sărac în informație și cel mai sumar în comentariu (construit în tehnica improvizăției, din materiale de circumstanță). Se vede că jurnalismul literar nu-i este familiar autorului, a cărui relație cu presa culturală este mai mult sau mai puțin întâmplătoare. Secțiunea este, pe de altă parte, inutilă augmentată cu apariții de simple consemnări bibliografice: efemeride (1-2 numere), suplimente culturale, semnalări editoriale, buletine informative, publicații militare etc. Îl uităm pe Călinescu: nu poți face istorie literară, fără să fii un critic. Nu e suficient să fii un simplu raportor al actualității.

10. Lipsesc câțiva indici, la astfel de lucrări, esențiali: de titluri, de nume, de trusturi, companii și instituții, și de localități (cu anii și aparițiile respective). „Marele istoric al presei I. Hangiu” (citat, de altfel) e un model uitat pe drum.

* * *

Istoria presei lui Tiberiu Fărcaș e un inventar carnavalesc al eșecurilor, într-un spațiu cultural cu zero rezistență și risc seismic maxim, defilare de umbre într-o vale a plângerii, în care nu s-a mai născut de mult vreun sfânt și tot de mult nu s-a mai auzit vocea vreunui profet. Interminabilele lui liste de gladiatori ai scrisului sunt, mai degrabă,



Károly-Zöld Gyöngyi

În căutarea drumului

partea întunecată a ideii de libertate, a grabei, a vitezei de „încărcare” și „descărcare”, a anonimatului social ucigător, expresia paradisiului de mucava, ai cărui slujitori, pașnici și supuși, n-au pus niciodată în pericol temeliile falimentar-dadaiste ale politicii românești de după 1989. În subsidiar, cartea este, probabil fără intenție, un pamflet, poate cel mai transparent și mai bine scris în ultimele două decenii. Prima ei lecție: independența nu e nici un simplu exercițiu de supraviețuire, nici o simplă formulă publicitară. E o complicată chimie de natură spirituală, pe care, ideal, n-ar trebui s-o schimbe sau s-o altereze evenimentele politice. Efemeriada presei, făcută acum întâia oară publică, îți lasă gustul dulce-amar al zăpezilor timpurii. Știi că anotimpul sărbătorii e aproape, dar mai știi că drumul spre el e încă ascuns în noroiul ploilor de toamnă. Inteligența, curajul, dedicația, profesionalismul celor buni s-au luptat, ani de zile, cu dorința acerbă de câștig, cu farsa bunului samaritan, cu oculțele manevre de culise și cu aroganța regionalismului agresiv. Tălcul istoriei acestor istorii este că trebuie scos în piața publică ceea ce nu mai poate să rămână în familie. Operație pe care Tiberiu Fărcaș o face cu plăcere, talent și, poate, cu regret. El ne spune ce-a fost această istorie. Cum va arăta ea mâine, vom afla, când vom despărți, fără complexe, bunele intenții de urmărire și aventura vieții de cea a ideilor. Colosul, din titlul cărții lui Tiberiu Fărcaș, s-ar putea să nu fie presa, ci societatea (un „monstru uriaș...”, scria cineva în revista *NU*), care umblă sau învață să umble cu picioarele de împrumut ale presei. Ologul purtat de picioarele iluminatului Zahei, din romanul lui V. Voiculescu. O alcătuire care ne ajută, dacă nu să vedem, să ghicim, cel puțin, drumul întoarcerii la noi înșine. Asociindu-se acestei aventuri, Editura „Eikon” a făcut o inteligentă investiție pe termen lung.



emoticon

Fabule și istorioare (II)

Șerban Foarță

„Je m'en moque comme de l'an quarante!” obișnuiau – ziceam – să zică „foștii”, cu referire la un lucru sută la sută improbabil ca, după dânsii, „anul XL” al *Calendarului republican*.

Astfel, baremi, ne asigură, ritos, *Le petit Robert* (s.v.).

Numai că prima atestare, anume 1790, a buclucașei locuțiuni e anterioară, totuși, cu trei ani datei adoptării acestui Calendar rizibil, anume 24 noiembrie 1793.

Atunci?

Ei, bine, respectiva locuțiune e enigmatică și pentru Léon Bloy (nu numai pentru „omul de pe stradă”): „Je me suis souvent demandé ce que pouvait être cet *An quarante* si fameux et si dédaigné des philosophes. Impossible de rien trouver. [...] Remarquons seulement que l'An quarante est un point extrême de comparaison,

un étalon de mépris.” (Cf. *Exégèse des Lieux Communs*, § CLXXI.)

S-ar impune, deci, o altă explicație; iar ea a fost găsită. Nu-i mai puțin sofisticată, dar e scutită de anacronisme.

Iat-o: *l'An quarante* ar fi o formă (coruptă, n idiom lingvistic) a Cărții sfinte musulmane, (*Al*)*Coran*.

Or, a „ți se rupe” de Biblia musulmană, fără a fi politicos, nici, mai ales, corect politic, e, oarecum, firesc din partea unor cruciați... precolumbieni!

Nu, totuși, din acest motiv se vor fi căutat și alte, îndeajuns de multe, explicații.

Una dintr-însele constă-n prestigiul (și mistica) acestui număr: 40 de zile (și de nopți) în pustiu, ca-n cazul lui Iisus; 40 de ani de rătăcire, prin deșert, a neamului ebreu...

Pot, însă, fi „patruzecimi”-le acestea „un étalon” – Bloy *dixit* – „de mépris”?

E, pe cât cred, cu totul îndoielnic.

Soluția ultimă ar fi aceea de-a ne uita ca mâța-n calendar, așteptând zile mai propice și ani mai faști decât acesta: *l'An quarante!*

P.-S.

Dacă aș fi maestrul Sadoveanu aș apela, pesemne, la numerologie și aș emite cu emfază, ca, uneori, domnia sa, truisme.

Astfel, victoriei otomane de la Varna, din 1444, ca și căderii, în 1453, a Constantinopolei creștine, li se caută cauze de ordin naiv-aritmicologic.

De altminteri, însuși înțeleptul rabin, Akiba, din Solunt, „... dovedise ca anul [1444, n.m.] nu-i prielnic, deoarece numerele lui adunate dau o sumă ciudată.”

Cât despre 1453, îi datorăm aceluiași Akiba revelația cum că el „cuprinde tot numărul nefast 13...”

Ceea ce poate-se ceti (!) în *Viața lui Ștefan cel Mare*, capitolul secund.

(Mai multe, însă, peste două săptămâni.)

poezia

Bogdan Lipcanu

o să tai cu privirea

mă proclam mort. nu, știu că sînt, mă recunosc mort.

sînt ca plasa ordinară de supermarket. din păcate, eu sînt și viu.

aș vrea să fiu un cristal fără conștiință.

voi rămîne mort pînă la capăt și voi observa lumea. rămîn pînă la capăt, rămînem peste noapte.

pînă intră numărul stau, mii de ani.

și ce dacă am murit, nu mai sper, oricum.

agă, ai zis că acum o luna ți s-a prins un fluture între geamuri, credeai că a murit, și azi ai observat că e viu, mișcă. a hibernat și...

ok, sînt iar froid. ce bine ar fi dacă mi-ar împietri privirea și n-aș mai simți nimic. inuman să privesc durerea. ce contează?, e drept. admirăm în secret lipsa de milă și indiferența. puterea și cruzimea.

o să tai cu privirea.

sînt cel mai lăudat, sînt cel mai pomădat, sînt cel mai necăutat mort.

Atunci, pe cînd începeam să-mi iubesc mai mult Converșii

Atunci, pe cînd începeam să-mi iubesc mai mult Converșii

Bebitzu claxona în dreptul vreunei case și zicea:

Aici stă o fostă iubită a mea – tiiit

Aici stă fosta mea soție –

totdeauna îi bag un claxon cînd trec, din păcate, e mai mult în Timișoara. Moni își amintea cînd voia să se călugărească, Neagra trăia cu Robocop, omul cu șuruburi multe în el. Inima mea era mică și largă. Din toate revelațiile avute, nu mi-o aminteam pe niciuna. Mintea mea – o scoică netedă, albă. Știam doar că tirurile nu vor intra în noi noaptea asta. Mă uitam în oglindă și mă recunoșteam cumva.

Și Bebitzu zicea: Lui răposatu i-ar fi plăcut să-i treceți pragu, i-ar fi plăcut să cunoască cinci poeți. Și, desigur, bancuri porcoase de-a lungul unui drum de piatră, mici scăunele de tras in mistreți. Ș i doborîtura, cîta doborîtură. Ca și cum, pe pachetul de Carpați, cerbul.



Întâlnire la Haifa

de vorbă cu poetul Andrei Fischof

Gabriela Leoveanu: – *Dragă Andrei, am copilărit sub cerul aceluiși orașel de provincie în România și ne reîntâlnim, după aproape o jumătate de secol, sub cerul extraordinar de senin, chiar și în plină iarnă, la Haifa în Israel. Cum au fost drumurile tale până aici; netede, abrupte, sinuoase, grele, ușoare...?*

Andrei Fischof: – Știam că nu va fi ușor, profesional și literar vorbind. Dar ne-am călăuzit după câteva principii, mai degrabă axiome, a căror valoare o simțim abia acum, la 35 de ani de la venirea în Țară. Știam de la început că vom trăi mereu sub coroana dublă a culturilor care ne modelează firea: cea transilvană și cea israeliană (care diferă de cea numai iudaică), așa că am avut parte și de bine și de greutăți, dar important este că ne-am simțit din prima clipă foarte firesc israelieni. Am avut și noroc, am găsit repede serviciu în specialitatea mea, în care lucrasem și în România. Fetele mele s-au adaptat imediat: școala, grădinița le-au fost îndrumători care alungau orice clipă de mâhnire și teamă. N-am venit cu pretenții, căci important era ce avem noi de dat Țării, și nu ce ne dă ea.

Și mai era ceva: Există o „poartă” miraculoasă între „turdenii” de aici prin care știrile treceau de la unii la alții pe toate căile și în toate împrejurările. Am numi asta „boala turdismului cronic”, în sensul cel mai bun.

– *Am citit două din volumele tale de poezii scrise în limba română, am citit și am publicat poezii scrise de tine (la fel de bine) în limba maghiară, știu că scrii și în ivrit. Poezia este, de fapt, o cale de confesare a sinelui; cum reușești să te exprimi pe tine în atât de diverse moduri? Te percepi ca personalitate multiplă sau simți că fiecare limbă conferă posibilități de exprimare diferite aceleiași personalități?*

– Răspunsul este în a doua ta întrebare. Fiecare limbă are personalitatea sa, care se identifică (dacă știi să citești printre rânduri) cu aceea a poporului care o vorbește. Pe de altă parte, nu cred că un scriitor, un poet, poate supraviețui moralmente, sufletește, decât dacă scrie în limba țării care îl primește la piept. Și iarăși: am făcut eforturi să învăț, să înțeleg ebraica, această limbă nouă-veche, care ascunde o filozofie într-adevăr uluitoare. O bună poetă de limbă ebraică mi-a recomandat cândva, la lansarea unuia din primele mele volume în ebraică, să citesc în fiecare zi câte un pasaj din *Tora*, *Vechiul Testament*, îndeosebi pentru a cunoaște ebraica așa cum cunoști un partener de viață la care ții. Și asta m-a ajutat foarte mult.

– *Știu că ești foarte activ și acum în viața literară românească, că vii des în România și, deci, simți pulsul vieții culturale de la noi. Dar așa vrea să știi care este părerea ta despre starea poeziei în Israel. Sunt mulți cei care aleg calea metaforei în literatura ebraică? Sunt ei citiți de public, apreciați de critica autohtonă și cea străină?*

– Nu cred că există aici ceva deosebit de poezia lumii libere, cea care populează Terra în acest veac născut bolnav. Poate singurul lucru mai

deosebit ar fi tema păcii - nu a războaielor, ci a păcii, dorită dar aproape irealizabilă în această regiune. Apoi mai există ceva deosebit: poezia noilor veniți, care, în prima perioadă de adaptare sunt legați cu vorba de buricul țării natale, dar și de sângele țării în care vor trăi. Acest lucru m-a determinat să traduc poezii israelieni în limba română, dar și pe cei de limba română în ebraică, pentru ca cititorii să aibă acces la ambele culturi naționale. În mod firesc, atât numărul creatorilor imigranți cât și al cititorilor imigranți scade logaritmic cu trecerea timpului. Limba se uită, nu mai există necesitatea de a o înfrumuseța, aici apare deosebirea dintre poezii români exilați (de bună voie sau nu) și poezii de limba română care se află în Israel, nu în diasporă, ci acasă.

– *Am văzut (și am fost foarte plăcut impresionată) reviste culturale în limba română. Sunt chiar așa de mulți cititori de limba română încât să fie necesară editarea mai multor publicații (culmea!) culturale aici, în Israel?*

– După cum spuneam, atât cititorii cât și scriitorii de limba română sunt tot mai puțini, ca și revistele literare, de altfel. Căci, dacă nu socotim și revistele „de salon” - pline de petrecanii care să atragă un anume soi de autori - ne rămân „în mână” un cotidian (al doilea s-a închis la 1 ianuarie a.c.), revista Asociației Scriitorilor Israelieni de limbă română intitulată *Izvoare* (care apare rar, tot mai rar, sponsorii murind și ei) și revista trimestrială *Maximum* care a apărut imediat după desființarea revistei lui Al Mirodan, *Minimum* (odată cu decesul lui). Despre mine s-a scris mult, și în presa israeliană și în cea de limbă română, cum că aș fi un fenomen, deoarece, venind aici la 36 de ani, am reușit, în mai puțin de 10 ani, să apar cu volume de poezie și în ebraică. Zice-se că am trecut prin zidul despărțitor al celor două culturi, ambele aflându-se în mine: atât cea română transilvană, cum spuneam, cât și cea israeliană.

– *Cum este privit și apreciat un poet trilingv ca tine aici și în România?*

– În România nu se prea știe acest lucru, decât prin Institutul Cultural Român din Tel Aviv. Aici sunt invidiat de confrății ebraici care mă privesc oarecum cu uimire. Vezi și răspunsul de mai sus.

– *O întrebare pornită dintr-o observație personală, dacă îmi permiți: poezia ta, în general, este gravă, bine temperată, tristă uneori, iar tu ești un om așa de senin, deschis, luminos. Cum se împacă un astfel de om cu poezia lui așa de diferită?*

– Îți prezint două exemple care cred că te vor lămurii. Nu e ușor să fii cu mine nici din punctul de vedere al firii deschise...

Când, prin '83, a apărut prima mea carte de versuri în ebraică, am oferit directorului general al întreprinderii (*very high tech*) un exemplar. După două zile m-a suna la telefon: Spune-mi, cum merge asta cu rapoartele tale profesionale atât de reci?

Mama mea spunea când, la Turda, mă rețineam în camera cu pianul și cântam ceva



Andrei Fishof

trist că sunt liniștit, iar când cântam ceva vesel spunea că sunt trist. Oricum, mă socotesc norocos pentru faptul că am această posibilitate de a-mi echilibra astfel ființa din lăuntrurile abia bănuite.

– *Planuri de viitor?! Este inclusă și România în acest viitor?*

– Scot greu volume. Nu fac parte din cei care, când se adună 20 de poeme, scot o carte. Marea satisfacție este finalul poeziei; un elev de clasă primară m-a întebat odată când știu că poezia s-a încheiat? Am încercat să explic prichindelului că poezia nu se termină niciodată, chiar dacă ai pus punct după ultimul cuvânt. Ea continuă să existe, uneori ani de zile, alteori refac poezia neterminată și îi dau o altă aromă. Tocmai de aceea, zic, nu pot scrie direct pe computer. Am nevoie de atingerea hârtiei. Aș zice că „făcând dragoste cu hârtia albă, neînceptută, trăiesc o altă viață”, ca să mă citez singur.

– *Și, în final, un gând frumos, o vorbă bună, pentru cititorii tăi... de pretutindeni.*

– Cititorilor mei?! Îi invidiez pentru răbdarea pe care o au ca să mă citească. Sper să plec la toamnă în România, pentru întâlniri culturale (Cluj, Turda, Târgu Mureș), să bem o cană cu must și să dezgolim miezul alb și dulceag al nucilor. Și, cu siguranță, voi trece și pe la profesoara mea de română din liceu, Eugenia Popa, pe strada Castanilor, căreia îi datorez începutul dragostei pentru cuvânt. Corespondența și discuțiile telefonice cu Dânsa sunt pentru mine un catalizator care mă ajută să nu mă împiedic de propria-mi umbră.

În final: cu drag, urări de sănătate și prosperitate!

Interviu realizat de
Gabriela Leoveanu

accent

O capodoperă a gândirii orientale, tradusă în românește (II)

Simona-Grazia Dima

Practica iluminatorie presupune o asumare sinceră și profundă a alterității flagrante, până la topirea ei în interstițiile sinelui propriu. Piedicile, umilința pot fi învățatori prețioși pe cale: „Laudele și onorurile ne fac distrați/ Și reduc la neant starea de indiferență [detașarea, deziderat al aspirantului spiritual, n. ns. S.-G. D.]/ (...) Atunci, cei care ne stau alături/ Pentru a ne strica reputația/ Nu sunt, oare, acolo spre a ne împiedica/ Să cădem în destinele inferioare?” (p. 78). Răbdarea sublimă este apanajul sfântului în devenire: „Mă bucur dacă cineva îmi e potrivnic/ Ca de o comoară pe care o descopăr/ Fără să fac cel mai mic efort;/ El mă însoțește în practica Iluminării./ Prin el, mai mult decât prin mine,/ Se împlinesc fructele răbdării,/ Lui i se cuvin aceste roade,/ Căci el e pricina lor cea dintâi” (p. 79). Nu este o înțelepciune vagă, ci una născută din convingerea, dobândită prin experiență, că spiritul, nefiind exterior, nu este o posesiune, deci nu trebuie căutat în afară, în materie și în derivatele, tot pieritoare, ale acesteia – setea de putere, gloria etc.: „Pentru a deveni faimoși,/ Ne ruinăm, ne căutăm moartea;/ La ce slujesc cuvintele mari,/ Când nu vom mai fi, pe cine vor ferici?” (p. 77) „Copiii plâng de disperare/ Când castelul de nisip se surpă./ La fel plânge spiritul [intellectul, n. ns. S.-G. D.] când se curmă/ Elogiile și celebritatea sa”.

„Răbdarea, așadar, se naște/ Grație urii adânci./ Ea este pricina îngăduinței/ și merită respect ca sacra Dharma” (p. 80). O concluzie răscolitoare, înzestrată cu o claritate fără seamăn a expresiei și spusă în deplină cunoștință de cauză! Rareori am întâlnit afirmații atât de vibrante, emanând o asemenea forță de convingere. Motivul respectului față de ceilalți nu constă în simpla stăpânire de sine, ci e reprezentat de identitatea profundă, intrinsecă, a tuturor ființelor, de unitatea lor fundamentală: „Ființele poartă în ele părțica din care/ se nasc atributele supreme de buddha./ Prin această simplă filiație,/ Ființele sunt demne de respect”: (p. 80). Răsplata răbdării, suntem asigurați, va fi pe măsură: „Nici când mulțumirea unui rege/ Nu va oferi buddhitatea/ Pe care o vom atinge/ Dacă aducem bucurie ființelor” (p. 82). „În samsara, răbdarea aduce/ Frumusețe, sănătate și renume,/ Precum și o viață lungă/ și plăceri demne de suverani universali” (p. 83).

În această luptă cu demonii interiori curajul este cel ce îndeplinește opera, de aceea îi este dedicat un capitol special (VII): „Trebuie să îndurăm durerile mărunte/ Spre a învinge marile suferințe” (p. 87). El este întovărășit de o mândrie legitimă, diferită de orgoliu, sinonimă cunoașterii puterilor proprii, până atunci ascunse: „Va trebui să scap prin mine însumi/ de erorile mele și ale altora, multe la număr,/ Consacrând fiecărei greșeli/ Un ocean de ere cosmice” (p. 88). „Orgoliul să fie atent la trei lucruri:/ Acțiunea, emoțiile negative și eficiența./ Mândria de a înfăptui constă/ În a-ți promite prin tine însuși reușita”. (p. 90).

Concentrarea încununează curajul aspirantului (Cap. VIII. *Concentrarea*): „Omul al cărui spirit e absent/ E încolțit de emoțiile rele./ Când trupul și spiritul sunt izolate,/ E cu neputință să nu fim atenți./ Trebuie să stai departe de lume/ și să scapi de gânduri”(…) „știind că viziunea înaltă și calmul

mental/ Îndepărtează orice emoție negativă,/ Vom căuta întâi pacea minții care vine/ Când ne detașăm de lume, bucuroși” (p. 94). Ființele dominate de aspirații lumești sunt numite, cu simpatie, *ființele puerile*. Ele sunt schimbătoare, pătimașe: „Prietenii pentru o clipă,/ În clipa următoare dușmani,/ Mânioși când ar trebui să fie bucuroși:/ E greu să-i mulțumești pe oamenii de rând!// Se supără când le spun cuvinte salvatoare/ și vor să mă întoarcă de la bine./ Dacă nu-i ascult, se arată mânioși,/ Lăsându-se purtați spre rele destine./ Geloși pe cei mai presus ca ei, rivalii cu cei egali;/ Aroganți cu cei umili, lauda le trezește mândria (...) pe scurt, să-ți faci de lucru cu ființe puerile/ Nu poate antrena decât faptele rele” (p. 95). „Voi sta departe de cei ignoranți./ De îi voi întâlni, voi fi pe placul lor/ și, fără a mă arăta apropiat,/ Voi fi numai curtenitor./ Ca albina care culege nectarul din flori,/ Voi culege ceea ce servește Dharma;/ și, cum se întâmplă la o primă vedere,/ Voi evita o prea puternică apropiere” (p. 96).

Natura, în schimb, este calmă, adaptată destinului, încât poate dărui un adăpost fertil: „Arborii, păsările și cerbii din pădure/ Nu vorbesc pe nimeni de rău./ Când voi putea sta în compania/ Acestor benefice viețuitoare?// Când o să plec fără să privesc înapoi,/ Cu inima liberă de atașament,/ Să stau într-o grotă, într-un templu părăsit/ Sau la picioarele unui arbore?” (p. 97).

Condiția trupestă, pur egotică, este demascată fără milă: „Dacă (...) trupul este în chip natural/ de temut în goliciunea sa,/ De ce să risipim atâtea îngrijiri/ Pentru arma care ne va fi funestă?/ Lumea întreagă e răscolită de nebuni/ care cred în chip fals că eul există” (p. 102). Viața seculară este, de fapt, o semi-moarte: „Cuprinși de poftă scârboasă,/ Unii se dedau lor ziua întreagă,/ Extenuați, se întorc la ale lor cuiburi/ Numai spre a dormi ca niște stârvuri” (p. 103). Tot ce este exterior implică nesiguranță, griji, fiind contrar evoluției lăuntrice: „Chinul de a câștiga sau a pierde/ Face din bogăție o nenorocire fără sfârșit./ Cei care se atașează de averi uită/ Că nu vor scăpa de suferințele ce vor veni” (p. 104). Aplecarea spre cele exterioare este, în realitate, o involuție lăuntrică, generând, inevitabil, o decădere a omului: „Pentru o nimica toată/ Pe care chiar vitele o pot avea, omul/ Chinuit de karma își pierde libertățile/ și bogățiile perfecte obținute cu trudă./ Ceea ce dorim va pieri/ și ne va împinge în infern./ Nu pentru marile griji, ci pentru cele mici/ Noi rătăcim fără oprire./ Dacă ajunge o milionime din această trudă/ Spre a realiza buddhitatea,/ Ființele legate de dorință suferă mai mult/ decât cele ce caută Iluminarea, dar nu o ating./ Gândindu-ne la suferințele infernale,/ Vedem că abisul, otrava, focul, armele/ și dușmanii nu se compară nici pe departe/ Cu nenorocirile născute din dorință./ Scârbiți de această sete,/ Să ne găsim bucuria în singurătate,/ În pacea pădurilor ferite/ De emoțiile rele și de conflicte./ Acolo, pe largile stânci ca terasele din palate,/ În mireasma de santal, sub clar de lună,/ Cei norocoși, pe când vântul adie blând,/ Umblă tăcuți, la binele ființelor gândind” (p. 105).

Este reafirmată unitatea de fond a tuturor ființelor, camuflată în varietate: „Precum, în ciuda

Shântidevi



Bodhicariâvatâra
Calea
catre Iluminare

diversității părților sale./ Apărăm trupul în întregul său./ Tot astfel, ființele au alte plăceri și dureri./ Dar suntem una pentru că ne dorim fericirea” (p. 105). Lupta cu sine se duce însă până la revelarea ego-ului ca inexistență-inautenticitate: „<Eu> și <altul> nu se bazează pe nimic,/ Iată de ce va trebui să ne eliberăm./ [Cuvintele] <continuu> sau <împreună>/ Sunt înșelătoare precum <lanț> sau <oaste>./ Nu există ființă afectată de suferință:/ Cine, atunci, e posesorul suferinței?// Suferința nu e în posesia nimănui./ Nu aparține unei ființe anume./ O alungăm pentru că este dureroasă:/ La ce bun să spunem cui aparține?” (p. 106).

Cel detașat de lume poate trăi armonios în mijlocul ei, emanând o maiestate sublimă, profund pacifică: „vom intra în infernul tulburărilor/ Cum intră lebăda în lac printre lotuși” (p. 107); „Va lua calea unui demon cel ce zice astfel:/ <Dacă dau, mie ce-mi mai rămâne?>/ Va lua calea unui zeu cel ce zice astfel:/ <Dacă eu am, de ce să nu dau și altora?>” (p. 109); „Cel ce se preamărește pe sine/ Va strânge roadele lumilor inferioare;/ Cel ce va preamări pe alții/ Va strânge roadele lumilor superioare./ Cel care se va servi de alții/ Va deveni servitorul lor./ Cel care se pune în serviciul altora/ va fi răsplătit pe măsura faptelor./ Toate fericirile lumii vin// Din căutarea fericirii altuia;/ Toate suferințele lumii vin// Din căutarea propriei fericiri.” (p. 110).

Aspirantului îi revine sacra misiune de a duce lupta până la capăt, nimeni nu o poate face în locul său. Aceste îndemnuri sublimă culminează în Cap. IX, ce tratează adevărurile ezoterice cu privire la substratul spiritual al lumii, singurul ce merită căutat. Discutarea acestui ultim capitol, ca și a Închinării din final, atât de avântată și poetică, aducând binecuvântare lumii întregi fortificate prin revelație, ar merita o discuție aparte. În ansamblu, se remarcă savanta construcție a poemului, magistrala înlănțuire a argumentelor și imaginilor, care sugerează faptul că nu există o contradicție între transcendență și lume, ci o întrepătrundere a lor. Dinadins am citat copios, pentru a lăsa textul însuși să pledeze în felul său arzător, inimitabil. Traducerea în românește a acestei lucrări budiste fundamentale, atât de apropiată de spiritul creștin veritabil, este o întreprindere culturală dintre cele mai merituoase. ■

ancheta

O criză a presei scrise?

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

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

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

Aurel Sasu

Adriana Săftoiu

Faptele confirmă credibilitatea

1. Presa nu se află în criză, ci în crize, la fel ca întreaga societate: criză economică, criză morală, o criză de resurse umane. Toate sunt dependente și se supun unui proces similar bulgărelui de zăpadă. Criza economică accentuează criza morală și implicit pe cea a calității umane. Singurul lucru bun al crizei economice a fost o curățire a pieței. La nivel național, la începutul anului 2000, se înregistrau aproape 19 ziare centrale. Pe de altă parte, apariția televiziunilor de nișă a scăzut ratingul presei scrise la care se adaugă varianta on-line, mult mai ieftină și mai la îndemână. Toate aceste elemente au diminuat printul, pe piață rămânând ziarurile care s-au adaptat contextului și publicului. Această adaptare la public e însă una discutabilă.

Presa și-a calibrat tonul și subiectele după un public facil care cumpără cu ușurință „sânge, scandal, sex”, cele trei atribute care fac vandabil un ziar. Scandalul este cel mai des întâlnit pe prima pagină a ziarelor, poveștile telenoveliste, tragediile cu psihopați și sclerați. Publicațiile care se încapățânează să ofere informație în loc de zvon, documentare în loc de invenție, analiză argumentată în locul opiniilor dramatice și extrem de înfierbântate se susțin din ce în ce mai greu. Televiziunile și radiourile sunt în același ton. Emisiunile cu rating sunt cele de divertisment, și vorbim aici de divertismentul frivol, dar care face opinie publică, cu aceleași atribute: chiloței, blonde, circ. Se știe că emisiunile de dimineață dau tonul radiourilor. Cele preferate sunt cele care practică un umor din aceeași categorie, cu farse și bancuri care stârnesc râsete grobiene, și nicidecum răsul generat de comedia de situație și caracter. Totul cât mai simplu, iar simplu, în acest caz, e sinonim cu vulgar. La așa necesități, așa ziașiști.

Recrutarea noilor jurnaliști are la bază o grilă de non-valori. A scrie în limba română corect nu mai e o condiție. Pe bani puțini, nu poți cere nici calitate, nici probitate profesională. Ziaristul e specializat în a se uita pe gaura cheii, pentru că ce e de vândut are exact atâta valoare: cât se vede pe gaura cheii. A apus epoca presei de investigații despre subiecte „grele”. Cere timp și s-ar putea ca, la final, subiectul să nici nu facă vânzare sau rating. Presa își dorește prea mult să facă comerț, negoț și mult prea puțin să rămână un factor de formare a opiniei, să fie sursă de informare. O mare parte dintre cei care citesc ziarurile o fac fie din plictiseală, fie ca să se pună la curent cu bârfele de pe piață, prea puțin pentru a se mai informa.



Jurnalele de știri cu audiență sunt mai ales cele cu criminali și victime, iar dezbaterile preferate, chiar dacă renegate, sunt cele în care invitații își aruncă la propriu și la figurat câte un pahar cu apă în față. Presa, atât cât e, vinde și formează prost. Într-o epocă a videocrației, când omul își petrece o mare parte din timpul lăsat liber de serviciu în fața televizorului, s-a ratat șansa ca prin acest instrument omul să își continue educarea și implicit evoluția. Presa contribuie și ea la animalizarea omului. Imperativul oricărui program tv este doar acela de a face masă, de a capta un public cât mai numeros, lucru valabil și pentru politică. Televiziunea nu se măsoară după calitate, întrucât calitatea înseamnă întotdeauna o scădere a audienței, îți va explica orice manager de televiziune.

2. Poate fi un pericol moral. Educația e un act care presupune calitate, care formează în baza unor norme universale acceptate și recunoscute care stau la baza creării și existenței unei societăți. Presa chiar dacă își refuză acest rol și combate nervos această aristocrată pretenție - pe fond, prin felul în care scrie, prin limbajul folosit, prin selecția personajelor și a temelor oferite ca subiecte *hot* sau *cool*, prin faptul că sugerează, uneori chiar stabilește, vinovății sau valori -, educă, dar nefericit. Rolul educativ al presei apare ca o suplinitură și mai ales ca urmare a insuficienței

sau curenței unei școli aflate în colaps. Poate că presa nu ar trebui să educe, dar în absența altor educatori mai buni, povara educației cade și pe umerii ei.

Presa nu e nicidecum o enumerare de fapte petrecute. Ea selectează din ceea ce se întâmplă, propune subiecte, oameni, culori, instrumente de analiză. Presa se află pe lista instituțiilor care au putere. Și chiar dacă presa se răsfăță furioasă că nu are putere, pentru că puterea pe care o reclamă și pe care probabil o dorește acum nu e cea a informării și formării opiniei, ci una similară cu actul de putere al politicianilor, ea are o putere care se măsoară în teme și perspectiva pe care o oferă asupra realității.

3. Credibilitatea e acea aparență care devine certitudine prin raportarea la fapte. Faptele confirmă credibilitatea. Presa pierde credibilitate doar atunci când ceea ce ne oferă se dovedește a fi fals. Acest fals nu înseamnă acele situații scuzabile în care informația insuficient verificată este oferită cu bună credință. Ci, când informația oferită drept certă se arată a fi un instrument de calomnie, de slujire nu a cetățeanului, ci a unui grup de interese netransparent, nedeclarat, încercând astfel să își ducă în eroare publicul. Mass-mediile nu i se iartă ceea ce politicianilor li se trece cu vederea, e adevărat, din lehamite și sentimentul neputinței. Politica se bazează pe seducerea cetățeanului prin manipulare, o hipnotizare a publicului căruia i se plimbă prin fața ochilor promisiuni de bunăstare. Presa, în plan ideatic, teoretic nu are această reprezentare mentală. Presa nu manipulează, nu dezinformează, folosește instrumente deontologice, cere probitate pentru că asta ar trebui să ofere, consideră publicul.

Deși nu sunt puține cazurile în care presa pledează mascat pentru interese străine sensului și definiției mass-media, deși nu sunt puțini ziașiști, chiar cu putere de decizie în politica editorială, care s-au dovedit a gândi și a acționa precum celebrul *Il Padrino*, cetățeanul va continua să fie convins că presa e totuși mai credibilă decât politica. Presa va avea întotdeauna o șansă de partea ei, pentru că aceia care i se opun și despre care scrie sunt mult mai răi, mai coruptibili, mai corupți. Credibilitatea se pierde când valorile declarate etalon pentru a fi judecate sunt încălcate chiar de către cel care le proclamă și le așează pe blazonul firmei: ziar independent, de informație.

Presa, în acest moment, informează cel mai puțin. Presa, care se sustrage verbului a informa, se împarte între a dezinforma și a sub-informa, oferind astfel informație insuficientă, trunchiată, manipuloare. Giovanni Sartori, în *Homo videns, Imbecilizarea prin televiziune*, explică pe îndelete cum se întâmplă acest fenomen. Sartori face distincția între sub-informare și dezinformare arătând că prin sub-informare se înțelege o informare cu totul insuficientă, care sărăcește prea mult știrea pe care o dă, o prea mare reducere. Prin dezinformare se înțelege o distorsiune a informației, prezentare de știri deformante care induc publicul în eroare.

Credibilitatea presei e într-o anumită măsură dependentă și de ceea ce promovează. Personajele preferate par a fi cele care exprimă poziții extreme, adepții extravaganțelor, ai exagerărilor. „Cu cât o teză e mai gogonată, cu atât este mai promovată și mai difuzată. Mințile goale se specializează în extremism intelectual și astfel dobândesc notorietate. Ies la suprafață șarlatanii,





gânditorii de doi bani, căutătorii de noutăți cu orice preț și rămân în umbra persoanele serioase și care gândesc cu adevărat”, remarcă Sartorini.

4. Manipularea e prezentă, indiferent că vrem sau nu, că ne place ori ba. Ea există nu doar în comunicarea politică, ci și în comunicarea cotidiană, domestică, în relațiile dintre cei buni sau cei răi. Cunoșc teoriile care așează actul manipulării într-o zonă machiavelică. Eu consider că există și o manipulare pozitivă, benefică atâta timp cât ea urmărește atingerea unui scop bun pentru toți actorii implicați în comunicare (vezi părintele care recurge la proceduri de manipulare, și nu la sancțiuni pentru a-și convinge copilul să mănânce legume sau fructe, de exemplu). În politică, mai ales în perioada campaniilor electorale, actorii implicați sunt avertizați. În această perioadă, chiar și propaganda poate fi considerată „albă” pentru că e declarată, asumată și cetățeanul este avertizat asupra obiectivului: politicianul dorește să fie votat. Presa e folosită în actul de manipulare. Las deoparte situația clară, evidentă când și politicul și presa, în baza unui contract, oferă servicii marcate prin spații delimitate care anunță *publicitate*. Există însă zona neagră și gri a manipulării. Când presa devine instrument în mâna politicului, a unor persoane care au interese străine de cele ale unei democrații, când se duc campanii alimentate cu dosare de către rivali.

5. E un raport de forță. Intră într-o logică a intimidării, până la urmă reciprocă. Presa a fost acuzată, de mai multe ori, de voci ale politicului că dorește să fie parte a deciziei, că vrea să influențeze decizia, că se comportă ca un politician fără carnet de partid. Discursul presei poate confirma această acuză. Presa ne-tabloidă, cea *serioasă*, practică un discurs acuzator, justițiar, rostește sentințe, dă verdicte, devine parte a sistemului care ridică eșafoduri și face agenda ghilotinei. Probabil, nicidecum după 1989, nu a fost mai valabil îndemnul: „Calomniați, calomniați, că tot rămâne ceva”. Presa a ales mai degrabă să convingă de adevărul ei prin retorică decât prin a oferi informații care nu pot fi refuzate și care ar așeza discursul presei acolo de unde s-a deplasat. Apoi, presa reușește să impună o agendă, iar politicul, într-un mod infantil, se subordonează acestei agende. Politicienii se raportează tot mai puțin la evenimente autentice și tot mai mult la evenimente mediatice, adică la evenimente selecționate de video-vizibilitate.

6. E nevoie de o presă comunitară, în sensul unei prese care să reflecte problemele locale, realizările locale, preocupările locale. Presa locală oferă mai multă informație și mai puțină „păreră”, prezintă într-o proporție destul de importantă, ca pondere a temelor, comunitatea. Presa locală pare mai puțin dispusă să respecte cele trei caracteristici care să o vândă și pe care le aminteam mai sus. În egală măsură, presa locală se comportă ca verișoara de la țară venită în vizită la rudele de la București. În raport cu comunitatea căreia i se adresează, presa locală ar trebui să își revendice locul întâi. Din păcate însă și presa locală se lasă prinsă în războaie locale, devenind uneori mai degrabă purtătorul de cuvânt al unei grupări decât purtătorul de cuvânt al comunității.

puncte de vedere

De la “cooperativa culturală” la “cultura scindată”... Și-napoi la lume dată

Vasile Radu

Economia funcționează în mediul banului. Ea operează cu cifre. Politica funcționează în mediul limbajului. Ea operează cu cuvinte - cu argumente, programe, rezoluții, dar și cu ordine, interdicții, decizii, decrete (când este la putere). (Boris Groys, *Post-scriptumul Comunist*, pag. 5, Idea Design & Print, Editură, 2009)

Recenta discuție provocată de conducerea Consiliului Județean Cluj privind reducerea și eficientizarea unor structuri, dar și a cheltuielilor cu personalul și materialele - o propunere de reorganizare a instituțiilor de cultură din subordinea C.J. Cluj este efectul politic rezultat al presiunilor economice care acționează la nivelul bugetului județean. Ea învederează o optică realistă în care criteriul pragmatic distinge realitatea în toate formele ei agravate.

Împotriva acestei realități economice nu stă niciun argument al politicii sau al culturii limbajului. Tot ce putem face este să ne acordăm noi înșine acestui curs economic al evenimentelor și să abandonăm, cu luciditate, orice încercare de a ne împotrivi, prin discurs, prin cuvinte, realităților economice, căuând și gășind soluția practică a ieșirii din criză.

Tranziția și Reforma statului din ultimii ani n-au dus capitalismul românesc la ultimele lui consecințe, iar acum încep să se manifeste cu acuitate irepresibilele legi ale pieții, ca și nevoia “dez-ambiguizării” vechiului și persistentului limbaj comunist moștenit de la vechea epocă. “Jumătatea” economică a societății românești, pe fondul libertății economice nou create, a pășit voios și entuziast pe calea instalării relațiilor de producție și instituțiilor capitaliste. *Political correctness*, vechiul limbaj economic s-a

Dar, iată, a venit momentul în care politicul trebuie să răspundă noii realități economice de neînălțurat: remodelarea structurală a moștenirii culturale atât de diverse, înlănțuite sub lacătele unor structuri instituționale, prejudecăți comportamentale, mentalități culturale care nu s-au schimbat din anii 1970 - perioada de glorie a comunismului național - chiar dacă anumite schimbări s-au produs.

Criteriul economic și dezideologizarea au stat la baza reformei instituțiilor statului din ultimii 20 de ani. În cultură, criteriul economic nu s-a aplicat, iar dezideologizarea limbajului a servit ca un memento al răfuiei între generații, sub acuza reciprocă de imoralitate intelectuală și profit.

Un exemplu :

Cetățeanul României socialiste era angajat al statului, trăind într-o locuință a statului, cumpăra de la magazinele de stat, călătorea cu mijloacele statului pe teritoriul statului, era educat prin intermediul statului, era asistat medical prin intermediul statului, nevoile sale estetice și culturale erau satisfăcute prin intermediul statului.

Astăzi, o parte din ce în ce mai mică a cetățenilor sunt angajați ai statului (bugetarii), o mult mai mică parte a cetățenilor locuiește încă în locuințele statului (chiriașii de stat), niciunul dintre noi nu mai cumpără de la magazinele de stat (comerțul s-a privatizat), nu mai călătorește cu vehiculele statului (transportul, parțial s-a privatizat), o mare parte dintre ei mai sunt educați prin școlile statului (învățământul privat face o acerbă concurență celui de stat), sunt asistați medical (prin “pilonul” asigurărilor de sănătate, uzurpat copios de corupție), cât despre nevoile lor culturale și estetice, doar un procent insignifiant al populației mai beneficiază de un rudiment din “funcția culturală” a statului care mai vine în întâmpinarea nevoilor cetățeanului.

Și, repartitia acestui procent se face dezechilibrat și disproporționat: o mare parte a sprijinului pecuniar din partea statului se consumă, în lipsa unei reorganizări post-decembriste, pe întreținerea unor instituții culturale ale “primului val comunist”, centre de creație, școli populare de artă, muzee - pepiniere ale “culturii de masă” cum erau înțelese altădată ! (sâc, acestea sunt, acum, apanajul televizorului, al computerului și internetului, spre amuzamentul tinerilor - care și-au dobândit astfel o libertate nesperată!) și, doar o mică parte se alocă sprijinului creației cultural-artistice, nevoilor creatorilor, publicațiilor, ale publicului iubitor de cultură și artă, sub pretextul libertății actului de creație și neintervenției în receptarea acestuia.

Cât statul a fost “bogat” (și comod, statul este comod!), schimbările în cultură nu s-au clintit. Cetățeanul s-a înfruptat impasibil (oportunist?) cu ceea ce a primit. Artistul a perceput statul ca pe un fel de Mecena multilateral adorat! După 1990, Revoluția a înlocuit acest mecanism politic predominant, cu unul economic, iar proprietățile



Radu Solovăstru

Strada Fericirii

dezambiguizat dreptat din nevoi funcționale. Cealaltă “jumătatea” culturală a societății, în afara unor modificări exterioare, de fațadă, a preferat să se pitească în spatele unor poncife, preluând alegații ale vechiului limbaj și a vechii ideologii, amestecându-le cu noul limbaj, introducând pericolele unei noi “ambiguități” nerealiste.

statului au trecut în mâini private, locul dirijismului economic luându-l piața liberă. Funcția de Mecena multilateral a statului a fost pulverizată, veniturile sale au scăzut drastic, iar funcția culturală s-a redus pe măsura unui buget diminuat, drămuind însă resursele la același considerabil număr de instituții din epoca socialistă cu "înflorituri" ideologice de referință, cu aceleași profilaturi vechi, create pentru a satisface necesități din altă epocă ale statului comunist. Din această cauză, efectele culturale ale acestei funcții asupra omului contemporan au scăzut dramatic. Limbajul cultural, ca formă a suprastructurii de stat, și-a pierdut orice putere, instituțiile culturale devenind doar tolerate pe eșichierul capitalist (sau, mai grav, ca mod de a satisface un consum clientelar), fără a se putea adapta singure noului climat economic. Noul stat a continuat însă impasibil și indulgent subvenționarea acestor instituții de teama de a nu declanșa drame sociale (se intuia oare un efect devastator, asemănător mineradelor?) bănuindu-se vâlmășagul de probleme care s-ar putea isca din radicala reformă a culturii sistemului comunist.

Din aceasta poziție "non-combat" s-a născut "o cultură scindată", întemeiată pe instituții, structuri, funcționalitate - tipice episodului comunist - și "fapte", "intenții", "teorii", "atitudini" cultural-artistice - proprii epocii post-comuniste. S-a continuat sprijinirea pecuniară a vechilor instituții, în loc ca mare parte a sprijinului să meargă spre reprofilarea instituțiilor redimensionate potrivit funcțiilor generale umane, istorice de bază, restul trebuind să treacă în sprijinul noilor generații de creatori, punându-se baza unei culturi noi, întemeiate pe libertatea creației, pe capacitatea ei de auto-ființare, pe vigurozitatea ei de a trăi într-un mediu concurențial. Acest principiu atât de drag economiei de piață nu se aplică încă în mediul cultural. Statul și-a croit o "cultură oficială", preluând, paradoxal, instituțiile valului culturii "mecenat", de tip comunist, ceea ce a produs și o învrăjbită a generațiilor de creatori.

Spre exemplificare mă refer doar la cazul muzeelor clujene aflate în domeniul public și administrate de C.J.C.

1. Muzeul de Artă Cluj a fost o construcție ideologică aparținând "primului val" stalinist al puterii comuniste. A fost creat în anul 1951, la fel ca și alte multe muzee de artă regionale din țară (Bacău, Brașov, Craiova, Galați etc.), cu scopul de a articula un discurs politic coerent și reprezentativ pentru doctrina statului socialist, pentru a alcătui partea vizibilă a discursului ideologic al noului regim și a oferi un cadru de expunere și manifestare (feed-back) noii școli de artă clujene (Institutul Maghiar de Artă, apoi Institutul de Artă "Ion Andreescu") create în anul 1948, după modelele proletcultismului sovietic.

În acest scop, statul n-a ținut cont de etica compunerii proprietății în alcătuirea patrimoniului muzeal: acesta se compunea din obiecte aparținând unor colecții private „sechestrare” sau "donate" statului sub presiune politică de la cei care părăseau România (funcționa abuzivă Lege 63/1968 a patrimoniului cultural național) din impozanta "Colecție Cioflec", revendicată de vechiul proprietar, Universitatea clujeană, din piese aparținând vechiului "Muzeu Ardelean" de pe vremea dualismului austro-ungar, din lucrări provenind din alte colecții precum cele donate sau împrumutate de la Muzeul Național de Artă din București, la rândul lor, acumulate prin dezafectarea altor colecții private interbelice (Muzeul Toma Stelian, Colecția Dona, Colecția

Corneliu Medrea, Colecția Friederik și Cecilia Storck, Colecția Anastase Simu etc.), din lucrări de artă comandate de regim și achiziționate de la artiști în epoca proletcultistă (1948-1958), reprezentând fondul de propagandă al vechiului regim (arta proletcultistă), precum și dintr-un numeros fond de achiziții și repartiții de artă contemporană de la Consiliul Culturii și Educației Socialiste (Ministerul Culturii, în anii 1968-1980, perioada comunismului național), orânduite într-o manieră cronologică cu unicul scop de a servi mai bine demonstrația de rescriere a istoriei naționale (nu numai a artei) în care se angajase propaganda statului comunist. Artiștii acceptați de noile structuri, societatea, n-au mai făcut mofturi în fața "darurilor" primite.

Au trecut totuși 45 de ani până s-a ajuns la un acord asupra paginatiei și a expunerii muzeale; abia în anul 1997, s-a redeshis Muzeul de Artă după îndelungul "artificiu" al reparațiilor care au durat aproape... 10 ani. Redeschiderea s-a produs (oroare!) după un model defunct deja, cu o paginație specifică istoriei artei naționale într-o variantă rațional-științifică și istorică, de altfel, îndelung elaborată de cercetători competenți, dar siliți să repete, la indigo, ca în toate muzeele regionale ale României, în ultimii ani ai lui Ceaușescu, "modelul" Galeriei Naționale de Artă din București, fără a se avea în vedere alte criterii istorice, stilistice sau de particularitate regională (lucru comentat de artiști ca Aurel Ciupe, în memoriile sale) etc.

Această paginație este întreruptă astăzi la jumătatea ei (epoca contemporană este dezafectată), preferându-se unei expuneri științifice, rezultate din cercetarea întregului areal geografic, temporal și artistic, ghiveciul insalubru al unor expoziții contemporane, care numai datorită criteriului contemporaneității autorilor față de noi poate fi subsumat artei contemporane. Restul se ascunde în depozite, parțial pânzele provenite din colecția "Virgil Cioflec" (circa 300 piese), cele din Muzeul Ardelean (arta universală și secolul al XIX-lea), piesele din patrimoniul regional ardelean aparținând secolului al XX-lea (Școala de la Baia Mare, Școala modernă clujeană, rezultate din achiziții, ca rod al muncii de cercetare entuziastă a micului colectiv de muzeografi din anii 1968-1980). Nu a fost recuperat istoric, "aerisit" pentru public, patrimoniul epocii proletcultiste, repudiat sub pretextul "lipsei de valoare", eliminându-se din circuitul public mai multe generații de creatori (circa 80 % din patrimoniul). În relația sa cu publicul, muzeul șchioapătă: a șters de pe lista obligațiilor sale educația publicului școlar, educația adulților, cultivând divertismentul cultural (cina cu mici și bere, salonul mireselor etc.) și, cu obstinație, o "elită" a artei contemporane care se rotește, cotcodăcând emfatic, cocoțată semeț pe "adunătura" de valori "trainice" aflate în dosul grațiilor din depozite.

Or, aceasta configurează o nouă funcție represivă, de cenzură culturală, a instituției (statului). La "binefacerile" publicitare ale simezelor din muzeu ajung prea puțin artiști contemporani! Una dintre cele mai reprezentative clădiri ale Clujului din secolul al XVIII-lea, Palatul Banffy, printr-o ironie a istoriei recente, adăpostește reziduurile propagandistice ale "epocii de aur". Este un bun motiv pentru a spera ca orașul să devină capitală culturală europeană în anii care vor urma! În schimb, tinerii artiști (nesinecuriști), dând dovadă de stoicism exasperant, exersat din școală și de optimism eroic, se autoflagează, chipurile, printr-un refuz insolent, plătindu-și spațiile proprii de lucru în altă

"ctitorie" ruinată din epoca socialistă, fosta "Fabrică de Pensule".

Necesitatea economică de a da curs presiunilor banului ne apare ca o obligație inerentă a guvernării. Atâta doar că buna guvernare trebuie "verbalizată", raționalizată prin limbaj, iar comportamentul - prin gândire.

Din acestea izvorăște și soluția limpede pentru a da curs *opticii de bun simț* de la Consiliul Județean. Ce ar putea rămâne de aici, decât un muzeu memorabil de artă a secolului XX și un centru de artă contemporană! Prin acreditarea națională a muzeului, conform normelor în vigoare, ca instituție specifică a statului, s-ar rezolva și o soluție a reprezentativității ei artistice, s-ar putea formula explicit scopurile ei, rațiunea ei națională de-a fi.

Muzeul Memorial "Octavian Goga" are o componență și istorie aparte. El a rezultat în urma deciziei unicului proprietar supraviețuitor, Veturia Goga, soția poetului Octavian Goga, în dorința sa de a se auto-proteja în fața vicisitudinilor bătrâneții și tentativeilor "hrăpărețe" ale neamurilor, de a moșteni și împărți bunurile rezultate din moștenire. Parțial, ar fi putut fi vorba și despre o "formă de recunoștință" a Veturiei Goga față de protecția care i-a fost acordată de diferiți demnitari ai statului comunist, dr. Petru Groza, Ion Gheorghe Maurer, Constantin Daicoviciu, în perioada prigoanei comuniste și a "dezghețului" survenit după anul 1958, prin reabilitarea artistică (nicidecum cea politică!) a lui Octavian Goga.

Cu alte cuvinte, prin această donație, donatorul a realizat două lucruri importante: 1. A declarat averea sa moștenită și deținută "muzeu privat", rezultat în urma unui efort material de 40 de ani al familiei sale, și 2. prin recunoașterea și acceptarea donației ei către statul socialist, a obținut, din partea acestuia, angajarea juridică că statul va întreține acest muzeu, îl va dezvolta, și, lucru foarte important, donatarul s-a angajat că nu va încerca pe viitor, sub sancțiunea nulității, să schimbe destinația donației, sau să afecteze, prin modificări semnificative conținutul acesteia, obligând statul (donatarul) să nu abandoneze energia și resursele sale, silindu-l să mențină o anume acuitate a eforturilor pentru promovarea imaginii donatorilor și după moartea ei, pentru a conserva integritatea colecțiilor și a promova imaginea simbolică a familiei Goga, așa cum Veturia Goga voia să o transmită generațiilor viitoare. A pus, deci, cu alte cuvinte, această sarcină a reprezentării posterității familiei sale în obligația statului și nu a propriilor rude de sânge. Apreciind cu superficialitate sensul acestei donații, statul a dat dovadă de o mare lăcomie, justificabilă doar prin mentalitatea sa "omnipotentă" de unic moștenitor etern, care nu poate fi tras la răspundere de morți. Adeseori, sleit de puteri, statul a lăsat garda jos, copleșit de mulțimea problemelor și a cheltuielilor apărute, mereu în administrarea acestei proprietăți, de propria lui superficialitate, de ignoranța și lipsa de caracter a propriilor săi funcționari.

Veturia Goga a prevăzut această relaxare și abandonare tipice românești, încercând să rezolve "din fașă" unele probleme care ar fi putut apărea. Una din ele era potențiala contestare a proprietății de către autoritățile statului maghiar, întrucât această proprietate a fost cumpărată după Primul Război Mondial de către Octavian Goga de la Boncza Bertha (Czinszka) văduva poetului maghiar Ady Endre. A rezolvat această problemă deplasându-se, la 75 de ani, cu un buchet de 50





de trandafiri roșii la Budapesta, la festivitățile organizate de autoritățile maghiare la comemorarea a 50 de ani de la moartea lui Ady. În cuvântarea susținută cu acest prilej s-a angajat și a realizat, pe peretele clădirii de la Ciucea, devenită, prin cumpărare, proprietatea ei, unde, între anii 1915-1917, a locuit intermitent Ady Endre, o placă memorială, evocându-l pe acesta din perspectiva adevărului istoric. Un bun și diplomatic punct de pornire pentru colaborarea culturală dintre cele două țări.

Integritatea domeniului a fost afectată grav după anul 1990, când noile autorități post-revoluționare de la Cluj au cedat o parte a domeniului Goga, așa cum acesta apare în actele de donație, printr-o *sui-generis* formulare de "închiriere gratuită" pe 20 de ani, pentru înființarea unei mănăstiri ortodoxe. Litera legii nu a fost afectată, dar conținutul actului de donație, da: o parte a domeniului a fost cedată temporar pentru alte utilități decât cele destinate prin actul de donație.

Tot prin acest act se prevedea ca donatorul, Veturia Goga, în timpul vieții să se poată bucura în continuare e uzufructul donației, astfel că statului comunist i-a fost adormită vigilența: nu avea alte cheltuieli cu domeniul Goga decât cele privind întreținerea proprietăților și salariile Veturiei Goga, devenită "director", muzeograf, și a doi salariați "civili" care căutau diverse comori ascunse prin zidurile edificiilor donate.

O altă greșală făcută de statul comunist a fost transformarea muzeului într-o construcție ideologică tipică muzeelor comuniste după moartea donatorului, în anul 1979, fapt care a modificat vechile amplasamente ale mobilierului și destinațiile clădirilor donate, locul lor fiind luat de o paginație expozițională istorică care trata cu lipsă de respect valorile donate, punând în primul plan un discurs propagandistic instalat în toate muzeele epocii. Această gravă afectare a conținutului și semnificațiilor donației a fost lichidată după anul 1990, dar locul acestui abuz a fost luat de altul: închirierea "gratuită" a spațiilor și terenurilor în folosul unei instituții de drept privat. În *fedelesul* acestei construcții judiciare gândite de donator, ființa Muzeului memorial "Octavian Goga" este însă, foarte bine apărată.

Muzeul Etnografic al Transilvaniei are însă o cu totul și cu totul altă istorie. Această instituție este cu adevărat o instituție a *primului val* al muzeografiei românești (1922), fiind printre primele rezultate ale formării statului român modern după Primul Război Mondial (Muzeul Satului de la București s-a înființat abia în anul 1933). La crearea lui au trudit intelectualii și politicienii care au fondat România modernă: Alexandru Vaida Voivod, Iuliu Maniu, Sextil Pușcariu, Octavian Goga, Vasile Firvan, Bogdan Duică, Emil Racoviță, Alexandru Lapiedatu, Emil Panaitescu, Lucian Blaga, Romulus Vuia, etc., unii dintre ei deveniți și primii corifei ai Universității clujene. Acest muzeu, având la naștere, nu numai susținerea publică națională, ci și întărirea unei donații regale care poartă, ca și Universitatea, semnătura regelui Ferdinand și acumulează cercetările lui Dimitrie Gusti și Romulus Vuia asupra etnografiei populațiilor locuitoare /conlocuitoare din întregul bazin carpatic. Capodopera sa patrimonială este fără îndoială, Parcul Etnografic în aer liber de la Horia (un teren donat de regele Ferdinand), devenită un document etnografic inestimabil, întrucât dispariția sa ar echivala cu dispariția unei importante mărturii despre existența și viața

poporului român pe aceste locuri. Muzeul Pavilionar este, cel puțin, tot atât de important, prin aceea că este adăpostit în clădirea istorică a "Redutei", locul unde s-a desfășurat Dieta Transilvaniei care a horâtat unirea acesteia cu Ungaria (1849), dar a fost și locul de desfășurare al Procesului Memorandiștilor care susținea drepturile naționale ale românilor, patruzeci și cinci de ani mai târziu (1894). În *țesătura* patrimoniului său sunt cuprinse inextricabil simbolurile esențiale ale istoriei României moderne. A pune această efigie nu lipsită de gloria unor timpuri trecute pe umerii unui muzeu județean, fie el și "complex", ar echivala cu o plonjare în ridicol, spre satisfacția copioasă a acelor care susțin că românii știu cel mai bine *să-și facă rău singuri*. Ar însemna reactualizarea fără nicio noimă actuală a unor "teze" și "norme" care vorbeau de conservarea privilegiilor medievale atât de bine reliefate de "Supplex Libellus Valachorum" (1791).

În ultimii 40 de ani, funcțiilor tradiționale ale muzeelor - adică, acumularea, securizarea, conservarea, cercetarea, păstrarea și expunerea publică a pieselor din patrimoniu, statul comunist le-a mai adăugat altele, precum acelea de depozitar al averii naționale, un fel de "visterie" accesibilă vizitării de către populație, trecută în domeniul public, instrumentar de educație patriotică a maselor, "prin muncă și pentru muncă", prin Festivalul Național "Cântarea României", de educație politică, prin transformarea muzeului în "oficiu de expoziții" propagandistice. Întregul patrimoniu cultural muzeal era sortit să servească acestor scopuri, ele devenind unicul criteriu de apreciere a muncii muzeografice.

Construită în timp, după nevoile definite de ideologia de partid, întreaga structură a muzeelor a rămas aceeași, după ce a supraviețuit cu dificultate primei tentative de unificare, dictată de aceleași nevoi de sărăcie, care s-a mai vehiculat la Cluj prin anii 1980, în perioada în care Ceaușescu restrângea dramatic cheltuielile culturale (și nu numai), pentru a putea fi plătită datoria națională rezultată din industrializarea socialistă.

După 1989, moștenind și preluând inerțial, odată cu patrimoniul muzeal eterogen, nestructurat, provenind din surse diverse, fără a se fi putut constitui științific, acceptând, prin compromis sau din oportunism, aceleași structuri ne-justificate financiar, și procedând, prin manipularea scopurilor științifice ale activității, aceste muzee se văd acum confruntate din nou cu tirania unor soluții radicale după principiul "taie, înainte de-a măsura!". Opțiunea legitimă a unei discuții se impunea, fiind bine înțeleasă de Consiliul Județean Cluj.

Forța indicibilă de persuasiune afectivă a colecțiilor și construcțiilor adăpostite de domeniul Goga de la Ciucea ne îndreptățește, întrucât altădată era interzis, iar astăzi inutil (☹) să sperăm o paralelă cu domeniul Reginei Maria de la Balcic, permițându-ne să o propunem noi, dând muzeului de la Ciucea aura care îi lipsește, din punct de vedere politic și istoric, perspectiva ca acesta să fie recunoscut ca un loc de geneză și de plăsmuire a puterii politice statale românești din perioada interbelică, alternativa Averescu și apoi, Carol al-II-lea (nu uitați că Balcicul a fost câștigat dar și pierdut prin război de către națiunea română!). Cu Ciucea cum vom proceda ?

Abia astăzi aceste muzee ne apar din perspectiva zburcimatei lor existențe acumulate, ca o "cooperativă culturală", o înjghebare de

interese temporare, periodice, după un joc electoral sau nu, patrimoniul, obiecte, funcții, structuri cu scopuri și determinări diverse, moștenind articulațiile vechii epoci, fiind un conglomerat cultural ineficient și ne-economic, un fel de cooperativă "munca invalizilor" asistați social, în ale cărei depozite stau „fosile” dosite, fiind "interzise" atât cercetării cât și publicului, singurele valori viabile, intangibile, cele ale istoriei poporului român. Acestea nu pot plânge, nu pot striga, nu ne trag de mânecă, ci asistă imobile, într-o disperare metafizică mută, cum se mai negociază un post, cum se mai renunță la o alocație, cum persoane "inocente" (de la Dumnezeu) amestecă iresponsabil totul în "coșul" nevoilor imediate, amestecă mereu cuvintele cu o abilitate ciufută, ascunzând interesele, sub vibrația aceleiași inexorabile limbi de lemn. Începeți reforma muzeelor cu instalarea în fața tuturor ochilor a valorii - averea cea mai de preț a statului român - găsiți măsura și tonul potrivite pentru "a lupta" cu trecutul care ne aparține tuturor. Fără el suntem cu toții condamnați. Căutați cu răbdare acele strategii coerente pentru a adapta noua stare a societății românești vinovată de propria ei sărăcie și nu negociați "pe masă" cu singurele valori care ne-au rămas, dar, care, ne-au salvat în istorie, adunate fiind cu atâta pioșenie și generozitate prevăzătoare de strămoșii noștri. Nu le puneți și pe acestea, astăzi, la mezat!

P.S. Îmi cer scuze colegilor mei de la muzeele clujene (ca și tuturor oamenilor onești din România) dacă, într-o formă sau alta, am exprimat păreri neconforme viziunii lor. Activitatea lor profesională nu o învinovățesc în nici un fel! Această luare de poziție nu analizează munca lor intrinsecă, ci doar atrage atenția, la momentul potrivit, că "au fost manipulați" (în urma acestei poziții oportune exprimate de C.J.C, așa zice, "cu o responsabilitate" des întâlnită în ultima vreme) despre necesitatea imperativă a unei reevaluări a activităților din cultură, a nevoii găsirii unor strategii viabile pentru societatea noastră actuală, a împăcării nevoilor reformei statului cu imperativul găsirii unor soluții administrative și bănești, a relansării realității comunicaționale și materiale ale limbajului cultural (și nu numai) spre interesul nostru, al tuturor. Am dorit, de altfel, să evidențiez și faptul impardonabil că vorbim despre posturi și bani ca despre niște entități abstracte, dar în spatele cărora se ascund vieți, poate drame. Este incalificabil să plătești "gestionarii averii" perene a statului (singura avere națională care a mai rămas după ce economia a fost privatizată, statul consumând acum doar din ce produce privatul și nu mai acumulează astfel de valori moștenite de la ascendenți. Dimpotrivă, ca un fiu risipitor, le amanează și pe cele deținute!) cu salarii ridicole și pentru cei care gestionează consumabilele la stabilimentele publice. Prea mult a coborât respectul față de noi înșine, față de propriul nostru stat, care, pe de altă parte, tot noi solicităm să fie tratat, de alții, egal, cu celelalte state europene care se respectă!

civilizația imaginii

Competența vizuală

Elena Abrudan

O fensiva vizualului în viața cotidiană în ultimele decenii a adus în atenția consumatorilor de produse media necesitatea de a fi conștienți de convențiile prin care pot fi înțelese și create semnificațiile imaginilor vizuale. Astfel, competența vizuală (Visual Literacy) a fost definită ca set de abilități, elemente și strategii de comunicare în sensul că aceste abilități pot fi învățate, deci pot constitui unul din obiectivele educației în comunicarea vizuală. În plus, se pretinde o abordare critică a producției media vizuale, care presupune experiență și atitudine responsabilă în privința conținuturilor vizuale. Iar această atitudine este pretinsă deopotrivă consumatorilor și producătorilor de imagini vizuale, care trebuie să țină cont de impactul acestora asupra societății. În acest caz, devine tot mai important rolul contextului cultural și al paradigmei estetice în care sunt produse și difuzate conținuturile vizuale.

Competența vizuală este definită în primul rând ca abilitate de înțelegere a imaginilor vizuale și apoi ca abilitate de a crea sau utiliza mijloacele de expresie și comunicare, în contextul în care sunt ele produse. Cunoașterea și înțelegerea principiilor compoziționale și stilistice, a practicilor de producție și difuzare contribuie la descifrarea semnificațiilor și a calităților estetice ale textelor vizuale. Din acest motiv, competența vizuală poate fi considerată ca mijloc de accentuare a capacității de apreciere a artisticului și ca antidot împotriva încercărilor de manipulare a consumatorilor producției vizuale: televiziune, publicitate, jurnalism vizual și alte forme de informare și divertisment prin imagini.

În general, comunicarea prin imagini presupune achiziționarea unui set de abilități mentale care sunt proprii în primul rând, artiștilor și designerilor grafici, fotografiilor și cineaștilor. Filmarea și editarea imaginilor presupune un nou mod de gândire. Și cel mai important lucru este capacitatea de a trece dincolo de conținutul literal al imaginilor. Pentru a gândi în imagini este necesară învățarea și utilizarea unor tehnici de producție, ca elemente ale unui mesaj. Spațiul, lumina, acțiunile personajelor care apar în imagini, compoziția, ritmul sunt ingrediente necesare producerii semnificației vizuale. Semnificația unei imagini nu ține numai de personaje, de spațiul în care apar sau de acțiunile lor, ci și de distanța sau poziția față de privitor, de felul în care sunt ele dispuse în spațiu, evidențiate sau neglijate, încadrate, de felul în care sunt aranjate, luminate sau detaliate obiectele, de intenția producătorului de a induce o semnificație și de reacția de răspuns a privitorilor, potrivit cunoștințelor lor și experienței personale.

Putem spune că beneficiile educației vizuale trec dincolo de domeniul mediei vizuale. Abilitatea de a crea, combina sau încadra imaginile determină creșterea creativității vizuale și a unor abilități mentale pentru care Howard Gardner (1999 *Intelligence reframed: Multiple intelligences for the 21st century*. New York: Basic Books) folosea termenul de *inteligentă spațială*. Acest proces de formare a reprezentărilor mentale ale realității tridimensionale sunt de bază pentru înțelegerea mediului și a interacțiunii cu acesta. Acest tip de inteligență este vital, deopotrivă, în

procesul perceperii și producerii de imagini vizuale, în anumite profesii, cum ar fi arhitectura. În fotografie sau *graphic design*, inteligența spațială este vizibilă în modul în care sunt dispuse, încadrate sau compuse elemente unui *layout*. În orice imagine bidimensională, înțelegerea spațiului este evidențiată prin elementele de bază ale compoziției, cum ar fi cadrul, liniile, lumina, contrastul, dimensiunea, punctul de fugă și textura. În mod asemănător, principiile *graphic design*-ului orientează artiștii în folosirea contrastului, tensiunii, echilibrului, armoniei, simplității, proporției, unității în scopul producerii de imagini vizuale atât pentru presa scrisă cât și pentru media vizuală. Aceste principii orientează privitorul din perspectivă estetică, fiind în același timp indicii pentru crearea semnificației. Spre exemplu, într-o reclamă, o imagine aglomerată indică un magazin cu produse ieftine și reduceri. În schimb, un design simplu, câteva obiecte aranjate armonios sau spațiul care încadrează o imagine centrală sugerează un brand de succes sau un magazin elegant și scump.

Inteligența spațială presupune explorarea relației între vizual și spațiu, cunoașterea modului de construire a reprezentărilor, abilitatea de a evoca coerența unui spațiu sau unei acțiuni constituite, filmate sau redade fragmentar, pe baza indiciilor narative și nu în ultimul rând, intuiția de a respecta sau încălca regulile stabilite în editarea imaginilor vizuale.

Paul Messaris și Sandra Moriarty (2005, "Visual Literacy Theory", London, LEA) evidențiază faptul că inteligența spațială subsumează în sens larg activitatea intelectuală presupusă de gândirea analogică. Această activitate presupune abilitatea de a discerne similaritățile aspectelor superficiale ale realității și chiar diferențele dintre acestea. Cea mai simplă ilustrare a analogiilor vizuale o reprezintă corespondența dintre liniile, formele, culorile, structura unei imagini fotografice și elementele fragmentului de realitate reprezentat în imagine. Dar analogiile sunt omniprezente în media vizuală. De obicei prezentarea unor imagini mai mari, poate să crească semnificația lor emoțională, iar derularea rapidă a imaginilor poate să producă un impact visceral. Toate mișcărilor camerei, contrastele luminoase, unghiurile de filmare, viteza imaginilor sunt convenții care sunt folosite pentru a produce analogii vizuale. Acestea sunt considerate cruciale pentru gândirea științifică și pentru creativitatea artistică, ceea ce presupune că gândirea analogică poate mări capacitățile creatoare ale indivizilor.

Analogiile vizuale pot fi folosite pentru a produce metafore vizuale. Ele sunt realizate prin juxtapunerea a două evenimente sugerându-se conexiunea dintre acestea. Acest stil de editare a fost folosit la început de Serghei Eisenstein în 1925 și a fost preluat cu succes de Charlie Chaplin și alți regizori, chiar dacă în filmele contemporane, întreruperea narațiunii și inserția elementelor care sugerează analogia sunt deseori parodii deliberat construite. Metaforele vizuale sunt mult mai frecvente în reclame și clipurile muzicale, care presupun editarea pe baza analogiei vizuale sau conceptuale și în lipsa componente narative. Sunt binecunoscute reclamele care juxtapun imaginea unei mașini cu

cea a unui leu, vultur sau paianjen sau clipul Madonei din 1994, în care lupta de tauri este continuată cu o scenă de sex cu un toreador.

Așa cum am arătat la începutul demonstrației noastre, înțelegerea și crearea semnificației unor astfel de imagini pretinde achiziționarea unui set de abilități, pe care le-am amintit mai sus, și exersarea acestora în procesul producerii și al consumului imaginilor vizuale. Prezența spiritului critic poate să sporească gradul de conștiență al indivizilor referitor la puterea de influențare a imaginilor, care a crescut simțitor odată cu adoptarea tehnologiilor digitale de către industria media. Este adevărat că manipularea digitală poate fi folosită pentru a induce în eroare sau pentru a minți. Nu discutăm aici alterarea imaginilor reale prin fotografiere, proces care implică mai multe niveluri de subiectivitate a autorilor, chiar și la începuturile fotografiei, atunci când se credea că nu există nicio relație între autorul unei imagini și referentul din realitate. Putem aminti în schimb cazurile în care fotografiile au fost modificate pentru că nu se potriveau cu formatul revistei sau pentru a îmbunătăți vizual imaginea ilustrată de fotografie.

Alterarea imaginilor în fotojurnalism (adăugarea, ștergerea, estomparea sau evidențierea, re poziționarea obiectelor) sau imaginile generate de computer, folosite în filme, în scopul producerii de efecte speciale, sunt înțelese de consumatorii care au un anumit nivel de folosire a tehnologiilor digitale. În plus, atitudinea critică față de imagini presupune o înțelegere mai largă a contextului, care face ca unele manipulări să pară acceptabile. Este vorba de imagini alterate pentru a crește importanța unui spațiu sau a unui obiect vestimentar, devenind astfel o modalitate de promovare. În cazul în care alterarea imaginii poate să mintă consumatorii cu privire la realitate, manipularea imaginilor nu mai poate fi acceptată. Dacă falsul nu este prea evident sau de neacceptat, competența vizuală angajează facultățile critice de a descifra modalitățile în care imaginile angajează atenția, emoțiile sau adeziunile privitorilor. Astfel ei pot să distingă, cu deosebire în reclame, tehnicile de filmare care produc analogia cu experiența cotidiană, manipularea punctului de vedere al privitorului față de imagini în scopul identificării cu personajele sau evenimentele prezentate, argumentarea implicită prin compararea obiectelor cu produse sau situații dezirabile, juxtapuneri asociative. Tehnica juxtapunerii asociative presupune alăturarea imaginii unui produs cu cea a unei situații dezirabile și produce o conexiune conștientă sau inconștientă între cele două imagini, pe baza principiului condiționării (Wells, B., Burnet, L., Moriarty, S., 2003, *Advertising principles & practices* (6th ed.), Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall). Din această perspectivă, competența vizuală poate facilita, la modul general, o mai bună înțelegere a forței pe care o au imaginile și mai detaliat, înțelegerea modului în care sunt ele folosite în mass-media și publicitate.

Despre iluzia transcendentă și ce mai rămâne de spus între rațiunea pură și cea practică în privința lui Dumnezeu (I)

Nicolae Turcan

Am scris altădată în această rubrică despre Kant, cu referire la critica argumentului ontologic și la modul de a concepe religia doar în limitele rațiunii. Revin acum, cu încercarea de a înțelege de ce rațiunea teoretică nu poate avea o cunoaștere a lui Dumnezeu, lăsând rațiunea practică să-i postuleze necesitatea, și cum arată raportul dintre conceptul teoretic și postulatul practic al existenței lui Dumnezeu (în acest din urmă caz analogiile cu gândirea teologică se vor impune de la sine).

Așa cum, în *Critica rațiunii pure*, sensibilitatea reprezintă un obiect pentru intelect, tot astfel intelectul constituie pentru rațiune un obiect. Pentru Kant intelectul e o facultate a regulilor, în timp ce rațiunea este o „facultate a principiilor”. „Dacă intelectul poate fi o facultate a unității fenomenelor cu ajutorul regulilor, atunci rațiunea este facultatea unității regulilor intelectului sub principii”.¹ Rațiunea, la rândul ei, posedă concepte pe care, în analogie cu categoriile transcendente ale intelectului, Kant le denumește Idei transcendente. Concepte care încearcă o totalizare a cunoașterii, Ideile transcendente sunt lipsite de orice condiții empirice și, în consecință, ajung în mod necesar, în iluzie. Trebuie subliniat că Ideile depășesc întotdeauna posibilitatea experienței, deși reprezintă concepte scoase din noțiuni. „Ideile desemnează sarcina cunoașterii, ele nefiind la rândul lor cunoaștere. Nu le corespunde nici un obiect. Ele sunt *nu date, ci doar indicate*.”² Ele „se ocupă cu unitatea necondiționată a tuturor condițiilor în genere” și din raporturile pe care le pot avea reprezentările noastre (cu subiectul, cu ele însele, cu toate lucrurile în genere), Kant deduce existența a trei clase de Idei transcendente: cea dintâi conține „unitatea absolută (necondiționată) a subiectului gânditor”, a doua „unitatea absolută a seriei condițiilor fenomenului”, iar a treia „unitatea absolută a condiției tuturor obiectelor gândirii în genere”; așadar psihologie rațională (sufletul), cosmologie rațională (lumea) și teologie rațională (Dumnezeu).³ Prin obsesia pentru totalitate, situându-se dincolo de orice experiență posibilă, aceste idei sunt structurate pe raționamente sofistice, constituind „aparența transcendentă”. Kant numește „paralogism transcendent” raționamentul referitor la psihologia rațională (suflet), „antinomie a rațiunii pure”, raționamentul cosmologiei raționale și, respectiv, „ideal al rațiunii pure”, raționamentul privitor la teologia rațională.

Logica iluziei sfârșește, așadar, în mod inevitabil în contradicție, niciun mod de cunoaștere prin idei concomitent cu evitarea erorilor nefiind posibil.⁴ De aceea încercările de sistematizare teoretică a temelor referitoare la suflet, cosmos și Dumnezeu, tocmai pentru că încalcă „principiul de semnificație”⁵ al unei experiențe posibile, legată de condițiile empirice ale aplicării conceptului, e în mod necesar invalid, rațiunea depășind limitele presupuse de o cunoaștere posibilă. Luând un exemplu elocvent pentru tema acestui studiu, modul în care rațiunea construiește conceptul de Dumnezeu este descris de Kant în felul următor: „Așa este deci mersul firesc al rațiunii

omenești. Mai întâi ea se convinge de existența unei oarecare ființe necesare. În ea, rațiunea recunoaște o existență necondiționată. Apoi ea caută conceptul a ceea ce este independent de orice condiție și îl găsește în ceea ce în sine este condiția suficientă pentru orice altceva, adică în ceea ce conține toată realitatea. Dar totul fără limite este unitate absolută și implică conceptul unei ființe unice, anume al ființei supreme; și rațiunea conchide astfel că ființa supremă, ca principiu originar al tuturor lucrurilor, există absolut necesar.”⁶ În consecință, logica iluziei este, după adjectivul kantian, „firească”. Aceasta însă nu invalidează rațiunea însăși, anulând-o pur și simplu, ci, cu toate că promitea nici mai mult nici mai puțin decât extinderea cunoașterii dincolo de limitele experienței, îi descoperă utilitatea în funcționarea ei regulativă. Prin această nouă dualitate, regulativ-constitutiv, Kant rezolvă problema rațiunii, stabilindu-i totodată limitele. În acest sens, rațiunea nu creează, ci doar ordonează concepte, oferindu-le acea unitate și extindere maximă inaccesibilă intelectului; cu alte cuvinte, folosirea Ideilor transcendente este doar regulativă și niciodată constitutivă, orice altă înțelegere conducând cu necesitate la erori și contradicții.

Odată cu sublinierea rolului și limitelor Ideilor, critica metafizicii devine astfel posibilă și, odată cu ea, se edifică și critica împotriva ontoteologiei.⁷ „Dialectica transcendentă” demască, prin critica celor trei Idei transcendente, științele metafizice individuale precum psihologia rațională, cosmologia și teologia, ale căror condiții de posibilitate nu le îndreptățesc să susțină cunoașterea rațională a suprasensibilului. Limitele rațiunii pure sunt subliniate cu tărie: „Rezultatul tuturor încercărilor dialectice ale rațiunii pure ne confirmă nu numai ceea ce am dovedit în Analitica transcendentă, anume că toate raționamentele noastre care vor să ne conducă dincolo de câmpul experienței posibile sunt înșelătoare și lipsite de fundament; ci el ne învață totodată această particularitate, anume că rațiunea omenească are o înclinație naturală de a depăși această limită, că Ideile transcendente îi sunt tot atât de naturale cum îi sunt intelectului categoriile, cu deosebirea totuși că în timp ce acestea din urmă duc la adevăr, adică la adecvarea conceptelor noastre cu obiectul, cele dintâi produc o simplă, dar irezistibilă aparență, a cărei iluzie abia poate fi înlăturată prin cea mai riguroasă critică.”⁸ Prin urmare, cunoașterea metafizică e contradictorie, fiindcă, pe de o parte, ea nu poate exista în afara sintezei dintre categoriile intelectului și datele furnizate de intuiția sensibilă și, pe de altă parte, metafizica își desfășoară argumentele adeseori fără a apela la datele experienței. Metafizica ratează, așadar, cunoașterea, iar cunoașterea, ca sinteză între intelect și intuiție, este o limită de care metafizica trebuie să țină cont. Dacă o face, ea devine o metafizică în limitele rațiunii (aici intrând chiar și religia); dacă n-o face, ea nu mai poate fi denumită cunoaștere.

Faptul este întărit de distincția dintre fenomen și lucru în sine: întrucât cunoașterea, chiar atunci când

e necesară și universală, nu se oprește decât asupra fenomenului, această limită afectează și pretențiile metafizicii de a avea acces la lucrurile în sine. Prin urmare, susține Kant, nicio metafizică viitoare care alege să ignore metoda critică și să nu țină seama de limitele rațiunii înseși nu poate fi validată cu numele de știință.

Și atunci, mai este în genere posibilă metafizica? Noua metafizică pe care o propune Kant începe, după cum am putut observa, ca știință a limitării, ca știință negativă, fără să afecteze faptul că, în fond, scepticismul clamat de Kant este, ca ultimă propunere, pozitiv: construcția unei metafizici pe temelii solide, neafectate de logica iluziei. Locul metafizicii speculative e preluat de metafizica critică, văzută ca știință a limitelor rațiunii umane înseși. De asemenea, fiind afectată ca teorie a lumii suprasensibile, metafizica devine totodată o teorie a cunoașterii, o epistemologie.⁹

În aceste condiții, atacul lui Kant la adresa metafizicii devine la fel de semnificativ pentru metafizica teologică: odată cu demascarea speculației ca aparținând logicii iluziei, orice teologie rațională sau naturală nu mai poate fi susținută. Este criticat conceptul de Dumnezeu al metafizicilor raționaliști, văzut ca principiu explicativ și cauză ultimă, însă chiar dacă existența lui Dumnezeu este indemonstrabilă, credința rămâne neafectată, fiind refundată în moralitate. Limitele care afectează rațiunea teoretică se vor dovedi, în cele din urmă, un avantaj pentru cerințele rațiunii practice, în măsura în care, inexistența impedimentelor teoretice în calea credinței morale, vor susține credința, chiar dacă într-un mod care nu relevă de rațiunea teoretică, deci nu constituie o explicație științifică. Iar metafizica teologică, până la a deveni o formă de religie morală, va trebui să suporte criticile cele mai radicale din toată istoria ei filosofică, atacuri în urma cărora argumentele ontologic, cosmologic și teleologic vor fi lichidate. Ce se întâmplă în aceste condiții cu raportul dintre conceptul teoretic al lui Dumnezeu și Dumnezeul postulat al rațiunii practice, vom vedea în numărul viitor.

Note:

- 1 Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, Ed. Științifică, București, 1969, p. 285.
- 2 Wilhelm Windelband, *Filosofia kantiană*, traducere de Marius Mureșan, Grinta, Cluj-Napoca, 2005, p. 113.
- 3 Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, p. 304.
- 4 Vezi și Roger Scruton, *Kant (= Maeștrii spiritului)*, traducere de Laurențiu Staicu, Humanitas, București, 2006, p. 73.
- 5 Prin „principiul de semnificație” P.F. Strawson definește tocmai necesitatea prezenței obiectelor intuiției empirice în cadrul cunoașterii (vezi P. F. Strawson, *Limitele rațiunii: un eseu despre Critica rațiunii pure a lui Kant*, traducere de Valentin Cioveie, Humanitas, București, 2004, p. 190).
- 6 Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, p. 472.
- 7 Termenul de ontoteologie, care a făcut istorie odată cu critica heideggeriană a metafizicii, e definit de Kant drept teologie transcendentă care „crede că îi cunoaște [lui Dumnezeu, n.n.] existența prin simple concepte, fără cel mai mic ajutor al experienței” (vezi ibidem, p. 499).
- 8 Ibidem, p. 505.
- 9 Vezi Wilhelm Windelband, *Filosofia kantiană*, pp. 41-42.

structuri în mișcare

Ziua Culturii Naționale, Rotondele 13 și rîsul lui Mircea Nedelciu

Ion Bogdan Lefter

De ce o Zi a Culturii Naționale?

N-am mare entuziasm față de ideea de Zi a Culturii Naționale. Știm că există una așa-zicînd „generală”, a întregii patrii, sărbătorită de mai bine de două decenii, de la căderea regimului comunist, pe 1 decembrie, și altele ale unor meserii și ocupațiuni (Ziua Armatei, Ziua Minerului ș.a.m.d.). E un mod cam festivist de a celebra valori simbolice și identități colective. Zile ale Culturilor Naționale nu știu dacă mai există prin alte părți. Ideea în sine mi se pare nu doar inadecvată, căci cultura n-ar trebui tratată festivist, ci și cam semidoctă. Dar... în fine: să zicem că-și au și grandilocvențele rolul lor într-o societate. Să fie, deci!

De-aici încolo, am două obiecții mai apăsate. Prima privește momentul instituirii; a doua – alegerea datei de 15 ianuarie.

Lansarea unei atari inițiative în plină criză economică și financiară e o gafă „salvată” doar de coloratura ei populistă și – iarăși – festivistă. Organizarea presupune cheltuieli, adică o risipă inadmisibilă într-o perioadă în care, din cauza sărăciei bugetului național, cetățenilor li se taie din venituri și li se măresc impozitele. Pe de o parte, măsuri de austeritate de tipul „curbelor de sacrificiu”, pe de alta, bani aruncați pe festivități: iată o bună definiție a imoralității politice.

Data confirmă semidoctismul concepției: 15 ianuarie, nașterea lui Mihai Eminescu, era cea mai „la îndemînă”. Pentru ca o asemenea „sărbătoare a culturii românești” să nu fie strict personalizată ar fi trebuit aleasă o zi de relevanță colectivă, nu individuală. Rezultatul s-a văzut imediat, la prima ediție a „Zilei”: peste tot în țară, celebrată n-a fost cultura în ansamblu, ci personalitatea „poetului național”, care era oricum sărbătorită ritualic, an de an, la data respectivă. Acum s-a făcut și mai cu sîrg, pe alocuri în forme și mai penibil-patetice, în discursuri și mai liricoid-naționaliste, însoțite de recitări și mai leșinat-„patriotice”, și anume... cu mai mari cheltuieli! *Cui prodest?*

În context, spre a nu da o impresie de pesimism incurabil – o speranță: aceea că în anii viitori evenimentul va fi regîndit. Conform legii, urmează ca Ministerul Culturii să elaboreze un „ghid anual al manifestărilor dedicate acestei sărbători”. Poate că, redactate cu inteligență, instrucțiunile vor evita supra-festivizarea zilei lui Eminescu și vor îndemna la reflecții asupra culturii ca sistem complex de valori...

Multe Rotonde 13

Emblema *Rotonda 13* s-a impus în anii 1970-1980, legată de Șerban Cioculescu și de Muzeul Literaturii Române: atunci au fost lansate și s-au făcut cu bună regularitate evocări ale unor autori dispăruți, cu participarea „supraviețuitorilor”, a unor foști colegi și prieteni, a unor „martori de epocă”. Cioculescu le prezida, cu „enciclopedismul” lui istorico-literar, extins pînă la cele mai mărunte detalii bio-bibliografice, și cu

vestitul lui umor caustic. Denumirea venea de la locul de desfășurare, și anume încăperea din centrul clădirii, zisă Sala rondă (are colțurile rotunjite), și de la data fixă, aleasă cu... sarcasm: 13 ale fiecărei luni! S-au publicat și volume cu transcrierile evocărilor: *13 Rotonde 13* (1976) și *Alte 13 Rotonde 13* (1981).

Reluate în perioada postcomunistă, întîlnirile au furnizat materia altor tomuri, pînă la – deocamdată – *Alte noi Rotonde 13*, VI (2008-2009). Nu s-au mai ținut regulat, ci doar în anumite perioade. La finele lui 2010 a fost programată o serie în care, după Gellu Naum (pe 22 septembrie), au fost evocați – vai! – și cîțiva dintre cei mai „grăbiți” dintre colegii noștri de generație, plecați mult prea repede într-o lume mai bună: Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Ion Stratan, Ioan Flora (*Rotonde pe 27* octombrie, 17 și 30 noiembrie, 17 decembrie – nemaifiind urmărită data de 13...). La evocarea lui Gellu Naum am asistat (ca și, pe 29 octombrie, la o „prelungire” cu David Esrig, aflat atunci în București – sub genericul formal de „conferință”, însă regizorul-prieten a depănat și el amintiri despre autorul dramatizării după *Nepotul lui Rameau*...). La întîlnirile despre George Crăciun și Ionică Flora n-am putut ajunge. La cea despre Nino Stratan am participat, alături de Traian T. Coșovei, Radu Călin Cristea, Mircea Cărtărescu, Tudor Jebeleanu și, ca amfitrion, Lucian Chișu, directorul actual al Muzeului. Nu eram în București pe 17 noiembrie, cînd a fost programată evocarea lui Mircea Nedelciu, însă, înainte de plecare, am scris despre el un mic text care a fost apoi citit în seara *Rotondei* (secvența care urmează)...



Dorel Găină

Re-Art

Mircea rîzînd...

Îmi închipui că toți cei care l-au cunoscut pe Mircea Nedelciu și i-au fost apropiați – mulți, căci avea vocația prieteniei – au același sentiment: că, pe măsură ce anii trec (s-au strîns – cînd, oare?! – deja 11), plecarea lui grăbită pare din ce în ce mai incredibilă. Și din cauză că, între timp, mai-toți cei care i-am fost alături am trecut de vîrsta îngăduită lui, pe cînd el rămîne încă-tînăr la cei 49 de ani neîmpliniți, mai tînăr decît noi, cei rămași aici, mereu-tînăr deci, niciodată îmbătrînit, doar cu semnele de încărunțire care abia anunță senectutea, binișor înainte. Absența mai e incredibilă – firește – și din cauza „prezenței” intense a lui Mircea ca scriitor, prin prozele pe care ni le-a lăsat: cînd le recitesc (și analizez cîteva în fiecare an la Universitate, împreună cu studenții mei, de obicei cu cei „postgraduali”, masteranzii), mă frapează de fiecare dată, mereu și mereu, prospețimea lor, „contemporaneitatea” acută pe care o degajă, de parcă-ar fi scrise acum, de parcă marele prozator, cu privirea lui atît de atentă la lumea din jur, cu inteligența scormonitoare și cu foarte speciala capacitate de a identifica și de a conceptualiza „structurile cotidianului” (ca să reiau o sintagmă cu carieră internațională), ar continua să fie printre noi. Temele lui – polimorfismul cotidian, adaptarea la ritmurile iuți ale existenței postmoderne, la valul de informație care se revărsă peste noi și la *high-tech*-ul devenit indispensabil, apoi manipularea prin text, respectiv independența de gîndire – nu sînt, oare, de cea mai imediată actualitate și la anul 2010?!

Iată, scurtă, și o trăsătură de portret. Pe prietenul nostru Mircea Nedelciu l-am văzut și sobru, și îngîndurat, și preocupat, și trist, și în suferință, însă cea mai caracteristică rămîne pentru mine imaginea următoare: Mircea rîzînd, însoțindu-și aproape întotdeauna replicile cu surîsuri șmecheroase sau cu hohote pline, cu chipul destins în poantă, în haz, în ironie. Era natura lui veselă, pozitivă, glumeată, cu o aparență de superficialitate petrecăreață, dar și masca dincolo de care, rămîinînd deschis, comunicativ, prietenos, se ascundea marea gravitate cu care scruta realitatea, lumea, viața. Mircea rîzînd și privindu-ne cu ochi ghiduși, dar – de fapt – sfredelitori...

¹ Ținînd cont și de împrejurările concrete ale acestei prime ediții a Zilei Culturii Naționale, care au favorizat improvizațiile: Legea de instituire, adoptată în Parlament pe 7 decembrie 2010, a fost publicată în *Monitorul Oficial* pe 13 decembrie 2010 (cf. http://www.monitoruloficial.ro/mofnou/index.php?page=acts&action=search&term=&nr=&date=&date_end=&pg=88), deci cu circa o lună înaintea datei de desfășurare, ceea ce înseamnă că n-a mai fost practic timp pentru o pregătire atentă. (Apropo de improvizație: în același *Monitor Oficial* e publicat și Decretul prezidențial de promulgare a Legii, datat – vai! – ...6 decembrie, cu o zi înainte de adoptarea în Parlament!!! – cf. http://www.monitoruloficial.ro/mofnou/index.php?page=acts&action=search&term=&nr=&date=&date_end=&pg=87...)

zapp media

Războiri pe rol

Adrian Țion

Vechiul război al legilor educației („legea Funeriu” versus „legea Andronescu”), pornit anul trecut, continuă săcâitor, sub o formă când atenuată, când explozivă. Victoria lui Funeriu riscă să devină funebră pe măsură ce atacurile la reglementările noii legi se înmulțesc în progresie alarmantă, dezaprobând aspru una câte una implementările cerute. Intrată oficial în vigoare recent, la 9 februarie 2011, Legea Educației Naționale adoptată de actualul ministru al Educației continuă să nemulțumească și să stârneasce dure reacții de contestare și blamare din partea sindicatelor, a presei și a cadrelor didactice direct afectate. Ultimul duel mediatic între protagoniști l-a înregistrat *Realitatea TV* prin aducerea față în față a rivalilor, doi berbeci încăpățânați (amândoi sunt din zodia Berbecului), postări pe poziții ferme, dispuși să discute, să argumenteze, dar nu să cedeze. Nici buchetul de flori oferit cavalereste doamnei Andronescu de ministrul în funcție cu ocazia zilei sale de naștere n-a fost în stare să dezamorseze tensiunea luptei cam fără obiect acum.

Noua lege nu dă dreptul parlamentarilor să păstreze calitatea de șefi de universități, astfel că Daniel Funeriu le-a dat un ultimatum rectorilor vizați, sperând să scape și de „coșmarul său

permanent” Ecaterina Andronescu. Numai că femeia e tot femeie și nu se dă bătută așa ușor nici cu legea în față. Ba mai mult, doamna Andronescu dă dovadă de o perseverență și o perspicacitate tipic feminine. Chiar în legea adversarului a găsit ușița salvatoare, adică posibilitatea să se fofileze abil, rămânând cu ambele funcții. Alți senatori sau deputați și rectori, dar bărbați, au declarat, rezonabil, că în termen de 30 de zile se vor gândi și vor alege între cele două variante. Ecaterina Andronescu a găsit soluția dintr-o ochire. Explicația ei este cât se poate de logică. Iat-o: „În legea educației se menționează că cele două funcții nu sunt compatibile. În aceeași lege însă, la punctul 2, se precizează că aceste prevederi se iau în calcul în momentul ocupării mandatului.” Cum ea nu se află în fața acestui moment, ci mult după, normal ar fi să n-o afecteze. Va avea câștig de cauză iscusința feminină? Dacă s-ar numi Elena Udrea, cu siguranță.

Sumbrela predicții ale adversarilor politici l-au pornit pe ministru să procedeză la placarea lor. Pe un ton liniștitor, Daniel Funeriu a crezut că le taie respirația alarmiștilor declarând că sunt bani pentru plata salariilor din învățământ până la sfârșitul anului calendaristic 2011. Parcă n-am mai auzit noi de-astea la început de an și prin octombrie -

noiembrie îi vedeam cum dau din colț în colț. Numai că, indiferent de promisiuni, Federația Sindicatelor Libere din Învățământ crede că planul de reformare va duce la „distrugea iremediabilă a sistemului din educație”. Motivele sunt multiple. Eșalonarea temerilor are în vedere în primul rând dezastrul provocat de reducerea a 15.000 de posturi și când s-a ajuns la reducerea drastică a veniturilor cadrelor didactice navetiste prin nedecontarea cheltuielilor de transport, Funeriu a sărit să se apere că această sarcină ține de administrația locală, nu de Ministerul Educației. Reacția Ecaterinei Andronescu a fost promptă, arătând ce demersuri a făcut și cum ar trebui asumată această carență, dar actualul ministru a învinuit-o că nici ea, în perioada mandatului, nu a fost în stare să dea o rezoluție adecvată problemei, lăsând-o în coadă de pește. Pasați de la un mandat la altul, din nou la discreția consiliilor locale (și ele sărăcite), profesorii navetiști sunt iarăși umiliți, batjocoriți, cu venitul restricționat sub o altă formă. Ministrul se spală pe mâini de problemele mai grave, se întoarce cu spatele când e vorba să dea bani, în schimb ia măsuri sănătoase în privința organizării activității școlare, cum ar fi sporirea predării la clase simultane în mediul rural, fără creșterea retribuției, desigur, sau interzicerea sărbătoririi zilelor de naștere la serviciu pentru angajații din învățământ. Reglementări ce țin de un adevărat ocrotitor al dascălilor prigoniiți și umiliți de alții.

rânduri de ocazie

Teatrul independent “Sala mică” la fabrica de scaune Antares...

Radu Țuculescu

Păi, dacă este vorba despre o fabrică de scaune, ghici oare ce piesă se poate juca acolo? Evident... *Scaunele* de Eugen Ionescu. Ideea (lăudabilă!) aparține tinerei regizoare *Mihaela Panainte*, altfel o “pasionată” a unor astfel de spații, fondatoarea teatrului independent “Sala Mică”. În acest sens, trebuie să (re)amintesc că ea este inițiatoarea proiectului de la Fabrica de pensule (din Cluj), unde fostele încăperi muncitorești și birouri funcționărești fură transformate în săli de teatru, de expoziții, de simpozioane, de workshop-uri, chiar de balet. În funcție de planurile acestei regizoare plină de energie, dinamică și inventivă, capabilă (încă) să facă singură cam tot ce ține de organizare, de management, de reclamă etc. etc.... asta pe lângă punerea în scenă, adică pe lângă actul artistic în sine, adică de regie, meseria ei “principală”, prima ei dragoste... O dragoste care a “rodit” pînă la această oră de două ori pe textele aceluiși “tătic” genial: Eugen Ionescu.

Primul spectacol a fost *Delir în doi* iar următorul *Scaunele*, tot un soi de delir în doi...

Dacă Eugen Ionescu a imaginat un spațiu gol, arid, uscat, ridat precum sînt și personajele sale, care se va umple, treptat, cu scaune, triste fantome ale unor idealuri veci neîmplinite, ale unor vieți insipide, dureros de banale, Mihaela Panainte procedează exact pe dos. Spațiile fabricii de scaune sînt un soi de depozite, de hale pline de obiecte, secțiuni din scaune, din mobile,

mormane de ambalaje, de scule, de mecanisme, de schele metalice... Deci spații foarte aglomerate, sufocate parcă de obiecte. La crearea acestui ambient a lucrat, cu ingeniozitate, scenografa *Carmencita Brojboiu*. Aici își deapănă povestea vieții lor insignifiante cei doi bătrîni, în timp ce se cațără, se rostogolesc ori sar aproape acrobatic printre elementele de decor. (Spectatorii șed, cumiți, pe scaune după ce au fost îndrumați spre ele de către lanternele muncitorilor îmbrăcați în salopete albastre și curate, cu state de plată “pe bune” la fabrica respectivă, transformați - inspirat-de regizoare în actori-figuranți). Mișcările, adesea surprinzător de agile ale actorilor, diluează puțințel dimensiunea tragică a personajelor dar conferă o dinamică specială spectacolului, ocolind orice moment de plictis. Și-apoi, la un moment dat, unul dintre muncitori (cel care se dovedește a fi, în final, Marele Orator, purtătorul celebrului “mesaj” către omenire!) culcă trupurile vlăguite ale bătrînilor pe-un stivuitor și le duce într-alt spațiu de joc, altă hală, făcînd semne spectatorilor să-l urmeze cu încredere. Aici se întîmplă primirea fantomaticilor invitați celebri (culminînd cu însuși Împăratul!) cărora bătrîni le oferă nu scaune adevărate ci doar cadrele acestora, păi cine naiba să șadă cînd totul se derulează doar în imaginația lor bolnavă?! Din cînd în cînd, scenele lor de blîndă nebunie sînt întrerupte de un intermezzo pe muzică de jazz stil anii '30, nebunesc de

veselă, pe care muncitorii figuranți “patinează”, exuberant, în mișcări de dans, prin fața spectatorilor, printre cadrele de scaune, sub nasul actorilor. Aceste intermezzo-uri veselo-ghidușe par oarecum în disonanță cu piesa propriu zisă. Eu, însă, le-am perceput ca pe o materializare a indiferenței noastre, a nepăsării noastre cea de toate zilele față de suferințele și necazurile celorlalți, față de durerile și frămîntările altora. Și iată, în sfîrșit, Marele Orator (interpretat de muncitorul David Ion Sabău) înălțat de motorul stivuitorului, lansîndu-și mesajul către omenire: câteva sunete nearticulate și...atî! El este, firesc, mut. Nepăsarea oamenilor nici nu merită un alt soi de mesaj...

Regizoarea a apelat, dovedind curaj dar și intuiție, la doi interpreți de la Teatrul maghiar de stat Emöke Kató și Farkas Lóránd. Colectivul teatrului maghiar, cum am mai spus-o și altă dată, este la această oră unul dintre cele mai bune din țară. Actorii au interpretat excelent textul în limba română, s-au mișcat perfect, cu artistică dezinvoltură, punctînd subtil derizoriul cu grotescul tragic al unor ratați inconștienți de derularea stearpă a vieții lor. Iar muncitorilor-figuranți, angajați ai fabricii, sînt convins că le face plăcere să participe la realizarea acestui spectacol în propria lor “casă”, ba chiar pot fi mîndri de contribuția pe care o aduc la finalizarea unui act artistic demn de aplauzele noastre, cei care ședem, comozi, detașați și ușor indiferenți, pe scaune... Păreră mea.

jazz story

Jazzul privit cu alți ochi

Ioan Mușlea

Poate că, după o întrerupere a serialului intitulat JAZZSTORY, care a durat mai bine de o lună, cel mai nimerit ar fi să încerc să reiau povestirea începând cu un rezumat al evenimentelor și împrejurărilor care au dus – imediat după 1900 - la apariția/nașterea jazzului. De fapt, lucrurile s-au petrecut într-o atmosferă și în condiții destul de greu de lămurit pe de-a întregul.

În lumea ciudată și extrem de amestecată a Sudului american (a se vedea și universul faulkerian!), exista „cu brio” și făcea valuri ieșite din comun celebrul oraș-port New Orleans; acesta părând să fie o reîntrupare a celebrului Babilon: toate rasele și culorile „Pământului” își dăduseră parcă întâlnire în piețele care - o dată cu apropierea nopții - pulsau înnebunitor, dar mai cu seamă în Storyville, faimosul cartier al bordelurilor, tractivelor și bombelor în care se dansa „la greu”. De la o vreme, muzicanții (mulți dintre ei făcând parte dintr-o lume cu totul aparte, cea a creolilor) începuseră tot mai mult să practice așa-zisul stil *ragtime*, întrecându-se pe sine în a sinco-pa în draci tot felul de marșuri, reminiscențe din opere italiene sau ritmuri și melodii îndrăcite din ținuturile Caraibelor la care, adeseori, se adăugau și compoziții proprii. De la un moment însă, viteza, virtuozitatea și ritmurile de-a dreptul diabolice puteau părea fără acoperire și, într-un fel, cam lipsite de „vână”, lăsând impresia că „funcționează”... în gol, cumva mecanic. Senzația devenea și mai stranie dacă - din întâmplare - prin preajmă, se producea și vreun pian mecanic, care se dovedea pe dată a nu fi cu nimic inferior prestației pianistului în carne și oase. *Ragtime*-ul a fost și a rămas o muzică plăcută, antrenantă, care a făcut ravagii în universul atât de special al bordelurilor sau al așa-ziselor saloane de dans.

O ilustrare extraordinară a acestei lumi de pe la 1900 o datorăm unui cineast de mare talent, Louis Malle, care - în filmul său „Pretty Baby” (devenit faimos în lumea celor care mănâncă doar cinema pe pâine) - reînvie într-un mod de-a dreptul sufocant atmosfera sulfuroasă dintr-un astfel de stabiliment. Pe noi ne interesează însă cu precădere faptul că putem urmări la treabă un

pianist formidabil, versat în toate secretele *ragtime*-ului, dar și că (amănunt deloc lipsit de importanță!) muzica filmului i se datorează în totalitate unei celebrități într-ale genului, pe numele său Ferdinand „Jelly Roll” Morton. Dacă îți va cădea în mână și vei apuca să citești amintirile lui Satchmo (Louis Armstrong) s-ar putea să rămâi cu impresia că Louis Malle și l-a ales în calitate de coscenarist.

Lucrurile s-au schimbat însă considerabil din clipa în care muzica care se făcea tot mai insistent auzită de prin toate cartierele și mahalalele negrilor a început să câștige teren, sfârșind în cele din urmă prin a „virusa” iremediabil spectaculoasele, elegantele, dar nu mai puțin găunoasele *ragtime*-uri. În fond nu a avut loc decât invadarea (dacă nu cumva chiar luarea în stăpânire!) a confortabilului și superficialului *ragtime* de către de către tot ce se ascundea înapoia exprimării rugoase, icnite și obsesive a *blues*-ului, *gospel*-ului sau a neliniștitoarelor *negro-spirituals*. Totul s-ar putea defini prin câteva cuvinte: rănille adânci (niciodată vindecate!), traumatizarea cumplită a unor suflete chinuite, umilite, dar și specificul cu totul aparte al formelor și modalităților muzicale de exprimare explozive/depresive ale cântecelor negrilor care nu fac decât să exprime tragedia și frământările acestor umiliți și obidiți. Cu timpul, această molipsire/îmbolnăvire avea să devină un soi de sinteză unanim acceptată/practicată în întreaga Americă, însă începuturile unei asemenea muzici nemaiîntâlnite vor rămâne pe veci legate de faimosul New Orleans.

În Statele Unite, la Tanglewood, există un institut privat care și-a propus să înlesnească accesul copiilor și tinerilor la orice gen muzical. Am avut prilejul să vizionez mai multe conferințe-dezbateri urmărind explicarea problemelor jazzului și popularizarea acestuia. „Profesorii” erau superstarul Wynton Marsalis și reputatul dirijor japonez Seiji Ozawa, aflat la pupitrul unei mari orchestre studențești. În sală, sute de copii de toate culorile. Treaba mergea grozav, copiii erau extaziați, exemplificările - extraordinare. Într-una din ședințe, cei doi experți se ocupau chiar de începuturile jazzului. Știau totul și orice, erau convingători „până

dincolo” însă - în chip surprinzător - n-au catadicsit să pomenească un cuvânt despre mizeria și sărăcia acelor vremuri. În schimb, istoricul de artă și documentaristul Ken Burns a „ieșit” cu o mulțime de fotografii „de pe la 1900” care au darul să te cam pună pe gânduri. Nu vezi decât mizerie, noroaie, terenuri virane și - ca un fel de leitmotiv - priviri hămesite, pustii, goale de orice expresie. Aceasta va fi fost, de fapt, cealaltă față a momentului ieșirii în lume a jazzului. Pe de altă parte, însă, și lumea (cu precădere cea neagră!) în care jazzul era la el acasă, era departe de una ideală! Cei mai importanți exponenți ai perioadei New Orleans, Louis Armstrong (poreclit Satchmo) și Sidney Bechet, erau - de fapt și la urma urmelor - niște bătăuși agresivi care au gustat din plin plăcerile pușcăriilor. În același timp, prostituția era considerată o meserie onorabilă: mama aceluiași Satchmo, de pildă, era o fostă prostituată care, la câte un sfârșit de lună mai problematic, împinsă de nevoi, își mai aducea acasă câte un client agățat de pe stradă. Da, erau vremuri grele, iar Sudul mai suferea, pe deasupra, și de o străveche și tenace tradiție într-ale trândăviei.

Iată-ne ajunși, așadar, la sfârșitul capitolelor închinat nașterii jazzului. În cele ce urmează - după cum se obișnuiește pe la casele mari - vă vom pune la dispoziție o selecție de înregistrări (de bună seamă, indispensabile!), precum și numele câtorva dintre muzicienii cei mai renumiți „de pe la 1900”. Aș dori însă să vă previn că - prin forța împrejurărilor - indicațiile și recomandările subsemnatului vi se vor părea probabil cam sărăcăcioase. Aveți perfectă dreptate să vedeți lucrurile într-astfel, dar să nu uitați că trăim într-o epocă a calculatorului și nu prea văd rostul extragerii (chiar și pentru Dumneavoastră!) a unor liste sau pomelnice nesfârșite de nume și înregistrări din moment ce fantasticele motoare de căutare ale neasemuitului „Goagă!” nu fac decât să aștepte să vă sară într-ajutor.

Iată cum ar arăta, după părerea mea, o listă succintă:

Blues: Big Bill Broonzy (Big Bill Blues, Good Time Tonight); John Lee Hooker (Mad Man Blues, Alone, The Healer); Lightnin' Hopkins (Blues in my bottle; Lightnin'); Elmore James (Whose Muddy shoes); Blind Lemon Jefferson (The immortal; The King of the Country Blues); B.B. King (Singin' the Blues, Lucille); Muddy Waters (Mud in your Ear, The Chess Box), Roosevelt Sykes (Music is my Business).
Negro spiritual: Mahalia Jackson (Nobody knows the Trouble I've seen, In the Upper Room), Willie Blind Johnson (Praise God I'm satisfied), Marion Williams (Surely God is able, Gospel Caravan), Sister Rosetta Tharpe; The Stars of Faith.
Ragtime: Scott Joplin (Ragtime Pioneer, Elite Syncopation, The Entertainer).
New Orleans: Kid Ory (Kid Ory & Teddy Buckner, The Sound of New Orleans); Jimmy Noone (Jimmy & the Kid); Johnny Doods (The Complete Johnny Doods).



muzica

Fericita renaștere a concursului "Gh.Dima"

Mugurel Scutăreanu

Lumea (neună) de astăzi este un tărâm al întrecerii. Suntem din ce în ce mai mulți pe fața pământului și dăm din coate tot mai viguros (ca să nu zic *agresiv*) pentru a răzbi prin hățișul de nevoi și năzuințe de toate felurile. Și dacă, în cazurile fericite, nu suntem neapărat constrânși s-o facem, atunci de-ndată intervin diverși factori educaționali care, mai întâi ne inoculează, apoi ne cultivă idea cursei spre "citius, altius, fortius". Deși nu sunt convins că este o pornire întru totul pozitivă, cert rămâne faptul că, cel puțin în artă, iureșul acesta de nestăvilit aduce satisfacții, trăiri mirifice, clipe de neșters în amintirile iubitorilor de frumos. Și puțină hrănire a orgoliului, să recunoaștem - un rău necesar în acest context. De aceea, nu poate decât să ne bucare reînvierea unei competiții din lumea sunetelor, după o perioadă de latență de 13 ani, determinată de motive lesne de presupus. Este vorba despre concursul de interpretare muzicală "Gh. Dima", inițiat în 1984 și care, până în 1998, ajunsese la ediția a XII-a, tematica sa variind de la an la an: compoziție, canto, diverse instrumente. Flacăra s-a reaprins, din câte am înțeles, în urma pledoariilor persuasive și de cea mai nobilă sorginte ale prep. drd. Răzvan Cosmin Poptean pe lângă cărmuirea Academiei de Muzică "Gh. Dima". Tânăru dascăl universitar dorea o întrecere la înalt nivel pentru clarinet probabil (instrumentul său drag) și, dând glas acestui vis, a primit următorul răspuns din partea distinsului profesor și compozitor Adrian Pop, rectorul prestigiosului for artistic amintit: "de ce să înființăm un concurs nou, atâta timp cât avem unul, aproape uitat, care tânjește la reîncarnare? Hai să-l reluăm de anul viitor (discuțiile aveau loc la sfârșitul lui 2010), și să dedicăm ediția de reînnodare a tradiției clarinetului și flautului". Acord general. Zis și făcut! S-a dat sfoară-n... lume și nu mică le fu mirarea dregătorilor curții muzicale clujene când o mulțime de viteji, gata să se lupte zi de vară până-n seară pentru glorie, își trambătară venirea în urbea de pe Someș într-un alai ce depășea 130 de suflete! Și nu numai din ținuturile învecinate ci și de peste mări și țări, până hăt spre meleagurile Soarelui-Răsare. Ei... dar după bucuria dintâi, veniră grijile și nopțile albe. Purcoi mare de galbeni era trebuincios iar visteria țării, aproape goală (și pe deasupra... *supervizată* de FMI), ținea averile ferecate cu șapte noduri. Noroc cu oamenii de suflet. Lăsând șaga la o parte, n-am să vă înșir toți binefăcătorii care au înlesnit noua ființare a concursului (găsiți aceste liste pe Internet), mărginindu-mă la a vă aminti că mari case producătoare de instrumente din domeniul acoperit de competiție au sărit, care mai de care, să trimită răsplată bogată celor ce aveau să se încununeze cu lauri. Și uite-așa, cu umărul pus de gospodarii locali și cu ceva arginți veniți chiar de la candidați, visul cel străveziu s-a încheiat, prefăcându-se în lucru aievea. Mai trebuiau năimiți judecători pe măsură și, nu că n-am fi avut noi asemenea oameni cu pricepere, dar s-au trimis solii și la împărțiri îndepărtate, mai întâi ca turnirul să fie de rang ales și-apoi ca să nu rămână loc de... cleveteli.

Sorocul hotărât pentru înfișșarea voinicilor a fost ziua de 7 februarie. Pentru a le arăta ucenicilor vrăjitori cam cine le va cântări știința, marea întrecere s-a deschis cu un concert dăruit tuturor celor de față de către trei mari maeștri: flautistul Bálint János din Ungaria, clarinetistul Philippe Cuper din Franța și oboistul Aurel Marc (ordinea citării a fost alfabetică, orice încercare de ierarhizare între acești corifei cu

cariere impresionante fiind, deopotrivă, inutilă și irelevantă). Într-o sală plină-ochi, cum rar se poate vedea, am ascultat, cu răsuflarea tăiată, *Concertul pentru flaut, oboi și orchestră* de Antonio Salieri (admirabil redat de soliști însă modest acompaniat de către o orchestră studențească, în special atacurile cornilor stărnind zămbete) și *Concertul nr. 2 pentru clarinet și orchestră* de Ludwig Spohr, acel "maestru uitat" care în vremea sa era asemuit cu Mozart și Beethoven. Apoi a început concursul propriu-zis: marți, 8 februarie și miercuri, 9 februarie, etapa I (cu probe simultane la cele două instrumente), iar joi, 10 februarie, etapa a II-a (semifinala) desfășurată în același mod. Unele lucrări au fost impuse, altele au putut fi alese de către concurenți din liste cuprinzând creații de referință din literatura pentru instrumentele în cauză. S-au avut în vedere stilul interpretării lucrărilor din repertoriul universal, virtuozitatea (la acest capitol existând liste speciale) și capacitatea de a înțelege și reda în caracter piesele românești (o culegere distinctă). Finala a avut loc în dimineața zilei de vineri, 11 februarie, la Casa de Cultură a Studenților, concurenții rămași în competiție (cinci flautiști și patru clarinetiști) fiind acompaniați de orchestra Filarmonicii *Transilvania*, condusă de dirijorul Mihail Agafița (Republica Moldova). Repertoriul fazei finale a fost impus și a constat din *Concertul în sol major pentru flaut și orchestră* de W. A. Mozart și din *Concertul în la major pentru clarinet și orchestră* aparținând tot geniului de la Salzburg. În seara zilei de vineri ne-am bucurat de gala laureaților, în același lăcaș de cultură și în compania selectă a aceleiași orchestre.

Dintr-o întvedere, acordată cu amabilitate de către președintele juriilor, prof. univ. dr. Aurel Marc, a reieșit că personalităților reunite în cele două comisii nu le-a fost tocmai ușor să stabilească ierarhia definitivă a concurenților, în primul rând din cauza nivelului foarte ridicat al acestora. Desigur că atunci când oamenii judecă oameni, elementele subiective sunt, practic, de neînălțurat. De pildă, unii concurenți erau discipoli ai unor membri din juriu însă regulamentul strict de notare și decența caracteristică spiritelor elevate, au eliminat echivocul sau compromisul. În plus, sistemul de apreciere prin vot s-a dovedit fără fisuri. Dar haideți să vedem componența juriilor, lucru extrem de important, zic eu. Când se va contura pleiada de vârfuri reunite acolo, veți avea o imagine mult mai largă asupra competiției "Gh. Dima". La secțiunea flaut: Pierre-Yves Artaud (Franța), profesor la Conservatorul Național Superior din Paris - președintele juriului; Bálint János (Ungaria), solo-flautist al Orchestrei Filarmonicii Naționale din Budapesta, profesor la Musikhochschule din Detmold (Germania) și la Academia de Muzică "Fr. Liszt" din Budapesta; Gavril Costea, profesor la Academia de Muzică "Gh. Dima" din Cluj; Virgil Frâncu, profesor la Universitatea Națională de Muzică din București; Ioan Bojin, director și flautist al Filarmonicii de Stat din Sibiu. La secțiunea clarinet: Philippe Cuper (Franța), solo-clarinetist la Opera Națională din Paris, profesor la Conservatorul Național din Versailles - președintele juriului; Luis Humberto Ramos (Mexic), profesor la Conservatorul Național din Ciudad de Mexico; Ioan Goilă, profesor la Academia de Muzică "Gh. Dima" din Cluj; Doru Albu, profesor la Universitatea de Arte din Iași; Emil Vișnescu, profesor la Universitatea Națională de Muzică din București. Așadar - echipe de elită! Ce au hotărât acești seniori ai artei și ai didacticii instrumentale? Știind că lista tuturor

premiilor li s-ar părea unora lungă și seacă (așa și este, în sine), mă voi rezuma la a consemna primele trei locuri din clasamente. (Aici săvârșesc o mare nedreptate, călcând în picioare, cu ingratitudine, dorința aceea ardentă - pe care am trăit-o și eu de câteva ori în viață - de a-ți vedea numele scris, cât de mic, pe documentul final al unui concurs).

Flaut: premiul I - Ueno Seiya (Japonia/Franța) - un flaut "Cantabile" oferit de *Pearl Flutes* (Japonia) și un concert cu Filarmonica din Sibiu; premiul al II-lea - Kelly Fiona (Irlanda) - un flaut *Trevor James "Virtuoso"*, un cap de flaut *Sankyo* și un concert cu Filarmonica "Dinu Lipatti" din Satu Mare; premiul al III-lea - Szabo Vanda (Ungaria) - un flaut Tomasi oferit de *Tomasi Flutes* (Austria).

Clarinet: premiul I nu s-a acordat (!); premiul al II-lea, poziția 1 - Umehara Kie (Japonia/Elveția) - un clarinet "RC Prestige" oferit de firma *Bulft Crampon* (Franța), un concert cu Filarmonica *Transilvania* din Cluj, un muștiuc de cristal *Pomarico* (Italia) și un voucher (un bon valoric, dacă vreți) de 100 E, oferit de firma *Vandoren* (Franța); premiul al II-lea, poziția 2 - Philipp Bruno (Croatia) - un clarinet "Virtuoso" oferit de firma *Patricola* (Italia) și un voucher de 100 E (*Vandoren*); premiul al III-lea, poziția 1 - Eletskiy Sergey (Rusia/Germania) - o cutie dublă de clarinet oferită de firma *Henri Selmer* (Franța); premiul al III-lea, poziția 2 - Nemirovskiy Yury (Ucraina) - un muștiuc de cristal *Pomarico* (Italia) și același voucher din partea firmei *Vandoren*.

De bună seamă, vă-ntrebați unde-or fi românii noștri? Să-mi fie cu iertare dar... s-au cam pierdut pe drum. Din 21 de conaționali înscriși la flaut și 24 la clarinet, notăm abia două premii speciale la flaut - acordate de editura franceză *Alphonse Leduc* celor mai buni concurenți români din concurs și adjudecate de Beres Sándor Otto (!) și Codrea Flavia-Maria - și două premii speciale la clarinet - cel intitulat "Junior" (cuvânt grăitor în sine) câștigat de Dorinel Puia și distincția pentru cea mai bună interpretare a piesei "Invocazioni" de Viorel Munteanu, acordată lui Daniel Paicu. Școală bună avem, magiștri pe măsură iarăși avem, cu toate acestea, cel puțin de astă dată, n-am urcat pe podium. O dovadă indirectă de nepărtinire. (M-aș fi lipsit bucuros de ea...)

Gala laureaților a fost un moment absolut minunat. Erau până și flori pe scenă, în vase mari, pe care scria, prea mare, "Florăria Magnolia". (La *Neujahrskonzert* de la *Musikverein* din Viena n-ai să vezi, ferit-a Sfântu', printre cascadele de flori, vreo panglică pe care să scrie "din partea orașului San Remo" deși tradiția opulentei ofrande a depășit 30 de ani). Într-un veritabil festival Mozart am aplaudat o victorie japoneză pe linie, cele două concerte amintite mai sus fiind re-create la un nivel cu totul remarcabil de flautistul *Ueno Seiya* și clarinetista *Umehara Kie*. Nici nu vorbesc de surmontarea dificultăților tehnice, spun doar atât: frazare măiastră, rafinament dinamic și timbral, muzicalitate până în vârful unghiilor. În sinea mea, dincolo de plăcerea auditivei, m-a înfiorat forța tinerei generații nipone, în stare să transforme instrumentele muzicale în adevărate săbii de samurai. Fata, cel puțin, sub fragila aparență feminină, ascundea un vulcan. Ne-a cântat, ne-a și dansat puțin, ne-a învățat chiar și plecaciunea japoneză!

Așadar, avem din nou un concurs muzical "Gh Dima", viu. O fi zăbind multumit în barbă patronul spiritual, acolo, în înalțuri... Fatidicul număr 13 s-a arătat de bun augur în acest rând (a fost a XIII-a ediție), întrecerea dovedindu-se o reușită de netăgăduit, în primul rând o izbândă în reînnodarea tradiției. Dorința ctitorilor este ca sărbătoarea să devină bienală. Așa să fie! Din păcate, nouă, românilor, ne este peste puțină de greu a ne închipui cum vom trăi peste doi ani și dacă ne va mai arde de întreceri...

Ritual. Carnaval. Teatrul Caraibelor

Alba Simina Stanciu

Un capitol inedit al spectacolului și recent al dramei care se dezvoltă paralel cu o mentalitate artistică stranie, sălbatică, aglomerată, ce îmbină trăsăturile arhaice cu cele de avangardă, ia amploare în perimetrul Caraibelor începând cu ultimele decade ale secolului XX, promovând pe scena elitistă termenii gen "cultură de margine", "liminalitate" sau "periferie artistică". Metisajul disciplinar și cultural, natura poliglotă a dramei și *performance*-ului, starea de *betweenness* dau naștere unei literaturi dramatice născute din substanța și structura unui spectacol ritualic, instinctiv, inițiativ. Fantezia creativă este continuu stimulată de *praxis*-ul religios tribal și transa *voodoo*, de mediievala dramă liturgică vest-europeană și *misterul* catolic, de carnavalul zonei, de "estetica neagră" de Trinidad, specifică, cu *background* în reminiscențele africane din teatrul *Yoruba*. În această direcție menționăm activitatea companiei *St. Lucia Arts Guild* (1950) - un veritabil laborator demarat și susținut de contribuțiile laureatului Nobel (1922) Derek Walcott și Roderick Walcott (fratele geamăn) și în anii '80-'90 de poezii Kendel Hyppolite și John Robert Lee - și *Trinidad Theatre Workshop*, întemeiat tot de Derek Walcott în 1959, punct de conjuncție și distilare a fenomenelor artistice arhaice, tradiționale, care încurajează producțiile *folk*, creația tinerilor dramaturgi. Instituția adoptă o strategie educativă complexă, de la teatru pentru copii până la centru de *training* pentru actori. Primează o politică de culturalizare prin promovarea, în acest teritoriu contemporan-primitiv analfabet, a pieselor lui Jean Genet, Dario Fo, Wole Soyinka (laureat Nobel, 1986), a repertoriului autoarei de culoare Ntozake Shange, a succeselor de pe Broadway ale lui Neil Simon, a *folk*-ului politic al sud-africanului Athol Fugard. Demersul este substanțial legat de fenomenul dezvoltat în scop similar de artele plastice locale prin lucrările celui mai important artist din St. Lucia, Harold Simmons și de curentul *New World Negro*, un umanism negru, dezvoltat în subteranele culturii mixte anglo-franceză. Însă drama lui Walcott deține supremația pe aceste scene. Substanța dramei walkottiene fixează ca temă prioritară identitatea hibridă într-o căutare permanentă a rădăcinii și autenticității prin jonglarea cu personajele homerice în fabulosul poem *Omeros* (1990), cu *Robinson Crusoe* în *Castaway* (1965) sau cu structuri spectaculare euro-africane în *Pantomime* (1978), concepută în formula parodic sacră *Christman Panto*, ce mixează teme ca raportul colonizați-colonizatori, *music-hall* și *folk* sau Don Juan în *The Joker of Seville*, superlativ al complexității dramei-*performance* cu rădăcină în cultura carnavalului Indiilor de Vest și ritualului african. Mizanscena este dominată de *performance*-ul local, se aliniază proiectului general de "caraibizare" a miturilor fondatoare și a personajelor din teatrul clasic european. Este notabilă piesa *The Joker of Seville*, după modelul dramei *El Burlador de Sevilla* (1630) de Tirso de Molina, înscrisă în cheia spectacolului cu specific de Trinidad (scrisă la cererea *Royal Shakespeare Company* din Stradford upon Avon), centrată pe un *performance* cvasi-ritualic, substanțiat din

folclorul hispano-afro-american și din miturile care au luat naștere în timpul sclaviei negre, transpuse în alegoria misterului medieval catolic.

Umanismul demarat de Walcott este consolidat de un alt personaj marcant, vital pentru *performance*-ul din Caraibe, Kendel Hippolyte, regizor și dramaturg din Santa Lucia, ce echivalează literatura ritmurilor și mesajelor din muzica *rap* și *reggae*. Autorul este considerat de Walcott echivalent al dramaturgilor englezi din sec. XVII, noul Alexander Pope sau John Dryden. Anii '80 înseamnă o tendință vertiginosă de îndreptare spre teatrul popular, prin activitatea grupului de teatru *Lighthouse Theatre*, orientat pe o strategie de spectacol adusă de ritualul descendenților *Yoruba* nigerieni. Sunt aduse în sfera spectacolului cult mascaradele, fenomenul dansant *Calypso* din zona Trinidad-Tobago, elementele de spectacol din festivalurile *Papa Djab* (de la cuvântul francez *diable*; *djabii* sunt patru personaje care cântă melodii stranii, dansează convulsiv) axat pe *voodoo* din zonele Haiti și în special St. Lucia. Carnavalul zonei, *performance*-ul, sunt dependente genetic de manifestările *Camboulay* - cuvânt ce provine de la *Cannes Brulées* (Bețele arse), sărbătoare a africanilor din Trinidad eliberați din sclavie, cu sexualitate afișată agresiv și obscen, pliată în permanență pe spiritul muzicii, al pulsului ritmic și sinistru degajat de sunetul tobei africane (multă vreme interzisă de autorități). *Kalinda*, alt dans african (pe ritmuri uneori improvizate) folosește torțe, steaguri incendiate cu benzină. Este suportul ritmic, muzical al "dramei" luptelor simbolice, al artelor marțiale de descendență africană desfășurate în *gayelle* (spațiu circular destinat luptelor, folosit și ca perimetru de spectacol în multe din dramele *performance* ale lui Derek Walcott). Instrumentele sunt originale: *tambu* (instrument de percuție vechi aparținând nativilor *aruba* decimați de colonizatori) și *steelband* (percuție metalică unică) a cărei naștere este legată de rebeliune și instinctul pentru ritm (*bamboula*, *ghouba*, *kalinda*). În consecință, spectacolul cultivat care direcționează limbajul dramei este o sinteză între cânt (*calypso*, *chutney*, *rapso*), dans (*kalinda*, *limbo*, *bele*), ritual și meșteșug tradițional (costumele de carnaval tip *mulatress*, instrumentele inedite și măștile).

Un grup teatral aparte - ce reprezintă un interes crescând în critica de teatru orientată pe antropologia suburbană a metropolelor - este *Sistren Theatre Collective* din Jamaica. Este înființat în 1977 de profesorul de dramă Honor Ford Smith de la *Jamaica School of Drama*. De la început, grupul este alcătuit din 13 membre, femei fără educație, fără tangențe cu teatrul, care au ajuns la Kingston pentru munci mizere aducând cu ele situații și experiența din zonele sărace și periferice. Programul companiei impune mesajele feministe și le îmbină cu resursele teatrului popular jamaican, este un teatru al educației pe modelul promovat de Habib Tanvir în India, Athol Fugard în Africa de Sud, Augusto Boal (1931-2009) cu *Teatrul Optimaților* din Brazilia și fenomenul teatral african *Teatrul pentru dezvoltare*. În cadrul *performance*-ului *Sistren* este



Dans *Canboulay*

adus, în prim-plan, ritualul morților *Etu* și *Nago*, variații ale ritualurilor *Yoruba* din Africa. *Sistren* recurge în același timp și la formula unui teatru de investigație socială. Problema centrală este statutul femeii în Jamaica, suferința femeii, modul abject în care este tratată de societatea patriarhală, soț sau tată. Menționăm pe această direcție montări memorabile în zonele cele mai sărace, atât urbane cât și rurale, începând cu spectacolul *work in progress Bellywoman Bangarang* (1987) cu tema gravidității la adolescente necăsătorite, *Bandool-oo Version* (1979) sau *Ida Revolt inna Jonkonnu Stylee* (1985), bazată pe situația reală din 1930, revolta *Ida* a muncitorimii sărace din Kingston (scenariul se bazează pe interviurile actorilor din grupul *Sistren* cu participanții la revoltă). Interesant este felul în care compania *Sistren* interpretează rolul femeii în această revoltă: planificarea acesteia, conducerea, instigarea și participarea la rebeliune. Spectacolul folosește elemente de *Jonkonnu* (mascaradă predominant masculină de origine africană din tribul *Yoruba*) cu multe simboluri (mim, muzică, dans și ritm) și carnaval. Ne întâlnim în acest repertoriu cu creația celebrei autoare de culoare de pe teritoriul nord-american, Ntozake Shange, care impune prin dramă probleme ca rasa, genul, abandonul, avortul, violul. Cea mai șocantă și des montată dramă a acesteia este *For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow Is Enuf* (1975), o tematică ce corespunde poeziei performative a grupului *Sistren*.

Deși spectacolul anilor '90 se adaptează continuu rașunilor economice, motive ce generează uneori fenomene de involuție și compromitere a artisticității și autenticității *performance*-ului Caraibelor (spectacolul pentru senzația turiștilor), companii de teatru cu program de avangardă gen *Sistren* sau *Trinidad Theatre Workshop* impun o atitudine puternică de regenerare a resurselor spirituale și culturale, de transformare a lor în valoare intelectuală.

Ce se întâmplă când ai tot ce ai visat

Aglia Stefanova-Oltean

Die *Mountainbikei/Mountainbikerii* – noua premieră a Teatrului German de Stat din Timișoara – cercetează un paradox al spațiului nostru geografic: “Ce se întâmplă când ai tot ce ai visat”. Acest obiectiv evident este formulat chiar de autorul Volker Schmidt în programul reprezentației. Este de ajuns ca să ne facă să urmărim cu interes subiectul și să așteptăm cu un soi de plăcere întunecată dovada melodramaticii legi conform căreia „Los ricos tambien lloran” (“și bogații plâng”). Ca un cercetător pasionat, de mulți ani, al teoriei melodramei, găsesc extrem de interesant că un dramaturg tânăr decide să folosească o structură relațională melodramatică. Toate personajele interacționează în complicate triumfuri de iubire și patrule de prietenie; ele sunt prinse de providență într-o schemă perfectă a dependenței reciproce, fiecare dominându-l pe altul ori fiind obiect al dorinței aceluia, și nu există spațiu neutru de mișcare în afara acestei lumi închise, ca de laborator. Totuși, după ce folosește o schemă melodramatică, Schmidt articulează o sentință tragică despre societatea contemporană – un individ de succes nu este neapărat o persoană fericită sau echilibrată.

Ginecologul de succes Manfred (Rareș Hontzu) și soția sa Ana (Ioana Iacob), un designer de interioare și ea de succes, sunt la fel de imprezibili și nestatornici ca un ins oarecare. Au devenit niște alegorii ale profesiilor lor, niște imagini ale prosperității și beneficiari ai tuturor atributelor unui anume statut social – mașini, case etc. –, dar au pierdut orice legătură cu natura lor umană și cu sinele. De aceea, ei au și niște neîmpliniri fundamentale, imateriale: o viață săracă în nevoi, visuri sau proiecte de viitor. Chiar și succesul poate fi plictisitor și monoton. Ana nu mai are nici un motiv să se trezească dimineața. Și

atunci ce înseamnă succes și ce înseamnă eșec? Dacă Manfred și Ana sunt niște învingători în competiția vieții, care le este răsplata? și care e definiția unui învins?

“Textul este o apologie pentru lucrurile cu adevărat importante, un panegiric al lui *a fi* în opoziție cu *a avea*”, explică regizorul spectacolului, Radu-Alexandru Nica. El a edificat un experiment de laborator. Fiecare personaj este un element chimic pus în interacțiune cu alte cinci elemente. Ritmul reprezentației este alert, chiar fără respiro; la finalul unei secvențe actorii nu au timp să iasă și cad ca morți pe scenă, făcând astfel loc următoarei intrări. Ioana Iacob, Rareș Hontzu, Daniela Torok, Radu Vulpe, Olga Torok și Horia Săvescu urmăresc dinamica textului și structura sa episodică cu o precizie emoționantă. Cu viteza unei curse cicliste ni se prezintă complicatele relații dintre cele șase tulburate personaje.

Autorul pretinde că eroii săi sunt indivizi de succes, care au tot ce-și pot imagina. De cealaltă parte, scenografia lui Dragoș Buhagiar e într-un fel opusă luxului și bunăstării la care ne-am aștepta. Urmând problematica de substanță a piesei, Buhagiar redă niște spații interioare, niște interioare vide spiritual, care au nevoie să fie re-create. La intrarea în sala teatrului, vedem o scenă sugerând imagini ale unei băi vechi, ce necesită renovarea, două portaluri acoperite cu niște draperii murdare, două rampe de bicicletă. Scena nu redă un spațiu confortabil, ci unul rece, decadent și precar, unde totul e vechi, aproape distrus și care amenință să se prăbușească oricând. Totul e uzat, decolorat, lucrurile sunt aruncate haotic ici-colo. Nimic nu sugerează o casă prosperă sau un birou strălucitor și modern.

Scena e descentrată, așa cum sunt și personajele. Totuși, e ușor identificabilă imaginea unui copac al vieții alegoric, ce are în loc de crengi roți



de bicicletă. Ciclismul e de altfel singura libertate temporară din piesă (celebrul ginecolog e un pasionat mountainbiker la sfârșit de săptămână, ca alternativă la viața sa oficială). Prin acest halou Manfred are șansa să se sustragă experimentului – moare (sau mai degrabă alege să moară) într-un accident rutier. O explozie de laborator.

Vedem în *Die Mountainbikei/Mountainbikerii* cariere în destructurare, o pierdută plăcere de viață, adulter, gelozie, teamă, disperare, ca în orice melodramă. Dar spre deosebire de melodramă, aici revenirea, echilibrul nu mai sunt de găsit. Rezultatul experimentului: o tragedie. Concluzia: lumea are nevoie de noi definiții și valori.

sport & cultură

Copiii de Aur ai tenisului de masă clujean

Demostene Șofron

2010 a fost un an fast pentru tinerii sportivi ai secției de tenis de masă din cadrul CSM Cluj-Napoca, an care readuce în memoria afectivă rezultatele de excepție ale generației '60-'70. Nu întâmplător fac această apropiere. Ea are în vedere un proiect generos, cu bătaie lungă, gândit și materializat *step by step* de Septimiu Șipoș, președintele Asociației Județene de Tenis de Masă Cluj, un proiect care are ca punct de reper, reîntrarea CSM-ului clujean în elita europeană. Știm rezultatele generațiilor antrenate de regretatul Paneth Parkas, avem proiecția rezultatelor care vor veni în timp grație jucătorilor Rareș Șipoș, Vladimir Anca, Octavian Anca, Robert Balaj, Vlad Hurloi, Vlad Lungu, băieți de AUR în senul adevărat al cuvântului.

Este de ajuns să parcurgem în datele esențiale, rezultatele anului 2010 : locul 1 și campioni naționali U13 (Bistrița, februarie 5 - 7) în componența Rareș Șipoș, Vladimir Anca, Octavian Anca și Robert Balaj. Titlul național a fost obținut la capătul unui veritabil tur de forță, 4:0 cu CSM Arad, 4:0 cu Pristavu II, 4:1 cu CSM LPS Slatina, 4:0 cu CSM Bistrița, 4:2 cu Pristavu I, 4:1 cu Tapo cărei în finală. Sînt scoruri care

nu necesită multe comentarii.

Mergem mai departe pe firul succeselor : Rareș Șipoș - Vladimir Anca ocupă locul 2 la Open-ul Austriei - Lindle AG de la Viena (aprilie) * Paleta de Argint pentru Rareș Șipoș, categoria U10, în cadrul Campionatelor Naționale de tenis de masă de la Giurgiu, competiție în care echipa CSM-ului Cluj se clasează pe locul 2 la echipe (Șipoș, Balaj, Hurloi, Lungu) * Campionatele Naționale de juniori U13, Cîmpulung, 11 - 13 iunie - aur pentru dublul Rareș Șipoș - Vladimir Anca (3:1 finală cu Tapo Carei); în plus, Vladimir Anca reușește bronzul la individual și un aur la dublu mixt, pereche cu Andreea Clapa (CSM Bistrița) * Open-ul Croației, mai 2010, U11, aur pentru dublul Șipoș - Vladimir Anca * Top 12, Mediaș - Rareș Șipoș - locul 1 * Szolnok, Ungaria, august, trei locuri I pentru Rareș Șipoș : la U13, U 11 și U 15 !!! * Open Championships Joola Hungarian - Cupa Europei : Rareș Șipoș pe locul 1 la U 11, Vladimir Anca pe locul 1 la U 13, bronz în competiția echipelor * Top 12 Cîmpulung Muscel 2011, juniori III : Vladimir Anca pe locul 4, Rareș Șipoș pe 5 * clasa-

mentul juniorilor III la începutul anului în curs : 2. Vladimir Anca - 342 puncte, 6. Rareș Șipoș - 152 puncte.

Cred că v-am convins. Avem toate motivele să credem în acești tineri ai CSM-ului clujean, să credem în materializarea și finalizarea dorită a proiectului gândit de Septimiu Șipoș în calitatea lui de președinte AJ Tenis de Masă Cluj, să apreciem munca celor care se ocupă de destinele acestor tineri talentați, dăruți și serioși. Tineri înzestrați cu har pentru tenis de masă, urmași demni ai unor Gheorghe Cobârzan, Adalbert Rethi, Radu Negulescu, Dorin Giurgucă, Șerban Doboși, Gheorghe Bozga. Este generația de Aur a tenisului de masă clujean în mod special, românesc în general. La ea ne raportăm de fiecare dată cînd aducem în discuție rezultate, clasamente, numele amintite regăsindu-se în foarte multe articole și lucrări de specialitate. Păcat doar că sînt prea puține lucrările dedicate așilor mingii de celuloid, acestea putîndu-se număra pe degetele unei singure mîini.

Revin la copiii Cetății. Ceva îmi spune că tenisul de masă de la CSM Cluj-Napoca va reveni în elita europeană și nu numai, în următorii ani. Cred în acest demers sportiv. Să credem cu toții.

film

Discursul regelui

Lucian Maier

Filmele britanice cu succes de casă considerabil vînd povești lejere. Sînt construite după o rețetă hollywoodiană clasică, a cărei acțiune, din punct de vedere dramatic, îmbracă poli narativi pe care, în termeni propuși de Tzvetan Todorov, i-am putea rezuma astfel: ordine - dezordine - restabilirea ordinii. Față de ceea ce vedem în mod normal în producțiile de peste ocean, filmele britanice de succes aduc cîteva grame de exotism, prin care istoriile acestea se evidențiază. Exotismul vine din două direcții: dinspre fostele colonii, cazul lui *Slumdog Millionaire*, un film în care Danny Boyle reușea să lege trei aspecte care pică pe gustul publicului - viziunea hollywoodiană, acțiunea bollywoodiană și emisiunea-concurs *Vrei să fii milionar?*; cealaltă sursă de subiecte de interes general este curtea regală. Dacă italienii ar face un film despre curtea papală, unul cu picanterii, probabil că interesul ar fi la fel de mare.

Pentru cei mai mulți dintre noi, curtea regală e un loc misterios. Unele dintre cele mai dragi reverii ale copiilor izvorăsc din dorința de a fi prinți și prințese; apoi, curtea regală e un spațiu în care nu poți pătrunde, încît să examinezi viața locală cu proprii ochi; e un spațiu ultra-dezirabil și, mai presus de orice, e un spațiu sacru (o sacralitate - orice dinastie trăiește sub aura *sîngelui*, element central în toate mitologiile pămîntului - la care atentează numai vedetele de cinema: și ele sînt de neatins, și ele trăiesc sub semnul roșu-lui, și lor li se închină publicul, doar că în alt context).

Primul film al anilor 2000 care vorbea despre evenimente din viața casei Windsor a fost *The Queen*. În comparație cu filmul actual, *The King's Speech / Discursul regelui*, realizarea lui Stephen Frears din 2006 e mai provocatoare și ca subiect (casa regală după moartea prințesei Diana, relația reginei Elisabeta a II-a cu prim-ministrul Tony Blair)

Colin Firth și Helena Bonham Carter în *Discursul Regelui*

și ca realizare (Frears a subliniat contrastul dintre regalitate și normalitate existent în mintea fiecărui spectator, a filmat interioarele reședinței regale pe 35mm pentru a da un aspect somptuos curții, în timp ce aspectele care privesc viața lui Tony Blair, precum și ieșirile Reginei în public, au fost filmate pe 16mm, pentru a da imaginilor un aer televizual, mai realist, de documentar TV).

Imaginea lui Tom Hopper e stilizată, pentru a crește senzația de epocă, de alte-timpuri-pe-care-filmul-le-discută. *The King's Speech* arată ca o pictură de John Constable, în tente închise, gri-verzui-albăstriei, ceea ce dă peliculei un aer nobil, de operă-de-artă. În ceea ce privește povestea, însă, lucrurile sînt cît se poate de coborîte, țelul autorilor fiind acela de a arăta că și regii sînt oameni. În acest sens, accentul cade pe bilbiiala prințului Albert Frederick Arthur George, viitorul rege George al VI-lea al Marii Britanii. E puțin probabil ca *The King's Speech* să fi avut un succes atît de mare dacă ar fi înfățișat, să spunem, conflictul inițial dintre regele George al VI-lea și Winston Churchill și apropierea celor doi de după 1940, dacă ar fi stăruit asupra viziunii politice a lui George al VI-lea, asupra poziției sale față de invazia Poloniei și Cehoslovaciei. Dacă Tom Hopper ar fi construit o dramă politică, axată pe detalii și decizii care au marcat istoria anilor treizeci și patruzeci, nu cred că filmul ar fi fost la fel de frecventat și de plăcut.

În debutul filmului realizăm că Albert (interpretat de Colin Firth) nu poate ține discursuri în public din cauza defectului de vorbire. Nu e o problemă extremă, nu e succesul la tron, are un frate mai mare. Lucrează cu tot felul de specialiști în logopedie, însă nu reușește să-și strunească bilbiiala. Defectul devine cu adevărat problematic atunci cînd fratele lui Albert



abdică pentru a fi alături de iubita sa, Wallis Simpson, o americană deja divorțată de două ori, astfel că nu mai putea fi soția regelui, o femeie divorțată nefiind compatibilă cu unul dintre statuturile pe care le are domnitorul Marii Britanii - cap al Bisericii Anglicane. Norocul lui Albert e că de cîteva ani lucrea cu un actor ratat - Lionel Logue (jucat de Geoffrey Rush) -, iar munca lor părea că dă roade în ostoirea handicapului verbal.

Aici e concentrată toată istoria de pe ecran, în relația lui Lionel cu Albert. Monarhia e desacralizată și apropiată de marele public în coregrafia verbală pe care o concep autorii acestui film, pe care valsează cei doi protagoniști. Lionel îl trece pe Albert prin puțină psihanaliză și îl ajută să se descătușeze (iar descătușare înseamnă potop de înjurături), îi arată că anumite traume din copilărie stau în spatele dificultăților sale de exprimare, îi arată că e și el om și că, pentru a reuși în misiunea pe care și-o asumă, trebuie să își îmbrățișeze umanitatea și să se împace cu sine; și, pe cît posibil, în măsura în care ei vor deveni prieteni, să reușească să îl vadă pe el, pe Lionel, în fiecare membru al poporului său. Filmul e previzibil cap-coadă și dincolo de istoria știută. Și fiecare secvență e construită cu atenție, încît să obțină o emoție precisă în spectator. Iar cînd e un subiect atrăgător, cînd actorii joacă bine, cînd imaginea e rafinată și cînd Beethoven e folosit cumsecade în film, cu siguranță autorii știu că nu vor rata box-office-ul. Nici nominalizările la Oscar.

Nu mai contează că e simplist, că - poate mai mult decît regele însuși în realitate - e atît de obsedat de bilbiială încît, pe ecran, totul e raportat la ea, chiar și Hitler. Acesta din urmă nu e o amenițare pentru întreaga Europă, așadar și pentru Marea Britanie, el e doar un bun orator, în timp ce regele nu e!

Forspan

Ioan-Pavel Azap

Rețeaua de socializare (*The Social Network*, S.U.A., 2010; sc. Aaron Sorkin, după o carte de Ben Mezrich; r. David Fincher; cu: Jesse Eisenberg, Rooney Mara, Bryan Barter) este o însăilare pe un subiect (hai să-i zicem) fierbinte, de actualitate: nașterea, apariția, descoperirea, inventarea, în urmă nu cu mulți ani, a *face-book*-ului, din frustrarea unui individ timid și, mai ales, din imposibilitatea de a comunica afectiv cu cei din jur. Sincer să fiu, n-am înțeles prea bine ce vrea să spună filmul, care este miza poveștii. E adevărat, ne depersonalizăm tot mai mult și mai rapid, individul își pierde indentitatea, oamenii devin, inclusiv prin *face-book*, o masă tot mai amorfă, impersonală, imbecilizată, ușor de controlat, de dominat, de manipulat. Dar parcă asta nu e o virtute a lumii contemporane; ori *Rețeaua de socializare* - impresia mea! - tocmai așa ceva pare a sugera... Cu excepția secvenței de deschidere, demersul regizoral / cinematografic al lui David Fincher este obositor și iritant, atunci când nu plictisește de-a dreptul.

Inspirat dintr-un serial de benzi desenate, **Viespea Verde** (*The Green Hornet*, S.U.A.; sc.: Evan Goldberg, Seth Rogen; r. Michel Gondry; cu: Seth Rogen, Jay Chou, Cameron Diaz, Christoph Waltz, Tom Wilkinson, Edward Furlong) nici nu depășește nivelul unei povești bidimensionale, statice, în care mișcarea (a interpreților, a camerei de filmat) nu are nicio importanță, nicio semnificație. Nu disprețuiesc benzile desenate, dar, când am intrat în sala de cinema la *Viespea Verde*, mă așteptam să văd un film, nu ilustrarea naivă, ca să mă exprim decent, a aventurilor unui individ cam sărac cu duhul.

Căci așa pare Britt Reid, tânărul moștenitor al unui imperiu media metamorfozat peste noapte într-un justițiar invincibil (auto)botezat Viespea Verde: de o candoare ușor retardată. Mă rog, „eroul” nostru n-ar valora nici doi bani calpi, dacă nu ar fi ajutat din umbră de Kato, fostul șofer și mecanic al tatălui său, adevărat geniu tehnic și maestru în artele marțiale. Relațiile dintre cele două personaje complementare sunt superficial ori, uneori, chiar defel motivate, povestea este de un schematism supărător, scenele de luptă - coregrafiate pretențios - se repetă și își pierd foarte repede hazul, actorii joacă parcă la voia întâmplării (conform „partiturii”), plictiseala domină filmul aproape de la un capăt la altul. Singura pată de culoare este Christoph Waltz, care se răsfăță în rolul unui șef mafiot (oarecum) de modă veche, stupefiat, dar nu depășit!, de tupeul mai tinerilor concurenți.

Dincolo de distribuția bine aleasă, dincolo de cinematografierea corectă, de factură „clasică”, dincolo de suspansul bine dozat, **Necunoscutul** (*Unknown*, Marea Britanie / Germania / Franța / Canada / Japonia / S.U.A., 2011; sc.: Oliver Butcher și Stephen Cornwell, după cartea „Out of My Head” de Didier Van Cauwelaert; r. Jaume Collet-Serra; cu: Liam Neeson, Diane Kruger, Aidan Quinn, Bruno Ganz, Frank Langella) se remarcă prin abilitatea cu care „înșală” așteptările, previziunile spectatorului. Filmul debutează în cheie fantastică. Dr. Martin Harris (Liam Neeson), un biolog american, sosește la Berlin pentru a participa la o conferință internațională pe probleme de agricultură (ceva despre noi soiuri de plante comestibile, modificate genetic - și aici



filmul cam pledează, sau în orice caz nu are nimic împotriva, în favoarea recursului la genetică -, care ar urma să scoată omenirea din criza alimentară. În urma unui accident de automobil, Harris are surpriza să constate că, deși el își amintește foarte bine cine este, cei din jur par a nu-l mai recunoaște, inclusiv soția, care se afișează dezinvolt la brațul unui alt bărbat, care are același nume, aceeași profesie, aceeași soție ca și el... Dacă o vreme m-am amuzat imaginând, printre picături, fel de fel de scenarii, pornind de la proza fantastică a lui Mircea Eliade sau de la scheme ale literaturii SF, finalul mi-a „deconstruit” supozițiile, povestea dovedindu-se a fi una cât se poate de realistă. *Necunoscutul* este un film onest, vizionabil, deconectant.

colaționări

Despre Molière cu arma în mână

Alexandru Jurcan

O cheamă Sonia și e profesoară de franceză la periferia Parisului. Elevii... O clasă eterogenă, cu arabi, negri, musulmani. Nimeni n-o ascultă pe Sonia. Nici directorul nu o înțelege, tocmai pentru că vine în fața elevilor îmbrăcată în fustă. Cum sunt acești elevi? Undeva între puritanism, violență și tendință porno. Ea intră în clasă, hotărâtă să le predea Molière. Mingi de ping-pong peste capul ei, strigăte, telefoane mobile cu înregistrări deocheate... Un elev întârziat are un pistol în geantă. Sonia îl confiscă, clachează, își amenință elevii cu pistolul, apoi începe să le vorbească despre Molière. Iată că e ascultată de elevii ostatici, culcați pe burtă în sala de clasă. Suntem în anul 2008. Poliția, ministerul, forțele de ordine... o agitație fără precedent pe coridoarele liceului, părinți înnebuniți... Tot tacâmul.

Filmul pe care îl povestesc se numește *La journée de la jupe* - adică *Anul fusteii*, realizat de Jean-Paul Lilienfeld în 2008, cu Isabelle Adjani și Denis Podalydes (în rolul polițistului clement, Labouret). Inutil să subliniem prestația de excepție a actriței Adjani, premiile obținute, interviurile etc. Ea s-a simțit excelent la filmări cu

acei tineri minunați, perseverenți, la antipodul personajelor jucate.

Julien Green scrie în al său *Jurnal* că „în partea de sus a feței sălășluiește omul spiritual, iar în partea de jos, omul carnal” și consideră că „apetitul excesiv pentru plăcere e o formă admisă a demenței”. Profesoara luptă cu niște tineri care aderă la orice alte plăceri, cu excepția culturii, literaturii. Măcar o dată în viață e ascultată, îi poate moraliza: „Dați un sens sacrificiului părinților voștri!”. Sunată de forțele alertate, Sonia își expune revendicările. Măcar o zi în care să poată purta fustă, fără să fie admonestată. Pe coridor e ministra Educației, dar și Televiziunea. Nicio urmă de rasism în spusele Soniei, ci acuza generală: „Vă interesează doar sexul, drogurile și banii!”.

Numai că, deodată, profesoara devine model de... violență. Un elev îi ia pistolul, deține el puterea, amenință, vrea revendicări și ucide un coleg. Tinerii nu știu cum să utilizeze forța, pare a spune filmul.

După acest film grav, nu mă pot abține să nu reflectez din nou la tânăra generație, cu care mă confrunt zilnic, la ore, ca profesor. Se citește



enorm de puțin, credeți-mă pe cuvânt! Ce m-aș juca... măcar o dată... să-i închid în bibliotecă și să nu-i eliberez până nu citesc o carte. Ușor de afirmat, numai că, mi-e clar că somnul rațiunii naște monștri.

amarcord

„Fellini reușea să aibă mereu entuziasmul începătorului” (III)

de vorbă cu scriitorul, scenaristul și regizorul Gianfranco Angelucci

Doru Nițescu: – La mijlocul anilor '80 Fellini surprinde pe toată lumea din nou: realizează un spot publicitar. În anii care urmează nu doar că repetă acest lucru, dar, în același timp, poartă o bătălie dură împotriva publicității care întrerupe filmele pe posturile private de televiziune. Cum au coabitat cele două direcții care acum par divergente?

Gianfranco Angelucci: – Federico nu avea probleme morale legate de filmarea unor spoturi publicitare, deși a făcut un film în care se plasa în mod clar împotriva publicității, conflictul de care ai vorbit, conflict foarte puternic, fiind cu Berlusconi. Dar filmarea publicitate cu plăcere, pentru că susținea că un regizor trebuie să fie pe platou, trebuie să filmeze, iar acel care îi oferă posibilitatea de a face asta e binevenit. Așa că aceste trei episoade de publicitate din viața cineastului Fellini nu sunt întâmplări. Primul este la Campari, un aperitiv faimos italian, altul pentru pastele Barilla, iar ultimul spot a fost pentru Banca di Roma. Pentru Campari, ideea a fost ca o femeie plictisită, în tren, să schimbe peisajele cu ajutorul unei telecomenzi. A fost prima lui experiență în acest domeniu: totul a fost filmat în maniera felliniană cea mai clasică, folosind machete, folosind platoul pentru toate cadrele, inclusiv pentru compartimentul de tren. Pentru spotul de la Barilla, lucrurile au fost foarte amuzante și pentru că în Italia „rigatoni” are un dublu sens. În acea parte a Italiei, în Emilia Romagna, „rigatone” înseamnă ceea ce în engleză înseamnă... *blow job*. Dar un anumit tip de *blow job*, să nu intrăm în detalii! Ultimele spoturi au fost cele pentru Banca di Roma. Era un moment în care Federico, după ce abia terminase *La voce della luna*, nu ducea lipsă de proiecte, cum se spune câteodată, ar fi putut să lucreze oricât ar fi vrut. Dar a fost curtat de un mare bancher, care a venit cu propunerea de a realiza o serie de spoturi publicitare cu ocazia fuziunii a două mari bănci. Bancherul avea nevoie de un nume sonor pentru aceste spoturi. L-a abordat pe Federico nu neapărat pentru spoturi, cred, dar mai ales pentru a-i folosi imaginea, căci prima ofertă, enormă din punct de vedere financiar, a fost pentru regie, dar și pentru ca Federico să joace rolul psihanalistului. Numai că Fellini nu voia să își asocieze numele cu un produs, oricare ar fi fost el, așa că l-a distribuit pe Fernando Rey. Pentru a realiza *Visele*, așa cum s-au numit spoturile, Federico a folosit din nou propriul material, a folosit propriile lui vise, extrase din *Jurnalul viselor*. Acest *Jurnal* era format din două caiete pline de desene și de notițe. Caietele erau un secret foarte bine păzit de Federico, un tărâm foarte intim al lui, în care nimeni nu avea acces. Ocazional, mai rupea câte o pagină și o dăruia câte unui prieten, dar cele două caiete - unul plin, celălalt pe jumătate completat - erau marele lui secret. Din primul caiet, cel complet, a luat visele care, transformate, cu schema narativă convenită cu bancherul, au devenit spoturile.

– Îmi spunea și Giuseppe Rotunno că se simțea ca la oricare alt film realizat de Fellini.

Asta poate și pentru că filmările au durat mult, s-a filmat foarte, foarte mult material. Disponibilitatea lui de a inventa era, însă, la fel ca atunci când făcea un film?

– Se juca în cel mai clasic stil fellinian, se bucura de acel tip de joc în care cinematograful devine laboratorul său particular de studiu, camera lui de joacă. În acest spațiu totul e permis, de la marea de mătase sau de celofan negru, până la marea desenată cu albastru pe un perete. Secretul acestui tip de joc este că atunci când vezi în cadru fundalul, nu te uiți la un fundal artificial, ci în mîntea ta, ca spectator, prinde viață senzația unei mări și în acest fel convenția devine realitatea subiectivă a fiecăruia dintre noi. În *E la nave va*, Federico face un joc minunat în momentul când tână englezoaică, vorbind cu ziaristul care s-a aprins puțin după ea, vede un apus de soare - evident pictat pe o pânză și iluminat de Giuseppe Rotunno -, clipă în care ea spune: „Ce frumos e! Pare pictat!”. Acest tip de joc, care la finalul filmului duce la dezvăluirea întregului platou de filmare și a uriașului mecanism care susține puntea navei, e de fapt o declarație de dragoste adusă cinematografului. Revenind la publicitate, cele trei spoturi sunt trei mini-filme în care Federico ne povestește, ca întotdeauna, visele sale.

– Ce s-a întâmplat cu acest *Jurnalul viselor* de care aminteați?

– După cum știi, despărțirea finală dintre Federico și Giulietta a fost tragică în cel mai profund sens al cuvântului, dar a fost mereu însoțită de o formă extraordinară de înțelegere și demnitate. Un exemplu este comportamentul Giuliettei atunci când a murit Federico și când secretarul său particular a adus acasă, în Via Margutta, cele două volume ale *Jurnalului*, iar Giulietta a spus: „Sunt lucrurile lui Federico, nu vreau să mă uit în ele. Închideți-le într-o cutie și le depunem în seiful de la bancă.” Iată că avea acest respect extraordinar pentru cel care îi fusese partener, nu doar în viață, ci, și în artă. Acest pact dintre ei a rezistat până la final. Reacția Giuliettei nu mi s-a părut doar reacția unei persoane foarte inteligente, ci și a unui mare complice, a unui mare prieten. (În 2006, momentul realizării interviului, *Cartea viselor* era încă inaccesibilă publicului. Abia în 2008 a fost publicată în condiții grafice excepționale, relevând o operă monumentală, ultima mare operă felliniană. - n.m. D.N.)

– Aș vrea să vorbim despre ultimele proiecte ale lui Fellini. Știu că a făcut o călătorie în America, dar mai știu și că după *La voce della luna* nu a reușit să strângă un buget pentru încă un film. De altfel tot timpul în anii '80 a avut această problemă și din cauza schimbării tipului de finanțare în cinematografia italiană.

– Călătoria în America este o comedie de foarte bună calitate! I se oferise *La Divina Commedia* a lui Dante, cu un contract susținut

financiar de un foarte mare studio american, cu un onorariu fabulos dacă ar fi acceptat să facă *Infernul*. Dar Federico nu a acceptat - și nu ar fi acceptat niciodată să facă filmul, pentru că el, ca autor de film, se povestea pe sine însuși. Aceasta era necesitatea lui de expresie! S-a dus în America și s-a întâlnit cu președintele acestui „major studio”, care îi propunea să facă *Il inferno di Federico Fellini*, dar, în timp ce era într-o sală de consiliu plină cu toți producătorii și directorii de producție, Federico povestea asta cu foarte mult umor, încerca să-i facă să înțeleagă de ce nu ar fi putut să facă *Infernul*. Le povestea că pentru el ar fi fost necesar să îl facă în Teatro 5 din Cinecittà, cu echipa lui, cu fundaluri pictate. Spunea: „Aș fi vrut să fac un infern mic, îmbăcsit, fără aer, aș fi vrut să mă inspir din Luca Signorelli!”; făcea referire la marele pictor de frescă din quattrocento, care a pictat o Judecată de Apoi în domul din Orvieto. E adevărat că americanii nu știau cine e Luca Signorelli, așa că în clipa în care Federico i-a rostit numele, s-au apropiat unul de altul și au șușotit ceva, apoi președintele studioului - descris de Federico drept un mogul care fuma un trabuc enorm, cât o mortadella, umplând camera de fum - s-a așezat comod în scaun și a spus: „Mister Fellini, am înțeles care e problema dumneavoastră, dar o vom rezolva! Îi vom face acestui Luca Signorelli o ofertă pe care nu o va putea refuza!”. Să angajezi ca scenograf un pictor renascentist italian e o performanță, nu? Federico povestea această pățanie demonstrând de ce era imposibil să facă vreun film în America. Mentalitatea americană era mult prea departe de el. În America lucrează bine regizori adaptabili, obișnuți să supraviețuiască în condiții vitrege, obișnuți să înțeleagă imediat mediul în care se mută, dar pentru el, ca italian, ca om pentru care limba și modul lui de exprimare artistică erau strâns legate, exista pericolul să devină unul dintre cei mulți. Apoi, spunea el cu multă sinceritate, într-un film ca acela pe care i-l au oferit americanii, cu un buget de ordinul sutelor de milioane de dolari, vioara întâi nu mai era Fellini, ci acele sute de milioane. Nu asta voia să facă în acel moment al vieții lui. De fapt voia să continue un stil de cinema pe care îl începuse cu *Intervista*. Aveam în pregătire trei sau patru proiecte de acest fel. Primul era dedicat *actorului*. O altă idee era dedicată *producătorului*. Apoi avea un proiect foarte important despre Veneția, pe care voia să-l abordeze în stilul în care realizase *Roma* (deși îl bătea gândul de a face un astfel de film și despre Napoli). Avea multe proiecte în dezvoltare. Unul era despre opera lirică, despre teatrul liric, văzut atât ca artă, cât și ca angrenaj, clădire. Era fascinat de Scala din Milano. Voia să-și analizeze și să își povestească propria muncă, propria poetică, așa cum făcuse în *Intervista*. Acest tip de cinema cerea, evident, un alt tip de abordare nu doar din punct de vedere artistic și financiar, dar mai ales cerea ca producătorii să nu mai aștepte de la Fellini o nouă *La dolce vita*, ci să îl însoțească în acest nou discurs auto-analitic.

Interviu realizat de
Doru Nițescu

Gianfranco Angelucci, colaborator constant al lui Federico Fellini în anii '80-'90, este scriitor, scenarist, regizor, autor de programe de televiziune, profesor. A fost președintele Fundației Fellini din Rimini.

sumar

dreptul la replică		
Michael Shafir	Despre lupi și despre Hobbes pentru începători	2
editorial		
	Asociația Cluj-Napoca 2020 -capitală culturală europeană	3
cărți în actualitate		
Virgil Stanciu	Un decadent la începutul secolului	4
Ștefan Manasia	Biblia psihedelică	5
Octavian Soviany	Omul și manechinul	6
comentarii		
Vianu Mureșan	O iubire sumară și câteva gloanțe rătăcite	7
Irina Petraș	Ion Mureșan, "slavul" de poveste	8
Petru Poantă	Luca Onul, un tradiționalist estetizant	9
Constantin Cubleșan	Confesiuni dirijate	10
lecturi		
Ion Pop	Versuri de Olimpiu Nușfelean	11
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Proximități poetice	12
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	"Un mereu tînăr calpuzan de idei" (II)	13
eseu		
Sergiu Ciocârlan	Câteva precizări referitoare la sensul tradiției în proza lui Slavici	14
verdele de Cluj		
Aurel Sasu	Apologia efemerului	16
emoticon		
Șerban Foarță	Fabule și istorioare (II)	18
poezia		
Bogdan Lipcanu		18
interviu		
de vorbă cu poetul Andrei Fischhof	Întâlnire la Haifa	19
accent		
Simona-Grazia Dima	O capodoperă a gândirii orientale, tradusă în românește (II)	20
ancheta		
Adriana Săftoiu	Faptele confirmă credibilitatea	21
puncte de vedere		
Vasile Radu	De la "cooperativa culturală" la "cultura scindată"... și-napoi la lume dată	22
civilizația imaginii		
Elena Abrudan	Competența vizuală	25
religie		
Nicolae Turcan	Despre iluzia transcendențială și ce mai rămâne de spus între rațiunea pură și cea practică în privința lui Dumnezeu (I)	26
structuri în mișcare		
Ion Bogdan Lefter	Ziua Culturii Naționale, Rotondele 13 și risul lui Mircea Nedelciu	27
zapp media		
Adrian Țion	Războiri pe rol	28
rânduri de ocazie		
Radu Țuculescu	Teatrul independent "Sala mică" la fabrica de scaune Antares...	28
jazz story		
Ioan Mușlea	Jazzul privit cu alți ochi	29
muzica		
Mugurel Scutăreanu	Fericita renaștere a concursului "Gh.Dima"	30
teatru		
Alba Simina Stanciu	Ritual. Carnaval. Teatrul	31
Caraibelor		32
Aglia Stefanova-Oltean	Ce se întâmplă când ai tot ce ai visat	32
sport & cultură		
Demostene Șofron	Copiii de Aur ai tenisului de masă clujean	32
film		
Lucian Maier	Discursul regelui	33
Ioan-Pavel Azap	Forșpan	34
colaționări		
Alexandru Jurcan	Despre Molière cu arma în mână	34
amarcord		
de vorbă cu scriitorul, scenaristul și regizorul Gianfranco Angelucci	"Fellini reușea să aibă mereu entuziasmul începătorului" (III)	35
plastica		
Andor Kőmives	Ceața internațională la Muzeul de Artă din Cluj	36

plastica

Ceața internațională la Muzeul de Artă din Cluj

Andor Kőmives

Proiectul internațional "Ceața-Fog-Brouillard", susținut de către Centrul Cultural Francez, Cluj, a fost lansat ca o provocare adresată artiștilor de la Universitatea de Artă și Design, Cluj și ai Asociației "Art in Situ" din Franța, de a medita asupra sensurilor contemporane ale acestui fenomen, de la efectul vizual plastic, până la fenomenul complex al poluării sau al manipulării politico-ideologice. Lucrările de artă reunite sub acest generic la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca în perioada 3 februarie-6 martie 2011, de o mare diversitate a ideilor și a mediilor de expresie (pictură, fotografie, desen, instalație, proiectie video) vin să confirme interesul artistic internațional pentru acest subiect universal.

Conceptul proiectului pornește de la bogăția semantică a fenomenului de ceață, regăsit în toate culturile. În fond, ce este Ceața? Științific se poate defini ca un fenomen meteorologic, ce constă dintr-o aglomerare de particule de apă, aflate în suspensie în atmosferă, asemeni unui nor albicios, vaporos, translucid, care atinge pământul și care alterează claritatea vederii în adâncimea spațiului prin micșorarea transparenței aerului.

Din proprietatea sa de a ascunde treptat și subtil lucrurile, de a învălui, de a tulbura, de a produce confuzie și neclaritate, ceața își hrănește forța misterioasă a seducției sale artistice și simbolice, face ca acest cuvânt să primească semantic o multitudine de înțelesuri aluzive. Limbajul conține experiențe umane de viață sedimentate, asemeni unui adevărat *sit arheologic* în cuvânt. Fiecare limbă, pentru cuvântul ceață, pe lângă sensul comun al unei vederi neclare, mai păstrează și o serie de sensuri figurate, metaforice. În limba franceză verbul "brouiller" are și sensul de a răvăși, a brui, a tulbura, a se certa, a strica. Limba engleză, în diferite expresii, acordă pentru cuvântul ceață sensuri ca *nedeșluit, încurcat, idei învechite sau confuze, a fi lăsat perplex*. "Old fogey" înseamnă chiar *bătrân excentric sau fată bătrână*. Limba română acordă un sens figurat pentru ceață ca *ceva obscur, neclar, suspect, dubios ascuns, o minte încețoșată, confuză*. „A fi băgat în ceață” mai înseamnă și a fi derutat, manipulat, prostit.

Ceața este un simbol al nedeterminatului și poate fi identificată cu starea nebuloasă de dinaintea creației. Prin caracterul ei fantastic și miraculos, fenomenul de ceață a fost exploatat intens vizual în pictură, fotografie sau film, simbolizând și purtând variate mesaje în culturi și epoci diferite, de la cețurile orizontale sau verticale din pictura extrem-orientală, la cețurile colorate ale unui Turner sau Monet, la abisurile metafizice ale lui Gaspar Friedrich David, la cețurile nocturne însingurate ale lui Brassai, la filmele misterioase ale lui Andrei Tarkovski până

la efectele de *blurare* ale lui Gerhard Richter din pictura și fotografia contemporană.

Iată câteva sensuri ale ceții, așa cum apar în lucrările artiștilor expozanți:

Ceața-politică este sugerată de celebra Casă a Poporului, devenită Parlamentul României, ce plutește ușor în derivă (Ioan Sbârciu), dar și de orizontul speranței opturat (Brigitte Kohl, Jean-Paul Meiser, FR) de planeta făcută ferfeniță (Diana Bell, UK), ori de cartea cețurilor europene (Annabel Ralps, UK). *Ceața-confuzie* apare în privirile unor personaje situate pe strada fericirii (Radu Solovăstru) ori în nebuloasa comunicării din mass-media (Ioan Horváth Bugnaru) sau al comunicării scurt-circuitate (Feleki Károly, Lucian Szekeley). Starea de plutire confuză o regăsim în sufletele însingurate (Emil Dobriban), fie ei chiar iubiți în noapte (Ovidiu Tarța). *Ceața-spațiu metafizic* o percepem în seria de câmpuri halucinante argintii (Helen Ganly, UK, Florin Ștefan), în peisajele plumburii (Adina Comșa) sau în peisaje cu ploaie și ceață (Radu Pulbere), ori în albul-haos primordial, ce precede ordinea (Carole Décary-Loukakis, Mireille Filiatre, FR, Mirjia Koponen, UK), și în albul-plutire al unor perne aflate în suspensie (Marie van Vuuren, NL), cât și în halucinante oglindiri (Károly-Zöld Gyöngy), ori în spațiul imaginar la marginea privirii (Brigitte Mouchel, FR, Belinda Ellis (UK), sau în melancolie de apă, (Mira Marinceș). *Ceața-timp* este sugerată ca zbor ciclic al păsării-umbră pe un ecran solar (Eva Wal, DE). *Ceața-memorie* este o incursiune în lumea copilăriei (Ioana Antoniu), o plutire în apa visului, o metaforă poetică a morții (Andor Kőmives), imaginea-reflex al unui detaliu supradimensionat de amintire (Radu Șerban, Gheorghe Ilea), în chipul-amprentă (István Kudor), în căutarea identității (Mihaela Ilea). Nu a fost ocolită nici semnificația de *ceața-poluare* (Mihaela Gorcea). Ceața mai poate fi privită și ca o ironică trimiteră la sensul de fată bătrână *old fogey* (Ioana Olăhuț), la înșelătoarele fețe ale feminității (Djamila Hanafi, FR, Dorel Gaină), sau la ceața casnică a vaporilor din bucătărie.

Chiar dacă nu sunt epuizate toate valențele semantice și metaforice ale ceții, expoziția internațională *Ceața-Fog-Brouillard*, găzduită în sălile somptuoase ale palatului Bánffy, este un eveniment cultural, spectaculos și provocator, demn de reținut, care a fost prezentat anul trecut și la Muzeul de Artă din Zaláu.

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL I9232 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.

