

TRIBUNA

217



Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul X • 16-30 septembrie 2011



www.revistatribuna.ro

Neagu Djuvvara - 95

Ilustrația numărului: Dumitru Vonica

O carte în dezbatere

Mircea Cărtărescu

Zen

Dumitru Vonica

evocat de Nicolae Steinhardt
și Virgil Ciomoș

Proza

Alexandru Vlad

Secretul

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE 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
Maria Georgeta Marc

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**info****Proiect teatral în Auvergne****Alexandru Jurcan**

Totul a pornit de la Beliş, de la domnul primar Viorel Crainic, care a găzduit echipa din Auvergne. Mai apoi am fost invitat cu trupa "Assentiment" a Liceului Teoretic O. Goga din Huedin să însoțesc elevii din Beliş în Franța, iar acolo, reunind și zece tineri francezi, să realizez un spectacol comun sub genericul *Omul și natura*. Știm bine ce loc important are ecologicul în preocuparea francezilor. Am alergat cu toată forța spre fabulele lui La Fontaine, drept eșafodaj pentru scenariul meu. Desigur, m-am bazat pe vizual, gestică, muzică, mesaj, fără să bănuiesc, la început, imensa solidaritate a tinerilor, creată prin repetiții. O efervescentă rapidă, deoarece într-o săptămână spectacolul trebuia „predat”, prezentat, evaluat.

Iată-ne în autocar, prin 21 august din acest an, în drum spre Franța. A doua zi, seara, eram în regiunea Auvergne, în localitatea Ebreuil. Ne-au așteptat, cred, ore în șir, la acel han al tineretului unde aveai voie să intri în bucătărie, să te servești, să speli vase, să triezi deșeuri, să desenezi, să discuți, să ieși în curte sau pe malul râului Sioulé. Și... mai ales, să fii civilizată și să știi ceva franceză. Gazda principală a fost inimitabila, bonomă, frumoasa Emilie Giraud, care lucrează la Centrul Social, al cărui director - David Sac - venea din când în când, cu un zâmbet tonic, să se asigure că ne simțeam ca acasă. La spectacol a venit, printre alții, Florentin Georgescu, asociat al

misiunii Leader din ținutul Vichy-Auvergne.

Am lucrat alături de colegul și prietenul meu Cristian-Claudiu Filip, mereu atent, preocupat, spontan, cu sugestii benefice. Am început munca teatrală prin exerciții necesare de atelier, ca să înlătur orice atmosferă glacială. Tinerii mei actori m-au ajutat enorm: Bya Tămaș, Ralou Cozea, Diana Stîngă, Bianca Popa, Oana Filip, Lore Filip, Vlăduț Mocan, Cătălin Mocan. Pentru sunet s-a oferit cu entuziasm Xenia Marc. Am început cu defilarea personajelor-animale, am folosit măști și muzică modernă. Nu am renunțat la sticle de plastic, pubele și alte accesorii ecologice. Bineînțeles că spectacolul a avut o latură moralizatoare, o țintă exactă, fără a omite comicul. Febra teatrală l-a cuprins chiar și pe șoferul nostru, magicul Iulian, care a jucat rolul lupului cu o naturalețe de invidiat. Elevii din Beliş au urcat pe scenă pentru a cânta în franceză și în română.

Mai apoi, fotografii, dezbateri, plimbări în natură, scăldat, vizită la Vulcania, la Vichy, ba chiar în cel mai frumos sat, Charroux. În final, regrete, promisiuni, cadouri, adrese... tot tacâmul. Ceea ce rămâne: un spectacol comun, adică uniunea superioară, prin artă. Un ideal revigorant. ■

**Concursul de creație literară pentru elevi
„Lucian Blaga”, ediția a II-a**

Regulament

Direcția Județeană pentru Cultură și Patrimoniu Național Cluj în colaborare cu Revista „Tribuna” organizează Concursul de Creație Literară „Lucian Blaga”, ediția a II-a.

Evenimentul se adresează exclusiv elevilor din învățământul preuniversitar din întreaga țară și urmărește identificarea și promovarea (publicarea) tinerelor talente din mediul școlar.

Concursul cuprinde două secțiuni: una pentru elevii din clasele V-VIII și alta pentru cei din clasele IX-XII.

În acest an concursul are doar secțiune de poezie.

Textele prezentate nu vor depăși 10 (zece) pagini. Ele vor fi expediate pe adresa: Direcția Județeană pentru Cultură și Patrimoniu Național Cluj, Piața Unirii nr. 1, Cluj-Napoca, cu mențiunea *pentru Concursul „Lucian Blaga”*.

Lucrările vor fi semnate la vedere, cu precizarea clasei de studii și a școlii aparținătoare.

Textele vor fi primite pînă în 18 octombrie 2011, data poștei.

Data și locul festivității de premiere vor fi anunțate în timp util.

Responsabil de număr: Claudiu Groza

Perenitatea unei creații

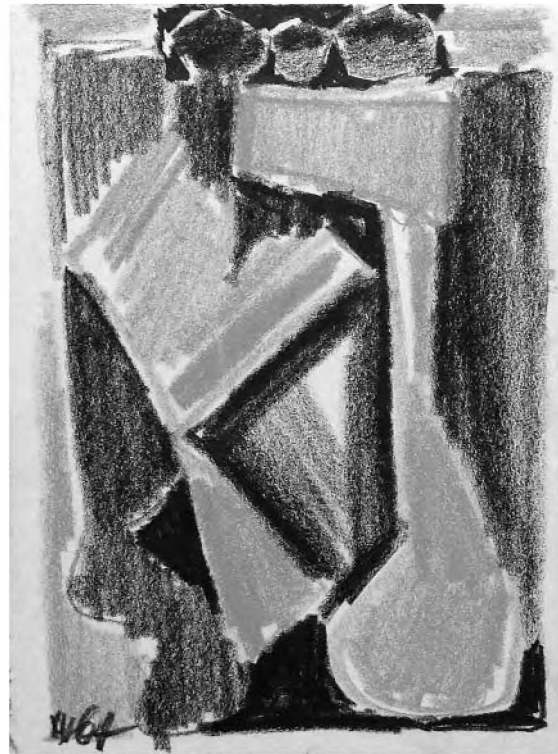
Sergiu Gherghina

Nu îmi place să scriu (sau să vorbesc) despre oameni care au fost. Îmi amintește de efemeritatea vieții, de cursul său iminent și de eventuale întreruperi inoportune (și ireversibile). Nu este ușor să vorbesc la trecut despre semenii noștri, dar este aproape imposibil să fac acest lucru când mă refer la oameni pe care îi cunosc. Pe 15 august inima unuia dintre cei mai mari cercetători din științele politice comparate – probabil cel mai însemnat investigator al partidelor politice europene în perioada contemporană (cu preponderență vestice) – s-a oprit definitiv. La doar câteva luni după ce a împlinit 60 de ani, Peter Mair nu a confirmat tradiția cercetătorilor longevivi din domeniu (remarca aparține unui prieten, în ziua în care i-am comunicat vestea). Numărul însemnat de omagii (*tributes*) apărute în mass-media internațională și prezența la funeralii a numeroși profesori și cercetători marcanți din domeniul științelor politice sunt indicatori ai notorietății sale academice. Poziția de decan al catedrei de Științe Politice de la Institutul Universitar European din Florența (care conform multor ierarhii este primul din Europa) reflectă o parte a statutului său. Poziția de editor al unuia dintre cele mai importante jurnale internaționale din comunitatea academică (*West European Politics*) adaugă valoare profilului său. Mulți dintre profesorii influenți de astăzi din cadrul disciplinei i-au fost discipoli; în general, nu am întâlnit foarte mulți oameni de științe politice în Europa de Vest care să nu fi interacționat măcar o dată cu Peter.

Meritele sale pot fi cu greu rezumate în câteva rânduri și nu acesta este scopul meu. Amabilitatea, spiritul ludic, criticile constructive, cultura sa politică și istorică sau atenția cu care citea orice fel de text – academic sau literar – rămân în mare parte necunoscute publicului larg. Dincolo de acestea, textele scrise reprezintă bornele unei cariere academice rare. În 1990, când România debuta pe drumul unei tranziții anevoioase, cartea scrisă de Stefano Bartolini și Peter Mair era răsplătită cu premiul Stein Rokkan

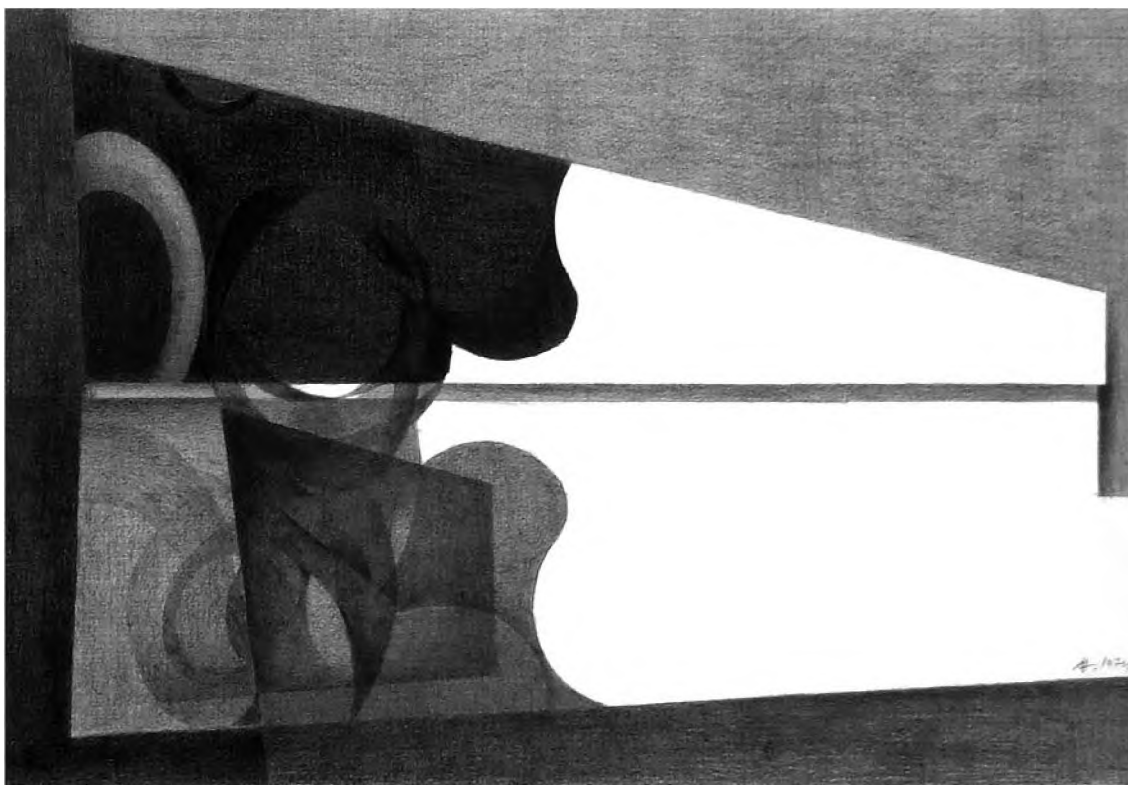
ce se acordă pentru cea mai valoroasă contribuție din științe politice. Analiza lor se axa pe partidele politice și comportamentul electoral al cetățenilor din țările vestice pentru o perioadă de 100 de ani între 1885 și 1985. În acest moment este una dintre cele mai citate – și presupun că și citite – cărți de științe politice (*Identity, Competition and Electoral Availability: The Stabilisation of European Electorates 1885-1985*). În următorii cinci ani avea să editeze două cărți vitale pentru studiul organizațiilor de partid – editate în 1992 și 1994 împreună cu Richard Katz – și să scrie alături de același coautor unul dintre cele mai influente articole din literatura contemporană despre partidul de tip cartel (apărut în 1995 în *Party Politics*). În aceeași perioadă redacta un volum, alături de Michael Gallagher și Michael Laver care avea să fie retipărit și adăugat de multe ori de-a lungul anilor; era folosit ca și manual de predare a sistemelor politice în Europa (*Representative Government in Modern Europe*). De atunci, opera sa a inclus zeci de articole științifice, câteva cărți ca singur autor și câteva cărți editate. Domeniile sale de interes s-au extins la Uniunea Europeană (UE), guvernare, formarea cabinetelor, cultură politică, sau evoluția democrației.

Este dificil să creionezi un cadru teoretic într-unul din domeniile menționate mai sus și să nu îi citezi măcar una dintre lucrări. Originar din Irlanda, țară ale cărei probleme în ultimele patru decenii sunt cunoscute oricărui cetățean european, s-a făcut cunoscut publicului din țara sa prin multiplele intervenții din presa scrisă. Fin observator al proceselor politice, Peter Mair a accentuat unele elemente particulare ale drumului sinuos parcurs de Irlanda în UE. Problemele legate de guvernare, aspecte financiare sau atitudinea cetățenilor irlandezi față de Tratatul de la Lisabona s-au numărat printre subiectele tratate în ultima perioadă. Perspectiva sa de stânga – cu înțelesul vestic al conceptului, nu în cel est-european sau românesc – a fost deseori vizibilă în intervențiile din presă și în unele dintre



alocuțiunile sale (mai ales în cele evaluative și care permiteau judecăți de valoare); cu toate acestea, articolele sale academice au păstrat mereu neutralitatea. Această din urmă caracteristică l-a făcut să fie unul dintre cei mai urmăriți oameni din domeniu. În postarea sa de pe blog, David Farrell, unul dintre numele de referință în știința politică contemporană, observa un lucru evident pentru oricine a fost în aceeași încăpere cu Peter: ori de câte ori intra într-o sală (de obicei de cursuri sau de conferințe) exista un murmur între cei prezenți. Și fiecare dintre cei prezenți, de la studentul doctorand până la profesorii cu vechime doreau să schimbe o vorbă cu el. Era, implicit, un semn de recunoaștere pentru meritele sale academice.

Dincolo de orice aprecieri subiective rămân lucrările sale care au contribuit deja la progresul unuia dintre științele sociale (la cele de mai sus se poate adăuga *Party System Change*) Rigurozitatea studiilor sale, capacitatea analitică, logica raționamentului și caracterul empiric al cercetărilor sale au adus științele politice mai aproape de statutul de științe (contestat îndelung de cei din științele reale). Deși plăcerea de a-l asculta nu mai este accesibilă (există câteva alocuțiuni înregistrate pe Youtube), ceea ce a avut mai bun a pus pe hârtie. Deși este posibil ca manuscrise în lucru să fi rămas neterminate, opera existentă este valoroasă, o creație necesară generațiilor viitoare de studenți, profesori și cercetători. În urmă cu câțiva ani, când ECPR Press reedita cartea lui Giovanni Sartori despre partide și sisteme de partide din 1976 (a fost reeditată în 2005, versiunea în română va fi disponibilă în curând la CA Publishing Cluj), mă gândeam că nu există persoană mai potrivită decât Peter Mair să scrie prefața acestei celei de-a doua versiuni. Citind cu atenție cele câteva rânduri scrise atunci de el, am înțeles și de ce a făcut-o. Cartea lui Sartori îi marcase traiectoria profesională de la începuturi. Sunt sigur că vor exista – și din acest moment, căci până acum sigur există – numeroși studenți sau cercetători la început de drum care vor fi influențați de o parte din creația lui Peter.



Mircea Cărtărescu, noi pagini de jurnal

Ion Pop

Despre masivul nou jurnal al lui Mircea Cărtărescu (*Zen*, Ed. Humanitas, 2011) s-au scris deja, până la această oră, câteva recenzii, nu toate favorabile. În mod destul de ciudat și dezagreabil

s-au numărat mai degrabă, nu fără un soi de posomorâtă satisfacție, punctele discutabile ale cărții, inventariate contabilicește și în detaliu, la rubricile infatuării, ambiției nemăsurate, grandomaniei, cu sinonimele respective, trecându-se foarte ușor peste excelența atâtor și atâtor pagini, care îl definesc încă o dată pe autor drept unul dintre scriitorii de prim plan ai literaturii române actuale. Ceva din aerul de campanie orchestrat la apariția volumului trei din *Orbitor*, prin „dosarul” cunoscut, se prelungește, din păcate, și în unele dintre noile comentarii, încât pare a i se da, în fond, dreptate lui Mircea Cărtărescu atunci când se plânge (cu foarte multe exagerări, desigur, dar nu fără motiv) de ostilitatea cu care e privit în ultimii ani de către critica românească. Acea ultimă parte a romanului a putut ridica, desigur, unele obiecții întemeiate, însă acestea au fost identificate și chiar exagerate, mi s-a părut atunci, cu o similară plăcere de a constata imperfecțiunea la un autor ce sfida evident dimensiunile mici ale altor proiecte de prin vecini. Când am citit și comentat, la rândul meu, *Orbitor* 3, mi s-a părut că pot demonstra, dincolo de câteva diluări și schematizări apărute în graba încheierii amplei construcții, că nici această secvență a romanului atât de aparte al lui M. Cărtărescu nu e de citit în grila negativă propusă de atâția recenzenti, compoziția ei laxă, mobilă, dinamică, cu treceri rapide și suprapuneri de natură onirică între real și imaginar, trăit și scriptural, fiind justificată din interior, de însăși viziunea „fractală”, cu implicite relativizări „postmoderne” ale discursului literar.

Când fusese vorba despre un jurnal precedent (primul, publicat în 2001), am putut pune lectura sub formula apărării „pielii de hârtie”, care este a autorului însuși, reactualizată, firește, de data asta mai curând sub forma ecranului de calculator, în cele șase sute de pagini noi, situate temporar între anii 2002 și 2010. Tot așa cum aceleași sunt, în fond, temele reflecției, tipurile de reacție față de propriul scris și față de restul lumii, literare sau nu.

Interpretat ca emblemă a „vieții de toate zilele”, titlul *Zen* nu are, așadar, mai nimic din conținutul religios presupus, - iar dacă despre o „religie” este vorba, atunci singura care transpare aici e credința, ridicată până la dimensiuni hiperbolic-paroxistice, în puterea actului creator, în destinul înalt semnificativ al scriitorului. De fapt, aceasta e mare temă, obsedantă a întregului jurnal. Iar angajarea ferventă în afirmarea ei are, desigur, prea puțin de-a face cu detașarea „zen” față de lumeștile aspirații și ambiții omenești, sau are în comun doar o latură a acestui mod de a gândi și trăi, aceea care cere punerea în acord absolut a minții, a spiritului, cu trupul.

Cititorul celorlalte două volume de *Jurnal* își va da repede seama că noile sute de pagini sunt variațiuni pe aceeași temă, amintită, în abordarea căreia Mircea Cărtărescu nu face nici acum economie de reflecție. Îl preocupă obsesiv și cu inevitabile consecințe într-o anume redundanță a formulărilor, după volute largi și ramificații enorme ale frazelor, angajarea totală în propriul său travaliu, considerat ca unicul cu adevărat esențial și vrednic

de atenție. Sunt nenumărate propoziții care afirmă această identificare a sa cu creația, până la uitarea lumii din afară, și de aceea omul social e numai arareori prezent în pagini. O spusese deja în prima secvență din suita diaristică, lumea exterioară se poate schimba oricât, ceea ce rămâne ca obiect și realitate certă este numai propriul univers interior. A scrie se confundă la el, mai mult decât oricând, cu a fi, iar această identificare e reafirmată cvasimaniacal, cum singur mărturisește, când încrezător în puterile sale, când, mai ales și de data aceasta, în prada angoasei de a nu se mai regăsi tocmai ca scriitor.

Într-un prim timp, jurnalul e unul, cum s-a constatat deja, de criză, trăită cu înfrigurată neliniște. Este momentul dificil care a urmat după publicarea părții a doua a *Orbitor*-ului, acoperită superficial de publicistica în câteva cotidiane, aproape pur lucrativă, pentru asigurarea mijloacelor de existență, și de cărți situate de scriitorul însuși pe o treaptă mult mai de jos a literaturii, precum semi-foletonistica din *De ce iubim femeile*, livrată „consumului” mai larg, cum s-a și dovedit prin succesul instantaneu la marea public, privit de la o anume distanță (auto)critică, dar și cu un fel de condescendență față de același public, cu exigențe coborâte la pulsul cultural mult mai scăzut al zilei. Iar în al doilea timp, avem de-a face, în fond, cu variațiuni pe aceeași temă, căci - dincolo de momentul scrierii, în fine, a volumului al treilea din marea carte, proporțional mai puțin autocomentat - se deschide o altă pauză, în care problemele și interogațiile revin: prozatorul (căci poetul renunțase de mult să mai scrie) se află acum într-un soi de recădere sisifică, iese cu mari dificultăți dintr-un alt impas, de data asta post-creator, când noile proiecte se încheagă iarăși cu greu, nesiguranța de sine e reafirmată în termeni gravi, concesiile făcute „vieții care se viețuiește” (după formula jurnalistului Mateiu I. Caragiale, reiterată) copleșesc, aproape, scrisul, singurul care contează pentru el cu adevărat. Ba mai mult, subiectul își ia, voit-nevoit, un fel de vacanță, în care neliniștea și temerile legate de secătuirea filonului sunt abia compensate de abandonarea în voia traiului de fiecare zi, de ins nu prea sociabil, iubitor de singurătate, însă datat unui anumite plăceri de a trăi în rând cu oamenii, cu o familie, într-o lume în care fantasmalele cărților se află în competiție cu datele realității palpabile, imediate.

În ambele momente și stări, se exprimă același subiect posedat de patima scrisului, a literaturii, mărturisită aproape la fiecare pagină cu belșug de reflecții, între angoasa cea mai neagră și firavele speranțe de redresare și reconstrucție de sine ca scriitor. Iar sentimentul secătuirii, al depozitării de harul scrisului devine copleșitor (căci Mircea Cărtărescu se include în seria inspirațiilor, care nu pot articula niciun rând autentic în afara stării de grație, aproximată ca osmoză totală între literă și spirit, între corporal și scriptural). Sub acest semn sunt de citit nostalgiile, exprimate cu patos, ale vârstei de aur a primei tinereți, când harul era deplin, când existența într-o poezie și literatură exprima un soi de comuniune paradisiacă între eu și lumea dinafară ori, mai ales, a fantasmelor sale. Sunt nenumărate locurile în care lamentațiile pe această temă apar în variante ce asociază contrastant trecutul aproape mitic al unui subiect predat în

mircea cărtărescu



Sunt singur în casă, scriu cu bucurie
sunt voci de femei în vînt. Cînd de te
peste perlat pe geam. Nu-ti poti dorii
la mîta. Ma simt în noua casă
departe de zgomotul feului al lui
grotosu
măi m-
baste a
trezium
L'om avut acum 25 de
locul unei păduri. Îmi doresc o renaș
măcar o convalescență. Da, o convalescență
măi și megeritate!

Aici ajung, la zece simulari distanțe
mă gândeam înainte să scriu ceva în
un fir care să-mi implice pînă la
și ca se frînge o frontieră vînt
aratîndu-mi a fost textul din
tal. Acum însă, la nici cîte
mea de jos, care se apropie
s-o las cum a căzut. S
sunt mai

ZEN
jurnal 2004-2010

întregime patimii scrisului și clipa prezentă, prelungită, de fapt, în luni și ani de „sterilitate” ori abia disimulând seceta interioară cu publicistica întoarsă către evenimentul cotidian concret sau situată cumva la jumătatea distanței dintre real și fictiv, cum se întâmplă în *De ce iubim femeile*, carte catalogată ca fiind, totuși, realist, „pe măsura puterilor mele de-acum”. Iată câteva citate expresive pentru această stare agitată, de profundă nemulțumire de sine: „Am ieșit complet, cu apa și roind pe mine, din literatură, și-acum mă scutur ca un câine, împrăștiind stropi aleatorii. Nu mai sunt în literatură. Am sfârșit și eu unde sfârșesc toți. Îmi țiuie și mie acum urechile de pustietate, de mesaj întrerupt. Am ieșit din legendă”. Sau: „Acum nu mai e vorba de crize și de lipsă de inspirație, ci de pierderea bunului meu cel mai important: viața în literatură, în lumea și-n legile ei”. Apoi: „Scriu doar cu puterile mele, încercând să-mi amintesc cum scriam altădată. Autopastîșându-mă în loc să-l pastîșez pe Dumnezeu”, și încă: „Eu sunt cărțile mele. Privește-n urmă la șirul de cărți adunat de 30 de ani încoace: sunt vertebrele spinării mele. În rest - sunt amărătul animal moale care locuiește casa-n spirală”. Ori: „Odată voiam să-i concurez pe cei care au scris Biblia. Azi, cel mai prost poem al meu mă scuipă în ochi. De-asta nu mă pot supăra, ca altădată, fiindcă trebuie s-o accept cu nasu-n jos, fiindcă sunt în colțul penitenței, în genunchi, pe coji de nucă, și încă roșu la față de conștiința vinovăției mele. Fiindcă nu mai scriu, iar un scriitor e un om care scrie, nu altfel decât e un tâmplar care face tâmplă într-un templu”. Și asemenea citate, altminteri excelente ca har al formulării, ar putea mult continua.

Supralicitare există, evident, în asemenea fraze, diaristul însuși își recunoaște o stare disproporționat depresivă, oscilațiile de umoare nu lipsesc nici ele, de unde și contrazicerile, uneori pe aceeași pagină - însă lucrul e, la urma urmei, firesc, nu avem de ce să ne mirăm foarte tare, la cineva care, mobilizat de neobișnuite ambiții constructive și traversând teritorii de o ariditate neașteptată, e mereu în stare de agitație și incertitudine. Orgoliul scriitorului care își cunoaște valoarea și continuă să gândească în sensul ei, în față cu o țintă mereu foarte înaltă, e degeaba amendat ironic de unii și de alții, căci e departe de a fi nemotivat. Succesele, de pildă cele internaționale, traducerile mai numeroase decât ale oricărui alt scriitor român actual, nu sunt „contabilizate” gratuit,

ele chiar există, tot așa cum poate fi considerată ca obositoare și fără a fi bănuțată de ipocrizie în consemnarea ei suita călătoriilor, a întâlnirilor cu tot soiul de public, cu locuri familiare ori nu. Fantasma premiului Nobel flutură și ea în câteva locuri, atrăgătoare pe drept cuvânt ori vag minimalizată, însă e o aspirație ce n-ar merita ironizată așa de ușor: n-a circulat această sugestie și în presa românească, sub condeiul unor cititori specializați foarte serioși? Este cu adevărat ridicol Mircea Cărtărescu atunci când ambiționează să se înscrie în competiția cu cei mai mari ai breslei, încercând să-i ajungă? Sau: atunci când se declară scârbit de ceea ce vede adesea în lumea de acasă și-i vine să întoarcă spatele României și Bucureștiului, despre care are atâtea alte minunate pagini de evocare, este prozatorul chiar așa de blamabil? Ori când se simte excelent într-un oraș străin, simțit neprietenos cu alte ocazii? Când, adică, ne arată că reacționează ca un om viu, cu dispoziții „optimiste” și stări depresive, cu supralicitări destule, cu nostalgii, decepții ori reverii solare?

Jurnalul – și acesta, de acum – este, dincolo de toate, în general foarte bine scris. Fie că se exprimă despre stările sale contradictorii ori despre spațiile, de acasă sau de aiurea, în care se mișcă, prozatorul-poet își spune mereu cuvântul inspirat. Cel mai acasă, se simte atunci când își povestește nenumăratele vise reamintind de viziunile somptuoase ale cărților sale, dar pagini superbe îi ies de sub condei și în momentele în care creionează un peisaj (bunăoară cele de la Sângeorz, de la castelul nemțesc Solitude, din Bucureștiul copilăriei sau din cel în care și-a găsit, în fine, o oază alături de familie) ori momente de viață mai „epice” – precum nunta de „pocăiți”, moartea bunicului soției... Nu pot fi trecute cu vederea adesea acutele, finele note de lectură, cu afirmarea foarte personală a unor preferințe (Biblia, Cortazar, Marquez, Salinger, Kafka, Pynchon, Okudjava...), cu respingeri ce pot uneori contraria, dar care interesează mereu prin marca... stilistică a celui care le face. (Interesant este și poate nou faptul că „postmodernistul” optzecist îndeajuns de nedrept în judecățile sale din cartea cunoscută, trăiește acum el însuși criza unui soi de „elitism” simțit ca fiind și al său în „brava lume nouă” în care valorile înalt spirituale ajung la tristul declin constatabil în fiecare zi).

În cele din urmă, ca orice autor de jurnal, mai ales unul care a ales să-și publice în timpul vieții acest soi de scriere „intimă”, și Mircea Cărtărescu își compune un autoportret, devine „personajul” propriei proze confesive. Substitut al unei lumi fictive pe care n-o mai poate construi cu libertatea și prospețimea de odinioară (secvențe intense nostalgice recheamă tulburător anii înfloritoare tinereți ce se depărtează, asociată cu o greu de acceptat perspectivă a neantizării finale), el se întoarce spre sine mobilizat de aceleași mari obsesii și întrebări – despre sine, despre literatură, dar și despre „viața care se viețuiește”. Este nu o dată excesiv în ce scrie și spune, în umilință ca și în orgoliu, în autoflagelarea ce caută să echilibreze ispitele afișării hiperbolice a eului, însă între asemenea extreme se conturează o ființă în fond vulnerabilă, neliniștită, pusă în mișcare de o reală mare vocație, de o dăruire ieșită din comun unui ideal al scrisului pe care foarte puțini cutează să-l mai afirme cu o asemenea consecvență și la cote de angajare atât de înalte. O astfel de situație poate părea astăzi insolită și chiar provocatoare pentru mulți, incomodă de asemenea, dar ea nu e mai puțin impunătoare și demnă de admirație pentru... restul lumii.

„Nesul de altădată”

Ștefan Manasia

Dilatată precum durata călătoriei cu CFRul (de la an la an), *Zen*, al treilea volum al jurnalului publicat de Mircea Cărtărescu pînă în prezent, ambiționează să-ți acapareze tot timpul lecturilor estivale, sufocîndu-te, încîntîndu-te și (nu o dată) enervîndu-te. Expansionist, ca războinicul Aguirre din filmul lui Herzog. Insidios, ca apa în calcarul translucid. N-am să scriu o cronică în sensul propriu al cuvîntului, ci mai degrabă un *blocnotes de poet*: cronici ample au semnat pînă acum Paul Cernat, Daniel Cristea-Enache, Teodora Dumitru, Marius Chivu, Alex Goldiș și, pentru *Tribuna*, domnul profesor Ion Pop. Mai cu seamă ultimii doi elogiază unicitatea formulei diaristice, a „schelăriei” ridicată peste tumulul creației unuia dintre cei mai influenți scriitori români în viață.

Oricît aş cerceta *Zenul*, oriunde l-aş deschide și aş reciti, rămîn cu aceeași senzație de *love & hate*. Aflu, aproape-n fiecare pagină, mieji cruzi, lăptoși ai poeziei și, deasupra găocii de lemn subțire, mă descurajează coaja neagră-verzuie, putredă. Firele celor mai bune pagini din *Poeme de amor* și *Nostalgia*, din *Orbitorul* contestat și adulat se mpletec mai departe aici, în însemnări precum:

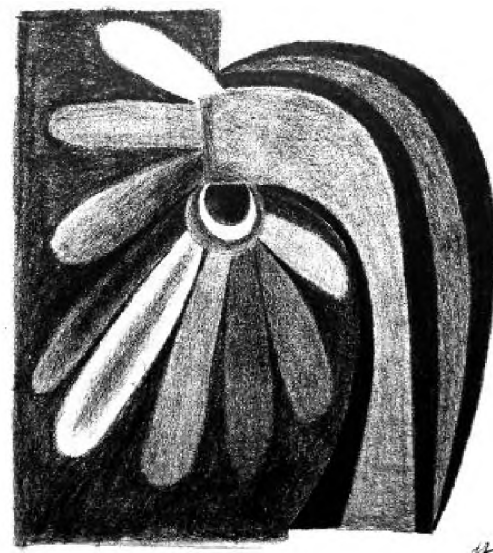
„Am să cumpăr drog granulat și-am să-ncep să secretez personaje și scene înecate-n morfină pură. Trebuie să reînceapă nebunia controlată, singura care nu e uriciune în ochii Domnului.”; „Paranteză vieneză, benignă, viață legată lejer și gracic la lujerii secesioniști din vremea cînd mai credeau în artă. Cartierul nostru miroase-a cacao ca-n Márquez, ceea ce [...] mă transportă, madlenian, în Magdalenianul vieții mele, cînd îmi beam cana grosolană de cacao cu lapte lîngă fusta mamei, desigur din pînză de corabie.”; „N-am nici urmă de greutate. Palmele-mi alunecă pe lucruri. Pielea-mi strălucește. Cred că am murit, că trupul meu biodegradabil mi s-a dus de pe suflet ca noroiul sub un jet de apă. Am înțeles că nu gîndeam cu creierul și că nu ejaculam cu sexul. Că nu vorbeam cu laringele. Am murit și aici e paradisul.”

Aici este, de fapt, *totul*, superpoemul cuiva care – ani la rîndul – s-a injectat cu lirism *pur*. E, adică, mai mult decît pictură, poezie, arhitectură și speculație științifică: ghem poetic strălucind ca mașele proaspăt eviscerate, în acea lumină de laborator căreia-i vom spune, de aici încolo, *cărtăresciană*. Și mai e, simultan, agenda meschin-a contabilului (burse și voiaje, traduceri și premii, țoale și gadgeturi), e jurnalul etern adolescentului neubit, almanahul cu *știați că...* (prea multe *știați că...*, parazitare, epuizante), caietul de oniromant (ocupînd, strategic, comercial, hălci din volum), e ibricul unde fierbe veninul invidiei de breaslă: „Îi privesc pe ratați ca pe niște zei. Mă prosternez la picioarele lui Ecovoiu, Aldulescu, Ursu și cîți or mai fi, și nu sînt ironic absolut deloc.” Despre unii confrăți (prozatori și critici *prea critici*) scrie folosind același pix cu care-a deconspirat, atît de artistic, „ineluctabila lejeritate a injuriei literare”.

În turneul de tenis – imaginar – al acestui masiv jurnal (care acoperă, uitasem, intervalul 2004-2010, aproximativ un deceniu de împliniri familiale, editoriale, sociale), parteneri privilegiați sînt Biblia, Wittgenstein și Kafka (din *Jurnal*), ultimul – conspectat și prezentat cu adulație. Kafka – și, în subsidiar, Cortázar – înseamnă, pentru Mircea Cărtărescu, influența primară, coagulată asumată. Una din motivațiile mărturisite limpede e tocmai realizarea unui jurnal în oglindă, care să plonjeze și mai adînc în apele întunecate de sub luciul mundan. Și senzația mea e că, în cele mai bune pagini, MC chiar reușește, adăugînd totodată buzunarele și faldurile – acum inutile – ale psihismului său baroc. Izbutește atunci cînd respectă – genuin – teza

formulată în însemnarea din 20 martie 2007: „Un jurnal e făcut ca să-ți poți spune lucruri pe care tu însuși nu le știi. Altfel nu e decît un uriaș plictis.” Cînd notația are carnalitate și profunzime – MC fiind poate *ultimul mohican* al scrisului de mînă: „Seara se prăbușește, pur și simplu, pe mine, abia mai văd scrisul pe pagină, dar mai fac efortul de-a ajunge pînă jos. Ce minunat e să scrii de mînă, să migălești la litere, să le-nclcești și descâlcești ca pe niște foarte fine lăntuguri de aur...” Prizonier de lux (căci benevol) al capitalismului, al societății de consum, MC e nu doar admiratorul predat noilor tehnologii, dependentul de videogames, ci – iată – și al hîrtiei scrise și al paginii tipărite, pe care „elfii” blogurilor (nemaipomenită metaforă!) nu le vor putea substitui niciodată. Căinîndu-și anii (trecuți) și tinerețea (pierdută) – psihanalitic noi știm că MC știe că nu-i deloc așa ȳ – *un prinț din Levant se alintă, asemeni divelor pop în ședințe de solar și operații de lifting facial*, ca să cînte în cele din urmă concediile molcome la Sângeorz-Băi, primitivismul drumețiilor în pădurile de la Schloss Solitude, inserările de consistența jeleului pe terasa vilei din Băneasa.

Și poate că tocmai această trecere – mohorîtă, exasperantă, dar și arzînd crepuscular, ca o promisiune paradisiacă – e semnul sub care a scris *Zen*. Fără curgerea brutală a lui Cronos, epoci peste epoci, n-am mai ști de ce iubim *azi banalu/odinioară jinduțul Nes*: „Beau multă cafea slabă, care mă amețește ca berea, îmi înlătură inhibițiile, dar nu mă inspiră. Nesul de altădată îmi modela neuronii în sculpturi de pe Sagrada Familia.” Pentru ca bucata de marmură de aproape 630 de pagini a jurnalului cărtărescian să se încheie în lumina aceea ireală și împăcată, pe care – în anii adolescenței – atîta i-o invidiam: „Ninge luminos pe fereastra mea îngustă, ca de bunkăr. În birou e frig ca afară și sînt într-o dipozitie Zen, și pentru că ninge, și fiindcă ieri am găsit un vers uimitor al lui Harrison: «I look from the wings at the play you are staging/ While my guitar gently weeps,/ As I'm sitting here, doing nothing but aging/ Still, my guitar gently weeps...» și eu stau, acum, aici, departe de piesă (alte măști, alte guri...), nefăcînd decît să-mbătrînesc, să-mi măsoz clipele vieții cu zăpada care cade și cu literele negre din caiet. Harrison a scris cîntecu-ăsta după ce-a citit I Ching și a-nțeles că totul se-ntîmplă-n relație cu totul, și prin urmare nimic nu se-ntîmplă niciodată. Ca să dovedească asta, a deschis o carte la-ntîmplare și-a găsit cuvintele «gently weeps».”



cărți în actualitate

Tărîmul lui Iulian Ciocan

Mihail Vakulovski

Iulian Ciocan
Tărîmul lui Sașa Kozak
 București, Editura Tracus Arte, 2011

Iulian Ciocan este un scriitor foarte sigur pe ceea ce scrie și pe felul cum scrie, în acest sens semănând mult cu mentorul său Gheorghe Crăciun. Doar că dacă proza scriitorului brașovean de multe ori sperie cititorii din cauza pasajelor lungi și fragmentelor complicate care te pierd pe drum, te plictisesc sau te obosesc, la Iulian Ciocan n-o să găsești așa ceva nici dacă vei căuta cu lupa. Textele scriitorului basarabean sînt foarte interesante, originale, bine alese din realitate și au subiecte și tematici inedite, care trezesc imediat interesul cititorului, fie el român sau sud-american (apropro de tușa Frosea, care – datorită traducătorului și realizatorului antologiei „Best European Fiction 2010” – a trecut oceanul, deși în realitate probabil că toate ieșirile mătușii Frosea în afara Chișinăului au fost imaginare, visînd la sclava Isaura sau ceva de genul). Ca și-n romanul *Înainte să moară Brejnev*, și-n *Tărîmul lui Sașa Kozak*, Iulian Ciocan exploatează la greu tărîmul „țărișoricuței” dintre Nistru și Prut, doar că acum e vorba de Republica Moldova de după căderea URSS, din această tranziție interminabilă de după perestroika, temă pe care ziaristul Iulian Ciocan o cunoaște mai bine decît oricine altul, avînd la post de Radio „Europa Liberă” o rubrică permanentă care asta și are în vizor,

„Realitatea cu amănuntul”. *Tărîmul lui Sașa Kozak* a apărut la editura bucureșteană Tracus Arte, o editură tînăra tot mai puternică și mai valoroasă, care a publicat deja cărți foarte apreciate de cititori, critici literari, dar și de juriile celor mai populare premii literare. Am citit romanul lui Iulian Ciocan în Turcia, unde scriu chiar în acest moment despre tărîmul md al lui Iulian, dar am simțit mereu – aproape fizic – atmosfera omniprezentă din volum, autorul știind mai bine ca oricine să construiască o narațiune, să creeze atmosferă, o stare, să transfere din realitatea cotidiană o obsesie sau un mănunchi de tare și frici psihologice și existențiale. Atmosfera cărții plutește deasupra Chișinăului (abia m-am întors de acolo – unde am locuit 10 ani – și știu ce zic), apasă pe umerii personajelor și a persoanelor care le stau – pline de reproșuri – în spate, a scriitorului și a familiei acestuia (cartea fiind dedicată soției „care s-a săturat de scrisul meu ca de mere pădurețe”). Atmosfera e de tranziție, apăsătoare, intrată în linie moartă, parcă fără ieșire și fără speranță, toată lumea din „tărîm” e supărată și nemulțumită, de la nenea Vova, muncitorul care și-a pierdut serviciul cu doar cîțiva ani înainte de pensie, încercîndu-și amarul într-o cîrciumă, la Aliona, tînăra profesoară universitară care se plimbă peste tot prin Europa, dar... nu în capitale, prinderea și descrierea sentimentului ei de in-satisfacție fiind absolut remarcabile, ca și alte fragmente ale cărții,

cum e descrierea vremurilor sociale și a sentimentelor umane după starea unui plop dintr-un cartier chișinăuian, de exemplu... Ceea ce face ca această atmosferă apăsătoare să nu apese și pe spatele cititorului ne-basarabean e umorul, ironia și autoironia lui Iulian Ciocan, acest subtil scriitor și psiho & socio-portretist. Ca să obțină din lumea pe care o descrie un teritoriu și mai plat, Iulian Ciocan își „omooară” cele mai interesante personaje chiar în primele două capitole, apoi lasă în față personaje în mod normal insignifiante, secundare sau episodice, ca Sașa Kozak, cocoșat și-n titlu, soția „defeminizată” a prozatorului nouăzecist care vroia să scrie un roman total, total fiind și un nou partid al unui nou politician „nou-moldovean” (ironie prin analogie la noii ruși, „noviie russkie”), amanta lui tristă și cu o soartă la fel de nenorocită ca a majorității concetățenilor lor, Viorica Ionovna (cît face numai acest nume!) etc. Deși – ca și-n *Înainte să moară Brejnev – Tărîmul lui Sașa Kozak* poate fi citit și pe bucăți, pe povestiri (remarcabile și ca proze scurte!), fiecare dintre ele citindu-se perfect și de sine stătător, e vorba de un roman, Iulian Ciocan știind să le unească subtil, încet și practic pe neobservate, exact ca-n romanul de la „Polirom”, *Înainte să moară Brejnev. Tărîmul lui Sașa Kozak* de Iulian Ciocan este un roman al zilelor noastre, de aici și acum, social și existențial în același timp, o carte despre un loc existent, dar care – așa cum e scrisă – cred că va fi citită cu interes de cititorii de oriunde. Lectură utilă. ■

comentarii

Viața unui „om de prisos”

Octavian Soviany

Pentru t.s. khasis (*arta scalpării*, Editura Vinea, 2005) poezia se definește ca o „artă a scalpării”, ca o operațiune „pe viu” care își propune exfolierea, smulgerea tuturor „crustelor” care compun o identitate mereu problematică, alcătuită dintr-o diversitate de „fețe” care funcționează după principiul caleidoscopului; „sunt o copie a acelor fețe continue/ revăzută și adăugită// fața polițaiului pronunțând răspicat: acolo în mureș s-o cauți/ pe curva cu care umbli/ fața adevăratei venele cu un/ capac de sticlă de bere când mai avea un pic și o mierlea/ lângă cișmeaua din piață/ fața fratelui inocențiu traversând/ curtea mănăstirii de la nicula fața lauri după primul avort/ fața casierei de la renel/ fața directorului când m-a exmatriculat// probabil unele se dedublează în oglindă”.

E vorba despre o identitate „străină”, indusă din exterior, concretizată în multitudinea „ștampilelor” și a „certificatelor”, care au aerul artificios al unor proteze și țin de logica unui univers „birocratic” unde „dosarul” constituie singura probă a existenței, iar viața se reduce la câteva pagini de „condică”: „tre’ să existe în vreun dosar în vreo condică o semnătură de-a/ tatei ce confirmă că el este tatăl meu/ iar eu sunt fiul lui// (...) un detaliu plat la naștere o ștampilă și la sfârșit/ ultima ștampilă// câte să fie? zece douăzeci cincizeci/ înghesuite ar încăpea pe o frunte sau pe un plic/ ștampila de la maternitate ștampila poliției ștampila biroului/ forțelor de

muncă ștampile pe diplome ștampilele de la școală/ de la primărie de la administratorul blocului de la renel/ de la centrele de recrutare ștampile de la doctori ștampile/ de la poșta.../ uneori am chef să le aplic câte un pupic să le ling/ cu dragoste iubita mea cu poftă dulceața mea nemuritoare mea/ scumpetea mea/ aura certificatului de naștere/ ștampila certificatului de deces”. Dar „arta scalpării” presupune în același timp și sondarea căderilor de vitalitate, „biopsii” ale țesuturilor în care sunt descoperiți morbiile bolii sau nebuniei, semnele unor maladii reale sau imaginare, astfel că una din măștile predilecte ale personajului liric este aceea a „bolnavului”, a „ființei cu handicap” care trăiește într-un soi de veșnică „amoțală”, iar tonusul său vital e mereu foarte aproape de zero: „dum-/ rahat: singur frunzăresc un okm/ dup-un minut forțele mele domestice-s prelinse pe covor/ și-s vlăguit incapabil și inexpressiv și flasc// (...) am ajuns până aici.../ eventual puțința de a duce la bun sfârșit un tratament/ antipazitar/ grăsimile alcoolul și orice fel de comunicare/ trebuie suprimate fără reținere cu două zile/ înainte de începerea tratamentului pentru ca ficatul și mintea și.../ în '92 am intrat la psihi/ ești terminat băiatule nu-i așa?”.

Pândită la tot pasul de abulie, existența acestui personaj se desfășoară într-un registru minimal, reducându-se la o succesiune de gesturi mărunte, parcă filmate cu încetinitorul, între care există

rupturi și „timpuri morți”, de mișcări obosite, care seamănă cu ultimele zvâcniri ale unui trup omenesc din care viața se scurge picătură cu picătură: „voi reintra în casă lăsându-mi șlapii la ușă/ trecându-mi mâna prin păr apoi peste față/ apoi dând drumul mâinii într-unul din buzunare/ strângând pumnul apoi așa cum se strânge un pumn/ într-o duminică seara la treizeci de ani// Mi-am ținut capul pe genunchi/ am deschid gura am închis-o repede/ m-am uitat la ochii lui romulus bucur din fotografie/ seria scriitori arădeni de azi/ apoi mi-am spart un coș/ a curs puțin sânge/ am scos limba am pendulat cu ea peste/ am tras limba la loc în gură/ și am plescăit/ apoi mi-am zis că aș putea să o țin așa foarte multă/ vreme fără s-o mișc”. O asemenea emaciere a substanței vitale îl fac pe actantul liric să se simtă solidar cu toate ființele vulnerabile: bătrânii, bolnavii, alcoolicii peste care planează pericolul exterminării potențiale („bețivii-s totdeauna îngăduiți și scuzați/ ca și cum ar purta într-un buzunar secret certificatul de deces”) și să fie extrem de sensibil la spectacolul descompunerilor organice, al îmbătrânirii țesuturilor, pe care îl exhibă cu o cruzime de patalog, înfățișând agonia și boala în întreaga lor obscenitate abjectă: „n-am cum să-nfrumusețez chemarea bătrânului// mă duc la el/ îl aud/gâlgâind să îl/ ajut să se ridice/ gâfâielile lui/ abia dacă mai fisurează atenția celorlalți/ brațele lui parcă ar vrea să moară cu mine de gât/ se-ncolăcesc ca un cablu încâlcit/ am grijă să nu-mi alunec/ am grijă să nu-mi alunec/ am grijă să nu-mi scape sacul ăsta greoi de/ mușchi slăbiți și oase tocite// deja scoate sunete de-normantare// l-am cronometrat: șapte minute și

doișpe secunde/ de la pat la budă patru minute/ până la masă. Prin urmare, corpul este privit acum ca un „cadavru potențial”, e un pachet de dejecții organice, iar conștiința mortalității devine, în poemele lui t.s. khasis, o fixație obsesivă legată de prezența materiilor „cadaverizate”: i-au trebuit optzeci de ani ca să spună/ că-i degeaba/carnea se scurge fleșcăită într-o ghenă de gunoi/ în vâscozitatea bolilor și a fricii/ în mai puțin de patru minute/ tot ceea ce crezi că-ți aparține/ se reduce/ la un pat/ îți ia din miros/ îți ia din boală/ îți ia din urină/ îți ia din bătrânețe/ chiar și după instalarea ta în sicriu/ emană puternic”. Autoincluzându-se astfel în categoria, extrem de vulnerabilă, a „ființelor pentru moarte”, poetul își va construi o marginalitate de un timp mai special, înscrisă, ca un dat existențial, în chimia secretă a proceselor celulare.

Personajul său liric nu este inadaptable la anumite forme de viață socială, ci un inadaptable la existență, ale cărui umori vitale, mereu în curs de răcire, îl fac să invoce himera ținuturilor exotice și a băilor sănătoase de soare: „mașini rulând pe roți de floarea soarelui/ e-un cadru acceptabil într-o revistă de benzi desenate/ probabil că asta a fost imaginea/ în care m-am retras/ prima oară// la treizeci de ani - nu zic că înseamnă c-am evoluat - / mă retrag într-o garsonieră din buenos aires/ scriu în spaniolă fumez luky fără filtru/ țin cu boca juniors și iubesc pe una maria// când garsoniera din buenos aires dispăre/ beau tequilla pe o verandă în mexic - / îmi aleg locuri îndepărtate pe care le pipăi/ le modelez din propria lor distanță”. O nevoie organică de căldură îl determină pe acest personaj cu instinctele amorțite să recurgă la efectul euforizantelor sau să se raporteze la ceilalți ca la niște depozite potențiale de energie calorică, să caute ieșirile *plein-air*, a căror putere terapeutică rămâne însă mereu incompletă și pasageră: „din grupurile răzlețe de traseiste una ți-a făcut cu mâna/ într-un mod special/ căldura ei ar putea fi tămăduirea și limanul.../ sunt amintiri bune precum o ședință de masaj/ întâlnirile cu amicii din liceu sunt bune/ lasă o pauză în interior/ ca spațiile dintre strofe/ mai ții minte când...mai ții minte aia.../ și mergi unde ai de mers pe trotuarul cu lumină/ expus la soare/ și tu primeste/îmbunătățit pentru o oră două/ (...)



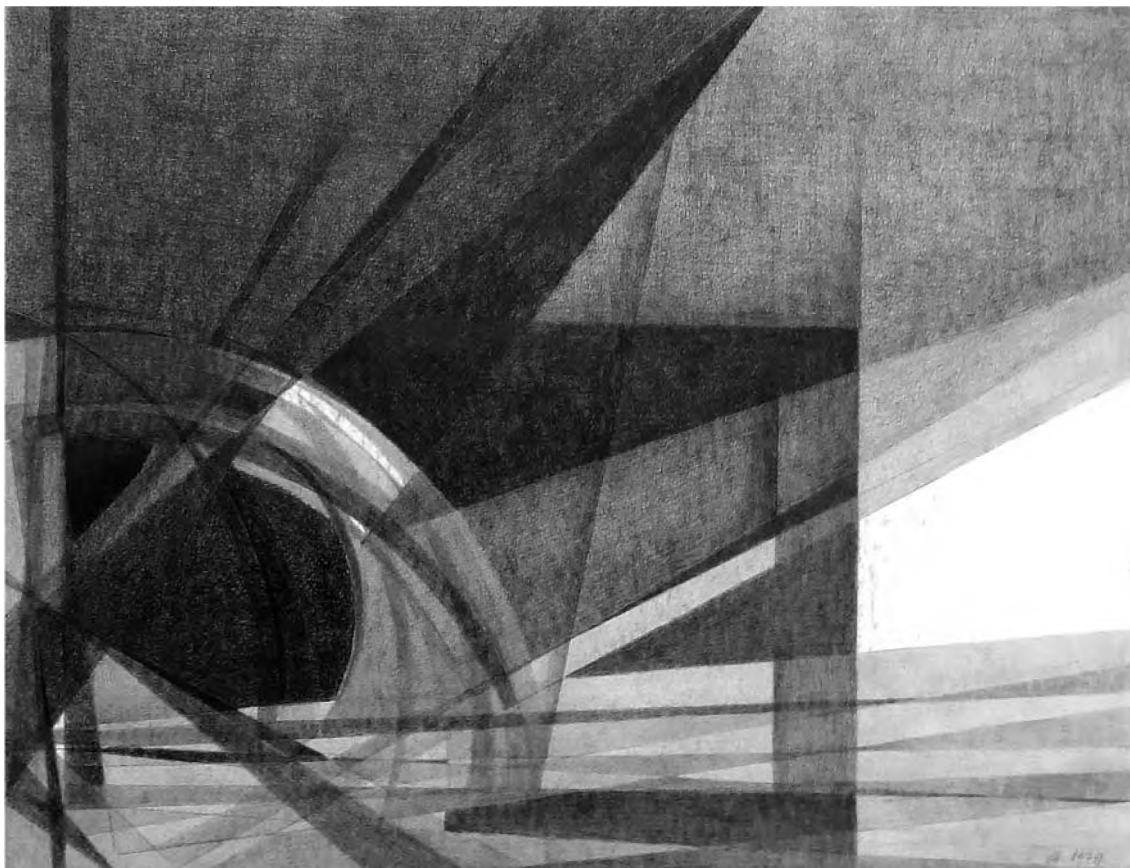
t. s. khasis

foto: un cristian

pentru o oră două/ îți recapeteți promisiunile/ mari cât casa poporului îndrăzneala/ încrederea eficiența”. Asemenea mici operațiuni de reanimare nu vor face în cele din urmă, după ce efectele lor s-au volatilizat, decât să potențeze sentimentul singurătății, gesturile autiste, neputința de a comunica, statutul „omului de prisos”: „la o ceartă laura m-a întrebat cum pot trăi fără să fiu de folos/ era vară mașinile demarau și parcau peste tot/ evident lumea era în apele ei/ intactă și închisă ca o femeie satisfăcută/ i-am zis că nu am nimic de oferit/ dacă vrea îi pot citi un ziar cu întâmplări paranormale/ pentru o omletă sau o tocăniță/ până nu se agață soarele deasupra rufelor/ până nu ne cresc iar unghiile”. Dragostea nu modifică nici ea orizonturile sumbre ale acestei lirici dezabuzate, căci se dovedește finalmente o experiență la fel de trivială ca moartea, e o producție de avortoni care nu lasă în urma ei decât gustul amar al eșecului, o experiență ale cărei urme trebuie îndepărtate cu o grijă aproape maniacală de curățenie: „știi/ meine liebe/ e bine că am fost perversi/ iubirea noastră nu depășea la cântar 100 de kile/ o sută de

hârcioși striviți cu lopețile/ o grămadă roșiatică/ micșorându-se zi de zi sub zumzetul muștelor// acum facem curățenie/ ștergem măturăm spălăm/ frecăm dușumelele dăm cu soluție de dezinfectat/ dăm cu clor până când/ încăperile vor străluci ca bucile unui nou-născut/ și vor țipa de atâta strălucire/ din prag cu mâinile în șolduri vom admira și vom fi mândri/sunt tot atât de năclăit de dragoste ca avortonul nostru”. În consecință, după ce viața a devenit un rău aproape cu neputință de suportat, eroului liric nu-i va mai rămâne decât să aspire la existența pur vegetativă a lucrurilor și la răceala materiilor anorganice, metamorfoză desfășurată, și ea, în registru de farsă absurdă: „știi/ la câte-o mahmureală din aia de plumb/ aș vrea să mă transform într-un obiect de artă/ unul reușit/ elegant/ să zicem un falus o sărbătoare falică/ pentru tipele cu bani/ sau să mă transform într-un obiect de decor/ o vază ondulată/ pe-un balcon din buenos aires/ căreia i se schimbă apa/ zilnic”. Căci t.s. khasis are cu siguranță și gustul clovneriei sinistre, iar existența, după ce a fost întoarsă pe toate fețele, făcându-și inteligibilă încărcătura de simulacru, devine obiectul deriziunii burlești, în timp ce drama alunecă pe nesimțite în propria ei parodie: „laura stoarce rufe/ minicascade de spumă și detergent/ o fac să tânjească/ probabil se gândește la anna karenina/ cu ligheanul în brațe cu părul strâns la ceafă/ pregătită/ pentru un suicid/ în gara din radna// I-o spun// s-ar zice că-ți pierzi mințile dragule// apoi pune rufele la uscat/ blugii mei cu șlițul la răsărit”. Evitând în felul acesta cu inteligență orice suspiciune de patetism, pendulând între rostirea dezabuzată și autoironia subtilă, care îl face încă și mai credibil, t. s. khasis reușește să elaboreze în *arta scalpării* o biografie extrem de convingătoare a omului de prisos.

Printre alți „marginali”, mai mult sau mai puțin contrafăcuți ai promoției sale, el face figura marginalului autentic, care își spune povestea firesc, fără stridențe și fără excese de recuzită, iar vocea lui rămâne, de la un capăt la celălalt al volumului, extrem de umană.



Neagu Djuvara - 95

Un istoric captivant

Ovidiu Pecican

Cel mai longeviv istoric de prim plan al românilor din întreaga noastră istoriografie a împlinit în 18 august 2011 vârsta de nouăzeci și cinci de ani, demonstrând, pe de o parte, că această etate poate fi una a deplinei lucidități creatoare, iar pe de alta că istoria poate fi vehiculul prin care se poate ajunge la ea. Deși licențiat la Paris în domeniul studiului trecutului, în 1937, și devenit aproape îndată doctor în drept (1940), Neagu Djuvara a revenit abia târziu la studiile doctorale, socotind că pasiunea lui pentru istorie merita o reflecție mai înalt academică. El a lucrat sub coordonarea filosofului istoriei și politologului Raymond Aron, încheindu-și teza și obținând titlul de doctor în filosofie - a istoriei, desigur - în 1972. Avea, de-acum, cincizeci și șase de ani, o vârstă excelentă pentru a arăta că achiziția de competențe în arealul studierii trecutului continuă *à la longue* și că o bună cunoaștere a dreptului, a politicii practice și diplomației, ca și o amplă și variată experiență de viață sunt ingrediente folositoare în împlinirea unei cariere istorice. A daug la cele de mai sus și faptul că Djuvara a obținut și o diplomă în cadrul *Institutului național de limbi și civilizații orientale (I.N.A.L.C.O.)* din Paris. După cum spune istoricul însuși, «Am început să studiez din nou după vârsta de 30 de ani, când timp de 20 de ani m-am concentrat asupra filosofiei istoriei și abia la vârsta de 50 de ani am început să scriu istorie. A fost o obsesie a mea. Nu am vrut să scriu istorie până când nu înțeleg cum se scrie istorie și ce a fost istoria universală» (Neagu Djuvara în Vlad Bolocan, «Cât de cumani sunt românii?». Interviu cu profesorul Neagu Djuvara», în *Contrafort*, 10 (156), octombrie 2007). Se evidențiază în declarația aceasta atât un anume tip de perseverență prudentă, cât și o voință persuasivă a descifrării mecanismelor scrierii istoriei. Și chiar dacă nu există o regulă a deprinderii meseriei în funcție de pragul unei vârste, aceasta nu l-a împiedicat pe Neagu Djuvara să socotească altminteri.

Întreg demersul profesional al lui Neagu Djuvara pare să demonstreze subtextual că în recompunerea trecutului, ceea ce contează întâi și-ntâi este viziunea. Practica istoriografică, altfel spus cercetările de istorie propriu-zisă au survenit abia în cea mai recentă parte a vieții autorului, după amănările și tergiversările presupuse de o existență aventuroasă, în țară și în exil, pe perioade de bravură războinică și participare la negocieri cu miză mare interesând destinul României, cu stagii prelungite în Africa și detururi mondene. Astăzi, primele cinci decenii de viață ale sale, „decadele tăcute” ale istoricului, sunt contrabalansate de celelalte patru decenii și jumătate în care Djuvara a rupt tăcerea, permițând viziunii sale asupra practicii istorice să se exprime.

Ceea ce a moștenit de la ambianța culturală a istoriografiei franceze este, fără îndoială, cultul scriiturii simple, pe înțeles, agrementate stilistic în maniera fermecătoare a unui Ion Ghica și evidențiind un gust literar care a făcut din memorialistul care a dublat istoricul un literat cu

succes de public, cel puțin în România. Pe de altă parte, dintr-un sentiment al datoriei față de țara lui de origine, dar și dintr-un interes autentic pentru trecutul complex al acesteia, Neagu Djuvara s-a afirmat ca un istoric al românilor prin excelență.

Debordantă, în cazul autorului nonagenar, rămâne diversitatea unghiurilor din care încearcă să slujească vocația și pe muza Clio. *Între Orient și Occident. Țările române la începutul epocii moderne* (1995) este o revizitare a modernității noastre. Definind intervalul 1800 - 1848 încă din titlu drept începutul modernității românești, Neagu Djuvara se aliază curentului istoriografic tradiționalist care împinge medievaliditatea din spațiul carpato-dunărean până la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Dar autorul nu-și propune să inoveze cronologia istoriei românești și nici să substituie o interpretare istoriografică alteia. Practic, programul său este acela de a rescrie istoria începuturilor modernității noastre - a doua - cât mai aproape de modul în care acele timpuri se reflectau în ochii contemporanilor, prin recursul abundent la citate de epocă. Nu altfel procedase odinioară - exagerând însă în multiple tomuri documentare și narrative - V. A. Urechia, istoric denigrat de Hasdeu pe nedrept, datorită prolixității lui nu neapărat critice, în prelungirea căruia, într-un fel, Djuvara se situează. El vine, nu e vorba, și în continuarea lui Ionescu-Gion, al cărui stil istoriografic exemplar, de o superbă decantare literară, îl precede în linie dreaptă. Cât despre problematică și unghiul interogației, cartea pare să datoreze mult altui predecesor, Pompiliu Eliade. Tot o frescă pe înțeles - în versiune scurtă, dar și în formă de *audio book* - este sinteza didactică *O scurtă istorie a românilor povestită celor tineri* (1999). După decenii de mistificare partinică, Djuvara reabilitează linia interbelică a unei viziuni patriotice asupra trecutului, neocolind hopurile unei istorii cu destul imprezibil în ea, dar nici încercând să le justifice prin interpretări superficiale sau grosolane. Autorul nu inovează la nivelul schemei de tratare, dar are o excelență cuprindere în puține vorbe a marilor probleme din trecutul nostru, așa încât, alături de *Istoria sinceră* a lui Florin Constantiniu, se recomandă ca o lectură recomandabilă tuturor celor care doresc o inițiere rapidă, însă nu și lipsită de consistență sau schematică în ceea ce au fost românii. În *Aromânii: istorie, limbă, destin* (1996) se schițează, încă o dată, istoria unei ramuri sud-dunărene a romanității răsăritene, atât dintr-un sentiment al datoriei, ca descendent - pe linie paternă - din această comunitate, cât și pentru a face mai bine cunoscută o identitate românească aparte, amenințată cu disoluția și în Balcani, dar și pe teritoriul actualei României, unde mulți aromâni s-au așezat, în urmă cu circa un veac.

O serie separată de cărți - succinte, dar fermecătoare - sunt cele scrise, probabil la solicitarea editorului, special pentru copii: *Cum s-a născut poporul român* (2001) - despre



chestiunea nodală a etnogenezei -, *Mircea cel Bătrân și luptele cu turcii* (2001), reluând povestea finalului de veac al XIV-lea muntenesc, în care Hasdeu vedea epoca de efervescentă și eroism a românilor, și *De la Vlad Țepeș la Dracula vampirul* (2003), un răspuns interesului mitizant și trivializant al Occidentului pentru vestitul voievod valah din sec. al XV-lea.

Cu asemenea palmares, Neagu Djuvara ar părea un istoric destinat să rămână popularizatorul prin excelență; un spirit sintetic și expresiv, dar nu și un cercetător. Iată însă că eseul despre *Thocomerius - Negru Vodă. Un voievod cuman la începuturile Țării Românești* (2007) aduce predilecția lui pentru evul nostru mediu la chestiunea originilor statale - lansată de Hasdeu, D. Onciul și N. Iorga, dar atacată cu noi, subtile, instrumente, în stilul școlii istoriografice franceze, de Gh. I. Brătianu. Aici Djuvara reia modelul explicativ al lui Augustin Thierry care vedea în clasa aristocrată medievală dominatorii străini peste populația autohtonă, teză aplicată chiar cazului lui Basarab I de către Nicolae Iorga, dar teoretizată și demonstrată cu talent de P.P. Panaitescu în *Interpretări românești*. Cartea are meritul de a readuce în prim-plan discuția asupra începuturilor statale la sud de Carpați într-un context mental și politic caracterizat printr-un naționalism redundant și caduc. Naționalist el însuși, Neagu Djuvara are meritul de a așeza înaintea opțiunilor personale rațiunea, spiritul critic și bunul său simț istoriografic, atribuind cumanilor un rol conducător pe care, în secolul al XIII-lea, până la venirea tătarilor, ei chiar l-au avut în Câmpia Română și în Moldova.

Ce-au fost boierii mari în Țara Românească? Saga Grădiștenilor (2010) este istoria unei familii boierești, lucrare de istoria elitelor într-o serie de abordări care au cunoscut o anume vogă înainte de instalarea comunismului la noi și care au fost revitalizate de revenirea la democrație din 1989. Djuvara explorează, pe urmele altor cercetări similare - mai aproape de saga Bălăcenilor relatată de Bălăceanu-Stolnici, congenerul său -, „creșterea și descreșterea” unui mare clan de boieri munteni, exemplificând-o prin aducerea în atenție a strămoșilor săi materni (mama

autorului se numea Tinca Grădișteanu).

Există și două volume de *Amintiri din pribegie* (2005), respectiv de *Amintiri și povești mai deocheate* (2009), în care talentul de povestitor al celui care a scris și un roman se manifestă mai nestingherit. Mai cu seamă în cuprinsul plachetei cu al doilea titlu, formula narativă la care se apelează este cea a lui Mateiu Caragiale, Radu Albală și, dintre memorialiștii noștri celebri, Constantin Argetoianu. Simpatice, interesante, dar sub cota tuturor celor trei menționați, aceste daruri ale unui efort neobosit de senectute merită să fie însă bine primite, cu umor și bună dispoziție, așa cum au fost ele livrate către public.

Din cele de mai sus rezultă un profil istoriografic reliefat, în care predomină interesul direcționat pentru istoria românilor – cu un accent suplimentar pentru provincia sud-carpatină –, stilul lejer, simplitatea și predilecția pentru culoare, mobilitatea în schimbarea angulației, pariul pe sinteze și mai puțin – cam deloc – recursul la analiza erudită de detaliu. Nimic din toate acestea nu vorbește despre capacitatea filosofului care dublează profesionistul reconstrucției istoriografice de a îmbrățișa vastele peisaje ale civilizațiilor, în descendența lui Vico, Herder, Hegel și Toynbee, ce se lasă descoperită în teza doctorală *Civilisations et lois historiques, Essai d'étude comparée des civilisations* (1975; carte premiata de Academia Franceză). Prin această lucrare de remarcabilă amplitudine, provocatoare și prin profunzimea explorării, Neagu Djuvara se înscrie în linia întâi a altminterii subțirei noastre filosofii a istoriei. El devine numele care duce mai departe linia unor Xenopol, Iorga și Blaga, construind sistematic (nu sisteme, ci „rotund”) în domeniu, după cum nota undeva, în urmă cu un deceniu, Sorin Antohi. Rămâne surprinzător că, în siajul acestei lucrări, doar două dintre cele mai recente contribuții ale teoreticianului istoriei se ordonează. Una este o meditație teoretică deghizată într-un eseu cu aceeași scriitură suplă și simplă, atrăgătoare: *Există istorie adevărată?* (2004), unde efortul este acela de a demonta un mit recidivant în câmpul istoriografiei române, deși nu numai. Celălalt eseu fructifică – în maniera atât de răspândită în Occident de a oferi scenarii interpretative planetare prezentului și chiar viitorului – în altă direcție experiența filosofului, aplicând-o unor realități recente, care continuă: *Războiul de șaptezeci și șapte de ani și premisele hegemoniei americane (1914 - 1991)* (2008).

Cu asemenea palmares, afirmându-se ca democrat situabil la dreapta, vag antiamerican în formula (tradiția) francezilor, iscusit mânător al sculelor istoricului, implicat personal în explorarea anumitor subiecte – prin asumarea propriilor clanuri și a castei din care face parte –, fostul legionar devenit regalist, iar apoi exilat democrat postbelic, rămâne un istoric sprintar și atractiv al românilor, dar și un filosof a cărui contribuție este încă departe de a fi obținut receptarea pe care o merită.

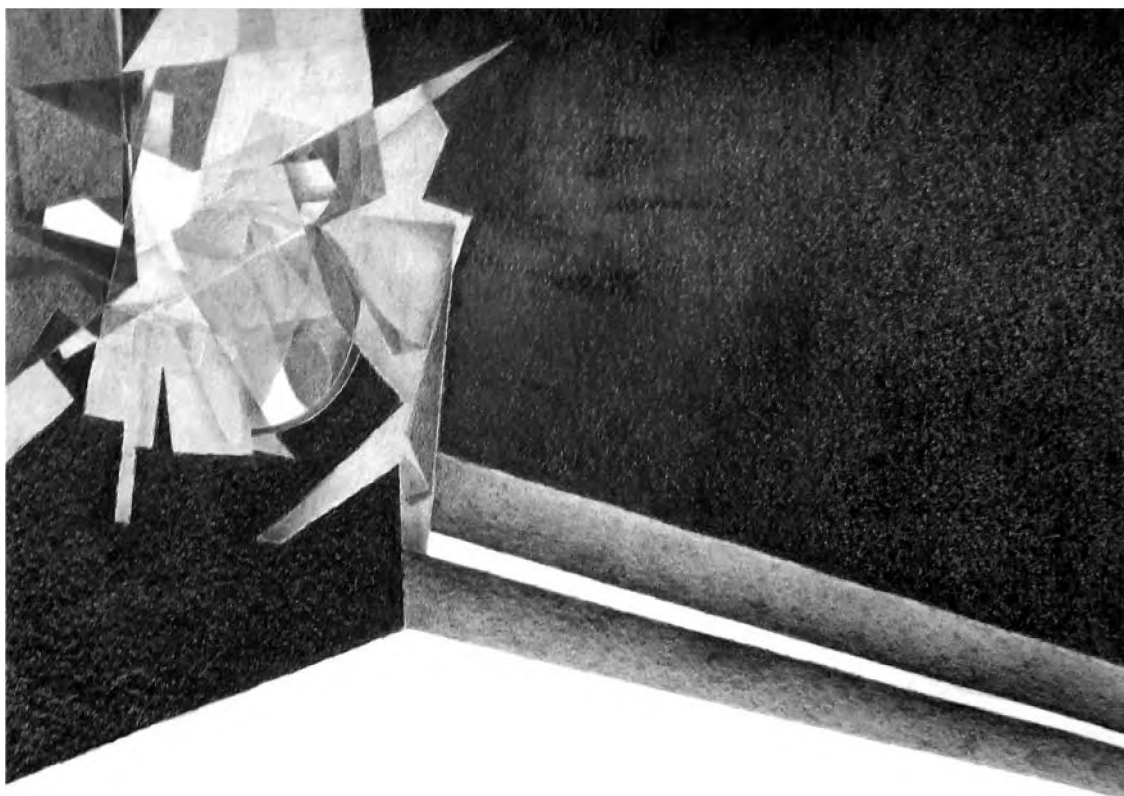
Neagu Djuvara: un roman și patru povestiri

Constantin Cubleșan

În anii de după război, când curier diplomatic la Stockholm și apoi secretar al Legației române din Suedia, până prin septembrie 1947, înainte de a pleca, în calitate de consilier diplomatic și juridic, în Republica Niger (1961), decis a nu se mai întoarce într-o Românie ocupată, alegând deci exilul, ca mulți alți diplomați aflați în acele momente la post în străinătate, tânărul Neagu Djuvara este tentat să se dedice scrisului literar, urmând o vocație de... povestitor, discret cultivată mai apoi în toate scrierile sale cu caracter istoric sau de filosofie a istoriei. Dar atunci, în anii 1958-1959, aflat la Paris, a scris în limba franceză o carte prin excelență epică, un roman memorialistic intitulat: *Însemnările lui Georges Milesco*, „o carte tristă și profund pesimistă” – după propria-i mărturisire – în care trecea pe seama eroului „mai toate aventurile” vieții sale de până atunci. Înainte de a o încredința vreunei edituri, pentru a fi publicată, avea nevoie de o... verificare, de un cititor avizat care să dea un verdict asupra... încercării sale. Acest prim lector a fost Emil Cioran care, deși i-a apreciat scrisul, i-a spus, cu franchețea ce-l caracteriza: „Ai prea puține șanse să-l publici... Nu e în stilul <noului roman>”. Ceea ce era perfect adevărat, ținând seama de voga pe care o dobândise orientarea *noului roman francez*, promovată impetuos de Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor ș.a., un roman ce-și propunea să eludeze personajul, epicizând elementele concrete ale lumii înconjurătoare, în care omul, fără biografie, să fie o simplă parte componentă a acesteia. Ori, romanul autobiografic al lui Neagu Djuvara propunea tocmai o... biografie; o dramă individuală analizată prin propria introspecție a eroului său, roman scris pe o structură oarecum tradițională, utilizând formula jurnalului personal și *trucul*, foarte frecvent la romantici, acela de a gira publicarea unui manuscris găsit pe undeva, redactat de cineva care scrisese din nevoia destăinuirii sincere, fără a-și fi propus publicarea

vreodată: „... am considerat, prin scrisoarea pe care Georges mi-o lăsase dimpreună cu ciornele sale, că am acordul de a le publica (...) majoritatea nu erau datate și erau amintiri (...) toate acestea formează caietul intim din 1948 până în ultima sa zi”. Așadar, un personaj care își rememorează, prin evocarea unor puncte nodale, întreaga existență, până cu puține zile înainte de a se stinge din viață. Descurajat, așadar, de neșansa (posibilă) a unei indiferențe publice, Neagu Djuvara păstrează romanul în sertar, urmând sugestia aceluiași Cioran: „Dacă ajungi odată cunoscut în alt domeniu (...) poate ai să reușești”. Acel *odată* a devenit realitate și, după aproape o jumătate de secol, când autorul lui a devenit o autoritate științifică, romanul a fost încredințat tiparului („am îndrăznit să public cartea, tradusă de mine în românește”) la Editura Humanitas, sub titlul *Însemnările lui Georges Milesco. Roman autobiografic* (2004, cu o ediție a doua, revăzută, în 2011), ca o „prelungire în trecut a *Amintirilor din pribegie*”. Desigur, acum într-o altă perspectivă de receptare.

Romanul este alcătuit, la drept vorbind, din mai multe *romane*. Așezate într-o ordine a desfășurării faptice, oarecum inversă. Cu dezlegări conflictuale proprii fiecărui episod, dar care adaugă, prin acumulare, sensuri dramei existențiale a unui erou pe care istoria lumii contemporane, în derulare, îl rostogolește prin medii și circumstanțe temporale felurite, formându-i caracterul dar bulversându-i personalitatea, până la apogeul unei crize morale din care ieșirea posibilă este tocmai perspectiva sfârșitului cu un mod de viață pentru a începe un altul, pe alte dimensionalități ale altui angajament vital. Căci, numai astfel se poate explica moartea celui Georges Milesco, eșuat în singurătate, după ce toate încercările de a *repara* ceva din trecutul său, se dovedesc zadarnice. Romancierul își lichidează brusc alter-egoul, ca într-un gest fatal



M. Djuvara



de purificare, necesară, a propriei existențe, tot ceea ce ar urma detașându-se din spectrul ficțional pentru a trece în registrul memorialisticii propriu-zise. Dar până la *memorii* există *romanul*.

Georges Mălesco e vlăstarul unei familii de viță aleasă din Țările Române, familie (sau familii, pentru că încrengăturile de rubedenie sunt evocate mereu și li se ține rostul cu anume rigoare tocmai ca o garanție istorică a unui trecut blazonat), care în intemperiiile *epocilor* moderne se află într-un soi de disoluție, păstrându-și însă rangurile, pozițiile sociale și politice, deopotrivă parte din moșiile de odinioară, decimate sub imperartivele *reformelor* agrare („Din cele 5.000 de hectare pe care bunica și mătușa Ana le aveau înainte de război la Căndești, la Cornățel și la Petrești, marea expropriere din 1919-1922 nu-i lăsase bunicii decât 120 de hectare la Cornățel. Vechiul conac de la Căndești, cu parcul și câteva zeci de hectare, fusese lotul mătușii Ana, căreia nu-i plăcea să stea la țară, așa că s-a grăbit să vândă totul aproape pe nimic, fostului arendaș, Chiriac – îi țin minte numele, fiindcă era pomenit mereu în casă, însoțit întotdeauna de atributul < banditul >”). Un prim *roman* deci, al copilăriei și adolescenței, este și *romanul* atmosferei familiale, pe care o recompune cu fidelitate și mai ales cu o afecțiune a inocenței și candorii vârstelor ce le traversează, surprinzând, ca un pictor de medii, portrete vii cu trăsături viguroase, în atitudini bine personalizate: „Mama petrecuse aproape toate vacanțele cu mine, la Cornățel. Dar când încerc astăzi să evoc acei ani din copilărie, nu imaginea ei îmi vine în minte, ci a bunicii. Bunica mea maternă era, fără îndoială, un personaj extraordinar: mică, slăbuță, cărnă, cu părul cărunț și ochi de mioapă, clipind des, cu fața arsă de soare, zbârcită prea din vreme, robotea din zori până seara, când în pantaloni și cizme de călărie, când cu o vestă de piele și într-o fustă prea lungă, iar pe cap ba cu un sombrero, ba cu o pălărieuță de fetru. Nici nu-i trecea prin minte, că din cauza unor asemenea ținute cel puțin ciudate, lumea ar fi putut fi necuviincioasă cu ea. O zi din viața bunicii însemna o adevărată luptă. Sculată în zori, supraveghea lucrările la câmp, alerga pe la țărani care-i munceau pământul, pe la negustorii de cereale, la gară și la Primărie, bombănind tot timpul, pe toată lumea și totuși incapabilă să refuze o favoare pe care i-ar fi cerut-o vreun țăran, chiar dacă știa că omul o trăgea pe sfoară. Era în stare să vegheze o noapte întreagă la căpătâiul unui bolnav”.

Un al doilea *roman*, un alt segment de viață din biografia eroului, este acela al formării sale în școlile franțuzești, unde este trimis pentru a urma o tradiție a instrucției tuturor bărbaiților din familie („...în străinătate, cum a fost tata, cum a fost bunicul. Cică așa te faci om!”), sunt, de asemenea, pagini evocatoare, recompunând cu anume nostalgie prietenii și relații adolscentine.

Mai amplu și mai dramatic este *romanul campaniei militare* pe frontul de Răsărit, eroul fiind mobilizat în primele batalioane care au trecut Prutul pentru eliberarea teritoriilor Basarabiei. Viața cazonă, viața de front este refăcută în maniera celor mai bune romane ale genului („Înaintam zile întregi prin imensa câmpie a Basarabiei de sud, pe unde odinioară tătarii au invadat Moldova. Guvernul țarist, după ce ne-a luat-o, cu un secol în urmă, a populat-o cu coloniști nemți, bulgari, turci, găgăuzi. Treceam prin sate mari, pustii, cu ulițe prea largi și case din chirpici”) fără a insista însă asupra detaliilor de strategie militară, însă mereu atent la trăirile individuale. Acum, în această perioadă se



petrece un fapt esențial în viața lui Georges Mălesco. O cunoaște pe Elena („Cum de nu-mi dădusem seama mai devreme că o iubeam? Dacă scap de aici, mă voi căsători negreșit cu ea și fără zăbavă. Ne scriem des – primesc câte o scrisoare de la Elena prin fiecare curier. Nici nu mai pot trăi fără ea. Proiecte, visuri, îmbrățișări...”) pentru care se naște o mare pasiune dar care va declanșa, încă de la început, perspectiva dramei cuplului nefericit, sub formalismul convențiilor sociale – „Elena era catolică (din cauza bunicii franțuzoaice) și-mi cerea să-mi iau angajamentul că ne vom crește copiii în spiritul religiei ei, lucru care-mi displăcea profund. Pentru mine, a fi român înseamnă a fi ortodox”. Dar, nu atitudini *naționaliste* aveau să marceze traiectoria existențială a cuplului lor. Căsătoria se face cu toată ceremonia la biserica Sf. Iosif, apoi urmează zilele de „permisie” petrecute la munte, la Brașov, cu „nopti de dragoste”, cu „lux, calm și voluptate”, dar despărțirea iminentă, pe care o impune războiul, tocmai pe când Elena anunța că așteaptă un copil, provoacă și primele relații tensionate dintre cei doi, căci Elena „își imagina războiul ca fiind aproape de legendă”, ori realitățile erau cu totul altele. Rănit pe front, Georges Mălesco zace prin spitale, apoi este trimis în campania din stepa Calmucă, mereu departe unul de celălalt, puținele clipe ce și le pot oferi împreună nu asigură cătuși de puțin liniștea familiei abia încheiate: „În zadar încercam să regăsesc prospețimea sentimentelor din primele luni ale căsătoriei mele cu Elena; mereu se găsea un obstacol între noi: când grija ce i-o purta copilului, când familia ei, când vreo invitație pe care nu putea s-o refuze... Dispăruse orice urmă de intimitate”. În fine, Elena pleacă în Franța iar Georges rămâne să se afunde mereu într-o singurătate, față de cei din jur ca și față de sine însuși, din care iese mereu provocat doar de patimi erotice, pasagere, accidentale. E degringolada ce va contribui la despărțirea de Elena, din final, reprezentând episodul cel mai consistent al unui alt *roman*, de o febrilitate aparte în trăirea sentimentului golirii de sine a eroului.

Ajuns și el în Franța, după război, pentru a fi alături de soție și de copil, are revelația totalei lor divergențe de opinii, de atitudini, de simțăminte, despărțirea profilându-se cu iminentă, cu atât mai mult cu cât descoperă o relație, ce pare trainică, a

ei cu un alt bărbat. Discuțiile sunt acum inutile și degradante, frământările lui aproape fără sens: „Dacă iubeste pe altul, de ce n-a cerut divorțul, de când am venit? De ce a acceptat reluarea vieții în comun? Din cauza copilului? Sau din milă? O mai fi simțind ceva pentru mine?...” Iată însă că o boală galopantă curmă viața copilului, ceea ce face ca, în fine, relația lor să eșueze definitiv. Ceea ce urmează constituie, de fapt, substanța unui *roman* al alienării individuale.

Georges Mălesco este prin totul un *dandi*, un erou modern cu suflet zbuciumat neoromantic. Inteligent, prezentabil, cu maniere aristocratice, se distinge dintr-odată în orice mediu în care își face prezența, dar fără a putea urma vreun țel director în viață. E debusolat și își caută identitatea apelând la argumentele trecutului care îi dau dreptul la o altă împlinire umană, superioară în plan social. Dar, sensibilitatea lui afectivă îl conduce mereu spre nevoia... de dragoste. Nu este un Don Juan. Nu este afemeiat. Nu are psihologie de cuceritor în serie. El își oferă parteneriatul crezând, sperând cu adevărat, că dragostea poate înnobila. Iubeste sincer de fiecare dată când în fața lui apare o femeie ispititoare: „...trei grupe de schiori care mergeau spre Wildspitze și-au petrecut o noapte la cabană (...) În al treilea grup era o belgiancă tânără, nu foarte frumoasă, dar proaspătă și jucăușă, grațioasă cu fiecare gest, încât n-o mai scăpam din ochi (...) Ochii îi sunt de un albastru foarte palid – nici asta nu-mi place – dar, ciudat, fixitatea cu care acești ochi mă privesc mă tulbură fizic și aproape mă jenează (...) M-am apropiat de balustradă, lângă ea, atingând-o ușor. Nu s-a ferit – am avut, dimpotrivă, impresia că se apropia (...) Mai mult i-am ghicit decât am simțit căldura trupului și, fără fașoane, ne-am sărutat îndelung (...) Când s-a strecurat însă în pat, ridicând pătura cam brutal, parfumul ei intim m-a izbit așa de tare, că am simțit un nod în gât (...) Am stat uniți vreo două ceasuri (...) Ea fusese pentru mine un vis. Eu, pentru ea, doar o aventură în plus...” (subl.n., Ct.C.). Sau, în altă parte: „Discurile se schimbau, iar beția dulce a ritmului mă prindea din ce în ce mai strâns. Trupurile noastre se armonizau de minune. și-a sprijinit tâmpla de obrazul meu, iar eu mi-am plimbat ușor buzele pe fruntea ei, pe sprâncenele, pe colțul ochilor. Ea mi-a atins urechea cu buzele fierbinți. Atunci m-am apropiat și am sărutat-o

lung, lung (...) A venit, îmbrăcată într-un capot de mătase albastră. A zgâriat ușa ușor și, fără a aștepta vreun răspuns, s-a strecurat înăuntru (...) Am țâșnit spre ea, bucuros la culme. I-am acoperit obraji de sărutări, apoi gâtul, umerii; am dat la o parte mătasea care mi-o ascundea (...) *Niciodată nu fusesem atât de dependent de o femeie*”(subl.n., Ct.C.). Sau, altă dată: „Cum o fi această Sanda Radian?/ Din primul moment în care am văzut-o, am avut acel șoc ușor perceptibil, dureros și excitant deopotrivă, ceea ce se cheamă pompos *le coup de foudre* (...) Mi-am zis doar: <E Ea!> *Parcă ne cunoșteam de când lumea*”. (subl.n., Ct.C.). Sau, într-o altă situație: „Am cinat aseară cu Despina (...) Într-o zi am găsit-o întinsă pe pat, într-un capot ... (...) *am regăsit după mulți ani bucuria de a trăi* (...) Am petrecut împreună trei săptămâni pe malul Oceanului Atlantic. Aproape fericiți, cu tot caracterul capricios al Despinei”(subl.n., Ct.C.). ș.a.m.d. Dar, *Însemnările lui Georges Mălesco* nu este un roman de dragoste. În orice caz, nu unul de aventuri amoroase. Eroul romanului – scris la persoana întâia, sub forma unui jurnal intim – e un personaj tragic, de o complexitate aparte în trăirea propriei traiectorii existențiale, marcată de evenimentele unei istorii abuzive asupra destinelor individuale. E romanul evaluării de sine a unui om ce-și caută rostul într-o societate și ea în derivă. Finalul romanului – moartea personajului central – este semnificativ în acest sens. Romancierul – fiind vorba de un *roman autobiografic* – își lichidează alter-ego-ul tocmai pentru a-și oferi sieși altă șansă de împlinire umană. Planul ficțional și cel real aici se întâlnesc, aici se face conjunctura ce dă posibilitatea de a-l înțelege pe autor, aflat într-un moment de cumpănă al vieții sale. Dincolo însă de cheia identificării – declarată de altfel – între Georges Mălesco și Neagu Djuvara, romanul, scris cu subțirime intelectuală, într-o construcție elaborată cu originalitate, cu personaje de autentică vibrație afectivă, ilustrează deplin vocația epică a unui autor împătimit în a zugrăvi tablouri istorice și de... istorii de viață.

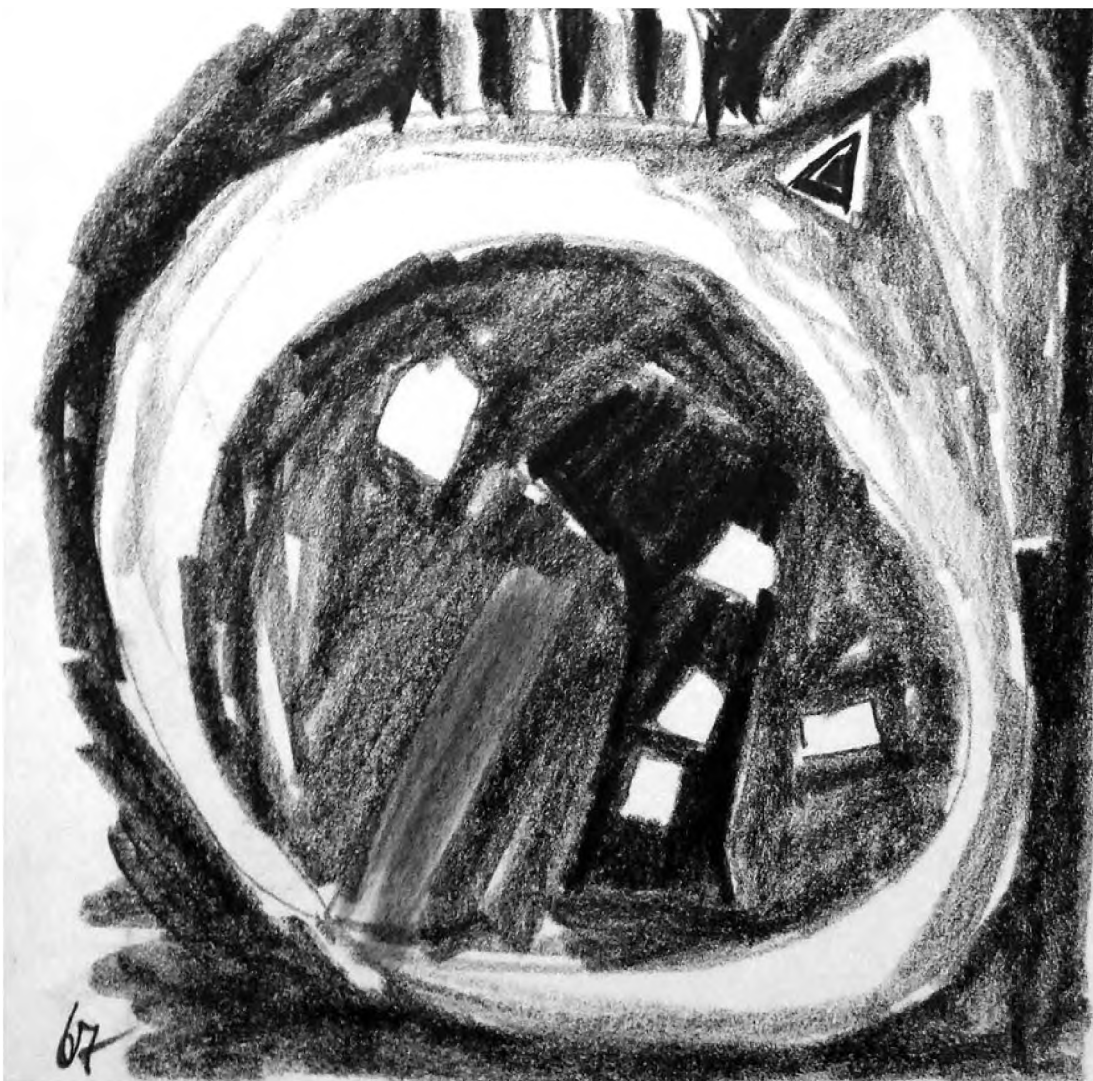
Probabil din pură cochetărie Neagu Djuvara a pus un *embargo* pe cele patru *povestiri* memorialistice publicate în revista *Plai cu boi*, pentru a nu fi reunite într-un volum care, de altfel, a fost predat editurii Humanitas (cu specificarea *pentru după moartea mea!*), dacă e să luăm în considerare *Nota* ce însoțea prima ediție a volumului *Amintiri și povești mai deocheate* (2009), însoțită de scrisoarea olografă către *Doamna directoare*, căreia îi preciza, totuși: „dacă credeți de cuviință să le publicați, nu vă voi face proces”. Să fie, oare, un exces de pudor? N-ar avea nici un motiv, atâta vreme cât acestea au devenit publice într-o revistă mai *deocheată*, pe care însuși a preferat-o. Ar putea fi la mijloc teama de a nu se compromite?! De ce n-ar fi avut-o atunci când a încredințat textele numitei reviste? Mai degrabă, totul se reduce la o pură strategie publicitară. Inutilă însă și ea, întrucât autorul lor este de-acum, de multă vreme, un autor de succes.

Cele patru *povestiri deocheate* sunt, în fapt, evocări ale unor momente oarecum licențioase, unele din copilăria istoricului de acum. Ele au însă șarm prin tocmai decența cu care sunt povestite niște *pozne* inocente, sau conțin glosări picante pe marginea acestora, într-o șagălnică și autoironică notă confesivă. *Povestirile* propun un erou (câțiva eroi) năzdrăvan, în felul lui, curios a descoperi lumea oamenilor mari cu ochii infantilității. În *La Mamaia-sat în 1922*, aducerea aminte, care începe cu o consacrată introducere:

„În vremea aceea...”, ni-l prezintă pe naivul Neagu, la vârsta de șase ani – care își petrece *vilegiatura* la mare, împreună cu alți copii ale rubedeniilor – erou, firește, al unor întâmplări hazlii. Așa, bunăoară, Elena, o fetiță de patru ani, pe care *junele* o surprinde „pe la prânz”, „între două dune de nisip” și, fiind singuri, încearcă s-o cucerească, după cum auzise că fac oamenii mari: „Mă apropii de ea, o sărut pe obraji... și, întinzându-o pe burtă, mă urc pe ea încercând să-mi strecor instrumentul între buci”. Tocmai atunci apare mama fetei la care îl și părește: „ – Neagu a vlut să-mi pună lobinetul lui aici!”. Apostrofat – „Vai, ce rușine!” – micul cucuritor o ia la sănătoasa ascunzându-se, pentru ca abia să-l poată recupera, într-un târziu, maică-sa, dojenindu-l, la rândul-i, „sever, dar cu blândețe”. În *Cum m-a învățat școala franceză să scriu mai bine românește*, detaliază episodul perioadei sale de elev la Liceul Național din Nisa, cu primele impresii, dar și cu trăsăturile pe care le făceau elevii în dormitorul internatului, de pildă numărând, într-o seară, într-o excentrică întrecere, *vânturile* slobozite de Osman, „un nepot al ultimului sultan osmanliu”, ajungând la „45... 46... 47...”, când au fost surprinși de pedagog. Întâmplarea însă îi dă prilejul istoricului de acum, să vorbească despre obiceiul trasului de *vânturi* și a râgâitului la Curtea lui Soliman Magnificul, când ambasadorul Franței la Istanbul se face dse răs, în cadrul unui festin la care n-a fost în stare să se... producă și el, în rând cu ceilalți meseni: „... tiptil, pe sub fața de masă, se apăsă cu o mână pe burtă, la stânga, la dreapta sau în cerc... până simte o inspirație, se lasă pe o rână, se screme – și scoate o bășină firavă, subțire, țiiit!... Dragomanul se apleacă spre el, cu un zâmbet complice, și-i șoptește la ureche: „Asta vrea să zică, *Excelență, că Excelența Voastră e virgină!*”. În *O figură a Bucureștiului interbelic: Popovici-galoș*, diplomat de carieră se relatează pățania ilustrului politician care aflat în croazieră pe un vas cu excursioniști care, fiind o vreme însoțită,

se distrau în jurul piscinei de pe puntea vaporului. „Popovici nu prevăzuse să aibă chiloți de baie. Ce are a face? și-a înnodat șervetul de la lavabou în jurul mijlocului. Dar, cum la 50 de ani îi crescuse puțin burtica, șervetul atârna la o parte ca o largă fereastră triunghiulară prin care îi puteam vedea cu toții daravera și fuduliile legănându-se moale la fiecare pas pe care-l făcea. După o jumătate de ceas, a venit căpitanul vaporului, jenat, să-l roage pe domnul ministru să nu mai apară pe punte în asemenea ținută”. În fine, *Căsătorii între ardeleni și boieroaice regățene și viceversa* este o plăcută... cozerie pe tema relațiilor de noblețe ce se făceau după Marea Unire între cei din Vechiul Regat și cei *de viță* din Transilvania. De pildă, o descendentă din ramura Ghiculeștilor, „cu toate că avea un fizic plăcut, se apropia de 40 de ani nemăritată. Așa că n-a făcut nazuri de prințesă când a fost să-l ia pe nenobilul ardelen. Cum s-a petrecut noaptea nunții s-a aflat prin București, pesemne chiar din indiscreții ale mirelui. Mireasa, încă fată mare cu toată vârsta înaintată, cum am spus, când a venit clipa fatidică să-și piardă fecioria, a început să țipe: / - Nu se poate... Nu se poate! / Bărbatul însă, nemilos, i-a zis ardeleneste, împingând în vrăjmășie: - Musai să intre, c-alta nu-i!”.

Povestirile lui Neagu Djuvara din volumul *Amintiri și povești mai deocheate* (Prezentarea grafică și ilustrațiile de Andrei Gamaș. Ediția a III-a, cu noi adăugiri. Editura Humanitas, București, 2010) nu sunt doar niște simple anecdote. Autorul lor este un elegant și hâtru povestitor, evocator pitoresc al atmosferei, al mediului unor timpuri trecute, plin de savoare și de umor zeflemitor, așa cum îi stă bine, de altfel, unui veritabil intelectual de rasă să-și permită *escapade* ludice, de bun simț, în societate, depănând din amintire, vechi întâmplări, cu nonșalanță și... erudiție. Iată, *memorialistica* lui Neagu Djuvara ne dezvăluie un autentic povestitor, de vocație.



sare-n ochi

Un joc de cuvinte la Boccaccio

Laszlo Alexandru

În nuvela a zecea din ziua a șasea a *Decameronului*, fratele Ceapă iese la "vinătoare" de pomeni, de cules din rîndul poporului cucernic. Sîntem în Evul Mediu, lumea e habotnică și cam neghioabă, necitită și necălătorită. Pentru a o impresiona suplimentar și a o îndemna la generozitate, călugărul le promite sătenilor că le va arăta o pană de-a arhanghelului Gavrilă, căzută din aripa acestuia, pe vremea cînd venise la Fecioara Maria pentru a-i da Bunavestire. Doi prieteni de-ai peregrinului, hotărîți să-i facă o farsă, merg la hanul unde era cazat și-i fură din desagă pana de papagal, pe care omul și-o procurase de oareunde (și care, pesemne, urma a fi exhibată pentru a păcăli poporul nerod). Spre a nu-i lăsa bagajul gol, cei doi îi îndeasă la schimb niște tăciuni găsiți pe moment în sobă.

Ademenit de gîndul că va vedea miraculosul element, norodul dă năvală să asiste la predica fratelui. Doar că, la momentul potrivit, deschizîndu-și desagi, călugărul Ceapă constată că cineva i-a sfeterisit obiectul didactic. Nu se pierde cu firea și, la fața locului, inventează o altă poveste bășcălîoasă, despre cum a făcut el rost de diverse moaște călătorind prin țările Orientului, unde se nîmplă zilnic o mulțime de miracole. Întrucît relicvele sînt pe-acolo nenumărate, iar el și-a procurat mai multe din acestea, era firesc să le confunde între ele și, din greșeală, să-și pună în bagaje tăciunii pe care a fost ars Sfîntul Laurențiu, în locul penei pierdute de arhanghelul Gavrilă. Dar confuzia cu pricina - îi spune el mulțimii de gură-cască - nu e cîtuși de puțin întîmplătoare, căci peste două zile va fi taman hramul de Sfîntul Laurențiu. Iar tăciunii au virtuți tămăduitoare, și oricine își pictează cu ei semnul crucii nu va fi ars de foc, de-a lungul anului ce va veni, fără a-și da seama. Țăranii sînt fascinați de asemenea minunăție și dau buzna, care mai de care, spre-a fi mînjiți cu cărbunii fratelui Ceapă peste hainele de sărbătoare și spre a-i da cele mai generoase pomeni de pînă atunci.

Cei doi păcălitori, așteptînd într-o parte să vadă

cum se va descurca amicul Ceapă, rămîn ei înșiși păcăliți de ingeniozitatea călugărului. La sfîrșit se duc la el, după ce-au rîs de li s-au strîmbat fălcile, îi destăinuie că ei i-au făcut farsa și îi restituie pana de papagal. Toți rămîn mulțumiți: țăranii că au fost parte la un miracol, Ceapă că a cules pomană mănoasă și și-a recăpătat pana (care-i va fi de folos în anul următor), cei doi prieteni că s-au distrat pe cinste.

Cam asta e pe scurt aventura cu pricina. Boccaccio este, după cum se știe, unul dintre marii prozatori ai literaturii europene, iar nuvela cu fratele Ceapă constituie, fără îndoială, realizarea artistică de vîrf a *Decameronului* (deși ar mai fi vreo cîteva piese care îi stau pe-aproape și o concurează). Punctele sale de rezistență constau în sinuoșitatea firului epic, mereu în măsură să ne surprindă. În complexitatea personajului principal, nimeni altul decît un călugăr mincinos, un escroc care trage pe sfoară credincioșii în folosul Bisericii, un orator savant dar neșcolit, un ingenios venial. În comicul dezinhibat cu care sînt conturate personajele secundare: Guccio Porco, sluga fratelui Ceapă, "e mincinos, e puturos și pe deasupra și lenos; e lăsător, e cîrtitor și e și neascultător; uituc, năuc și hăbăuc". În valorificarea esteticii urîtului și a scabrosului: slujnicuța Nuta, curtată intens de Guccio, este "o fetișcană îndeșată și groasă, scurtă și cam slută la trup, cu o pereche de țîțe de-ai fi zis că-s două corfe de gunoi și c-un obraz cum numai pe la baronci mai vezi, toată asudată, unsă și afumată ca un horn". Cheia de boltă a întregii povești o constituie îndrăzneala de gîndire a autorului, care își permite să ia peste picior mințile încuiate, blocate în șabloane. Dogmele bisericesti sînt batjocorite cu un sarcasm hohotitor. Fratele Ceapă, umblînd cu fofîrlă pe drumurile Orientului, în căutarea moaștelor mult vizate, s-a și pomenit în fața ochilor cu eșantioane consistente: "Atîtea, că de-aș vrea să vi le-nșir pe toate, aș număra trei zile-n șir și tot n-aș isprăvi. Da' totuși, ca să nu vă las cu buzele umflate, de cîteva din ele barem și tot am

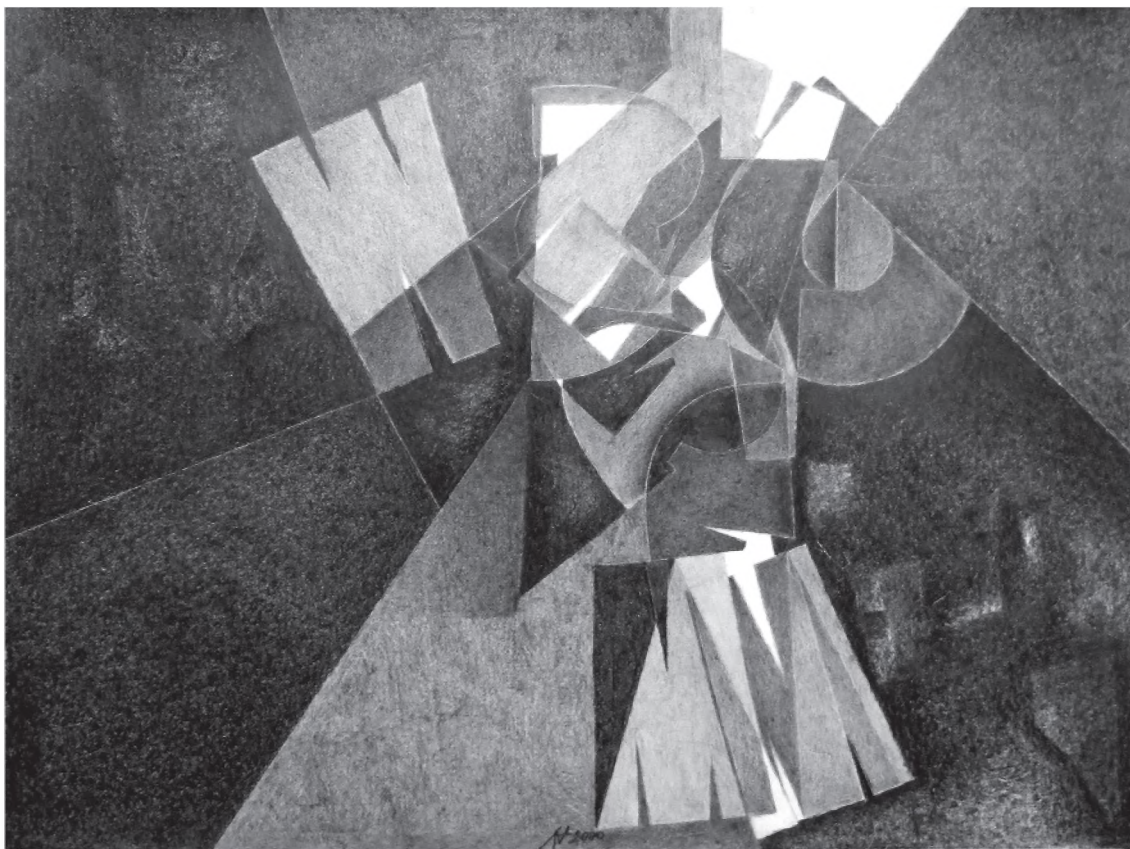
să vă povestesc. Întîi și întîi mi-au arătat degetul Sfîntului Duh, nevătămat și întreg, să juri că e aieva; pe urmă moșul îngerului ce i s-a arătat Sfîntului Francisc din Assisi; o unghie a heruvimilor; o coastă de-a lui Verbum caro; o bucățică din veșmîntul sfintei credințe catolice; vreo două sau trei raze din steaua ce-au văzut-o magii la răsărit; o bîrdăcuță cu sudoare de-a sfîntului Mihai cînd s-a bătut cu diavolul; falca morții sfîntului Lazăr și alte asemenea".

Comicul debordant provine din înapoierea conceptelor abstracte, sacrosancte. Cum ar putea oare să ni se înfățișeze... degetul Sfîntului Duh? Sau... unghia heruvimilor? Sau... o bucățică din veșmîntul sfintei credințe catolice? Într-o asemenea înșiruire grotescă, trece neobservată, aproape firească în ochii cititorului român acea "coastă de-a lui Verbum caro". Despre ce să fie vorba? În textul original Boccaccio scrisese: "Egli primieramente mi mostrò il dito dello Spirito Santo cosi intero e saldo come fu mai, e il ciuffetto del Serafino che apparve a San Francesco, e una dell'unghie de' Gherubini, e una delle coste del Verbum-caro-fatti-alle-finestre, e de' vestimenti della Santa Fè cattolica, e alquanti de' raggi della stella che apparve a' tre Magi in oriente, e una ampolla del sudore din San Michele quando combattè col diavolo, e la mascella della Morte di San Lazzaro e altre".

Să ne amintim că acțiunea se petrece în Evul Mediu, cînd liturghia se celebra în limba latină. Asta făcea ca poporul ignorant să nu priceapă multe din ceea ce bolborosește popa la altar. Nici fratele Ceapă nu era deosebit de marea masă, în privința culturii, doar că avea mai multă prezență de spirit și abilitate, căci "fără s-aibă știință de carte nici de fel, se pricepea să mînuiască cu atîta măiestrie vorba...". În biserică, cu ocazia Crăciunului și de Bunavestire se obișnuia recitarea Evangheliei după Ioan (I, 14): "Verbum caro factum est et habitavit in nobis et vidimus gloriam ejus" ("și Cuvîntul S-a făcut trup și a locuit printre noi, plin de har și de adevăr").

Este frecventă și-n zilele noastre înclinația omului simplu ca, la auzul unei limbi necunoscute, să adapteze sunetele ciudate la propriul său grai pentru a le umple de (alt) sens. Așa a procedat și fratele Ceapă. Tot auzind la slujbă "Verbum caro factum est" (Cuvîntul s-a făcut trup), l-a echivalat sonor prin "Verbum caro fatti alle finestre" (în trad. aproximativă: Verbum caro trage-te la fereastră). Nu contează lipsa de sens a noii traduceri, importantă e doar asemănarea ei sonoră... și iată cum unul dintre misterele cele mai solemne ale credinței - înapoierea Fiului lui Dumnezeu - este ironizat de autor cu o lipsă de reverență ce taie respirația. Dacă tot s-a încarnat Cuvîntul Domnului, atunci pesemne că a avut și coaste, care s-au putut păstra sub formă de moaște în Orient. Iar șarlatanul frate Ceapă l-a văzut pe "Verbum caro" cum... se trăgea mai la fereastră.

Dincolo de necuviința zeflemelei (situată la limita sacrilegiului), pentru un filolog poate fi savuros și memorabil jocul de cuvinte fabricat de Giovanni Boccaccio. Prin translarea unei sintagme dintr-o limbă în alta, folosindu-se toboganul sonorității asemănătoare, a fost deformată sarcastic semnificația rezultată. La un prozator din Trecento este vorba de-o performanță profesională - s-o admitem - uluitoare.





emoticon

cocoloașe

Șerban Foartă

Dacă „la déréalisation du monde” e, după Ferdinand Alquié, unul din obiectivele majore ale mișcării suprarealiste, iar, într-aceasta, membrii săi fac uz, mai toți, de procedeu de deturnării obiectului de la menirea-i, pragmatică, de ustensil, dându-i o altă destinație (una, desigur, insolită) decât aceea propriu-zisă, utilitară și comună, căreia-i este hărăzit, - ca, între altele, pisoarul), nu știu obiect mai deturnabil de la condiția-i inițială, decât gazeta unanimă, care devine ba hârtie igienică, ba evantai, ba „înlocuitor” de geamuri (la țară, n vremea, baremi, a lui D. Drăghicescu), ba o foită de țigară, ba foaie de confecționat îmblăntitori, cornete, coifuri, bărci: *gadget-uri* sau *origami* ...

Ca și, firește, cocoloașe.

*

Când, pe la la finele celui de-al 3-lea deceniu (al secolului anterior, firește), faimoasa M^{lle} Coco avea să introducă pantalonul în vestimentația feminină, interesată de acest articol nu va fi fost decât Marlene Dietrich, - numele căreia, după acela al tatălui său vitreg (vitrich?!), ofițer prusac de cavalerie, ar fi putut să fie aristocraticul *von Losch*.

Marea actriță i-a fost nu doar clientă, ci și bună prietenă reginei a ceea ce se cheamă *haute couture*, - nu însă, pare-se, până-ntr-acolo încât M^{lle} Coco și Frau von Losch să fi alcătuit un cuplu inseparabil: Cocolosch!

*

Dacă, după Spinoza, tendința fiecărui lucru e să-și mențină propria sa condiție, să persevereze întru ființa-i proprie, ambalajele n-au cum să facă excepție de la regula aceasta.

Noile ambalaje, vreau să spun, anume foliile de plastic, celofanul, pungile translucide și nomade, - căci celelalte, mai arhaice, hârtia (aceea, mai ales, de ziar), cartonul (dacă-i bine umezit) și încă două-trei (ce, însă, mi scapă), sunt mult mai obediente sau mai cooperante cu mâna ce le face cocoloș, - în sensul că, făcute cocoloș, rămân astfel, cocoloș adică, pe totdeauna (sau aproape).

S-ar putea să mă înșel, în parte, căci cartonul umed, după ce se usucă, nu știu de nu-și revine la forma inițială.

Așijderea, batista fostă udă (de lacrimi, nu de muci).

Ambalajele de celofan sau plastic nu se lasă, însă, niciodată reduse la condiția de simple ghemotoace, revenind repede, după cocoloșire, la forma sau formatul anterioare, perseverând, obstinamente, întru condiția sau ființa lor.

Care ființă, n rest, fiind peliculară: un străveziu, de obicei, exuviu, formațiunile care rezultă prin revenirea unui ambalaj la ceea ce fusese el anterior procesului de șifonare, aduc a organisme vii, nevertebrate și gelatinoase, - ca o populație de alge sau meduze, eșuate pe o plajă dezolantă, mizerabilă și fără nicio noimă.

*

O oră de desen - Domnul profesor de desen intră pe ușă cu un ghemotoc, în mâna stângă, de hârtie. Îl instalează pe catedră și ordonă:

„Desenați-l! Aveți la dispoziție toată ora.” Elevul X, în vreme ce colegii se chinuie cu cocoloșul (întrebându-se de ce s-o facă, dacă pot să-l tragă-n poză cu mobilul), stă impasibil și, după o oră, cocoloșind o foaie din blocul de desen, i-o întinde, fără comentarii, profesorului și se face nevăzut.

*

Panseuri - Când se asociază două cocoloașe, fiecare dintre ele este co-cocoloșul celuilalt. ♪ Când se asociază doi coloși, se cocoloșesc unul pe altul, - astfel că nu există doi cocoloși în Rhodos. ♪ Umbra oricărui cocoloș e mai puțin cocoloșită decât el. ♪ Numai bărbații se mototolesc; doamnele sunt, numai, șifonate. ♪ Floarea de mac se naște șifonată și nu altminteri moare. ♪ Cocoloșul de hârtie, secționat, aduce a o căpățână, secționată, de *brassica oleracea*, i. e. varză. Căpățâna verzei (< lat. *viridia*) este un mugure modificat. Cocoloșul e un cvasi-mugure, și el, ce se ivește și se face veșted pe, îndeobște, branșa literară.

*

Fabulă

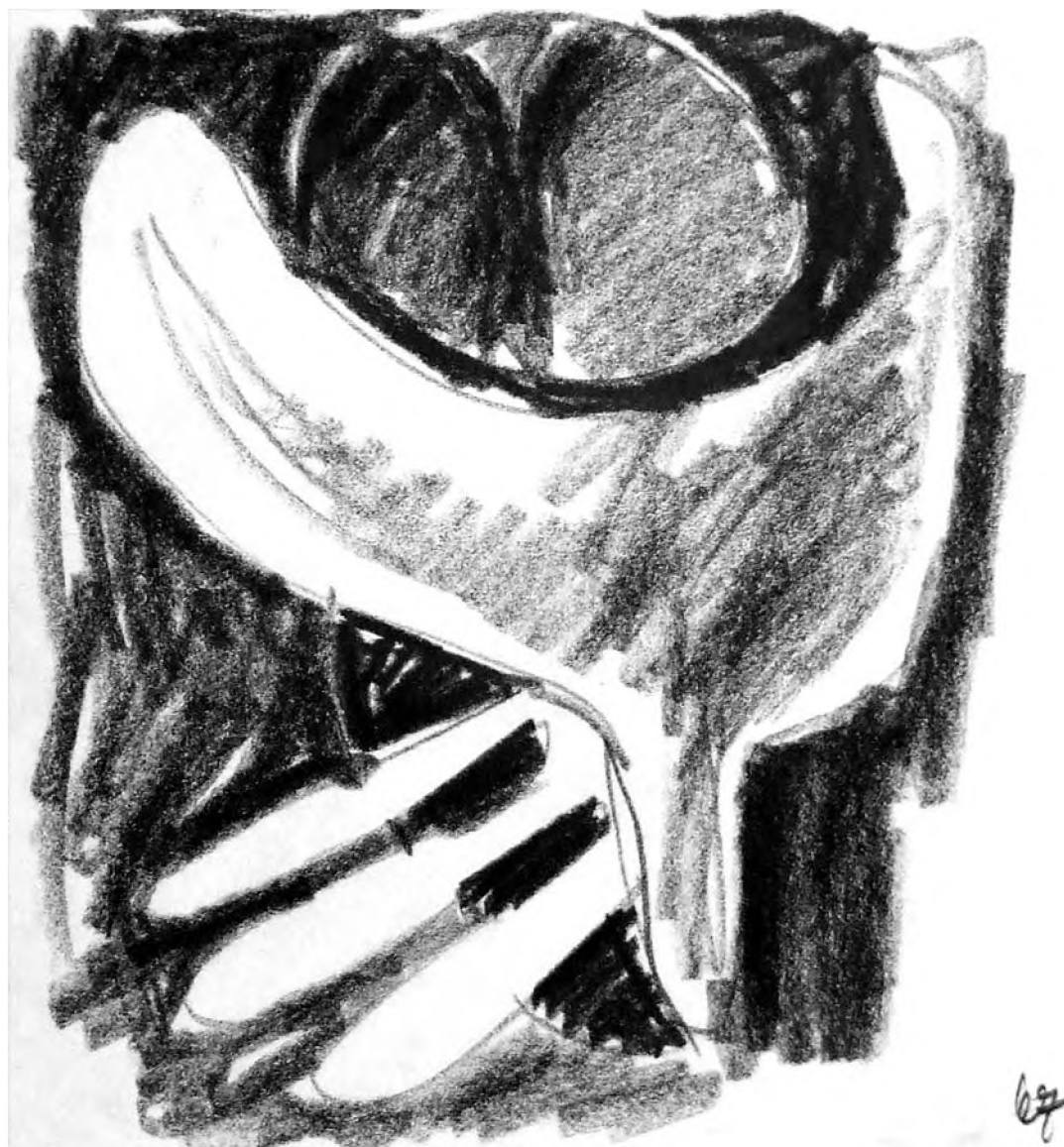
Cică niște cocoloașe
Duceau lipsă de cocoșe.
Și-au rugat pe Horemheb



Să le dea și lor un gheb.
Horemheb cel thebaid
Juca tenis cu un zid,
Neștiind că niciun copt
Nu văzuse cartof copt.
„Horus, care-mi ești patron!”
Strigă el atunci, pe tron, -
„Nu mai trage de curechi
Ale tale plaiuri vechi.”
Horus scoate o renglotă
Din adâncă-i redingotă
Și exclamă: „În Sais,
Serviți-vă de Thais!”

MORALĂ

Ghemul sau ghemotocul.



Emilian Mirea

cafeaua de dimineață

preparai cafeaua de dimineață
și neglijența tău transparent lăsa vederii minunății
carnale

nu ai fost niciodată conștientă de comorile tale
trupești
pentru care orice bărbat și-ar pierde mințile –
și cine poate spune că eu nu mi le-am pierdut?!...

orgolios din fire cum sunt nu recunosc că te
iubesc
nu recunosc că fără tine aș fi o frunză îngălbenită
nu recunosc că tu ești pansamentul meu pentru
singurătate
definiția ființei mele neghioabe

uneori greșești cafeaua prea dulce
parcă pentru a masca amărăciunea zilei care
urmează
parcă pentru a-mi spune că sânii tăi tresaltă la
gândul
atingerilor mele
care nu vin totdeauna la timp

și de fapt te iubesc până la ameteală
uneori plec de acasă epuizat
clatinându-mă ca în beție
și trec printre oameni cum aș trece printre lujere
de trestie
nevorbitoare
pentru că nu mai aud nimic împrejur
și pentru că existența ta mă strivește ca pe un
vierme
între copertile unei Biblii vechi

existența pusă la index

dacă omida devine fluture
dacă lutul devine cărămidă și oală de gătit
dacă tu devii tot mai femeie cu fiecare zi
cu fiecare noapte de dragoste demențială
cu fiecare revoluție hormonală
înseamnă că și eu pot deveni altceva
mereu altceva...

acum vreau numai să remarc că evoluez
către ceva încă nedefinit
vreau să remarc că astăzi lumina parcă vibrează
altfel
sânii tăi parcă sunt mai săltați

și mă pregătesc de plecare la slujbă
și niciodată nu știu dacă mă mai întorc teafăr
din jungla asta de afară
care mi-a pus sufletul în ghips și existența la
index

poate singur

mai respiră cineva odată cu mine
pe aceeași pernă
este la fel de singur și de trist
poate că scrie și el –
nu l-am întrebat
poate că odată vom semna împreună
pe coperta unei cărți

așa cum semnăm împreună
cu respirația
pe relieful fiecărei nopți

acum în somn
cu o mână ridicată
el desenează
în întuneric
o călătorie parcă a sângelui meu

domnișoara cu trandafiri

ieșisem la plimbare cu domnișoara cu trandafiri
și îi spuneam – stai lângă mine aproape
să simt cum se înnoadă sângele și cum nechează
cail în paradisi

eu am o pălărie pe care n-o port
ție și-ar sta foarte bine cu ea
și-ar de un aer de sălbatică
de îngrijitoare de cai

mint acum
mă străduiesc să-ți spun cuvinte frumoase
și tandre
iar tu plângi cu lacrimi mari
ca niște cruci

un fel de pneumonie

e un fel de pneumonie-n păduri –
le simt respirația greoaie
și febra care le face să vibreze

în sângele tău arde focul
înroșind metalele spaimei

în sângele meu sunt sânii
trase de licorne
cu felinare în colțuri
și lumânări

atunci când nu poți vorbi despre fericirea ta

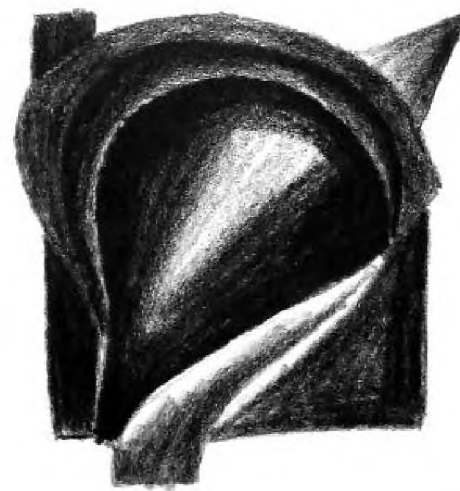
atunci când nu poți vorbi despre fericirea ta
te cuprinde o dulce oboseală de moarte
un somn adânc ca un ocean
o lipsă de responsabilitate gravă
și atunci toate seringile din lume îți pot inocula
serul iluziei că te bucuri
tranchilizantele așa-zisei fericiri
operațiile pe un suflet care nu-și găsește sensul

puțin amor

biblioteca era tânără și drăguță
și îmi zâmbea larg de fiecare dată
când mergeam să împrumut cărți

era vară și biblioteca
purta o bluză decoltată
și descheiată la un nasture
și prin deschizătură vedeam un sân de fetiță
completat de fața ei radioasă
și de surânsul ei cvasi-permanent

s-au dus demult vremurile acelea
iar eu merg destul de rar la acea bibliotecă



și nici nu știu dacă ea mai lucrează acolo –
bibliotecara tânără și drăguță despre care
am auzit că trăia cu un ofițer
plictisită probabil de căsnicia cu inginerul
de la combinat
și de programul de bibliotecă
destul de plictisitor dacă nu e completat
și cu puțin amor

poem

deodată mi s-a părut că nu calul păștea
ci pădurea se afla deasupra lui și îl păștea! –
iarba în el ascunsă este de-acum humusul ei!...

o imagine răsturnată care poate spune adevărul
sau care te poate minți
o imagine răsturnată care mă face să nu stau
prea mult într-un loc
de teamă să nu-mi crească și mie ceva în spate
și să mă trezesc
tam-nesam
hrană pentru altceva
sau pentru altcineva

poem (II)

visul îmi e vopsit cu spaime –
și nu e război!

ies la fereastră și văd un bătrân
care transportă cartofi
într-un cărucior –
și nu e război!

tu mă iubești cu tot cu neliniștea
care mă face să nu fiu în formă
și nu știu de ce o faci
pentru că nu e război!...

poem (III)

somnul are mirosul florilor de salcâm –
cine adoarme sub un salcâm înflorit devine
tranchilizantul celorlalți
diazepamul inconștient și inevitabil

Pictorul Dumitru Vonica

Am să încerc, în câteva cuvinte, să evoc figura lui Dumitru Vonica (1924-2001), important pictor abstract, creator al unei opere impresionante, rămasă însă, în țara noastră, aproape confidențială cu toate că unele dintre lucrările sale figurează în colecții din Franța, Germania, Statele Unite sau Canada, dar și din România. De profesie medic, Dumitru Vonica a fost un autodidact din familia spirituală a unor Țuculescu sau Bernea, bătut/posedat de o pasiune, de o flacără la fel de mistuitoare. Recent, galeria Artexpertgallery din Cluj a organizat o primă retrospectivă întrunind câteva zeci de uleiuri și desene elaborate între anii '60 și '90, editând cu acest prilej și un consistent catalog.

În rândurile ce urmează, m-am străduit să semnalez importanța operei lui Vonica, o bună parte din numărul de față al revistei ilustrat fiind printr-un eșantion semnificativ din grafica artistului, însoțindu-l de texte aparținând unor personalități dintre cele mai semnificative: este vorba de transcrierea cuvântării ținute de filosoful Virgil Ciomoș cu prilejul vernisajului și de un splendid interviu, semnat de Nicolae Steinhardt și intitulat „În vizită la pictorul Dumitru Vonica”, apărut în volumul „Primejdia mărturisirii. Convorbiri cu Ioan Pinteș” (Editura Dacia, Cluj, 1993). Am mai inclus în acest grupaj și conținutul unei „scrisori-monolog” adresate de către Vonica lui Andrei Pleșu în anul 1987 din care reiese mai limpede și mai arzător ca oricând crezul estetic al artistului.

Nădăjduiesc ca acest ansamblu de reproduceri și texte să constituie prilejul de a confrunta lumea de astăzi cu îndrăznelile și căutările unui mare pictor care s-a lovit din plin de cenzura și îngrădirile absurde, obtuze ale „epocii de aur” pe care mulți nu le vor fi trăit, în vreme ce alții înclină să le dea uitării.

(Ioan Mușlea)

Pictura ca o rană luminoasă

Virgil Ciomoș



Vați putea, desigur, întreba ce caut eu – filosof de formație – la vernisajul unei expoziții de pictură? Altfel spus, ce-ar putea transmite filosoful unor veritabili profesioniști într-ale artei care să nu fie deja cunoscut, de nu chiar arhicunoscut pentru cei din urmă? Cu atât mai mult cu cât – cum bine știți – filosofia însăși nu este nici măcar o „profesiune”. Contrar așteptărilor și spre surpriza mea, n-a trebuit, totuși, să caut prea mult pentru a găsi cel puțin cinci circumstanțe atenuante pentru această insolită prezență.

Prima mi-a oferit-o chiar Dumitru Vonica, medic și pictor în același timp. Pus în fața operelor sale, simți într-adevăr, cum granița dintre cei „diplomați” și cei „ne-diplomați” se șterge cu desăvârșire. Mă încurajez, așadar, să cred, că, de acolo unde e, artistul pe care îl celebrăm astăzi mă va fi privind cu oarecare, binevoitoare înțelegere. Ar fi, apoi, o a doua circumstanță, întrupată de persoana celui care m-a invitat să vă vorbesc, Pi Mușlea, prieten „de o viață” aș putea spune (calitatea unei prietenii n-are nimic de-a face cu timpul), adevărată placă turnantă între oameni și pasiuni, între trecutul memoriei exemplare și prezentul întâlnirilor neașteptate, între lumea de aici și cea de dincolo. O persoană cu atât mai prețioasă cu cât se pierde, cel mai adesea, în anonimatul dăruirii de sine. De astă dată ca veritabilă punte „peste spațiu și timp” între mai vechiul său prieten – pictorul Dumitru Vonica – și cel care vă vorbește acum. E ceea ce, în al treilea rând, ar fi putut-o face – de n-o fi făcut-o deja – un

alt prieten comun, trecut demult în lumea dreptilor – Părintele Nicolae Steinhardt, entuziast degustător de poezie și de pictură de calitate. Mi-l imaginez prea bine cum își va fi gesticulat, amplu și solemn, bucuria prilejuită de tablourile artistului nostru. Entuziasmul lui era mai plin de veracitate și de adevăr decât multe dintre nescrisele critici „de întâmpinare” care ar fi putut fi – dar n-au fost, totuși – consacrate artistului nostru de către vulgata artistică a vremii.

Ar mai fi, apoi, o circumstanță într-atât de... circumstanțială încât ea trebuie situată fie ca pur hazard, fie ca un mod – mai adânc, poate – în și prin care destinul survine uneori în viața noastră tocmai prin întâmplare. Aflu, într-adevăr, din prețioasa mărturie a lui Alin Vonica, fiul artistului, că tatăl său – pelerin încercat al refugului – a ajuns în 1942 la Deva, unde a încheiat studiile liceale și a susținut examenul de bacalaureat. Or, asta mai înseamnă că Dumitru Vonica a fost coleg de clasă și de bacalaureat cu tatăl meu, de la care știu o sumedenie de lucruri despre atmosfera acelor locuri și vremuri, despre provocările războiului și ale refugului, dar și despre câțiva dintre profesorii – unii foarte pitorești – ai celor doi. Un hazard aparent care vine, iată, să întărească cumva – retroactiv – necesitatea unei întâlniri peste generații. În sfârșit, trebuie să vă mărturisesc că, adăstând îndelung în preajma tablourilor lui Dumitru Vonica, m-am trezit eu însumi... filosofând, încredințat astfel că arta lui are o încărcătură proprie unei experiențe

de viață autentice ce poate tenta nu numai reprezentarea de ne-reprezentatului ci și gândirea de ne-gânditului.

Căci ce altceva reprezintă provocarea unei picturi... non-figurative? În această privință, Dumitru Vonica a fost și rămâne un deschizător de drumuri în România artistică a anilor '60. Nu pentru că intenția lui ar fi fost aceea de a se racorda – în mod pur formal – la o mișcare occidentală deja consacrată, ci datorită faptului că a picta, totuși, ceea ce nu poate avea vreo figură se constituie, în cazul său, într-o anume manieră de a răspunde chemării originilor. Originea figurativului nu poate sta sub semnul figurativului. A picta cu toate astea de ne-figuratul înseamnă, în consecință, nu numai felul anume de a conferi un „loc” Originii înseși ci, mai ales, evenimentul în și prin care actul original (și originant) are, de fapt, loc. Dublul sens al acestei sintagme – „a avea loc” – acoperă nu numai spațiul, ci și timpul; mai precis, atât spațializarea imaginii – a operei – cât și temporalizarea imaginării înseși – a operării. În acest fel, în-spațierea non-figurativului original devine efectul unui eveniment care coincide – parțial – cu însuși actul creației artistice. De ce (doar) parțial? Pentru că Originea nu poate fi surprinsă decât *post festum*, ca un fel de arhi-urmă ne-figurată și in-coloră rămasă pe pânza artistului. Sentimentul dominant pe care ți-l dă pictura lui Dumitru Vonica este acela al unei proximități, al unei iminente a însuși momentul primordial al survenirii, din lumină, a operei – simplă adumbrire a acesteia din urmă. De aceea, pentru artistul nostru, nu numai că distanța care ne separă de de-ne-imaginata Origine se convertește în caracterul non-figurativ al picturii sale ci, mai mult încă, această distanță însăși apare în mai multe tablouri printr-o anume ruptură (ne-)figurată, mai precis, ca veritabilă irumpere a luminii primordiale, cea de dinaintea oricărei culori și a oricărei imagini.

Așa cum a remarcat deja Dl. Vasile Radu, distinsa noastră gazdă, pot fi deosebite două etape în creația lui Dumitru Vonica. Prima, situată între anii 1965 și 1975, pare să fie dedicată mai ales experimentului – aproape „ascetic” – al deconstrucției – în și prin pictură! – a... imaginii. O deconstrucție cu reale valențe filosofice căci, în „Ființă și Timp”, Heidegger propusese deja termenul, devenit clasic în fenomenologie, de „destrucție”. E ca și cum pictorul ar descompune în părțile sale întreaga activitate imaginară, operație care revine – în mod clasic – unei analize. Operație comună, de altfel, și medicinei: a analiza sângele, de pildă, înseamnă a-l separa în componentele sale. Sub rezerva (decisivă) că – la fel ca în filosofia transcendentală – sensul „analiticii” lui





Dumitru Vonica nu se reduce, totuși, la dimensiunea lui pur orizontală, ceea ce l-ar limita la o simplă descompunere a ceea ce a fost deja actualizat. Ea presupune, mai mult, o „ascensiune” spre însăși condiția de posibilitate a picturii, spre punctul ei originar, adică. Pentru Lacan, o asemenea „analiză” - care vizează asumarea „anabatică” a propriei noastre Origini ascunse - poartă numele de *assomption* și ea poate fi pusă în legătură cu evenimentul Ispasului propriu Fecioarei Maria, cel cu tot cu trup și, ca atare, cu tot cu imagine. În acest context deosebit de complex pentru că profund, pictura lui Dumitru Vonica ne propune, simultan, două lucruri: anticiparea analitică a Luminii celui dintâi - care, la fel ca la Klee, apare în această perioadă sub forma unor pete sau puncte de lumină menite să străpungă aproape pânza tabloului, veritabile răni luminoase în jurul cărora se organizează destrucția imaginilor, tot atâtea urme in-coloare și ne-figurative ale Originii înseși -, pe de-o parte, respectiv, anticiparea unei mișcări picturale inverse „catabatică” - coborâtoare, așadar -, odată ce Originea însăși va fi fost deja asumată ca izvor al artei autentice.

Acestui din urmă moment îi corespunde - simbolic - cea de-a doua și ultimă perioadă a creației lui Dumitru Vonica, ce poate fi denumită - convențional - ca „abstractă” sau „non-figurativă”. Nu pentru că, odată imaginea descompusă, pictorul ar fi decis să se limiteze - „analitic” - la

Nicolae Steinhardt În vizită la pictorul Dumitru Vonica

D.V. - Sunt un autodidact. După zece ani de școală fără dascăl, m-am încumetat să lucrez.

N.S. - Nu s-ar zice că ai fost, că sunteți un autodidact. E în picturile, în desenele, în grafica dumneavoastră multă eleganță, fermitate și geometrie. Acestea, mai curând, țin de știință, rafinament și chiar de subtilitate - produse ale metodei și cunoașterii - decât de înflăcărea netrecutului prin școli. Liniile acestea de forță, negre, eneișice, suverane, dovedesc și ele un meșteșug expert, oarecum asemănător cu iscusințele și ascuțimile cuvântătoare ale lui Valéry...

- Sunt medic, n-am venit în pictură din prima tinerețe. Dar m-a învins și m-a robit. Lucrez în orice caz după criterii și principii proprii. Opera se face într-un anumit sens singură, ea îți indică, în diferite stadii ale lucrării, direcția pe care trebuie să o urmezi...

- Văd culoare multă și lumină din belșug, parcă a trecut în picturile Dumneavoastră ceva din râvna și patima medicului pentru viață, pentru păstrarea și rodirea ei.

- Da, lumină, culoare, dar și spațiu și timp. Le realizez formal printr-un clar-obscur mărinimos colorat, cu lumină dispusă economic, ca o explozie dirijată. Senzația de spațiu o rezolv fără ajutorul perspectivei, prin variații de culori și tonuri, obținând adâncuri și țâșniri spre suprafață, pe un fond adesea neutru.

- Și senzația de timp...

- Prin forme geometrice, cu drepte alternând cu linii curbe care se multiplică, se fărâmă, ies din cadrul tabloului dând - cred, sper - senzația de „fără limite” și de curgere de timp...

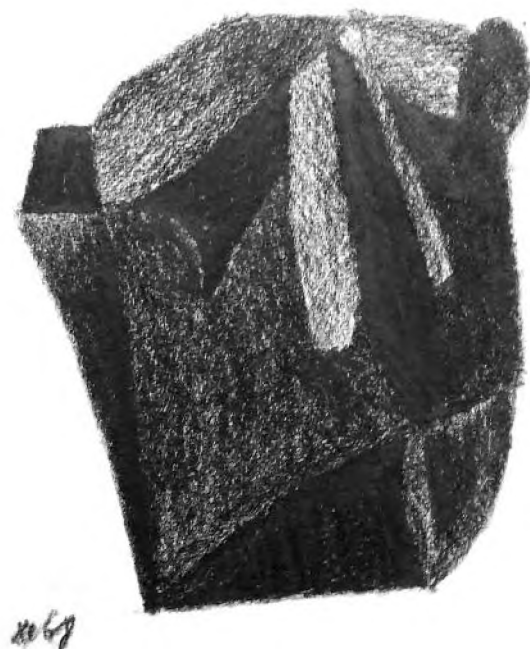
- Să vă pun o întrebare indiscretă. Există o teorie căreia îi sunteți în special atașat, aveți un „crez artistic”, un principiu îndrumător sau un

recompunerea elementelor sale non-figurative, abstrase din orice configurație determinată. Caracterul abstract al acestei perioade nu presupune în nici un caz „abstragerea” și „recombinarea” fragmentelor uneia și aceleiași imagini. Dimpotrivă, el țintește un nivel pictural superior, anterior oricărei figurări, situat, de aceea, în iminența - spațială și temporală - a Originii înseși. Lumina cea dintâi apare acum ca explozie survenită în chiar punctele de condensare proprii unor elemente non-figurative primordiale, veritabile „diferențiale divine” ce premerg oricărei con-figurări, pentru a relua o celebră sintagmă blagiană. Când lumina „neînserată” nu străpunge efectiv și, în același timp, centrează cumva tabloul, ea îl luminează pur și simplu, ca un fel de strat pictural „remanent”, încă mai originar. De unde și impresia de vitraliu pe care o trezesc unele dintre picturile lui Dumitru Vonica. Tehnica sa „multistrat” nu privește, prin urmare, doar o simplă arhitectonică spațială cât mai ales o arheo-logie temporală, pandant pictural al Cuvântului - *ho Logos* - din Începuturi - *he arche* -, „Lumină din lumină”.

Câtă durere încapă în această asceză a deconstrucției figurativului până să ajungi la sobrietatea recompunerii non-figurativului! Câtă sfâșiere luminoasă până să ajungi la adumbrirea ei, la simpla ei urmă - mângâietoare - lăsată pe o pânză! Înțelegem obsesia artistului pentru tehnica clar-obscurului și adorația lui pentru Rembrandt. Dacă în primele sale încercări el încercase să

înțeleagă și să asume, într-un mod alternativ, ce anume este lumina și cum anume purced toate umbrele din ea, tablourile din ultima perioadă relevă de o anume concomitență aproape alchimică a celor două principii, contrare. Lumina nu mai produce „găuri” în figurativ: ea luminează - dinlăuntru! - propriile sale adumbriri. Toate acestea au, poate, o anume legătură cu simptomul artistului, înțeles, de astă dată, ca „simplu” subiect uman: clar-obscurul pictural poate, într-adevăr, să spună câte ceva despre idealul concomitenței dintre manie și depresie, suprimate și depășite în și prin sobrietatea artistului însuși. Nu este singurul subiect uman ce va fi încercat - fie și inconștient - să-și refacă unitatea interioară prin artă. Cazul lui Joyce - analizat într-un întreg seminar de Lacan - este cel mai cunoscut. Alte nume - la fel de ilustre - i s-ar putea alătura rapid, fie aici amintiți doar Hölderlin sau Artaud. Cu cât mai mare este sfâșierea dintre contrariile sufletului nostru, cu atât mai extraordinară este puterea lui de creație, veritabilă putere de trans-figurare. Non-figurativul e doar modul - secund - prin care trans-figurarea e percepută în registru figurativ. Dumitru Vonica s-a expus acestui pericol, iar opera lui stă mărturie a puterii de creație ce decurge din această expunere. Căci acolo unde este primejdia, acolo este și mântuirea.

(cuvânt rostit cu prilejul vernisajului expoziției picturii Dumitru Vonica)



mănunchi de principii îndrumătoare, vă călăuzesc anume stele fixe?

- Țin mult la enunțul lui Focillon: „semnul trimite la ceva, forma la ea însăși, conținutul formei este însuși conținutul formal”.

- Îl aplicați cu strictețe?

- Lucrez, poate inconștient, cu semne, însă, pentru mine, supremă este forma, ea semnifică fără să reprezinte și determină, oarecum polifonic, stilul.

- Vreți să-mi vorbiți nițel mai tehnic despre modul cum lucrați?

- Lucrez în aproximativ 6 straturi, mai importante fiind ultimele două: o suprapunere cu tifon îmbibat cu culoare. Ele duc la o transparentă pe care nu poate s-o realizeze pensula. și transparenta o socotesc esențială (O stea fixă! - n.n.). Cât despre material, nu-i decât hârtie lipită pe carton. Pânza nu mi-ar îngădui să obțin transparenta.

- Straturile acestea finale vă dau mai mult de furcă?

- Mai multă bucurie și gravitate. În aceste două straturi finale nu mai există decât dialogul concentrat între mine și lucrare. E ultima fază a luptei pe „răpunere”.

- Dar stilul? Problema stilului cum o concepeți, cum o rezolvați?

- V-am mărturisit că pentru mine opera se creează în mare măsură intuitiv, așa că încercările de a o înscrie în niște coordonate - căci la aceasta se reduce în principal „stilul”, adeziunea la un stil - îmi par întotdeauna marginale.

- Nu sunteți un pictor figurativ. Vă socotiți, în deplinul înțeles al termenului, un pictor „abstract”?

- Legătura dintre arta autarhică și viață se produce numai la nivel material. Deosebirea

dintre „abstract” și „figurativ” o cred minimă, între cele două căi nu stă o prăpastie, deoarece lectura unui tablou figurativ nu se cade a fi niciodată făcută la nivelul „subiectului”. Și figurația se citește, se înregistrează „abstract”.

- Îmi aduc aminte de o scenă din filmul „Rubliov”, o scenă extraordinară. O femeie vede niște pete de culoare neagră pe un perete alb, un ansamblu de pictură nefigurativă. și izbucnește în plâns pentru că înțelege că artistul care le-a făurit era în suferință. A decodat mesajul la nivel intuitiv.

- Lectura, în toate domeniile artei, nu poate fi decât o lectură în limbajul estetic respectiv. În pictură, așadar, se va avea în vedere plasticitatea, spațiul, timpul, culoarea, lumina, senzația tactilă, armonizarea... Există un limbaj specific al literaturii și există, la fel de firesc și de netăgăduit, în pictură un limbaj propriu, o plasticitate specifică...

- Limbajul vi se pare deci precumpănitor, adică, modulația, expresia anume întrupată?

- Nici în muzică (îmi pun discuri în tot cursul

orelor de muncă), nici în artele plastice nu se mai fac în secolul al 20-lea decât foarte rar trimiteri la natură și subiect. Programatismul e pe cale completă de dispariție. Malraux spunea că o caracteristică a veacului nostru este aceea de a nu povesti. Marii scriitori ai veacului povestesc puțin: nici la Faulkner, nici la Celine, „povestea” nu-i esențială. Pentru Malraux nu contează ce spui, ci cum spui.

- Nu cumva e acesta un truism?

- Nu. Accentul a căzut până de curând pe „subiect”.

- Înseamnă atunci că și pentru

dumneavoastră predominant e totuși stilul?

- Răspunsul e în funcție de ce se înțelege prin stil, de care-i definiția adoptată. Oricum, arta nu o concep ca mijloc de comunicare, depozit de date ori referințe istorice.

- Vă trădez oare gândul conspectând astfel:

arta e un limbaj emoțional, o formă, o

modalitate emoțională unde emoția se realizează numai prin limbajul respectiv și nu provine din afecte, ci din șocul dintre receptor și formă?

- (După o clipă de gândire) Cătuși de puțin!

- Mai deosebesc în pictura dumneavoastră o caracteristică, aș numi-o decorativă. Vă supără aprecierea aceasta?

- Nu, dacă atribuiți decorativului sensul de podoabă.

- Și, încă ceva, tot ca o remarcă sfioasă: nu suferă lucrările dumneavoastră de o unitate stilistică prea accentuată, nu vă e teamă că pot stârni impresia de uniformitate, de nediversificare, să zicem?

- Unitatea stilistică o recunosc, îmi este dorință și țel, bucuos sunt că-i sesizabilă. Nu mă feresc de un „serialism”, mă feresc însă ca de foc de identitate, de repetiție, de mecanism. Și cred că toți marii pictori, scriitori sau muzicieni pot fi ușor identificați datorită stilului lor. (E și acesta un truism, dacă vreți.) Constați însă și la Wagner și la Stendhal și la Van Gogh că fiecare bucată - în cadrul unității stilistice - e diversă, unică, autonomă. Nu există în arta izbutită monotonie, repetiție, identitate. Acesta-i secretul, aceasta-i explicația duratei marilor opere: împăcarea dintre unitatea stilistică (caracterul genuin al inspirației) și diversitatea fiecărei forme realizate. Dacă nu există neidentitate, totu-i zadarnic.

- Îngăduiți-mi să vă spun ce-mi evocă arta dumneavoastră podobită, somptuoasă, elegantă, subtilă, dar și foarte puternică, virilă, nemanieristă. Îmi aduc aminte de câteva repetiții cu orchestra ale lui Toscanini, la care am avut prilejul să asist. Înainte de a dirija o bucată de Claude Debussy își scotea batista din buzunarul de sus al surtucului, o batistă albă, neprihănită, nițel parfumată, bănuiesc; o agita în fața orchestrei și rostea: „Așa trebuie cântat Debussy. Debussy e mătase, subțirime, dichis de casă mare - și, nu uitați că sub mătase și linon se ascunde un vânos, un vânjos, o târnie.” Nu-i aceasta chiar una din definițiile posibile ale artei? O găsec perfect aplicabilă picturilor dumneavoastră: putere camuflată în eleganță și fast.

- Nu, teoretizați prea mult! Sunt, mai ales, un lucrător harnic, un meșteșugar convins că forma e aceea asupra căreia se cuvine să-mi condensez atenția, îndemânarea, spiritul. Dacă izbutesc să comunic ceva o pot face numai prin conținutul formal ce-l voi fi dat elementelor specifice ale artei căreia am îndrăznit să-i închin capacitatea mea iubitoare și lucrătoare.

Desigur: meșteșug și modestie, aceasta-i cinstea oricărui artist!

Scrisoarea lui Nicolae Steinhardt către Dr.

Dumitru Vonica

București, 23 martie '87

Mult stimată și iubite domnule doctor,

Aflu că la 8 aprilie are loc vernisajul

expoziției lui Horia Bernea la Cluj. Se prea poate să fie prezent și Andrei Pleșu.

Vă sfătuiesc, așadar, să mergeți neapărat la vernisaj, ori în primele zile ori după aceea, ca să puteți da de A.P. (Andrei Pleșu) Până atunci voi fi vorbit eu cu el. (Eu, ori, mai bine, prietenul meu Al. Paleologu, la care Andrei Pleșu ține foarte mult.)

Oricum, în drum spre Rohia, trag nădejde să-mi fie popasul la Cluj. Vă voi vizita, doresc să revăd picturile Dvs., să iau câteva notițe și eu - pe cât mă pricep - despre ele.

Cu sentimentele cele mai bune și mai alese,

N. Steinhardt.

Scrisoarea către Andrei Pleșu

[În anul 1987, Andrei Pleșu se afla în „surghiun” la Tescani. În fapt, scrisoarea pictorului Dumitru Vonica (reprodusă în continuare) nu i-a fost trimisă niciodată, ea păstrându-se în arhiva familiei; pentru noi, însă, acest text reprezintă o dramatică mărturisire și profesiune de credință.]

Mult stimată Domnule Pleșu,

Sunt conștient de faptul că mi-ați face o favoare deosebită acceptând să primiți aceste diafilme. Vă sunt dator cu un număr restrâns de explicații de ordin tehnic, deoarece aprecierile tehnice sunt de preferat să nu plece de la autor care, oricum, subiectiv și megaloman, este expus greșelii. În sensul cuvintelor rostite de Domnia voastră la vernisajul lui Bernea, aș prefera să fiu unul din pictorii despre care se poate vorbi puțin când opera lui este valabilă și vorbește în „graiul” ei specific.

Am 63 de ani, pictez de 30 ani și am reușit performanța de-a fi un necunoscut datorită multora, și poate unor ziduri greu de depășit, eu nefiind membru UAP, de unde am fost respins în urmă cu vreo 10 ani și... sunt un număr restrâns de persoane care îmi apreciază lucrările, însă care nu au reușit să mă impună.

Am aproximativ 2000 de lucrări, marea majoritate picturi în ulei, apoi desene și grafică. Pictez pe hârtie lipită pe carton în aproximativ 6 straturi de culoare, ultimele două fiind rezultatul unor manipulări cu tifon în soluții diluate de culoare, ceea ce îmi permite să obțin niște transparențe pe care pensula nu le poate realiza.

Pentru mine, pictura este de o mare puritate plastică (culoare - lumină - senzație tactilă - senzație de spațiu și timp, etc.), personal nefiind adeptul reprezentării, ci al semnificației specifice. Cred că în primul rând pictura este plasticitate, așa cum literatura este limbaj. Sunt adept al formei și al conținutului formal, care își ajung lor înșile.

Conștient nu lucrez cu semne și, dacă ele vor fi fiind și în lucrările mele, sunt independente de mine. Nu cred că această credință a mea împinge la decorativ, așa cum accentul pus pe semn duce la literaturizare. Undeva, cred eu, pictura trebuie să se realizeze prin ea însăși, în lumea ei elitară și specifică, așa cum muzica reușește acest lucru. Consider semnul ca un vestigiu de material care trimite spre alte părți, spre înțelegere conceptuală, or opera se realizează pe bază de intuiție, sensibilitate și afect, specific plastice, și

pot să nu aibă nevoie de ajutor eterogen.

Lucrez aproximativ 6 ore pe zi, deoarece creatorul este productiv și lucrarea se face într-un strâns dialog cu artistul, urcând în diferite trepte spre „definitiv” anumite transformări imprevizibile. Realizez în etape, nu am decât un plan foarte vag preconcept, de cele mai multe ori mereu modificat.

Îmi permit câteva considerații de ordin estetic care poate nu merită a fi citite de o persoană cu o competență ca a Domniei Voastre. Totuși, dacă aveți timp, poate întregesc ideea pe care v-o puteți face despre mine. Oarecum arbitrar, fără importanță valorică, eu consider că există „stilul îngust”, unde limitele canonice sunt limitate, și „stilul larg”, unde aria de dezvoltare este mai mare sub disciplina stilului personal. De exemplu, Beethoven aparține „stilului larg” de la primele sonate, la Sonata 32 este mare, fără ca autorul să fie concesiv. Consider că Bach aparține „stilului îngust”, distanțele de evoluție stilistică fiind mai restrânse, deși mereu aprofundate. Repet, nu e o problemă de valoare, ci o problemă de formă și variante de conținuturi formale, deoarece amândouă din exemplele citate sunt compozitori mari, unici, irepetabili. Eu cred că mă găsec în categoria stilului larg, așa cum consider că Bernea aparține stilului îngust (cel puțin în sensul expoziției prezentate la Cluj). Îmi dau seama că sunt la o margine de prăpastie: ca Mallarmé sau Barbu și Valéry în poezie, ca Mondrian și Brâncuși în plastică, ca Bartok în muzică. Mă aflu undeva, la o limită în care un singur pas greșit te poate situa în afara artă, așa cum, permiteți-mi îndrăzneala, consider că Dostoievski, Kafka, Joyce sunt niște mari spiritualități, însă operele lor sunt „metaliteratură”, de pe urma căror literatura care a urmat a profitat deplin. Încălcătura simbolică, abuzul de semne, inovațiile formale îndrăznețe, însă dincolo de limitele artei, îi situează într-un loc înalt, dincolo de literatură.

A fi creator înseamnă a fi credincios sieși, deci, în afară de mode, însemnează să ai un univers probabil greu de pătruns pentru că noul, unicul, despărțit de tradiție (!!) și, cred eu, marile inovații răzbat greu, marcate de o formă care, privită doar ca atare, aduce după sine o situație confortabilă într-o școală. Marile creații răzbat greu deoarece sunt rezultatul unei munci practicate de solitari, destinate solitarilor.

Orice artă „vorbește” concret, deci termenul de abstract îl consider nepotrivit, dar nu avem la îndemână un alt termen de circulație.

Simt, la vârsta mea, fără durere, cuvintele testamentare ale lui Klee: „sunt prieten cu morții și cu cei ce nu s-au născut încă” și zi de zi, an după an, am învățat că e mai bine să aștepti „dincolo”.

Picturile mele au dimensiuni de la 60/60 cm, la 120/60 cm.

Nu vreau să vă las impresia că solicit ceva deosebit, eu știu ce însemnează să organizezi o expoziție, să publici, mai ales că, formal, nu sunt în breaslă. Doresc părerea Domniei Voastre, fără ocolișuri și politețe, doresc sinceritate, deoarece eu voi continua să-mi văd de drum. Vă rog să binevoiiți a arăta aceste diafilme și Domnilor Paleologu și Hăulică și altora pe care dumneavoastră îi considerați indicați.

Cu sinceritate vă mărturisesc că nu mă sperie o critică negativă, așa cum m-ar bucura aprecierile favorabile: sunt om și eu!

Dumitru Vonica, Cluj, 1987

„Acolo unde sunt bani, acolo este și arta”

de vorbă cu istoricul și criticul de artă Vasile Radu



Ioan-Pavel Azap: - *Domnule Vasile Radu, sunteți custodele, directorul, proprietarul unei galerii de artă din Cluj, am numit Artexpert. Câtă vocație artistică, spirit critic, și cât spirit comercial presupune acest fapt?*

Vasile Radu: - Cred că lucrurile sunt împărțite. Degeaba ai o competență profesională pe care ți-ai format-o în epoca în care arta reprezenta un apanaj al statului, era condusă, era finanțată de stat, după cum tot la fel de insuficientă este și calificarea la fața locului, să zicem așa; simpla vocație - fără studiu în domeniu - a iubitorului, a amatorului de artă nu determină implicit competența ca expert. Pe de altă parte, există o a treia categorie de oameni care s-au apropiat de fenomenul artistic prin simplul fapt comercial. Aceștia au intuit din capul locului că obiectul artistic este încărcat cu o valoare mercantilă și au încercat, după 1990, să extragă din el tocmai această valoare mercantilă, fără să cunoască valorile estetice, valorile reale ale obiectului de artă și fără să fie cu adevărat profesioniști ai domeniului. Din lumea aceasta de ambiguități, din aceste calificări aproximative după, iată, 20 de ani, au început să apară și fenomenele de succes, adică negustori care s-au îmbogățit făcând comerț cu artă; experții - încercând să studieze în profunzime obiectul artistic, punându-se în serviciul publicului, colecționarii privați dispuși să îmbine mercantilismul și vocația de colecționar, de iubitor de artă - sunt mai puțini. Se pare că în lumea de astăzi tronează această aspirație mercantilă susținută puternic, finanțată de persoane care s-au îmbogățit după Revoluție.

- *Sunteți expert al Ministerului Culturii în bunuri cu semnificație artistică. Ce înseamnă acest fapt? E un simplu titlu pus pe cartea de vizită sau are și o aplicație practică? Ce a determinat transformarea sau, mai bine spus, asocierea la istoric și criticul de artă care sunteți a omului de afaceri?*

- O evoluție a unei gândiri în sensul apropierii

de practica culturală a pieței de artă. Eu am pornit la drum printr-o calificare de istoric de artă, am îmbogățit această calificare cu cea de critic de artă încercând să mă apropiu de fenomenul artistic contemporan, dar după Revoluție am constat că ambele aceste variate atitudinale față de obiectul de artă nu sunt suficiente pentru a acoperi domeniul de astăzi al artei care este foarte divers, presupune, comportă mult mai multe ambiguități și răspunde la mai multe categorii de cerințe. Ministerul Culturii a imaginat, dar ca de obicei n-a dus până la capăt, o lege a patrimoniului cultural național mobil. Această lege presupunea în primul rând o definire a patrimoniului: ce înseamnă patrimoniul cultural național, ce categorii de obiecte fac parte din acesta ș.a.m.d. Ca o expresie a dorinței de a defini obiectele de patrimoniu, studiind și diferențele specifice și genul proximal al acestora, a venit ideea de a face o categorie nouă de profesioniști ai domeniului, așa numiții experți în probleme de patrimoniu cultural național. Primii dintre ei au fost recrutați dintre muzeografilor de la muzeele de artă, dar, sigur, sunt experți și în domeniul etnografiei, și în domeniul arheologiei etc., care acoperă toată categoria aceasta de bunuri susceptibile să facă parte din patrimoniul cultural național. Acești experți au fost chemați să creeze o anumită stratificare a obiectelor de patrimoniu, sunt două categorii definite în lege: fond și tezaur. Din categoria fond fac parte bunurile cultural-artistice generale, care nu au o valoare deosebită dar au o capacitate de circulație destul de mare. În afara de acestea, foarte importante sunt bunurile de tezaur, cele care alcătuiesc averea excepțională a țării, patrimoniul cultural național cu valoare deosebită și imprescriptibilă, care nu pot fi nici exportate, nici distruse, dar ele pot circula la nivelul pieței publice de artă, pot fi vândute, cumpărate, pot să intre în proprietatea unor colecții private. Deci acești noi experți trebuiau să identifice bunurile susceptibile să facă parte din patrimoniul cultural național aflate în colecții publice, în primul rând în muzee sau în colecțiile unor instituții ecleziale,

de pildă. Acești experți însă, pe măsură ce s-au format în contact cu bunurile de patrimoniu au evadat din zona colecțiilor publice și au început să caute în domeniul virtual al patrimoniului cultural național, fiind cei mai importanți exponenți sau agenți ai definirii unei piețe naționale de artă. Ei au început să găsească, să autentifice și să pună în valoare piesele care nu erau cunoscute în colecțiile publice, nu erau inventariate. Nimeni, dintre cei care doresc să evolueze pe această piață de artă, n-o poate face decât cu ajutorul acestor experți care au, să zicem, valoarea consultanților financiari care gestionează bursa valorilor mobile sau acțiunile la bursă în domeniul economic.

- *Poate o galerie, respectiv un galerist să influențeze gustul publicului? Nu îndrăznesc să întreb dacă îl poate chiar forma...*

- Acesta e și rostul galeriei, unul dintre ele. Primul este promovarea unor anumite categorii de artă sau a unor personalități artistice, iar al doilea scop este cel de a influența gustul public. Vorbind la nivel global, nu știu dacă este foarte important să mai gândim în termenii în care subiectul era tratat, să zicem, pe vremea comunismului, unde se tindea spre dezvoltarea unei conștiințe de clasă, spre o echilibrare a valorilor culturale care să fie înțelese de o mare parte din populația țării. Acest lucru este ca și imposibil. Nimeni nu are acces la toate aceste valori, nici din punct de vedere material și, cu atât mai mult, poate, ca interes spiritual, ceea ce ar presupune un efort continuu de informare, de documentare.

- *Cum alegeți artiștii care expun în galeria dumneavoastră, pe ce criterii?*

- Sunt cel puțin două direcții de acțiune. O zonă unde suntem mai activi, respectiv arta contemporană și aici sigur că selecția se îndreaptă pe direcția unei afinități, a unei apropieri față de anumiți artiști, luând în considerare tot ceea ce înseamnă factori ai succesului: calitatea muncii, gradul de notorietate publică, valoarea conceptuală a operei pe care o determină, talentul, soluția artistică aleasă. Dar artiștii contemporani reprezintă valorile cele mai riscante pentru public, publicul este sceptic în ce privește valorile artei contemporane, există o prejudecată: majoritatea artiștilor trebuie să reprezinte prin ceea ce fac valori investiționale. Dacă astăzi cumperi un tablou, o faci în perspectiva ca acest tablou să obțină mâine-poimâine valori superioare; e ca și cum suma pe care ai dat-o pe un tablou ai depune-o în bancă și ai aștepta ca ea să crească de la sine - ceea ce nu se întâmplă pe piața de artă, pentru că asta presupune un efort constant și permanent de promovare a artistului, pentru că numai în felul acesta un anumit obiect de artă se întâmplă să fie râvnit de mai multe persoane, ceea ce produce de fapt creșterea valorii lui.

O altă direcție ar fi cea a artei vechi unde lucrurile se petrec oarecum întâmplător, în sensul că aici nu poți apela la o cunoaștere și la o cercetare sistematică a acestui domeniu virtual, pentru că pur și simplu în România nu există o sistematică a domeniului, nu există o inventariere globală a bunurilor. Cumpărarea hazardată și întâmplătoare a unor bunuri artistice ascunde riscul de-a te situa înafara valorii convenționale a acestor bunuri pe piața de artă. Printre utopiile cele mai fermecătoare produse de artiști o

amintesc pe cea a lui Beuys care spera ca arta să înlocuiască banul ca valoare de schimb pentru că este un produs al minții și talentului artistic și nu implică nicio formă de exploatare a omului, iar capacitatea acesteia de sugestie simbolică este uriașă, definind ceea ce e mai de preț în om: puterea lui creatoare. Cum alegem artiștii care expun? Am vrea s-o facem folosind o „paradigmă etico-estetică”, cum ar spune Guattari, inventatorul celei mai noi conjuncturi artistice actuale. Din păcate, pentru a ne situa la acest nivel suntem prea departe de capital. Acesta este destul de precaut, adulmecă mereu și nu părăsește ușor „bârlogul” băncilor elvețiene, de pildă, așa că ne mulțumim să stimulăm circulația mai ales a valorilor locale, de multe ori comparabile cu cele ale artiștilor străini. Pentru anumite lucruri trebuie să fi tu ales, nu ai privilegiul de-a alege mereu tu.

- Care este situația pieței de artă în Cluj sub aspectul circulației, a fluxului operelor, raportat la restul țării?

- Piața de artă, grație acestei minunate și neverosimile invenții care este internetul, este cumva unificată, nu putem vorbi numai de o piață a Clujului, deși Clujul a avut o anumită întâietate aici, în domeniul colecțiilor private de artă pentru că, existând o categorie mai amplă de persoane cu acces la obiectul artistic, s-au creat de mai multă vreme colecții particulare de artă, această îndeletnicire culturală și cu beneficii economice a fost practică de multe persoane de o condiție intelectuală și materială peste medie. Deci, care ar fi ponderea pieței din Cluj? Din păcate este extrem de scăzută, paradoxal mult mai scăzută decât în altă parte a țării, deși prosperitatea economică creează șansele ca anumite resurse care sunt în rezervă să fie aruncate pe piață și să încurajeze activitatea artistică. Ceea ce s-a întâmplat de pildă acum 100 de ani cu Baia Mare, unde s-a creat o școală interesantă de pictură care a migrat de la München. De ce? Datorită faptului că în zonă exploatarea aurului a dus repede la crearea unei anumite categorii de funcționari ai statului care gestionau această activitate economică, și o parte din banii acestora au ajuns, într-o formă sau alta, și pe mâna acestor artiști, ceea ce a dus la o încurajare a școlii artistice, a dus la o migrare a artiștilor către acea zonă și, în felul acesta, s-a și creat o modalitate specifică de a face, de a practica arta. Sigur, inserată exact în toate caracteristicile genului și timpului. La sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX categorii ample de artiști au venit din diferite părți ale Europei pentru a lucra vara acolo, cu speranța că vor putea vinde. Clujul fiind, în zilele noastre, o piață relativ prosperă, beneficiază de o dezvoltare economică ușor mai mare decât alte zone defavorizate din țară, contribuie într-o formă sau alta la dezvoltarea pieței de artă. Dar nu se poate compara cu cele două mari centre care focalizează obiectul artistic: Budapesta și Bucureștiul. Cele mai importante lucruri se întâmplă tot pe aceste piețe - vorbesc de bunurile de artă care nu sunt în categoria tezaur și care nu fac obiectul proprietății exclusive a statului; cu siguranță acolo unde sunt bani, acolo este și arta.

- Mai există colecționarii de tradiție de care aminteți, care au pregătire estetică, care au gust, care nu colecționează doar în ideea de a tezauriza și în perspectiva unui câștig financiar? Se mai formează astăzi colecționari de această natură, de acest fel?

- Ambele categorii există. Trebuie să recunoșc că, vorbind de colecții tradiționale de artă, cele care sunt făcute pe baza unui efort individual și a unei informări temeinice a unor colecționari - acestea sunt puține; asta presupune o adevărată vocație și presupune un buget de timp pe care astăzi din ce în ce puțin și mai puțină lume este dispusă să îl acorde. Dar pot să spun că există și în Cluj persoane care au depășit de mult nivelul pieței de artă clujene și achiziționează de la licitațiile din București cu bani foarte grei. Chiar sunt persoane care au o anumită calificare internațională și știu să se îndrepte spre acele valori care sunt perene, care sunt odată consolidate și sunt consacrate prin toate studiile acestea de patrimoniu, dar devin cu siguranță valori patrimoniale nu prin susținere calificată, ci prin aceea că provin din colecțiile unor oameni bogăți. Sunt câțiva, doi-trei, n-aș putea spune că sunt mai mulți. Dar, pe zi ce trece își face loc o altă categorie, a investitorilor tineri care încep să aibă un anumit apetit pentru arta tinerilor, pentru arta care nu este consacrată muzeal și, mă rog, să zicem pentru arta care are astăzi un caracter mai mult de experiment. Până la urmă, această nebulie, această orientare lipsită de studiu economic se va transforma în vocație și vor rezulta colecții de artă contemporană care vor reprezenta noutatea anilor care vin. Dar asta este deja o chestiune a viitorului, nu știm când se va putea materializa. Până la urmă, e vorba aici de apariția acestei categorii noi de mecenați privați care sprijină efortul artistului riscând propria lor avere. N-o fac până la capăt, desigur, dar o parte din banii aceștia se duc și spre existența, spre activitatea, spre supraviețuirea artiștilor - ceea ce este foarte important în condițiile în care statul nu face sau face extrem de puțin pentru această categorie de vocație care produce valori și avere națională.

- Printre cele mai recente preocupări ale criticului și istoricului de artă care sunteți, amintesc serialul publicat în paginile „Tribunei” despre arta plastică, pictura, arta monumentală din România anilor '50, '60, după instalarea, se pare că definitivă, a comunismului. Bănuiesc că este un proiect mai amplu, o carte la un moment dat. Ce v-a atras spre această perioadă? Dorința de a reevalua estetic - raportată (și) conjunctural, evident - creația din această perioadă sau v-a atras, cum să spun, spectaculozitatea? Cred că în prezent există o curiozitate reală legată de acei ani, de acele decenii, nemarcată de patima și pasiunea primilor ani de după '90. Unele lucrări sunt acum amuzante, altele sunt tragice, unele și-au depășit condiția și sunt și astăzi viabile; altele sunt reprezentative pentru momentul respectiv, sunt unice prin simplu fapt că nu se va mai repeta, să sperăm, un asemenea moment...

- În mare măsură, ați atins toate aspectele care țin de motivațiile recuperării, să zicem, a unei epoci, a unei etape recente din istoria creației artistice de la noi. Sigur că am avut în vedere mai multe lucruri, *stricto sensu* pornind de la faptul că, pe vremea când „beneficiam” de resursele și aportul statului ca mecena al artistului, statul a făcut comenzi, a achiziționat lucrări de la artiști; în consecință, patrimoniile muzeelor sunt dordora, gem de lucrări din această perioadă. Brusci și în mod cu totul irațional sau nerațional aceste lucrări au fost excluse ca fiind valori artistice ale epocii aceleia, ca și când, pentru a face o comparație, nu știu dacă foarte potrivită, am umblat într-un anumit costum mai

multe decenii și brusc ne-am dat seama cât de caraghioși am fost și am ascuns în dulap costumul, n-am mai vrut să-l purtăm, dar purtăm în schimb alte lucruri mult mai puțin valoroase, mai puțin spectaculoase, mai puțin artistice decât cele pe care le-am purtat în perioada aceea. În primul rând n-am renunțat la prejudecățile acelei epoci. Acesta aspect al prejudecăților de care se lasă condusă, tentată o societate și cei care gândesc fenomenul artistic, acest aspect a fost din păcate distrugător, distructiv pentru patrimoniul nostru. Pe câtă vreme anumiți artiști, dar și evaluatorii, cei care investighează fenomenul artistic, au trecut sub semnul inutilității, al lipsei de valoare această creație, cei care au văzut - pragmatic - că și această zonă este fertilă și produce un anumit profit s-au îndreptat foarte repede spre investigarea ei și spre instrumentalizarea operelor din această perioadă făcând în așa fel încât acestea să revină în circuitul public, făcând expoziții și promovând opere din perioada aceasta. Nu trebuie să negăm întru totul ce s-a întâmplat în epoca comunistă, deși știm foarte bine - există o literatură întreagă pentru cei care n-au cunoscut-o personal, mulți dintre noi am cunoscut-o direct - câte abuzuri s-au făcut în această epocă. Acesta este alt aspect care m-a determinat să mă ocup de această zonă, pentru că mi-am dat seama că ești atent mereu să vezi ce se întâmplă în fața ta, dar am constatat că vin generații noi, „cohorte” de tineri cu apetit, cu receptivitate deschisă, cu inteligență marcată care sunt văduviți de cultura acestor informații din perioada comunistă. Suntem datori, măcar cei care știm, să repunem cumva într-o ecuație corectă și valorile din această perioadă. Acesta este un alt motiv pentru care am făcut această incursiune în artă, am fost tentat să fac treaba asta având o atitudine nouă, o altă perspectivă critică decât cea pe care și eu la rândul meu am fost silit s-o practic în anii de până în 1989. Dar cu atât mi se pare mai interesant, acum conexiunile și relațiile care s-au întâmplat între fenomene mi s-au dezvelit cu mare acuitate și le-am văzut ca într-un tablou în care toate aceste valori compoziționale dau la urma urmei impresia de unitate și de omogenitate a evoluției unei întregi societăți într-o variantă totalitară. După experiențele la care am fost expuși în perioada furioasă a anilor '90 aș vrea să relev o concluzie surprinzătoare: pe vremea comunismului statul a procedat cu artiștii potrivit unei scheme financiare proprie unui joc piramidal. Îi atrăgea să lucreze (depună) pe cât mai mulți și îi achiziționa (premia) pe cât mai puțini. Restul pierdeau lucrând pe stoc. Aceste lucrări nu vor fi probabil recuperate nici astăzi de piața de artă. Acest fenomen mi-a devenit vizibil abia după ce am împărtășit alături de clujeni trista experiență a Caritasului! Mecena care era statul nu proceda corect.

- Dacă nu mă înșel, aveți o prioritate, un act de pionierat în istoria postdecembristă a inițiativelor private, în speță în ceea ce privește galeriile de artă. Vă rog să detaliați.

- Dacă ceea ce s-a întâmplat în decembrie 1989 am putea numi metaforic „marea cotitură”, atunci se poate spune că am fost unul dintre aceia care „am așteptat la cotitură” și, după o scurtă rătăcire prin presa militantă a primelor luni post-revoluționare, am deschis la Cluj prima galerie privată de artă din țară, la începutul lunii mai 1990, care se numea „Artă, Loisir, Utilitate” cu un accent vădit pus pe obiectul estetic utilitar,





convins că nu erau încă coapte condițiile creării unei adevărate piețe de artă. Nici măcar această artă „aplicată” la cele mai sumare nevoi estetice ale vieții cotidiene n-a mers foarte bine, astfel încât după doi ani profilul galeriei s-a transformat, migrând spre comerțul cu antichități. Mai trăiesc desigur mulți dintre clujenii care își amintesc de acest magazin, din numele firmei reținând, paradoxal, doar cuvântul „loisir”, cuvânt care judecătorului Turcu, cel care a aprobat juridic deschiderea firmei, i s-a părut sunând foarte „cosmopolit” și extravagant. Oricum acest cuvânt a avut un impact remarcabil asupra publicului de vreme ce din înșiruirea cvasi-anodină de foneme care alcătuia denumirea societății comerciale „Artă, Loisir, Utilitate” publicul l-a preferat doar pe acela care îi stârnea foamea de schimbare și noutate. Într-un cuvânt: foamea de Vest! Ce ar mai avea astăzi de comentat fostul judecător, privind puzderia de firme cu nume străin care au împânzit orașul, țara? Dar mai avem două întâietăți absolute greu de „înghițit” de favoriții actuali ai domeniului, în primul rând câteva firme din București, care, oricum am lua-o, s-au născut abia după 4-5 ani sau, mai târziu, după anii 2005. Este vorba de promovarea primei licitații de artă cu obiecte aparținând artiștilor din diaspora românească. Trebuie să aduc aici un prinos de recunoștință doamnei Eva Semleyn, care s-a dovedit, în pofida vârstei, o entuziastă colaboratoare. Prin intermediul ei am primit spirjinul și cuvintele de îmbărbătare din partea domnului Ionel Jianu, venerabilul critic român care trăia la Paris, care ne-a facilitat apoi relația cu artiști români trăitori la Paris ca Étienne Hajdú, George Apostu, Mircea Roman, Dana Roman, ale căror lucrări le-am vândut apoi printr-o primă licitație la Cluj în luna august 1990. Abia după ani mulți, în 2010 Radu Boroianu și Mihai Kovacs au înființat la București o galerie de artă pentru artiștii diasporei numită „European Art Gallery” deschisă, surpriză, cu expoziția altui artist clujean care trăiește la Paris: Nicolae Maniu. Aceasta, după ce, tot Boroianu pusese bazele „Casei de licitație Artmark” cu sprijinul avocatului Alexandru Bâldea și criticului de artă Ruxandra Garofeanu, iar la Cluj abia în anul 2008 s-a născut Casa de Licitație „Quadro”, o întreprindere de succes, care oricum ai lua-o nu s-a putut naște ca Afrodita, din spuma mării. O altă întâietate pe care ne-o putem asuma este cea privind participarea lucrărilor unor artiști români la licitațiile de artă ale Casei Drouot de la Paris. În trei licitații succesive, între noiembrie 1990 și aprilie 1991 au fost prezentate lucrările de pictură ale unor artiști români contemporani sub autoritatea comisariilor priseuri asociați Pescheteau-Badin-Ferrien. Printre artiștii clujeni care au dobândit cu acest prilej o primă cotă de vânzare europeană s-au numărat Ghiorghe Apostu, Dan Bimbea, Teodor Botiș, Traian Hrișcă, Buda Laurențiu, Ion Aurel Mureșan, Doina Hordovan, Ioan Sbârciu, Dora Dumitrescu, Victor Ciato, Miklóssy Gábor, Vasile Pop, Maria Mărginean, Liviu Florean, Vasile Tolan, Leonid Elaș, Mircea Bălău, Ion Mitrea etc. O altă sinteză de artă românească la Paris a fost realizată abia în anul 2007 la Drouot de către directorul Muzeului Național de Artă Contemporană, criticul de artă Mihai Oroveanu. Și, dacă tot am amintit, cu modestie, despre întâietăți clujene, s-o amintim și pe cea mai proaspătă, dincolo de inițiativele unor artiști clujeni din deceniile 7-8 ale secolului trecut. Puternica afirmare pe plan internațional a artei tinerilor absolvenți de la Universitatea de Artă și Design din Cluj, reuniți sub sigla derutantă a „Fabricii de Pensule”, artiști care sunt în

avangarda internațională a artei CMI (Capitalismul Mondial Integrat). Am amintit aceste lucruri pentru a argumenta, într-un anume fel, răspunsul la o întrebare anterioară referitoare la situația artei și a pieței de artă din Cluj sub raportul circulației și prețurii ei, ceea ce s-a întâmplat aici în ultimii 20 de ani confirmă disponibilitatea la schimbare și adaptabilitatea reactivă la piață a lumii artistice ardelene, chiar dacă aceasta „a mai pierdut din viteză” în competiție cu dopajul financiar care pare să anime piața bucureșteană.

- Arta, în special cea monumentală, este întotdeauna condiționată - mai mult sau mai puțin fericit - social, uneori nu totalitarismul fiind cel mai rău. Și mă refer punctual la Cluj. Impresia mea, de profan, desigur, este că perioada comunistă nu a făcut atât de mult rău Clujului. Am în vedere doar partea veche a orașului, sub aspectul monumentelor, pe cât s-a făcut cam în aproximativ zece ani după 1990, în, nu-i așa?, plină libertate și democrație. Cred că monumentele lui Ladea (Școla Ardeleană, Blaga din fața Teatrului Național), Vlasiu (Horea, Cloșca și Crișan), Butunoiu (Mihai Viteazul), Maitec (Eminescu din fața Teatrului Național), Fulicea (Baba Novac) sunt mult mai decente, și mai valoroase estetic, decât ce s-a ridicat în anii '90 în Cluj: Avram Iancu, Monumentul soldatului necunoscut, Monumentul memorandumilor, Monumentul eroilor Revoluției din Decembrie 1989, Monumentul închinat celor care au murit în închisorile comuniste, Crucea de pe Cetățuie, chiar și recenta amenajare a Pieței Unirii și a bulevardului Eroilor pot fi trecute aici... Aproape toate aceste „opere” au denumiri populare pe care, deși mai potrivite decât cele oficiale, nu e cazul să le amintesc aici. Cum vedeți dumneavoastră, din perspectiva criticului de artă, dincolo de posibilele amicitii sau inamicitii cu autorii monumentelor amintite, acest atentat - zic eu - la integritatea orașului?

- Dacă judecăm istoria, chiar și cea mai recentă, în termeni cât de cât obiectivi - circumscriem arta acesteia - ultimii 20 de ani, perioada „de tranziție” adică, a fost nu numai cultural o perioadă „kitsch”, o caricatură a autenticului și a valorii, o imitație stângace a unor epoci revoluate, dar și o zbatere periclitată de ambiguități pentru alegerea drumului de urmat de către artiști. Organismul social, statul însuși erau confuze. Lipsa de limpezime conceptuală și ideologică au fost resimțite cu o imensă derută de către marea majoritate a creatorilor. Mulți dintre eu au intrat într-o panică existențială, intuind că o dată ce comunismul căzuse, a căzut și cel mai statornic, chiar dacă cel mai aspru și autoritar mecena al artei care fusese statul. Cine i-ar fi putut susține în continuare, ce prozele puteau avea dintr-o societate deplin pauperizată? De unde vor veni banii și comenzile? Profitând de confuzia politică care se manifesta în societate, la nivelul alegerilor și culturii politice, unii au încercat să împingă pentru mai târziu acest falimant implacabil. Au propus soluții preluate din epoca anterioară, dar care, la vremea respectivă nu mai aveau strălucirea de diamant și limpezimea conceptuală a unor modele istorice ca, pentru a ne referi numai la Cluj, monumentele lui Matei Corvin sau Școala Ardeleană. Această artă „comemorativă” comportă alte exigențe. Ele sunt dictate în primul rând de comanditar. Dacă comanditarul este neinstruit așa vor arăta și opțiunile sale, rod al ignoranței, lipsei de înțelegere și de cultură artistică. Uneori acesta

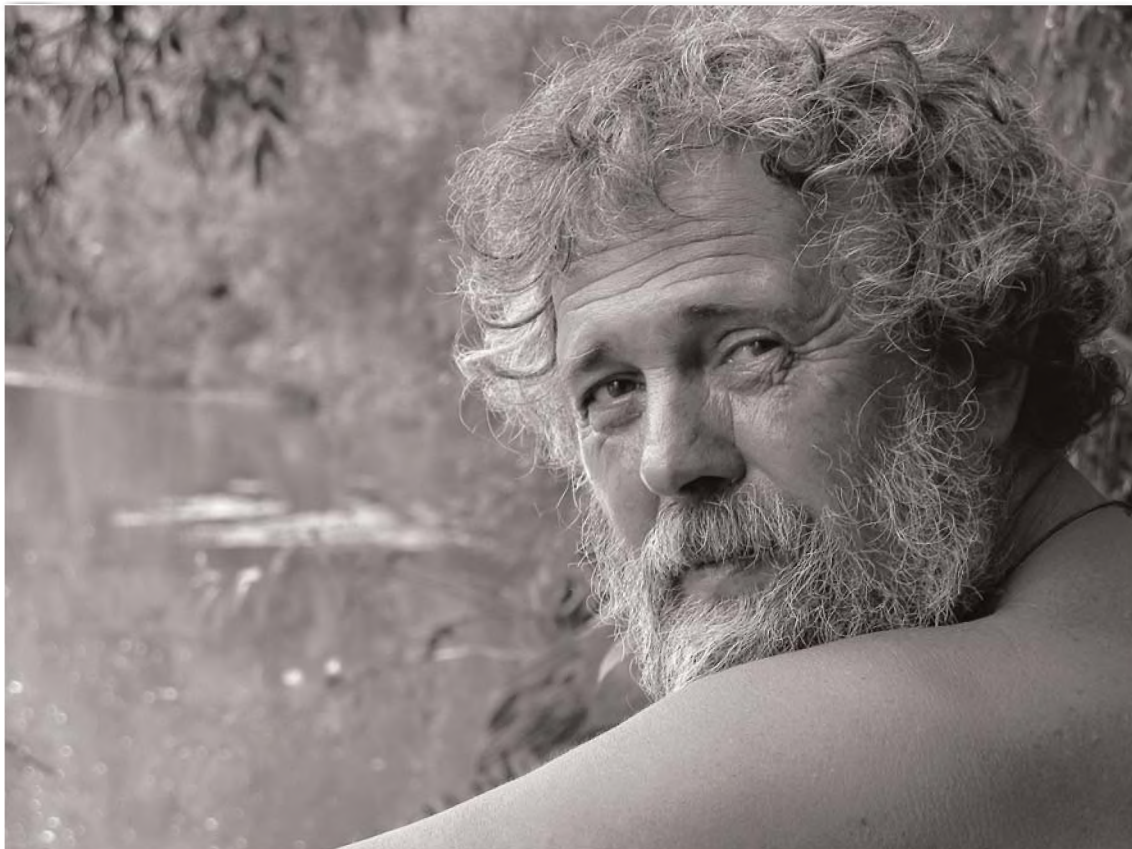
a fost un motiv ca iluștrii necunoscuți, autoconsiderându-se deschizători de drumuri, creatori de stiluri artistice, să impună comanditarului (juriului) soluții groțeste rezultate din suprema lor vanitate de personaje hiperbolizate (în propria lor viziune!). Astfel de soluții nu își pot găsi locul într-o artă cu dimensiune social-comunitară! Alți artiști s-au orientat pe loc, au vrut cu înfocarea unui Maiakovski „să radă” tot ce ieșise din mâinile artistice sub dictatura statului comunist. Hectare întregi de mozaicuri care împodobeau fațadele ctitoriilor industriale ale epocii de aur, sculpturi monumentale străjuind trista dominație totalitară, au căzut brusc în desuetitudine insurmontabilă, și-au pierdut definitiv (dacă o aveau) orice funcție estetică, fiind vândute, de-a valma, ca „fiarele vechi” din fabrici la noii și „venalii” întreprinzători. Artistul părea că a rămas orfan! Lipsa de securitate socială i-a făcut pe cei mai mulți artiști să caute febril alternative de supraviețuire. Unii au alergat să îmbrățișeze modelele vestice (de care cei din vest tocmai nu mai aveau nevoie), alții au apelat la soluții depășite istoric, confuze conceptual, provenind, la origine din repertoriul artei burgheze istorice sau ale celei socialiste. Această perioadă a fost pentru artist grea de încercări, unele avortate, de domeniul kitsch-ului. Să le înlăturăm ar însemna să intervenim împotriva adevărului istoric și să acoperim cu o mare minciună grava realitate deformată a unei epocii. Întocmai precum am face o mare greșală dacă am distruge amintirea, fie ea și nefastă a artei epocii comuniste. Orașul istoric nu poate fi socotit în corpore o operă de artă integrală, va avea, așa cum, adeseori, prin tehnică, sugerează artistul, părțile lui neterminate, „mucegaiurile, bubele și noroiul” lui care trebuie extirpate păstrând însă pentru viitor atât „documentația bolii”, dar, adăugând, nu ca pe un paleativ, „tratamentul”.

Aceast răspuns îmi dă prilejul să explic cumva și nevoia mea de-a reveni la o cercetare mai atentă a artelor plastice din epoca așa-zisă a realismului socialist. Din acest motiv comuniștii și cei care au preluat puterea după cel de-al Doilea Război Mondial au simțit acut nevoia de a combate modelele istorice ale artei, în primul rând arta burgheză, acceptând pe alocuri modelele artei encomiastice așa cum s-au manifestat acestea la curtea unor principii sau la aristocrația secolului al XVIII-lea. Tocmai pentru a înlocui din pornire posibilitățile de confuzie conceptuală. Dacă vorbim de arta de azi, putem spune că și aceasta deține un intrinsec mesaj militant. Deși acesta pare să se manifeste cel mai adesea subversiv, disimulat. Oricum am lua-o, această model de artă se comportă ca un bumerang, cu cât creatorul încearcă să o arunce mai departe, desprinzându-se de ea, aceasta se întoarce și stăruie în mintea sa. Vulgarizând, nimeni nu rezistă în fața banului și numeroși artiști se străduiesc să promoveze în operă ideile comanditarului. Oricât i s-ar părea de insultător, se întoarce, se comportă asemeni câinelui alungat de la măcelărie. Treptat, tind să dispară marile mituri susținute cu înflăcărare despre libertatea artei, despre obligațiile societății de-a asigura resurse îndestulătoare, punându-le la dispoziția celor talentați, fără a solicita nimic în schimb. Pe piața de artă se apropie și se întâlnesc firesc, împinși de interese, atât artiștii cât și publicul lor. Cei care nu urmează acest drum vor fi supuși pieirii.

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap

Secretul

Alexandru Vlad



Frământau cărămizi. Scoteau argila din mal, o cărau cu roaba, o amestecau cu apă și pleavă de grâu, apoi frământau cu picioarele toți trei. Turnau apă din belșug și începeau din nou. Nu există nimic mai plăcut decât să te afunzi cu picioarele goale, arse de soare, în argila rece și mătăsoasă, în care clipește apa. Să nu-ți pese că te murdărești. Uneori intra până la genunchi și lutul acela roșu încerca să o țină prizonieră, să nu-i mai dea drumul. Tatăl ei avea cizme mari de cauciuc, cele două femei frământau însă desculțe. Parcă ar fi făcut pâine. Turnau argila în forme, niște lădițe din lemn pudrate cu nisip cernut ca făina, o scoteau ca un cozonac pe vatră, așezau cărămizile în ordine perfectă ca să se usuce, și ea le număra înmulțind numărul de rânduri cu câte cărămizi se aflau pe fiecare rând. Era bună la matematică. După aceea tatăl ei construia cu ele un cuptor uriaș, o adevărată artă acest cuptor uns cu lut pe dinafară. Trei intrări pe-o parte, trei pe cealaltă. Puteai să te strecuri de-a bușilea prin ele. Avea bolți și coșuri complicate prin care să iasă fumul. Trebuie să aibă țug! spunea sigur pe el meșterul cărămidar. Arăta la sfârșit ca un zигurat din acelea despre care învățase la școală. Se aduceau lemne groase din pădure, din acestea făcea mangal și se aprindea la sfârșit un foc grozav, care ardea zile întregi. Era caldura și noaptea lumină în jurul acestui cuptor. Ajungea să pui oala cu cartofi la una din intrări, și aceasta începea curând să fiarbă. Se adunau copii din sat și adolescenți de vârsta ei. Cântau. Tatăl ei scotea acordeonul. Străluceau clapele de sidef ca dinții lui. Apoi intrările se zideau și acestea și arderea continua mocnit. Construcția aceea care i se părea ei enormă iradia caldura timp de zece zile. Aerul tremura deasupra ei, imaginile jucau păcălind ochiul. Copacii mai depărtați păreau că se lichefiază, frunzișul sălciilor din apropiere se veștejea. Dormeau pe-afară, la o oarecare distanță de această sursă enormă de caldura. Ea se spăla în butoaiele cu apă adusă pentru „procesul tehnologic”. Era mai arsă de soare decât lutul

cărămizilor. Trăiau ca niște țigani și era fericită.

Cuptorul începea să se cojească, lutul copt se desprindea ca o zgură, se mai răcea trei zile după care îl descăpăceau, scoteau căptușeala și apăreau cărămizile atât de roșii de parcă ar fi fost vopsite. Suferea pentru fiecare cărămidă care, întâmplător, se spărgea pocnind ca sticla. O scădea la socoteală. Așa s-a întâmplat s-o vadă Alexandru, cu picioarele bronzate frământând lutul răcoros, cu fusta sumesă ca să nu-i murdărească poalele. Venise în inspecție, să vadă cum mergea treaba, cum stăm cu cărămizile. Cu acestea urma să construiască o lume nouă, cu propriile lui mâini. În timp ce ei, ea și părinții, care făcuseră în ultimii ani atâtea cărămizi, nu aveau o casă a lor. La sfârșit i-a plătit împărătește și pe ea a cerut-o de nevastă. Direct de la părinți. Cu banii aceia în față, parcă ar fi cumpărat-o. Ea credea că e mult prea tânără pentru așa ceva, dar mama a luat-o deoparte și i-a spus că asta nu-i viață pentru o fată deșteaptă ca ea, să umble din sat în sat și să frământa cărămizi cu picioarele. Să se spele în butoi. Că, iată, aici a fost să-și găsească norocul. Gata cu lumea sordidă și dezdăcinată a șantierelor, excesele alcoolice ale tatălui, rufele pe sforile legate între barăci, punctul alimentar, câteva conserve și cafea falsă din cicoare.

Alexandru și-a ridicat atunci casă nouă, separat de părinții lui, din cărămida rămasă de la cele două grajduri. După ce a fost gata casa au făcut nunta, și tatăl ei s-a îmbătat chiar și cu această ocazie. După câteva zile părinții ei au plecat definitiv. Își adunaseră zdrențele, sculele, până și butoiul și s-au urcat în camion. Stătea acum într-o casă făcută din cărămida pe care ea însăși o frământase cu picioarele.

Alexandru n-a lăsat-o niciodată să iasă la câmp cu celelalte femei care, oricum, o percepeau ca pe o străină. Pe fetele din sat era mare bătaie, să-ți iei nevastă o străină însemna că ai pierdut bătaia locală. Iar pentru fetele satului, la fel, însemna că le-ai furat un flăcău. „Nu vreau să auzi tot ce

vorbesc proastele alea!” îi spuse el. „La asta nu s-a gândit nimeni când s-a inventat colectivul – proporțiile pe care le ia bârfa și efectul nociv al acesteia asupra societății.” Vorbea pretențios, deja absolvise primul instructaj ideologic la oraș. În ce-o privea, tot ce și-a dorit a fost o viață normală, asta încă de pe vremea când datorită faptului că hoinărea cu părinții de pe un șantier pe altul, nu avea prietene. Să trăiască într-un sat, așa cum trăise în copilărie, înainte ca părinții ei, din cauza sărăciei să-și ia lumea-n cap și să ajungă muncitori itineranți. Ideea că-și vor face o casă undeva era tot mai departe. Banii câștigați pe șantier dispăreau la Punctul Alimentar, sticlele goale se adunau în colțuri, era trimisă noaptea să le arunce la gunoi. Nu exista, ca la oraș, un centru de achiziții a sticlelor goale. Preluase de la mama ei, după atâtea barăci, obsesia de-a avea o casă. Nu exiști pe pământ până când nu ai o casă. Își amintea frigul barăcilor subțiri pe măsură ce se lăsa toamna, lemnele și gunoaiele care rămăneau în urma lor de câte ori se mutau. Când s-a căsătorit a crezut că era salvată. Și-a cumpărat oale. Nu-și dorise ca soțul ei să fie șef, nici să fie înstărit. Își dorise copii, care să facă larmă în acea casă, și pe care să-i spele și să-i hrănească, să-i șteargă la nas cu poala cămășuței. Ei făceau neapărat parte din această viață normală. Copiii făceau parte și din viața normală a bărbatului. Fără aceștia bărbatul devine altceva, nu se știe ce. Se crede tatăl lucrurilor pe care le face.

Normalitatea era regulă, dar constata acum că abateri de la regulă trebuia să facă ea încercând să ajungă la această normalitate! Cum se ascundea minciuna în lucruri! Faptele acelea care au stat la baza colectivizării, ca un sâmbure otrăvit, minciuna care a luat proporții și a făcut victime, și încă mai făcea, toate lucrurile pe care le-a aflat sau le ghicea, o deprimaseră. Ce se putea face? Poate că viața va îndrepta totul cu timpul. Ea una n-avea de gând să se lase bătută.

Acum în trupul ei se întâmpla ceva ce o făcea să suradă. Își venea în fire abia când vedea figura încruntată a lui Alexandru care o privea cu suspiciune. Avea un fel de somnolență permanentă și poftă mai mare de mâncare. Toate senzațiile care compun conștiința de sine păreau puțin amplificate, sau să conțină un ecou. Se simțea altfel, cu totul altfel, parcă adăpostea o bucurie secretă. Îi venea să cânte. Își aminti căldura aceea care vibra deasupra lucrurilor, și începu să socotească săptămânile. După ce se trezea mai stătea în pat cu ochii închiși, lăsând parcă timp trupului să se adapteze, să se schimbe pulsul, ritmul respirației, plăcerea somnului să se topească.

Altfel se scula ca de obicei, devreme, și robotea în curte. Erau atâtea de făcut acum că ploile trecuseră. Devreme se putea gândi mai bine la multe lucruri, mai bine ca seara când îl auzea pe Alexandru că nu doarme, stă doar în pat nemișcat și așteaptă să adoarmă ea ca apoi să se scoale să iasă afară și să fumeze. Uneori, când se întorcea, simțea că trăsesese și un gât de rachiu, deocamdată foarte puțin. O să-i spună și lui într-o zi, la momentul potrivit, ca să-i facă o bucurie când va fi mai amărât, dar deocamdată era mai cuminte să se bucure singură. Nici lui Pompiliu nu-i spusese nimic, deși dacă se gândea bine acum avusese deja semne. „Unde-i domnișorul?” întrebuse oțărât Alexandru observând abia după o vreme lipsa chiriașului. Cărțile de pe masă dispăruseră, dar hainele erau așezate frumos în





partea lui de dulap. „Trebuie încheiată situația școlară. În curând o să apară și restul dascălilor. O să fie inspecții. Trebuie pus la uscat ce se poate salva din arhivă. Din care n-a mai rămas mai nimic. Este atâta treabă de făcut, și toată lumea își face de cap!” Asta a fost toată reacția lui, avea de fapt alte probleme, pe care nu considera că trebuie să i le împărtășească și ei. Ceea ce nu o îngrijora, era stilul lui. Apoi a plecat bombănind, veniseră electricienii să refacă linia, îi vedeai cocoțați pe stâlpii înșirați pe coama dealului. Ea le făcea mâncare, și cum încă nu se găsea sare, folosea, ca toată lumea, câte o bucată de slănină sărată din iarnă. Venea și preotul, se reluaseră slujbele la biserica din sat, își ținea înmormântările restante. Clopotele sunt acelea care dau ritm vieții satului, abia acum își dădea seama cu groază câtă vreme lipsise sunetul lor. Poate că lucrurile intrau în normal. Nu se poate trăi altfel. Trebuia cât de curând curățată fântâna și vor scăpa astfel și de gustul de nămol al apei de băut. Să n-o mai fiarbă. Seara, când lumina se așternea pe fânețele care se uscau greu, începea să se audă cântecul broaștelor, care lipsise toată primăvara și începutul verii cât se scursese. Un orăcăit metalic, cacofonic și amenințător, care nu-i plăcea. Greieri nu s-au auzit anul acesta.

În intervalul cât au zăcut între ape au fost Paștele, care nu s-au ținut. Nimeni n-a sfințit pâinea și vinul. Nu s-a ținut slujba de Înviere. Nu s-a dat, ca în toți anii, ocolul bisericii cu lumânările în mână. Oamenii au vopsit ouă, ca de obicei, folosind coji fierte de ceapă pentru că sărbătoarea Paștelui trebuia și aceasta recuperată acum că se uscase și putea veni preotul. Curând ar trebui să meargă și ea să se spovedească. Dar n-o va face, nu avea încredere în preot. Nu o dată îl auzise cum îi șoptea lui Alexandru câte-o informație dintr-acelea scoase cu cleștele de la oamenii când se mărturiseau. Își asuma singură răspunderea pentru ceea ce era viața ei.

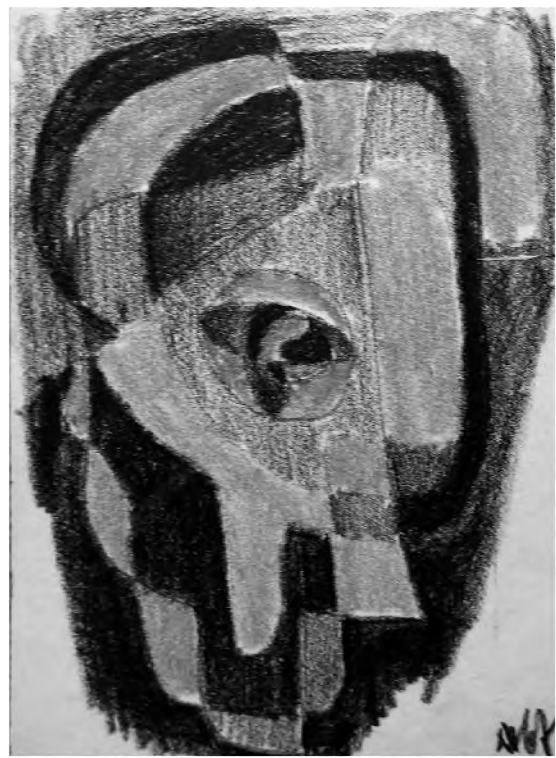
Când i-a plătit, din banii ei, țigăncușa a asigurat-o că-l trecuse pe flăcău dincolo de Coasta Rea, și de-acolo se auzea deja câte-o mașină pe șosea. Noaptea îi simțea lipsa, uneori când se trezea din somn și auzea aproape de urechea ei ceasul de la mâna lui Alexandru avea un moment de confuzie și-i venea să treacă degetele peste fața de lângă ea, să simtă pleoapele lăsate și părul inelat. Odată a făcut-o și bărbatul, nedumerit, a mormăit ceva și s-a întors cu spatele fără să se trezească de tot. Dacă în viața ei toate s-ar fi desfășurat normal, dacă nu ar fi făcut părinții ei cărămidă tocmai în satul acesta pierdut, dacă ar fi ajuns într-un oraș cum erau planurile lor, în zile de sărbătoare când aveau timp să facă planuri, probabil că ar fi cunoscut pe cineva ca el. Nu neapărat cu atâta școală, nu asta ar fi fost important, ci cu finețea și bunul lui simț, cu mâinile curioase care o investigau pe întuneric și-i făceau trupul să vibreze ca o coardă muzicală. „Ce-ar fi făcut dacă ar fi aflat despre noi?” o întrebase el în una din ultimele nopți. „Eu cred că știe”, i-a răspuns ea atunci. Deși era întuneric l-a simțit cumva că pălește, devine rigid, că nu-i venea să-și creadă urechilor. „Știe?” „Eu una așa cred”, i-a spus ea liniștită. După o tăcere destul de îndelungată a întrebat-o aproape cu voce tare: „Dacă relațiile sunt acestea, de ce nu-l părăsești?” Era un naiv. „Tocmai acum? Poate e mai bine că s-antâmplat ce s-a întâmplat, de-acum s-ar putea să aibă nevoie de mine”. Abia de-acum s-ar putea să aibă cu adevărat nevoie de ea.

Alexandru își exprimase de câteva ori nemulțumirea că ea nu putea avea copii ca orice femeie, dar iată că el era acela care nu putea,

doar că niciodată n-a vrut să se ducă la oraș la un control. Se lăudase totdeauna că avea atâtea relații. Poate că nu voia să vadă rezultatul, câtă vreme nu i-o spunea cineva limpede, nu i-o trecea pe hârtie, putea rămâne cu ideea că nici pe departe nu putea fi vorba de așa ceva în ce-l privește. Și în curând va avea dovada așteptată. Și dacă va avea îndoieli va tăcea din gură. Mai devreme sau mai târziu se va comenta în sat, cu răutate și pe furie, dar ei uneia nu-i păsa. În sate secretele sunt publice, cunoscute adică de toată lumea, dar totuși secrete, pentru că nimeni nu se referă la ele decât în aluzii, la șezători sau la priveghiul mortului. Spuse în altă parte ar fi o indecență și prilej de scandal. Doar că ea va ține capul sus. Se va duce curând la dispensar să-și facă un control, doctorul s-o ia în evidență. Abia dacă trecuse de treizeci de ani, va naște un copil sănătos și Alexandru va descoperi treptat că băiatul, pentru că va fi băiat, îi seamănă și că au devenit o familie cum trebuie să-și fi dorit, dacă nu de la început măcar pe parcursul vieții lor împreună. Toate acestea, casa și grădina care sunt în seama ei, vor trebui să rămână cuiva, ca să nu se prăpădească. Altfel rudele lui, cele care acum stau pitite, mă vor alunga în absența lui. Cineva va trebui să corecteze lumea care s-a stricat sub ochii noștri.

Până una alta iată că avea de lucru până peste cap. Umezeala parcă refuza să se retragă din lucruri, hainele mai erau jilave și în dulap. Apăruseră foarte multe molii și muște, abia dacă te puteai apăra de ele. Geamurile trebuiau permanent spălate și șterse cu hârtie. Nu treceau două zile și pe ele apăreau dărele unui praf care parcă ieșea din sticlă. Folosea pentru asta colecția de ziare a lui Alexandru. A văzut-o și n-a comentat. Sarea, până acuma umedă, se întărise deja în solnițe ca betonul. Mai erau și țânțari care te obligau să-ți tragi tot timpul palme. Albine în schimb nu erau, nu supraviețuiseră în toată această lungă perioadă fără soare: n-au putut ieși după polen, n-au primit zahăr suplimentar, majoritatea au murit. Puneai urechea pe cutiile lor și abia dacă se mai auzea un foșnet slab.

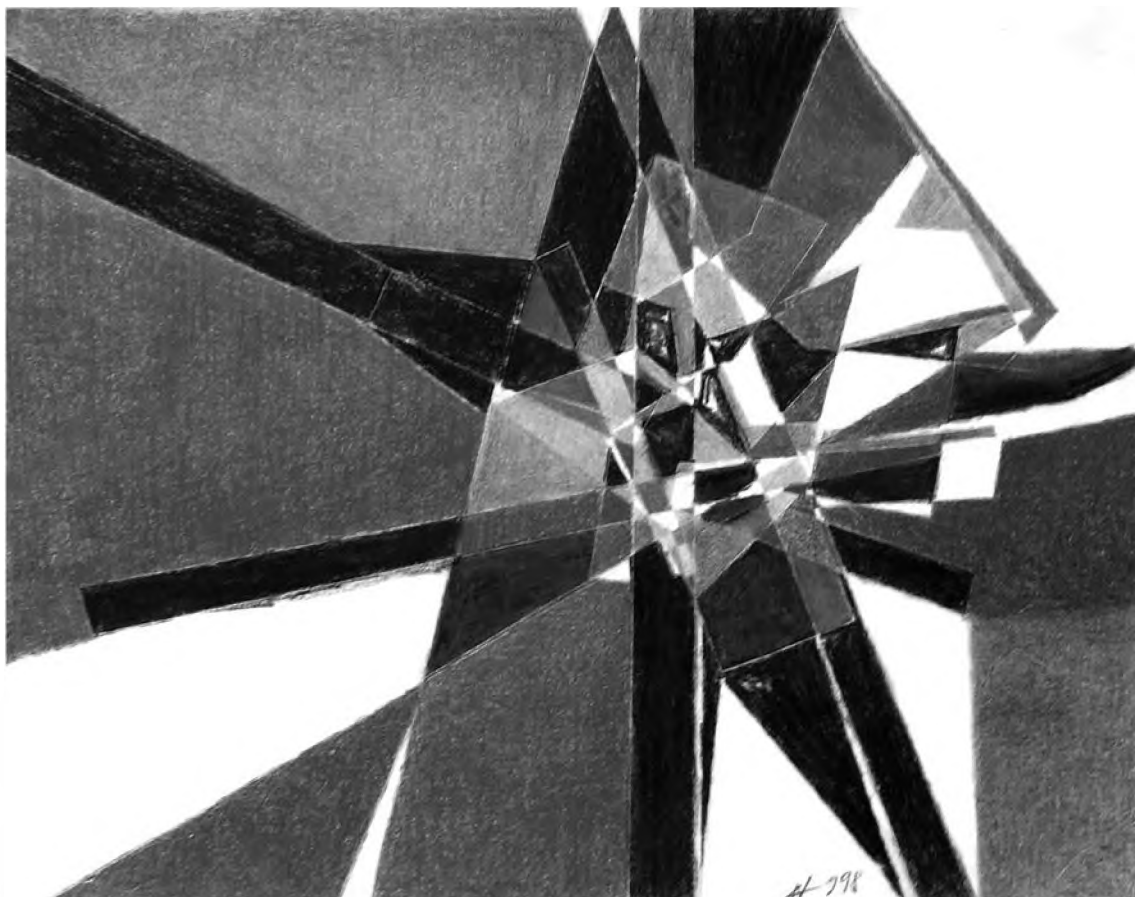
Și trebuia să instaleze curând în casă războiul de țesut. Contribuise și ea ca toate femeile cu pânză de sac, sau chiar cu saci cusuți. Pentru că avea mașină de cusut a făcut saci din cearșafurile



aspre de cânepă, din fețele de masă, chiar și din cortina roșie de la scena căminului cultural. Au venit vecinele la ea și din izmene vechi au confecționat saci dubli care puteau fi purtați pe umerii ca desagii. Acum asta a trecut, vor pune cânepă, toate trebuiau înlocuite.

Leșiseră câinii ascunși de obicei sub talpa grajdului, se lungeau la soare de săreau puricii de pe ei, sătule și biete animale de atâta ploaie. Cei rămași de izbeliște își căutau mâncare, găseau mortăciuni. Se întorceau de pe undeva uzi și costelivi, ca niște caricaturi, păreau dezbrăcați. Baba Florica nu mai ieșea din casă; apărea în ușă neagră ca o cârtiță și se retrăgea iar în vizuină. Seara nu se mai aprindea la ea nici o lumină – din lipsă de petrol. După atâtea ploi, dimineața se ridicau cețuri difuze, și noaptea o lună ca un gălbenuș tulbure de ou. Soarele și luna apăreau pe cer imperturbabile, de parcă n-ar fi lipsit din ochii oamenilor atâta vreme. Parcă aceștia ar fi fost cei plecați undeva, și ar fi revenit abia acum acasă.

(din romanul *Ploile amare*, în curs de apariție)



Ce lege monstru naște Roșia Montană

Mihai Goțiu

Timp de peste 9 ani, jurnalistul și scriitorul Mihai Goțiu a documentat cazul Roșia Montană. În această perioadă a făcut zeci de deplasări la Roșia, a realizat sute de interviuri cu localnici, persoane implicate - specialiști în mediu, arheologie, arhitectură, patrimoniu imaterial, economie -, a participat la conferințe naționale și internaționale pe această temă și a documentat alte cazuri similare din lume. Au rezultat peste 200 de articole (reportaje, interviuri, analize, comentarii, editoriale), publicate în presa din România și din străinătate, pentru care a primit premiul "Veteran de război" la Galele "Green Awards 2011". Revista Tribuna publică, în serial, fragmente din volumul Morminte în mișcare, la care lucrează în acest moment Mihai Goțiu, și în care își propune să ofere o sinteză a cazului Roșia Montană (redacția Tribuna).

Poate că unii sunt surprinși de amploarea pe care cazul Roșia Montană a luat-o în ultimele două luni. Ei bine, explicația se găsește într-un proiect legislativ care urmează să intre la votul final în Camera Deputaților la începutul acestei toamne. Declarațiile lui Traian Băsescu și ale susținătorilor săi și ai proiectului RMGC de la Roșia Montană încearcă să inducă ideea unui interes național în acest caz (și a celor similare care vor urma). De ce? Pentru a "justifica" instituirea unor măsuri fără precedent legate de expropriere speciale în cazul activităților miniere în care interesele private surclasează la modul cel mai evident interesele publice.

Inițiat în 2009 de senatorii Ion Rușet (PDL) și Toni Greblă (PSD), proiectul de modificare a Legii minelor nr. 85/2003, a trecut de Senat (cel mai probabil, votat "după deget"), fără a avea parte de vreo dezbatere publică reală. Între timp, proiectul a obținut avizele majorității comisiilor Camerei Deputaților (din nou fără o dezbatere reală și transparentă), urmând să intre la vot în actuala sesiune parlamentară.

Din start trebuie menționat că acest proiect reprezintă, de fapt, instituirea unei proceduri speciale de expropriere (nu o modificare de esență a Legii Minelor), procedură care îi lasă, practic, fără apărare pe proprietarii de imobile din zonele vizate de proiecte miniere. Iar Roșia Montană este doar unul dintre cazurile vizate de proiect. Că este vorba de o lege specială de expropriere, și nu de o modificare a Legii Minelor se arată chiar în punctul de vedere al Guvernului nr. 1547/16.06.2010, remis Camerei Deputaților: "Din analiza măsurilor care vor fi adoptate rezultă că se are în vedere modificarea și completarea Legii nr. 85/2003, în sensul stabilirii unor proceduri speciale de expropriere (s.a.) pentru punerea la dispoziția titularilor de licențe a terenurilor ce urmează a fi afectate de exploatare, explorări miniere, precum și lucrări de dezvoltare, dar și o serie de derogări de la reglementările în materie de urbanism și amenajarea teritoriului, în materie silvică, de mediu, cu privire la autorizări și proceduri prealabile proiectului (s.a.)"

Premise. Ce legi mai prevăd proceduri speciale privind exproprierea

Legea nr. 194/2008 privind unele măsuri prealabile lucrărilor de drumuri de interes național, județean și local;

Legea nr. 407/2005 privind unele măsuri prealabile lucrărilor de reabilitare și extindere a infrastructurii feroviare;

Legea nr. 106/2008 privind exproprierea pentru cauză de utilitate publică a terenurilor necesare lucrărilor miniere pentru exploatarea zăcămintelor de lignit.

Comentarii:

- În cazul Legii 194/2008 și a Legii nr. 407/2005 utilitatea publică este mai ușor de înțeles; de asemenea, în cazul Legii nr. 106/2008 se poate vorbi de o utilitate publică, ținând cont de susținerea strategiei energetice a țării și de faptul că statul român este cel care exploatează minele de lignit;

- În privința exploatării aurului nu există o necesitate economică și nici una strategică; o asemenea strategie nu poate fi stabilită printr-o declarație de presă a președintelui României (în acest sens a se vedea reacțiile reprezentanților BNR referitoare la "necesitatea" creșterii rezervei de aur a BNR);

- În cazul deținătorilor de licențe de explorare și exploatare a aurului, interesul este majoritar privat (în proporție de peste 80%) - invocarea "utilității publice" în cazul unui asemenea procent este o supralicitare;

- În cazul Legii nr. 106/2008 sunt reglementate aspecte importante precum: conținutul documentației tehnico-economice, sancțiuni care intervin în cazul în care titularul licenței nu-și respectă obligațiile până la începerea lucrărilor efective de expropriere (sancțiuni care merg până la blocarea procedurilor de expropriere); proiectul de modificare a Legii nr. 85/2003 nu face nicio referire însă la aceste documentații și sancțiuni.

Cu dedicație, domnului ministru Kelemen Hunor

Art. 11, alineat 3 (din proiectul legii, așa cum a fost adoptat de Senat): "Adoptarea unei hotărâri a Guvernului este necesară în cazul în care nu se efectuează descărcarea de sarcină arheologică și/sau declasificarea respectivelor zone".

Comentarii:

- Această prevedere permite Guvernului să ia o hotărâre (cu caracter politic) fără să fie nevoit să țină cont în niciun fel de opțiunea specialiștilor și în ciuda opiniei acestora (în condițiile în care specialiștii nu acordă descărcarea de sarcină arheologică);

- Mențiunea "și/sau declasificarea respectivelor zone" este o prevedere "cu dedicație" pentru proiectul de la Roșia Montană: chiar dacă într-un mod ilegal, încălcând o hotărâre judecătorească definitivă și irevocabilă, RMGC a obținut o nouă descărcare de sarcină arheologică pentru Masivul Cârnic; acest lucru nu înseamnă, automat, și declasificarea acestuia de pe lista Monumentelor Istorice de clasă A (pentru care e necesară și o procedură inițiată de Comisia Națională a Monumentelor Istorice);

- Interesante în acest sens sunt declarațiile ministrului Culturii, Kelemen Hunor, care, după descărcarea de sarcină arheologică a Cârnicului, a afirmat că "nu a semnat și nu va semna

declasarea" și că "decizia îi aparține Guvernului"; practic, Kelemen Hunor a anticipat votarea acestei legi, care i-ar lăsa Guvernului să adopte o hotărâre prin care Cârnicul să fie declasat evitând procedura Comisiei Naționale a Monumentelor Istorice.

Art. 11, alineat 5: "Prin derogare de la prevederile art. 5 din Ordonanța Guvernului nr. 45/2000 privind protecția patrimoniului arheologic și declararea unor situri arheologice ca zone de interes național (...) certificatul de descărcare de sarcină arheologică se emite pentru fiecare parte de teren din perimetrul de exploatare care poate fi redată activităților umane curente"

Comentarii:

- Aceasta este o nouă prevedere "cu dedicație" expresă pentru proiectul RMGC de la Roșia Montană și Masivul Cârnic. După anularea primului certificat de descărcare de sarcină arheologică, după cum deja se știe, RMGC a obținut noul certificat de descărcare de sarcină arheologică pentru 80% din Masivul Cârnic - în vederea proceselor care vor urma RMGC are nevoie de această prevedere pentru a susține că nu este vorba de "un nou certificat de sarcină arheologică", fiindcă e vorba "de o parte" din Cârnic (80%), nu de tot Cârnicul (cum era precedentul). E evident că și exploatarea a 10% sau 20% dintr-o zonă protejată poate duce la distrugerea întregii zonei, când vorbești însă de "o parte de 80%" să mai susții că monumentul istoric e protejat e deja aberant;

- Valoarea unui monument istoric este evaluată în ansamblu (ca sumă a tuturor părților componente), nu pe bucăți; faptul că o parte este mai puțin valoroasă ca alte părți, nu înseamnă că aceasta poate fi extrasă din întreg.

Cui îi este "mai favorabil" proiectul

Art. 21, alineatul 2: "Prevederile legale existente la data acordării licenței rămân valabile pe toată durata acesteia, cu excepția apariției unor eventuale dispoziții legale mai favorabile titularului".

Comentarii:

- Această excepție de la principiul neretroactivității legii (cu excepția legii penale mai favorabile) exprimă esența întregului demers: în favoarea titularilor de licențe de explorare și exploatare, și în defavoarea proprietarilor de imobile aflate sub riscul expropriării și a legilor legate de protecția patrimoniului cultural și natural.

Art.25, alineatul 2: "Titularul licenței de exploatare poate solicita extinderea perimetrului pentru executarea lucrărilor de construcții aferente utilităților specifice necesare stocării produselor miniere, a sterilului și a produselor reziduale, în condițiile în care extinderea nu se suprapune peste o concesiune/ dare în administrare aparținând unui alt titular și nu blochează accesul la resursele/ rezervele minerale utile"

Comentarii:

- Acest alineat nou denotă (în plus) reaua credință a inițiatorilor: din formulare lipsește o mențiune esențială - că extinderea s-ar putea face "în condițiile legii"; în lipsa acestei mențiuni, rezultă că solicitarea extinderii va fi admisă fără alte proceduri (indiferent de statutul terenului pentru care se solicită extinderea - că e sau nu de utilitate publică, monument istoric sau natural).





Excepții de la excepții

Art. 40¹: "(1) Prin derogare de la prevederile alin. (2) și (3) ale art. 92 din Legea fondului funciar nr. 18/1991, republicată, cu modificările și completările ulterioare, Agenția Națională de Cadastru și Publicitate Imobiliară (ANCPI) emite autorizația de scoatere din circuitul agricol, la solicitarea persoanei care deține licență de activități miniere, după obținerea avizelor de la toate celelalte autorități, în conformitate cu prevederile legii. Avizele se emit de autoritățile relevante, în termen de 30 de zile de la primirea solicitării ANCPI.

(2) În cazul în care într-o anumită unitate administrativ-teritorială nu este aprobat niciun plan de urbanism, terenurile folosite exclusiv pentru activități miniere, din clasa I și II, pot fi scoase definitiv din circuitul agricol pe baza planurilor de amenajare a teritoriului (FAI) redactate pentru zona relevantă".

Comentarii:

- Alin. (2) și (3) ale art. 92 din Legea 18/1991 se referă la interdicția de "amplasarea a construcțiilor de orice fel pe terenuri agricole din extravilan de clasa I și a II-a de calitate, pe cele amenajate cu lucrări de îmbunătățiri funciare, precum și pe cele plantate cu vii și livezi, parcuri naționale, rezervații, monumente, ansambluri arheologice și istorice este interzisă (s.a)". "(2) Se exceptează de la prevederile alineatului precedent construcțiile care servesc activitățile agricole, cu destinație militară, căile ferate, șoselele de importanță deosebită, liniile electrice de înaltă tensiune, forarea și echiparea sondelor, lucrările aferente exploatarea țițeiului și gazului, conductele magistrale de transport gaze sau petrol, lucrările de gospodărire a apelor și realizarea de surse de apă."

- Se observă că activitățile miniere nu se numără printre aceste excepții; astfel, chiar dacă, aparent, Art. 40¹ alin. (1), instituie o excepție referitoare la autoritatea competentă să emită autorizația de scoatere din circuitul agricol (Direcția Agricolă, cu avizul Ministerului Agriculturii), de fapt, se lasă loc interpretării conform căreia se instituie o excepție de la interdicția de a construi utilități miniere în parcuri naționale, rezervații, monumente, ansambluri arheologice și istorice!

- Aliniatul (2) al art. 40¹ reprezintă, din nou, o prevedere "cu dedicație" pentru cazul Roșia Montană, unde Planul de Urbanism General (PUG) din 2002 a fost anulat definitiv și irevocabil de instanță; în 2009, Consiliul Local Roșia Montană a reconfirmat însă același PUG anulat de judecători! În primăvară, Tribunalul Alba a anulat din nou PUG-ul, în toamnă urmând să fie judecat recursul la Curtea de Apel. În condițiile în care Curtea de Apel menține sentința Tribunalului, RMGC este asigurată că își poate porni proiectul chiar și fără existența unui PUG (pe baza căruia se emit majoritatea certificatelor și avizelor)!!!

- Aberațiile merg mai departe, prin propunerea introducerii art. 43¹-43³, care prevăd că actele obținute pe baza unui certificat de urbanism expirat sau invalidat sunt menținute în vigoare (!), precum și posibilitatea emiterii de certificate de urbanism chiar și în lipsa unor planuri urbanistice generale (!).

Cele mai dure prevederi: Adio, proprietate privată! Adio, justiție!

La final, am lăsat partea cea gravă a acestui proiect de lege, setul de 16 articole noi, propuse să fie introduse cu numerele 10¹-10¹⁶. Iată câteva prevederi din acest set:

"Art. 10²: Se declară de utilitate publică lucrările miniere pentru exploatarea substanțelor minerale utile, care se execută în baza unei licențe de exploatare."

"Art. 10³, alin. (1): Pentru lucrările declarate de utilitate publică în condițiile art. 10², expropriator este statul român, prin titularii licențelor de exploatare, operatori economici."

"Art. 10³, alin. (1): Plata despăgubirilor pentru imobilele ce urmează a fi expropriate în temeiul articolului 10⁵, alin.(1) se face de titularul de licență direct titularilor de drepturi reale, în numerar sau prin consemnarea sumelor într-un cont bancar la dispoziția acestora."

"Art.10¹², alin. (2): Judecarea cauzelor ce au ca obiect exproprierile pornite în temeiul prezentei legi se face cu precădere, iar termenele stabilite în cursul judecării de către instanțele investite nu pot fi mai mari de 7 zile."

"Alin. (3): Instanța competentă poate suspenda executarea unui act emis în procedura exproprierii dacă se depune o cauciune de 10% din cuantumul sumei contestate, iar în cazul cererilor al căror obiect nu este evaluabil în bani, o cauciune de până la 10.000 de lei."

Comentarii:

- Fiecare articol și aliniat din acest set merită câte un comentariu separat, selecția a fost făcută doar pentru a scoate în evidență caracterul flagrant prin care proprietarii de imobile (terenuri și case) din zonele vizate de exploatarea miniere sunt expropriați și puși în imposibilitate de a-și apăra drepturile, precum și favorizarea expresă a titularilor de licențe de exploatare;

- Expresia "substanțe minerale utile" este vagă și intră în contradicție cu Legea minelor nr. 85/2003, în care mineralele care fac obiectul exploatarea sunt menționate expres, pe categorii; - Titularii de licență devin expropriatori în numele statului - lucru inadmisibil într-un stat de drept, fiind de neconceput ca o persoană privată să primească prerogative și să îndeplinească proceduri care țin de competența exclusivă a instituțiilor statului;

- Plata despăgubirilor sau consemnarea sumei într-un cont bancar nu poate fi făcută de către titularul licenței, între acesta și expropriat neexistând relații directe; statul este expropriatorul și el este singurul care poate îndeplini toate procedurile legale legate de expropriere, inclusiv plata sumelor convenite;

- Nu există nicio justificare pentru judecarea cauzelor legate de expropriere "cu precădere"; nu există niciun temei prin care cauzele legate de interesele miniere ar putea fi prioritizate în raport cu alte cauze (care ar fi amânate din acest motiv); mai mult termenul de 7 zile este unul neconstituțional, anulând, practic orice demers de aducere în probatoriu a unor dovezi, acte, expertize sau contra-expertize noi (ca exemplu: o parte solicită amânarea pentru a obține un act administrativ care să-i probeze cele afirmate, termenul legal general de eliberare al actelor administrative este de 30 de zile; de asemenea pentru solicitarea unei expertize ori contra-expertize termenul de 7 zile este total abuziv). Prioritizarea cauzelor legate de expropriere specială prevăzută de acest proiect și termenul de 7 zile sunt, însă, o dovadă în plus a caracterului acestei legi - de favorizare expresă a titularilor licențelor de exploatare miniere;

- În fine, cauciunea de 10% este, la rândul ei, neconstituțională și revoltătoare, anulând un drept fundamental al oricărui cetățean într-un stat

de drept: cel la petiționare (acces la justiție). Practic, 99% din cei vizați nu au la dispoziție acel 10% necesar cauciunii (la o valoare medie de 50.000 de euro a unui imobil, teren și/sau casă, câți dintre d-voastră ați avea un disponibil de 5.000 de euro pe care să-i blocați într-un proces?). Mai mult, chiar în răspunsul Guvernului referitor la această proiect de lege se menționează expres cazul "Iosif ș.a. împotriva României", câștigat de reclamant la CEDO. În motivarea CEDO se arată expres că "măsura instituirii unei cauciuni este disproporționată și aduce atingere înseși existenței dreptului de acces la justiție".

Comentarii finale

- Așa-zisul proiect de modificare a Legii Minelor nr. 85/2003 este, în esență, proiectul unei legi de expropriere (în cea mai mare parte a prevederilor proiectului se fac referiri la expropriere, nu la activitatea miniere);

- Toate modificările majore aduse acestei legi sunt "inspirate" din cazul Roșia Montană, scopul lor fiind să anuleze toate actele, procedurile și avizările legale pe care RMGC nu a reușit să le obțină și să le parcurgă până în acest moment;

- Aplicabilitatea acestor măsuri nu se rezumă însă la Roșia Montană, ci vizează toate licențele de explorare și exploatare (și nu doar cele legate de aur) existente în acest moment în România (cele mai multe dintre ele în județele Alba, Hunedoara, Caraș-Severin, Bihor, Maramureș și Mureș);

- Ideea instituirii unei "cauze de utilitate publică" în privința unor proiecte din care statul român nu deține nici măcar 20% (în unele cazuri și mai puțin) nu este doar o forțare a definiției "cauzei de utilitate publică", ci de-a dreptul revoltătoare;

- Nu există nicio justificare pentru favorizarea intereselor titularilor privați ai unor licențe de explorare și exploatare miniere în detrimentul intereselor cetățenilor români proprietari de imobile în zonele vizate; această favorizare neconstituțională, care aduce o atingere gravă dreptului la proprietate privată, transformă România, la modul cel mai concret (nu doar teoretic), într-o țară colonie; Într-un interval de 20-50 de ani, România va rămâne fără toate resursele ei miniere, fără Munții Apuseni (în principal), încasând niște fărâmituri și adunând costuri uriașe (pe sute de ani) legate de conservarea și administrarea munților și lacurilor de deșeuri pe care le vom "moșteni".

Valori cognitive, valori epistemologice (IV)

Jean-Loup d'Autrecourt

C. Valori epistemologice

Ceea ce vizăm aici, este faptul de a ști dacă discursul științific are același gen de raport cu valorile, ca discursurile din limba naturală, chiar dacă limbajul științific are o funcționare diferită de limba naturală. Deci pentru a răspunde la o întrebare de acest gen, putem profita de analogia dintre valorile lingvistice, semantice, simbolice, pe de o parte și cele științifice, epistemologice, pe de altă parte. Este evident că diferențele sunt flagrante: căci primul este argumentat, deductiv, necesar și univoc sau vizează univocitatea, este deci foarte rigid și precis, ba chiar amenințat de sterilitate la nivel formal; în timp ce limbile naturale sunt retorice, pragmatice, plurivoce, inexacte, dar inductive și creative. Totuși anumite analogii sunt posibile, iar aici devine interesantă comparația dintre valorile lingvistice și valorile epistemologice.

Într-adevăr, așa cum limba naturală produce valori semantice (noi sintagme, figuri de stil, metafore poetice, sensuri și semnificații inedite etc.), tot așa putem considera că discursurile științifice sunt susceptibile să producă noi valori epistemologice (idei, teorii, teoreme, principii, rezultate, demonstrații etc.). Altfel spus, limbajele științifice sunt creatoare, prin faptul acesta al producției de valori cognitive, de sporire a domeniului cunoașterii. Este evident că o valoare semantică, la nivelul limbii naturale, poate fi transpusă în valoare cognitivă, la nivelul discursului strict științific. De altfel, în filosofia contemporană așa-zis "anglo-saxonă", chestiunile epistemice sunt asimilate cu cele semantice sau lingvistice. Bineînțeles că faptul este cam exagerat, însă merge în sensul poziției noastre, mai modeste, căci nu pretindem identitatea ci echivalența acestor valori. Exemplele sunt numeroase, prin care se pot identifica o mulțime de metafore, ca cele erotice, în discursul de tip științific: "afinități electronice" (simpatia dintre atomi); "atracție magnetică" (iubirea amantilor); "cupluri de atomi" (căsătoria) etc.

Dar mai mult, putem constata nu numai fenomene de producție de valori cognitive, dar și fenomene de modificare permanentă a acestor valori, de *transvaluare*, cum ar spune Nietzsche: unele devin mai importante decât altele. De exemplu, geometria euclidiană și-a pierdut din valoarea cognitivă, prin apariția geometriilor non-euclidiene. Spațiul era considerat absolut de către greci și este postulată ca atare și cu sosirea epocii moderne; coordonatele carteziane nu ar fi putut fi inventate altfel. Iar Newton procedează în același sens în *Principia Mathematica*, timpul și spațiul sunt date, absolute. În secolul XIX, când alte concepții despre spațiu și timp devin mai importante, din punct de vedere matematic dar și fizic, această transvaluare va avea un impact creator asupra altor valori epistemologice, ca mecanica relativistă, de exemplu. Principiul relativității și teoria aferentă, enunțate pentru prima oară de Poincaré cu ajutorul ecuațiilor lui Lorenz, nu ar fi fost posibile fără modificarea valorilor epistemologice spațio-temporale. Mai apoi, Einstein generalizează aceste valori relativiste. Însă nivelul problematizant al reflexiei filosofice este acela care se manifestă mai întâi, prin chestiunea valorii problemei filosofice însăși, a ceea

ce constituie obiectul discuției, a speculației filosofice, a ceea ce trebuie cunoscut. Apoi, intră în joc rolul experienței și al cunoștințelor mobilizate; acesta este nivelul la care se stabilește o axiologie a valorilor epistemologice, care ar trebui să dea socoteală de locul fiecărei științe, de fiecare cunoaștere, de fiecare descoperire, în clasarea științelor. În fine, trebuie considerate conflictele valorilor, care sunt inerente oricărei tentative de reclasare a științelor, în demersul lor de progresie și de-a lungul diferitelor schimbări ale contextelor istorice, politice, religioase, mitologice etc.

1) Valori speculative, teoretice

Un prim sens al valorii epistemologice este dat de importanța speculativă sau miza teoretică a unei chestiuni, a unui subiect, a unei probleme. Filosofia în general, dar de asemenea filosofia științelor în particular, sunt confruntate întotdeauna cu acest gen de valori speculative. O aporie filosofică, o dilemă teoretică, o problemă matematică dificilă, o concepție cosmogonică, o teorie biologică, un principiu fizic, o paradoxă logică reprezintă tot atâtea chestiuni, tot atâtea mize, care suscită interesul filosofilor. Astfel, din punct de vedere filosofic, trebuie indicată întotdeauna importanța teoretică, interesul problematic, pe scurt rolul sau valoarea chestiunii ce trebuie tratată. Dacă nu, nici nu este interesant să se mai discute.

Aceasta este exigența primă, pe care o cerem nu numai studenților, dintr-un punct de vedere strict propedeutic (ca să-i învățăm să gândească), ci cercetătorilor și universitarilor, care s-au obișnuit din păcate să vorbească fără să înțeleagă despre ce vorbesc, fără să sesizeze adevărata problemă teoretică. În mod normal, aceștia ar trebui să fie capabili să capteze, să priceapă ideea de valoare a cunoștinței pe care se pregătesc să ne-o transmită, să o pună în evidență. Activitatea "problematizantă", faptul de a problematiza a devenit un simplu simulacru de speculație, prin care autorii substituie numele "problemă" problemei însăși. Însă a problematiza cu adevărat, înseamnă a înțelege gradul, rolul, poziția unei valori epistemologice, într-un context de valori și în confruntarea acesteia cu alte valori. A putea interveni în acest proces de evaluare, de apreciere sau de depreciere a unei cunoașteri, ține de capacitatea speculativă a filosofului respectiv. Un cercetător veritabil va fi înțeles cu adevărat o problemă teoretică, atunci când va fi fost capabil să-i evalueze rolul acesteia în raport cu celelalte cunoștințe și mai ales cu domeniul ignoranței noastre. În caz contrar, discursurile "filosofice" nu sunt decât simple gesticulații retorice, o înșiruire de cuvinte de neînțeles, adesea suficient de sofisticate pentru a camufla locurile comune sau lipsa de conținut și astfel, pentru a impresiona publicul din sală.

Ceea ce este ciudat, este faptul că sub această accepție a termenului, noțiunea de valoare echivalează cu ideea de aporie! Cu cât o teorie științifică este mai problematică, cu cât o concepție cosmologică este mai inedită, mai originală, cu atât mai mult valoarea ei speculativă crește. Consecințele sunt palpabile și se traduc printr-o imensă cantitate de literatură, care este produsă în jurul chestiunii respective. Spre exemplu, există o

bibliografie anglo-saxonă enormă, de câteva zeci de mii de pagini, în filosofia minții, pe o problemă nerezolvată, dificultatea raportului corp-suflet sau corp-minte (engl. mind-body problem).

Altfel spus, cu cât misterul unei chestiuni teoretice este mai mare, cu atât mai mult crește valoarea ei speculativă. Se stimulează astfel interesul pentru ceea ce este încă necunoscut, pentru ceea ce ignorăm, pentru ceea ce trebuie cunoscut. Acesta este chiar un motor al cunoașterii. Nu întâmplător, Blaga dezvoltă o întreagă teorie a "orizontului misterului", într-una dintre cele mai importante cărți contemporane de epistemologie, *Trilogia cunoașterii*, bază a unei alte opere importante, *Trilogia valorilor*.

În schimb, experiențele, tehnicile și cunoștințele deja achiziționate, teoriile și concepțiile deja accesibile fac obiectul unei evaluări științifice. Evaluarea unui text filosofic sau a unui text științific și în general evaluarea competențelor unui student, elev, cercetător, se face conform mai multor criterii, din care putem preciza două principale: a) criteriile interne sau intrinseci operei respective și (b) criteriile externe legate de contextul valorilor care sunt deja *in situ*. Iată foarte rapid câteva elemente.

Primul tip de criterii de valori (a) va lua în considerare coerența textului, armonia planului, importanța subiectului, modul de tratare, informația și cunoștințele mobilizate (referințele bibliografice), stilul sau maniera de a problematiza și de a exprima ideile, originalitatea demersului, relevanța ideilor și bineînțeles conținutul propriu-zis al textului.

Al doilea tip (b) va stabili relații, raporturi, legături între valorile care sunt deja prezente, contextul axiologic, epistemologic, și va judeca poziția ocupată de noua muncă de cercetare, contribuția științifică, în funcție de ceea ce a fost deja acceptat de comunitatea științifică, în domeniul respectiv. Este vorba, bineînțeles, de un demers critic de evaluare, care pune în evidență noutatea rezultatelor, adică aportul creativ. Pentru creșterea gradului de evaluare obiectivă trebuie aplicate în același timp ambele criterii: interne și externe. Însă această evaluare nu este niciodată propriu-zis obiectivă. De ce? Pentru că valorile epistemologice variază, în funcție de bursa de valori ale cunoașterii. De aceea și sunt foarte ușor de mistificat, cele mai mari imposturi intelectuale se fac la acest nivel: concursuri false, premii trucate, posturi și diplome traficate, plagiat-uri etc.

Judecând din această perspectivă de comparație și de critică a valorilor epistemologice, înțelegem mai bine de ce o bună parte din cercetarea teoretică se confruntă cu rezultate care nu mai au nici o aplicație practică imediată: nu dispun de valoare practică, utilitaristă. A găsi aplicații practice, în urma unui studiu de cercetare și de inovare în domeniile tehnostiințifice de vârf, a devenit o adevărată dilemă. Atunci când acestea nu decurg în mod natural, sunt create în mod artificial. De unde sentimentul de deriziune a unei bune părți ale "descoperirilor" științifice actuale. Sunt fabricate nevoi și bunuri (valori) inutile, doar pentru stimularea activităților consumeriste și mercantile. Suntem de fapt martorii, și pe această cale, unui proces de depreciere a valorilor științifice, proces de speculație bursieră invizibilă.

Dacă ar fi să situăm o "epocă de aur" a valorilor speculative, aceasta este indubitabil antichitatea greacă. În acea perioadă în care se confruntau nenumărate școli filosofice, fiecare cu concepția ei originală, aveam de-a face de fapt cu valori specula-





tive diferite. Apariția cunoașterii de tip științific occidental, așa cum este percepută știința astăzi, s-a făcut pe baza acestor valori speculative grecești. De exemplu, teoria cosmologică a sectei pitagoreice, faimoasa școală filosofică întemeiată de Pitagora, avea o puternică valoare speculativă, o importantă valoare filosofică, însă o foarte mică valoare științifică. Să nu uităm că această școală a apărut teoria heliocentrismului, a Pământului care se învârtă în jurul propriului ax și pe o orbită în jurul Soarelui. Dar alte școli filosofice aveau alte valori speculative care erau paralele sau se opuneau acestora. Abia în perioada premergătoare epocii moderne, când Nicolas Copernic descoperă o copie a unui text al lui Ciceron, dintr-un manuscris al unui discipol pitagoreic, savantul polonez propune o "nouă viziune" despre lume, care i "se pare mai simplă".

De fapt avem de-a face cu modificarea unei valori speculative în valoare cognitivă, o transvaluare științifică. Comunitatea științifică a Renașterii va conferi un alt preț, o altă miză unei valori care exista deja de aproape două mii de ani. De aceea nu se poate vorbi în acest caz despre o "revoluție științifică", așa cum a propus Kant, doar pentru că ar fi existat o schimbare de perspectivă, ci despre o criză de valori epistemologice, care a permis o transvaluare a valorilor pur speculative, filosofice, în valori științifice, cognitive. Faptul este și mai evident cu descoperirea mecanicii relativiste, când heliocentrismul și-a pierdut valoarea științifică, păstrându-și doar valoarea speculativă și istorică. Ecuatiile lui Galilei rămân invariante oricare ar fi sistemul de referință (geocentric sau heliocentric); iar în mecanica relativistă sistemele referențiale pot fi alese în funcție de observator, valoarea lor depinzând de acesta. Un lucru este sigur, valorile speculative, filosofice, apar ca fiind stabile, în timp ce valorile științifice, cognitive sunt instabile și nu pot exista fără o bază valorică speculativă.

2) Valori cognitive, experimentale

Unul din sensurile valorii epistemologice, înțelesă ca valoare cognitivă, este procesul sau activitatea cognitivă propriu-zisă (empirică sau teoretică) de cunoaștere a lumii. Acest sens relevă de chiar acțiunea de evaluare a lucrurilor: i) evaluare perceptivă a agentului cognitiv în relația sa cu mediul înconjurător; ii) evaluarea cognitivă a celorlalți agenți cognitivi; iii) evaluare de sine-însuși, în această lume.

Prima ocurență trimite la toate activitățile cognitive de percepție senzorială (vederea, auzul, mirosul, pipăitul, gustul), care sunt tot atâtea experiențe senzitive despre lucruri, despre relațiile dintre ele, despre spațiu și timp, despre orientare, care permit supraviețuirea, adaptarea etc. A măsura distanțele, a face calcule, a cântări lucrurile, a aprecia timpul, clima sunt doar câteva exemple.

A doua ocurență ține de inter-relațiile cu semenii și face apel la tehnicile dialogice și comportamentele sociale și psihologice sau afective. Agenții cognitivi trebuie să fie capabili să-și găsească locul printre ceilalți, "poziția socială", un "loc în inima celui alt", un statut familial etc. Oamenii de excepție, geniile, artiștii, filosofii eșuează în general în acest demers, pentru că sunt niște inadaptabili. Activitățile cognitive denotă capacitatea de: a-i compara pe unii cu alții, a-i judeca, a-i situa conform unei scări axiologice, a identifica nivelul sau statutul acestora (mare, mic, inteligent, talentat, simpatic, sociabil, muncitor, libertin, serios etc.). Se subînțelege că această evaluare nu poate fi pur perceptivă, cantitativă, și că orice demers cognitiv mobilizează valori din alte câmpuri axiologice (etică, estetică, economică, etnologică etc.).

În fine a treia ocurență, bine cunoscută filosofilor, trimite la preceptul antic "Cunoaște-te pe tine însuși și nimic altceva", așa cum a fost înscris pe frontispiciul templului lui Apolon, și utilizat ca atare de Socrate. O viață de om pare scurtă pentru a răspunde acestei exigențe socratice.

Valorile cognitive sunt deci solidare cu o acțiune de evaluare efectivă, care face apel la mijloacele noastre de percepție empirică (experiențele senzoriale, intuiția), dar și la modurile noastre de judecată (deducția, calculul, inducția etc.).

Discernământul, capacitatea de a distinge practic și teoretic, ilustrează foarte bine acest tip de valori cognitive; dar de asemenea evaluarea mentală, activitatea cognitivă inteligentă, de a stabili relații între fenomene și lucruri, între idei, de a clasa sau de a recunoaște obiecte etc. Toate activitățile decizionale sunt rezultatul unor strategii de evaluare a unui câmp de posibilități de acțiune și de comportament. Limitele extreme ale domeniului de posibilități (unde subiectul are iluzia libertății) sunt marcate: pe de-o parte, de ceea ce este sigur, ceea ce se poate face cu certitudine și în mod necesar; iar pe de altă parte, de ceea ce este imposibil de realizat. Între cele două limite extreme se situează incertitudinea și nuașele evaluării (mai degrabă așa, mai bine astfel, mai mult sau mai puțin, nici prea, nici foarte foarte). Principiile indiscernabilității identicelor, rațiunii suficiente, non contradicției, ale lui Leibniz controlează acest tip de activități cognitive.

Gama valorilor cognitive este foarte largă și nu putem să o enumerăm în mod exhaustiv aici. Ea poate merge de la simpla apreciere a temperaturii, a distanței, a mirosurilor ambiante, a zgomotelor, a confortului sau disconfortului, deci de la senzațiile imediate de orientare și de situare în mediul înconjurător, până la aprecierea unor situații critice, limită, periculoase sau favorabile, în care este angajat agentul cognitiv, în relațiile sale cu mediul și cu ceilalți. Chiar și exemplele extreme, ca premoniția, anticiparea unor întâmplări grave, se pot traduce în termeni de intuiție a unui pericol iminent, care este de fapt rezultatul unei activități subtile de evaluare cognitivă supra-senzorială. În lipsa unui sistem de valori cognitive și a unei scări de apreciere a acestora, agentul cognitiv nu poate supraviețui.

Ceea ce este propriu valorilor cognitive, în afara aspectului lor procesual, activ, este instabilitatea acestora în timp. Majoritatea experiențelor senzoriale pe care le face omul sunt susceptibile de a fi eronate sau iluzorii. Iată câteva exemple de activități empirice cu schimbare evidentă de valoare cognitivă. Fata morgana este un exemplu de iluzie optică, în deșert, iluzie provocată de dorința disperată a indivizilor de a-și apropria anumite bunuri, de a poseda anumite valori vitale, biologice: apa, răcoarea, umbra, repaosul, la adăpostul oazei, sub amenințarea condițiilor dramatice ale deșertului.

Iluzia vizuală a mișcării, este foarte frecventă în condiții normale de percepție, și apare datorită mișcării relative a două trenuri, de exemplu; avem impresia că trenul nostru a plecat, cu toate că staționează, doar pentru că s-a pus în mișcare trenul vecin. Dar mai mult, urcarea poate fi confundată cu coborârea liftului, doar aflați sub impresia falsă a uneia sau a celeilalte. Milenii întregi s-a făcut experiența "incontestabilă" a mișcării Soarelui și a altor astre și planete, în jurul Pământului. Chiar și astăzi se vorbește despre "răsăritul sau apusul soarelui". Valoarea epistemologică s-a modificat, însă valoarea perceptiv-cognitivă a rămas aceeași. Majoritatea oamenilor (70% din populația europeană) crede că Soarele se rotește în jurul Pământului.

Nici simțul tactil, care pare mai sigur (vezi Toma necredinciosul), nu este indefectibil. Să ne amintim

experiența propusă de Descartes: fie trei vase cu apă; în fiecare vas se află apă la o altă temperatură (rece, fierbinte, caldă); introducem mâna stângă în vasul cu apă rece, iar mâna dreaptă în vasul cu apă fierbinte; în fine, introducem ambele mâini în vasul cu apă caldă. Ce vom simți? Cu mâna stângă, vom simți apa caldă ca fiind fierbinte, iar cu mâna dreaptă vom simți apa caldă ca fiind rece. Acestea nu mai sunt niște iluzii, ci niște experiențe efective, obiective, care pot fi repetate de mii de ori, cu aceleași rezultate confuze. Despre ce este vorba? Foarte simplu, valorile cognitive empirice sunt relative, modificarea condițiilor inițiale de experiență, modifică valorile experienței. Noi știm că apa caldă este caldă, însă obținem rezultate diferite (rece, respectiv fierbinte) cu două mâini diferite. Doar termometrul (dar aceasta este o altă discuție) poate elimina incertitudinea experienței subiective.

Un alt exemplu de valoare cognitivă foarte stabilă, pentru că este alimentată de prejudecăți, de credințe, este legată de experiența căderii corpurilor. Chiar persoanele foarte cultivate, cu excepția fizicienilor, cred că gravitația este un fenomen major, dar care afectează în mod diferit corpurile: cele ușoare cad mai încet, iar cele grele cad mai repede spre pământ. La întrebarea test, cum cad două bile de aceeași dimensiune, una din lemn, iar cealaltă din plumb, care ajunge mai repede? Nu există decât un singur răspuns: în același timp, deoarece au aceeași accelerație ($g = 9,81 \text{ m/s}^2$) și prin urmare, ajung pe pământ cu aceeași viteză, după ce au parcurs aceeași distanță, deci în același timp. De ce prejudecata este atât de puternică, chiar printre intelectuali? Pentru că subiecții cognitivi mobilizează valori empirice eronate; aceste valori cognitive se modifică însă, în urma unor astfel de experiențe. Se produc cu această ocazie adevărate mutații cognitive, pentru că sistemul de valori este bulversat și deci modificat. Există deci o instabilitate și o variabilitate a valorilor cognitive, foarte susceptibile de a fi contrazise.

Un alt tip de valori cognitive, foarte stabile de astă dată, sunt cele pur teoretice. Principiile metafizice, principiile logice, matematice și fizice, axiomele, legile gândirii, metodele de cercetare, rutinele și algoritmele de calcul, argumentele, toate acestea fac parte din valorile cognitive stabile. Această perenitate la care aspiră astfel de valori vine și din statutul lor ambiguu: acestea sunt în același timp valori speculative, valori epistemologice, valori științifice și valori cognitive, deci se pot transpune unele în celelalte de-a lungul timpului. Principiile generale, adevărurile a priori nu se modifică, pot fi doar îmbogățite, completate, explicitate. Ele fixează și alimentează astfel valoarea teoretică a cunoașterii. În fond toate tentativele de cunoaștere a funcționării creierului și a minții, a activității umane de cunoaștere, sunt tot atâtea căutări de valori cognitive. Ca orice valori rare, odată descoperite, sunt păstrate secret, căci devin foarte prețioase, pot fi convertite prin *transvaluare* în alte valori: financiare, militare, politice etc. Astfel valorile cognitive au devenit privilegiul unor noi elite, care vor să acapareze toate valorile, pentru a putea specula pe seama lor. Acest fenomen este principala sursă de conflicte de valori, care poate duce la distrugerea valorilor.

Grenoble, mai 2011

Timpul inclus (I)

Un studiu al diatezelor memoriei

Mihail Nasta

*Pentru a păstra făclia vie ce veghează pe
Marian FAFAHAGI
— Fiae memoriae dicatum —*

I. Prezentarea „timpului inclus”

În căutarea centrului, pe orbita meditațiilor din ultimii ani, eram în urma celorlalți... După câteva încercări, a venit și pentru noi vremea să locuim ‘într-o lume de adevăr’. Ne-am dat seama că toate drumurile investigației aduc în propria noastră conștiință *Timpul istoriei*. Umblă cineva pe-acolo și se dumirește cum funcționează memoria: *centrul Sferei*. Acolo se întreținea liniile trei (și cele trei dimensiuni). Pe toate le-a cuprins în lung, în lat, în adâncime - centrul Sferei atât de vaste.

Precum ne îndeamnă poetul, e bine ‘să ne privim trecutul în față liniștit’. În asemenea împrejurări, fără multe cuvinte, caut să înțeleg ce s-a petrecut cu adevărat în anumite spații ale istoriei - epoci, ere sau evenimente la care am luat parte alături de alți semeni. Mi se pare, de fapt, că încerc să opresc durata celor întâmplare - și astfel memoria pusă la contribuție - lucrează ca un regizor de film sau ca detectivul care va recurge la un *stop cadru*, pentru a verifica detaliile unor evenimente supuse investigației. Uneori, ne comportăm astfel sub impulsul unei reacții spontane: în *era globalizării* suntem asediați de un torent al știrilor de tot felul, oferite privirii noastre sau debitate ... pentru auz...

Îndată ce te-ai încumeta să pricepi singur, pe-ndelete, cum se stratifică pagini de istorie propuse înțelegerii, te vezi obligat să decantezi tot ce-ți aduce nou refluxul de fapte: informații care se înșiră într-o anumită ordine pe un ecran al priceperii, așa cum le va distribui o scintilație neîntreruptă, produsă de activitatea făpturii noastre cerebrale «...sinapse, neuroni ... tresăriri de fibre...». De-ar fi așadar să dai seamă despre substanța celor înțelese (așa cum ai decoda însăși facticitatea lor), vei recunoaște că tot ce s-a petrecut *într-o anumită vreme* poate fi prelucrat, povestit, perceput de intelectul nostru ca o relatare, numai ‘întrucât’ ne-a fost dat să lucrăm cu timpul spațializat, desfăcut, mereu redistribuit, cum se petrec lucrurile și cu amintirile reînviatare de conștiința fiecărei persoane. Vedem sau pricepem, auzim ... deci pur și simplu răspundem stimuli: tresărind, făptura ... insul va cugeta, cum se dumirise și Cartesius (izolat, într-un asfințit al camerei, singur fiind ... cu sinea lui: «Je suis donc je pense»)! Pricepem istoria noastră ca orice mesaj simptomatic al trăirii și transmitem celorlalți asemenea date numai întrucât seria lor durativă devine timpul evocat sau transpus de o relatare: un suport maleabil aproape imaterial, care și-a pierdut orice consistență. Avem de a face cu segmente spațializate de timp, proiectate senzitiv și cerebral, comprimate la maximum, supuse unei codificări extreme, care le transformă în semne, simboluri convenționale și efigii, articulate așa cum se desfășoară semnificația cuvintelor, pe măsură ce prinde contur elocuția sau

rostirea unei fraze. La fel, și amintirile din orice strat al conștiinței - evenimente din cuprinsul existenței noastre - ocupă de asemenea spații ale memoriei. Progresele științelor cognitive, paralele cu desfășurarea unor procedee tehnice prin care tragem foloase multiple din stocajul de informații poliedrice (afluxul de știri continue, reordonate sub formă de cunoștințe), acest locaș al vieții din care se alcătuieste lumea - realul și ficțiunea, deopotrivă cu proiecția lor virtuală - tot acest continuum de-abia izbutește să asigure un echilibru al ființei noastre durative, deoarece întregul Univers există și ne determină în funcție de o repartizare a spațiilor temporale ierarhice. Îndeosebi experimentele - la fel ca orice demers al științei - vor fi adeseori dominate de parametrii unei măsurări obiective a duratelor, care s-ar numi un Timp universal. Dar totul devine aici relativ; după cum se știe, astăzi, chiar și această dimensiune a realului corespunde în primul rând unor convenții de măsurare, cu o valabilitate restrânsă. De îndată ce ne deplasăm liberi pe suprafața globului terestru - și cu atât mai mult când am pătrunde în domeniul extraterestru - intervin coordonatele fizicii relativiste, cu alte parametrare a fenomenelor, care ascultă de legitățile binomului spațiu/timp. Fără să mai vorbim de asimetria totală care se manifestă în domeniul microfizicii, unde mișcările și cauzalitatea lor devin atât de imprezvizibile, încât nici nu mai poți spune de fiecare dată ce a fost înainte și ce va fi să vină ... “meandrele unui timp < tx », aleatoriu ”...

În cele din urmă, ideea Timpului *repartizat ierarhic* tinde să corespundă unei durate universale, din care facem parte, proporțional cu sortirea vieții noastre; deși, în alte regiuni ale Universului ar coexista oarecum simultan spații temporale cu propria lor legitate (implicit, cu alte ritmuri durative). Singura constantă care mai permite fiecăruia dintre oameni să regăsească noima existenței sale individuale - racordată la ritmul duratelor cosmice - ar ține de orientarea unei *Săgeți a Timpului*, despărțindu-se astfel tot ce se petrece ‘normal’ cu șirul evenimentelor dispuse triadic, în trei zone coarticulate: *Trecut, Present și Viitor* (așa cum se configurează în articularea unei propoziții un ‘<mai> înainte’, un ‘acum’ și un ‘apoi’). Cu toate acestea, încă din vremea primei confruntări a filozofilor cu aporiile duratei, sfântul Augustin se întreba dacă se pot percepe și defini cu repere autentice /*trecutul* /, /*prezentul*/ și /*viitorul*/. Pentru el predomină un ‘acum’ al *prezentului*; *trecutul* se mistuiește în neființă (deci... «cum ni se leapădă clipa cea repede ce ni s-a dat»), iar mai departe va subzista doar un «prezent al viitorului» (dispunere triadică).

Ce ar fi acum să deșirăm fără spadă istoria nodului gordian! Pe noi ne interesează în aceste capitole a *patra dimensiune a percepției durative* și paradoxia unui *cvaternar*, desfășurat precum se întrevede diacronic tabloul erelor geologice: eonul *primar*, eonul *secundar*, cu glaciațiuni și catastrofe, apoi dezmoțirea din

terțiar cu alte catastrofe... până la vremea noastră, din *cvaternar*. De atunci se profilează un arc al evoluției, odată cu apariția speciei umane, delimitată de un apogeu al vieții, care va tinde ogival spre alt soroc, al involuției genetice, de neînălțurat. Altminteri, mai există în tot acest răstimp un edificiu așezat pe temelia cunoașterii obiective, asimilată vremelnic percepției duratelor coezive. Pe de o parte, vreme de milenii omul trăiește cu imaginea unui cosmos geocentric: «sistema» de factură ptolemaică. Descinde cu cele patru puncte cardinale zarea privirilor și Sfera Universului gravitează, cu cele 9 sau 12 ceruri, potrivit armoniei rotitoare, în jurul pământului, temei de neclintit (vom examina pe larg acest model, întruchipat cu precizie de ‘instrumentul’ globului ceresc armilar). Se întrevede acolo norma recurențelor durative finite, timpul nostru fiind generat de matricea Eonului-perpetuitate (așa cum l-a conceput de pildă demiurgul platonice, în *Timaios*).

Pe de altă parte, încă din vremea Renașterii se configura Universul infinit, *sistem* al unor lumi de factură heliocentrică. Principiul antropocentric, la fel ca centralitatea vieții noastre pe suprafața geodei - *Terra*... efemera planetă - vor căuta de atunci echilibrul... Acolo (în cosmos) șirul fenomenelor depinde altfel, problematic, de o margine labilă: *curbura spațiului*. De fapt, lumea dinafară se-ntinde la infinit, dincolo chiar de orice cuprindere, subminată, pare-se, de precaritatea ipotezelor. Cu toate acestea, se întrevede o geană de lumină ce taie bezna din *macrocosmos*: ultimul temei paradoxal, menit să ne ofere un fel de contrapondere, prin corelații ontologice. Vom încerca deci să urmărim în paginile care urmează cum ar funcționa un *Timp transfinis*, care include aproape tot ce se petrece într-un *microcosmos* al reprezentărilor. Ne duce ‘cu sine’ dar nu mărginește devenirea; neconținut se ramifică sub raza privirilor ce ‘iau aminte’ și dau roată (cu *anamneza*), pe măsură ce subiectul antropocentric descoperă durate imanente, iar memoria parcurge astfel mereu stări sau «diatete» succesive, care întruchipează totodată numitorul comun al unor *Timpuri incluse*.

De aici încolo am deslușit oscilația unui orizont capabil să cuprindă margini armonice din cele patru arcuri de *pantocrator*, mai înainte de a se îngusta *pasul privirii* și domul precar, amenințat de întunec val de val... clina entropiei generalizate.

* * *

II. PRIMORDIA

Simbolica Sferei universale: globul care întruchipa totalitatea

0.1. Meditație despre chipul sferei și săgeata Timpului

Îngrijorarea și meditația sinceră nu se lasă îndeobște umbrite de artificiiile scriiturii. Iar de cauți să te apropii de un adevăr al cugetării, adeseori se impune să verifici demersul propriei tale *anamneze*, fără prea multe ocoluri. Ne-am propus să regăsim în aceste pagini datele unei cunoașteri latente : *Timpul memoriei* prospective, care ne aduce pe lume și astfel subzistă pentru fiecare ‘propria constiință de



→ sine' (întocmai cum se înscrie vârsta unui arbore, cu inele concentrice, pe o secțiune de trunchi). În planul amintirii ne aflăm de fapt pe un loc viran readus la viață, într-o margine de lume. Acolo, pe un ecran al duratei, parazitat de vestigii loc de paragină s-a proiectat filmul existenței tale. Fulger instantaneu, evenimente, chipuri și obiecte dintr-o istorie intimă s-au configurat aproape de la sine și refac unitatea subiectului. Eternități de o clipă, singure vin... amintirile...

Aici se cuvine mai întâi să intercalăm o perspectivă iconică cu deosebire semnificativă, surprinsă de filozoful contemporan Peter Sloterdijk, într-una din cărțile sale consacrate *Globurilor*¹. Este vorba despre un mozaic de la Torre Annunziata, de prin secolul I î. e. n., păstrat la Muzeul Național din Neapole. O panoramă cu reflexe vii ne înfățișează un grup de filozofi antici (șapte la număr), reuniți pentru o demonstrație «de o seninătate academică», puși pe contemplație sub arcade, în jurul unui glob ce reprezintă *sfera lumii* - așezată mai jos în fața lor - cuprinsă de benzile orbitelor cerești. Depășind marginea unei casete de preț, ni se arată aici un obiect sacralizat: rotunda lume ce <ne> cuprinde în cerul ei suprem. Iată deci *sphaēra*, simbol de totalitate, pe care geometri și metafizicieni l-au studiat cu venerație încă din vremea lui Parmenide și Empedocle. Fiecare din cei șapte înțelepți de la Torre Annunziata care cercetează Unul s-a situat în felul său față de involucrul cosmic și meditează în marginea Sferei. Dar totodată intervine acolo un fel de «sciziune internă, endogenă», întrucât filozoful se află în ambianța unor entități concepute ca sfere autonome orașe, regate, imperii, dar totodată trebuie să cerceteze cu mintea un spațiu ontologic dinafara limitelor sferice. «Ce s-ar întâmpla de-ar fi să reconstituim tonalitatea și demersul argumentației. Oare cum ar fi cu puțință să transferăm din exterior această viziune picturală cu reflexe de banchet al filozofilor de Rusalii [*Pentecôte des philosophes*] pentru a regăsi viziunea lor interioară?»

Trebuie să completez aici datele încifrate de Sloterdijk. Noi suntem și un conținut al sferei, cuprinși de inelul Ființei, dar totodată 'resimțim' o pierdere continuă: carențele fapturii noastre lacunare ... Ceea ce ne poate salva - izbăvi - deși suntem stăpâniți de geniul morții. De aici tocmai derivă la Neoplatonici și paradoxia creatorului. Pentru a împlini carența sa, omul ca făptură imperfectă 'se lasă călăuzit' de ivirea Tatălui - un arc al transcendenței - iar acesta *lucrează demiurgic*, plâsmuind un *kosmos* platonice după tiparul *imaginației somatice* («corporale»). Deci ca un meșteșugar (*Demiurgos*), zeitatea paternă construiește *Trupul Lumii* < noastre...> însuflețite. Vezi la PLATON, *Timaios*, 31 B: «Așadar ceea ce urma să devină / 'Lumea involucru' / trebuie să capete o înfățișare corporală [gr. *sōmatoeides*], tangibilă și vizibilă».

Unii comentatori se arată poate reticenți, bănuind că introducem în acest scenariu o notă de antropomorfism exagerat, dar avem de a face mai de grabă cu o proiectare abstractă, din care liniile conceptuale se ramifică. La Platon, cu matricea *Eternității* (gr. ΑΙΩΝ) cea-care-dăinuiește-constant Demiurgul întocmește *Icoana Timpului mișcător*, de unde s-a ivit alternanța noapte / zi (*Tim.* 37 C-D). Se

precizează pe această linie conceptuală figura calendarului ce se rotește, temă inerentă unui proiect major al coarticulării dintre *Microcosmos* și *Macrocosmos*, înfăptuindu-se datorită gravitației și revoluției corpurilor cerești (astrale). Voi reveni asupra unor astfel de raporturi de-a lungul meditațiilor noastre ulterioare. Deocamdată, vom indica și cealaltă ramură de conceptualizare, creștină. Potrivit dogmei trinității, Fiul nu răspunde pur și simplu icoanei Tatălui, așa cum desenăm literele sau cum s-a prefigurat un *arhetip*. Fiul 'precede' și 'subzistă înafara Timpului'; el înfăptuiește aproape concomitent *tiparele* (*typoi*) celor semnificate de Tatăl ceresc².

Un alt punct focal pentru această configurație se ivește la Plotin, în *Enneada* VI 8, 18, unde se spune că «cercul cuprinde Totul înăuntrul său, dar dinafară este învăluit de *Logos* și de *Intelct*, care-l atinge așa cum se anină circumferința de centrul ei». Am readus deci în prim plan termenii unei formule, menită să ne împace cu situația noastră paradoxal antropică³, de observatori în cosmos: venim pe lume înăuntrul său dar vom încerca mereu să cuprindem o realitate concentrică dinafara sa!

+

Și tot astfel, dibuind, l-am regăsit pe Arthur RIMBAUD. Mi-a dat pare-mi-se dezlegare mărturia lui de înger ... alungat :

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable, je fixais des vertiges.

«A fost mai întâi un fel de studiu: scriam la rând tăceri, scriam nopțile; notam <astfel> inexprimabilul; fixam spirale amețitoare.»

Am ascultat din nou acest *sunet* de-nceput, de-abia întrerupt... alunecând umbra tăcerilor... Te îndeamnă să modulezi cuvinte, desprinse dintr-o vibrație continuă: nori de sonorități familiare, suport al respirației inteligibile. Ne amintim sub cerul neîntocmit de «suflarea *Elohim* sau Duhul care se purta pe fața unui noian de ape»⁴. Vibrează statornic înțelesul preliminar și se aleg metafore, *metonimii*, chipuri de ființe, obiecte, scenarii, compuse din

alcătuirea gesturilor. Și cum se articulează net fizionomia lor, capătă un grai aproape omenesc silabe, profilate-n cerul gurii; un dram de înțeles coincide cu defileul senzației precare, domesticită de tiparele vorbirii comune.

Apoi, tot la fel se alcătuiau scenariile pe un ecran al prevestirii și se opreau din mers vestite ființe ipotetice. Par niște sunete, melodice profile... și seria lungă de armonii deține cheia știmelor. Auzul presimte melodia, tot așa cum descifrează ochiul precaut codul preistoriei pe un ecran de stâncă. Ce a fost înscris acolo? Cine a prefigurat o istorie lapidară, demnă de pana cronicarilor? Ce semne sculptau pe firida grotelor magdaleniene augurii de atunci, mai înainte de glasul profeților - mai bine de zece milenii ... în urmă - sau pe o cărare de netimp, mai înainte de ceilalți zodieri? Vezi! ne-au desemnat *viitorul lor*. Cu linii atât de sigure, concise, *l-au desenat* : *cum vine*, cu arme și animale, cu ființe ipotetice ...

Note:

¹ Conf. Nicolaus CUSANUS, *De docta ignorantia*. Liber I, cap. XXIII : « Sed centrum maximae sphaerae aequatur diametro et circumferentiae. Igitur illis tribus lineis in infinita sphaera aequatur centrum; immo centrum est omnia illa, scilicet longitudo, latitudo et profunditas ».

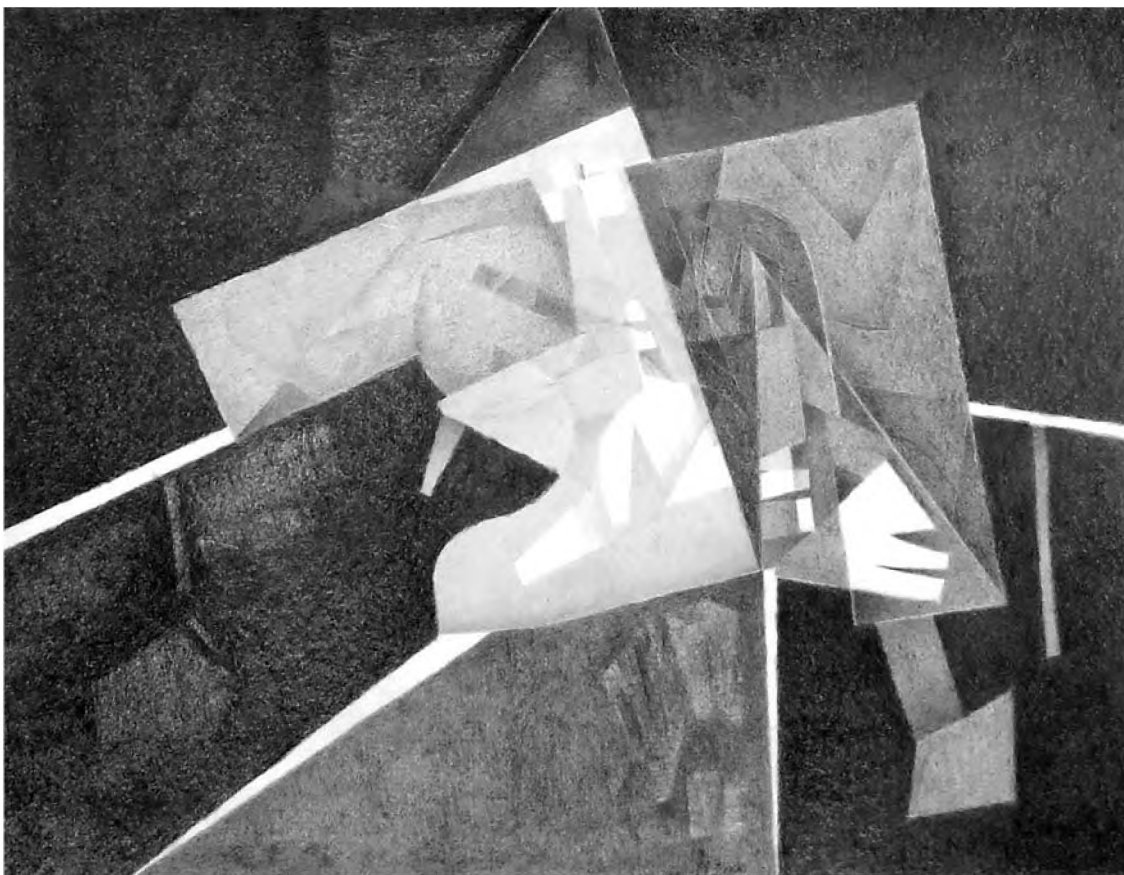
² P. SLOTERDIJK, *Globuri. Macrosferologie: Sferă II*, /versiune franceză/. Prolog: *Idilă intensivă*. Editura 'Pluriel', Paris, 2010, p. 11-38.

³ Vezi Sf. GRIGORIE din NAZIANZ, *Discursul teologic 30*, cap. 11 (PG 36,116 a-d).

⁴ Conf. de asemeni interpretarea lui Sloterdijk - *op. cit.*, pag. 23 -.

⁵ Conf. *Geneză* 1, 2.

(Continuare în numărul următor)



Clujul interbelic

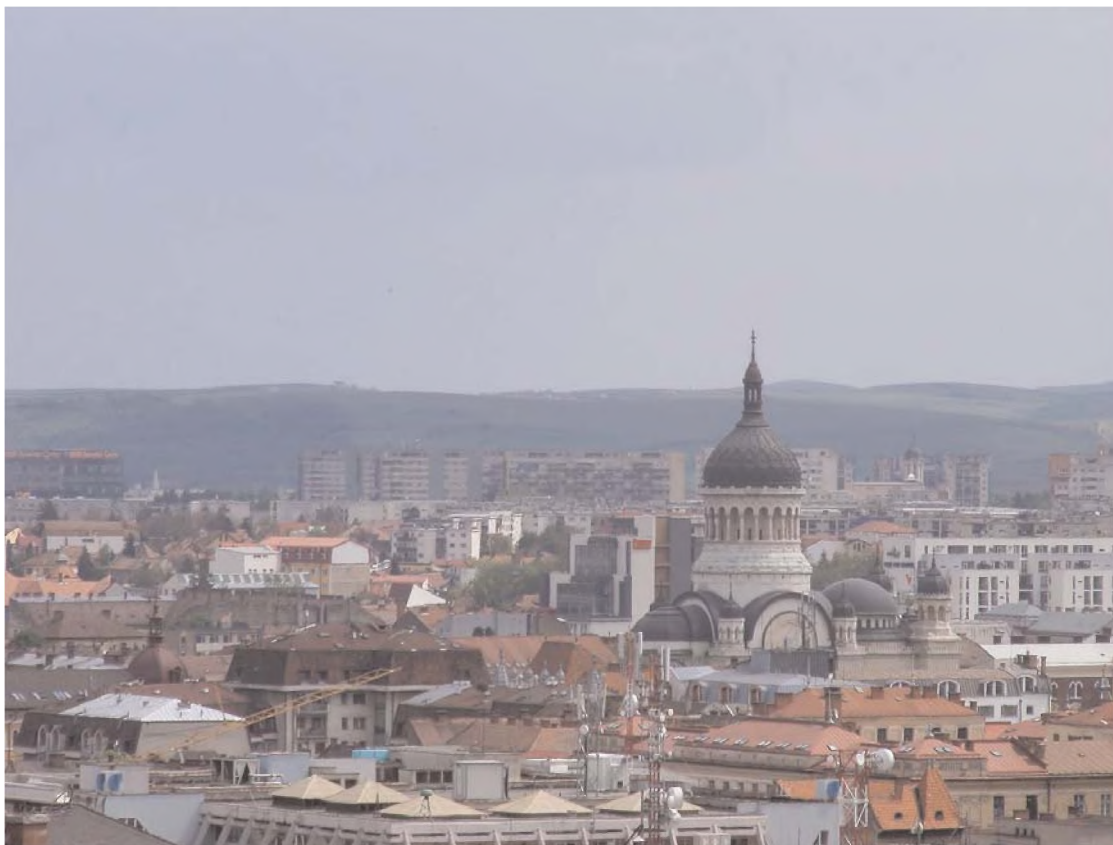
Geografia orașului (I)

Petru Poantă

În 1918, Clujul are o suprafață de 1018 ha, iar pînă în 1940 aceasta aproape se dublează, ajungînd la 1813 ha. O asemenea extindere presupune o dinamică dezvoltare urbanistică și ea nu doar că se produce, dar, cum putem observa și astăzi, s-a făcut profesionist, cu imaginație și gust, fără a altera arhitectura orașului „vechi”. O burghezie românească prosperă precum și inteligența locală își amenajează teritoriul propriu, în principal în cartierele Andrei Mureșanu și Eremia Grigorescu. Se construiesc aici case elegante, de tip vilă, cu elemente arhitectonice românești, înconjurată de mici grădini cu arbori și flori. Orașul urcă încet pe deal, înspre Feleac, și se întinde de-a lungul Someșului, atît spre răsărit, cît și spre apus. Unii clujeni mai vechi devin oameni mai înstăriți după Unire, cu mai multe proprietăți în aceste zone cu atmosferă rezidențială. Așa este protopopul Elie Dăianu care, pe o singură stradă, are două case, evocate de I. Negoitescu: „... om bogat, locuia pe strada Regală, mai sus de Grădina Botanică, într-o casă mare – un fel de conac – în fundul unei livezi enorme, cu tot soiul de esențe, dar mai ales cu nuci uriași, care dădeau un aspect monumental întregului, prin verdele lor sumbru și cărnos, și care probabil îi completau veniturile (într-o altă casă a lui, pe aceeași stradă, mai jos, funcționa o școală particulară)”. Nu e doar o imagine a bunăstării, ci și a unui stil al locuirii. Grădina estetică sau livada eficientă economic conferă farmecul natural al noilor cartiere. E aici o altă ambianță urbană, în mod vădit diferită de centrul istoric, unde, de altfel, construirea de locuințe noi se face îndeosebi prin supraetajarea unor edificii existente ori pe spațiile diverselor anexe, acum inutile, ale palatelor aristocrației maghiare. În douăzeci de ani, edificiile propriu-zise sau construit peste 3300. Unele sînt monumente publice, fiecare cu simbolismul său expres în epocă. Astfel, în 1923 începe construirea Catedralei Ortodoxe, după un proiect al arhitecților George Cristinel și Constantin Pomponiu. Este amplasată în fața Teatrului Național, într-un soi de parc, aducînd mai degrabă cu un teren viran, unde băteau mingea copiii orașului, cum își amintește Horia Stanca. Lucrările se termină după zece ani, sfințirea petrecîndu-se în toamna lui 1933, în prezența Regelui României, Carol al II-lea. Ea reprezintă o splendidă emergență a arhitecturii de stil bizantin și o imagine a ortodoxismului care, în sfîrșit, devenise și în Cluj, respectiv în Transilvania, un cult oficial. Aici, ortodocșii sînt totuși puțini, abia peste 11% și cam 20% în județ. În țară au însă majoritatea, așa încît catedrala e percepută ca o „biruință românească”. Comunitatea ortodoxă e păstorită de harnicul episcop Nicolae Ivan, între 1919-1936, urmat de Nicolae Colan. Episcopul întemeietor are între colaboratori personalități celebre, precum Sextil Pușcariu, Ioan Lupaș, Alexandru Lapedatu, Lucian Blaga. Tatăl lui Horia și Radu Stanca și bunicul dinspre mamă al lui I. Negoitescu sînt consilieri eparhiali. Încă și mai multe personalități din lumea bună aparțin cultului greco-catolic, care are vreo 23% din locuitorii orașului și peste 42% în județ. Reședința episcopală se stabilește în Cluj abia în 1930, cînd Vaticanul le dăruiește credincioșilor biserica minorităților „Schimbarea la Față.” Episcop este Iuliu Hossu, figură centrală în actul de proclamare a Marii Uniri, dar și al vieții

religioase și chiar politice din interbelic. Printre greco-catolicii cu mare vizibilitate publică: Ion Agârbiceanu (protopop), Elie Dăianu, Iuliu Hațieganu, Alexandru Borza, Nicolae Drăganu, Ion Chinezu, Ion Breazu, Liviu Rusu, Nicolae Mărgineanu, Tiberiu Morariu, Olimpiu Boitoș ș.a. Cele două episcopii cu catedralele lor așezate în centrul Clujului constituie reperele esențiale ale comunității românești. Ele compensează frustrări vechi și oferă o satisfacție mirabilă. Împreună cu clădirea teatrului și a operei, catedralele formează un triunghi imaginar în unghiurile căruia se desfășoară ritmic spectacole laice și ceremonialuri religioase. E triunghiul în interiorul căruia se condensează în principal viața spirituală, artistică și mondenă a acestei comunități. Dar să amintesc și alte construcții: Colegiul Academic (Casa Universitarilor de mai târziu), înălțată cu sprijinul financiar al regelui Ferdinand; Academia Teologică Greco-Catolică (Academia de Muzică, în prezent); Muzeul Grădinii Botanice; Clinica medicală II, în spatele Bibliotecii Universitare; Clădirea nouă a Agronomiei, Liceul de fete „Principesa Ileana” (azi, Liceul „Mihai Eminescu”), Policlinica din strada Constanța; Palatul Uzinei Electrice (strada Memorandumului); Fabrica „Dermata”; Banca „Albina” (azi Casa Armatei). N-am epuizat lista imobilelor cu prestanță însă deocamdată mai curînd sugerez decît detaliez dinamismul urbanistic și modul în care se schimbă harta orașului. Se fac diverse lucrări de infrastructură, de la pavarea unor străzi și introducerea iluminatului public cu energie electrică pînă la modernizarea transportului în comun (autobuze și taxiuri), înmulțirea liniilor și a posturilor telefonice și amenajarea piețelor. Simbolurile cele mai epatante ale acestei modernități sînt automobilul, telefonul și radioul. Ca o nostalgie a unei aristocrații crepusculare au supraviețuit o vreme birjele, dar moda taximetrului se impune cu repeziciune. Și asta într-o epocă în care plimbarea de seară pe *corso* mai reprezintă încă un ritual. Locul consacrat acestuia e strada Regina

Maria care leagă Piața Unirii de Piața Catedralei (azi Avram Iancu). Printr-o consimțire tacită, ea devenise discriminatorie și nedemocratică. Lumea bună se plimba doar pe partea dreaptă, cum mergi spre Teatru, iar servitoarele și soldații pe cealaltă parte. Fiecare își știa locul său în societate. Vedeta acestui spațiu al promenadelor este statuia Lupoicei, un dar al Romei, amplasată în piață, în fața statuii lui Matei Corvin. Adusă în 1921 de studenți italieni, ea e imaginea legitimoare a originii romane a orașului. Sărbătorile publice, în speță cele patriotice, se încheiau sau porneau din preajma ei. Consacră un loc cu conotații mitice și întreține prin prezența ei cultul viu al strămoșilor latini. Românii își creează astfel ambianțe proprii și în centrul istoric; ceremonios, ritualizat, dar și cu gustul mondenității și al petrecerii. Pe strada Memorandumului are o mare faimă clădirea Cercului Militar („Reduta”, azi Muzeul Etnografic), unde se țin multe și pitoreștile baluri ale clujenilor. La cel al Crucii Roșii, ca o celebrare a apartenenței etnice, femeile apăreau în costume populare. Românii nu devorează de fapt orașul unguresc, ci își marchează prezența. Importă chiar și obiceiuri exotice, astfel că mai jos de librăria „Cartea românească” (acum Librăria Universității) se deschide prima bodegă din Cluj, al cărei inedit îl surprinde Horia Stanca „... o mare noutate în Ardeal unde nu existau pînă atunci cafenele și casine. Spre deosebire de acestea, unde, după sistem vienez, șvarțul era doar un pretext pentru lectura ziarelor prinse în cuier pe suporturi speciale, la bodegă se intra, se lua la repezeală o țuică și o chiftea și consumatorii își vedeau de drum. Avea și o masă specială pentru profesorii de la universitate, veniți de la București și Iași cu obișnuința bodegilor de pe acolo”. Deocamdată însă nu insist asupra unor asemenea amănunte. Ele vor constitui conținutul unui capitol separat despre viața cotidiană a Clujului.



Piața publicitară

Adrian Țion

Se credea victorios zeul Video, stăpân absolut pe destinele omenirii, după ce și-a întins cu viclenie momeala, reușind să-și învingă apoi, pe rând, adversarii temuți, ultraconservatori din Olimpul devenit subit desuet din perspectiva imperiului său novator, fără precedent în istorie. Beneficia doar de cea mai eficientă rețea de subjugare a supușilor, el, biruitorul. Nici „mâc” nu mai spunea Zeus, rivalul său etern din vechiul mit, acoperit total de puhoiul imaginilor devoratoare. Au adormit la umbra confortului vizual toate nălucile miturilor antice. S-a războit o vreme, e drept, cu eroi mărunți, mai tineri, răsăriți ca ciupercile după ploaia acidă în vasta pădure techno, dar fără vână, astfel că n-au ajuns să-și câștige nemurirea visată, urându-se de moarte între ei și ucigându-se cu folos. Așa se face că a domnit singur mai bine de un secol, învărtind cu satisfacție morișca succesului, înfiptă ostentativ în vârful sceptrului său dictatorial, atribuindu-și merite faraonice și culegând roadele tehnologiei la vârf, instalate sub masca magiei divertismentului și a informației prompte din centrul aglomerat al Planetei până în capătul ei pustiu și fără șanse de iluminare. N-avea de ce să se gândească la declin. Nici nu-l lua în calcul. Stăpân pe sine și pe rețeaua sa, supraveghea din cartierul său general și ținea sub control pe virtualii lui adversari din afară. Nici prin cap nu i-ar fi trecut că pericolul va

veni din interior, din sistemul de el inventat și dăruit oamenilor precum Prometeu a dăruit muritorilor focul din Olimp.

Și nici nu venea pericolul ăsta, dacă ar fi fost mai atent cu publicitatea păguboasă, în ciuda profitului adus, care i-a intrat ca un virus letal în organism, invadându-i încet, dar sigur, rețeaua, sugrumându-l, intoxicându-l. S-a luptat cu zei și eroi viguroși, dar cu târfa asta lacomă și narcisistă nu știe cum să lupte. La început l-a ademinit cu unduțiile corpului ei de viperă, neștiind că stă în pat cu dușmanul cel mai perfid. Și acum i s-a urcat în cap, devorându-i creierii. Curva dracului dă tonul în toate! Isteria publicității formează dependențe, gusturi, comportamente și chiar conștiințe. Nu mai există nimic în afara pieței publicitare. „Dumnezeu din supermarket” vorbește prin reclame supușilor, indemnându-i să-și trateze depresiile prin „terapia shopping”. Viața spirituală e înlocuită cu „așa-numita economie a fericii”, anunțată în clipuri interminabile pe canale tv sau pe internet, propovăduind „Edenul consumerist” și instalând „tirania mărcilor” ca ultima utopie transfrontalieră a vedetelor și bogaților de pretutindeni.

Abătut, umilit, vizibil micșorat în ochii lumii actuale, poate chiar învins într-un fel, Video se simte măturat pur și simpu de pe esplanada prezentului, luată în stăpânire cu

mulți ani în urmă. Nu se aștepta ca pericolul să vină ca lebăda vicleană plutind pe apa liniștită a lacului în preajma Ledei. Măturătorii harnici din piața publicitară l-au marginalizat numaidecât, trimițându-l la colțul unde sunt înghesuite de obicei toate mecanismele tehnice învechite. Degeaba se credea un zeu important. Curând va fi uitat ca inventatorul becului electric. În centrul atenției a rămas doar adorația nemărginită a obiectelor și a divertismentului, instituită de noua lege a rețelelor de comunicare. Goana de a acapara obiecte și distracție e trendul lumii de azi. Omenirea se lasă modelată de valurile publicității insolente, cu toate că nu recunoaște. În aceste condiții nu prea vede ce s-ar mai putea face. O fofoloancă obraznică e mai puternică decât el? Imberbii vânzători de produse electrotehnice și cumpărătorii nepăsători, abulici, deveniți între timp consumatori înrăiți de trivialități candidă, abia își mai aduc aminte că marele Video a fost o treaptă necesară pentru ca această intrusă orgolioasă și acaparatoare să se poată cățăra pe spatele lui pentru a deveni farul unei lumi plutind în derivă pe valurile întâmplătoare ale progresului.

rânduri de ocazie

Mirositorul de picioare

Radu Țuculescu

Alexandru G. a fost colegul meu de clasă la liceul de muzică din orașul Cluj. Îi spuneam Sandi și, o vreme, am fost chiar colegi de bancă, prin clasa a noua, ba chiar și colegi de internat, în primul an de liceu. Un băiat care mă fascina prin diversele sale pasiuni: împăiatul animalelor și... limba arabă! Asculta chiar și în pauze, înregistrate pe banda de magnetofon, cele șapte (!) feluri de pronunțare a literei h în limba arabă. Era pianist și cocheta cu compoziția. Pe ascuns, fără să aflu cumva vreun profesor ori chiar și anumiți colegi, descifram partituri de jazz. Citeam poezii de Trakl și Leopardi. Eu scriam proză scurtă și scenete cu cel mult trei personaje pe care i le citeam doar lui. Comentariile sale erau pertinente, din când în când garnisite cu puseuri de entuziasm. Viața de liceu ni s-a scurs între zidurile groase, reci și tapetate cu igrasie ale chiliilor foștilor călugări franciscani. Într-un constant semiîntineric aproape pios, descifram partituri și studiam frenetic la instrumente, în timp ce reumatismul ni se insinua în oase pe nesimțite.

În primul an de facultate, prietenul meu Alexandru G. a fugit în Franța. Mai exact, a rămas acolo. Fusese trimis la un concurs de compoziție la Paris și... nu s-a mai întors. Mulți ani, n-am mai știu nimic despre el. În vremurile acelea, comunicarea era dificilă dar și periculoasă totodată. Era exclus să încerci a telefona ori a

scrie vreo scrisoare. Totul era interceptat iar apoi suportai consecințele. Imediat după 1990, cu ocazia unei burse primite la Paris, ne-am revăzut. Luase un doctorat la Sorbona, preda compoziția studenților dar și publicase câteva volume de poezii. De asemenea, deschisese câteva expoziții de artă abstractă, una dintre ele am avut ocazia s-o vizitez personal. Rămăsese același personaj inventiv, pasionat de artă, mereu curios să aflu, să cerceteze, să experimenteze. Îl recomandam revistei *Tribuna*, țin minte, care-i publicase un set de poezii.

În luna septembrie a acestui an, Alexandru G. a aterizat la Cluj, împreună cu mica sa familie alcătuită din soția Cristina, argentiniancă de origine, și băiatul Dai, un vietnamez înfiat, acum în vîrstă de 17 ani. Cîteva dintre foștii lui colegi ne-am bucurat mult și ne-am întâlnit în fiecare zi, cînd la unul cînd la celălalt acasă unde, printre farfurii și pahare, am depănat, normal, amintiri din viața noastră de liceeni și, mai ales, din viața de internat. Internatul se afla tot în incinta liceului de muzică. Dormitoarele aveau paturi suprapuse, pereți constant umezi și-un aer de peșteră. Pedagogul era un individ mic, subțire, păr negru și ochi cu priviri metalice, fără nici o aptitudine muzicală, mereu încrunțat, gata întotdeauna să dea pedepse. Îl însoțea, adesea, în raidurile sale, colegul B. pe care-l numea mîna lui dreaptă. Laba lui dreaptă. Urechea lui dreaptă sau

stîngă. Colegul B. îi scurgea în urechi diverse șoapte despre ce făceau unii dintre noi atunci cînd pedagogul nu era de față. Era, adică, turnătorul nostru cel de toate zilele pe care, uneori, îl mai cotonogeam fără niciun rezultat pozitiv. Dar colegul B. mai avea o sarcină, una absolut uluitoare pe care eu o uitasem. Mi-a amintit de ea, cu mult amuzament, Alexandru G., vechiul meu prieten. Un amuzament frisonant, dacă mi-e permis să mă exprim astfel. Stingerea în dormitoare se făcea la ora 22 fix. Ne culcam adesea în trening, ca să nu ne înțepenească frigul. Din cînd în cînd, la un sfert de oră după stingere, se deschidea brusc ușa și se aprindea lumina. În pragul ușii apăreau pedagogul și laba lui dreaptă, colegul B. Pedagogul urla: picioarele la control!!! Atunci noi ne scoteam, rapid, etichetele picioarelor de sub pătură iar colegul B. venea la patul fiecăruia și cu o mutră sobră, cu sprîncenele încrunțate de importanța misiunii, le mirosea îndelung și profesionist, indicîndu-i pedagogului pe cele care puteau inadmisibil...Purtătorul unor asemenea labe era trimis, urgent, să le spele într-o apă demnă de Polul Nord. Oare cum de am putut să-l uit pe mirositorul de picioare, un adevărat personaj demn de-o proză mai scurtă ori mai lungă, ba chiar demn și de-o piesă de teatru...într-un singur act? Ce minunat s-ar răspîndi printre spectatori parfumul labelor elevilor inconștienți descoperiți de propriul lor coleg, mirositorul de picioare!

Lupii în blană de oaie

Mugurel Scutăreanu

Meseria îmi cere să arunc ochii pe afișele puse la vedere, să am măcar habar de se-ntâmplă în viața artistică, chiar dacă puține sunt spectacolele la care merg până la urmă. Cât despre concertele de muzică populară lucrurile stau încă mai rău, pentru că, după ce am slujit cu mare dragoste breasla iubitorilor de folclor de pe la 20 de ani ne-impliniți până-n ziua de azi, știu că nu prea am la ce mă aștepta bun pe tărâmul acesta, unde *nou* înseamnă primejdie de rătăcire, de *poluare* - termenul livresc pentru *spurcare*. Dar întâmplarea a făcut ca, mai zilele trecute, să dau nas în nas cu o veche prietenă, cântăreață cu har, care, după două vorbe schimbate în pripă, m-a întrebat la despărțire: „vii la spectacolul de deseară?” „Care... spectacol?” am îngăimat incurcat. „Măi dragă, *Crucea Roșie* își serbează ziua, în 4 iulie, ca americanii și facem și noi un pustiu de bine, zicând o hore-două” m-a lămurit ea, cu aplacarea spre șagă pe care i-o știu dintotdeauna. Așa că, hai să mă duc!, mi-am zis.

Căutând loc de parcare în buricul Clujului, am pierdut minute bune, așa că am reușit să-ntârzii, lucru pe care îl detest... la cei din jur. Am intrat pâș-pâș în sala în care, în fapt, se intră și se iese oricând tropăind, chiar și la concertele simfonice și m-am pus ușurel pe primul fotoliu gol (erau destule). Pe scenă, într-un colț, un domn distins, cu barbă, vorbea. Dar cum vorbea! Cu emfază, declamatoriu, cu cuvinte umflate, uneori nazalizate, culcându-se pe vocale, lăsând pauze gândite cu ascunziș - un personaj caragialesc. „Măi, asta-i popă” mi-am zis în gând, după numai două-trei vorbe. Se vedea de la o poștă deformația profesională lăsată de miile de predici. „Nu-i bai, hai să vedem ce vrea omu’ ”. Și-am aflat îndată, pentru că, după ce ne-a lăsat să înțelegem pe unde păstorește, sfinția-sa a prins a se lăuda, pe ocolite (după cum și-o fi închipuit dumnealui) cu truda depusă în acțiuni filantropice (bunul samaritean) și cu funcțiile de conducere prin nu știu ce așezăminte ale *Crucii Roșii*. Despre asemenea fapte, este absolut obligatoriu să vorbească, întotdeauna, alții, nu individul în cauză. Mi-am și amintit de un îngrămădit de pe vremuri, sculă comunistă pe la fostul U.T.C., care-și începea „alocutiunile” cam așa: „Eu, în calitate de prim-secretar...” În fine... Dintr-una-n alta, am aflat o mulțime de lucruri despre domnu’ părinte, inclusiv că una dintre nepoatele dumniei-sale e căsătorită cu un oarecare demnitar olandez. Da, foarte interesant, lucru demn de-a fi spus pe o scenă, nu? „Ehei, părinte, place-ți în fața lumii...” a șoptit drăcușorul meu personal și veți vedea dvs., dragi cititori de bună credință, că multe dintre cele ce aveam să le văd eu în seara de care vă povestesc, erau strâns legate de lucrările Satanei. Odată trecut discursul de amvon, a început spectacolul în sine. (De fapt, și până-atunci asistasem tot la un fel de spectacol). Protagonisti - orchestra *Cununa Transilvană* (trupă bună, deși decimată de...belșug) și soliștii casei, oameni destul de plictisiți de propria soartă, îngânând aceleași cântecele din vremuri imemorabile. Dar, au fost și invitați. Dintre ei, unul a sărit în ochi,

fiindcă asta-i era țelul. Numai ce văd că, după o prezentare destul de-mpleticită, dirijorul iese din scenă și din culise își face apariția, în reverență,... părintele Cristian Pomohaci. Tuns scurt (nici urmă de cei doi zulufi frontali mijii de sub căciulă), smerit, cu ochii în pământ. Mă rog, *aproape* cu ochii în pământ. Cu glas stins, ne-a servit o altă predică prost mascată, în care, ni s-a povestit cum, chipurile, dintre marii soliști ai vremii (toți *iubitori de arginți*), nici unul n-a consimțit la o prestație benevolă, numai el, umilul slujitor al năpăstuiților, a venit cu inima largă să ne cânte două pricezne. (Au fost trei, dar ne-a luat ușurel dom’părinte, cu *duhul blândeții*). Nu mai era nevoie, dar cuvântul *priceasnă* m-a izbit drept în moalele capului, fiind eu un mare și declarat dușman al infiltrării pe șest a acestui imn liturgic în folclor. „Așa-ți trebuie, dac-ai venit!” chicoti sarcastic drăcușorul meu. Și unde nu-ncepe popa bistrițean o peltea lacrimogenă, în care nici muzica nici cuvintele nu aveau nici în clin nici în mănecă cu țăranul român, bietul de el. „Lasă, place lumii, fă-te că n-auzi, e o seară a pioșeniei” mi-am zis. Și dacă lucrurile s-ar fi oprit acolo, așa fi uitat. Dar nu! Părintele Cristian (ce nume... predestinat!), avea pregătit sau urzise la moment (dacă-i așa, brava lui!) un plan viclean. Rostește, cu privirea plecată și nu prea: „Dragii mei, ca să vă mai cînt o priceasnă am să cer chiar acum încuviințarea Înalt Preasfinției Sale, mitropolitul Andrei”. Apoi coboară cele trei scări, trece de-a lungul întregii săli, urcă la balcon și ingenunchiază cucernic în fața înaltului prelat, implorând binecuvântarea. Mulțimea - cu ochii după el, ca un lan de floarea-soarelui. Unii chiar s-au ridicat în picioare, să nu piardă cumva epocala fază. Adicătelea ce tocmai săvârșea popa Pomohaci? Îi forța mâna mitropolitului, prins la-nghesuială, să-nchidă ochii la cărdășia sa cu lumea artistică, „lucrare” neîngăduită din principiu unui preot și pentru care, zic gurile rele, păstorul-horitor ar fi fost tras de urechi în repetate rânduri pe la Episcopie. Bun moment! Demoniac plan! Sculptor gândit și admirabil pus în fapt! Că sceneta de teatru popular a fost penibilă pentru orice om cu scaun la cap, asta-i altceva. Și unde nu-ncepe popa nostru, strângând în pumn indulgența proaspăt dobândită și răzînd triumfător în sine sa, o a doua priceasnă, provocînd la conlucrare și publicul dus-la-biserica și apoi o a treia, așa, ca să ne sature bunul Dumnezeu de mornăieli de strană. „Asta-i de-al meu!”, jubilă iar Aghiuață, „abia-l așteptăm...dincolo, cu cazanele sub presiune, că doar viața asta-i *umbră și vis*, nu-i așa?” și-avea dreptate ucenicul Întunecatului. Căci, de sub pojghița de smerenie a popii, răzbătea o nețărmită dragoste de mărire, de băgare în seamă, de adulare, de ovaționare, de ridicare în slăvi. De unde știu? Păi știu pentru că și eu am păcatul acesta de moarte, de era să m-atâr în ștreang atunci cînd, într-o clipită, mi s-a luat dreptul de-a mai scoate scripca-n fața lumii. Știu ce-nseamnă extazul gloatei, admirația fără margini lărgită pe sute de chipuri, opiul aplauzelor. C-ajungi de nu te mai poți lăsa de euforia balonului de spumă, unii îmbătrânind nedemn din această pricină și

cățărându-se târâș-grăpiș pe podium (chiar dacă nu-i mai țin mădularele scârțâinde) numai pentru a mai cerși jalnic un dram de neuitare. Însă eu sunt un păcătos care și-a arvunit de mult sejurul în Iad. Vorba- ceea, care s-a cântat de vreo câteva ori în spectacolul nostru: „Lumea asta nu-i a me / Aialaltă nici așa”. Eu am semnat cu bună-știință și demultișor pactul à la Faust dar oare popii ăștia avizi de glorie își dau seama ce *loc cu verdeață* își pregătesc?

S-ar putea crede că sunt ateu. Nu-i așa, numai că viața mi-a limpezit niște adevăruri. Am crescut ani buni într-o casă de preot, părinții mei fiind prinși cu greutățile traiului. Am văzut acolo că popa satului poate fi mâncat de apucături de care un om de rând s-ar rușina. Apoi, tatăl meu era peste măsură de evlavios - o evlavie puhavă, aveam să constat mai târziu - așa încât mă silea să-nvăț rugăciuni și mă ducea cu arcanul la slujba de duminică. Prin urmare, premise pentru o viață religioasă ar fi existat, numai că ele au avut un efect de bumerang: am început să *cercetez* (marea spaimă a „divinității”) și-am descoperit goliciunea dogmelor și ipocrizia clerului. Eu văd sacerdotul cu vocație acoperindu-și trupul descărnat cu veșminte ponosite, încingându-se cu o funie, târînd încălțai scâlciate de calea apostolatului și împărțind nevoiașilor ultimul bănuț. Pentru că preoția nu-i o meserie ci o Golgotă. Mă gândesc cu groază și dispreț la averile mănăstirești, la tezaurul Vaticanului, la patrafirele cusute cu fir de aur, la aprigele lupte intestinale pentru putere. Parcă mai ieri-alaltăieri, pe-aici pe lângă noi, a fost musai să se înființeze o nouă mitropolie, un preainalt riscînd să rămână fără mitră. Pe lângă toate acestea, cele câteva sute de Euro pe care nuntașul mulțumit le-nghesuie în punga părintelui Pomohaci (atunci când își ia dezlegare și mai calcă pe la câte-un ospăț), sunt floare la ureche! Mai ales ca-i ia pentru... parohie... Mă mai gândesc la amestecul bisericii în politică, la manipularea norodului, la maleficele învoieli cu torționarii... În vremea *ciumei roșii* numai o mână de păstori cu chemare și-au lăsat ciolanele prin ocne, înalt preasfinții nu s-au înghesuit la temniță. Au mai fost și printre ei prizoniți dar puțini. Preafericitul patriarh de altă dată, în loc să-i fi rămas numele ca primul martir de la Sighet, a supraviețuit timpurilor de ocară, clevetitorii mărîind cum că fusese pe după cap cu Securitatea. În schimb, tatăl meu, un anonim dascăl de țară cu minte largă, n-a căzut la-nvoială cu Belzebut și de-aceia a chinuit șapte ani pe la Aiud, Ocnele Mari și Capul Midia. O să se spună că pădure fără uscături nu se află. În pădurea clericală nu stă-n picioare zicala! Acolo-i loc numai pentru stejarii trainici și preainalți cu-adevărat. Restul să coboare între laici.

Așa că faceți bine și dați-vă jos de pe scene, sfinților părinți. Săvârșiți-vă traiul în asceză, smulgeți-vă din carne vie plăcerea vinovată de a vă asculta vorbind sau cîntînd în public. Și mai aduceți-vă aminte că binefacerile nu se trîmbiță. Vi se vede coada stufoasă pe sub blana Mielului Domnului.

Un Don Juan hispano-afro-american

Alba Simina Stanciu

În perimetrul dramatic și spectacular latino-american, personajul de teatru și operă Don Juan/Don Giovanni se afirmă prin cultura periferică, sub-urbană, hispano-metisă, marcând o ascensiune ce culminează în re-alfabetizarea performativă a subiectului. Fenomenul "afectează" nu doar prelucrările literare și dramatice, ci și viziunile regizorale ale operei *Don Giovanni* de Mozart. Modelul de donjuanism detectabil în versiunile pieselor lui Eduardo Manet și Derek Walcott și în interpretarea provocatoare a operei lui Mozart propusă de Peter Sellars rezonază cu modelul personajului din romanul *Juan Criollo* (1927) al cubanezului Carlo Loveira (1882-1928). Don Juan-ul creol este un *choteador* transformat din *choteo*, o figură definitorie pentru ADN-ul compozit al *burlador*-ului din zona sub-culturală din Puerto Rico. Termenul definește modul său de acțiune, atitudinea dominantă, agresivă, magnetismul sălbatic și hiper-sexual, este înconjurat de valori grosolane, format într-un anturaj pestilențial, morbid, manifestă pulsioni auto-destructive. Don Juan-ul zonei este provenit dintr-un mediu abject nutrit din bestialitatea lumii sărace, colecționar de femei din toate rasele, metise și creole.

În dramă, diluarea violenței este suprapusă pe exacerbarea teatralității. Forma, jocul de planuri și tehnicile de producere de spectacol sunt prioritare. Personajul apare la dramaturgul franco-cubanez Eduardo Manet în *L'autre Don Juan* și la autorul din St. Lucia, laureatul Nobel Derek Walcott în piesa *The Joker of Seville*. *L'autre Don Juan* este o adaptare a pieselor spaniole după modelul Calderón de la Barca și Lope de Vega din secolul XVII, scrisă pentru un festival internațional de teatru cu tentă experimentală. Sursa este piesa lui Juan Ruiz de Alarcón (1580-1639), *Las paredes oyen*, plasată pe fondul tendinței anilor '60 de reluare a repertoriului clasicismului spaniol (perceput până în acel moment ca teatru non-elitist specific scenelor populare) și francez. Modelul este declanșat de actorul și regizorul francez Denis Llorca (montarea variantei scenice a *Cid*-ului de Corneille, la Théâtre de la Ville din Paris, 1972, în care personajul adăugat este Guillem de Castro, 1569-1631, sursa autentică a *Cid*-ului). Manet reabilitează dramaturgul și lucrarea *Las paredes oyen* contribuind cu o scriitură dramatică pe tiparul minimal din tehnica cinematografică a filmului anilor '60 la Havana și pe plurilingvism (elemente autentice cubaneze și limbajul umoristic caribbean vulgar). *L'autre Don Juan* este orientat către subiectul autentic ce domina scena teatrală și muzicală a secolelor XVII și XVIII, manevre de teatral provenite din formulele piesă în piesă, teatru în teatru, personaj în personaj, rol în rol, cadru în cadru etc., "puneri în abis" susținute de prelucrarea registrelor textual-vizuale și prin indicațiile muzicale. Fiecare personaj are un corespondent într-un instrument sau într-un *duo* sau *trio* instrumental. Alarcón este descris prin flaut, ritm și armonii de *flamenco* și citate din andaluzul Manuel de Falla, *Noches en los Jardines de España* (piesă pentru pian și orchestră), corida este executată în pantomimă,

castagnete și *flamenco*, imagini *slow-motion* după filmul mut, uciderea taurului este susținută de uvertura la opera *Carmen* de Georges Bizet. Spaniolismul este dominant (*spagnolade*), indicat din orice sursă, cuvânt, personaj, mișcare, dans, muzică, ambianță, recuzită etc.

Spiritualitatea din sfera culturală "marginală" și arhaică a insulelor Caraibe creează un Don Juan (Derek Walcott, *The Joker of Seville*, 1974) resuscitat teatral prin coduri de *performance* tribal cu rădăcini africane, plasat în centrul unei istorii violente a colonialismului. Drama susține o performativitate aflată la granița dintre antropologic, experimental, comercial, cultura Caraibelor bazată pe imitație, mimetism (*culture of mimicry*), pe poziția în "umbra" americanismului și a post-colonialismului britanic și francez. Piesa *The Joker of Seville* propune expresivități noi, "eficacitate", sinestezie, hiperstimulare senzorială, orchestrație de acțiuni și simboluri arhaice afro-caraibiene, incandescență, muzică, ritm, mișcare ritualică, spectacol teatral cu funcțiunea de festivitate religioasă cu puternice mixaje de sacralitate tribală și *mister* creștin, corporalitate și impuls muzical-ritmic descins din dansurile *bongo*, *kalinda*, *shango*, *limbo*, din energia și simbolurile carnavalului Indiilor de Vest.

Un moment aparte îl reprezintă anul 1985, care aclimatizează opera și personajul mozartian Don Giovanni în zona avangardei teatrului feminist din Mexic, *Compania Divas* (Jesusa Rodriguez și Liliiana Felipe). În Europa, drama feministă Don Juan cunoaște deja abordări curajoase (Belgia: Suzanne Lilar, *Le Burlador*, 1946, Claire Lejeune, *Ariane et Don Juan ou Le désastre*, 1997; Italia: Dacia Maraini, *Don Juan*, 1976, *Giovanni Tenorio*, 1988, etc.). *Donna Giovanni* este o versiune "scandaloasă" a operei, gândită prin mixaje stilistice de la cabaret, tragedie antică, *commedia dell'arte* sau *sketch* până la elemente de ritual pre-columbian, omogenizate prin *albur* (ironie specific mexicană). Jesusa Rodriguez mărturisește experiența transei *nahualismo* (ritual magic de posesiune), direcționată absorbtia totală a actantului, emoțională și fizică, incompatibilă cu interpretarea teatrală europeană. Implică termenul *ihyiot* (sufletul care părăsește corpul), întruparea temporară și trecerea dintr-un personaj în altul. Fenomenul suportă rulara celorlalte personaje în rolul *Don(na) Giovanni* (un moment șocant este duetul *La ci darem la mano* interpretat de Don Ottavio căruia i se aplică săni falși etc.). Mesajul întregii compoziții este libertinajul din noi toți, donjuanismul, inclusiv cel feminin. Acompaniamentul este asigurat, pe scenă, de un singur instrumentist, pe baza reducăției pentru pian a partiturii lui Mozart "pigmentată" cu ocazionale "comentarii" muzicale, improvizării de jazz sau citate parodiate din lucrări de Beethoven, susțineri vocale de "voce brută", o parodiare a stilului *bel canto*, sub paleta excentrică de interpretare (Donna Anna apare ca tragediană din teatrul grec; Comandorul, o interpretă de culoare cu costum și turban alb, costumația tradițională a negrilor de pe plantații, iar în final, ca personaj

ritual, o posibilă aluzie la personajul aztec Coatlicue, element obsesiv pentru Jesusa Rodriguez etc). Elementele locale și violența imaginii și expresiei ritualice din momentul condamnării eroului construiesc în *Donna Giovanni* o textură spectaculară încărcată de informații culturale, antropologie teatrală, densitate de simboluri, trimiteri către arta vizuală europeană și central-americană.

Controversatul regizor american Peter Sellars – al cărui stil trebuie aliniat nonconformismului spectacular postmodern către care se orientează Robert Wilson, Lee Breuer, Richard Foreman, Iuri Liubimov, Laurie Anderson, Bill Irvin sau Richard Schechner – propune una dintre cele mai provocatoare montări ale operei mozartiene. Don Giovanni este un *gangleader* și dependent de droguri plasat într-un cadru din Harlemul spaniol al New York-ului contemporan. Energia, violența, lupta sunt spiritul lumii marginale suburbane în care domină forța fizică a rasei afro-americane și a altor mixaje rasiale. Don Giovanni și Leporello sunt gemeni, interpreți de culoare, personaje ale "aristocrației" lumii interlope dintr-un ghetou periferic newyorkez cu trăsături *juanciollice*. Interesul regizorului pentru opera mozartiană începe în 1980, când la vârsta de 23 de ani pune în scenă, pentru prima dată, sub semnul nonconformismului, o versiune de *Don Giovanni* în cadrul Festivalului Monadnock Music din Manchester, New Hampshire. Montarea este calificată de presă drept "un act de vandalism artistic" datorită politicii radical reformatoare de punere în situație a textului muzical. Versiunea va deveni model și va stabili trăsăturile definitorii ale montărilor ulterioare semnate de Peter Sellars, va impune noi repere actoriei, regiei de operă pliată pe o abordare vizuală a textului muzical. *Don Giovanni* din 1990 este a treia lucrare din seria mozartiană, după *Così fan tutte* (plasată în Massachussets la Cape Cod) și *Nunta lui Figaro* (înconjurată de un cadru ce amintește de Trump Tower din New York). Dar punctul culminant al seriei este mozartianul Don Giovanni plasat în cadrul *blaxploitation* al anilor '70, filme de categorie inferioară, cu actori de culoare, cu subiecte din viața marginală a metropolelor americane. Personajele sunt proxeneți, vânzători de droguri sau oameni de sub poduri, în costume specifice, jachete de piele neagră, arme moderne. *Don Giovanni* este, în acest context, o poveste despre crimă, viol, damnare, agresivitate și cruzimea situațiilor mozartiene traduse în termeni contemporani. Acțiunea, situațiile scenice sunt plasate sub semnul violenței extreme, cu lupte de periferie, arme de foc, cuțite, elemente de mișcare din *karate* și *jujitsu*.

Codurile teatrale inedite, *performance*-ul, extinderea rasială către zona afro-americană (montarea lui Sellars) și metamorfoza sexuală (*Compania Divas* din Mexic) sunt momente cruciale în parcursul regizoral al lui *Don Giovanni*, un punct de pornire pentru viziunile radicale – Claus Guth, Calixto Bieito sau regizorii asociați cu mișcarea extremă est-germană *Regieoper* – ce domină scena internațională la începutul secolului XXI.

Mari sportivi - Carlo Pedersoli, mari actori - Bud Spencer

Demostene Șofron

Înaugurez o secțiune nouă, 'mari sportivi, mari actori', o secțiune în care voi acorda atenția cuvenită unor vîrfuri sportive și artistice precum Johnny Weissmuller (înot), Bruce Lee (arte marțiale), Arnold Schwarzenegger (arte marțiale, culturism), Jean Claude Van Damme (arte marțiale), Zinedine Zidane (fotbal), nu sînt singurii desigur.

Sînt convins că numele Carlo Pedersoli nu vă spune mare lucru. Născut în 1929, la Napoli, Carlo Pedersoli a fost primul înotător italian care a înotat 100 m liber sub 1 minut, 59.5, record stabilit la 19 septembrie, 1950. Prin apropiere, se impune o paranteză, veți vedea că Johnny Weissmuller a fost primul înotător american sub 1 minut pe suta de metri!

Revin la Carlo Pedersoli. A reprezentat Italia la două ediții ale Jocurilor Olimpice de vară. Prima prezență este cea din 1952, Helsinki, Finlanda, unde reușește un 58.8 în serie și un 59.0 în seria semifinală 'A'. Este ediția în care Clarke Scholes (Statele Unite) devine campion olimpic pe 100 m, cu 57.4. Tot la Helsinki, Pedersoli reprezintă Italia în ștafeta de 4 x 200 , alături de Egidio Massaria, Angelo Romani și Giovanni Paliaga, cei patru oprindu-se în semifinale.

A doua prezență olimpică este cea din 1956, Melbourne, Australia. La cei 27 de ani, Carlo Pedersoli este și cel mai în vîrstă participant al Italiei. Cu toate

acestea, reușește pe 100 m, 58.5 în seria IV-a, oprindu-se în seria semifinală cu 59.0. Campion olimpic va fi Jon Henricks (Australia) cu 55.4.

Mai trebuie amintite la rezultate sportive, un loc 2 la Jocurile Mediteraneene (1951, Alexandria, Egipt; timp 57.5), un loc 2 la Campionatele Europene (1950, Viena; 57.9), toate pe aceeași distanță de 100 m.

Nu sînt singurele rezultate sportive. Carlo Pedersoli a fost component al echipei de polo Societa Sportiva Lazio, team cu care devine campion național, 1957. A fost și component al lotului național de polo al Italiei. Meritele sale sportive au fost recompensate național, referindu-mă la conferirea distincției Caimano d'Oro (17 ianuarie, 2005, cea mai înaltă distincție a Federației Italiene de Natație), respectiv licența de antrenor, primită în 2007, la aniversarea celor 77 de ani!

Actorul Bud Spencer? Actorul trece pe primul plan, el este cel mai cunoscut, cel mai iubit filmele sale continuă să intereseze, să fie revăzute cu mare plăcere. De unde acest pseudonim? Bud vine de la celebra bere... Budweiser. Spencer de la un alt cunoscut nume, Spencer Tracy. Alăturarea s-a dovedit de succes atîta timp cît memorabile rămîn peliculele 'Detectiv cu greutate' (1993), 'Piedone în Egipt' (1979), 'Piedone africanul' (1978), 'I se



spunea Buldozerul' (1978), 'Piedone, comisarul fără armă' (1975), 'Comisarul Piedone la Hong Kong' (1975), 'Banana Joe' (1982), 'Miami Supercops' (1985), 'Cîntînd în spatele paravanului' (2001). Alături de Terence Hill (pe numele real Mario Girotti), realizează nu mai puțin de 17 pelicule!, tot atîtea păcăute momente. Am amintit peliculele importante pentru Bud Spencer, trebuie amintit și debutul pe marele ecran cu un rol episodic, 'Imperial Guard' în 'Quo Vadis', 1951, film de referință (șapte nominalizări Oscar; două Globuri de Aur), în regia lui Mervyn Le Roy, cu Sophia Loren, Peter Ustinov, Robert Taylor, Deborah Kerr, Elizabeth Taylor.

Erată: Dintr-o regretabilă eroare, în textul meu din nr. 215, am indicat 1944 ca an de naștere al lui Al. Căprariu. Anul real al nașterii sale este de fapt 1929. (D.Ș.)

Lumina insuportabilă a morții

(Urmare din pagina 36)

libere ideologic ale artelor decorative, beneficiind și de oportunitatea deschisă de „familia domnitoare” a României, care a făcut „greșeala” de a transfera o parte din accentele politico-ideologice ale artei din domeniul tradițional academic în cel al artelor „industriale”, deschizând, astfel, „o cutie a Pandorei” care a facilitat apropierea artiștilor de întreprinderea economică și oferind un larg potențial de hrănire, cu resurse nelimitate, domeniului artelor vizuale. O oportunitate „fatală” pentru sistem, dar care nu a fost scăpată de artist. Atelierul său, explodând de creativitate și potențial de inovație, se mută în mediul industrial, la fabricile *Iris* și *Porțelanul*, unde descoperirea materiale și mijloace pe măsura calităților sale.

În anii 1968-1972, ani ai deschiderii ideologice și politice, Spătaru a fructificat cu rapiditate - prin participări la expoziții și prin obținerea de premii internaționale - atât calitățile sale de modelator, cât și pe cele de desenator, devenind o personalitate de necontestat a artei noastre contemporane, evaluând cu finețe lipsită de ostentație surprinzătoarea sa poziție „strategică” pe care ajunsese să o „dispute” cu subtilitate atât cu factorii politico-administrativi locali, cât și cu „imperativele economice” ale construcției socialiste. În anii care au urmat acestei fastuoase eliberări de resurse, artistul a stat ascuns precum regele Midas în spatele comorilor dobândite, apărând cu tenacitate punctele de vedere și realizările din tinerete, urzind cu febrilitate căile de eliberare ale drumurilor înnămolite, de salubritate doctrinară, a marelui ideologic care începuse să se manifeste.

În „orfevrăriile” comunismului, continua să construiască - lucru cunoscut doar de apropiați - o operă majoră care urma să consacre și să glorifice

apropiatul sfârșit al epocii comuniste. Cum l-a perceput în această perioadă de reculegere tristă, Andrei Pleșu îl caracterizează acum cu o eclatanță incontestabilă: *Mircea Spătaru a devenit, pentru noi toți, în ultimii ani, o emblemă a tăcerii. Țiam că s-a dedicat, la Cluj, profesoratului, dar nu aveam nici o reprezentare a creativității sale. Natură secretă, retractilă, el părea a fi consimțit unui inflexibil boicot de sine. Am fost cu atât mai surprinși să-l vedem reapărând în forță, cu un atelier supra-încărcat, cu un repertoriu abundent, gata să invadeze spații oricât de vaste. Înălțat deasupra tuturor clasificărilor tehnice, sculptor, ceramist și pictor deopotrivă, Spătaru ni se arată, astăzi, ca o avalanșă în plină desfășurare, ca o explozie. El pare să fi acumulat, în prelunga sa tăcere, o experiență a sacrificiului, o competență a durerii care, pentru românii Revoluției din decembrie 1989, capătă sensul unei premoniții.*

Rareori un om atât de nesociabil reușește să fie un interlocutor atât de sonor. Iconografia sa brutală, sângeroasă, are ceva din impudoria terorizantă a unui mormânt deschis. și totuși, datorită materiei în care se exprimă (porțelanul), ea se cuplează cu o stranie grație; coșmarul e sticlos, translucid, oroarea e imponderabilă. L'insoutenable légèreté de la mort - îți vine să spui, cu gândul la romanul, celebru, al lui Kundera. Te simți agresat de fiecare detaliu, dar regia formală a ansamblului te liniștește așa cum te liniștesc lacrimile, după o mare dramă. Parcurgi un eseu despre cristalinitatea dezastrului, despre posibilitatea de a domestici dezastrul prin contemplare. (1)

Aceasta era impresia care se revărsa din prima sa expoziție de după Revoluție. Tăcerile lui erau înșelătoare, febrilitatea muncii sub sacrificiul unei reclusiuni acceptate era abia percepută. După prima Revoluție televizată din lume a urmat aproape concomitent eoul ei în artele vizuale, surprinzând, printr-un șoc însângerat, percepția publică nedepinsă cu violența unui limbaj neobișnuit din anii comunismului, pentru un public constrâns să-și acopere urechile, să-și înghită limba, „să privească pe



Mircea Spătaru

Mihai Eminescu

furiș” adevărul în față. *Bienala de la Veneția* din anul 1990 a consacrat moral această dramă a poporului român, justificând în ochii străinătății dezonoratele excese ale unei societăți sălbăticită. Patetica și inflexibila revoltă s-a consacrat sub ochii mirați ai altora, asemeni unui mormânt deschis din care se produsese o nouă înălțare.

Recenta sa reîntoarcere în același mormânt ne învăluie cu lumina insuportabilă și înfrigurată, sfidător nedreaptă, care a curmat firul vieții lui. Aceasta, însă, continuă etern, prin propria-i operă: o apocalipsă înnăbușită neașteptat, dar victorios, într-o împlinire artistică apoteotică !

Notă

Andrei Pleșu, *Neliniștea lumii de azi*, în *Secolul 20*, nr. 10-11-12/87, pag. 62-63, Uniunea Scriitorilor din România, București, 1990

Reproduceri

1. Mircea Spătaru, *Eminescu* (foto Mircea Dumitrescu)
2. Mircea Spătaru, *Suplicii*, colecția Artexpert Gallery

O anamneză necesară (III)

Ioan-Pavel Azap

Nu de lipsa bunelor intenții pot fi acuzați regizorii "vechiului val" (cei care au făcut film și înainte de 1989) în anii postdecembriști – dincolo de lupta pentru posturi și funcții în structurile de organizare și organismele de producție ale breslei și de orgoliul auctorial, acesta din urmă necesar și stimulat atunci când are acoperire. Pe de o parte, era vorba de dorința de a spune adevărul și numai adevărul și tot adevărul, după cum am arătat într-un episod anterior, despre o lume – așa se credea cel puțin – revolută; pe de altă parte, era vorba despre dorința, firească și... de dorit oricând în domeniu, de a atrage cât mai mulți spectatori în sala de cinema. Din păcate, într-un moment când filmografiile ar fi trebuit consolidate și potențate, majoritatea regizorilor români reușesc mai degrabă să-și compromită cariera, în ciuda, în unele cazuri, a unui succes de casă conjunctural. Mă gândesc aici, vorbind despre regizorii care au dorit să atragă publicul cu orice preț, în primul rând la Mircea Mureșan (Opera Prima la Cannes pentru *Răscoala*, ecranizare după Liviu Rebreanu, în 1965!) și la Andrei Blaier, regizori cu o filmografie inegală până în 1989, dar de incontestabilă valoare prin titlurile ei de vârf. *Miss Litoral* (1991), *A doua cădere a Constantinopolului* (1993) sau mai târziu *Sexi Harem Ada Caleh* (1999, prezentat pe ecrane în 2001), din filmografia primului, nu depășesc nivelul unor scheciuri de televiziune. Numai că ceea ce este suportabil, poate chiar agreabil, câteva minute, extins la durata unui lungmetraj poate deveni plicticos, ba de-a dreptul penibil. Nu în altă situație se află Cornel Diaconu cu *Paradisul în direct* (1994), același Cornel Diaconu ce s-a dovedit a fi mai inventiv în filme de comandă socială în care ideologicul covârșea povestea: *Salutări de la Agigea* (1984), despre "voluntariatul" unor liceeni pe șantierul Canalului Dunăre-Marea Neagră, sau *Niște băieți grozavi* (1987), despre isprăvile "eroice" ale unor tractoriști în timpul campaniei de vară, a secerișului, pe vremea glorioasei agriculturi socialiste (din nefericire, mai consistentă decât agricultura României contemporane!). Cât despre Andrei Blaier, deși mai are o "zvâcnire" în *Divorț din dragoste* (1991), satiră ratată sub presiunea momentului, prin *Crucea de Piatră* (1994) și *Terente – Regele bălților* (1995), compromisul artistic este atât de grosolan, încât peliculele devin ininteligibile ca ansamblu, funcționând cel mult secvențial, ca exerciții pentru posibile viitoare filme.

Dar deceniul de care ne ocupăm, 1991-2000, a avut și filmele lui de referință, viabile și valabile în perspectiva timpului (altele decât ale debutanților, de care ne vom ocupa în numerele viitoare ale *Tribunei*), cu precizarea că avem în vedere doar lungmetrajele de ficțiune destinate marelui ecran. Cel mai constant, mai consecvent cu sine regizor al momentului, dar nu numai, este Nicolae Mărgineanu. Deși mai puțin spectaculos decât congenerii săi – Mircea Daneliuc, Dan Pița, Mircea Veroiu, Constantin Vaeni ș.a. –, Mărgineanu, la fel ca regretatul Alexandru Tatos, și-a construit filmografia cu migală, evitând compromisul ideologic sau estetic. Este regizorul român pe care Revoluția nu l-a descumpănit, nu l-a "zăpăcit", nu l-a deusolat ca

pe majoritatea colegilor. Cele trei filme de cinema pe care le-a realizat în anii '90 denotă echilibru, bun simț și un funciar simț al măsurii, caracteristici care-i marchează de altfel întreaga operă și care l-au ferit de excese și de ridicol.

Turnat la cald, în 1990-1991, pe un scenariu scris înainte de 1989 de Augustin Buzura, adaptare cinematografică a romanului *Fetele tăcerii* al acestuia din urmă, *Undeva, în est* (1991) este primul film românesc care prezintă colectivizarea așa cum a fost și, tangențial, vorbește, tot din perspectiva realității istorice, despre rezistența armată anticomunistă din România. Filmul nu are, din fericire, accente revanșarde, patetismul este bine temperat, chiar dacă o dihotomie există: comuniștii sunt răi – "rezistenții" sunt buni. Atâta doar că regizorul își controlează foarte bine partizanatul, ceea ce conferă viabilitate nu atât poveștii în sine, oricum bine articulată încă din roman, cât asigură verosimilitate persoajelor, indiferent în ce tabără se află, acțiunile, rațiile, opțiunile acestora fiind normale – atât de "normale" cât permiteau vremurile. Fără a fi o capodoperă, *Undeva, în est* rămâne un film important, o mărturie de bună credință având și acoperire estetică.

Capodopera lui Nicolae Mărgineanu, din întreaga sa filmografie, este *Privește înainte cu mânie* (1993), pe un scenariu de Petre Sălcudeanu, pariu mai riscant decât precedentul film prin ancorarea în realitatea imediată, "verificabilă", actualitate care în cazul lui Mărgineanu s-a dovedit a fi mult mai puțin perisabilă, ca abordare cinematografică, decât în cazul majorității regizorilor români care s-au arătat interesați de actualitate sau de trecutul apropiat. *Privește înainte cu mânie* este un film lucid și crud, un film al agoniei, o privire dramatică asupra „noii”, adică postdecembriste condiții umane, printr-o nedorită simetrie cu „omul nou” comunist. Erou (Remus Mărgineanu), muncitor pe un șantier naval, cu ani de detenție la activ pentru că a făcut o grevă pe vremea lui Ceaușescu, asistă neputincios la destrămarea familiei, la pierderea identității, la anihilarea statutului său de om: „Moartea unei familii – o spune filmul –, cu morțile ei fizice și morale din imediata noastră apropiere, este mai mult și cu totul altceva decât un «eveniment al zilei», este strigătul de alarmă, de disperare, al unor oameni ajunși la capătul puterilor, al unor valori morale sacrificate cu bună știință, de dragul unor meschine, corupte și ordinare jocuri de culise (practicate la toate nivelele sociale, de către «teroriștii de ieri, fripturiștii de mâine»): cum să nu privești înainte cu mânie?» [v. Călin Căliman, *Istoria filmului românesc (1987-2000)*, București, Ed. Fundației Culturale Române, 2000; p. 448]. Memorabil ultimul cadru: copilul, mezinul familiei, privind, înspre ceț, cu o privire goală, lipsită de conținut – de inocență sau de revoltă –, un stop-cadru ca un reproș, ca o lacrimă pe chipul unei statui.

Personajul propus de scenaristul Răsvan Popescu în *Faimosul paparazzo* (1999) este un fotograf profesionist (*paparazzo* – termen lansat în *La dolce vita* al lui Fellini, desemnând un fotograf care vânează senzaționalul) angajat în urmărirea unui senator încurcat cu o minoră. Pe un scenariu „abundând în poncufuri jurnalistice,



Nicolae Mărgineanu

regia brodează, rotunjind secvență de secvență, cu migală de artizan, un cinematograf de uimitoare calitate.” (v. Tudor Caranfil, *Dicționar de filme românești*, București, Ed. Litera Internațional, 2002, p. 79). Cuibușorul de nebunii al demnitarului este o cameră dintr-un hotel de mâna a doua. Pentru a-l putea supraveghea zi și noapte, Gari, „faimosul paparazzo” (partitură excelent susținută de Marcel Iureș), se instalează în mansarda casei de vizavi, locuită de Miss, o prostituată de cartier cam fanată (Maria Ploae într-un rol de referință). Pentru meserie, dar și pentru bani, el își neglijează familia, ajungând să se mute cu totul la aceasta. Farmecul viril al bărbatului, pe de o parte, forța și siguranța acestuia, pe de alta, o fac pe Miss să se îndrăgostească de el, iluzionându-se că a găsit omul care poate să o apare și să îi ofere mână tandrețe de care are nevoie. După săptămâni de pândă, Gari își duce la bun sfârșit „misiunea”, realizând fotografiile compromițătoare și o părăsește fără un cuvânt măcar. Simplu instrument în mâinile „sărmanului paparazzo” (titlul inițial al filmului, mai inspirat), femeia cedează psihic și se sinucide. Urmează un proces, fotograful este acuzat de crimă, dar probele fiind neconcludente, ar urma achitarea. Preocupat inițial doar să-și salveze pielea, Gari ajunge să se autoculabilizeze pe parcursul anchetei, având revelația propriei meschinării. În ultimul cuvânt care i se acordă, înaintea previzibilei achitări, el se declară vinovat. Vinovat de crimă morală. În asta constă și valoarea filmului: *Faimosul paparazzo* reușește să eludeze cu eleganță evenimentialul, mizând pe analiza psihologică și nu pe contingent. Filmul este un „proces” al unei stări de fapt: degradingolada morală, confuzia valorilor, pierderea sensului – ca dominante ale societății românești. Și dacă individul este constrâns să reușească de unul singur, după model occidental, tot de unul singur se poate mântui prin penitență autoimpusă.

Nicolae Mărgineanu nu a fost singurul regizor român „valabil” al anilor '90, dar nici prea mulți tovarăși de drum nu are, degetele unei singure mâini fiind mai mult decât suficiente pentru a-i număra. Despre aceștia – și despre Lucian Pintilie, care este un caz aparte, impunând o analiză specială – în episoadele viitoare.

Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives

Lucian Maier

În anul 2009, Apichatpong Weerasethakul a realizat un scurtmetraj, *A Letter to Uncle Boonmee*, în care întreprinde o investigație în nord-estul Thailandeii. Scurtmetrajul este parte a unui proiect prin intermediul căruia cineastul dorea să observe ce urmări au avut violențele pe care le-a trăit Thailanda în anii '60 și '70, când armata a luptat intens în zona respectivă împotriva simpatizanților comuniști. Călătoria istorico-artistică a autorului thailandez se va întregi prin intermediul altor trei creații. Un scurtmetraj, *Phantoms of Nabua*, și o instalație video care conține șapte părți, fiecare parte fiind exemplul unui mod cinematografic de a construi, de a relata o poveste. Urmate, în anul 2010, de *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (care avea să câștige Palme d'Or în anul respectiv), o meditație asupra timpului, schimbării și morții.

În *A Letter to Uncle Boonmee*, istoria e privită prin prisma reîncarnării lui Boonmee. Ciclu viață-moarte-viață trimite către posibila renaștere a țării sale (una încă răvășită de conflicte), iar acest proces trasează conceptul estetic vizibil pe ecran. Casa unchișului și natura care-i înconjoară locuința sînt descompuse într-un plan secvență în care camera de filmat cercetează în detaliu realitatea, în dorința de a descoperi ceva esențial, ceva ce ochiul uman prins în actualitatea thailandeză/(mondială) tulbure nu mai poate percepe. În povestea lui Boonmee, acesta este un prim punct în care Apichatpong Weerasethakul valorizează cinematografia ca mediu al meditației și ca element protetic, element-ajutător prin care omul poate accede cu claritate la istorie, la sfera Spiritului și la propriul bagaj inconștient.

Aceeași atitudine e vizibilă și în lungmetraj,

într-o construcție cinematografică delicată, care neutralizează reținerile pe care oricine le poate avea atunci cînd are în față cuvinte scrise cu litere mari și tentații metafizice. Nici în scurtmetraj, nici în lungmetraj recursul la credințe și tradiții nu este aruncat în fața spectatorului în mod demonstrativ, nimic nu e îngroșat. Cînd viii și morții ajung să discute, cînd legendele prind viață, evenimentele de pe ecran par desprinse din cea mai normală lume și sînt prezentate cu un fel de nostalgie a începuturilor (proiectul video-cinematografic a lui Weerasethakul se numește *Primitive*), cu un soi de naivitate care mai repede te face să zîmbești (complice).

În *A Letter to Uncle Boonmee*, în vreme ce aparatul de filmat sondează realitatea, din *off*, naratorul repetă hipnotic același text, scrisoarea adresată unchișului. Cu cîțiva ani în urmă, Apichatpong Weerasethakul a vizitat un călugăr care trăia în apropierea zonei sale natale. Călugărul i-a oferit o carte intitulată *Un om care își amintește viețile sale anterioare*. Apichatpong Weerasethakul a plecat în căutarea *acelui om* și a ajuns în satul în care trăiau cei doi fii ai săi, Nabua, aflat în nord-estul țării, pe râul Mekong, care servește drept graniță între Thailanda și Laos. Scurtmetrajul, sub forma unei scrisori trimise lui Boonmee, descrie satul Nabua, așa cum a fost descoperit de autorul filmului.

Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives virează pregnant spre critică socială. Filmul e vehiculul unui discurs despre fețele realității, despre trecerea de la o existență mitică, sacră, a naturii, spre o lume a conștiinței marcată de întrebări, în cazul lui Boonmee, sau secată de superficialitate, în cazul generației lui Tong. Toate fețele existenței pot

fi găsite simultan în timp, în timpul cinematografeii, care, în construcția autorului thailandez, devine o memorie universală, un depozit al istoriei și mitologiilor, și, astfel, ea însăși este un reper sacru pentru lumea actuală. Cinematografia este mediul care vede, care poate surprinde devenirea Spiritului, dinspre natură spre conștiință, una privită ca regret și nevoie de împăcare, ca umanitate (din nou, specifică lui Boonmee), sau una care poate duce la ubicuitatea contemporană (a lui Tong și Jen, priponiți în fața televizorului și plecați după mîncare fast-food și doritori de karaoke), tranșată de plictis și de căutări inutile. În același timp, însă, cinematografia e rezultatul unor secole de acumulări tehnice, artistice și politice, iar dacă evoluție înseamnă biruință asupra naturii, atunci s-ar putea ca tocmai acest discurs al cinematografeii și lumea care decurge din el să fie falsul suprem.

Boonmee e pe patul de moarte. Povestește cu Jen, cumnata sa, cu Jai, administratorul proprietății sale de la țară, și cu Tong, unul dintre angajații săi. E vizitat de fantomele celor apropiați, soția sa decedată cu nouăsprezece ani în urmă și fiul său, dispărut și el cu ani în urmă. În discuțiile lor, Boonmee caută cauzele suferinței sale actuale (e grav bolnav, dependent de dializă) și caută să-și netezească drumul pe care va părăsi lumea aceasta. Rememorarea propriei vieți și visele sale despre trecutul imemorabile sînt treptele inițierii spectatorului în meditațiile ce privesc moartea lentă a lumii actuale – din cauza îndepărtării omului de natură, din cauza înnămolirii sale în conflicte și consum, – inclusiv a cinematografeii, ca parte a acestei lumi, ca pion esențial al consumismului.

Din punct de vedere al temelor discutate, corespondenții occidentali ai filmului realizat de Apichatpong Weerasethakul sînt *2001: A Space Odyssey*, în ceea ce privește ciclul vital în univers, distrugerea și renașterea, și *Blow Up* al lui Antonioni sau *Mulholland Drive* al lui David Lynch, în ceea ce privește relația realitate-imagină/iluzie cinematografică.

colaționări

Să nu atingi buza paharului

Alexandru Jurcan

Cum adică să nu atingi? Ce are dacă...? Înțeleg! Dacă ești un majordom precum Stevens, îți pasă până la orbire de cum se servește masa. Gentlemenii nu trebuie să remarce urme acolo unde gurile lor se adapă cu vinuri de calitate, turnate din sticle acoperite de praful, aduse de Stevens însuși din pivnițele conacului.

Scriam în *Tribuna* nr. 210 din acest an despre *Never Let Me Go*, romanul lui Ishiguro. Stevens e personajul central din romanul *Rămășițele zilei*, de același Ishiguro, apărut la noi în traducerea lui Radu Paraschivescu, Polirom, 2008. Fatalismul unește cele două romane. Existența majordomului Stevens e una ratată. Pentru el contează doar datoria. Nu se lasă tulburat de nimic, nici chiar de valurile adeseori otrăvite ale istoriei. În casa lordului Darlington se țin reuniuni secrete, simpatizând cu nazismul. Nu e treaba lui Stevens. Tatăl său moare încet la etaj, numai că el, Stevens, nu are timp să-i închidă ochii. Nici să observe iubirea înăbușită a menajerei Kenton. El se identifică cu îndatoririle. Politețe, perfecțiune, ace de ceasornic. Fericirea se învârtă în jurul său, dar o frînge. Doar supunere oarbă, viață irosită,

sacrificiu. Și la Buzzati viața e ratată, numai că Dongo nu știe, el speră mereu marele eveniment. Stevens calcă deliberat pe orice posibil vis. Ishiguro scrie: „pentru cei ca mine, realitatea de netăgăduit este că nu avem altă soluție decât să ne încredințăm în ultimă instanță soarta în mâinile acestor gentlemen iluștri aflați în centrul acestei lumi și care se folosesc de serviciile noastre”.

James Ivory a ecranizat *Rămășițele zilei* în 1993. Anthony Hopkins e Stevens, iar Emma Thompson o redă pe menajera Kenton. Mai joacă James Fox, Hugh Grant, Christopher Reeve, Michael Lindsay. Ce se poate spune despre Hopkins? Pur și simplu devine Stevens. Metamorfoza e de speriat. Ai senzația că actorul nu va mai putea ieși niciodată din rol, că masca personajului s-a topit în carnea actorului. Întreg filmul păstrează un echilibru feroce, pe care Stevens îl asigură cu mersul său egal, imperturbabil. El nu uită să ne atenționeze că „dacă unii dintre noi sunt pregătiți să sacrifice multe lucruri în viață ca să-și împlinescă aceste aspirații, firește că, oricare ar fi rezultatul, acest fapt în sine constituie un motiv de mândrie și mulțumire”. Filmul și



romanul stau la același nivel valoric de invidiat. Ca un pahar fără pete, intangibil.

sumar

info		
Alexandru Jurcan	Proiect teatral în Auvergne	2
editorial		
Sergiu Gheorghina	Perenitatea unei creații	3
o carte în dezbatere		
Ion Pop	Mircea Cărtărescu, noi pagini de jurnal	4
Ștefan Manasia	"Nesul de altădată"	5
cărți în actualitate		
Mihail Vakulovski	Tărîmul lui Iulian Ciocan	6
comentarii		
Octavian Soviany	Viața unui "om de prisos"	6
Neagu Djuvara - 95		
Ovidiu Pecican	Un istoric captivant	8
Constantin Cubleșan	Neagu Djuvara: un roman și patru povestiri	9
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	Un joc de cuvinte la Boccaccio	12
emoticon		
Șerban Foartă	c o c o l o a ș e	13
poezia		
Emilian Mirea		14
pictorul Dumitru Vonica		
Vitgil Ciomoș	Pictura ca o rană luminoasă	15
Nicolae Steinhardt	În vizită la pictorul Dumitru Vonica	16
interviu		
	de vorbă cu istoricul și criticul de artă Vasile Radu	
	"Acolo unde sunt bani, acolo este și arta"	18
proza		
Alexandru Vlad	Secretul	21
civic media		
Mihai Goțiu	Ce lege monstru naște Roșia Montană	23
remarci filosofice		
Jean-Loup d'Autrecourt	Valori cognitive, valori epistemologice (IV)	25
studia		
Mihail Nasta	Timpul inclus (I)	27
Clujul interbelic		
Petru Poantă	Geografia orașului (I)	29
zapp media		
Adrian Țion	Piața publicitară	30
rânduri de ocazie		
Radu Țuculescu	Mirositorul de picioare	30
opinii		
Mugurel Scutăreanu	Lupii în blană de oaie	31
teatru		
Alba Simina Stanciu	Un Don Juan hispano-afro-american	32
sport & cultură		
Demostene Șofron	Mari sportivi, mari actori	33
film		
Ioan-Pavel Azap	O anamneză necesară (III)	34
Lucian Maier	Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives	35
colaționări		
Alexandru Jurcan	Să nu atingi buza paharului	35
in memoriam		
Vasile Radu	Lumina insuportabilă a morții	36

in memoriam

Lumina insuportabilă a morții

Vasile Radu

Moartea stranie, năucitoare și prematură a sculptorului Spătaru are pentru Cluj semnificația unui cataclism. Un cataclism care a împins în lumina sângerie a asfințitului cutezătoarea construcție a modernității unei arte care începuse să se înalțe spiritual și curajos tocmai când autorul descoperise imponderabilitatea miraculoasă a zborului celest, intuită deja în plină epocă a „despotismului lămurat”, de la sfârșitul anilor '70, apoi, sub presiunea vinovată a dictaturii ceaușiste. Acum, după 20 de ani de libertate, a căzut sentința grea a morții, favorizând gândurile lui enigmatice să resimtă din nou foșnetul zborului. Prin moartea sa, operele sale au dobândit miraculos plutirea liberă, senină, desprinsă de ponderabilitatea corporalității, de dinamica anevoioasă a mișcării corpului și ideilor sale în spațiul gravitațional atât de nedrept apăsător, cum acesta s-a săvârșit spiritual în primii ani de creație, în comunism, în ultimii ani ai vieții sub coruptibilitatea unei „libertăți” insolente și a unei grave nepăsări a societății.

Moldovean de origine, tânărul Mircea Corneliu Spătaru (născut la Epureni, Vaslui, la 27 iulie 1937) a ajuns la Cluj pentru „a întări consistența etnică românească a studenților” de la nou-înființatul Institut de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj, școală pe care a absolvit-o în anul 1962. Atmosfera artistică a locului era profund înrâurită de disputele frecvente, deseori năbădăioase, ale exponenților celor mai respectați ai artei locale: Romul Ladea și Kós Andriás. Primul influența mediul artistic din afara școlii, acesta părăsind profesoratul între anii 1951-1962, cel de al doilea fiind o autoritate profesională de necontestat printre profesori și studenți. Primul construindu-și respectul prin fascinanta sa arguție colocvială, exersată la școala timișoreană, prin caracterul ușor boem pe care îl impunea vieții artistice, prin căldura și

familiaritatea lui paternale, cel de-al doilea printr-o atitudine de o severitate pedagogică studiată, prin exercițiul autoritar și sentențios al profesorului, prin distincția deprinsă prin frecventarea unui mediu mai sofisticat, formal, și prin sobrietatea argumentativă și programatică a ideilor sale. Inteligența și sensibilitatea native ale tânărului sculptor au absorbit ca un burete trăsăturile ferme ale celor două personalități artistice. Practic, în decursul câtorva ani, calitățile ambilor lideri și-au găsit locul în personalitatea sa, printr-o inteligență nativă surprinzătoare artistul devenind rapid o personalitate modelatoare a acestui mediu cultural.

Mircea Spătaru a atras pe lângă el o serie de tineri - „locotenenți” scipitori, majoritatea „regăteni” - pe care îi cultiva cu o nonșalanță echilibrată, prin exercițiul unei persuasiunii afectuoase, unificând cele două medii aparent ostile și lumea modelată din climatul școlii și cea care se manifesta în afara ei. I-a opus, spontan, vârstei tragice a proletcultismului cultivat de majoritatea obedienței artiștilor ca un fenomen de solidaritate și de securitate a grupului, sentimentul viu și reconfortant al unei eliberări artistice structurale, fără a-și periclita popularitatea și poziția publică, intuind, printr-o percepție superioară, „câmpiile înțelenite” ale artelor decorative, supuse unor servituiți desuete de către esteticile academist-opresive ale epocii, eșuate în realismul socialist.

Noutatea unor astfel de abordări și-a găsit rapid mulți adepți care au început să se hrănească din neostenita sa inventivitate lexicală, din sensibilitatea recurentă a „maestrului”, din percepția revelatoare a unor puncte de vedere care negau subiacent reliefurile artistice oficiale. Astfel, devine „un potențial de răsmeriță” care naviga cu precauție printre „stâncile ascunse” ale reliefului comunist, descoperind necesitatea unei evaziuni argumentate pe terenurile

(Continuare în pagina 33)



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

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

