

TRIBUNA

224



Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul XI • 1-15 ianuarie 2012



Monika Grubizna
Bicicletă, serigrafie,
2008

Crâmpoie din simbolistica Clujului

Dumitru Suciu

Nicolae Goja Fabrica de iarbă	Marius Ianuș Scrisoare către confratii mei scriitori	Adrian Tion Tu de ce iubești Romania?
--	---	--

Ilustrația numărului: EXPOZIȚIA TRIBUNA GRAPHIC 2011/GRAFICĂ POLONEZĂ

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

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

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu
(fotoreporter)

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**bloc-notes****O întâlnire artistică nodală****Ovidiu Pecican**

Aventura *Tribuna Graphic* continuă cu ediția 2011. Organizată în același parteneriat dintre Consiliul Județean Cluj, revista *Tribuna* și Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, a doua expoziție anuală pusă sub genericul menționat l-a avut, și de astă dată, drept curator pe plasticianul Ovidiu Petca, acompaniat de un comitet de organizare format din publicistul și universitarul I. Maxim Danciu, din Nicolae Sucală-Cuc și din plasticianul și directorul muzeului pomenit, Călin Stegorean.

Ediția de anul trecut a pornit de la o realitate profundă a locului: relațiile strânse dintre Transilvania și Polonia. Nu mai trebuie amintit că un principe de la Alba Iulia (1571-1575), Ștefan Báthory (n. 1533 – d. 1586) a devenit rege al Poloniei din 1575 până la moartea sa (1586). Vremea când Mihai Viteazul a stat pe cele trei tronuri ale provinciilor ce alcătuiesc astăzi România (1600) a fost și una de contacte armate și politice intense cu Polonia. Alte aventuri princiare, mai puțin calme, l-au purtat pe Gheorghe Rákóczy al II-lea (n. 30 ianuarie 1621 - d. 6 iunie 1660, principe între 1648-1660) în campanii poloneze nenorocoase (1648, 1657), de aici trăgându-i-se, în cele din urmă, și maziirea, iar apoi moartea. În fine, la sfârșitul Primului Război Mondial, România Mare nou răsărită în istorie devenea vecină directă, în nord, cu Polonia reconstituită de curând, într-o aventură scurtă, sfârșită dramatic, după numai două decenii, datorită destinului instabil al Europei Centrale în acea perioadă. Astăzi, județul Cluj este înfrățit cu regiunea Malopolska, situație care asigură, în principiu, un cadru potrivit întâlnirilor artistice, și nu numai.

Iată cum o modernitate tumultuoasă, înscrisă de-acum în genetica devenirii noastre, a creat în modernitatea și contemporaneitatea ce ne învăluie în haloul lor persistent un halou care nu putea rămâne fără urmări. Nu este de mirare că, trecând moștenirea despre care vorbesc aici pe seama culturii și lăsând muzele să vorbească atunci când, din fericire, armele tac, clujenii s-au asociat cu parteneri polonezi din același mediu de producție creatoare, obținând participarea a treizeci de graficieni în plină viață și activitate, ale căror nume se leagă de mediile citadine și universitare cele mai fertile din țara lor. Așa se face că în selecția *Tribuna Graphic 2011* au intrat Tomasz Barczyk, Marcin Bialas, Elzbieta Cieszyńska, Janusz Jerzy Cywicki, Andrzej Dudek-Dürer, Piotr Gojowy, Ewa Gordon, Jan Gordon, Michal Grabowy, Monika Grubizna, Alicja Habisiak-Matczak, Wiesław Haladaj, Andrzej Jaworski, Celina Kirchner, Antoni Kowalski, Krzysztof Krawiec, Henryk Krolikowski, Tomasz M. Kukawski, Ewa Lesser, Malgorzatas Luszczyk, Jaroslaw Nowak, Katarzyna Pyka, Tadeusz Ramik, Maksymilian Snoch, Magdalena Szplit, Anna Trojanowska, Monika Wanyura-Kurosad, Katarzyna Winczek, Czesław Wós și Piotr Zaczek, artiști aflați cu toții pe o treaptă semnificativă a căutărilor în domeniul plasticii și, totodată, al notorietății publice, în pofida apartenenței lor la diversele contingente de vârstă ale generației actuale.

Ceea ce frapează dintru început în cazul exponatelor este plasticitatea inventivă și rafinată, nemărginită de tradiția hașurărilor și fără a ține seama de opreliștile sobrietății unei întregi tradiții a alb-negrului. Nici tehnicile nu rămân doar cele știute înainte de inventarea computerului, multe dintre lucrări fiind rezultatul interacțiunii dintre autor și

mediul digital. Faptul este semnificativ într-un moment în care digitalul – care marchează din greu toată paleta artelor vizuale – se manifestă în câmpul artistic și ca un teren al căutărilor experimentaliste împinse în prim-plan sub numele generic de *new media*, fiindcă arată, prin repeziciunea cu care s-a produs asimilarea artistică a posibilităților noi revoluții din sfera informațiilor și a comunicațiilor, că, până la urmă, pe seama experimentării rămâne doar vârful unui aisberg al tatonărilor din care majoritatea experiențelor a și fost asimilată, din mers, în câmpul artei.

Posesori ai unuia dintre limbajele universale, ce nu necesită traduceri – aidoma muzicienilor, dar cu alte mijloace – graficienii par să fie prin excelență pregătiți pentru întâlnirea cu noul, vădind o mentalitate de conchistadori aplicați transformării tehnicului în fapt artistic și deci în prilej de manifestare a spiritului și sufletului. Este, într-un fel, un răspuns robust și încrezător la întrebarea formulată de Martin Heidegger odinioară cu privire la esența tehnicului. Oricât de acaparant ar fi acesta, și oricât de departe ar fi el împins, până la urmă devine clar că tehnicul în artă este un mediu și trebuie tratat ca atare, chiar dacă pentru un alt gânditor contemporan mediul era însuși mesajul (Marshall McLuhan). Pasionant este și că, în ce privește grafica, ea se particularizează în raport cu alte expresii ale plasticii, printr-o opțiune, de multe ori, preponderentă în raport cu noțiunea de unicat, pentru realizarea de tiraje originale, ceea ce nuanțează înțelegerea unicității și include și o perspectivă oblică asupra diversității. În această tentație nu trebuie citit doar un reflex al istoriei – prin accesul masificat la expresia artistică și prin aducerea în prim-plan al gândirii și regimurilor politice democratice –, ci și o opțiune survenită în întâmpinarea unui viitor care rezervă raportului dintre unu și multiplu alte înțelegeri și moduri de operare. Sub semnul unor asemenea transformări de adâncime, imaginile produse de plasticieni lucrează și subliminal, nu doar prin oferta tradițională făcută percepției, unde ochiului îi revenea privilegiul stabilirii contactului suveran cu proiectul artistic. „Mutația semnelor” de care vorbea René Berger își face simțită dominația și în câmpul graficii, iar viitoarele colocvii internaționale – care s-ar putea desfășura și la Cluj cu mari foloase pentru membrii breslei și pentru publicul specializat sau nu – ar putea ajunge la concluzii pe care, în planul realizărilor, graficienii polonezi prezenți pe simezele *Tribunei Graphic 2011* le anunță deja. (Este semnificativ, în această ordine de idei, că muzica însoțitoare a expoziției aparține unuia dintre artiștii expuși, lui Andrzej Dudek-Dürer, arătând – dacă mai era cazul – că explorarea spațiilor grafice se face, în cazul lui, mână în mână cu această artă a sculptării în... timp, care este muzica.)

Reflecțiile de față ar putea continua cu referiri la opțiunile cromatice, la conținuturile de o varietate debordantă și, per ansamblu, la oferta generoasă a selecției. Mă opresc totuși aici, bucuroș de întâlnirea pe care *Tribuna Graphic 2011* o prilejuiește clujenilor, invitând degrabă vizitatorii în spațiul muzeal al Palatului Bánffy.

Responsabil de număr: **Claudiu Groza**

Acorduri europene vs. jurăminte de vasalitate

Marius Jucan

La ora și în anul când acest articol va apare, multe din datele problemei se vor fi schimbat sub bombardamentul continuu al informațiilor. Dacă totuși, va rămâne ceva de bun simț din articolul de mai jos, ceva care să justifice titlul contondent în trecerea spre un alt an, va fi ceva similar prezenței unei hainei vechi, atârând stingheră în cuier. În lumina târzie în care plutesc amintirile petrecerii de revelion, e timpul să realizăm cu acuitatea proaspătă a noului an că Germania a devenit protectorul Europei. Și de asemenea că vechea și noua ei virtute, ordinea, și-a întors spre noi fața financiară.

Era firesc să se întâmple așa, vor spune unii, încă încrezători în viitorul UE. De un firesc aproape fatal, vor afirma alții, mahmuri încă de la sfârșitul anului trecut, cu toții îngrijorați de faptul că pieptul generos al Germaniei va alăpta cu restricții idealismul comunitar al Europei și buzunarul imens al NATO. Odată cu febra puerperală a monedei euro, a sosit și vremea înțărării, căci cum se vede pe zi ce trece, laptele frăției europene se înăcrește pe buzele consumatorilor. *Realpolitik*-ul bismarckian se întoarce pe continent, lipsit de cunoscuta cască militară, purtând în schimb o ghilotină financiară în a cărei nișă de temut celelalte guverne europene își vor aduce suveranitatea la ciuntat. Înainte de micile și neplăcutele, obligatoriile detalii chirurgicale, discuția despre suveranitatea europenilor este tot mai mult o chestiune ce ține de disputa despre sexul îngerilor, decât de realitate. Guvernele continentului (excepție cel britanic) se pregătesc să recite jurăminte de vasalitate. Textele sunt vechi, se știe, actorii sunt însă noi. Spectacolul a început din istorica noapte de decembrie de opt spre nouă, când, de pildă, președintele român s-a alăturat politicilor financiare franco-alemane, trecând elastic de pe aliniamentul București-Londra-Washington pe linia Berlin-Paris-București.¹

În deja comentatul articol „Legăți-vă centurile” („Buckle up”) din *The Economist* se spune că în viziunea Bucureștii viitorul românesc e mai pauper în absența băncilor străine. Capitalismul sălbatic, nimeni altcineva, a pus sub obroc bunăstarea cetățenilor. Un paragraf consistent al articolului stăruie asupra dezastrului din sistemul sanitar, iar altul descrie neiertător strângerea „contribuțiilor sociale” de pe pielea tuturor, inclusiv de pe cea a pensionarilor. Se reiterează în registru negativ punctele tari ale democrației carpato-dunărene, birocrația și corupția, cele ce scufundă micile procente de creștere economică în crisparea cu care românii așteaptă noile cote ale sărăciei. Încurajator este doar sfârșitul articolului în care se spune că doar 7% din români cred că guvernul face bine ce face.² Nimic însă, despre ce le rămâne de făcut restului de 93%, în caz că aceștia nu ar ști, sau ar fi în continuare indeciși.

„În ceea ce pare a fi o nouă și periculoasă fază a crizei, tensiunile generate de criza euro-ului încep să destabilizeze democrațiile europene” se scrie într-un important ziar spaniol.³ Substituirea liderilor politici cu tehnocrați și deteriorarea implicită a democrației, amenințarea populismului

de dreapta și/sau de stânga, apariția unor „mâini de fier” locale, posibil chiar la nivel european, sunt câteva consecințe imediate ale disciplinării financiare, fără de care însă euro s-ar prăbuși. În obișnuita sa rubrică din *The New York Times*, Paul Krugman crede că e timpul ca ceea ce se întâmplă în Europa, să se numească depresiune. Economistul american, un fidel al liberalismului, scrie că gravitatea situației din Europa nu este încă pe deplin realizată.⁴ Criza euro nu ucide doar economiile continentului ci visul european, aducând la capătul său hegemonismul german. Preludiile la un regim european de forță se cântă deja în Austria, Finlanda și Ungaria, unde autoritarismul are tonalități xenofobe.

„Dizonanțele europene neliniștesc piețele” titrează *Le Figaro* în ediția sa din 15 decembrie, notând că „elanul *sommet*-ului european, s-a răsuflat”, la șase zile după. Noul pact de stabilitate financiară este pus sub semnul întrebării de Suedia, Danemarca, Cehia, Ungaria. Integrarea europeană atinge, în fine, chestiunea intimă a fixării impozitelor naționale de la Bruxelles, ceea ce ridică obiecțiile prompte ale Irlandei. Într-un articol de la sfârșitul lui noiembrie 2011, demn de menționat, un editorialist italian afirmă că „europenii sunt prizonierii dogmei germane”, exacerbând pătimăș unele episoade din istoria relativ recentă a răpirii Europei de către Germania.⁵

À-propos de răpire, în albumul mitologic al Europei, frumusețea acesteia a avut mereu un *je ne sais quoi* politic. Raptul Europei nu s-a consumat decât după ce frumoasa fiică a zeului Agenor, sedusă de travestiul viril al zeului, la rândul lui vrăjtit de nuree fecioarei, a încălecat splendidul animal. Era de vină Europa pentru frumusețea ei? Nu, ar fi răspunsul candid și rapid. Prințesa era inocentă. Da, ar veni răspunsul mai copt. Gestul fecioarei aburcate pe taur a fost demăsurat, tehnic vorbind, un *hybris*. Ingineria financiară a UE s-a încurcat rău de tot în *hybris*-ul economic al statelor europene, și doar Germania mai poate salva situația. *Deutschland sei Dank!* am spus cu toții după postludiul grec al acestei toamne. Dar acum toată lumea se întreabă: cine urmează?

Modificarea iminentă a tratatelor europene demonstrează că UE a încălecat starea de excepție, și că, la fel ca odinioară frumoasa Europă, UE nu se simte în siguranță condusă de galopul vijelios al Germaniei. Ironic sau nu, după ce a criticat excepționalismul american prin voci tot atât de diferite precum cele ale lui Gerhard Schröder, Jürgen Habermas, Germania se pregătește să depășească Statele Unite în topul resentimentelor europene.⁶ Între disciplina financiară germană care va genera cu siguranța un ambient politic drastic și eurasianismul unei Rusii care crește autocratic și inexorabil, suveranitatea multor țări europene, inclusiv cea a țării noastre, va fi probabil tot atât de des întâlnită precum floarea de colț (*Edelweiss*).

„Suveran este cel care decide asupra excepției”, scria cândva Carl Schmitt, autor care ar merita citit în aceste zile și în cele ce vor urma, cu voce tare.

Georg Simmel, un alt autor german, făcea la începutul secolului trecut câteva considerații de finețe privind *stilul* vieții moderne. Se referea la conexiunea dintre „energia” intelectuală și energia produsă de economia bazată pe bani, în contrast cu emoțiile și sentimentele din epoci când acest fel de economie nu prevala.⁷ Banul, scria sociologul, este oriunde perceput ca scop, ceea ce determină preschimbarea unei multitudini de lucruri percepute ca scop în sine, în mijloace. Dacă banii constituie mijlocul omniprezent, relativizarea și serializarea tuturor celorlalte elementele constitutive ale vieții noastre urmează cu necesitate. Suntem martorii transformării tuturor elementelor vieții în mijloace, a relativizării a ceea ce era caracterizat de autonomie ori absolut.⁸

Cărarea sinuoasă a crizei din zona euro, pe care actualul guvern ne duce cu încăpățănarea personajelor nevăzătoare din parabolicul tabloul al lui Breughel cel Bătrân, ne aprinde în minte câteva întrebări. Susțin sentimentele și emoțiile noastre sacrificiul euro-german? Unde se vor decide pașii următori? Aici, în România, acolo, la Bruxelles, dincolo, la Berlin? Va exista un moment în care să discernem diferențele dintre tratative, certuri, acorduri, jurăminte de iubire ori de vasalitate?

Note:

¹ Probabil că alegerea domnului președinte ar fi fost alta, sau tot aceeași, dar mult mai bogată în nuanțe, dacă domnia sa ar fi (re)citat înaintea de istorica ședință de noapte, „Nuit de décembre” de Alfred de Musset și „Noapte de decembrie” de Alexandru Macedonski.

² *The Economist*, December 10th-16th, 2011

³ „La democracia puesta a prueba”, *El País*, 12 de noviembre 2011.

⁴ Paul Krugman, „Depression and Democracy” *The New York Times*, December 11, 2011.

⁵ Sergio Romano, *Corriere della Sera*, 27 novembre 2011.

⁶ „Wut auf Deutschland”, *Der Spiegel*, 25 November, 2011.

⁷ Georg Simmel, *The Philosophy of Money*, third enlarged edition, Routledge, London, 2004, p. 433.

⁸ Idem, p. 435.

Erată

Cititorii revistei *Tribuna* sunt rugați să corecteze în articolul meu „Balul intelectualilor” din numărul 223/ 2011 expresia „montagne roumain” cu „*montagne roumaine*”. Mulțumind pentru îngăduință, autorul.

cărți în actualitate

Horia Bădescu - O noapte cât o mie de nopți

Lucian Gruia

Coperta recentului roman publicat de Horia Bădescu la Editura Limes (Cluj-Napoca, 2011), reprezentând un manuscris desfășurat circular, sugerând timpul reversibil (desen Ionela Micodin, în proiectul lui Cristian Cheșuț) și titlul cărții, *O noapte cât o mie de nopți*, sugerează o atmosferă de basm. Caracteristica principală a basmului o reprezintă timpul magic și întâmplările fabuloase. De altfel, însuși Timpul devine personajul principal al cărții pe care o prezentăm. Profesorul Maxențiu, unul dintre eroii romanului, afirmă: „poate că timpul este, zic, altceva decât ne place nouă să credem. Poate că nu noi locuim în timp, ci timpul ne locuiește și-atunci fiecare dintre noi viețuiește într-o altă durată și s-ar putea ca ziua de astăzi a dumnitale să fie alta decât a mea! S-ar putea să trăim în zile diferite, ba chiar în ani diferiți.”

Personal, interpretez această afirmație în sensul că Timpul abstract, categorial, este nemanifestat și înglobează toate posibilitățile. Când se materializează într-un personaj, dobândește aspecte concrete, specifice, subiective. Personajele, chiar dacă se află în același loc, trăiesc în timpi diferiți. Timpul apare, în acest roman al lui Horia Bădescu, cea mai importantă componentă a sufletului, sau cadrul predestinat în care acesta se manifestă. Moartea nu reprezintă sfârșitul existenței ci sufletul își pierde memoria, adică timpul subiectiv, individual, se reintegrează în marele timp abstract, nemanifestat (tot astfel se resorb în absolut, diferențialele divine blagiene, în momentul extincției). Viziunea horiabădesciană asupra timpului confirmă mitologia greacă în care trei *moire* urzesc și taie firul vieții (Lachesis, Clotho și Atropos). Din platonism se poate reține că înaintea reîncarnării, sufletul bea apa râului Lethe și își pierde memoria, adică uită cunoștințele dobândite în starea de grație, când, eliberat de trup, trăia contopit cu gândul zeului.

Aventura temporară concretă, se petrece în spațiu. La Horia Bădescu, spațiul este comun, locul de întâlnire al diverselor personaje. Dar timpul curge diferit pentru fiecare. Nu e vorba de un timp sacru și unul profan, ca la Mircea Eliade (mitul eternei reînnoiri), ci de un timp fabulos, magic, care nu mai curge liniar. Prin această caracteristică, timpul, în concepția lui Horia Bădescu se apropoie de timpul circular, sacru, teoretizat de Mircea Eliade și reprezentat de desenul manuscrisului de pe coperta cărții (timpul acesta, în care sfârșitul coincide cu un nou început, poate fi simbolizat de șarpele mitic Uroborus, care își devora propria coadă).

În desfășurarea epică a romanului se petrece o călătorie în vis, cu un tren fantomă. Mircea Eliade, în *Încercarea labirintului și în drumul spre centru*, afirmă că, indiferent de spațiul fizic parcurs, călătoria se desfășoară în interiorul nostru, spre noi înșine, spre centul ființei. Localitatea în care se petrece acțiunea, Siniștea, parcă accentuează supoziția. Denumirea include *sinele*, care în termenii lui Constantin Noica reprezintă mai mult decât eul, adică ordinea și

libertatea în care eul se încadrează când se regăsește pe sine, în devenirea într-o ființă (*Rostirea filosofică românească*, Ed. Științifică București, 1970). Cam în acest sens se desfășoară călătoria personajelor din trenul imaginar al romanului, ca o căutare de sine întru eliberare și împăcare cu sine („pe mine mie redă-mă” – spune Eminescu). Pentru aceasta, personajele trebuie să treacă importante probe inițiatice, de cele mai multe ori, dureroase. Să urmărim succint încercările prin care trec personajele lui Horia Bădescu și în ce manieră ajung acestea să se regăsească pe sine.

Personajului principal, Serafim Onul (care, conform numelui său, pare să întruchipeze îngerul păzitor al omului, sau Omul cu majusculă, care o salvează pe Elina de la viol) își începe călătoria ca urmare a unei telegrame enigmatice, pe care nu se știe cine i-a trimis-o (destinul?) și prin care este chemat în localitatea Siniștea (să-și regăsească sinele), ca să preia valiza cu cărți, pe care i-o lăsase moștenire misteriosul domn Milian. În valiză, Serafim descoperă, la loc de cinste, cartea de căpătâi a defunctului, o copie târzie a manuscrisului *Alf lailah na lailah*, dăruită de Nuredi Al Bassani califului Ali Al Mansur și pe care proprietarul scrisese cu cerneală verde: „Proviziile s-au terminat, burduful cu apă-a secăt, drumul pare fără sfârșit și Călăuza s-a rătăcit. Cum vei mai ști încotro ai plecat, dacă mergi cu pas sigur sau clătinat?”. Menționarea *Călăuzei*, mă duce cu gândul la filmul cu același titlu, al regizorului Tarkovskii, în care se desfășoară o călătorie similară, prin circumvoluțiunile cerebrale ale creierului (prin memorie). După o noapte de dragoste, în compania Elinei, Serafim vrea să plece, dar ninsoarea apocaliptică troienise drumurile și autobuzele nu mai circulau. Ștergerea peisajului, sub troienele de zăpadă, este similară ștergerii memoriei, reiterării timpului subiectiv individual, în cel abstract. Elina îi spune că va trece un tren care va opri lângă canton, unde drumul intersectează calea ferată, pentru că la Siniștea nu e nicio gară. Și într-adevăr, trenul misterios sosește. Acum începe călătoria care, până la urmă, se petrece în visul lui Serafim.

În trenul fantomatic, Serafim cunoaște mai multe personaje ciudate, care pot reprezenta diverse ipostaze ale propriului său eu.

Două din personajele cărții, domnul Manu (a cărui aventură o descrie doamna Olimpia, îngrijitoarea acestuia) și Eulampia (a cărei istorie tragică o relatează Salomia), ajung să se împace cu sine, numai prin extincție. În aceste cazuri, modelul concret nu se poate suprapune peste cel absolut decât în abstractul temporal nemanifestat.

Misteriosul Manu își cumpărase un telefon și aștepta zadarnic, în fiecare zi de naștere, să fie apelat. Când se petrece minunea, bătrânul îi spune Olimpiei că din aceea clipă „Ziua mea de-abia începe.” A doua zi, Olimpia îl găsește mort iar telefonul nu avea cablu pentru a putea fi introdus în priză.



Eulampia era o fată ștearsă, nebăgată în seamă de nimeni, nici măcar de părinții ei. „Anonima” începe să se privească într-o fântână „fără fund” și acolo vede o fată care devenea tot mai frumoasă, pe zi ce trece. Eroina îi zicea Salomiei: „Vezi... asta-s eu și nimeni nu vede!” Iar despre chipul văzut în adâncuri: „O să mă duc într-o zi să mi-l iau înapoi.” Și după dispariția ei, oamenii descoperă în fântână, o fată răpitor de frumoasă, îmbrăcată în hainele Eulampiei.

Profesorul Maxențiu va trăi succesiv doi timpi diferiți, al său și al altuia. După ce va primi cadou un ceas de buzunar (într-o prăvălie săsească din centrul vechi al Sibiului), al cărui ochi, gravat pe capac, îl privea halucinant (ceas mecanic, care pornește de la sine în momentul intrării în posesia sa și nu se mai oprește până când nu se va debarasa de el), eroul va trăi timpul celuilalt, al fostului proprietar. Se regăsește pe sine, după ce uită întâmplător, sau mai degrabă vrea să uite, ceasul tulburător, pe masa restaurantului gării, unde băuse o cafea cu rom, în așteptarea trenului fantomă, de la miezul nopții.

Colonelul Zagura, trăiește și el două perioade temporale diferite. Una fabuloasă, în timpul detenției sale la Poarta Albă (sub regimul comunist), apoi, reintegrându-se în viața normală, la Tulcea, se regăsește pe sine, deși sub o altă identitate. În prima perioadă, regăsim iarna apocaliptică, în deltă, unde eroul evadat din pușcărie, este salvat de la moarte de lipoveanca Uzlina, cu prețul propriei ei vieți. Ca și în cazul sosirii lui Serafim la Siniștea, iarna absolută echivalează și acum cu o ieșire din timpul individual.

Calistru, pictorul, se va regăsi pe sine, după întoarcerea de la Paris, în țara natală. Urmărind niște afișe, de pe stâlpi, pe care scria „Il y a des jours quand on est trop seul / Sunt zile în care ești mult prea singur” și pe care simte că parcă i-ar fi adresate, urmărindu-le traseul, ajunge într-un impas dosnic unde simte „o teribilă senzație de vid și de frig, de pustiu visceral, de spaimă cuibărită în străfundul stomacului. Ca și cum pustiu ar fi venit peste mine și m-ar fi

înghițit. O jale nesfârșită, un urât copleșitor, care nu erau ale mele dar care mă invadaseră odată cu spaima teribilă, de care mă izbeam ca de un zid nevăzut ce-mi interzicea să mai fac un singur pas.” Și pictorul va picta chipul copleșitor al spaimei absolute, dar la expozitie colecționarii, deși foarte impresionați, se tem să cumpere tabloul. Autorul, ca să se libereze de angoasa insuportabilă, revine acasă.

Doctorul Velciu – șef de promoție – renunță la cariera de asistent universitar sau medic la spitale mari din capitală și alege un spital pârilit de provincie, unde fiica decanului, care-l îndrăgise probabil pentru viitorul său, nu-l urmează. Aici, din cauza dotării tehnice precare, nu-și poate practica meseria, dar se străduiește mult, până când izbucnește epidemia de vărsat negru și încep să moară oameni. La un joc de poker, având ca partener un personaj ciudat, cu ochi fascinanți (similari cu al ceasului din cazul lui Maxențiu), acesta, îi propune să mizeze pe tot potul. După ce doctorul câștigă, partenerul îi spune că a câștiga totul poate însemna, în alt context, a pierde totul. A doua zi, epidemia se retrage misterioasă, așa cum a izbucnit, luând cu ea cea mai de preț victimă, iubita perfectă a medicului.

În finalul romanului, Serafim care adormise în tren, se trezește în patul din locuința Elinei, aflând că în Siniștea nu există cale ferată, și nu poate trece niciun tren. Astfel, povestea se încheie circular, ca și manuscrisul desenat pe coperta cărții, accentuându-se încă o dată că aventura vieții (marea călătorie), se desfășoară în interiorul nostru.

Mai trebuie menționat faptul că și povestirea reprezintă aceeași modalitate de a te regăsi pe tine însuși: „fiindcă a povesti înseamnă, deopotrivă, a te povesti și povestindu-te te afli pe tine însuși” (Milian); „Suntem făcuți din amintiri. Trăim ieri cu iluzia că e astăzi!” (Roli Fischer);

„Și eu nu știu că dacă memoria e restul vieții sau viața e restul memoriei!” (Maxențiu).

Prin actul povestirii intrăm pe tărâmul cuvântului omenesc demiurgic, similar ca efect, în planul imaginarului artistic, cu logosul divin, creator în plan fizic.

Faptele și cuvintele omenești se petrec în cadrul timpului subiectiv, dar par dictate de un model/prototip din timpul abstract, relație care înseamnă destin: „Sunt lucruri pe care le faci pentru că trebuie, nu se mai poate altfel. Ele fac parte deja din trecutul tău atunci când sen-tâmplă iar întâmplarea e deja viitorul care vine cu o zi mai devreme.”

„Sunt istorii care se termină cu adevărat odată cu ultima vorbă! Povești care nu se spun decât o singură dată și într-un singur fel! (Velciu) (...) Sau altele care se sfârșesc înainte de a începe. Povești care nu se spun niciodată! (Serafim) (...) Numai că acelea sunt povești pentru morți! Viața se cumpără cu vorbe” (Zagura) (...) și moartea poate fi cumpărată cu vorbe! (Serafim) (...) sunt lucruri care n-au nevoie de vorbe ca să existe! Sunt lucruri acolo în lăuntru nostru, care, nu-i așa?, nu pot fi spuse și totuși, totuși...” (Serafim).

Poveștile care se sfârșesc înainte de a începe și cele care nu se spun, îmi par că aparțin timpului nemanifestat, la care accedem numai prin extincție. Că viața și moartea se pot cumpăra prin vorbe, mi se pare cel mai frumos omagiu adus creației literare/artei cuvântului.

Ionuț

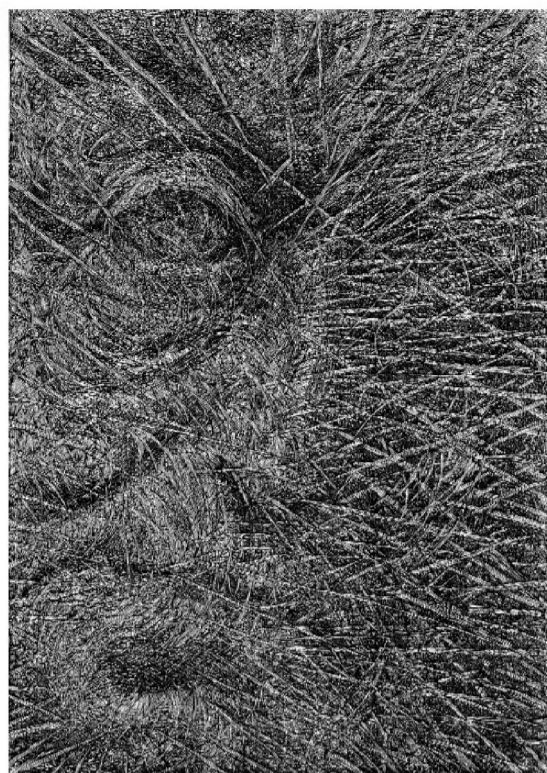
Gheorghe Secheșan

Ion Bogdan Ștefănescu
Cușca fără gratii
 Iași, Editura Opera Magna, 2010

Ca un iubitor atât al literaturii contemporane, cât și al celei tradiționale, m-am întrebat întotdeauna de ce scriitorii actuali nu se îndreaptă spre cultura noastră veche în demersul lor? În orice domeniu al artei, ca să nu mai vorbim de cel al poeziei populare, există structuri nu doar de un nivel estetic realmente valoros, dar și cu un fundament de sens, de simboluri, de mitologie și arhaicitate. Din nefericire, întreaga artă contemporană a alunecat spre consumism și „pragmatism”, rezumându-se la nivelul formei, al expresiei, al efectului facil. Ca să nu mai vorbim de „limbajul poetic” al tinerelor sau foarte tinerelor generații poetice, ale căror „poezii”, uneori, nu pot fi citite nici mamei, nici bunicii, și cu atât mai puțin micilor receptori. Iată că Ion Bogdan Ștefănescu, prin volumul *Cușca fără gratii*, apărută în 2010, la Editura Opera Magna din Iași, infirmă această temere și scrie o poezie „impotriva trendului”, ca să spunem așa, și care se revendică de la prozodia populară: „Mă uit la tine și mă-nchin,/ cu limba stinsă de pelin,/ mă zvârcolesc într-o clepsidră,/ mai încălțită ca o hidră/ nu pot să plâng cu nici o mână,/ nu pot să strig cu nici o vână./ nu pot să sparg oglinzi de piatră/ ce ne îngână și ne latră.” Deși prozodia, ca și tonalitatea generală a versurilor sunt populare, atât limbajul poetic, cât și sensurile dezvoltate pot fi catalogate drept profund moderne (sau, mă rog, post-moderne). Poemul *Cercul înroșit*, din care am citat, îmbracă, astfel forma imprecăției, a blestemului și a divinației din iubire. Credem că nu există un domeniu mai generos pentru poezie decât acesta. Și mai frumos și mai emoționant. Pe de o parte, din punctul de vedere al funcționalității, avem o specie unică, pe care am putea-o caracteriza drept *ură din iubire*. Cu alte cuvinte, descântecul, blestemul, sunt menite să abată un rău asupra ființei iubite, și care a trădat, dar care totuși continuă să fie îndrăgită. Nimic nu poate fi mai dramatic.

Pe de altă parte, limbajul descântecului este unul dintre cele mai interesante deoarece, datorită rigorilor și tabu-urilor de funcționalitate, conține cuvinte care, afirmă lingviștii, provin din substrat. Cele mai multe nu înseamnă nimic (poate vreodată vor fi avut un semnificativ), dar au *rezonanță poetică*, un halou care ține de *sunet* și nu de *sens*, neapărat. Apelul la instanțele mitico-magice este, de altfel, o constantă a acestei poezii care aduce un suflu nou și o speranță în contextul poeziei actuale tinere: „La îngeri mă întind/ la ursitoare/ Mă urc până la zei/ La Dumnezeu Mar / să-mi dea iubita înapoi” (*Strigăt de iubire*).

Să ne explicăm. Generația nouăzecistă, douămiistă și douămiezecistă nu are o identitate poetică proprie. Ea a preluat teme, motive, limbafe, lexic, toposuri de la optzeciști, fără însă a-și asuma *ideologia literară* a acestora. Toată această ricanare, persiflare, luare în derâdere optzecistă aveau un scop bine delimitat: acela de a ocoli vigilența regimului și de a-i da astfel cu tifla, estetic vorbind. Autorii grupării frecventau *Telquelismul*, și *Post-modernismul* american, noul roman francez și poezia americană cea mai nouă, teritorii pe care culturnicii vremii păseau ca pe

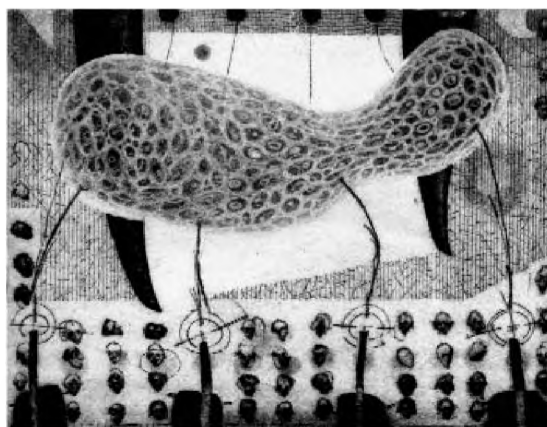


Wiesław Haladaj Apariție 13, linogravură

gheață. Dar asta nu înseamnă că refugiul formei a însemnat alungarea sensului, a simțirii puternice, chiar dacă ea era învelită într-un ambalaj *je m'en fichist*. Dacă nouăzeciștii se mai țin de „părinții literari” cei mai apropiați, nealungând semnificativ din textul poetic (cu totul), „nepoții” și „strănepoții” optzecismului se amuză mizând pe efectele de limbaj, cel mai adesea fiind vorba de unul obscen, trivial, chiar. Aceasta în mare vorbind, evident, noi nu „înfierăm” aici întreaga generație. Excepțiile sunt nu puține, fericite, și nu întăresc regula, căci ea este și așa îndeajuns de rea.

Un poet precum Ion Bogdan Ștefănescu se întoarce la sens, la adâncimea semantică pe care trebuie să o aibă poezia. Importantă în literatură este semnificația *mistică*, adică tot ceea ce găsim ca sens profund, misterios, divin, chiar. Or, marea greșală a post-modernității a fost aceea de a se cantona în estetic, în formă și în formalism. În felul acesta am început să numărăm merele (metaforele), perele (comparațiile) și prunele (epitetele) din coș, uitând să le mâncăm, pentru a vedea ce gust au.

Prin abordarea unor motive, precum cel al *pelinului* sau al *ursitoarelor*, Ion Bogdan Ștefănescu intră în arealul magiei populare, al plantelor de descântec, al instanțelor care ne ordonau destinul. Și, poate, o mai fac și astăzi, dar noi nu o știm.



Piotr Gojowy Apoteoza "Marelui Muc" în media

O monografie D. Stelaru

Ion Pop

Marius Nenciulescu
Dimitrie Stelaru și paradigma poetică a anilor '40
 Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2011

Cartea publicată de Marius Nenciulescu este primul studiu de sinteză consacrat operei acestui scriitor (1917-1971) în ansamblul ei, dintr-o perspectivă critică actuală, bine articulată. Cu excepția cercetării lui Emil Manu din 1984, parțială și destul de modestă ca aport interpretativ, nu s-au publicat până acum despre ea decât lecturi critice fragmentare. Teza de față are, așadar, meritul de a acoperi un spațiu al istoriei literare românești încă insuficient străbătut.

Structurată în opt capitole, cercetarea propune, dincolo de pragul unor *Preliminarii*, de situare contextuală, un studiu aplicat operei poetice a lui D. Stelaru, de la începuturile sale din anii '30 ai secolului trecut până în epoca de după Război și la dispariția autorului. O primă secvență abordează, din perspectiva criticii „tematice”, ipostazele eului liric, configurația spațiului, a decorului caracteristice, a limbajului poetic; a doua îl situează pe Dimitrie Stelaru în „contextul poetic” al anilor '40, punând în evidență afinități și elemente distinctive ale scrisului său în raport cu confracții de generație (Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru, Ben. Corlaci) și cu reprezentanți ai Cercului Literar de la Sibiu (Ștefan Augustin Doinaș). Este un capitol dens, în care portretul critic al poetului este trasat în linii sigure și expresive. La fel se întâmplă și cu paginile care privesc „destinul postbelic” al operei, când scriitorul reia sau dezvoltă elemente ale primei sale etape de creație.

Punctul de vedere al autorului lucrării, convingător demonstrat pe parcurs, este că prin opera poetului studiat, în acord cu așa-numita „generație a războiului”, „se produce despărțirea de radicalismul modernist (în sens larg, adică cuprinzând atât purismul, cât și poeziile avangardei) și revenirea la expresivitate, una ce însă a filtrat și asimilat lucrurile „viabile” din acesta” (p. 3). Are dreptate, pentru că, într-adevăr, D. Stelaru pune în centrul scrisului său liric o biografie ale cărei linii mari se dovedesc a fi foarte apropiate de viața omului concret Stelaru, cu tribulațiile sale de ființă boemă, trăind la limita mizeriei, surprinsă în elemente de comportament „realist”, în contrast cu ipostaziile de factură mai mult sau mai puțin livrescă, propuse de modernistii epocii.

Urmărind, într-o primă secvență importantă a cărții, tocmai aceste ipostaze ale eului liric, Marius Nenciulescu atrage, de altfel, atenția de la început asupra alternanței dintre reprezentările „terestre” și cele „astrale” sau „idealiste”. În seria celor dintâi sunt identificate imaginea damnatului, a „poetului famelic și vagant”, care atrage nu numai date ale portretului de factură romantică ale subiectului (atribute ale damnatului, poetului mesianic, trăsături ale „regalității” și sacralității, solitudinea, obsesia morții etc.), ci și note de un realism accentuat până la intensități expresioniste. Asemenea măști ale eului sunt inventariate diligent, în sintagme definitorii din care se combină și structurează într-un mozaic expresiv figura emblematică a unui bard la care anumite „locuri comune ale romantismului românesc” sunt reluate și reciclate, amintind chiar de un Bolintineanu, de Eminescu, prin care se reabilitează figura geniului, caracterul himeric-oniric al viziunii poetice, asocierea erosului cu sentimentul morții. Nu scapă

nici cota de teatralitate a „gesticii patetice, spectaculare”, fără, însă, note importante de stilizare și ritualizare. În ce ne privește, credem că se putea insista în analiza acestei laturi de înscenare a discursului poetic al lui D. Stelaru, dată fiind importanța ei în opera sa.

În orice caz, abordarea chestiunilor legate de configurarea spațiului poetic, datele selectate ca definitorii se referă la un „univers himeric”, o „irealitate difuză, un fabulos de natură onirică”, cu personaje de evidentă extracție romantică, demonic-titaniană, deși alte înfățișări specifice romantismului apar mai puțin cultivate, ca de exemplu reveria în decor natural sălbatic și măreț. În schimb, e subliniată apetența pentru cadrul astral, regimul sublim al viziunii spațiale, preferința pentru spațiul nordic, magia selenară. Absente din tematica scrisului poetic al lui D. Stelaru, „pariotismul, națiunea, istoria, lupta socială, elementele de culoare locală, folclorică, însemnate pentru romantismul românesc, cedează locul vizionarismului de romantism înalt, proiecțiilor mitice și cosmicității, misterului lumii.

Pentru punerea în relief a acestor trăsături, este analizată pertinent structura discursivă a poemelor (alegorism, caracter oracular, mixtură de stil „înalt” și „jos”, îndrăzneli de factură expresionistă și, în sens mai larg, avangardistă). Concluziile la care ajunge analistul subliniază însă, pe drept cuvânt, opoziția, în genere, a scrisului său față de limbajul ermetizant și manierist al multor poeți ai momentului și opțiunea pentru confesiune și o anume simplitate a expresiei.

A doua mare secțiune a studiului are în vedere situația lui D. Stelaru în „contextul poetic al anilor '40”. Pe baza câtorva referințe reprezentative din peisajul poetic și critic al momentului (Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Petru Comarnescu, Radu Stanca), se conturează o atitudine schimbată față de scrisul liric contemporan, indicând „depășirea modernismului” în sensul său cel mai larg, de la ermetism la avangardă, fără să se omită că și noua atitudine este, în fond, tot modernistă, numai că într-un înțeles mai atenuat. În acest cadru, practica creatoare a lui D. Stelaru se individualizează prin câteva elemente mai „conservatoare”, ținând de continuarea reprezentării de tip romantic a poetului-geniu-neînțeles accentul pe subiectivitate, prelungirea unor măști frecventate de tradiția poetică europeană, precum cea a poetului „famelic și vagant”, cu trăsături „villonești” etc. Angoasa de tip expresionist, elementele poeziei, atitudinile avangardiste îmblânzite trimit, în schimb, la tradiția modernistă mai recentă. Alte trăsături precum „narativitatea și descriptivismul”, „negarea poeticului” prin apropierea de aspectele urâte și repugnante ale vieții, cultivarea banalului cotidian sau a fantezismului grotesc – toate definind, în grade diverse, poetica acestei epoci, care mai adaugă la depozitul său de atitudini în raport cu aceste date, din nou „reabilitarea biograficului, anecdotului, inflexiunilor retorice”. Nu e omis nici exemplul Bacovia, fructificat în creația mai multor reprezentanți ai poeziei anilor '40. Împreună și în grade diferite, asemenea elemente sunt identificate și la D. Stelaru, al cărui portret critic capătă în felul acesta un relief mai puternic.

Cu astfel de antecedente, creația lui Stelaru din anii de după Război poate fi mai ușor înțeleasă. Notând concesiiile făcute de poet comenzilor ideologice proletcultiste, autorul tezei se oprește, cum era și firesc, mai ales asupra poemelor din

antologiile inaugurate cu *Mare incognitum* (1971). Multe noutăți nu sunt de remarcat acum, gustul pentru înscenare și teatralitate se păstrează, sub accente adesea mai apăsat expresioniste și cu unele ecouri venind dinspre suprarealism. Scăderile de nivel estetic nu sunt, nici ele, trecute cu vederea.

Trecând la comentarea scrierilor lui Stelaru- autorul de *Basme în versuri povești* (este titlul capitolului III), Marius Nenciulescu ține seama, cum se cuvenea, de specificul acestei formule literare, cu convențiile și tipurile ei de discurs, uneori afectate – iarăși – de injoncțiunile ideologiei momentului. Experiențele din sfera dramaturgiei, cărora li se dedică secvența următoare, sunt privite în strânsă legătură cu paginile precedente, dat fiind caracterul de feerie al unor compuneri precum *Șarpele Maraș* și *Vrăjitoarele* (ultima e o dramatizare a basmului *Fata pădurarului*). Materia abordată aici, inegală ca substanță și valoare, nu permite criticului explorării prea aprofundate, iar considerațiile cu adevărat interesante întorc, inevitabil, glosa doar către expresivitatea poetică a unor pagini. Tot așa, în partea din studiu consacrată *Prozei*, comentatorul trebuie să înfrunte convențiile impuse oficial literaturii anilor '60 (volumul de proză *Fata fără lună* datează din 1967). „Confecționate – cum se scrie într-un loc – în spiritul tiparelor tematice ale „obsedantului deceniu””, aceste proze încurajează și mai puțin comentariul, astfel încât interpretul lor se arată în chip vădit incomod de puținătatea substanței artistice a produselor, de unde și impulsul de a „salva” măcar unele pasaje cât de cât lizibile. Nu este, prin urmare, partea cea mai rezistentă a gloselor sale, iar unele dintre complezențele față de acest capitol al scrisului lui Stelaru sunt de revizuit.

Lectura câștigă în mod explicabil în relief în partea a VI-a a cărții, unde, sub titlul *Viață și literatură*, este citită critic memorialistica lui D. Stelaru, în speță volumul *Zeei piind șoareci*, publicat în 1968 și care, spre deosebire de teatrul și proza poetului, a avut și un mai semnificativ ecou critic. Caracterizat drept „epopee a istoriei personale” a poetului, acest volum este citit atent, în încercarea de a distinge stratul autentic memorialistic de cel ficțional. Or, se vede foarte limpede că acesta din urmă îl concurează serios pe cel dintâi, permițând astfel o expresivă apropiere de opera poetică, cu gustul ei pentru înscenare, fantazare și mistificație. O trecere în revistă, adnotată pertinent, a receptării critice a operei scriitorului face obiectul secțiunii următoare, iar paginile concluzive recapitulează sintetic rezultatele analizelor de pe parcurs.

În ultimă instanță, mica monografie a lui Marius Nenciulescu vrea să demonstreze – și reușește în esență, diligent și echilibrat – că printr-un poet ca D. Stelaru se ilustrează o anume relativizare a „radicalismului modernist”, deopotrivă în sensul său „purist” și ermetizant, și în cel avangardist, în favoarea unui soi de întoarcere la expresivitate, pe o linie de mijloc între un anume romantism (de sursă poescă) date ale expresionismului mai curând stilizat, cu repere prin Trakl, și „transfigurarea” modernistă a datului existențial.

Lighioana și medicul

Dorin Mureșan

Ioana Negoescu,
Jurnal cu tine, o lighioană și restul lumii,
Cluj-Napoca, Editura Limes, 2011.

Pe Ioana Negoescu o cunosc de câțiva ani, primele discuții cu ea purtându-le pe *clublitar.ro*, pe vremea când acest site abia își pornise motoarele. Acolo ne-am citit reciproc o bună vreme și, cu timpul, am aflat că este medic la un spital de recuperare din Băile Felix. De asemenea, am aflat diverse detalii referitoare la relațiile profesionale pe care le are cu pacienții săi (unele cutremurătoare), dar și altele referitoare la frământările din viața ei. Nu exagerez atunci când spun că am fost mai tot timpul informat, pe diverse căi, despre cutremurele masive care i-au zguduit existența, și că întrevedeam publicarea cărții despre care e vorba aici, mai exact, debutul său în poezie, apărut anul acesta la editura Limes, și care poartă un titlu destul de explicit: *Jurnal cu tine, o lighioană și restul lumii*. Explicit pentru că țesătura lirică a cărții poate fi ușor vizibilă/citibilă și interpretabilă în și prin chiar acest titlu al ei.

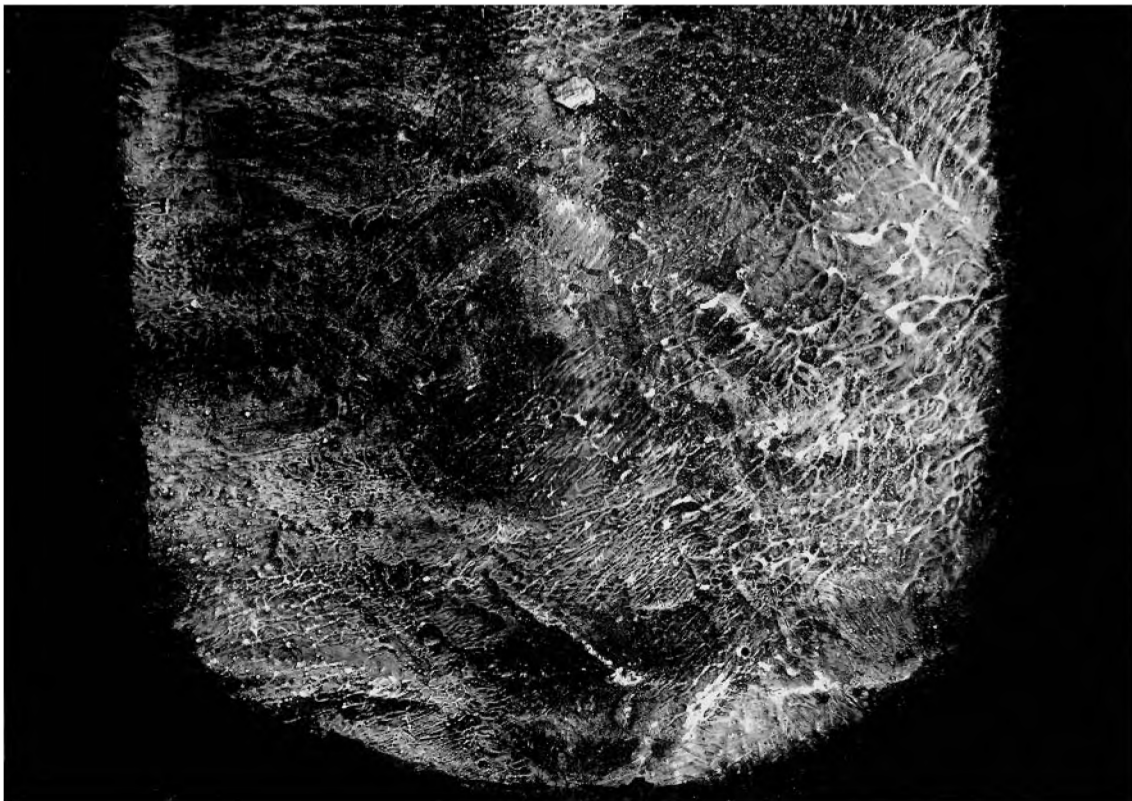
Volumul este destul de bine încheiat, deși am simțit în partea a doua o detensionare a lirismului, și nu întâmplător aici văd primul risc la care se supune autoarea: ea redă totul, ceea ce se vede și ceea ce nu se vede, atacă toate detaliile din toate perspectivele, le semnifică până la saturație (uneori folosind repetiția unei imagini, a unei culori, dar nesistematic, ca într-un tablou suprarealist în care obiectele se întrepătrund într-atât încât își pierd contururile), ajungând la uzură, și asta pe fondul unei destul de vizibile lipse de stil. Mai precis, autoarea oferă cititorului un fel de jurnal al introspecției, dar cu multe alunecări în spectral, fără a atinge însă religiosul. Nu e vorba de vreo escatologie sau de vreun poem "horror", ci de o proiectare pe ecranul unei realități cotidiene (mai concret e vorba de spitalul în care lucrează autoarea) a realității schizoide pe care o trăim, într-o măsură mai mare sau mai mică, fiecare dintre noi. În

fond omul nu are doar o calitate care, progresiv, ajunge să îl definească exhaustiv, ci dispune de mult mai multe "talente", fie că acestea pot fi valorificate într-un domeniu, fie că se manifestă în domenii diferite, chiar opuse. Ei bine, cred că tensiunea lirică, în cartea Ioanei Negoescu, își trage forța dintr-o astfel de situație, dintr-un tandem în care cei doi cicliști pedalează aparent și paradoxal în sensuri opuse. Căci, din ce am citit eu, s-ar părea că medicul Ioana Negoescu urăște poeta Ioana Negoescu, și, desigur, poeta Ioana Negoescu urăște medicul numit Ioana Negoescu. Problematic pentru volum e că acest război este oferit spre lectură și empatie preponderent din perspectiva poetei, prea puțin a medicului, iar poeta nu este alta decât acea "lighioană" din titlu. În concluzie, volumul este structurat după principiul diaristic: el redă în detalii stridente o succesiune de mici bătălii interioare în care lighioana trăiește mai mult sau mai puțin intens sentimente contradictorii față de medic.

Cine este, totuși, lighioana? Din cartea Ioanei Negoescu reiese că lighioana este poetul sau poeta care se ascunde într-un medic oarecare ce-și consumă viața într-un spital oarecare. Problema este, așa cum sugeram mai sus, că lighioanei îi repugnă trupul în care e prinsă. Sau poate nu atât trupul, cât ce face el. Interpretarea ar putea fi facilă dacă am asocia lighioana cu artistul, adică claustratul benevol, și medicul cu omul simplu, adică cu responsabilitatea față de ceilalți, socialul, cu toate că însăși poeta o face: "prescriu o rețetă pentru calmante destul de puternice. pentru câteva clipe îmi asum responsabilitatea" (*jurnal de fiecare zi și noapte*). Volumul nu mizează pe un astfel de conflict (slavă Domnului!). Ba aș spune că, în ciuda aparentei uri, lighioana nu își dorește să fi fost altfel. Spitalul îi oferă mediul perfect pentru respirația sa creativă. Tensiunea lirică crește organic pe incapacitatea ei de a controla complet trupul acela responsabil, politic, supus convenției: "ea ți se întoarce noaptea acasă și se dezbracă de tine/ te desface în fâșii de neon" (*lighioana*). Astfel, lighioana vede în acest trup, al medicului, un "câine galben" foarte sugestiv, un soi de

animal domestic mort (galbenul este asociat cu purulența, cu hoitul) trăind printre muribunzi, făcând ce îi spun aceștia din urmă. Există însă situații în care lighioana preia o parte din controlul corpului în care e prinsă (și se proiectează în contingent cu numele de Gyuri), iar lucrul acesta ne este sugerat în multe rânduri atunci când este depășită "linia albă continuă", cea care, de fapt, este însăși poezia, *borderline*-ul (a se vedea poemul cu acest nume în care "gyuri a rămas pe hotar"), starea limită, atât a poetei cât și a medicului. Când, însă, *borderline*-ul este depășit, perspectiva medicului ajunge să substituie perspectiva lighioanei, schimbare de roluri care poate fi fatală (poeta este incapabilă să facă ceea ce face medicul): "îmi amintesc sărutul pe linia albă continuă. întotdeauna am știut că/ va exista un sărut înainte de moarte" (*acadele*) și "nu știa că din asta se moare. o singură dată buzele noastre s-au apropiat foarte mult" (*la naiba, ne jucăm cu toate jucăriile*). Acest focar liric al grupajului de poeme, interesant și fertil, își pierde din energie pe măsură ce cartea se apropie de sfârșit. Lighioana pare a se domestici, galbenul obsesiv fiind înlocuit de portocaliu (oare medicul-poet ar purta un halat portocaliu?), și, în plus, ea se retrage parțial pentru a lăsa încet loc și introspecțiilor medicului pe care le asimilează și le versifică, desigur: "vegheam la căpătâiul muribunzilor cu oarecare optimism. înțelegeam trecerea și nu mi se părea o prea mare scofală. moartea mi se părea un simplu cuvânt (aici e perspectiva rece a medicului) [...] nu m-am îndoit de nimic. de fapt am fost sigură că lucrurile se petrec în interiorul nostru și că suntem nemuritori [...] am crezut că sufletul zboară ca o pasăre (perspectiva poetei) [...] într-o zi mi s-a părut că și moartea crește la loc (o dublă perspectivă - moarte și nemurire)" (*într-o zi mi s-a părut că și moartea crește la loc*). În cele din urmă, un cititor oarecare ar putea înțelege că *Jurnal cu tine, o lighioană și restul lumii* nu este decât jurnalul introspectiv al unei iubiri imposibile, lucru destul de adevărat, cu mențiunea că această iubire e redată printr-o prismă suprarealistă puțin defectă.

Aș reproșa autoarei în primul rând lipsa autocenzurii. Există cuvinte, expresii sau chiar versuri întregi care nu își au rostul, care explicitează sau chiar repetă ceea ce deja s-a spus într-o altă manieră (acesta e un defect foarte întâlnit la debutanți). Aș mai reproșa supraîncărcarea cu detalii, procedeu care îngreunează ritmul tensionant, neliniștitor, al conflictului, dar și ușorul dezzechilibru de structură al cărții dat de faptul că, spre final, autoarea încearcă o temperare forțată a conflictului în cauză. Cartea Ioanei Negoescu este remarcabilă prin aceea că duce versurile pe culoarele și în saloanele pline cu muribunzi ale unui spital, demonstrând astfel că poezia este la ea acasă oriunde, și că, indiferent de haina socială pe care o poartă, poetul va lupta pe orice căi pentru a se face auzit. Din punct de vedere strict literar, însă, dincolo de câteva poeme foarte reușite care dovedesc din plin talentul autoarei, debutul acesta rămâne în primul rând o etapă necesară în procesul filtrării stilistice.



Katarzyna Pyka

Piatră IV, artă digitală, 2006

comentarii

Epopoea eroi-comico-satirică a unui (anumit) oraș de provincie

Ion Bogdan Lefter

Unul dintre cei mai efervescenti intelectuali publici români ai perioadei, dacă nu chiar campionul absolut, istoric prin formație, dar cu deschideri interdisciplinare spre mai-toată gama socio-umană, de la filozofie la studiile europene și la științele educației, specializat și în zona literaturii și a creativității de alte tipuri, omniprezent publicistic, titular de rubrici și semnatar al altor articole varii, în toate aceste direcții, de la opinia politică la cronică literară, polemist acerb ș.a.m.d., plus, editorialmente vorbind, autor al câte unui pachet de volume în fiecare an, de la cele personale la culegeri pe care le coordonează, panorame pluridisciplinare, volume tematice, antologii și ce se mai poate imagina, în altele, îngrijite de alții, figurând printre colaboratori, clujeanul Ovidiu Pecican mai e și scriitor propriu-zis, de literatură, de ficțiune: prozator și dramaturg (nu-l știu și poet, însă... se va fi încercat el și-n versuri, măcar în primele juneți!). A publicat două romane, *Eu și maimuța mea* (Editura Dacia, Cluj, 1990) și *Imberia* (Editura Cartea Românească, București, 2006), și trei mici volume de proze scurte, *Darul acestei veri* (Editura Limes, Cluj, 2001), *Zilele și nopțile după-amiezei* (Editura Hartmann, Arad, 2005) și *Povești de umbră și povești de soare* (Editura Bastion, Timișoara, 2008). De asemenea, un roman *science fiction*, *Razzar* (Editura Nemira, București, 1998), scris în colaborare cu vărul său Alexandru Pecican, mai vechi autor de SF și grafician, artist foto și video, cei doi semnând împreună și alte texte de gen prin periodicele „fandomului” sau... dramaturgie, în culegerea de trei piese *Arta rugii* (Editura Grinta, Cluj, 2007), mai având și alte proiecte la activ și tentative la pasiv, literare, cinematografice ș.a.m.d.

(cf. <http://193.226.7.140/~leonardo/n08/Pecican3.htm>).

Iar acum - *Bokia*.

Ovidiu Pecican e - vasăzică - un autor de o mare mobilitate intelectuală și de o ieșită din comun prolificitate multilaterală. Energia, ritmul, verva, abundente, nu-i slăbesc o clipă. Plăcerea insașiabilă a frazării e modelată - pe de altă parte - de acel tip de versatilitate auctorială care-i permite să se plieze pe formule foarte diverse, nu doar disciplinare, ci și retorice: în funcție de domeniu, de temă, de tipul de text pe care-și propune să-l dezvolte, colegul nostru alege, dintr-o panoplie foarte extinsă, registrul stilistic adecvat și-l rulează cu dexteritate.

Acum, în *Bokia* - satira, umorul, burlescul.

Vina comică se lăsase simțită și înainte, mai ales în amintitele jocuri în tandem cu Alexandru Pecican, dar și în alte texte literare sau de opinie, în pamflete intelectuale, în dialoguri sau dezbateri radiofonice, destule mostre fiind transcrise și publicate în reviste sau în volume. În genere, verva despre care am vorbit adaugă seriozității specialistului într-un cîmp profesional ori într-altul o anume plăcere hitră a discursului, explicită sau măcar implicită. Altfel spus, în nu puține dintre producțiile lui Ovidiu Pecican se simte un spirit ludic. Omul e serios, construiește cultural, dar posedă și simțul umorului și - mai mult decât atât - e înarmat și cu minima doză de relativism fără de care gravitatea cade mai devreme ori mai târziu în ridicol. De câte ori are ocazia, iese din frazarea „importantă” și continuă în maniere mai sprintene, dacă nu direct colocviale, glumețe, ironice. Studiază istoria, societatea, cultura, dar știe că pietatea exagerată

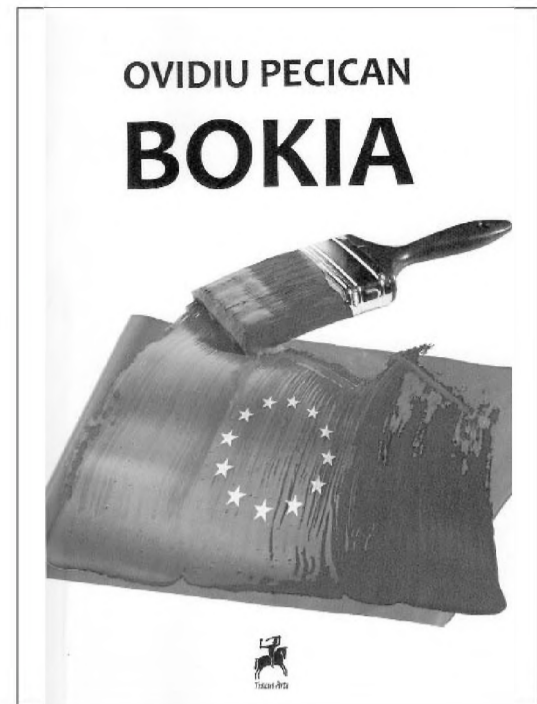
compromite temele mari. Nemaivorbind despre scrisul propriu-zis literar, care e în sine un „joc”, nu-i așa?! Serios și el în fond, uneori tragic, dar de multe ori și vesel, cum se întâmplă cu precădere sub condeiul/tastatura lui Ovidiu Pecican.

Veselie mare, maximă - în *Bokia*; deși s-ar putea vorbi și de oarecari note tragi-comice, deci de un revers dramatic al risului, ca - de altfel - în cazul altor și altor scrieri umoristice de ieri, de azi, dintotdeauna...

Ovidiu Pecican și-a propus de astă dată să meargă pînă la extrema virulent-satirizantă a comicului, fără-limite-burlescă. Cu mare chef de joc, de „joacă” literară, a ales o formulă care să-i permită să abandoneze orice regulă de „onorabilitate”, cîștigîndu-și - în schimb - maxima libertate de mișcare. Va scrie un roman, dar nu unul impunător, croit monumental, ci unul din secvențe foarte scurte, cam cît o pagină de carte în format „de buzunar”, publicate pe măsură ce sînt compuse, dar nu într-o revistă, ci în Internet, pe *website*-ul bilunarului clujean *Tribuna*: 231 de mici capitole „postate” între 4 februarie și 3 noiembrie 2010, însoțite de lucrări de grafică semnate de Alexandru Pecican. Subtitlul indică specia: „roman foileton”; în capitolul 51: „foiletonașul de față”! Gen ușurel, adică... La start, în *Întîmpinarea* care prefățează opusculul rezultat, autorul se întreabă dacă s-a mai scris un asemenea text „special pentru blogul unei reviste”. În lumea largă - adică în *cyberspace* - se vor fi înregistrat destule astfel de isprăvi; există și una locală, comisă în urmă cu ceva vreme de un june autor care n-a mai perseverat de-atunci într-ale literaturii, preferînd jurnalismul și activismul social: *RealK* al lui Dragoș Bucurenci (Editura Polirom, Iași, 2004), inițial un jurnal ținut *on-line*. Alți cinci autori români, și ei tineri, au lansat mai de curînd, în septembrie 2009, un roman colectiv, *Complexul Europa*, cu capitole „postate” prin rotație tot pe un *weblog* (www.bibliofagia.ro), deocamdată abandonat. Se pot da și exemple de „foiletoane” autohtone fără „suport virtual”, imprimate direct pe hîrtie, unde iată că ajung - de altfel - și experimente inițial „internetistice” precum *RealK* sau *Bokia*: de la imitatorii pașoptiști ai lui Eugène Sue la cărțile de gen acumulate din lungile seriale revuistice ale contemporanului nostru Ioan Groșan, *Planeta mediocrilor* (Editura Cassandra, București, 1991, dintr-un foileton publicat în anii '80 în *Știință și tehnică*), *O sută de ani la Porțile Orientului* (Editura Fundației Culturale Române, București, 1992, inițial în *Viața studentescă*, tot în deceniul anterior) și altele, cu care jocul literar al lui Ovidiu Pecican se înrudește îndeaproape. Din aceeași familie: *Motocicliștii spațiului*, romanul scris alternativ - deci tot „foletonistic” - de Traian T. Coșovei și Ioana Mănescu (Editura Tracus Arte, București, 2008).

O „joacă” în proză pe *site*-ul unei reviste culturale fiind, *Bokia* își va putea asuma o atitudine complet dezinhibată față de lumea descrisă și față de limbaj, împingînd lucrurile pînă la bășcălia totală...

Întîmpinarea adăugată la publicarea în volum face și alte precizări de formulă: ar fi vorba despre o scriere fără mari pretenții („am urmărit, pur și simplu, să compun o narațiune cinematografică, o operă de săpun (*soap opera*)”; conform și întregului subtitlu: *roman foileton realist postsocialist, adică telemanelă de tranziție cu apariție zilnică în noile media...*); autorul și-a propus „Desființarea convenției tradiționale a epicii de mai lungi dimensiuni, a evoluției



conflictuale și dramatice în jurul unei teme, al unui subiect”, consecința fiind că romanul „nu se derulează în timp”, ci „într-o pretinsă și relativă simultaneitate”; lumea descrisă e „un model societal profund nefuncțional, apatic, non-pragmatic”; și ar exista și „o miză detectabilă la nivelul limbajului - de fapt, al limbajelor” (se va vedea imediat despre ce e vorba).

Prima secvență deconspiră și sensul titlului: e vorba despre un nume de „metropolă importantă a provinciei vestice și capitală de ținut”, oraș pe care „toată lumea îl numește Bokia, combinând amintirea recentă a unui primar emoționant cu izbânda unei afaceri profitabile, când o mare fabrică de telescoape cu microfon a fost suflată de sub nasul teutonilor, lăsându-i pe aceștia pe marginea drumului și cu buza umflată”. Din primarul Boc și firma Nokia, care și-a mutat o fabrică de telefoane mobile din Germania lângă Cluj, rezultă - deci - toponimul-valiză Bokial! (De notat în acest punct că, realitatea evoluînd și după ce autorul și-a încheiat foiletonul, „porecla” capitalei „de ținut” n-are mari șanse de stabilitate, după ce nu doar respectivul edil-șef a devenit „amintire recentă”, odată promovată premier la București, ci și investiția cu pricina, compania finlandeză anunțînd după doar trei ani închiderea operațiunilor din parcul industrial de la Jucu, ceea ce înseamnă că le-a fost „suflată de sub nas” și „bokienilor”, imediat după ce „odiseea” lor a fost scrisă...)

Prin urmare, avem de-a face cu un deghizament comic al realității locale, și anume sub straietele unei „utopii” sau „contrautopii” comice. De-a lungul cărții, fictivului tărîm i se mai spune în glumă - și afectuos-minimalizator - Bokiuta și Bokișoara, cu variațiuni istorice corespunzătoare dominației politico-lingvistice a latinei, germanei, maghiarei: „în antiquitate Bocvia, în evul mediu Bokenburg, iar la începutul modernității, Bokiavár” (capitolul 99). Ni se oferă și o istorioară medievală a iscării denominativului „boc” sau „boacă”, savuroasă fantezie fără perdea, pe care firește că o putem numi, cît se poate de adecvat în context, *boccacciană!* (v. capitolele 102-103). Băștinașii: nu doar „bokieni”, ci și „bokioți” și în alte feluri, nu tocmai mîngioase.

În vechea linie a eternului provincialism, e un „loc unde nu se întîmplă nimic”, drept care romanul va istorisi „filmul non-întîmplărilor care colcăie pe terasa Motopompa” (capitolul 38), „tot ce se non-întîmplă în Bokia” (capitolul 43), „nemișcarea relativă de pe terasa Motopompa din dragul nostru oraș” (capitolul 51); sau: „Ce să se tot întîmple atîta? Nu? Chestia cu întîmplatul e valabilă pentru romanele fără plan și țările lipsite de scop. La noi nimic nu e întîmplător, totul e științific. Și în roman, și în țară. Capisci?” (capitolul 213). Povestea începe și pare o vreme că se va desfășura în jurul barului cu terasă Motopompa din

scuarul central al orașului (pare să fie o aluzie – prin contiguitate moto-tehnică... – la cunoscutul stabiliment Diesel din Piața Unirii: „cu puțin timp în urmă mai purta încă denumirea unui celebru motor care împrumutase numele unui la fel de renumit inginer neamț”; în carte sînt numeroase detalii recongnoscibile, probabil că mult mai multe – firește – pentru clujeni...). Însă, după o serie de descrieri ale figurilor casei, proprietar, personal și consumatori, cu câteva devieri, *flash-back*-uri și reveniri, povestea se va muta în alte colțuri ale Bokiei, fără întoarcere în pucntul de pornire și la eroii inițiali, prilejuri – în schimb – pentru noi și noi parăzi de tipuri umane caracteristice. Neexistînd un fir epic principal, „fresca” locului se lățește continuu din panoramarea sa tot mai cuprinzătoare, echivalentă cu un inventar tipologic de indivizi, comportamente, obiceiuri, năravuri, explorate în „tablouri vivante, de gen” (capitolul 77). Pentru ca finalul să vină după un șir de secvențe plasate în gara urbei și în spațiile-anexe, toposul respectiv fiind ridicat la rangul de „metaforă a așteptării” (capitolul 229) și echivalat cu altele din Bokia, de la biserică la – totuși! – ..., „birtulețul cu terasă de vizavi”, care „nu e cam tot așa, o gară, pentru nizanii care decid să facă o haltă și să mai cheltuie din capitalul lor de timp acolo, pe loc, scanând din priviri tropotirea generală prin centru?” (capitolul 230)!

Anotimpul: vara, în miezul căldurii mari... – deci în plin caragialianism. Satira crește pe urmele marelui înaintaș, începînd – de fapt – de la formula secvențială a romanului, mozaic alcătuit dintr-un soi de „momente și schițe”. Numele clasicului e strecurat în text în formă adjectivată, atunci cînd e indicată „toropeala caragialiană a locului” (capitolul 19), și într-o perifrază comic-onomastică, acolo unde e invocat „Kara Gialy, clasicul literaturii reproduș în fiecare clipă și în orice mediu, chiar și de cel mai netalentat bokian, din pur instinct” (capitolul 67). Însă, spre deosebire de rigoarea austeră a autorului *Momentelor* – preocupat să-și fixeze victimele în portrete economicoase, Ovidiu Pecican e extensiv, fluvial, are plăcerea povestirii deviate și ramificate, în limbaj colorat, mucalit, ceea ce face necesară și trimiterea la descendența din Creangă (numit în glumă în capitolele 41 și 108). N-am detectat aluzii la Budai-Deleanu, dar maniera parodică în care e tratată ideea de epopee („*Bokia* are caracterul oricărei epopei autentice” – capitolul 5) semnaleză și afilierea la clasa eroi-comico-satirică a tipologiei noastre literare. Pentru coloratura terbil de sarcastică a frazei ar mai putea fi amintit arborele genealogic coborîtor de la cronicarii munteni la cei mai cinici și mai răi de gură prozatori români postbelici, un Paul Georgescu sau un Paul Goma, din primele „valuri”, un Vasile Gogea ori un Virgil Rațiu, dintre cei lansați în anii 1980, pînă la un eseist-narator extrem-rafinat-bășcălios precum Luca Pițu, bunăoară...

Între aceste coordonate și repere, utopia/contrautopia/parabola se dezlănțuie, satira debușînd în pamflet și în umorul gros, hohotitor. Radiografiată fără cruțare, umanitatea „bokiota” etaleză un triumf al decadentei, al ticăloșiei, al depravării. După ce-și ia avînt în primele secvențe, autorul șarjează din ce în ce mai dezinvolt și mai caustic. Politica locală e demagogică și coruptă, munca e disprețuită, afacerile sînt forme de jaf, relațiile umane sînt pervertite, toată lumea încercînd din răspuț să profite de toată lumea. Ștampilăți irevocabil din primul moment, cînd li se atribuie nume, diminutive și porecle dintre cele mai comic-imaginabile, rizibile, vulgare, dar întotdeauna flexionate drăgălaș, prin tot felul de proceduri stilistice cu efecte care mai de care mai pitorești, indivizii care se perindă în cadru sînt imagini ale imoralității, ale indolenței, ale perversiunii, ale tuturor păcatelor. Exemple onomastice (doar din primele secvențe): nea Doru a lu’ Prostolea a lu’ Pișalău”, primar în Clămpău, în împrejurimi, Eleonora Vespasiana Ortenzia Piticău, poreclită Boțica sau Boți, Smaranda a lu’ Ștrecu’ a lu’ Bălăgăcea, Chelarie „Puiu” Scrofiță, Trifu lu’ Căcănaru, Gavriil Poponețiu („poet național, născut în regiune”) etc.; și încă, mai departe: Calomfir Țărcălam, Crăpceanicolau, Steclă Sandu, Pică Kaka, Elvisa Paradici, Calmina Bulana, Eulampiu Borhotei și tot așa, parcă la nesfîrșit. Și un exemplu de

caracterizare a întregii populații locale: „Cînd un bokian zicea ceva, puteai fi sigur că se gîndește la altceva. Bokianul socotește ingenuitatea și naivitatea drept expresii nefardate ale prostiei, tîmpeniei, idioteniei congenitale. Cultura, la el, e pierdere de vreme și de bani sau abureală din motive și interese manipulatorii. Șmecheria, manipularea, prostirea celui alt sunt, în schimb, arte duse la cote de rafinament greu de imaginat în alte locuri. A vorbi serios despre un subiect nu dădea bine, fiind evaluat ca lipsă de umor și de subtilitate. A rîde de celălalt era un sport favorit, începînd cu vârsta de trei ani și pînă la moarte. Bagatelizarea marilor drame și socotirea drept evenimente uriașe a tuturor fleacurilor mergeau împreună în inima și mintea celor din Bokia. Iscușiți în toate, de la reparat o balama de ușă pînă la înjunghiat partenerul de viață, oamenii din Bokia înțelegeau prin iubire sufocarea sau exploatarea sexuală a partenerului, prin ură o posibilitate de a negocia avantaje, iar prin datorie – dorința suverană de a le fi numai lor personal bine” (capitolul 25).

În ce tip de societate pot funcționa asemenea exemplare? Într-o jalnică Bokie post-totalitară în care metehnele vechiului regim se prelungesc în ipostaze noi, hipertrofiate. În aceeași manieră străvezie, istoria românească recentă e recuperată într-o versiune bufă: revoluția din 1989 e „Marea Răsturnică” (în capitolul 14 etc.), regimul de dinainte fusese dominat de „Noul Boros Pista al Națiunii, Marele Receptorier, Nea Strolimbă, Boșimanul șef și camarila lui de felatori de serviciu (24 de ore din 24)” (capitolul 72), răposatul lider căruia i se mai spune „Împușkakatul” (capitolul 90), „Condamnatul” (capitolul 109), „Ăl Bătrîn și Cutră” (capitolul 110), „Executatul Suprem” (capitolul 135), „Răposatu’ Ăl’ Mare” (capitolul 170). Au fost vremurile „Partidului Unique” și ale poliției sale politice, „Flacăra Violet”, agenții săi mai fiind numiți și „Cavalerii Jihadului Marxist” (capitolele 16, 18). Securității comuniste îi sînt rezervate metafore scatologice, fiind vorba despre „Serviciul Secret Principal al Dictatorului, numit neoficial și paușal «kă-kă-ni-ii» de către populație – li se atribuia un statut de gurmeți ai materiilor fecale” (capitolul 17). Nimic de mirare – atunci – că numele capitalei țării își pierde prima silabă și devine... Cureștil (capitolul 33 ș.a.m.d.). Cu aceleași apucături și după „Marea Răsturnică”, în vremuri contimporane, cînd doamna comisar Rozica Partuzici sau madam colonel Rozi sau doar „colonel Rozi” sau „coloneleasa” sau „Rosita cumplita” sau „doamna colonelistă Rose” controlează orașul prin ofițeri, informatori și agenți de influență, dominatoare peste rețeaua și mai vastă a aparatului: acum „poliția are polițiile ei, pitite unde nici n-ai crede. E poliția poliției, apoi controlul poliției poliției și, în fine, auditul ideologic al polițiilor; trei structuri de aur” (capitolul 209) etc. etc. etc.

Pe scurt și dincolo de multe alte trăsături și ilustrări în sprijin, ni se oferă imaginea unei lumi pe dos, inventar de blăstămății la care se ajunge prin inversarea valorilor, prin corupție și nemernicie (formulat mai elegant, de fapt parșiv-ironic: „Se poate spune, astfel, că, oameni întregi, complecși, cu dureri și cu bucurii, bokienii aveau un sistem de reprezentare total răsturnat în raport cu normele biblice și ale eticii acceptate pe continent” – capitolul 26)...

...Totul stropit cu umor din belșug: caracterologic, după cum s-a dedus; de situație, fiecare personaj fiind prins în posturi eminamente caraghioase, rezumate rapid, deopotrivă cu sadism auctorial și cu un zîmbet tandru-concesiv; de limbaj, pe multiple planuri, de la cel onomastic și toponimic la permanentele distorsiuni și jocuri de cuvinte, traduceri sau doar transcrieri fonetice glumețe din alte limbi, parafraze parodice și cîte și mai cîte, cu explorarea uneori minuțioasă a anumitor straturi lexicale, cu precădere cele conexe tematic și etic, în nota de răspăr comic a cărții. Înainte de a opri enumerarea, aș mai semnala și umorul intelectual, degajat nu doar de întreaga mizanscenă, parodie bufă a mai multor genuri deodată (al utopiilor, dar și – în transparența realistă a textului – a romanului politic și social, a prozei „moraliste” ș.a.m.d.), ci și de intertextualitățile presărate pe fiecare pagină, iarăș

începînd cu onomastica tratată în maniera asumată (sînt pomeniți sau citați filozofii Can’t și Gheghel, Șopenfraier și Nice, apoi sumedenie de literatori celebri, de la – să zicem – Rableu, în care-l recunoaștem pe Rabelais, la „Gimi Giois”, autor al romanului „*Veghea lui Finorgan*”, un personaj se numește „Hary Poteriu” și face – firește – „vrăji obștești”, sînt pomenite și opere celebre din bilanțul altor arte, precum „*Goana după aur*” a lui Carol Ciaplinoiu, regizor și actor născut și crescut pentru export de însuși boborul nostru” – exemplele putînd fi înmulțite oricît). Cu o variantă aparte (tot la capitolul umorului intelectual al romanului): comicul metatextual, autorul intervenind din loc în loc, ironic și autoironic, pentru a-și comenta el însuși întreprinderea. Se deconspiră singur, din start, ca expert în „tehnici de narare elaborate, de sorginte postmodernă și de formulă textualistă etc. etc.” (capitolul 5, scris autoreflexiv pentru a bifa obligația foiletonistică într-un moment de „pană”: plecat pe drumuri, romancierul uitase acasă continuarea opului și fu obligat să improvizeze!) și va continua cu mici comentarii de felul: „Ca să vezi ce ț-e și cu manelistica literară, domnule... Tipul și-a comandat băutura încă din episodul 1 al prezentei narațiuni, și nici pînă acum nu i-a adus-o chelnerul...” (capitolul 19); „au trecut treizeci de episoade din romanul nostru, s-au scurs treizeci de zile de cînd ținem drapelul bokian în vînt și, vorba ceea, încă mă simt bine; ceea ce îți doresc și ție, cititorule” (capitolul 31); „Din păcate, însă, fraților, eu m-am cam plictisit de praxiștii ăștia în urma cărora rămân multe idei geniale fără aplicare imediată și o aplicare fără nici o idee la bază” (capitolul 77, intitulat chiar *Intermezzo auctorial*); sau: „Ce e romanul? Hahaha! [naratorul amuzîndu-se în repetate rînduri de trăsnaile furnizate de spațiul pe care-l explorează, de unde onomatopeele vesele care-i scapă din cînd în cînd: „Hahaha!”, „Hihii!...”] Păi de unde să știu? cine ar putea-o ști? Poate maniacul ăla care stă la masă, în paț, sub paț, în tren, oriunde, și tot scrie, scrie, sute de pagini despre te miri ce, care te fac să le citești naiba știe cum și de ce, și care își rupe coloana vertebrală și își pocnește oasele gâtului de la atîta risipă de timp și energie dedicată unui subiect, oricare. Romanul ce e? De unde să știe ăla care îl scrie? Despre roman pot vorbi cel mai competent criticii, politrucii, băieții care bat alți băieți, babele care învîrt în supă linguri de lemn, gustând apoi expert volbura de deasupra... ăștia chiar că știu despre roman cu ce se mînîncă, îți pot ține prelegeri savante, presărate cu icnete, ofuri și ahuri, pînă la loc comanda./ În fine, roman-neroman, expert-neexpert, treaba cu Bokia rămîne cum am stabilit. Pînă la noi modificări. Sau notificări. Sau ambele” (capitolul 151)...

Așa ni se înfățișează Bokia (orașul, lumea) și *Bokia* (romanul): un joc literar cu miez ori – ca să mai fac o trimitere la înaintașul ardelean – o „jucărea” modelată și asamblată cu formidabilă poftă ludică și cu nedomolit aplomb scriptural. În gen „minor”, deci prefăcîndu-se că n-are mari obligații, prozatorul preia observațiile istoricului și ale analistului social și le răstoarnă în contrautopia urbei decăzute, în fond iubite, în conformitate cu declarația finală: „Bokia, orașul meu visat, mîncat pe pâine și, la nevoie, regurgitat”...

Șlefuit ici și colo, prin puncte neesențiale, romanul lui Ovidiu Pecican își va găsi la o a doua ediție forma incontestabilă, așezîndu-se de drept, ca piesă de bravură, în amintita zonă eroi-comico-satirică a tipologiei noastre literare.

(Prefață la Ovidiu Pecican, *Bokia*. Roman foileton realist postsocialist, adică telemanelă de tranziție cu apariție zilnică în noile media, Editura *Tracus Arte*, București, 2011)

Gabriel Chifu, "insul de încercare" sau despre trup și noimă

Irina Petraș

Vorbeam, în episoadele precedente, despre câteva semne ale poeziei tinere contemporane: translarea privirii poetice dinspre *vedere spre vedenie*, cu secretarea naturalist-onirică a propriilor date biografice/existențiale în chiar miezul viziunilor străine; constatarea *hard* (nu *soft*, ca la optzeciști) că *totul s-a scris* și inventarierea abulică a invaziei pe care o suportă/degustă; *minimalismul* (în ambele lui sensuri: de fixare îngustată pe lumi mărunte și de utilizare a unui instrumentar minimal, auster) ca recuperare în eprubetă a măreției pierdute a „omului care se micșorează”; intonarea poemului *în văzul lumii* cel indiferent, apatic, istovit, cu nerușinare și fără rest; eșuarea comunicării autentice și replierea autistă sub luminile scenei; dispariția cuvântului și a corpului „în spatele propriei vizibilități” (vezi Aurel Codoban, *Imperiul comunicării*); apelul la recuzita resuscitată a *suprerealismului* de diverse nuanțe, cu ingrediente onirice ori intermediari etilici, și chiar la un misticism extenuat, ca un scâncet; o abordare mai degrabă autoficțională decât autobiografică a existenței; reabilitarea *ocazionalului* în inventare suspendate de mici întâmplări cu tâlc deschis; întoarcerea refumatului, poetul îndrăgostit, printr-o recuperare a relației romantice, delicată, jucăușă, liber-fantasmă, în seama progeniturilor; o „precocitate a tinerei morții sub ochi” în absența unei „discipline a finitudinii” accesibilă doar vârstelor crepusculare (sintagmele în ghilimele sunt împrumutate de la Gabriel Liiceanu).

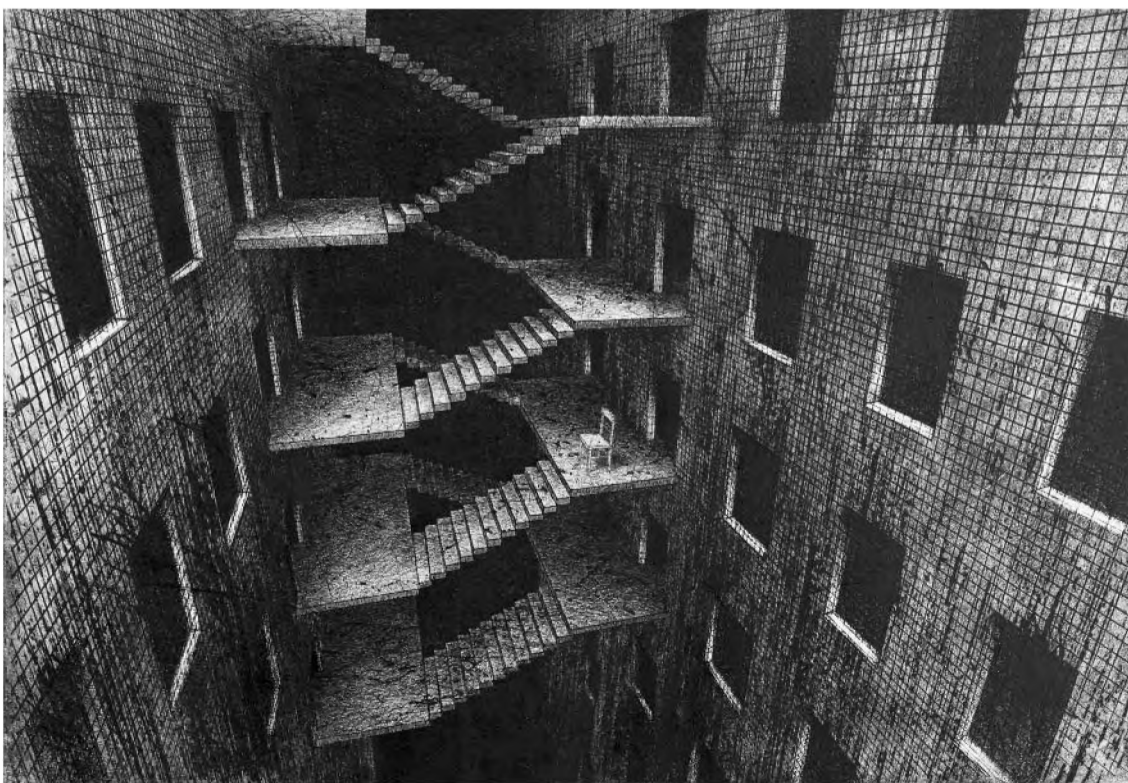
Ei bine, cu poemele lui Gabriel Chifu (vezi *Întâmplări din ținutul misterios*, Cartea Românească, 2011, 116 pagini) încerc să fac un pas mai departe, spre poezia de azi a deplinei

maturității. Descopăr că nu despre o reabilitare/recondiționare a modernismului e vorba aici, nici despre o încercare de a ține pasul cu convulsiile poeziei mai tinere. Gabriel Chifu pare să fi găsit tonul potrivit pentru a împăca rezistența la experiment și răzvrătire a poeziei de ieri cu rezistența poeziei de azi la sentiment și înfiorare. Reușita poeziei sale e facilitată și de fireasca extenuare a celor două rezistențe, compromisul de bună calitate lucrând discret, dar sigur în ambele teritorii. Poemele lui G. C. știu să fie proaspete și extrem-contemporane asumând deschis emoția, sentimentul; altfel spus, *fizica* nu e trecută cu vederea, iar *metafizica* informează discret *înțelegerea*. Căci a *înțelege* e verbul-obsesie al poemelor sale: „Sunt un dependent de literatură, fără literatură n-am nicio noimă”, spune într-un interviu. Prezentându-l la o întâlnire cu cititorii, am ales să-i descifrez poezia prin cele patru verbe pe care le asuma în, parcă, același interviu: „eu nu pricep decât înțelesul a patru verbe – a *călători*, a *scrie*, a *iubi*, a *crede*”. Când, însă, l-am ascultat citind poeme din cartea cea nouă, am aflat că *priceperea* lui e mult mai adâncă, iar în confesiunea de mai sus *înțelesul* e punctul de fugă, iar *noima*, reperul de luat în seamă. Situația *între* două mari direcții ale poeziei și valorificarea instrumentarului amândurora într-o formulă nouă și personalizată lasă urme în fiecare poem: seninătate înfiorată, calm frisonant, descriere răbdurie a *stării* subminată de alertețea gesturilor fără-de-stare, privire ațintită spre întâmplări interioare ori interiorizabile care își păstrează prospețimea și acuitatea și după ce au fost prinse în pagină. Vezi felul mirat-reflexiv în care le recită. „E ceva absolut captivant să te cauți pe calea poeziei, să



încerci să ajungi astfel la tine însuși și să descrii ce ți se întâmplă, înlăturând locurile comune, imaginile convenționale, ideile preconcepute (despre propria ta persoană și despre poezia însăși) – spune în interviul transcris de Horia Gârbea. Poezia sa nu e „gata ca o fotografie”, cum ar zice Eminescu. Sunt „puteri constructive în noi” pe care versul, în corporalitatea lui întrebătoare, nu le epuizează, ci le ține în alertă. Filmul mișcător al stării poetice acceptă rețușări infinitezimale la fiecare lectură, chiar și atunci când cititorul e poetul însuși. Am remarcat această vibrantă suspendare a poemului, acest transfer permanent între *corpul repede trecător*, de carne și sânge, și *corporalitatea* mai prelung durabilă a poemului. Tensiunea se întreține între cele două „corpuri de iluminat” existența: *trupul*, cu toate simțurile sale la pândă, cu vârstele-matrioști în forfotă disputându-și priorități în clipă, și *cuvântul*, cu trupul lui metaforal nețărmit, revărsat peste crochiul febril al poemului. „Ins de încercare”, cum singur se descrie, se păstrează deschis remaniierilor de atitudine și expresie, ocolind monotonia și băltirea prin rătăcirii și explorări pe cont propriu. Sigur că așa se întâmplă îndeobște în poezia bună, dar am senzația că, la Gabriel Chifu, mai mult decât la alți poeți din primele rânduri ale scrisului românesc, relația cu propriul poem e mai vie, mai fremătândă, de o foarte bogată nesiguranță, *work in progress*. Când își citește poemul cu voce tare, în public, între el și text nu e nicio distanță, înaintarea lor în timpul existențial și în spațiul scriptural se petrece umăr la umăr, cu o permanentă contaminare prin atingere.

Scriind altădată despre antologia *O sută de poeme* (editura *Ramuri*, 2006, prefață Nicolae Manolescu, ilustrații Marcel Voinea), recunoșteam în verdele patinat al ilustrațiilor construite pe două planuri aparent divergente tensiunea calmă, dar nu mai puțin vibrantă a textelor. Față în față cu lumea și cu textul, G. C. nu mi se pare neapărat „fericit” (cum îl descrie Alex Ștefănescu – ce-i drept, nuanțând), ci, mai degrabă, „nețărmit”, mereu în curs de spargere a

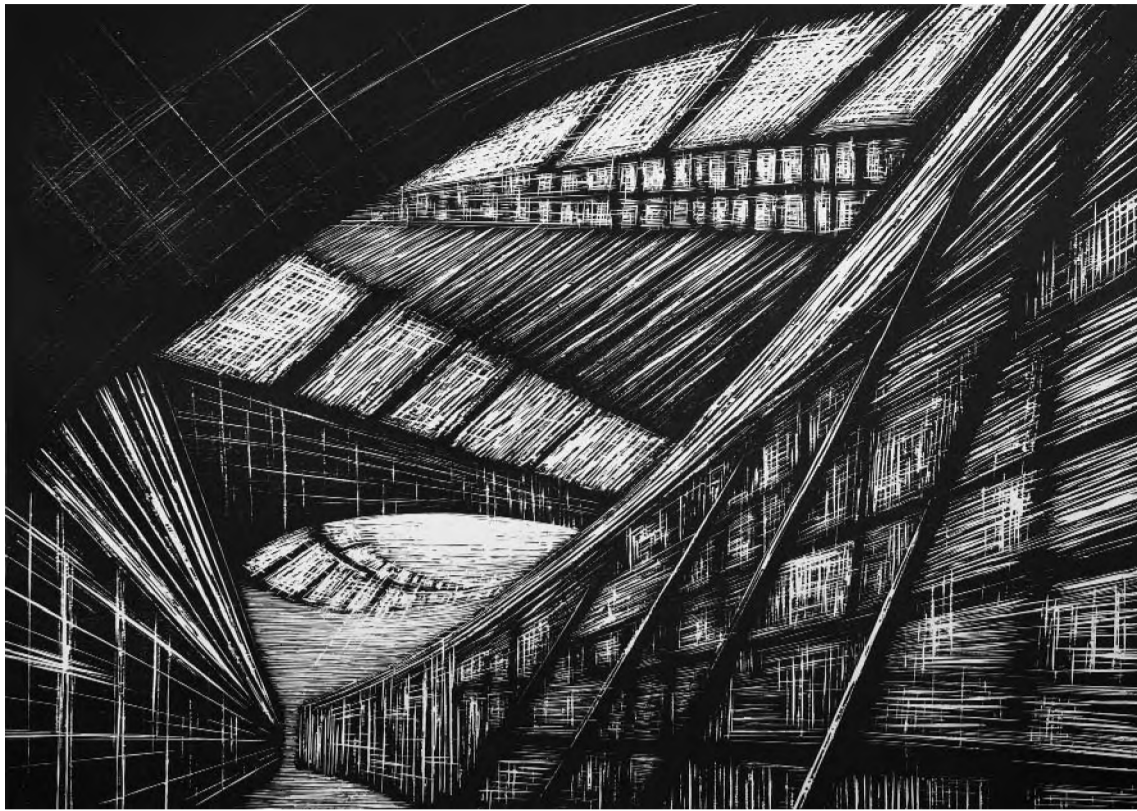


Marcin Bialas

Deasupra trotuarului, intaglio, 2007-2008

limitelor, fie ele reale ori convenționale. Situat între viață și moarte („să vedem ce cade, / șasele vieții sau șasele morții / atât. În asta constă toată arta”), scrutează mai multe țărâmurii zilei, ale vieții pure și simple, refuzând monocromia oricărei „ideologii”, conservându-și uimirea și disponibilitatea la semnale. Poemul e un cuib, o sală de așteptare, o răscruce. Pe acolo trece oricând, șuierând a moarte și a viață, *Trenul de Calafat*, fantomatic, cu ritm sacadat și alb, ca-n *Fragii sălbatici*. Nicolae Manolescu îl așeza printre precursorii biografismului generației '80, descoperind și reminiscențe din Sorescu și Nichita Stănescu. De cel din urmă l-ar putea apropia o anume lapidaritate ambiguizată până la destrămarea sensului, identificabilă ici-colo. De cel dintâi îl apropie, cred, câteva trăsături venind mai de departe, dinspre Bacovia, și prelungindu-se înspre optzeciști și chiar douămiiști, dacă lăsăm deoparte nuanțele care îi despart și-i individualizează ca personalități expresive unice și nerepetabile: asumarea cotidianului în datele lui banale, umile și înregistrarea lor cu o dez-mirare care le scoate din anonim; expurgarea oricărei formule tradițional „frumoase”, ignorarea anume a pitorescului, a decorativului; identificarea crizei în elementar, în obișnuit; transcenderea prozaicului, a meschinului prin refacerea drumului înspre corespondențele prime; deconspirarea semnificației majore, în ordine existențială, a minorului; exersarea unei comunicări i-mediate, de o sinceritate aspră. Accentul nu cade pe file de dosar social și politic, simple manifestări particulare, „provinciale” ale unui rău cosmic. Contează în primul rând mișcările ființei în spațiul scriptural, de veghe. La pândă mereu („Între atâtea lucruri ațipite, somnolente, veghez”), gata să prindă zvonuri („există o liniște mai mare decât înțelegerea noastră”), taine și înțelesuri intangibile, de negândit, poetul se știe în slujbă semnificantă: „visasem că așa fi acea greutate mărunță / ce așezată pe un taler al cântarului măsoară / ilimitatul din noi, din fiecare”.

Întâmplările din ținutul misterios se petrec în zona aceluiași bogat între, în prezentul provizoriu al trupului: „La sfârșitul zilei / trupul, simt, / atârână greu. / E stricat, e greșit, / e mut. // Din trecutul meu vine un vacarm de neînțeles, / din viitor vine o liniște mare. / Curând, se vor întâlni aici, în făptura aceasta, / aidoma armatelor pe câmpul de la Waterloo” sau „Mă simt în sinea mea, / dar și în afară. Privesc și / mă văd chiar pe mine / ca și cum aș vedea / o montare nouă, uimitoare / din Cehov sau Shakespeare. Asta e, / am și rămas în datul meu, / am și ieșit din el.” Biografismul nu e de factură optzecistă, fiindcă G. C. nu crede cu adevărat în derizoriul existenței umane, nici nu-i ironizează limitele; și nu e de coloratură douămiiistă, căci nu caută vinovați pentru micimea și fără-de-roștu aceleiași existențe. Dimpotrivă, aș zice: lectura semnelor memorative și a zvonurilor dinăuntru dezgroapă cu o încântare de arheolog al ființei *averea* de potențialități a vârstelor succesive de dincolo de „făptura de cauciuc, / de încercare, de folosință comună”: „am avut grijă să-mi păstrez / câteva trupuri de rezervă, / pe care le-am pus deoparte, în locuri neștiute. / Ele duc vieți paralele. Adevărate. [...] Aceste trupuri de rezervă / pâlăpăie și luminează aidoma unor candelă. / Aceste trupuri de rezervă / au inimi inocente, puternice, neîncepte. / N-am decât să închid ochii aici, / în viața asta de doi bani. / Am să trăiesc mai departe prin ele, / trupurile mele de rezervă”; dar și a alterilor care-și dispută același trup într-o oglindire în mic a Lumii însăși: „Suntem mai



Alicja Habisiak-Matczak,

Manufactură IV, xilografură, 2008

mulți în acest trup. / Toți răspundem la același nume, toți ne înfățișăm / sub același chip, / dar suntem diferiți. / Eu, cel care scrie acest poem, sunt doar unul dintre ei. / N-aș putea spune că-i cunosc pe ceilalți și că / ne înțelegem frățește. / Ne împulzim toți aici, pe petecul de pământ al / acestui trup, / facem orice ca să cucerim spațiu vital [...] Iar cearta încet-încet se schimbă-n măcel. / Un măcel care nu se încheie niciodată. / Un măcel care nu cruță pe nimeni, / în care nu pierd nimeni / și-n care nimeni nu iese învingător.” În cele din urmă, locuirea pe același „petec de pământ” e rodnică, iar diversitatea de situații, destinală. *O locuire poetică* se încheagă cu fine sensuri holderliniene, gata să înfrunte haosul. Trupul și casa cea veche sunt ambele adăposturi cu deschidere metaforală: „am o casă veche. / Aș zice că e-nsuflită / și seamănă cu un poem crepuscular. / În ea mă simt în larg, / în ea încap și eu pe de-a-ntregul, / cu toate firidele și anexe mele invizibile, / de complicată natură subtilă. / În ea mă mișc liber / și chiar plutesc”, mormântul însuși nefiind decât *încheierea* locuirii sau locuirea de pe urmă, în sensul înscrierii definitive într-un loc *al tău*: „N-aș mai pleca, n-aș mai pleca. / În fapt, nici n-am unde: / pentru mine / lumea s-a mutat înăuntru. / Mă mir că numai eu aud muzica asta / și mă mir că mă înrobește în asemenea hal. / O aud neîncetat și mă țin după ea, / cum se ține rugăciunea după buzele credinciosului. / Nu înțeleg încotro mă poartă. / De la un moment dat / nici nu mai e nevoie să-nțeleg: mă mișc în ea, / sunt în ea și ea e-n mine. / Muzica asta e chiar mormântul.” Moartea intravitală e fredonată în acorduri fine, prevenitor, ochiul deșteptat înăuntru pune surdina gălăveii dintre trupuri („m-am întors pe dos cu întreaga mea făptură / și ce era în afară a ajuns să fie înăuntru”) și acceptă înrolarea în multitudinea: „Gândesc: dacă / n-o să se repare autobuzul din care am fost dat jos, / trupul vreau să zic, / ce-o să se-ntâmpale cu mine, / unde-o să m-adăpostesc? / Nicăieri. / O să plutesc un timp de colo colo fără rost și o să dispar. / Nu sunt nici primul, nici ultimul care pățește asta”, iar încă-viața e înregistrată cu o privire aproape îndrăgostită oscilând între *vedere*, *vedenie* și *viziune*: „Uneori, îmi face plăcere / să mă apropie de mine, / să mă salut prietenos și chiar să / zăbovesc cu mine însumi la o bere, / plin de-

ngăduință să-mi ascult / trăncăneala și melancoliile. / O, mă-mbăt de această viziune. / (Nicio beție nu e mai mare decât / să te-mbeți cu vedenii!) / și beat fiind / de vederea mea mă las pătruns până la capăt / și până la capăt / mă transcriu minuțios, cu pasiune, neobosit.”

În această formulă înfiorată, poemul știe să înmugurească pe crengi de Salzburg, iar adorația e anume lăsată în alb, iubita, mama, moartea putând fi numele *Ei*, la alegere: „Tu câștigai orice război fără să tragi / niciun foc de armă. / Cu simpla ta prezență. / Erai frumoasă, misterioasă. / Trupul tău emana melodii ca marea, / bănuiesc că aveai ascunse sub piele clavire. / Erai provocatoare, răscolitoare, / cum este în orașul de provincie / mirosul revărsat din teii în floare. / Erai senzuală, nerușinată, lascivă și fină / ca petala albă de magnolie târzie”, cu alunecări în senzualități baroc-șăgalnice: „Ea avea ceva de casă boierească, mare, / cu etaj și cu geamlăc [...] Doamne, iartă-mă!: / cu ea, nu aveam cum să nu greșesc / și greșind niciodată n-am dat greș. / Cu ea, / de oriunde aș fi plecat / și oriunde aș fi mers, / totdeauna, totdeauna / sfârșeam în paradis”.

G. C. citește minuni în mici întâmplări și le prinde în delicate *poeme epice*, cu ancorări de o pedantă concretețe, dar cu noimă largă: „Eram la Alicante, pe malul Mediteranei. / Fără tine. Împreună cu câțiva poeți ardeleni...”; „Eram la Frankfurt, la Târgul de Carte...” Câteodată, poemul se răsucește în întrebări retorice și enunță frânturi de legi ale viețuirii: „Sunt aici și acolo, / sunt acum și atunci. / Nedeslușită țesătură are făptura. / Ce lucrare împlinesc eu? Unde încep / și unde sfârșesc? / Ce fotografie mă cuprinde cu tot ce înseamnă / și cu ce cuvinte să povestesc / istorioara asta, halucinantă?”; „Ce suntem în cartea aceasta? Suntem / litere, înțeles, autori și dictare, / deodată. / Iar pentru orice minte ce-are vrea să-l pătrundă, / înscrisul cel viu din cartea cât lumea / orbitor rămâne. Arzător. / Precum soarele care brusc și-ar pătrunde în creier.”

Fabrica de iarbă

Nicolae Goja

La afișier a apărut anunțul "ședință orele 19", scris de mână cu litere mari pe coală albă fixată în patru ace cu gămălie pe tabla de spumă poliuretanică. Textul este certificat cu o semnătură complicată, un fel de R baroc cu cercuri și codiță de mai multe ori încârligată, greu de imitat. Te poți oricând aștepta ca anunțul de la avizier să fie falsificat de vreun glumeț sau răutăcios, dar iscălitura domnului Radu dă garanție că scrisul este cu adevărat al șefului de scară și trebuie să-ți faci timp să participi la întrunire.

N-a fost niciodată o ședință la care să se adune mai mult de șase dintre cei doisprezece locatari, dar nu se ține seama de atita lucru, se consideră că cei care lipsesc se abțin de la vot și hotărârile se iau cu majoritatea celor prezenți. Dacă ar fi vreodată trei voturi pentru și trei împotriva unei propuneri, ar fi decisiv votul șefului de scară, domnul Radu, care a preluat funcția de la doamna Pastor, ca proaspăt pensionar dornic de activități sociale în care să fie implicat, plus că are apartament la parterul blocului, cu fereastra bucătăriei alături de ușa casei scăriilor și practic nu poți intra sau ieși din imobil fără să nu dai ochii cu domnul Radu în halatul său de molton roșu (bănuiesc că i l-a adus fiica sa, Cecilia, asistentă medicală la spitalul de boli infecto-contagioase de pe strada Baia Sprie) sau cu doamna Radu, croitoreasă la teatrul dramatic, pensionată de-o boală de piele care s-a vindecat cu vaselină de motor, mai precis cu unsoare consistentă UC 30 M adusă de domnul Radu de la uzina unde lucra. Unele vecine spun că doamna Radu n-are nicio boală, în afară de varice, și o numesc aici pe doamna Severica de la doi, dar după ea nu te poți lua, deși toată lumea ascultă ce vorbește.

Chiar dacă anunțul este bine conceput și realizat, la ședință nu vin aproape niciodată chiriașii de la garsoniere, perechi tinere în concubinaj ce nu fac copii, iar apartamentul cu o cameră de la etajul patru este nelocuit din cauza igrasiei, izolația acoperișului trebuie refăcută.

Noi ceilalți sîntem cu serviciu, așa că pe domnul Radu-l ținem responsabil cu spațiile comune, să dea dînsul telefon la intervenții, să cheme vidanța de la firma de salubritate cînd se înfundă canalizarea și apele reziduale inundă beciul, să deratizeze șobolanimea, să dezinsecteze țîntărirea, să repare interfonul cînd se defectează tastele, să pună tablă în ușa de la intrare cînd dracii de copii o trîntesc și reușesc cumva să spargă geamul de sticlă armată, să șteargă textele scrise cu vopsea pe pereți pentru Iudi virgina a șoferului de autobuz de la etajul doi, Ricky pictorul fiind băiatul gardianului public Hordău din scara C. Același domn Radu supraveghează dacă femeia de serviciu Lenuța își face datoria, îi dă o găleată de apă fierbinte, în care dizolvă personal o jumătate de pastilă de cloramină. Cineva a protestat, miroase a clor în tot blocul, iar șeful nostru a decis că mai bine să miroasă a clor decît să pută a urină de ciine, cu referire directă la familia Szilaghy de la etajul I, țîn un pitbull și le pute apartamentul a pișat și ei a ciine de parcă dorm în pat cu dihania de cincizeci de kilograme care mai are și prostul obicei să se încolăcească în fața ușii și să mîrîie la locatarii ce se întorc acasă noaptea tîrziu.

Dar cîte conflicte nu apar între vecini și este nevoie de un judecător care să împartă dreptatea, așa a fost cu repararea garajelor, multe anvelope fiind dezumflate peste noapte de persoane

necunoscut prin luarea căpăcelului, pînă cînd a intervenit domnul Radu și a trasat cu vopsea albă locurile de parcare, late de 2,20 m, ori 9 fac exact 20 m, plus că a scris numerele de înmatriculare pe fundația blocului, la mine MM 06 JJJ. Nici nu-ți dai seama ce important este un șef de scară dacă are talent administrativ ca domnul Radu. Nu-l putem supăra cu nimic, dar uneori devin obositoare ședințele, prea seamănă cu cele de partid comunist de pe vremurile dictaturii ceaușiste, chiar dacă nu trebuie să ne înscriem la cuvînt, încă nu putem înțelege că organizarea aduce progres social.

Ca fost maistru în uzină, este obișnuit să lucreze cu oamenii, ne ascultă dorințele, le analizează în grup restrîns, el cu domnul Remetean pantofarul, și la următoarea ședință, înainte de ordinea de zi, anunță ce-a decis. Nu uită bancul zilei din ziar, există o rubrică de glume traduse de pe site-uri americane de pinkuri, sau ne spune despre experimentul făcut de cercetători americani privind cîmpul biologic al omului, au pus doi îndrăgostiți lîngă o fereastră care îngheață și-au constatat că florile de gheață sînt frumoase, iar cînd la fereastră au pus doi oameni care se urăsc au constatat că florile de gheață sînt strîmbate.

Dacă l-ai contrazice, s-ar supăra tare.

Trece apoi la dezbateri, problema mirosului de clor, cine este pentru dezinfectia scării cu clor, împotriva, abțineri, cu majoritate de voturi doamna Lenuța va spăla cu cloramină și detergent. Era foarte comod să știi că ai un șef, căruia i te poți plînge și care ia în seamă orice, fără supărare. Doar cînd i-am spus că nu pot dormi noaptea din cauza faptului că vecinul de sus sforăie înfiorător de tare, m-a privit bucurat:

- Deci la dumneata se vede lumina pînă spre dimineață!?

De atunci am devenit prieteni, nu mă mai supraveghează ca pe o persoană suspectă cu barbă și mi-a recomandat să vopsesc tavanul cu vopsea antifonică, invenție de-a lui.

- Domnilor, dau cuvîntul domnului profesor Jurje, care ne va vorbi despre istoria Hoștezelor. Vă rog să fiți atenți, deoarece în funcție de concluzia sa, vom decide ce avem de făcut de acuma înainte. Poftiți, dom' profesor la prezidiu.

- Voi fi scurt. Trei academicieni a dat țării satul nostru Hoșteze, chirurgul veterinar Ioan Știmpar, venea o dată pe an să castrateze armăsarii, îi rămîneau testiculele ca plată, apoi Vasile Știru horticultorul aducea studenți de-ai săi și altoia pomii și vița-de-vie, așa am ajuns să avem struguri de Bokotor, pere Frumoasa de Orleans, mere Șovari nobil și castane oarzîne, iar al treilea trăiește la Cluj, istoricul de artă Gheorghe Ardelean, are cărți despre orașul medieval, cavalerul Roland, rozeta franciscanilor, biserica minoriților din 1400 și alte realizări ale ungarilor, iar despre satul în care s-a născut spune că a avut biserică de lemn din 1639, cu moaștele Sfîntului Tarcisiu, de fapt s-a numit Traccisiu.

De mare folos ne este profesorul de istorie, acest domn Jurje, de cînd s-a pensionat citește cărți și adună materiale pentru monografia localității Hoșteze, îl ascultăm cu sfințenie.

- Procesele cu ungarilor au început imediat ce au venit aici în depresiunea noastră. Pe la 1427, un document în limba latină al judeului Bathori dădea ungarilor dreptul de folosire liberă a pădurilor din jurul cetății pe o rază de trei mile, reamintind

corect că procesele cu valachorum, adică cu noi, locuitorii din Hoșteze, durează de pe vremea lui Carol Robert de Anjou, adică din 1329. Secole de-a rîndul, ne-am judecat cu ungarilor și jalbele noastre, scrise în limba latină de notarul magistrat Petru (hoștezean de-al nostru) le-au adus mereu aminte că pămîntul acesta, pe ambele maluri ale rîului Zazar, Săsar pe românește, toată depresiunea cu trei terase de la poalele muntelui Igniș, între Valea Vicleană și Valea Borcutului, fusese a noastră. Însă noi aveam sistem de proprietate bazat pe dreptul cutumiar și pe jurăminte, iar ei scoteau în fața judecătorului diplome scrise și semnate de regii lor, și aici e diferența în favoarea lor. În anul 1347, judele Martin se plîngea regelui Ludovic că privilegiul orașului a ars în incendiul provocat de valahi, iar regele binevoitor l-a reînnoit pe pergament și l-a ștampilat cu ștampila octogonală cu fir de mătase, adăugînd și dreptul de a face țîrg săptămînal și de a percepe taxe la trecerea peste podul care ducea în cetate. În fiecare secol, ca un făcut, casele din cetate erau cuprinse peste noapte de incendii, iar apoi ungarilor aveau din nou nevoie de carele trase de boi ale hoștezenilor, care lucrau pe denari și groși turnați cu profilul împăratului. Pe la anul 1647, ne judecam cu orașul de la pădurea de stejari și castani comestibili. Înțelegerea făcută în fața principelui Bathori al Transilvaniei cu judele și jurații consfințea plata a 500 de taleri ca preț pentru Dealul Crucii, dar după un an același principe de Kosice să vîndă satul Hoșteze cu tot cu locuitorii...

În sală s-a făcut rumoare.

- Nemernicul, a zis domnul Remetean, cum a îndrăznit, i-aș suci grumazul.

- Țăranii i-au alungat pe ungarilor, dar magistratul l-a condamnat la moarte prin ardere pe rug pe vrăjitorul Dorjo din Hoșteze, probabil un țăran Dorca incomod administrației maghiare.

În fața acestor amănunte greu de ținut minte, domnul Radu îl întrerupe pe vorbitor.

- Lecția de istorie o vom citi amănunțit în monografie, dar concluzia este că Baia Mare a fost cauza relelor satului nostru Hoșteze. Vă rog, ajungeți în zilele de acum.

- Un minut... Hoșteze a rezistat în fața ungarilor, otomanilor, austriecilor și rușilor, vreme de secole. Regele Ferdinand și Reforma Agrară din 1921 au restituit țăranilor români pămînturile lor, din 7.000 de jugăre cadastrale cîte aveam la anul 1257, regele României ne-a semnat 1.800 de jugăre și hotarul a fost stabilit pe rîul Săsar. Iar în 1968, statul a decis desființarea satului și transformarea în cartier al orașului. Lîngă rîul Săsar, se vede și astăzi piatra de moară cu gaură în mijloc, semnul de hotar pus de haiducul Pinteza Viteazul, unul dintre ei, că au fost mai mulți. Iar ca o concesie făcută nouă, cartierul a fost numit Pinteza Viteazul, răscolatul fiind pe placul comuniștilor.

- Bun, am înțeles, avem 1.800 de jugăre. Putem noi sta cu mîinile în sîn, ori ar trebui să protestăm pe toate căile, pentru ce-a fost al nostru?

- Să-i f...! zice domnul Remetean.

Și ce fain a vorbit domnul Jurje despre istoria satului, ar fi trebuit să se cutremure sala, cu toții să strige: Murim pentru Hoșteze, nu ne lăsăm, domnule! Așa ar fi trebuit, grăiește domnul Radu încuind ușa cu lacătul. S-a găsit Remetean cu gura lui..., dar bine le-a zis-o.

(fragment din romanul *Fabrica de iarbă*)

Universitatea

Petru Poantă

urmare din numărul trecut)

Ion Breazu devine și el profesor în cele din urmă și se afirmă în ceea ce se va numi mai târziu geografia literară cu studiile despre literatura și cultura transilvăneană. E totuși un tradiționalist cu toate că scrie admirativ despre Lucian Blaga. E interesant că dintre ardeleni cel mai subtil și mai expresiv comentator de literatură, Ion Chinezu, rămâne în afara mediului universitar, făcând, în schimb, cea mai bună revistă literară din Ardeal, care este *Gând românesc*. La ea voi reveni, însă trebuie iarăși să precizez că, în mozaicul Clujului, mă interesează cu precădere secvențele și personajele care dau culoare și prin care încerc restaurarea unei atmosfere a epocii. În cazul universității, urmăresc, astfel, nu istoria pozitivistă a ei, ci înțelegerea unui fenomen care ține parcă de sfera senzaționalului eroic. Într-un interval concentrat, apar aici, ca într-o utopie luminoasă, numeroase figuri exemplare, idei fecunde, fapte memorabile. Până acum am insistat asupra Facultății de Litere, dar, în toate celelalte, marii oameni constituie regula și nu excepția. La sfârșitul anilor '60, începe reeditarea unor cărți ale lor. Atunci l-am descoperit pe Sextil Pușcariu cu memorialistica sa din *Călare pe două veacuri*, sau pe Nicolae Bănescu, rigurosul portretist academic din *Chipuri din istoria Bizanțului*, o carte pe care, din când în când, o recitesc cu încântare. Profesor de bizantinologie la Cluj din 1919 până în 1937 și trăind aproape un secol (1878-1971), se numără printre istoricii europeni care reabilitează imaginea Bizanțului, identificând în cultura și civilizația acestuia urmele moștenirii romane. Însă primul supraviețuitor al acestei lumi elitiste pe care l-am văzut în carne și oase a fost Eugeniu Sperantia. La librăria Universității, i se lansa volumul *Versuri* (1966), recent apărut, și în mulțimea aceea pestriță mi s-a părut o subtilă și discretă disonanță. Era un domn de „rasă” veche, cu patina altor vremuri, într-un costum de stofă bună, poate ușor fanat, și cu părul complet alb, bogat, ca un fel de coamă leonină. Dar semnul imediat al distincției îl constituia papionul, unul azuriu cu picățele albe, care-i dădea eleganței vetusteți o indicibilă melancolie. Era o apariție de album iruptă brusc într-o altă realitate. L-am văzut ulterior și pe D. D. Roșca și Liviu Rusu, însă ei îmi păreau mai reali. Se adaptaseră în mare măsură. Prin 1965 am ascultat o conferință a lui Liviu Rusu despre Titu Maiorescu, el fiind prima voce autorizată care face posibilă reintroducerea în circulație a lui Maiorescu. La facultatea de Filologie am frecventat un curs special al lui de literatură universală comparată, însă nu aceasta era specialitatea lui. În interbelic este profesor de estetică și critică literară și, prin viziunea sa asupra literaturii, se desprinde de curentul predominant clasicizant și istoric al contemporanilor săi clujeni. Mai întâi se dedică însă psihologiei, fiind o vreme asistent, iar din 1928, își urmează vocația de estetician. În 1935, își ia un doctorat la Sorbona, Franța, cu *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică*. În 1937, publică *Estetica poeziei lirice* care este o aplicare, o verificare a teoriei creației, cu tipologia sa tripartită, din teza de doctorat, prin genurile literare, cu insistență asupra poeziei. Despre noutatea ideilor de aici (depsihologizarea înțelegerii creației și preeminența formelor în organizarea

sensului, valorizarea inconștientului, redefinirea frumosului artistic în relația cu viziunea ca sens al existenței etc.) și despre rolul catalizator în câmpul literar am scris în *Cercul literar de la Sibiu*. Aici voi mai spune doar că în al doilea profesorat (1961-1971) își ocultează și estetica, și poetica, ele rămânând simplu capitol de istorie literară. Nu-i mai puțin adevărat că bucureștenii (cei care fac canonul!) îl ignoră. Călinescu nici măcar nu îl pomenește în *Istoria...* sa, asta, probabil, și pentru teoria genurilor literare a lui Liviu Rusu care o contestă pe aceea a lui B. Croce al cărui discipol este, în unele privințe, G. Călinescu. *Eseul...* esteticianului a avut succes în critica occidentală, în schimb. Dar, de altminteri, Călinescu îi ignoră ori minimizează și pe ceilalți clujeni. Pe Gh. Bogdan-Duică, după recunoașterea convențională a calității lui de arhivar, îl ridiculizează pentru două erori de informație. Însă o opacitate bizară dovedește la *Existența tragică* a lui D. D. Roșca și, în genere, la personalitatea acestuia.

La fel ca Liviu Rusu, D. D. Roșca se remarcă inițial în mediul universitar din capitala Franței. Mai întâi studiază filosofia la Viena, apoi la Paris, unde sub îndrumarea celebrului Émile Brehier, își ia doctoratul cu teza *Influența lui Hegel asupra lui Taine, teoretician al cunoașterii și artei*. Din 1923 este conferențiar și din 1938, profesor la Cluj. *Existența tragică. Încercare de sinteză filosofică* apare în 1934 și este o meditație originală, pornind de la autenticitatea trăirii, asupra existenței văzută în ambivalența ei rațională și irațională. Nu e aici numai o modalitate nouă, eseistică, de a filosofa, ci și o sincronizare, poate chiar anticipativă, cu ideile existențialismului european. Cu impact imediat și racordată la o problematică sesizantă a timpului rămâne ideea salvării omului din absurdul existenței, din condiția sa tragică, prin cultivarea valorilor spiritului. Ca valori „inutile” sînt opuse utilitarismului, respectiv valorilor materiale. Într-o asemenea perspectivă, eseul *Mitul utilului. Linii de orientare în cultura românească* (1933) este un fel de manifest într-o societate în care intelectualii, în ciuda unei eferescențe spirituale reale, au sentimentul marginalizării. *Existența tragică* va fi reeditată în 1968, deodată cu afirmarea primei promoții echinoxiste, și va fi pentru generația mea un catalizator esențial în asumarea eroică a existenței, punând valorile spiritului mai presus de cele materiale.

Spre deosebire de D. D. Roșca, fostului său coleg de studii de la Viena, Lucian Blaga, îi trebuie 15 ani de așteptare ca să ajungă la Universitate. Strania aventură începe în 1923 când se înscrie la „examenul de docență” pentru un post la catedra de estetică al cărei titular era Ioan Paul. Cum am spus deja, Blaga devenise o vedetă a lumii literare și se părea că are și susținerea lui Sextil Pușcariu. E respins, însă, căci se opune Gh. Bogdan-Duică, după cum vor adevări mai târziu S. Pușcariu și Ion Breazu. În 1930 se ivește iarăși ocazia, dar Blaga nu mai candidează, așteptându-se să fie invitat. Surpriza e că la catedra vacantă de estetică va fi numit tocmai Bogdan-Duică. În anul următor, 1931, acesta publică în ziarul local *Națiunea* un serial de articole în care „desființează” cărțile lui Blaga *Fenomenul originar și Daimonion*. În volumul amintit, Mircea Curticeanu reconstituie dosarul antipatiei reciproce și aparent fără motiv



Ewa Lesser *Atingerea revoluției*, intaglio, 1990

dintre cei doi, însă respingerea lui Blaga nu cred că se trage exclusiv din acest conflict. El, modernistul, nu corespunde de fapt exigențelor clasicizante ale școlii clujene. Un argument e că după moartea lui Bogdan-Duică, bătrînii filologi îi oferă catedra lui Octavian Goga. Într-o scrisoare către Ion Breazu, Blaga intuiește corect realitatea: „Dragă Breazu, va să zică sămănătorismul de la Universitatea de la Cluj ține cu orice preț să-și prelungească agonia! Fericiți cei ce de treizeci de ani încoace nu încasează decât onoruri! Încotro mă mișc, tot de ei dau”. Abia în 1937 se scoate postul la concurs, dar apare concurent și Liviu Rusu, deja conferențiar la catedra de estetică. Între timp se duce în presă o amplă campanie de susținere a lui Blaga, astfel că Universitatea decide în cele din urmă înființarea unei catedre de filosofia culturii, urmînd ca L. Rusu să rămînă la cea de estetică. În 1938, Blaga este numit profesor fără concurs, însă după ce fusese primit în Academie. Cazul Blaga nu afectează însă imaginea de ansamblu a Universității. În fond, după eșecul din 1923, poetul merge în diplomație, iar cariera universitară devine pentru el mai curînd o chestiune de orgoliu. Pe de altă parte, faptul că la un moment dat îi este preferat O. Goga ar putea fi și un indiciu al desincronizării filologilor clujeni, dar în conștiința acestora Goga mai reprezenta încă simbolul pur al ideii naționale. Era unul dintre părinții fondatori și nu un rentier al Unirii. De altfel, nici nu va ajunge propriu-zis profesor. A fost mai mult un soi de virtualitate, din care va ieși onorabil printr-o demisie foarte concretă. Din păcate, destinul universitar al lui Blaga este scurt și întrerupt samavolnic. Filosoful apucă totuși să contribuie la formarea primei generații consistente de scriitori ardeleni pe care o dă Universitatea și care constituie *Cercul literar de la Sibiu*. Acești tineri (Radu Stanca, I. Negoitescu, Ștefan Aug. Doinaș, Nicolae Balotă, Ovidiu Cotruș etc.) nu vor fi în creațiile lor niște blagieni, însă Blaga reprezintă pentru ei un model de creație majoră. Despre relația lui cu cerchiștii am scris în eseul deja amintit. La sfârșitul anilor 40, începuseră să se cristalizeze ideile unei posibile școli de filosofie, în orizontul căreia se afirmă tinerii Grigore Popa, primul monograf român al lui S. Kirkegaard, și Petre Hossu, dar a căror carieră a fost dată peste cap de regimul comunist.

(va urma)

Crâmpieie din simbolistica Clujului

Vremuri de demult

Dumitru Suciu

Politicienii unguri din Ardeal vedeau negru înaintea ochilor, se înfuriau și se indignau până la culme când vedeau inscripția *15 mai 1848*, pe un steag așezat chiar pe frontispiciul clădirii oficiale a vreunui comitet comitatens, care, pe deasupra, avea numit în fruntea lui un fost notar al Comitetului Românesc din 1848, calificat și nominalizat de ei ca fiind „fatal”. Tot atât de „fatal” era jurământul depus de „forța crudă” a mulțimii „valahe”, în ziua de *15 mai 1848*, la Blaj. În consecință, această zi a fost trecută și încrustată în istoria maghiarimii ca o „zi odioasă”, care a amenințat interesele, legile și veșnicia patriei maghiare.

Explicația acestor definiții sau denominații venea din adâncuri, reflecta în substanța și importanța ei, lupta fundamentală desfășurată în Războiul Național româno-maghiar din 1848-1849 pentru redefinirea noțiunii de patrie. Ungurii cuceritori au luptat ca Marele Principat al Transilvaniei (Ardealul) să devină prin legea uniunii cu Ungaria, partea de Răsărit a Ungariei Mari, ale cărei frontiere așezate pe granița „naturală” de pe Carpați, trebuiau să apere marea patrie maghiară de pericolele ce adiau dinspre Răsăritul de dincolo de fruntariile ei. Marele Principat al Transilvaniei (Ardealul) a fost structurat sute de ani pe baza sistemului 3 + 4 (trei „nații” politice: ungurii, sașii, secuii și patru religii recepte: romano-catolicii, calvinii, luteranii, unitarieni), din care românii erau excluși și trăiau „ad beneplacitum principum et regnicolarum”, și a format multă vreme, în virtutea „dreptului” sabiei, patria mai mică a maghiarilor. Dar când poporul „valah”, copleșitor de numeros, în Ardeal, devine națiune română modernă, dinamică, înzestrată cu conștiința și voința de a fi român, în sensul de a constitui o națiune politică egal-îndreptătită și emancipată de sub jugul celei maghiare, ungurii ardeleni se tem că nu-i mai pot administra și stăpâni singuri, ci doar împreună și alături de frații mai mari din Ungaria, ambele forțe imbinare și combinate crezând și sperând că vor fi capabile în viitor să blocheze și făurirea „Daco-României”, al cărui spectru le scotea peri albi, îi neliniștea din ce în ce mai mult și le tulbura somnul de stăpâni siguri pe teritoriile și popoarele cucerite de strămoși. La Pesta, 15 martie, anunța deja uniunea Ardealului cu Ungaria, legea VII elaborată de Dieta Ungariei întrunită la Pozsonyi (Bratislava), decreta și ea uniunea Transilvaniei cu Ungaria, cu rezerva ratificării ei de Dieta Marelui Principat al Transilvaniei.

Aici intervenea un moment ce definește simbolistica Clujului ca centru de putere a maghiarimii ardeleni și sediu al Dietei Ardealului ce se încadrează pe linia *15 martie - 11 aprilie 1848*, data votării legii VII de la Pozsonyi a uniunii Ardealului cu Ungaria, programe și legi care impuneau un centralism ungar de stat sever și excesiv asupra nemaghiarilor. Aceștia, luați și socotiți împreună, formau majoritatea locuitorilor din Ungaria Coroanei Sfântului Ștefan, botezat în

grabă și fără temei stat național maghiar unitar și indivizibil, ca și unica națiune civilă sau politică maghiară, deși statul era poliglot și multinațional. Românii și slavii, considerați popoare de țărani, de culturi minore, primeau drepturi sociale și juridice individuale, dar erau încadrați ca cetățeni ai unicei națiuni politice ungare, înzestrată cu aristocrați și nobili bogăți și puternici, de cultură majoră, cu adevărate și solide tradiții de stat. Națiunea maghiară se autoproclama ca fiind politică, îndreptățită la accesul la croirea unui stat național modern unitar și centralizat în jurul Pestei, iar românii și slavii, de la Carpați până la Fiume, erau mențiți să devină simple umpluturi sau lipituri la națiunea civilă ungară.

La prima vedere, condiționarea uniunii Ardealului cu Ungaria de votul Dietei Ardealului, operată la Pozsonyi, pare corectă din punct de vedere formal, dar ca fond este incorectă deoarece ambele foruri legislative reprezentau caste privilegiate nobiliare și nu poporul și deci în sensul unui constituționalism cu adevărat modern și democratic, aceste instituții nu erau îndreptățite să se exprime în numele acestuia. De fapt nobilii unguri din Dieta Ungariei de la Pozsonyi erau făcuți din aceeași „făină” ca și nobilii unguri din Dieta Ardealului, de la Cluj, și nu exista nici cel mai mic risc ca ultimul for să nu voteze uniunea Ardealului cu Ungaria pentru ca guvernul și parlamentul de la Pesta să poată conduce cu mână de fier vastul teritoriu al Ungariei Mari, de la Carpați până la Fiume. Clujul de atunci, citadelă a nobilimii maghiare se înscria ca simbolistică și substanță pe linia impunerii centralismului de stat ungar.

În Dieta de la Cluj, a Ardealului, existau și funcționau aproximativ 333 deputați ungaro-secui, 33 deputați sași și 5 deputați români, care erau deputați nu ca români, deoarece lor le era interzis prin legi vechi și exclusiviste să aibă reprezentanți în acest for legislativ, ci ca episcopi, funcționari sau nobili greco-catolici și canonici. Pe drept cuvânt, membrii elitei politice românești au afirmat că Dieta feudală de la Cluj a votat despre români, dar fără de români („de nobis, sine nobis”), deoarece când vorbeai despre Transilvania, te refereai în primul rând la români care, majoritari fiind, constituiau, potrivit dreptului natural și în sensul modern al noțiunii, singura națiune, iar neromânii formau doar minorități etnice sau naționalități. Deci, despre uniune și condițiile în care se putea face, putea decide doar o Dietă a democrației, în care națiunea română trebuia să aibă majoritatea și ca parte politică și constitutivă a statului, să fixeze condițiile în care se putea institui.

Este și va fi mereu interesant și instructiv de memorat cum s-a votat la Cluj, în ziua de *29 mai 1848* uniunea Transilvaniei cu Ungaria. Ea s-a votat în unanimitate de către neromânii privilegiați, organizați în caste feudale. Un grup compact de deputați din Dieta Ungariei au venit la Cluj să-i încurajeze pe frații mai mici din Dieta Transilvaniei, să voteze uniunea iar cetățenii

maghiari ai Clujului au pătruns în clădirea Dietei, strigând vitejește și cu furie, „*unio vagy halál*” („uniune sau moarte”), pentru ca nu cumva vreun deputat sas sau „valah” să îndrăznească să se opună uniunii și Ungariei Mari.

Dar de unde atâta determinare și hotărâre a maghiarimii din Dietă și din afara ei? Poate părea paradoxal la prima vedere, dar decizia, graba și furia maghiară care a votat uniunea proveneau direct din *15 mai 1848*-ul românesc de la Blaj, când poporul de țărani români, instigat de agitatorii lui, popii și intelectualii „valahi”, a îndrăznit să pretindă legiferarea într-o dietă nouă a națiunii române ca națiune politică egal-îndreptătită, coordonată și nu subordonată sau integrată celei maghiare. Națiunile slovacă, sârbă, croată ceruseră și ele exact același lucru, adică să devină în viața publică de stat, tot atâtea națiuni politice, egal-îndreptățite, parteneri egali și fraterni într-un sistem de stat federal, de tip elvețian. Un fior rece, de moarte, străbătea trupurile și sufletele îngrijorate ale oamenilor de stat unguri, care se întrebau dacă nu cumva într-un stat, de asemenea structură și factură, românii vor pune mâna pe Ardeal, dar poate și pe Banat, Crișana, Maramureș, Bucovina, slovacii pe Slovacia, croații pe Croația sau chiar pe Regatul Tripartit al Croației, Sloveniei și Dalmației, ce se va asocia cu Voievodina Sârbă proclamată și înzestrată deja cu Patriarh și Voievod național de către poporul sârb.

Nemaghiarii din Ungaria Coroanei Sfântului Ștefan au crezut și au fost convinși că „primăvara popoarelor” a sosit și pentru ei, inclusiv în sensul accesului la drepturi naționale colective, la libertatea națională pentru toți, pe când guvernul și parlamentul ungar, acordând cu generozitate libertățile sociale, juridice și cetățenești individuale pentru toți, le blochează ferm pe cele naționale colective nemaghiare, de teamă că maghiarii vor pierde teritoriile cu majorități etnice slave și românești, cucerite sau accesate de strămoșii lor în Evul Mediu, prin moșteniri și alianțe dinastice. Aici ne aflăm, pentru prima dată în epoca modernă, în fața luptei pentru teritorii între națiunea cuceritoare ungară și națiunile nemaghiare cucerite, între centralismul ungar de stat promovat de unguri și federalismul susținut de nemaghiari. Este, în fond, vorba de Războia Națională între cuceritori și cucerțiți, ce s-au desfășurat în două faze, și anume, din primăvară și vară, până în octombrie 1848, când Ferdinand, devenit Rege constituțional al ungarilor, sancționează toate legile ungurești, atât cele ce acordau libertate națională modernă pentru unguri, cât și cele ce instituiau supunerea și integrarea nemaghiarilor într-un sistem statal dualist și din octombrie 1848, până în august 1849, când dualismul cade și izbucnește conflictul între Viena și Pesta, cele două metropole ale Monarhiei Habsburgice.

Atât în prima fază, cât și în a doua, nemaghiarii susțin Războaie Naționale grele, dure, dar defensive contra centralismului ungar de stat, doar că în cea de-a doua fază condițiile de alianță tactică erau sau păreau a fi mai favorabile, în sensul că națiunile nemaghiare erau aliate cu Dinastia de Habsburg și cu Austria, împotriva Ungariei, sperând că Viena, ca răsplătă a sângelui vărsat contra dușmanului comun, le va sancționa, ratifica și aplica programele de „elvetizare” sau federalizare și de transformare a Austriei Mari, cu peste 32 de milioane de locuitori într-o asociație europeană de națiuni libere, înzestrate cu state naționale autonome, corelate toate la un guvern

și parlament federal, care ar fi asigurat, prin armata și diplomația comună și apărarea acestor națiuni contra pericolului rusesc ce adia mereu amenințător dinspre Est.

La 25 februarie 1849, Delegația Națională Română de la Viena, formată din membrii elitei politice recrutați din toate teritoriile cu majorități etnice românești, lansau, în plin Război Național, revendicarea instituirii Marelui Ducat al Românilor din Ardeal, Banat, Crișana, Maramureș, Partium (Crasna, Solnocul de Mijloc, Chioarul, Zarandul) și Bucovina. Cu acest program românii se înscriau și se încadrau armonios în sistemul de programe federale și democratice lansat de Frantisek Palacky care a propus înființarea unei mari asociații de state fraterne și egale unele cu altele, formată din următoarele state: austro-german, ungar, italian, cehoslovac, croato-sârbo-sloven, polon și român. Realizarea acestei mărețe idei ar fi instituit la mijlocul continentului o Europă Unită zonală și mediană care ar fi putut constitui un pas important spre federalizarea întregii Europe. De fapt, în anii 1848-1849, din interiorul Monarhiei Habsburgice, de la Praga, s-a lansat în iunie 1848 o voce spre „Fiat Europa” la care a răspuns ca un ecou Congresul Amicilor Păcii, de la Paris, din mai 1849, care, prin vocea de geniu a lui Victor Hugo, decreta peste sau pentru timpurile ce vor veni următoarele: „va veni o zi în care vom vedea aceste două grupări imense, Statele Unite ale Americii și Statele Unite ale Europei, plasate una în fața celeilalte, întinzându-și mâna deasupra mărilor, schimbându-și produsele, comerțul, industria, artele și geniile, defrișând globul, colonizând deșerturile, ameliorând creația sub privirile Creatorului și constituind întregul, va obține fericirea tuturor prin cele două forțe infinite, fraternitatea oamenilor și puterea lui Dumnezeu”.

Dar politicienii unguri au considerat că federalizarea Ungariei Coroanei Sfântului Ștefan ar fi însemnat despărțirea Ungariei de ea însăși și au afirmat că Ungaria Mare, cum a fost, era și trebuia să fie în vecii vecilor, nu era obișnuită să ducă o viață de provincie, adică să trăiască într-un stat autonom cu majoritate etnică maghiară, cum au propus nemaghiarii. Însă și adversarii lor de moment, dintre octombrie 1848 - august 1849, oamenii de stat austrieci, generalii și feldmareșalii armatei imperiale spuneau limpede că aceeași federalizare ar fi dus la despărțirea Austriei (istorice) de ea însăși și decât să se întâmple acest lucru mai bine s-ar detașa de Confederația germană a cărei Președinție o deținea din 1815. Între octombrie 1848 - august 1849, ungurii susțin un Război Național democratic, defensiv, de apărare a libertăților naționale moderne, a guvernului și parlamentului ungar contra Vienei centralizatoare, dar doar pe teritoriul cu etnie majoritară maghiară, deoarece pe cel istoric rămâne în continuare exclusivist, reacționar și oprimator contra nemaghiarilor, pe de o parte, și de concurență cu austriecii, ambele metropole, Pesta și Viena, urmărind să-și permanentizeze dominația asupra unor teritorii și popoare care nu erau nici germane, nici maghiare din punct de vedere etnic.

În acest context al Anului 1848, care nu începe la 1 ianuarie și nici nu se termină al 30 decembrie 1848, fiecare zi, lună, an și localitățile importante poartă cu ele, peste decenii, substanța și simbolistica lor. 15 martie 1848, 11 aprilie 1848, 29 mai 1848, 11 iunie 1848 (data sancționării de către Ferdinand a uniunii Transilvaniei cu Ungaria), Pesta, Pozsonyi, Clujul, Viena prietenă cu Ungaria, înseamnă împlinire,

libertate națională modernă ungară, supunere și integrare a nemaghiarilor. 15 mai 1848, 25 februarie 1849, Blajul și Viena devenită dușman al Ungariei, unde s-a înaintat Programul maximal, înseamnă exprimarea protestului contra centralismului ungar de stat, a dorinței tuturor românilor din Monarhia Habsburgică de a se constitui într-o națiune politică adăpostită și concentrată într-un stat autonom propriu în cadrul Austriei Mari democratice și federalizate.

În 1848 s-au făcut auzite voci care au propus ca Moldova și Muntenia să intre alături de Marele Ducat Român al Ardealului, Banatului, Crișanei, Maramureșului, Bucovinei, să formeze împreună o Daco-Românie, avându-l în frunte pe Împăratul Austriei Mari, democratice, capabilă să-i apere pe unguri, austrieci, pe toți nemaghiarii și negermanii din stat de pericolul rusesc.

După căderea neoabsolutismului lui Alexander von Bach și licențierea „husarilor” (funcționarilor) ce i-au implementat sistemul de stat, o parte din elita politică românească dorește să reactiveze 25 februarie 1849 și să impună făurirea Marelui Ducat al tuturor românilor din Monarhia Habsburgică. Dezideratul, îndreptățit și democratic, era însă greu de obținut, deoarece actele imperiale de stat, Diploma din octombrie 1860 și Patenta din februarie 1861, au dispus reșezarea Ungariei Coroanei Sfântului Ștefan pe pozițiile de dinainte de 1848, încadrarea în Ungaria a Banatului, a Partium-ului, unde se aflau și Crișana și Maramureșul, iar Bucovina era administrată separat.

În schimb, regimul semiliberal al lui Anton von Schmerling a negat valabilitatea legilor maghiare de uniune a Ardealului cu Ungaria din 1848, a recunoscut autonomia Marelui Principat al Transilvaniei și a promis că națiunea și limba română, confesiunile ei din această arie teritorială, vor fi declarate de o viitoare Dietă egal-îndreptățite în stat. Cealaltă aripă a elitei politice românești, devenită de voie, de nevoie, mai realistă, se gândește să nu ceară prea mult, în care caz s-ar putea întâmpla să nu primească nimic, se limitează la obținerea dreptului de cetate a națiunii și limbii române în acest teritoriu. Regimul Rainer-Schmerling operează într-adevăr elaborarea Decretului privind convocarea unei Diете democratice la Alba Iulia în 1861, menită să

voteze legea egalei îndreptățiri a națiunii și limbii române și să declare limba română limbă oficială de stat, coordonată cu maghiara și germana.

Anton von Schmerling le-a spus liderilor români că sediul Dietei nu putea fi la Cluj, rămas tot o citadelă a nobilimii maghiare, ci la Alba Iulia, localitate pe atunci mai neutrală, unde se spera că deputații celor trei națiuni, românii, unguri și sașii se puteau întruni și înțelege într-un climat mai detensionat și mai pașnic și vor vota mai ușor legile preconizate și propuse în Decretul princiar de convocare. Dar Clujul, sediu al Guvernului cu majoritate maghiară al Marelui Principat al Transilvaniei (Ardealul) în 1861, așa cum fusese și în 1848, pune o talpă serioasă în calea aplicării Decretului, nu-l publică, îl declară ilegal din punct de vedere al continuității de drept maghiar. Marele Principe, Francisc Iosif I, este invitat să intre în legalitate, să reactiveze legile uniunii Ardealului cu Ungaria, sancționate de unchiul său, Ferdinand, să reconvoace Dieta Ungariei unde trebuiau să intre și deputații Marelui Principat potrivit 48-ului ungar ce trebuia aplicat de urgență și în 1861. Monarhul este prevenit sau de-a dreptul învinuit că prin prevederile electorale prea largi lasă Ardealul pe seama masei brute și crude valahe „a agitatorilor” acesteia (*bujtogató*) și lovește în interesele ungarilor „îndreptățiti”. Era clar, și în 1861, ca și în 1848, că ungurii din Cluj, ca și cei din întreg Ardealul, nu vor să audă de națiune română politică, reacționează deschis împotriva acestei revendicări care transformă Ardealul din patrie maghiară, în patrie română, lucru greu de acceptat atât de maghiarii transilvăneni, cât și de cei din Ungaria. În concepția lor Ardealul era menit să fie partea de Răsărit a Ungariei Mari, ca și la 1848. Clujul era din nou, prin Guvernul cel- adăpostea și era condus de contele Mikó Imre, alături de Ungaria și de Pesta, unde Dieta ceruse exact același lucru și anume reactivarea guvernului, parlamentului și a structurilor ungare centralizatoare față de Croația și Marele Principat al Transilvaniei din primăvara și vara anului 1848.

(va urma)



Tomasz M. Kukawski

6 din 12, colografie, linogravură, 2007

Teama de responsabilitate

Sergiu Gherghina

Unul dintre principalele motive pentru care Uniunea Europeană (UE) este foarte populară printre cetățenii români este legat de absența oricărei dezbateri la nivelul elitelor politice înainte de aderare. Acestea din urmă au susținut, cu mici excepții, necondiționat aderarea și procesul de integrare fără a cunoaște implicațiile acesteia. În mare parte, analiza a fost lăsată pentru sălile de clasă și cărțile cu conținut preponderent academic. Ultimele luni au marcat însă apariția unor dezbateri mediatice referitoare la direcția în care se îndreaptă UE. Acestea au fost parțial alimentate de criza financiară, falimentul Greciei, și a preocupărilor sporite pentru evitarea unui colaps al monedei euro. Fără a dezbate temporalitatea (cât de târziu au apărut astfel de preocupări), calitatea informației pe care se bazează opiniile din presă ori oportunitatea unor astfel de discuții în acest moment, rândurile de mai jos oferă o explicație generală pentru actuala funcționare a UE prin prisma nivelului de implicare al liderilor și statelor membre.

Recentul summit al UE a confirmat ceea ce știam deja. Germania și Franța sunt singurele țări care oferă planuri concrete de acțiune, alte state privesc pasiv (de obicei susținându-le) sau distant aceste eforturi, iar altele sunt beneficiarii direcți. Aceste patru categorii au fost destul de evidente în urma discuțiilor și a tipului de argumente oferite. Este dificil ca UE să funcționeze în condițiile în care doar doi membri sunt foarte activi. Dacă acest lucru era posibil într-un angrenaj cu 12 sau 15 state – în întreaga istorie a UE nu au fost mai mult de trei state foarte active în același timp – într-un cadru cu 27 de state membre dintre care cinci au mari probleme financiare, iar un număr dublu de state membre nu este în zona euro, situația este diferită. Deși nu este dezirabil, acest comportament are însă sens. O privire de ansamblu a modalității în care fiecare dintre acestea a înfruntat criza financiară oferă o explicație parțială. Germania este singurul mare stat membru cu o economie sănătoasă (nu știm pentru cât timp, dar până acum nu au avut probleme). Țările relativ mici din jurul său – Austria și Olanda – au economii solide, dar de dimensiuni mult mai mici. Susținută din punct de

vedere politic de aceste din urmă țări, Germania este cea care poate lansa planuri de salvare a zonei euro.

Cu un cancelar orientat din ce în ce mai mult către voturile propriilor alegători, Germania a propus unele planuri de salvare a zonei euro și a Greciei, fiind asistată de Franța. Aceasta din urmă, în pofida unor probleme economice sporite pe plan intern, are meritul de a fi rămas una dintre cele mai active țări din UE într-o multitudine de contexte. Propunerile Franței nu au urmat mereu calea propusă de Germania; există idei proprii, unele dintre ele viabile și utile precum sunt cele referitoare la obligațiunile europene, aspect în care cele două țări diferă fundamental. Eforturile combinate ale Germaniei și Franței au fost cele care au condus la propunerea de schimbare instituțională la nivelul UE în cadrul summit-ului din decembrie 2011.

Complet diferit față de aceste tendințe și manifestări, există state europene care nu se implică sau se opun unor modificări. Opțiunea unor state membre de a nu fi incluse în zona euro, introducerea controalelor la granițe din interiorul spațiului Schengen, nerespectarea reglementărilor UE în ceea ce privește libera circulație, șantajul domestic al unor țări pentru ratificarea Tratatului de la Lisabona sunt doar câteva exemple observate de-a lungul ultimilor ani. Refuzul Marii Britanii de a se opune unui nou tratat venit pe filieră franco-germană se încadrează în aceeași categorie. Exercitarea dreptului de veto, fără a investiga argumentele utilizate de premierul britanic David Cameron, a condus la apariția unor reacții de iritare la nivelul unor state membre. Dacă astfel de manifestări au existat mai mereu când un veto a fost exprimat (cazul Poloniei în 2007), cel mai important lucru este că nu există un proiect comun din punct de vedere politic și economic. Un astfel de rezultat nu este influențat doar de opoziția anumitor state membre față de pozițiile majorității, ci și de pasivitatea multor membri ai UE. Problemele semnificative de pe agenda europeană sunt deseori discutate de actorii principali, țările mici sau care au aderat recent (aceste două categorii alcătuiesc majoritatea statelor membre) nu au

puncte de vedere luate în calcul. De exemplu, când am auzit ultima dată de o inițiativă europeană a României după situațiile de încălcare a drepturilor cetățenilor europeni (români în acele cazuri specifice) de către Franța și Italia? Care a fost contribuția Poloniei la construcția europeană după situația creată în urmă cu patru ani la semnarea Tratatului de la Lisabona? În mod similar, când au fost țări precum Bulgaria, Finlanda, Letonia sau Malta în prim planul discuțiilor de la Bruxelles sau Strasbourg. De Grecia în UE am auzit doar în ultimii ani prin prisma problemelor pe care le-a avut. Și putem găsi numeroase alte exemple.

Proiectul european nu poate fi realizat doar prin implicarea câtorva state membre. Simpla aprobare sau opoziția față de ideile propuse de principalii artizani ai UE nu conduce la îndeplinirea rolului său. În general, multe state membre se mulțumesc să prioritizeze propriul interes național – acest lucru nu înseamnă că Franța sau Germania nu fac acest lucru – și să asiste pasiv la promovarea și/sau implementarea proiectelor „celor mari”. De multe ori, rolul unor astfel de state se reduce la aprobarea unor decizii luate sau la opoziția față de ele printr-un drept de veto. Deși acesta din urmă ilustrează esența procesului unanim de luare a deciziilor în cadrul UE (la summit-uri), utilizarea sa frecventă din ultimii ani nu poate trece neobservată. Oricând a existat un proces de reformă, a fost cel puțin un stat (sau cetățenii săi) care s-a opus în mod direct. Niciodată o astfel de opoziție nu a fost urmată de o atitudine constructivă din partea respectivului oponent. Nu s-au oferit soluții mai bune, alternative pentru versiunea respinsă. A fost nevoie ca proponentii să revină asupra formei sau să se creeze contextul adoptării propunerii (de exemplu, cazul Irlandei și al Tratatului de la Lisabona). Pentru ca ideea de UE să prindă contur într-o formă apropiată celei imaginate de-a lungul secolelor, începând cu părinții fondatori în deceniul al șaselea al secolului trecut, aceasta are nevoie de responsabilitate din partea statelor membre. Până în prezent doar câteva au înțeles și aplică acest principiu. Ca o coincidență, majoritatea acestora sunt membre fondatoare ale UE. Prefer să nu mă gândesc că doar ele cred în proiectul european, ci doar că ele reprezintă avangarda europenismului contemporan și celelalte le vor urma curând.

(urmăre din pagina 36)

Grafică poloneză contemporană

Magdalena Rabizo-Birek: „... grafica poloneză contemporană este lipsită de trăsături naționale specifice, fiind mai degrabă un exemplu reprezentativ al unui stil eclectic internațional.” [trad. n.] (1)

Sunt prezente aici creațiile *more geometrico*, de factură minimalistă (Tomasz M. Kukawski, Maksymilian Snoch, Anna Trojanowska, Piotr Zaczek); noul gestualim – grafic (Celina Kirchner), ori pictural (Monika Wanyura-Kurosad); lucrări de pronunțată inspirație surrealită (Krzysztof Krawiec, Andrzej Dudek-Dürer); mostre de un eclecticism post-modernist acut (Jarosław Nowak); prezențe grafice animate de un evident suflu neo-expresionist (Ewa Gordon, Jan Gordon, Wiesław Haladaj, Tadeusz Ramik); lucrări bătute atât de surrealism cât și de vagi influențe constructiviste (Marcin Białas, Alicja Habisiak-Matczak); creații impregnate

de referințe culturale notorii în registru mai mult ori mai puțin sarcastic (Tomasz Barczyk, Piotr Gojowy, Ewa Lesser); producții ce mizează pe rafinamentul și expresivitatea texturilor (Elzbieta Cieszyńska, Janusz Jerzy Cywicki, Antoni Kowalski, Małgorzata Luszczyk, Katarzyna Pyka, Czesław Wos) ori pe impactul cromatic (Monika Grubizna, Michał Grabowy, Andrzej Jaworski), lucrări ce valorifică „accidentele” ori chiar sfidează limitele tehnicilor utilizate (Magdalena Szplit, Henryk Królikowski); compoziții dedicate imageriei scripturale – hărți, incunabule, manuscripte, etc. (Katarzyna Winczek).

Dedicată de către curatorul expoziției, Ovidiu Petca, memoriei graficianului, pictorului și infatigabilului om de cultură Witold Skulicz (2), părintele Bienalei - devenită ulterior Trienală - de Grafică din Cracovia, aceasta nu adăpostește, din păcate, niciuna dintre lucrările acestuia. Ea păstrează, totuși, amprenta sa indelebilă asupra graficii poloneze contemporane, deschiderea

maximală față de *noile media*, dar și savoarea unei atmosfere specifice revizitate, umanismul profund, și, nu în ultimul rând, respectul, cultul adânc înrădăcinat în istoria graficii poloneze, pentru rigoare profesională.

Note:

Vezi <http://www.docstoc.com/docs/33269680/Contemporary-Polish-Graphic-Art>
Witold Skulicz (12 feb. 1926 - 28 dec. 2009), personalitate marcantă a culturii poloneze contemporane, fondator și președinte al Bienalei/Trienalei de Grafică din Cracovia, decan al secției de Arte Grafice din cadrul Academiei de Arte Frumoase din Cracovia, membru Asociației Artiștilor și Designerilor Polonezi (Związek Polskich Artystów Plastyków, ZFAP), organizator și curator a nenumărate expoziții, membru în juriile naționale și internaționale ale competițiilor de profil, decorat cu cele mai înalte distincții poloneze - Ordinul *Polonia Restituta*, Medalia *Gloria Artis*, Crucea de Merit de Aur, etc.

Feuerbach, critica lui Hegel și ateismul antropologic

Nicolae Turcan

Religia a fost un domeniu important pentru Feuerbach, „prea important pentru a fi lăsat pe seama teologilor”¹, și scrierile lui – nesistematice, adesea aforistice – au revenit mereu la această temă. Fundalul teoretic a fost constituit de critica filosofiei lui Hegel (Feuerbach fiindu-i discipol pentru o perioadă) și de necesitatea reformei filosofiei. Ca hegelian de stânga, Feuerbach a fost împotriva lecturii teologice a scrierilor hegeliene, propunând o alternativă materialistă la idealismul hegelian și accentuând importanța politicii față de teologie. Influența hegeliană, vizibilă de pildă în modul în care Feuerbach concepe succesiunea religie – filosofie atât în istoria umanității („Religia este copilăria omenirii”²), cât și în cea personală, se manifestă mai degrabă ca o răsturnare a hegelianismului, decât ca o subscriere la tezele acestuia. De altfel, Feuerbach însuși se vrea înțeles ca „antiteza” filosofică a lui Hegel: ceea ce la Hegel este secundar, subiectiv și formal, la Feuerbach are semnificația primarului, obiectivului și esențialului, ideile lui Hegel fiind întoarse împotriva autorului lor. Iată cum arată această răsturnare în cuvintele celui care o realizează: „Hegel stă pe poziția care construiește lumea, eu pe poziția care presupune lumea drept existentă, care vrea să o cunoască drept existentă; el coboară, eu mă ridic. Hegel așază pe om cu capul în jos, eu pe picioarele sale, înfipte în geologie.”³ Și, de asemenea: „Hegel identifică religia cu filozofia, eu scot la lumină deosebirea lor specifică; Hegel ia în considerație religia numai în gândire, eu o consider în esența ei reală; Hegel găsește chintesenta religiei numai într-un tratat de dogmatică, eu o găsesc chiar în cel mai simplu act de rugăciune; Hegel înfățișează religia ca fiind conștiința despre o altă ființă; eu o înfățișez ca fiind conștiința despre propria ființă a omului; de aceea Hegel așază esența religiei în credință; eu o așez în iubire, fiindcă iubirea nu e nimic altceva decât conștiința de sine religioasă a omului, raportul religios al omului cu sine însuși; Hegel procedează după bunul său plac, eu procedez necesar; Hegel deosebește, chiar separată conținutul, obiectul religiei de formă, de organ, eu identific formă și conținutul, organul și obiectul; Hegel pornește de la infinit; eu de la finit; Hegel așază finitul în infinit, fiindcă el are încă drept punct de plecare vechiul aspect metafizic al absolutului, al infinitului, și anume în așa fel încât el arată, în cadrul infinitului, necesitatea limitării, a determinării, a finitului, eu așez infinitul în finit; Hegel opune infinitul finitului, «speculativul» empiricului, eu găsesc, tocmai fiindcă descopăr în finit infinitul, în empiric speculativul, că infinitul nu e pentru mine nimic altceva decât esența finitului, speculativul nu e nimic altceva decât esența empiricului; și în «misterele speculative» ale religiei eu nu găsesc altceva decât adevăruri empirice.”⁴

Paragraful este foarte elocvent pentru ce înseamnă răsturnarea feuerbachiană a filosofiei lui Hegel. Lucrurile devin și mai lămuritoare odată ce ne apropiem de dezvoltarea unor anumite idei prezente aici. Dacă luăm în considerare, de exemplu, începutul filosofiei, care la Hegel e infinitul, iar la Feuerbach finitul, critica lui Feuerbach scoate în evidență presupuziția filosofiei hegeliene (care se considera pe sine fără nicio presupuziție, de vreme ce începea cu existența pură, cu Nedeterminatul pur, lipsit de determinatii) și anume faptul că, chiar dacă începutul

hegelianismului nu este particular, presupuziția existenței unui început nu poate fi îndepărtată: „Nu e oare o supoziție că filozofia trebuie să aibă un început?” se întreabă Feuerbach. Iar dacă tot trebuie să se înceapă cu ceva, de ce să se prefere existența abstractă, existenței concrete? Nu-i oare obligatoriu ca o filosofie care se vrea fără presupuziții să aibă curajul de a se îndoi de sine însăși și de a porni de la ceea ce e oferit de existența empirică?⁵

Întâlnim aici una dintre cele mai importante critici care rezidă tocmai în acuzarea filosofiei lui Hegel de exces de abstractizare și de logică, ceea ce conduce la un dezacord între om și lumea sa concretă.⁶ În fapt, nu existența este un predicat al gândirii, cum credea Hegel, ci „existența e subiect, gândirea predicat”, fiindcă „gândirea vine din existență, existența nu vine din gândire”.⁷ Logica nu e capabilă să dovedească adevărul și realitatea atâta timp cât ea pornește de la sine însăși și nu de la realitatea pe care, printr-o asemenea atitudine, o contrazice. În consecință logica nu poate dovedi decât adevărul propriu, nu și pe cel al realității⁸, iar logica lui Hegel cu atât mai puțin, ea fiind „teologia adusă pe planul rațiunii și prezentului”⁹, întreaga realitate fiind proiectată în două transcendențe, teologică și logică: pe de o parte în Dumnezeu care conține toate determinațiile realității, pe de altă parte în logică, unde se întâlnesc din nou aceste determinații.¹⁰

Ar trebui, de asemenea, să luăm în discuție referințele lui Feuerbach la viziunea religiei în filosofia lui Hegel, fiindcă acesta este un punct care stabilește și limitele înțelegerii lui Feuerbach: atunci când îl critică pe Hegel, el se referă cu preponderență la interpretarea hegeliană de dreapta, reducându-l la un gânditor religios și considerându-l un fel de „teolog care s-a travestit în filosof”.¹¹ Oricum ar fi, atacurile sunt vehemente, hegelianismul fiind etichetat drept „ultimul refugiu, ultimul sprijin rațional al teologiei”¹², iar critica teologiei implică o critică a oricărei forme de idealism filosofic. Dacă pentru Hegel conștiința de Dumnezeu a omului era conștiința lui Dumnezeu însuși despre sine, Dumnezeu având ființă, iar omul doar conștiință, Feuerbach răstoarnă raportul și obține ceea ce el consideră a fi adevărul: „... cunoașterea de către om a lui Dumnezeu este cunoașterea de către om a omului însuși”.¹³ În plus, întrucât Dumnezeu are nevoie de creație pentru a se cunoaște pe sine, atotputernicia sa este periclitată.¹⁴

Critica idealismului absolut avansează odată cu propunerea unei reforme a filosofiei, care înseamnă un nou început și o nouă viziune asupra concretului, deloc în spiritul idealismului hegelian.¹⁵ Alianța dintre filosofie și știința naturii trebuie s-o înlocuiască pe cea dintre filosofie și teologie, epoca modernă neavând altă sarcină decât umanizarea lui Dumnezeu și dizolvarea teologiei în antropologie.¹⁶ În fine, în opoziție directă cu gândirea hegeliană, materialismul trebuie să ia locul idealismului, pentru că, scrie Feuerbach, „Eu nu produc obiectul din idee, ci invers, ideea din obiect”¹⁷, chiar dacă o asemenea înțelegere n-ar mai semăna defel cu speculația, ci ar putea fi considerată chiar „disoluția speculației”¹⁸. Antihegelianismul devine programatic: „Filozofia nu ajunge la realitate de-abia la sfârșit, ci mai degrabă ea începe cu realitatea. Numai aceasta este calea firească conformă

lucrurilor și adevărată; și nu aceea pe care a apucat-o autorul, de acord cu filozofia speculativă. Spiritul urmează simțurilor, nu simțurile spiritului; spiritul este sfârșitul, nu începutul lucrurilor. Trecerea de la experiență la filozofie este o necesitate; trecerea însă de la filozofie la experiență este un act arbitrar, de prisos. [...] Filozofia care începe cu o gândire fără realitate sfârșește consecvent cu o realitate golită de gândire.”¹⁹

Empirism, materialism, naturalism și senzualism, aceste etichete se potrivesc reformei filosofice vizată de Feuerbach, care critică certitudinea subiectivă ce a instaurat, odată cu Descartes, filosofia modernă și găsește drept unic și cert temei al gândirii ceea ce cade sub simțuri, ceea ce poate fi intuit și perceput în mod concret. „Adevărat și divin” este numai ceea ce poate fi vizat nemijlocit, adică sensibilul, căci „numai unde începe sensibilitatea încetează orice îndoială și dispută”.²⁰ Toată această viziune se edifică într-o evidentă revoltă față de idealismul absolut al filosofiei lui Hegel. De aceea nu e de mirare că ateismul antropologiei lui Feuerbach va purta pe chip trăsăturile acestei încercări de reformă antihegeliană a filosofiei. În același timp, nu e mai puțin adevărat că încercarea de a pune în locul lui Dumnezeu esența speciei umane – esența ea însăși ideală – nu poate scăpa de acuzația paradoxală de... idealism. Oricum ar fi considerat – declarat materialist sau disimulat idealist – ateismul lui Feuerbach ține în final de opțiunea: a crede în Dumnezeu sau a crede în om. Iar aceasta rămâne o aventură a libertății, mai mult decât una a argumentelor.

Note:

1. Van A. Harvey, *Feuerbach and the Interpretation of Religion* (Cambridge Studies in Religion and Critical Thought), Cambridge Univ Press, Cambridge, 1995, p. 6.
2. Ludwig Feuerbach, *Esența creștinismului*, Ed. Științifică, București, 1961, p. 44.
3. *Feuerbach* (Texte filozofice), Editura de Stat pentru Literatură Științifică, București, 1954, p. 254.
4. *Ibidem*, pp. 168-169 (subl. aut.).
5. *Ibidem*, p. 35 și pp. 37-38.
6. Henri Arvon, Feuerbach Ludwig (1804-1872), în *Enciclopedia Universalis. Dictionnaire des Philosophes*, 2e édition, Enciclopedia Universalis & Albin Michel, Paris, 2001, p. 546.
7. *Feuerbach*, p. 54.
8. *Ibidem*, p. 37.
9. *Ibidem*, p. 49 (subl. aut.).
10. *Ibidem*, p. 40.
11. Henri Arvon, „Feuerbach Ludwig (1804-1872)”, p. 546.
12. *Feuerbach*, p. 54 (subl. aut.).
13. Ludwig Feuerbach, *Esența creștinismului*, p. 295 (subl. aut.).
14. *Ibidem*, p. 291.
15. Vezi Andrei Marga, *Introducere în filosofia contemporană* (Colegium Filosofie), Polirom, Iași, 2002, p. 28.
16. *Feuerbach*, p. 55.
17. Ludwig Feuerbach, *Esența creștinismului*, p. 15.
18. *Ibidem*, p. 26.
19. *Feuerbach*, p. 41 (subl. aut.).
20. *Ibidem*, p. 66 (subl. aut.).

Ce au toți cu etica? (I)

Jean-Loup d'Autrecourt

Otempora, o mores ! Exclama Ciceron, revoltat împotriva imoralității obiceiurilor și moravurilor oamenilor din timpul său. Dacă la această exclamație mai adăugăm unul din principiile metafizice ale lui Leibniz „Acum ca atunci, aici ca acolo” (în fr. *Maintenant comme jadis, ici comme ailleurs*), am putea afirma că toate epocile au fost corupte, din perspectiva marilor oameni, cu privire la valorile etice, prezumate a fi respectate de contemporanii lor. Poate că pentru acest motiv, de câțiva ani și mai ales „acolo” (în țările anglo-saxone), mass-media, marile lobbii-uri politice, industriale și ale cercetării au lansat dezbateri bizare despre știință și „probleme de etică”.

Spun „bizare” pentru că majoritatea polemicilor sunt pur retorice și denotă o crasă ignoranță față de etică. Vreau să spun că se ignoră chiar noțiunea de „etică”, deci nici nu le mai putem pretinde o cunoaștere a teoriilor de filosofie morală, care presupun nu o singură etică, ci un *ansamblu de etici*. Faptul este grav, deoarece la aceste dezbateri participă specialiști, universitari, oameni politici, industriași, funcționari de stat etc. Deci este absolut necesar să clarificăm, în mod cât se poate de pedagogic, aceste chestiuni cu privire la *valorile normative morale*.

a) Câteva polemici contemporane

Dar este oare vorba de o adevărată polemică, la care să participe efectiv cetățenii? Sau aceste „dezbateri societale” reprezintă mai degrabă o modalitate de a recupera valorile civice, pentru a le deturna în favoarea diferitelor forme de putere și de profit? Este vorba de un „eșapament”, care ar avea printre altele și un rol tranchilizant, terapeutic, pentru a împiedica trezirea zeului Pan și astfel a preveni anarhia și tulburările, care riscă să se manifeste în orice moment? Sau poate acesta este un fel de a „detecta conflictele de interes și actorii care participă”, pentru a-i denunța și deci pentru a-i elimina din discuție?

Este de asemenea un mijloc de a obișnui opinia comună cu cele mai grave scenarii care ne așteaptă, deci suntem confrunțați cu o manieră de a difuza în mod „normal” ideologii periculoase, prin chiar banalizarea lor? Nu cumva se sugerează simțului comun, că etica ar fi un fel de scut de apărare împotriva amenințărilor cercetării științifice, un parvan în spatele căruia totul să fie posibil?

Întrebările nu sunt pur și simplu retorice, pentru că efectiv este foarte greu de răspuns. Unii cred că există un sâmbure de adevăr, pentru că retoricile dezbaterilor publice țin mai ales de *tehnica palabrei* (dialog tradițional african, care constă în controverse simulate, pe o problemă în legătură cu care s-a luat o decizie în prealabil), deci de falsă dezbateri, care are loc după ce am fost puși în fața faptului împlinit. Un lucru este sigur, aceste polemici „societale”, ca să folosesc un barbarism care este la modă, nu respectă principiile dezbaterii și ale controversei (lat. *disputatio*), dar prezintă alura tuturor retoricilor demagogice ale *acceptabilității*, cu o singură diferență, aceea că în acest caz avem de-a face cu o *demagogie morală*.

De ce să facem apel la etică, un domeniu destul de delicat, foarte sensibil, ba chiar periculos pentru mulțimea vulgară, când ar fi suficient, de fapt, să fie respectate regulile *deontologice* proprii fiecărei meserii și mai ales, ar fi mai mult decât suficient să

fie respectate *legile* în vigoare! Prin ce anume etica ar permite să se realizeze ceea ce legile interzic?

Este uimitor că se asociază, ca și cum ar fi normal, *etica și știința*. De ce? Pur și simplu, pentru că este vorba de două domenii care comportă valori diferite, care par chiar incompatibile. Pe de o parte, *valorile etice*, ca binele, fericirea, libertatea, responsabilitatea, altruismul, prietenia, echitatea, justiția, iar pe de altă parte, *valorile epistemologice*, ca adevărul, cunoașterea, certitudinea, coerența, obiectivitatea, predictibilitatea, formalismul etc. Există chiar o perspectivă și mai radicală, specifică celor mai multe discursuri filosofice actuale, pe care nu o împărtășim.

Conform studiilor, în special anglo-saxone, ar trebui considerat domeniul valorilor propriu-zise (etice, estetice, juridice), în mare valorile difuzate de *științele umane*, ca fiind separat, pentru că se opune domeniului cunoașterii științifice, al *științelor exacte*, unde nu ar exista veritabile valori, în sensul tradițional al cuvântului! Cred că trebuie revăzută această concepție, pentru că se poate construi o întreagă *axiologie epistemologică* cu valorile cognitive sau epistemice. Totuși conjuncția exprimată de conectorul „și” (din știință și etică) pare într-adevăr artificială. Iar dacă cu adevărat se dorește lansarea unei dezbateri, așa cum au obiceiul filosofii să procedeze, ar trebui reformulată și nuanțată chestiunea, cel puțin astfel: „etică și/sau știință”!

Altă sursă de uimire, față de această manieră retorică de a pune problema, vine din faptul că, cunoașterea în general și cea științifică în particular erau percepute, cel puțin până în secolul al XIX-lea, ca fiind neutre din punct de vedere axiologic, situate dincolo de morală: nici morale, nici imorale, însă *amorale*. Dar dacă știința este considerată ca

fiind amorală, atunci aceasta se situează „dincolo de bine și de rău”, ca să-l parafrazăm pe Nietzsche, acest mare filosof nihilist german. Deci nu ar mai fi nevoie să discutăm. În fine, despre ce etică se vorbește, cu fiecare nouă invenție științifică, când se semnaleză că există „probleme de etică”? Pentru a înțelege mai bine importanța acestor întrebări, aș dori să furnizez câteva *elemente* de filosofie morală sau de etică, pentru că mare ne este ignoranța.

b) Originea antică a moralei

Trebuie știut, mai întâi de toate, că *etica* sau *filosofia morală* reprezintă unul dintre domeniile filosofiei, probabil chiar originea reflecției filosofice grecești, cu privire la *moravurile* omului. Termenul de „etică” a parvenit până la noi direct din greaca veche, în timp ce termenul „morală” a trecut prin latină, dar pentru a desemna cam același lucru.

Anticii distingeau trei domenii de cunoaștere și de învățământ: *Etica*, *Fizica* și *Dialectica*. Etica privea regulile, preceptele și principiile necesare reglementării comportamentelor, deciziilor, acțiunilor, pe scurt ale activităților umane într-o societate organizată. Altfel spus, codul moral precede sau formează baza oricărei constituții politice, elaborate pe urmă sau a unui sistem de legi, care se inspiră din aceasta. Prea adesea se uită faptul că etica are un rol unificator și fondator, pentru că aceasta conferă stabilitate, coerență și armonie socială. De aceea nici nu poate fi considerată în mod superficial (*à la légère*), în raport cu anumite ideologii, deoarece ar însemna că se provoacă în mod intenționat confuzii care, prin urmare, pot duce la dezordine socială, violență și crime.

Fizica era o știință a naturii, iar Dialectica un fel de știință a limbajului, mijlocul utilizat pentru a vorbi, gândi sau raționa în mod corect, făcându-se apel (vezi Platon) la analiză și la sinteză, prin tehnicile retorice și de argumentare. Aparent aceste domenii sunt foarte distincte, dar în realitate, în Grecia antică se considera că Etica este la baza oricărei științe (Socrate), cu binele ca valoare supremă (Platon); sau că știința trebuie să se împlinească prin etică, în vederea binelui (Aristotel). În fond, a fi înțelept (Thales, Heraclit, Parmenide, Pitagora) însemna chiar aceasta: a fi cel mai bun în domeniul său de activitate, a cunoaște bine propria meserie; pe scurt, trebuia urmată excelența în toate activitățile cetății. Cei mai buni tâmplari, cei mai buni soldați, cei mai buni oratori participau, de asemenea, la afacerile cetății, fiind considerați ca înțelepți (gr. *sophoi*), care erau consultați, ascultați și cărora li se urmau sfaturile, în vederea celor mai bune decizii.

Numeroasele școli de gândire, secte și alte confrerii antice au dat naștere deasemenea unor numeroase etici. De aceea nici nu are sens să se vorbească despre o *etică* sau despre *etici*. În plan diacronic, de-a lungul timpului, cunoaștem moravuri diferite pentru un același popor. Dar, de asemenea în plan sincron, constatăm credințe, comportamente, obiceiuri diferite, pentru popoare diferite. De aceea se poate vorbi despre „etici și etici”. Pe care să o alegem, despre care să discutăm?

Unii își mâncau părinții, alții își mâncau adversarii, alții încurajau hoția, minciuna, viclenia, înșelăciunea (Plutarh, *Vieți paralele*, „Lycurg”)ⁱⁱ. Alții apărau adevărul, echitatea, binele, justiția, prietenia, ca socraticii împotriva sofistilor; aceștia din urmă preferau puterea, gloria și profitul cu orice preț. Diogene cinicul practica în toate excentricitatea, el îi „mușca” pe concetățeni precum câinii. Stoicii credeau că sunt capabili să suporte totul, să accepte



Monika Wanyura-Kurosad *Limite 15*, artă digitală, 2011

cu înțelepciune totulⁱⁱⁱ. În timp ce, prin inaugurarea modernismului, Descartes își propusese să respecte un fel de „morală de împrumut, provizorie”, în lipsă de altceva mai bun, până va reuși să elaboreze una veritabilă. Pascal afirma că este suficient să *gândim bine*, pentru a fi moral. Iar Machiavel promova exersarea puterii fără scrupule^{iv}.

În schimb Kant este adeptul *datoriei* îndeplinite în orice ocazie; iar Hegel mai târziu va considera *libertatea* ca valoare morală supremă; în timp ce Schopenhauer crede că *mila* este valoarea fundamentală a eticii^v. Nietzsche susține împotriva tuturor, morală celui mai tare, *morală stăpânilor*^{vi}; iar utilitariștii anglo-saxoni consideră moral doar ceea ce este util, *profitabil*. și așa mai departe. Iată deci cât de periculoase pot fi aceste idei odată transpuse în spațiul public, dacă ar deveni accesibile opiniei publice. Pentru filosofi aceste subiecte sunt motive de discuție conceptuală sau la limită pot fi considerate ca simple anecdote, însă scoase din mediul academic, ideile respective devin riscante pentru societatea civilă.

S-ar putea vorbi deci, din perspectiva acestei lungi liste, despre un anumit relativism moral. Dar fără să intrăm în detaliile fiecărui stil de gândire (socratic, academic, stoic, cinic, sceptic, pesimist, nihilist, utilitarist etc.), putem identifica elementele necesare pentru stabilirea unei reflecții morale, oricare ar fi tipul de etică închipuit. Într-adevăr, la un nivel meta-etic, se constată de fiecare dată o *axiologie*, o scară a valorilor, care este destul de stabilă și care se poate opune unui *relativism* total al valorilor umane, altfel acesta din urmă ar duce direct la nihilism. Fără valori morale stabile, omul este complet dezorientat, rătăcit; etica este nu numai consubstanțială, dar proprie doar omului.

c) Etica – specific omenească

Într-adevăr, etica nu îl privește decât pe om. Nu se poate vorbi despre etica animalului, despre etica plantelor, a roboților, a mineralelor sau despre etica spațiului cosmic. De ce se întâmplă astfel? Pentru că etica urmărește anumite valori, care nu sunt altceva decât valori umane: binele, fericirea, înțelepciunea, plăcerea, bună-înțelegerea, echitatea, justiția, integritatea, onestitatea, viața liniștită etc. Într-adevăr aceste valori solicită existența unei ființe raționale, sensibile și vii, care să fie capabilă să-și aproprieze aceste valori, să le cultive, să le dorească. Nici maimuța, nici vita, nici planta, nici robotul nu sunt susceptibile să împărtășească toate aceste valori.

Prin urmare, omul inteligent este capabil de decizie, de distincția între bine și rău, pentru a alege întotdeauna binele și a evita cu orice preț răul; acesta este chiar *discernământul* moral. Premiza de bază este că astfel omul poate evita *suferința* morală (pentru el însuși și semenii săi), pe care sunt capabili să o suporte sau să o provoace, înțelegi ca ființe sensibile, în contact cu răul. Este vorba la început de o constatare negativă, proprie tuturor culturilor (orientale ca și occidentale), faptul că viața este suferință, mai degrabă motiv de dureri, maladii, trădări, in Justiții, decepții, care în plus se sfârșește prin moarte. Aceasta este presupuziția, *faptul că viața este mai degrabă nefericită*, pe care etica își propune să o remedieze.

Să considerăm aici doar exemplul relațiilor de putere, care există în orice societate și care sunt suficiente ca să facă pe cineva nefericit. Faptul începe foarte devreme, deja din copilărie. Copiii suportă *autoritatea* părinților, pe urmă la școală pe cea a profesorilor, la armată tinerii suportă autoritatea ofițerilor, în instituții și întreprinderi pe cea a șefilor; în genere toți cetățenii suportă autoritatea Statului. Există întotdeauna o ierarhie susceptibilă de a distruge indivizii. Relația *stăpân-*

scalv, ilustrează foarte bine acest fenomen social. Contrar așteptărilor, orice formă de organizare umană, în particular societatea cu relațiile interumane de tot felul este susceptibilă de a provoca suferința. (Este suficientă o remarcă, o aluzie făcută cuiva, un zâmbet sau o simplă privire cu subînțeles, pentru a răni pe cineva; parcă Balzac spunea „*les petits soutires qui ont fait tomber les grands empires*” – micile zâmbete care au provocat căderea marilor imperii).

Aceasta este prejudecata, în sens bun, a oricărei filosofii morale, care va declanșa pe urmă căutarea unei vieți mai bune, a fericirii, pe scurt a înțelepciunii. În sensul acesta va trebui elaborată o veritabilă știință, căci nu se poate să lăsăm lucrurile la întâmplare.

d) O știință a moravurilor

Într-adevăr, în termeni mai moderni, s-ar putea vorbi de etică înțelesă ca o *știință a moravurilor*, tot așa cum se poate vorbi de filosofie ca despre o știință a valorilor. Această știință încearcă să stabilească condițiile de posibilitate ale unei vieți bune, dar și mijloacele pentru a parveni la o astfel de situație. Este vorba, în mare, de împlinirea omului, de-a lungul întregii vieți, a omului înțeles ca *om de bine*. Acesta este un proces lung de *individuație*, în același timp biologică, psihologică, intelectuală, profesională și morală. Faptul ține de dezvoltarea și constituirea *persoanei*. Dacă nu, deci dacă ne ratăm propria împlinire, atunci noi nu existăm decât ca personaje, care joacă un rol, care poartă o mască, la fel ca actorii lipsiți de personalitate (gr. *hypocritès*), ne aflăm în stare de inflație psihologică, cum spunea Jung, ba mai mult, în stare de inflație intelectuală.

Un alt element solidar cu speculația morală, condiție de bază a oricărei etici, este noțiunea de *voință*. Doar o ființă rațională, sensibilă și vie este capabilă să-și exercite voința. Dacă voința nu poate fi exprimată, atunci orice decizie rațională și, prin urmare, orice comportament moral devin imposibile. Lipsa de voință, lipsa de caracter sunt surse sigure de supunere, de influențare, de manipulare, pe scurt, de imoralitate. Voința rațională va antrena, prin urmare, ideea de *libertate*; căci dacă există voință, pentru a face ceva mai degrabă decât altceva, aceasta trebuie să se exerseze fără nici o constrângere. Cineva care acționează sub constrângere (amenințare cu moartea, sub efectul torturii), nu poate fi considerat responsabil de „actele sale”; de altfel acestea din urmă nu-i mai aparțin întru totul. *Liberul arbitru* este o condiție necesară, însă insuficientă, pentru orice persoană demnă de laude, sau dimpotrivă blamabilă, ba chiar justițiabilă. Orice acțiune umană, susceptibilă de evaluare morală este: solidară cu o intenție, rezultat al voinței exersată liber și în cunoștință de cauză.

Într-adevăr nu există etică demnă de acest nume fără *responsabilitatea* agentului cognitiv, adică, fără capacitatea de a răspunde (lat. *respondere*), de a da socoteală de propriile acte, gesturi, fapte, vorbe, idei. Este deci vorba de capacitatea de a *recunoaște* ceea ce am făcut și de a *asuma* consecințele față de ceilalți, față de semenii, dar deasemenea (este cel mai important): față de sine însuși! Într-adevăr putem scăpa de justiție, dacă am făcut o crimă, dar nu scăpăm de remușcările conștiinței. Cei care nu sunt capabili de recunoaștere, fac dovadă de *ingratitude*. Or indivizii care se comportă astfel sunt considerați infami, abjecți, josnici, lipsiți de conștiința reflexivă de sine.

Iar cei care nu sunt capabili să răspundă de actele lor, fac dovadă de *iresponsabilitate*. Cunoaștem, pe de o parte, cazul copiilor („nu este vina mea”, „nu am făcut înadins”, „nu eu am făcut”), care au nevoie de o autoritate morală și



Jan Gordon

Ea II, linogravură, 2011

legală până când o capătă, cu vârsta, pe a lor proprie. Și pe de altă parte, suntem confrunțați cu cazurile handicapărilor mintali, a nebunilor, a psihopaților, sau a bolnavilor în stare gravă (aflați în comă), care sunt moralmente irecuperabili. Alte instanțe morale trebuie să decidă în locul lor. Astfel pot avea loc fenomene de *transfer* sau de *delegare* a responsabilității. Această responsabilitate poate fi transmisă de la superior către inferior (ofițerul superior care-l ridică în grad pe cel inferior); superiorul poate deasemenea asuma (și poate apropria) responsabilitatea inferiorului. Dar există situații în care responsabilitatea nu poate fi delegată deloc, ca în cazul rupturii de nivel ontologic (regn mineral, regn vegetal, regn animal, ființe psihologice). De aceea noi nu putem, ca ființe raționale, să delegăm puterea de decizie mașinilor inteligente sau roboților, fără ca să producem în același timp și o entorsă morală gravă, un *contrasens etic*.

București, iulie-august 2011

(continuarea în numărul următor)

Note:

ⁱ Cicéron, *Catilinaires*, I, 1 et *Verrines : De signis*, 25, 56: «Ô temps, ô mœurs!».

ⁱⁱ Plutarque, *Vies parallèles*, tr. fr. Paris, Gallimard, 2001, pp. 128-160.

ⁱⁱⁱ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Paris, Pocket, 1990; Marc Aurèle, *Pensées pour moi-même suivies du Manuel d'Epictète*, Paris, Flammarion, 1992 (1967); etc.

^{iv} Machiavel, *Le Prince*, în *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1996 (Bordas, 1987).

^v Kant, *Les fondements métaphysiques de la morale*, 1786, Paris, Delagrave, 1967; Schopenhauer, *Les Deux problèmes fondamentaux de l'éthique*, Paris, Gallimard, 2009 (1841)

^{vi} Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Gallimard, 1971 (1968).

revizitări

Olga Greceanu: de la pictură la roman

Mihaela Mudure

Descendentă a uneia dintre cele mai ilustre familii boierești din România, Olga Greceanu (1890-1978) nu a fost răsfățată cu prea multe referințe critice. Scriitura ei a fost considerată convențională și schematică. Nu apare în dicționarele literare, cu excepția *Dicționarului cronologic al romanului românesc* publicat de Editura Academiei în 2004.

Alături de Cecilia Cuțescu-Storck și de Milița Pătrașcu, Olga Greceanu a fost una dintre femeile care s-au afirmat în perioada interbelică în artele plastice românești. Creativitatea feminină nu se prea manifestase în acest domeniu, în România, până atunci. Greceanu a pictat icoane, a realizat pictură murală, s-a preocupat de conturarea unei istorii feminine a picturii, Literatură, mai precis romanul, au constituit și ele domenii de interes pentru această femeie de excepție.

În romanul *Vreau*, Olga Greceanu își propune să ofere spre meditație un model de conduită feminină. Naratiunea pune, în mod inevitabil, problema mecanismelor de putere în societate și cuplu. Olga Greceanu analizează problematica femeii care ajunge tovarășa de drum a unei personalități marcante, a unui geniu. Care să fie rolul soției unui *om mare*?

Eroina principală, tână și răsfățată Maria Bogdan, se căsătorește cu posomorâtul Mihail Preda, personalitate nevrotică cu ambiții scriitoricești. Prima parte a romanului este descrierea procesului de anihilare a personalității Mariei care, din ființă autonomă, devine apendicele marelui Preda, bucătăreasa, menajera, femeia de serviciu, mai puțin, iubita lui. Ambițiile Mariei se sublimază în devotamentul nemăsurat pentru cariera soțului. Gratificarea prin substituție devine coordonată de bază a vieții Mariei. Speranța ei este momentul "când istoricii scormonind viața marelui romancier Mihail Preda, vor scrie și de ea, cum s-a scris de Madame de Caillavet, de Mathila Wesendock, de Cosima Liszt, de Albania Mignaty, de Mme Lenoir" (109). Cititorul curios poate detecta, aici, schița unei istorii a devotamentului feminin, o istorie a preteselor cultului soțului, iubitului. Este istoria lipită pe dosul mării Istoriei care îi aparține, desigur, Lui, marelui creator. Din când în când, însă, atât scriitoarea cât și personajul își dau drumul. Ele se doresc chiar creatoare cu drepturi depline, nu locuitoare prin procura devotamentului, a republicii literaturii lumii. În pasajul care urmează citatului de mai sus, Olga Greceanu adaugă și câteva scriitoare cu drepturi depline în republica literelor. Gândul Mariei la o posibilă în-nemurire se completează cochet cu referințe la câteva autoare de ficțiune sau de jurnale, croind literatură din materialul propriei vieți. "Se gândește de pe acum la o fotografie bună care să rămâie, așa cum a rămas a Mariei Baskirtseff, a Iuliei Hasdeu, a Lilies de Pomiroles ..." (109).

Un anume masochism, indus cultural de o lungă istorie a subordonării a dus la nevoia de a găsi gratificație în suferință. Maria își alege soarta de subordonată pentru că simte nevoia unui stăpân. "Poate că a sunat ceasul să între și aici în casă cineva care să strige, să trântescă o ușă, să fumeze tutun prost, să poruncească, să fie cu adevărat stăpân?" (46). Este extrem de relevantă insistența autoarei că mărișul înseamnă, pentru femeie, subordonare. Doar dragostea părintească, sau cvasi-părintească, poate accepta independența femeii. Discuția Mariei cu unchiul tutore este relevantă din acest punct de vedere. Ce este căsătoria pentru Maria? "El a căpătat

încredere în viață, eu am tăiat capetele aripilor mele ... Dar cu oricine m-aș fi măritat ar fi trebuit să tai ... știi bine că în brațele tale am învățat să cred că Dumnezeu a făcut soarele pentru mine... Puteam să găsec un bărbat care să îmi spuie ca tine? ... " (198). Autoarea, întocmai ca eroina principală, dorește ca răspunsul la această întrebare retorică să nu poată fi decât negativ. Numai distanțarea prin vârstă ar putea îngădui emanciparea femeii, o relație de tip heterosexual nu îngăduie decât subordonarea. Biologicul subordonează, dictează chiar relațiile sociale.

Ecouri vag feministe structurează relațiile dintre personajele principale și conturează discret un conflict. "Rostul ei nu e sus, lângă Mihail, să se uite la el cum scrie și scrie și când scrie, dar aici, jos, lângă femeile care muncesc pentru casă și unde se găsește începutul și teama zgomotului" (129). Spațialitatea devine simbolică pentru ierarhia de gen. E o simbolistică simplă, dar eficientă.

Partea a doua a romanului devine extrem de alertă, pe măsură ce drama psihologică se adâncește. Care e rolul femeii? Care e rostul scriitorului? Chiar dacă lecția morală din final are o anume dulcegărie lacrimogenă - viața nu poate fi completă, întreagă fără iubire - problematica romanului depășește soluțiile convenționale. Maria e și ea vinovată de eșecul căsătoriei și de propria ei distrugere. A fost mult prea ascultătoare, nu a știut să devină și o tovarășă de drum scriitorului. Vina e tot a femeii. Autoarea insistă mult prea puțin asupra presiunii exercitate de modelele culturale și sociale pentru care viețile omenești sunt doar combustibil pentru eterna măcinare a sentimentelor și elanurilor. Același masochism menționat mai sus, rezultatul adaptării la o îndelungată istorie de suferință și supunere, devine satisfacție prin procură. Orgasmul e înlocuit cu două inimioare convențional îngemănate. "Și Mihail citea din cele cinci sute de pagini scrise. Maria asculta cu patima cu care ar fi ascultat un cor de îngeri. Între paginile scrise se găseau inimile lor ale amândurora. Acolo, între pagini se întâlneau. Acolo trăiau sub aceeași presiune, pentru aceeași nădejde" (191).

Pretențiile lui Mihail Preda că iubirea poate fi exclusă din viață sunt dezmințite rapid, odată cu beția succesului și contactul cu mondenitățile Bucureștiului. Concluzia romanțioasă se bazează pe consolidarea prejudecăților lui Mihail Preda. El ajunge să o respecte pe Maria pentru sacrificiul ei, dar de iubit, nu o va iubi niciodată.

Olga Greceanu folosește o simbolistică simplă, dar extrem de eficientă. Într-unul din rarele și alesele momente când soții par să poată comunica, să iasă din monada propriei trude (creatoare și recuperatoare la el, casnică, sisifică prin insignifianță la ea) Mihail îi oferă Mariei un buchet de flori. "Le-a pus într-un pahar pe măsura ei de noapte, între Biblie și ceasul deșteptător" (168). Acesta și locul simbolic de unde se revendică Maria. Datoria impusă și recomandată de religie, precum și timpul strict determinat al vieții o conduc spre sacrificiul suprem. Gloria scriitorului are nevoie de această jertfa. Maria se lasă zidită.

Ocazional, romanul depășește etosul de gen (gender), devenind și o meta-poetică a romanului, o scriitură auto-reflexivă. "Noi romancierii gândim cu viața noastră. Pe ea o dezvoltăm. Romanul adevărat trăiește din contrazicerea sentimentelor generale" (189). Olga Greceanu nu crede în tipicul realist.

Convingerea ei este că romancierul zgâlție ideile preconcepute, rutina, acționând ca un precursor al unei noi moralități, al unui posibil nou etos. Din această perspectivă, discuția modelelor de gen din acest roman este intens semnificativă.

Olga Greceanu include, în cursul narațiunii, considerații despre gen ca noțiune literară și culturală (gender), cugetări despre parteneriatul creativ dintre soțul scriitor și soția, autoare neglijată și neglijându-se, gânduri despre creativitatea feminină sublimată în devotament casnic și eventuala colaborare cu soțul la scrierea mării opere. "Își așteaptă ceasul când va scrie alături de Mihail. E încredințată că de acum așa se vor petrece lucrurile: Mihail o va chema sus în odaie, îi va povesti subiectul romanului și ea îl va scrie. Îi va povesti câte o scenă și ea o va însemna. O vor reciti împreună și o vor corecta. O să mai adauge ea o vorbă, o frază. O să mai adauge el altele. Iar o s-o citească împreună. Iar o să mai schimbe ceva, o să mai adauge ceva. El, desigur, va stăpâni scheletul romanului. Amănuntele i le va încredința ei. Cum ar putea, de exemplu, Mihail să descrie o rochie? Crețurile unei dantele. O buclă care cade pe frunte și desenează o umbră vânăță? și alegerea de nume o va face, desigur, tot ea" (108-109). De remarcat simbolistica spațială, din nou, simplă, dar intens semnificativă. Efortul colaborator va avea loc *sus*. Ierarhia e evidentă. Femeii i se încredințează amănuntele și detaliile legate de specificul feminin. El face marea structură, ea "coase", "însăilează" textul și la propriu și la figurat. Olga Greceanu nu pare să creadă în androginitatea eului creator. Scriitorul pare inevitabil legat de corporalitatea sa și de modul în care această corporalitate îl plasează în societate, îl obligă să vadă lumea într-un anume fel. Tot femeia, femeia care naște, e și nașa. Ea botează personajele, dar cel care le face să miște pe tabla de șah a tramei este el.

Pe alocuri în text-ura narativă apare și pictorița Olga Greceanu. De exemplu, bucla care cade pe frunte pare "o umbră vânăță" (109). Există o anume plasticitate a scenelor nocturne luminate de lună.

Olga Greceanu introduce în narațiune și neșite pagini de introspecție psihologică: analiza nevrozei bărbatului, de exemplu. E semnificativ că această patologie devine creativă la genul masculin. El se eliberează de boală prin creația literară. Din contră, Maria visează în pasaje care amintesc de obsesiile Virginei Woolf. "Podelele se ridică spre ea și iar se lasă în jos ... și iar se ridică ... și iar se apleacă ... parcă sunt valuri și chiar mugetul lor stăruie în timp ...

Dar dacă, valurile vin spre mine și cuprind patul? ... Dar dacă?

Dar?... (123). Apele materne înconjoară patul, rămas virginal, al eroinei. Sublimarea ascunde insatisfacții sexuale, o maternitate refulată.

Pe scurt, un roman *Vreau* și o romancieră, Olga Greceanu, care merită mai multă atenție decât cea primită până în prezent.

Referințe

Greceanu, Olga, *Vreau. Roman*, București, Editura "Ziarul" S.A.R.. f.a.

Istrate, Ion et al., *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până în 1989*, București, Editura Academiei, 2004.

Zmeul-Zmeilor și Zmeul zmeelor

Cristian Cheșuț

Unul dintre cele mai străvechi și mai răspândite jocuri din lume prin universalitatea și simbolistica sa, *jocul cu zmeul*, a rămas nealterat și aproape la fel de popular în majoritatea țărilor lumii.

Zmeul este originar din China Antică, unde, potrivit surselor istorice, a apărut în jurul anului 800 î.Hr. Acesta era confecționat din trestie de bambus și mătase (atribute ale vestimentației purtătoare și păstrătoare ale spiritelor strămoșilor) și avea o formă stilizată de pasăre, la rândul ei simbolul cel mai ilustrativ al zborului și al năzuinței omului de a se apropia (fie și spiritual) de cer. Sfoara zmeului întruchipa firul firav al vieții omului, dar și modalitatea prin care acesta putea struni zmeul, încercând astfel să-și controleze oarecum destinul. Ornamentația zmeelor era legată de legendele și miturile Orientului Îndepărtat, în care imaginile ce reprezentau dragoni, păsări, animale mitologice, scene de familie sau compoziții geometrice abstracte, căpătau întotdeauna valoare și putere de simbol.

Tradiția înălțării zmeelor a rămas neschimbată în China contemporană, anual fiind organizate festivaluri ale zmeelor, legate de celebrarea cultului strămoșilor și de valorile spirituale ale familiei. Cele mai consacrate manifestări de acest gen se desfășoară anual la Weifang, provincia Shangdong, respectiv la Yangjiag, în provincia Guangdong, sub imperiul acelorași credințe străvechi, conform cărora zmeul este cel ce duce sufletul omului spre lumea suprapământescă, pe de o parte și readuce în memoria oamenilor pe membrii defuncți ai propriilor familii, pe de altă parte.

Denumit *Architas* sau *Aetos* la grecii antici, respectiv *Cometa* la romani, zmeul apare pentru prima dată în Europa, conform surselor istorice, în insula grecească Tarentum, în jurul anului 400 î.Hr., adus, după toate probabilitățile de negustorii vremii pe vechiul drum al mătăsii, ce lega odinioară Orientul Îndepărtat de Occident, pe filieră balcanică. Asemuit adesea cu Icar, *omul-zmeu* sau *omul - pasăre* din mitologia greacă, zmeul a devenit în cultura acestei țări un simbol al năzuințelor înalte, acceptate și dobândite prin sacrificiu asumat, al dorinței omului de a se autodepăși (motivul zborului) și al tentativei metaforice de a-și transforma rădăcinile terestre în aripi. În acest sens, multă vreme după căderea lui Icar (simbol tragic al condiției umane), Stanislaw Lem pune o întrebare rămasă pînă azi fără un răspuns decent, cu valoare de aforism: "Ce ne leagă de acest pământ, în afară de gravitație?".

Aceleași conotații semantice le au și azi jocurile cu zmeu organizate de greci în perioada sărbătorilor pascale, pe dealul Aeropagos de lângă Atena, ca și în vechime: ofranda adusă celor defuncți, sacrificiul făcut în scopul unei cauze nobile, lupta omului cu propriul destin, respectiv năzuința spre o lume mai bună.

Prin semnificațiile sale multiple, jocul cu zmeul capătă sensuri polisemantice: dacă în credințele populare europene, inclusiv cele românești, zmeul era asociat cu mesagerul rugăciunilor omului spre divinitate, cu legătura dintre lumea pămîntescă, reală și cea suprapămîntescă, spirituală (aidoma curcubeului), în cultura tradițională japoneză zmeul era decorat uneori cu portretele unor samurai: era o mare onoare și un semn de eternă glorie pentru un samurai să-și vadă chipul pictat pe un zmeu înălțat,

întrucît se credea că astfel, prin apropierea de cer, sufletul său va deveni nemuritor.

Alte zmeu erau decorate uneori cu scene istorice sau cu motive ornamentale florale, alteleori cu imagini ce ilustrau întruchiparea Dragonului mitic sau al șarpelui primordial și erau confecționate din trestie de bambus și hîrtie de orez, simboluri ale hranei și ale roadelor pămîntului.

Și în zilele noastre, jocul cu zmeul este privit și abordat în Japonia ca un ritual: în cadrul Festivalului zmeelor de la Hamamatsu, organizat anual între 3-5 mai, cu ocazia sărbătorii *Odago-age*, înălțarea zmeelor semnifică rugăciunile omului către divinități, cultul muntelui sfînt *Fuji-Yama*, simbolul sacru și universal al Japoniei, lăcașul zeilor și ofranda adusă de om pentru recolte bogate de orez și protecția împotriva cutremurelor.

La fel de apreciat este jocul cu zmeul și în Thailanda, unde creația de zmeu și înălțarea acestora se supun unor reguli nescrise și unui ritual moștenit de-a lungul generațiilor. La cel mai mare festival anual de zmeu din această țară, tema este întotdeauna aceeași: lupta dintre zmeul-femeie *Papkao* (în formă de diamant) și zmeul-bărbat *Chula* (în formă de stea în cinci colțuri), reprezentări mitice ale dualității omului (omul fizic, ce trăiește într-o lume reală, respectiv omul transcendent, creativ și creator, ce năzuiește spre o lume suprarreală, prin credințe și superstiții), ale complementarității *Ying-Yang*, ale eternei confruntări dintre Bine și Rău. Păstrarea tradiției este una dintre mizele importante ale festivalului: toți creatorii sînt obligați să respecte reguli și rețete străvechi de construire a zmeelor, moștenite de-a lungul timpului. Astfel, dincolo de circa 50 de reguli ale înălțării și mînuirii zmeelor, există cîteva norme obligatorii de natură constructiv-tehnică și anume: cadrul se face numai dintr-o specie rară de bambus de trei ani (foarte rezistent și flexibil), sfoara (denumită *Pan*) se confecționează din fire de mătase, iar coada se face din fișii din haine vechi (simboluri casnice care semnifică atributele spiritelor strămoșilor), înșirate pe un șnur de mătase. Hîrtia folosită este fabricată manual din orez, iar adezivul necesar se prepară numai din zahăr de palmier, fiert la temperatură mică. Potrivit aceleiași tradiții, hîrtia se aplică pe cadrul de bambus în răcoarea dimineții, pentru a se încălzi la soarele amiezii, în așa fel încît ea să devină elastică și perfect întinsă. Cel mai mare zmeu construit prin această metodă clasică a fost prezentat la Festivalul *Fhra Suriyothai*, în 2006; măsura 45x25 m și aparținea delegației Japoniei (N.B.: spre comparație, înălțimea medie a unui bloc cu zece etaje este de 40 m.).

În Indonezia, zmeul era considerat ca mesager al voinței divine și o reîncarnare a sufletului omenesc. Familiile coreene inscripționează zmeele în preajma Anului Nou cu numele și ziua de naștere a copiilor lor, apoi le lansează și le dau drumul din sfoară să zboare liber, necontrolat, în credința că acestea vor duce cu ele duhurile rele ce ar putea vătăma copiii. Legende spun că cel care găsește un astfel de zmeu căzut și-l ia acasă, va fi bîntuit tot anul de spiritele malefice. Zmeele coreene înfățișează cel mai adesea păsări, în special *barza*, simbol al fecundității și al norocului în casă, *peștele*, respectiv *broasca țestoasă*, simbol al vieții lungi. Toate trei semnifică lumea văzduhului, a apelor și pe cea a pămîntului, mediile naturale la

care se raportează omul, în universalitatea existenței și devenirii sale.

Jocul cu zmeul mai semnifică legea alchimiei în virtutea căreia *zmeul-mercur* se poate înălța, iar, astfel, sublimarea filosofică se poate înfăptui. Pentru a ilustra această învățătură ermetică, Jacques Coeur, ca bun alchimist ce era, a pus să se sculpteze zmeu pe timpanul unei uși a mării săli din palatul lui de la Bourges.

În România, zmeul este privit în tradiția populară ca legătură dintre cer și pămînt, purtător al dorințelor omului către Dumnezeu, apărător împotriva grindinei, iar lansarea lui (cînd curenții de aer se încălzesc de la soare) marchează începutul verii și începutul secerișului. Termenul românesc *Zmeu* provine, se pare, din asemănarea acestei jucării (jucării, oare?) zburătoare cu personajul negativ omonim din poveștile și basmele noastre populare, în care acesta este întotdeauna malefic, capabil să zboare, capricios, viclean, iritabil și imprevizibil. Din punctul de vedere al tipologiilor formale, în arealul românesc sînt specifice trei tipuri constructive de zmeu: cel hexagonal, cel pătrat (cu derivatul său, dreptunghiul) și cel romboidal, simboluri geometrice primare ale oricărei echipartiții plane (la care, desigur, s-ar adăuga triunghiul echilateral).

Tudor Pamfile descrie modul de construire a zmeelor în satul Țepu, județul Tecuciu (azi Galați), precum și terminologia specifică utilizată: materialele folosite sînt trestia sau șipicile din lemn de brad (simboluri ale roadelor pămîntului, vegetația apelor, respectiv vegetația terestră, pădurea), hîrtia vînată (un sortiment de hîrtie de cca. 90-100 g/mp, de rezistență medie) sau hîrtia de ziar, cleiul de pește sau pasta de grîu, ca adezivi (peștele, simbol al hranei de origine animală, servit de Isus la *Cina cea de taină*, respectiv grîul, simbol al hranei vegetale și al pîinii, *trupul* lui Isus).

Desigur, multe dintre influențele altor culturi s-au făcut remarcate și în România, astfel că întîlnim și alte tipuri de zmeu, specifice unor zone etnografice apusene, balcanice sau orientale.

Unul dintre cele mai frumoase fragmente literare referitoare la jocul cu zmeul îl datorăm lui Vasile Alecsandri, în nuvela sa, *Vasile Porojan*:

"[...] Cum știa de bine să înalțe zmeii de hîrtie poleită pînă sub nori și să le trimită răvașe pe șfar! [...] Acei zmei, cu cozi lungi, erau fabricați de dascălul bisericii și purtau pe fața lor următoarele cuvinte scrise cu slove cirilice: *afurisit să fie cu tot neamul lui și să ardă în jeratecul iadului acel care ar găsi acest zmeu căzut și nu l-ar aduce în ograda sfîntului Ilie*. Zmeul sfîrșind purta acest blestem pe deasupra orașului, fiind pîndit de toți băieții mahalalelor și cînd se întîmpla să cadă din văzduh, devenea prada lor; blestemul nu producea niciun efect, din cauză că hoții nu știau carte".

În basmul *Cartea de piatră* al lui Vladimir Colin, zmeul de hîrtie este personificat și devine unul dintre eroii principali ai narațiunii, fiind prezentat alegoric, ca substitut al calului năzdrăvan al lui Făt-Frumos.

De-a lungul timpului, construcția de zmeu a devenit o pasiune și un act creator de sine stătător, astfel încît multe produse ale unui asemenea demers cu valoare ludică, simbolică și estetică au devenit celebre în toată lumea, acestea purtînd denumiri proprii și avînd standarde tehnico-funcționale omologate în cataloagele destinate atît specialiștilor, cît și celor (doar) pasionați.

credo

Scrisoare către confrății mei scriitori

Marius Ianuș

Știu că mulți dintre domniile voastre se cred mult prea inteligenți ca să admită întru totul Adevărul revelat nouă de Domnul nostru Iisus Hristos. E prea simplu, nu? Ca o poveste pentru copii?

Dar ce poveste frumoasă! Să v-o repovestesc așa cum a repovestit-o Vlădica Nicolai Velimirovici: rândunelele dintr-un loc nu sunt învățate să plece iarna în țările calde, așa că ierneză acolo și majoritatea lor pier. Văzând aceasta, un om îi cere Lui Dumnezeu să îl facă rândunică, pentru că vrea să le izbăvească pe acele sărmăne păsări de chinul lor. Dumnezeu îi îngăduie asta și acest om-rândunică le arată rândunicilor calea spre lumina vieții.

Ei, bine, această poveste simplă este Adevărul.

Mi-ar fi greu să vă conving imediat că trufiile voastre intelectuale vă sunt semănate în minți de diavoli.

Știu că unii dintre voi au mers atât de departe în această semețire a gândurilor lor, încât au ajuns să conteste însăși existența Lui Dumnezeu.

Așa ceva e absurd. Oricare dintre noi poate să-și analizeze cu atenție viața timp de o

la întâmplările minunate din viața lor. Dacă nu ar exista Dumnezeu, ne-ar fi imposibil chiar și să ne întâlnim. Cât privește „măreția” gândurilor noastre, haideți să ne întrebăm unde se termină cerul. Dacă am lansa în sus o rachetă care ar putea să meargă la infinit, unde ar ajunge?... Așa suntem de mici.

Dragii mei scriitori, eu știu că mulți dintre voi caută în fapt Adevărul. Lăsați-mă să vă spun câteva lucruri, ca unul care simte că a ajuns pe drumul cel bun în căutarea aceasta.

Unora dintre noi le e greu să îl accepte pe „Dumnezeul preoților”, cum spun ei, și caută să-și confecționeze în mintea lor „dumnezei” particulari. Oricât de complex ar fi, Dumnezeu e unul singur.

Ne e greu să acceptăm că suntem pedepsiți pentru păcatele noastre, spre îndreptare. Ba mai mult: ne e greu să acceptăm însăși existența păcatelor... Dar haideți să ne amintim cum a fost prima dată când am păcătuit, prima dată când am avut conștiința păcatului. Nu a fost crâncen? Nu ne-a potopit rușinea? Nu ni se părea că toți știu ce am făcut? Nu cumva Legea Lui Dumnezeu, despre care ne vorbește Biserica, e scrisă de la bun început în sufletele noastre? Și nu cumva, mânați de diavoli, ajungem să pierdem acest sentiment al vinei, al călcării Poruncii, și să păcătuim cu nerușinare, fără remușcări, animalic?

Ne-am ales o meserie foarte periculoasă. În termeni umani, noi nu putem fi judecați, poate mântuiți, decât la a doua judecată, cea de obște, când se vor lămuri toate relele și bunele pe care le-au lucrat cuvintele noastre în mințile altora.

Există speranța că nu va fi totuși o așteptare lungă: sunt semne în Evanghelie că la Dumnezeu timpul e „deodată”, trecutul, prezentul și viitorul se împletesc. Dar nu putem ști cum va fi pentru noi. Oricum, Mântuitorul ne-a spus clar: „Vă spun că pentru orice cuvânt deșert pe care-l vor rosti oamenii vor da socoteală în ziua judecății. Căci din cuvintele tale vei fi găsit drept și din cuvintele tale vei fi osândit.” (Matei 12, 36-37) și dacă vorba „deșertă”, care „zboară”, are o asemenea însemnătate, ce însemnătate are cuvântul scris?

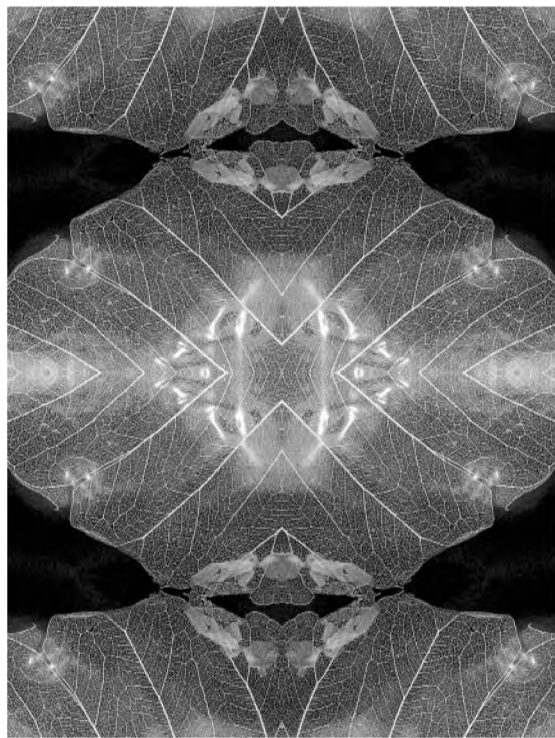
Tocmai pentru că avem influență asupra altor oameni satana caută să lucreze prin noi. Și prin câți dintre noi nu o face! Pentru a impresiona cititorii și critica, mulți scriitori sunt gata să jertfească orice urmă de moralitate și orice undă de adevăr. Vorbesc din propria experiență, ca unul care și-a renegat scrierile. Spre ce îi împingem noi pe oameni? Spre disperare și sinucidere, deci spre Iad? Spre păcate „fără inhibiții”, deci tot spre Iad? Cum se poate să ajungă bătrâne și bătrânele ca, în loc să se ocupe de nepoți, să scrie despre obsesii sexuale sau despre beție și să fie premiați de juri de critici? Vă dați seama cât de adânc se poate cuibări păcatul în noi și ce înseamnă „lumea literară”? De ce autori ajunși la vârsta la care ar trebui să fie modele pentru scriitorii tineri devin contramodelle? Și cum de îi apucă obsesiile tocmai la vârsta la care au ultima șansă a apropierea de Dumnezeu? Vă dați seama cât a scobit diavolul în sufletele lor?

Dragii scriitori, să ne ferim să mai scriem cuvinte doar de dragul de a-i impresiona pe



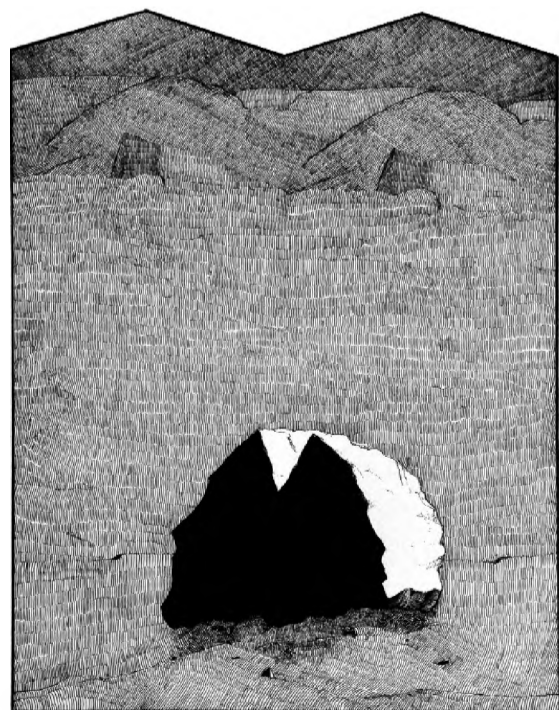
Jaroslaw Nowak Sensibilitate impasibilă, litografie, 2011

cititori sau pentru a fi „la modă”. Aici e o capcană pe care ne-o întinde satana. Să ne ferim și de a ne scoate la lumină toată mizeria sufletească, fără a ne gândi la impactul pe care îl poate avea ea asupra cititorului. Să păstrăm întâmplările nefolositoare ale „războiului nevăzut” pentru discuțiile cu duhovnicii noștri, la spovedanie. Prin cuvintele noastre se poate lucra mântuirea sufletelor celor care ne citesc. Ar trebui să ne folosim înzestrările în direcția aceasta.



Antoni Kowalski Amintiri din China-Guanlan I, 2010

săptămână și să vadă câte lucruri „imposibile” i se întâmplă în această săptămână. Vă dau un exemplu din ultimele mele zile petrecute în București, un caz în care am martor: îi scriu un mesaj pe messenger scriitorului A. S., cu care nu mai vorbisem de câteva luni. Schimbăm câteva vorbe. Apoi, fără să îi fi spus ceva lui A. S., merg în centru, pe unde nu mai fusesem de foarte multă vreme. Intru într-o cafenea, unde nu îl văzusem niciodată pe A. S., ba chiar cafeneaua, cam comunistă, e departe de preferințele lui, pentru că el frecventează „cluburile”, dar iată că la două minute după mine intră în cafenea A. S. Această întâmplare e imposibilă. Bucureștiul are două milioane de locuitori și sute de cafenele. În plus, eu mă oprisem ca să petrec în acea cafenea doar douăzeci de minute. Oamenii nu sunt atenți



Maksymilian Snoch Fiatră, tehnică personală, 2000

Joyce Carol Oates: jocul cu moartea

Virgil Stanciu

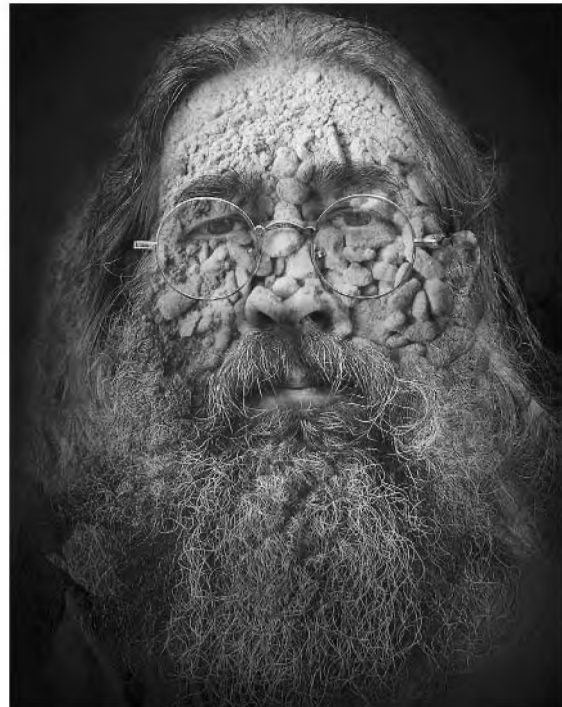
O scriitoare americană pe care editurile românești au descoperit-o cu întârziere. Nici un text de-al ei nu a fost publicat la noi înainte de 1989, deși ea e activă pe scena literară din 1964. În ultimii ani, câteva case editoriale au pornit la recuperarea terenului pierdut: la „Leda” au apărut culegerea de proză scurtă *Femeia, victimă a speciei?* (2007, traducere Cristina Cristea) și *Foxfire – Confesiunea unei găști de fete* (2008, traducere de Smaranda Șchiopu), iar la „Curtea veche” substanțialul roman semi-autobiografic *Fiica groparului* (2008, traducerea Mircea Pricăjan). Anul trecut editura „Polirom” a intrat și ea în horă, publicând două romane scrise în mileniul trei, adică *Violul: o poveste de dragoste* (Rape. A Love Story, 2003) și *Mândra fecioară* (A Fair Maiden, 2010). Cu toate că opera lui Joyce Carol Oates era, până nu demult, ignorată în România, cititorul documentat știe că ea a reușit să-și asigure un loc printre puținele prozatoare americane contemporane de prim ordin, elaborând o operă stufoasă și complexă, bazată în mare parte pe experiența personală. Această autoare a scris romane, povestiri, memorii și eseuri ce au transpus literar problemele existențiale, sociale sau politice de care s-a ciocnit, având și meritul de a cataliza conștiința publică prin reliefarea unor aspecte mai puțin lăudabile ale modului de viață american. Dintr-o idealistă cu vederi liberale, Oates s-a preschimbă într-o gânditoare matură, care a surprins dimensiunile tipice ale vieții urbane americane, exaltându-i virtuțile, dar criticându-i asprimea și mărginirea. Traumele vieții personale i-au modelat opera, dar și elanurile și speranța într-o lume ordonată mai etic, inclusiv în ceea ce privește poziția socială a femeii.

Joyce Carol Oates s-a născut în 1938 la Lockport, în statul american New York. A studiat la Universitatea Syracuse și la University of Wisconsin – Madison, ulterior devenind ea însăși profesoară la University of Detroit, University of Windsor (în Canada, unde, împreună cu soțul ei, specializat în literatura secolului XVIII, a fondat revista literară *The Ontario Review*) și, din 1978, la galonata Princeton University, unde printre studenții înscriși la cursul său de *creative writing* s-a numărat și Jonathan Safran Foer, cel ce avea să se impună categoric ca o tânără speranță cu romanul *Everything Is Illuminated*. Primul roman al lui Oates, *With Shuddering Fall*, a apărut în 1964, când autoarea avea 26 de ani. Era începutul unei cariere literare extraordinar de prolifică; până în 2010, publicând, în medie, două cărți pe an, Oates și-a trecut în palmares nu mai puțin de 44 de romane (plus 11 semnate cu pseudonim), 15 culegeri de nuvele, tot 15 volume de eseuri și memorii, 9 cărți cu texte dramatice. „Numele lui Oates este sinonim cu productivitatea”, anunța, excedat, *The New York Times* în 1989. Paradoxal, totuși, prima cărămidă a templului ei literar nu a fost pusă de un roman, ci de nuvela „Where are You Going, Where Have You Been?”, inspirată de cântecele folk ale lui Bob Dylan și bazată pe viața și faptele unui ucigaș în serie. Această povestire a reprezentat-o pe Oates în numeroase antologii de literatură americană, fiind ecranizată în 1985. Romanul *them* a fost distins cu premiul National

Book Award în 1970. Este ultima parte a unei trilogii, care mai cuprinde *A Garden of Earthly Delights* (1967) și *Expensive People* (1968). Acțiunea se petrece în Detroit-ul anilor 1930 – 1960, concentrându-se asupra tribulațiilor unei mame care-și crește copiii într-un oraș răscolit de violență și crimă, luptă de clasă și conflicte rasiale. Printre cărțile apreciate drept reușite de însăși autoarea lor se numără *Wonderland* (1971), *Black Water* (1992), *Blonde* (2000, o autobiografie ficționalizată a lui Marilyn Monroe), *I'll Take You There* (2002). Pe lângă premiul câștigat cu *them*, J. C. Oates a primit nenumărate alte distincții (Premiul O'Henry, Prix Femina Étranger pentru *The Falls*, 2004) și a fost nominalizată de patru ori la National Book Award și o dată pentru Pulitzer. Este și una dintre candidatele de lung parcurs la premiul Nobel pentru literatură. Proza scrisă de J. C. Oates se definește prin teme alese din arealul social, cu o predilecție vizibilă (și obositoare uneori) pentru prezentarea naturalist-sordidă a vieții casnice, a violenței urbane, a conflictelor și motivațiilor greșite dinapoia acțiunilor unor oameni adesea bine intenționați. Imaginația ei uneori morbidă recurge la arsenalul literaturii gotice [al goticului american decantat, așa cum se întâlnește el la Faulkner sau la marile doamne ale Sudului, Carson McCullers ori Flannery O'Connor]. Multe cărți ale sale au acțiunea plasată în Detroit sau pe coasta Atlanticului, locuri strâns legate de biografia scriitoarei.

Romanele publicate de „Polirom” în 2011 seamănă, prin concizia lor și într-o măsură mai mică prin teme și ton, cu scrierile din ultima vreme ale lui Philip Roth. Și ele conțin o cantitate relativ redusă de material epic, mai potrivită pentru croitul unor nuvele, precum și o compoziție simplă, cursivă. Și în ele întâlnim o atmosferă crepusculară, o violență dezlănțuită ori sublimată, gânduri negre inspirate de boală și moarte.

Violul – o poveste de dragoste (tradus de Ioana Filat) are simplitatea frustră a faptului divers și acumularea alertă de tensiune dintr-un scenariu cinematografic. Scurtul roman este turnat în forma thriller-elor de tip „crimă și pedeapsă”: înfăptuitorii unui act de violență revoltător, pe cale să fie exonerati de lege, sunt doborâți unul câte unul de un justițiar. (Parcă-l vedem pe Charles Bronson răzbunându-se pe ucigașii familiei sale.) Mai precis, tânăra mamă Teena Maguire este violată de o bandă de tineri, sub ochii fetiței sale, când, neglijentă, scurtează drumul spre casă printr-un parc. Nu poate fi întâmplător nici amănuntul că violul se petrece în ziua de 4 iulie: euforia sărbătorească nu ascunde colții însângeați ai realității. Abandonată de siluitori ca moartă, Teena scapă, totuși, cu viață și reușește să-i identifice pe agresori. Cum la judecată se pare că aceștia vor scăpa cu pedepse minime, un bărbat care o simpatizează, polițistul Dromoor, cam *tigger-happy*, își asumă sarcina de a o răzbuna și-i împușcă pe violatori. Astfel rezumată, narațiunea nu pare a fi decât un banal roman noir, dar forța lui rezidă în surprinderea psihologiei victimei, a modului dureros în care aceasta își recâștigă demnitatea pierdută și cheful de viață. Mai interesant este micul roman *Mândra*



Andrzej Dudek-Dürer Vehicolul concentrării energiei

fecioară (în tălmăcirea Danielei Rogobete, care dă impresia că-și construiește o solidă carieră de traducătoare – a transpus recent în românește și monumentalul roman *Libertate* de Jonathan Franzen). Protagonistii sunt două „suflete pereche, unul nespus de tânăr, celălalt nespus de bătrân”. Katya Spivak are numai șaisprezece ani și lucrează peste vară ca bonă la o familie înstărită din Bayhead Harbour, New Jersey, un orașel-stațiune, foarte diferit de Vineland-ul natal, unde nu găseai prin case tablouri, pian, bibelouri sau cărți. Marcus Kidder (în engleză *to kid* înseamnă „a păcăli” și într-un fel Marcus o păcălește pe Katya) este un gentleman bogat dar împovărat de ani, un estetic și un epicurian, aflat în poziția de a o iniția pe Katya într-un stil de viață radical diferit decât cel din mahalalele în care și-a petrecut copilăria. La prima vedere, romanul este istoria seducerii și cuceririi Katyei de către Marcus, care folosește, cu rafinement dar și cu îndărătnicie, toate căile de abordare posibile, de la mirajul artei la vinul roșu și la bani. Însă J. C. Oates vrea să ne vorbească despre altceva: despre aspirația spre mai bine și spre frumos a unui suflet feminin tânăr, despre îndârjirea cu care eroina își apără demnitatea și respectul de sine, despre concesiile necesare pentru a câștiga experiență de viață, despre feluritele forme de tiranie exercitate asupra femeii, de la cea părintească la cea socială și la cele de care se fac vinovați bărbații. Cititorul ajunge să cunoască bine lumea interioară a Katyei, dar nu și pe misteriosul Marcus, care, văzut mereu prin ochii „mândrei fecioare” se lasă descifrat treptat și anevoios. La un moment dat, narațiunea primește brusc o dimensiune metafizică. Morala ei stă ascunsă într-o scurtă parabolă plasată la începutul ultimei treimi a romanului: un rigă bogat, înțelept și rafinat, simțind că i se apropie sfârșitul, vrea să păcălească hidoasa moarte și să pună punct vieții cu un ultim extaz; pentru aceasta, el alege din împărăție o preafrumoasă fată, care să-l ajute să se ducă „acolo unde se împrăște oamenii ca puful de păpădie când dispar”. Estetul Marcus Kidder – măcinat de o boală incurabilă – transpune în viață povestea, cu fascinanta ei combinație de Eros și Thanatos, alegând-o pe Katya drept luntraș Caron. Dacă ea va reuși sau nu să-l treacă Acheronul, veți afla citind acest bizar roman.

Patrizio Trequattrini

Proză scurtă

Patrizio Trequattrini s-a născut în 1958 la Roma. La sfârșitul studiilor liceale a colaborat la pagina culturală a cotidianului "L'Umanità". A absolvit studii de Filosofie teoretică, la Universitatea "La Sapienza" din Roma, cu o teză despre Giovanni Gentile. A predat filosofie, istorie și materii literare în diverse licee italiene.

În 2007 a publicat romanul *Il ricatto* (*Șantajul*). În 2008 a publicat tragedia *Furio*.

Din 2009 predă italiana la Colegiul Național "George Barițiu" din Cluj-Napoca.

În 2010 a publicat versiunea română a tragediei *Furio*. În 2011 a publicat versiunea română a cărții *Șantajul*.

Mirela

Mirela vine lângă mine, fiindcă e oră de suplire și putem vorbi despre ce vrem noi, întrebându-mă de fiul meu.

"Domnule profesor, ce mai face Giulio?"

Eu sînt mereu cam surprins cînd mă întreabă cineva de el. E ca și cum mi-ar aminti că am un fiu și am uitat de el.

"Ah, Giulio, da, e bine, se distrează. A fost aici trei zile. A venit vineri și luni a plecat."

"Probabil că-i este greu să stea fără tatăl lui."

"Da, cred că-i este greu. Îl văd adesea, dar... nu-i același lucru."

"Mă gîndesc că vă e foarte dor de el. Mie în schimb nu mi-e dor de tata. Nu-mi pasă de el."

"Cum? Nu-ți pasă? Dar unde e? Nu-i aici cu tine?"

"Nu, nu-i aici, dar nu-mi pasă. El și mama s-au despărțit."

"Ah, am înțeles, așadar tu trăiești aici cu mama, iar el este departe... este..."

"Nu, eu nu trăiesc cu mama. Maică-mea e în Italia."

"Așadar tatăl tău și mama ta sînt amîndoi în Italia, dar s-au despărțit."

"Nu, nu-i chiar așa. Mama e în Italia, iar tata e în Spania."

"Ah, în Spania. Iar tu ești în România. Măcar aici cred că am nimerit-o."

"Da, da", rîde amuzată, "eu sînt în România, asta-i limpede."

Sînt încurcat, amețit, decepționat de ipotezele mele greșite, dezorientat de o realitate care e mult mai complicată decît îmi pot închipui. Încerc să regăsesc busola pe care am rătăcit-o cu stîngăcie. Mă pregătesc să pun o altă întrebare, pentru a face puțină ordine într-o situație care-mi scapă, dar Mirela începe iar să vorbească.

"Tatăl meu nu se interesează de mine, nu-i pasă absolut deloc ce mi se ntîmplă, are altă familie, nu-l văd niciodată, chiar dacă judecătorul m-a lăsat în grija lui, atunci cînd părinții mei s-au despărțit."

"Cum de-ai fost lăsată în grija lui, și nu a mamei tale?"

"Fiindcă mama n-avea de lucru, nu avea posibilitatea să mă întrețină. Iar tata era inginer."

"El și-a făcut altă familie în Spania. Are și copii cu cealaltă femeie?"

"Copiii sînt ai ei, nu ai tatălui meu. Îi avea deja, înainte de a-l cunoaște."

"Și cu mama ta care-i situația? și ea are alți copii cu bărbatul pe care l-a cunoscut în Italia..."

"Nu, mama nu mai poate avea copii și nici el n-are, ei sînt fără copii. Mă simt bine cu ea și cu el. Mă face să rîd, e foarte amuzant."

"Unde anume stă mama ta, în Italia?"

"La Sant'Arcangelo di Romagna. Merg la ea în fiecare an, cîte trei luni, vara. Și-apoi merg

și-n decembrie, fiindcă ziua mea e pe douăzeci și opt decembrie."

"Dar vara nu mergi la mare?"

"Ba da, merg la Riccione."

"Dar de ce nu te stabilești în Italia cu mama?"

"Mama îmi spune mereu să stau în Italia, dar eu nu vreau. M-am obișnuit aici, am prietenii, școala, n-am chef să mă transfer."

"Și cu cine trăiești?"

"Cu bunicii."

"Cu părinții mamei..."

"Nu, cu părinții tatei. Asta e o treabă mai ciudată, ei nu vorbesc cu tata, dar țin legătura cu mama."

"De cît timp s-au despărțit părinții tăi?"

"De cînd aveam șase luni."

"Așa că nu i-ai văzut niciodată împreună."

"Nu. Și din cauza asta nu-mi lipsesc. Fiindcă nu știu ce înseamnă să am părinți care stau cu mine. Ei n-au stat niciodată cu mine."

"Cîți ani ai? Șaisprezece?"

"Da, fac șaisprezece ani pe douăzeci și opt decembrie. O să merg în Italia și o să-mi sărbătoresc ziua cu mama."

După ce sună, ies din clasă, dar mă gîndesc în continuare la povestea Mirelei. Cîtă dezordine există pe lumea asta, cîți copii sînt obligați să trăiască alături de părinți care nu sînt ai lor, și cîți sînt obligați să trăiască fără părinți. Cîte iubiri care au murit înainte de vreme, cîte jurăminte și cîte trădări, cîte familii sfărîmate și noi familii peticite. Mutări în altă țară, călătorii, noi întîlniri, dorința de-a reîncepe și voința de-a îngropa trecutul. Vieți rămase în suspensie, marcate de egoismul celor ce-ar fi trebuit să aibă grijă de ele. Ca și viața Mirelei.

Obsession

De-aici ajung în mai puțin de zece minute pînă în cartierul Zorilor. Am destulă vreme să fac o baie lungă și minuțioasă. Așa o să-mi pot lua cămașa curată și sacoul cel bun. Îmi voi îmbrăca hainele cele mai frumoase. Sacoul îmi vine perfect, l-am plătit cam scump, dar ia uite ce bine-mi șade fără vreă cută. Iau un taxi și spun să mă ducă la "Obsession". După nici zece minute, șoferul mă lasă lângă ușă. După ce intru și îmi las pardesiul la garderobă, cobor pe o scară care mă duce la subsol, în peștera cu distracție, fum, aburi, parfumuri, sunete. Au venit deja numeroși tineri și tinere, dar cei mai mulți urmează încă să ajungă. Băieții sînt îmbrăcați destul de normal, sînt curați, parfumați, dar hainele lor nu sînt mult diferite de alte situații. Fetele sînt foarte îngrijite, și-au pus un parfum nu oarecare, ci parfumul lor personal, au îmbrăcat veșminte minunate, care le fac mai frumoase decît în realitate. Aproape toate au haine scurte, care le dezgolesc picioarele. Nu sînt fuste mini amețitoare, sînt rochii întregi, care



Patrizio Trequattrini

te buimăcesc prin frumusețea pe care o dezvăluie. Dar nu e vulgaritate, ci multă finețe. Totul e în regulă, totul e așa cum trebuie să fie. Muzica din discotecă începe să te învăluie și să-ți cucerească mintea. Mă simt în largul meu în semiîntunericul care mă înconjoară, cu muzica aceea ritmată, la un volum suportabil. De fapt este o situație odihnitoare, relaxantă: nu e nimic de înțeles, niciun concept dificil de disecat, nici un efort de a pricepe. E de-ajuns să auzi, doar să auzi și să privești, să auzi muzica îmbietoare și să privești ținuta maiestuoasă a fetelor, mișcările lor languroase. Și încă nimeni nu dansează. Dar se observă ici și colo cîte un gest, cîte o nestăpînită și ușoară mișcare din genunchi, cîte o fluturare a palmelor. Începe să se simtă electricitatea pe care muzica o transmite și care iradiază în trupurile tinere, dar și într-al meu. Cîteodată o undă mișcă involuntar siluetele ce se zăresc în penumbră. Este deja amuzant și plăcut așa. Dar cînd vor începe să mai și danseze... Mă învîrt prin local cu pași lenți, privesc cu aviditate chipurile nenumărate ale tinerilor senini și le sorb și eu bucuria. Nu mă întristez pentru tinerețea trecută, nu deplîng vîrsta aceea, la care niciodată nu m-am simțit bine. Le privesc fără invidie tinerețea și încerc să-mi întipăresc în suflet emoțiile pe care ea mi le provoacă. Am multe de învățat de la acești adolescenți, care știu cum să stea laolaltă cu toții fără dușmănie: nu există între ei vreun gest grosolan sau lipsit de respect, nici pomeneală de aroganță; nu e nicio făloșenie a frumuseții, a iscusinței ori a vreunei alte calități; nu este acea superioritate răutăcioasă, azvîrlită gratuit în obrazul celorlalți. Sobrietatea, grația și buna-cuviință reprezintă ingredientele identității lor. Chiar nefăcînd nimic, doar limitîndu-se să asculte și să privească, timpul trece foarte repede. Grupurile adunate în cerc, în jurul divanelor pe care și-au așezat energia îndată ce-au intrat în discotecă, se apucă să-și agite tot mai mult tinerețea trepidantă. Mai întii fetele încep să-și miște fundul și șoldurile în ritmurile muzicii. Și dacă într-o parte un mic grup se liniștește, în altă parte a localului vreun alt grup se avîntă să-și dezvăluie, în agitația dansului, încărcătura de tinerețe și vitalitate. Mi-ar plăcea și mie să dansez în aceste ritmuri răpitoare, aș vrea, dar nu pot. Acum e un grup mai numeros de fete și băieți, care și-a făcut loc aproape de centrul ringului de dans. Mă uit la picioarele fetelor, înfășurate în cizmulite elegante, care practic sînt

nemișcate, în timp ce fundurile s-au dezlănțuit, șoldurile descriu oscilații uimitoare și foarte rapide, umerii și brațele triumfătoare vorbesc. Nici măcar unul nu dansează ca și celălalt. Fiecare contopește în dans propria sa îndeminare, propria sa creativitate, fiecare își mișcă trupul după sentimentul care îl stăpânește în clipa aceea, după privirea pe care o vede, după fata sau băiatul care îi dansează alături. Nimic nu e previzibil, nimic nu poate fi stabilit dinainte într-o discotecă; nu știi dacă va apărea plectiseala ori exaltarea, dacă vei fi obosit ori tîrît într-un dans nesfîrșit, din care îți va fi cu neputință să mai ieși. În seara aceasta m-aș azvîrli în mijlocul lor, aș începe să inventez figuri și poziții de dans. Nu îndrăznesc s-o fac, iar atunci admir spectacolul: deja aproape toți tinerii s-au aruncat în mijlocul dansului, care are în sine ceva sublim. Și privesc cu încântare fetele, care sînt mai pricepute și mai fascinante decît băieții, și sînt atras, dintre ele, de cele două sau trei mai îndemînatice; pînă cînd mă îndrăgostesc numai de una: este cea mai grozavă, cea mai frumoasă, cea mai senzuală. Are ceva în plus față de celelalte, poate zîmbetul inefabil, poate trupul mai armonios, sau privirea mai captivantă, poate, pur și simplu, emană mai mult erotism decît toate. Nu mă opresc din a-i urmări evoluțiile pe ringul de dans, are o energie de nestăpînit, este foarte rapidă atunci cînd e nevoie, o autentică regină a discotecii. Atunci cînd găsești una așa pricepută și tot mai scufundată în ritmurile dansului, tot mai uluitoare în invențiile sale, tot mai suverană, rămii vrăjit și ai sta înțepenit s-o admiri toată noaptea. Ce poate fi mai frumos decît o fată superbă care dansează? Ce lucru deosebit și atît de intrigant are dansul la discotecă, în comparație cu orice alt tip de dans? Am senzația că ascunde un erotism nedeclarat, dar sfișietor, o prelungită semnalară și expunere a sinelui celui mai ludic, o manifestare de intenție privind eliberarea propriei energii instinctive și vitale care țîșnește. Cu toții sînt mînați de un curent plăcut și misterios, ca un orgasm, cu toții sînt niște păpuși în mîinile Erosului. Rămîn patru ore scufundat în mijlocul senzațiilor violente, ca sub efectele unui drog, adîncit în bolgia aceea de emoții care evocă tinerețea. Apoi urc înapoi cu mintea pe versantul care mă readuce din subsolul carnavalesc și eliberator, la suprafața sobră și cunoscută. Îmi îmbrac pardesiul, pe care îl recuperez de la garderobă, ies pe stradă, îmi reiau locul în rîndul normalității. Aerul rece al serii îmi alungă aburii plăcerii, amețala emoției. Simt că am lăsat fericirea acolo jos, dar sînt oricum fericit că am întîlnit-o.

Asfințitul

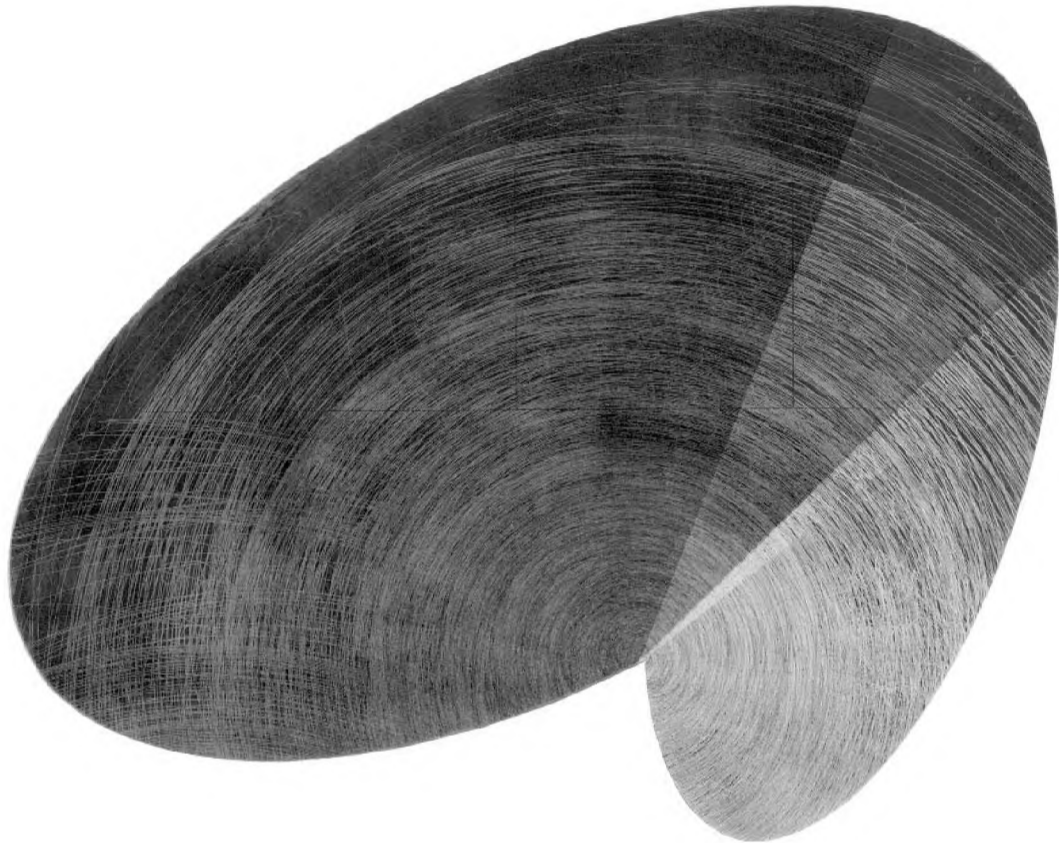
Deja se-apropie asfințitul, deja presimțirea serii ocupă gîndurile muritorilor. Membrele trupurilor, amorte de oboseala muncii și sătule de ziua aproape încheiată, gustă dinainte odihna după care au suspinat. Lumea se gîndește la căldura domestică: deja i se pare că aude sfîrșitul lemnelor, care vor începe să ardă în șemineu și să înveselească lunga după-amiază de iarnă. Păsările din Cluj își încep migrația cotidiană. Fulgii albi cad mai iute și mai des de pe acoperișul caselor, pe pavimentul teraselor și al străzilor. Cerul limpede, încărcat de zăpadă, așteaptă strălucirea primelor lumini ale serii pentru a-și începe somnul de noapte. Pentru întîia oară simt toată prospețimea și frumusețea iernii care începe. Biserica maghiară reformată parcă are acoperișul presărat cu zahăr vanilat, iar clopotnița elansată a bisericii Sfîntul Mihail, ascuțită ca vîrfurile de lance, parcă se întinde pînă la cerul neatent și-l înțeapă spre a-i atrage atenția. Pacea orașului se răsfrînge

iute în aerul serii și pătrunde în inimi. Între timp cerul s-a făcut cenușiu, iar profilurile chircite ale copacilor se remarcă în contrastul dintre albul zăpezii și negrul trunchiurilor. Fumul adie din hornurile de pe acoperișuri. Acum păsările invadează cerul, pe neașteptate, în stoluri dese apar din adîncimile tainice ale cuiburilor și rapide, sprintene, mă domină cu zborul lor insondabil ca un mister. Traversează spațiul, dispar în noaptea care crește. Trecerea lor zburdalnică este deja o amintire nostalgică și imperceptibilă. Ochii clopotniței sclipesc în lumină: parcă e un vrăjitor înalt cu o pălărie ascuțită, avînd deasupra o cruce luminoasă; stă acolo nemișcat și blind, îi farmecă pe toți cei care îl privesc, veghează de-a lungul întregii nopți cu privirea sa ațintită, străpunge întunericul pe care-l transformă în prietenul nostru. Dacă vreun gînd negru ne trece prin minte, e de-ajuns să-i căutăm ochii: obișnuita sa blîndețe ne mîngie și ne înduioșează; iar noi, în adîncul nopții, începem iar să visăm.

Vocea aceea era tocmai a lui. Am făcut ochii mari de uimire, m-am apropiat și l-am văzut pe cel crezut mort. Era chiar tatăl meu. S-a ridicat în picioare cu sprinteneală, arătînd o perfectă stare de sănătate, și-a desfăcut brațele și m-a strîns cu o vigoare tinerească. Mi s-a încălzit inima ca niciodată, am simțit toată aprobarea și bunăvoința lui.

“Odihnește-te aici în noaptea asta. Vom dormi alături tu și cu mine. Mă simt bine în grotă asta. La răsăritul soarelui îți vei relua drumul și vei ajunge în orașul vrăjitorului. E un loc încîntător, unde oamenii trăiesc în pace, unde zîmbetul îi întîmpină mereu pe străini, unde apa e proaspătă și din belșug, unde furia minților e izgonită pentru totdeauna, unde orbii pot umbla în siguranță pe străzi, unde păsările zboară fericite. Acela e orașul ideal pentru tine, care ai urît din totdeauna certurile și lupta. Acolo vei găsi ceva care seamănă foarte mult cu fericirea.”

Cuvintele lui m-au convins și m-au cucerit, mi-au învăluit mintea într-un văl de seninătate așa



Anna Trojanowska

Fruct de piatră, litografie, 2010

Odată am visat că-mi trăgeam bocancii în picioare, îmi luam un pulover vechi și cald, îmbrăcam deasupra o jachetă mare cu buzunare enorme, în care puteam viri orice. Am ieșit din casă plin de încredere, cu picioarele cuprinse de o frenezie de nestăpînit. Am început să mă plimb, am mers către poarta răsăriteană a orașului, am trecut de ea și m-am îndreptat spre sate. M-am îndepărtat de oraș, am trecut pe lîngă vile elegante, ordonate, scunde și grațioase, și continuîndu-mi drumul am ajuns la căsuțe, la cîmpii cultivate, la grădini și livezi. Am cules ciorchinii, fructele, ca pe vremea copilăriei. Era atîta belșug în jur încît să culegi un măr nu mai era un păcat. Erau fîntîni cu apă de băut și umbră pentru odihnă, erau văi înflorite, pe unde șopteau pîrîuri limpezi și liniștite. Fără efort am ajuns la marginea pădurii, fără ezitare am pătruns în prospețimea verde și am înaintat neobosit pe urcușuri și coborișuri. La capătul zilei am ajuns la intrarea într-o peșteră, iluminată pe dinăuntru de un foc. Am văzut un bătrîn întins pe un pat de frunze. Ochii săi răsplineau o lumină senină. M-am oprit să înțeleg dacă mă pot apropia, dar el mi-a risipit îndată orice îndoială.

“Vino lîngă mine, îmbrățișează-mă, fiule.”

pură încît pleoapele mi s-au lipit. Cînd m-am trezit, el nu mai era acolo. Dar viziunea lui, îmbrățișarea și cuvintele sale de neuitat erau pentru mine o călăuză foarte prețioasă, care mă îndemna irezistibil să pornesc în călătoria ce mi-a fost indicată. Am umblat o altă zi întregă și, odată cu primele lumini ale serii, am ajuns în oraș. L-am văzut pe vrăjitor, privirea sa luminoasă și pălăria sa înaltă. M-am trezit amețit și agitat, cuprins de decepție, ca atunci cînd te întorci dintr-un vis. Dar pe urmă, apropiindu-mă de fe-reastră, în noaptea instelată, am văzut că n-a fost un vis, că visul e realitate, că vrăjitorul e acolo, în fața mea, că sînt la Cluj.

(traduceri și prezentare de
Laszlo Alexandru)

■

Anne Sauvagnargues

Marcel Proust. Cum să ne simțim gândind și obligați să gândim

Proust îi fascinează pe filosofi. Nu pentru că ar fi mai intelectual, mai abstract – sau mai agasant! – decât alții, însă sinuozitățile frazelor lui extrag pe neașteptate scîlpiri de realitate, un clopot care bate, cusătura sensibilă între un acoperiș și cer, existențe captivante: irizările toxice ale cojilor de sparanghel care o fac pe bucătăreasă să plângă, sau vălurile sidefii ale laptelui care fierbe. Această putere de observație face din Proust un fel de tranzistor reglat pe o frecvență de o exactitate extremă. Densitatea materială a descrierilor îi intrigă pe filosofi: totul se scaldă în înghețul static, luminiscent, al unei încetiniri uimitoare. „Nimeni nu a mers mai departe decât Proust” deplind detaliul unei senzații în cuvinte, exclamă Merleau Ponty (1). Chiar și Sartre, care îl descrie ca pe un burghez învechit, închis în camera neagră a memoriei lui, îl citește cu o surpriză incredulă. Walter Benjamin e mai avizat, observând că secolul al XIX-lea nu a ales actori de prim plan precum Balzac sau Zola. Nu „tânărului Proust”, acestui „snob fără importanță, frecventator pătimaș al saloanelor” (2), i-a făcut el confidențele cele mai stupefiante. Intrând într-un salon pe vârfurile picioarelor, dezvoltând la un nivel teologic viciile simetrice ale curiozității și ale măgulirii, mimetismul său străfulgeră pretențiile burgheziei și ritualurile degradate ale nobilimii printr-un mare hohot de răs.

Viziunile sale despre artă îi inspiră desigur pe filosofi, la fel ca și personajele sale, umane sau senzoriale: mica sonată a lui Vinteuil, nasul încovoiat al lui Bergotte și micul său zid galben... fiecare leagă aceste născociri de sistemul său. Să fie însă într-adevăr acesta modul în care literatura transformă filosofia? „Toți cei care nu au simțul artistic, adică supunerea la realitatea interioară, pot fi înzestrați cu facultatea de a discuta la nesfârșit despre artă, cu condiția să fie pe deasupra diplomați sau bancheri”, afirmă Proust laconic. Și mai departe: „Arta veritabilă nu are ce să facă cu atâtea proclamații și se realizează în liniște.” (3) Găsim astfel în mod necesar în *Căutare* ecouri de doctrine, resturi ale unei licențe distrase de filosofie. Ca și Bergson, cu care e asimilat pe nedrept – ei au un grad îndepărtat de rudenie, însă Proust are fără îndoială prea mult de lucru pentru a ilustra anumite idei ale acestuia –, el nu are încredere în inteligență. De altfel, Bergson se înșală complet felicitându-l pentru „viziunea sa directă și continuă a realității interioare”. Proust precizează, dimpotrivă, că actul creației e o operație de dezvăluire, o lectură creatoare care dezvăluie (în sensul fotografic) „impresia provocată în noi de realitatea însăși” și compară dezvoltarea impresiei pentru scriitor cu experimentul pentru savant: opera e un fel de instrument optic pe care scriitorul îl oferă cititorului, a cărui „putere reflectantă” e aceea a unui telescop. Nu e deloc vorba de inteligență: Bergotte poate într-adevăr să pară mai puțin inteligent decât alți scriitori ai timpului său, atâta

vreme cât nu a fost înțeles, cât tipul de aparat pe care l-a inventat nu a fost pus în funcțiune și cât procedeul său nu a fost folosit. „Aceștia, în frumoasele lor Rolls-Royce, se puteau întoarce acasă dând dovadă de puțin dispreț pentru vulgaritatea familiei Bergotte; însă el, cu modestul său aparat care în sfârșit „decolase”, îi survola”. Ar fi deci zadarnic să căutăm în textul său o filosofie difuză: „grosolană încercare pentru scriitor aceea de a scrie opere intelectuale. Mare lipsă de delicatețe. O operă în care există teorii e ca un obiect care poartă eticheta prețului” (4).

Gilles Deleuze a demonstrat cu cea mai mare forță acest lucru, profitând de această ocazie pentru a elibera literatura de sarcina ingrătă de a ilustra filosofia. De la Proust, el împrumută această imagine a gândirii înverșunate și frustrate, aspru solicitată de o experiență care o depășește: nu gândim atunci când dorim acest lucru, cu siguranță nu atunci când am vrea să fim inteligenți, ci atunci când tresărim sub violența imprevizibilă a unui semn. Gândirea noastră se arată creatoare, într-un mod involuntar, brutal, numai în acest fel - niciodată atunci când ne străduim în mod docil să urmăm o metodă pentru a atinge adevărul! Proust, spune Deleuze, ne permite să scăpăm de imaginea școlară a unei gândiri care repetă tradiția. Era nevoie de un scriitor pentru a curăța aceste imagini ale gândirii gata făcute. Proust nu e așadar filosof atunci când își descrie ideile, ci atunci când captează impresii: acestea se aglutinează în lumi pestrice, ochesc semne, îmbujorări, sughițuri involuntare, codaje sociale, senzații și peisaje psihice. *Căutarea*, arată Deleuze (5), dezvoltă diferite lumi de semne: snobismul, cu a sa descriere a saloanelor ce produce hilaritate, a timpului pierdut în ele;



Krzysztof Krawiec

Monolit 2, artă digitală

iubirea și indiciile ei sfâșietoare, afectele sale geloase, timpul pierdut; semnele sensibile, care capturează individuări plutitoare, peisaje, calități, timpul pe care îl regăsim comprimat în actualizarea senzațiilor; în sfârșit, lumea artei, cu semnele sale specifice, instruite, capabile să restituie „puțin timp în stare pură”, o impresie încapsulată într-un cuvânt.

În 1964, Deleuze propune un fel de piramidă de cristal cu aceste lumi de semne care se îngrămădesc și progresează de la mondenitate spre artă. În 1970, revine asupra lecturii sale și alege un mic detaliu, fragment textual a cărui putere de fragmentare îi aruncă în aer frumoasa construcție transparentă. Nu mai e vorba de un itinerariu care duce de la snobism la creație; literatura devine un aparat de explorare a realului. Fragmentul privește dansul bondarului în jurul unei orhidee, care servește la explorarea întâlnirii dintre Jupien, floare timidă, și burtosul baron Charlus. Această paradă homosexuală, întâlnire disjunctă dintre o floare și o insectă, servește drept protocol pentru literatură și în egală măsură pentru fizica corpurilor muncite de dorințe. Modelul reproducerii aceleiași de către același, al imitației, nu se mai aplică dacă o insectă, diferită, fecundează o orhidee. În maniera lui Spinoza, Proust descrie afectele personajelor sale, vitezele și lentorile lor, variațiile și mutațiile lor sexuale, cu o neutralitate de entomologist. Levinas remarca acest lucru cu un ușor dezgust: la Proust, sufletul „se răstoarnă” într-un „în afara legii” astfel încât cele mai vertiginose relații se stabilesc între personaje. Nu e vorba de fapt nici de morală, nici chiar de a preconiza o sexualitate marginală (moralism inversat), ci de a înceta explorarea dorințelor cu categorii gata făcute. Literatura detectează și explorează modurile noastre de individuate concrete, capturând forțele care se desfășoară în societate, propunând noi moduri de a acționa și de a simți. Proust descoperă teoria genului deoarece, în loc să se situeze în planul identităților sexuale normate, descrie moduri de seducție cu *n* genuri, în care partea *femeie* a unui bărbat intră în rezonanță cu partea *bărbat* a unei femei, sau alte montaje la fel de complexe. Iată ce aduce literatura filosofiei: noi moduri de explorare a realului, prin care scrierea captează forțele cu adevărat active, fără a se lăsa înfrânată de ideile noastre primite. Literatura nu copiază realitatea la modul imitației, ci propune noi moduri de a simți, la modul devenirii.

NOTE

(1) *Le Visible et l'Invisible* (1964), Maurice Merleau-Ponty, reed. „Tel”, 1993, p. 195.

(2) *Œuvres*, t. II, Walter Benjamin, ed. Folio, 2000, p. 145.

(3) *La Recherche*, ed. P. Clarac și A. Ferré, ed. Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, 1954, t. III, p. 881.

(4) *La recherche*, op. cit., t. I, p. 554-555.

(5) *Proust et les signes* (1964), Gilles Deleuze, reed. PUF, „Quadrige”, 2010.

(Articol publicat în *Le Magazine littéraire*, nr. 496, aprilie 2010.)

Traducere din franceză de
Andreea Rațiu.

De-a autoritatea. Jocuri vechi și noi

Mihai Goțiu

Vineri, 18 noiembrie 2011. Fabrica de Pensule. Cluj. Ești autor și regizor (în cazul de față, Gianina Cărbunariu). Și ai în față o stenogramă. E transcrierea unei "discuții" din 1985, de la Comitetul Municipal de Partid București, cu scriitorul Dorin Tudoran, publicată de curând în cartea "Eu, fiul lor. Dosar de securitate" (Editura Polirom, 2010). Și vrei să o transformi într-o piesă de teatru. Aparent, nu ar trebui să fie prea greu. Până la urmă, textul e gata scris. Mă rog, transcris. Trebuie doar să cauți actorii potriviți, să obții o finanțare, câteva luni de repetiții și premiera.

Doar că... Doar că apar primele probleme. În ce măsură acea stenogramă redă fidel întâlnirea "de la Partid"? Dincolo de datele care nu (prea) coincid, unele pasaje/afirmații sunt evident că nu pot aparține scriitorului Dorin Tudoran (fiind date de gol de agramatism). Dar, mai ales, care a fost tonul "discuției"? Tonul pe care o stenogramă e imposibil să-l redea (fiind lipsită, se înțelege, de indicațiile scenice). S-a strigat? S-a amenințat? S-a implorat? Cine la cine? Cine pe cine?

Soluția? Rolurile se trag la sorți și se schimbă pe parcursul piesei. Iar scenele sunt reluate obsedant. Pe diferite tonuri și în diferite abordări. Politrucul e amenințător și-i transmite scriitorului că are puterea de decizie. Politrucul e umil, pentru că are un raport de făcut. Politrucul e arogant și controlează situația. Politrucul e debusolat în fața fermității scriitorului. În scenă e și președintele Uniunii Scriitorilor. Și "ochiul și urechea" de serviciu - securistul. Ei sunt mai degrabă însă decor. Președintele e "vinovat", la rândul lui, de revolta scriitorului. O vinovăție generică, desigur, motiv pentru care se simte dator "să găsească o soluție". Iar "soluția" e evidentă: scriitorul să renunțe la revoltă - la demisia din partid și la cererea de emigrare. Variabilele (schimbările de roluri și de ton) sunt multiple. De aici și necesitatea numeroaselor "reluări". Invariabilă e reacția "autorității", care trebuie să dețină controlul - fie că e real, fie că e mimat. În acest sens, scena în care e înregistrată "punerea la punct" a scriitorului revoltat în lipsa acestuia e memorabilă. Până la urmă, ceea ce contează nu e ceea ce s-a întâmplat, ci ceea ce s-a raportat. Și s-a transcris în Dosarele Securității.

E "X mm din Y km" (titlul sub care montarea a avut premiera săptămâna trecută la Cluj, în cadrul Festivalului "Temps D Images") o piesă "istorică"? Mărturia câtorva milimetri reprezentativi din kilometrii (sutele și miile de kilometri) dosarelor de securitate? Povestea mentalităților obediente? O acuzație la adresa milioanelor de "pasivi" confrunțați cu dovada unui act de curaj în fața căruia "autoritățile" sunt bulversate și nu știu cum să reacționeze? Cu siguranță. Dar e mai mult decât atât.

Revin la Roșia Montană. Ieșirile în stradă din această vară/toamnă/iarnă pe această temă m-au pus în fața "autorităților". A agenților de Poliție și Jandarmerie și a șefilor lor care trebuiau "să găsească o soluție" și "să dea un raport". Am avut de a face cu întreaga gamă de manifestări: legitimări și amenințări (cu amenzi și rețineri), discuții conciliante ("ne facem și noi treaba"),

scuze ("Domnu Goțiu, vă rog să ne înțelegeți, că ne sună și nouă telefonul și trebuie să raportăm ce am făcut"). Dublate de scene penibile, cu oameni legitimați pentru că se plimbau pe stradă cu baloane ori pentru că se jucau "Țară, țară, vrem ostași!".

Iar asta e "de rău". Ca societate, încă nu ne-am vindecat. Există cel puțin o parte, cei care se consideră "autorități", care crede că are obligația să "dețină controlul" ori să găsească "o soluție". O "soluție" pentru ce? "Controlul" în numele cui? Cine e acel "popor" la care s-au raportat și continuă să raporteze onor "autoritățile" noastre?

Și e "de bine". Numărul celor ca Dorin Tudoran, Doina Cornea, Radu Filipescu și alții s-a înmulțit. Sunt mulți, din ce în ce mai mulți cei care au înțeles că în fața unei atitudini ferme, "autoritățile" sunt ineficiente, incapabile să găsească "soluția" la care visează. Cel mult, pot "da raportul". Însă, spre deosebire de comunism, de această dată, mai există și căi de comunicare parelele celor oficiale. Iar "rapoartele" (și modul în care "se raportează") nu mai pot inventa realitatea.

Luni, 12 decembrie 2011. Ministerul Afacerilor Interne. București. Un pix cu care a fost semnată petiția pentru Salvarea Roșiei Montane, un mouse cu care s-a dat click la pagina de Facebook a campaniei, o pensulă sau un tub de vopsea cu care au fost pictate banere cu mesaje pentru Roșia Montană sunt doar câteva dintre obiectele "periculoase" și "incriminatoare" pe care aproximativ 20 de membri ai Campaniei "Salvați Roșia Montană!" le-au depus în fața Ministerului Administrației și Internelor (MAI). Astfel, activiștii s-au autodenunțat și i-au scutit pe jandarmi și pe polițiști de efortul de a le confisca.

Gestul a fost unul de protest împotriva intervențiilor jandarmilor din ultimele luni, în special în București, care i-au vizat pe cei care luptă pentru salvarea Roșiei Montane. Într-o primă fază, Jandarmii au refuzat "predarea" și au încercat să elibereze trotuarul. "Nu vă împing!", repeta unul dintre agenți, în timp ce-i împingea la cel mai propriu mod cu putință pe manifestanți. În cele din urmă, după aproximativ o oră, cu îmbrânceli și legitimări suplimentare, un chestor a ieșit din clădire, pentru a discuta cu persoanele prezente și pentru a primi o scrisoare deschisă adresată Ministerului Afacerilor Interne și Jandarmeriei Române. Chestorul i se înmânează o scrisoare deschisă, în care sunt prezentate abuzurile săvârșite de jandarmi în ultimele luni, în timpul acțiunilor pentru Roșia Montană. "Revoluția Română nu a avut autorizație. A avut dreptul fundamental la libertate! Ne cunoaștem drepturile și vom face apel la toate mijloacele legale și democratice pentru a le apăra. Cerem, pe această cale, Jandarmeriei Române să-și reconsidere poziția și metodele de acțiune vis-a-vis de societatea civilă, să vină în sprijinul libertății de exprimare specifică unui stat democratic și să onoreze astfel memoria celor care au luptat pentru libertate în '89", se arată în scrisoare.

Scriu o scurtă relatare despre acțiune, pe

VoxPublica.ro. Încep să curgă comentariile. "Postacii" RMGC sunt "la datorie". O să revin asupra lor.

Duminică, 17 decembrie 2011, Cairo, Egipt. Doi soldați târâie o tânără pe caldarâm. Intervenția acestora au rupt hainele de pe ea. Un al treilea o lovește cu piciorul în stomacul dezgolit. E imaginea care face înconjurul lumii, surprinsă în timpul protestelor din Egipt. Încerc să -mi imaginez ce e în mintea acelor soldați și, în special al celui care lovește cu bocancul. Mi-e imposibil să găsesc vreo justificare.

Desigur, cei mai mulți dintre cei care au văzut imaginea surprinsă de fotoreporterul de la Reuters sunt șocați. Oripilați. Mă întreb însă câți dintre aceștia, aflați în locul celui polițist ar acționa la fel. Din păcate, surprinzător de mulți. În minte îmi revin comentariile la articolul despre "autodenunțul" activiștilor din Campania "Salvați Roșia Montană!". Primul dintre ele susține că jandarmii ar fi trebuit să-i amendeze pe tineri, pentru că nu au declarat acțiunea la Primăria București. Inițial, pur și simplu m-a pufnit râsul la absurdul ideii: să depui o declarație la Primărie pentru a putea merge să depui o scrisoare la Ministerul Afacerilor Interne!

Pentru că nu au fost lăsați să intre în sediul Ministerului, tinerii au rămas în așteptare în fața intrării. Motiv pentru același comentator să considere că jandarmii aveau dreptul să intervină pentru că activiștii "ocupau trotuarul". Într-o asemenea mentalitate bolnavă, simplu fapt al staționării în fața unei instituții publice ("ocuparea trotuarului") reprezintă deja un act subversiv, o amenințare la adresa ordinii publice, un pericol iminent care ar trebui înlăturat.

Pe aceeași linie se situează și cei care au "apreciat" că scopul tinerilor a fost să se auto-victimizeze, să atragă reacția în forță a autorităților. E un "argument" cu nimic diferit de cel invocat în 1990, când manifestanții care și-au prezentat urmele lăsate pe spatele lor de bastoanele polițiștilor au fost etichetați drept "masochiști", care și-au produs singuri acele răni, pentru a arăta cu degetul către autorități.

În spatele acestor "argumente" se ascund mentalități extrem de agresive și periculoase. Convingerea deținerii adevărului absolut și convingerea că acest adevăr trebuie, la o adică, impus cu forța celor care îl contestă. Pentru aceștia, orice manifestare publică a libertății de exprimare ar trebui să aibă nevoie de aprobare. De autorizație. Exact așa cum încercă MAI să impună prin proiectul de lege al adunărilor publice pe care îl promovează. O autoritate (Primăria), ar trebui să supervizeze și să aprobe ce și cine poate fi contestat.

O asemenea mentalitate îmi provoacă frisoane. Între cei care susțin așa ceva și cel care lovește cu piciorul abdomenul dezvelit al tinerei din Egipt nu e nicio diferență. La o adică, cei care gândesc astfel ar reacționa precum soldatul a cărui brutalitate face astăzi înconjurul lumii.

Scena jazzului de pe la 1950, după-amiaza

Ioan Mușlea

Am recitat ce am scris până acum despre marele Bird și m-am cam luat cu mâinile de cap, căci parcă prea de tot întunecată și fără ieșire, fără soluții ar putea să pară *scena jazzului*. Este, în chip evident, cât se poate de adevărat că - pentru Charlie Parker - destinul a fost unul tragic, neînchipuit de sumbru; și nu doar pentru el ci și pentru alți câțiva „gri” care i-au stat în preajmă sau care - la un moment dat - îi vor fi ieșit în cale și mă gândesc mai ales la uriașul pianist care a fost Bud Powell sau la geniul distrugător al sulfuroasei Billie Holiday. Cu toate astea, în același timp și cam prin aceleași locuri, au cântat și au triumfat alte zeci de jazzmeni de primă mână sau (aproape) la fel de *dăruți*, ținând/venind (în chip paradoxal) din epoci cât se poate de diferite. Iată de ce cred că se impune o precizare legată de faptul că, în fond, scena/lumea jazzului nu a fost sistematic întunecată/blestemată din cauza unor destine nefericite, ci s-a dezvoltat firesc (ba chiar cât se poate de „pașnic”) impunând cel mai adesea fără șocuri o seamă de inovații decisive pentru viitorul unei muzici cu totul și cu totul aparte. Ar mai trebui să subliniez însă și măsura în care - începând de prin 1945 - jazzul *bebop* avea să coexiste/coabiteze cu mai toate formele sau formulele care îl vor fi precedat, astfel încât Parker însuși avea să cânte - nu o dată! - alături de Lester Young ori împreună cu unicul Coleman Hawkins oricând dispus să „înfrunte” avangarda. Găsiți, în acest sens, materiale de un interes ieșit din comun pe același *Youtube*. Poate că aici și acum ar fi - de altfel - momentul să explic de ce anume atâtea și atâtea piese - multe geniale! - pe care le putem vedea și asculta pe *Youtube* durează cel mult patru minute; este vorba întotdeauna de înregistrări „trase” de pe discuri LP (așa-zisele *viniluri*) care nu putea „duce” pe una din cele două fețe decât doar fatidicele patru minute. Bine, bine, veți zice, dar unele dintre aceste piese (datând din aceiași ani dominați de *viniluri*) se întâmplă să dureze în jur de zece minute sau chiar mai mult; ei bine, acestea provin din filmulețe care „acopereau” de bună seamă o durată mai mare. Și dacă tot am ajuns la spinoasa problemă a duratei înregistrărilor, aș vrea să vă spun că nu sunt puțini pricepătorii într-ale jazzului care deplâng și își pun adeseori problema unor pierderi ireparabile tocmai prin această *condensare/fortare* a duratei, gândindu-se, plini de amărăciune, la toate concertele sau *jamsession*-



Nick-White-Jazz

urile rămase pur și simplu de izbeliște din absurda blocare și neputința de a „trage” mai mult de cel mult patru minute de muzică.

Întorcându-ne în timp undeva înspre mijlocul anilor '40, vom constata că marile nume ale jazzului fac turnee de mare succes și răsunet, grupându-se în orchestre devenite celebrități și purtând nume în consecință: *Esquire All American Jazz* sau *The Philharmonic*. Starurile poartă nume faimoase: Louis Armstrong, Lionel Hampton, Roy Eldridge, Barney Bigard, Coleman Hawkins sau Art Tatum. Într-un alt context, saxofonul lui Illinois Jaquet împreună cu pianul lui Nat King Cole ori trombonul lui Jay Jay Johnson fac de asemenea ravagii și atrag mulțimile. Ce să mai zicem atunci despre figurile legendare ale unor monștri sacri așa cum „funcționau” pe atunci incontestabilii Duke Ellington, bionomul Count Basie ori rafinatul Bennie Goodman. Și cum să nu amintești de cel mai adesea din cale afară de sumbru (sau doar melancholicul?) Lester Young care a devenit o prezență obligatorie, în vreme ce trompetiștii Charlie Shavers, un fantezist irezistibil, alături de mai vârstnicul Roy Eldridge îți iau, pur și simplu, ochii. Nu putem însă să nu pomenim și de sensibilitatea exacerbată/înfiorată a saxofonului lui Johnny Hodges care se făcea auzită deopotrivă/simultan cu atoateinovatoarele teme ale revoluției bop dintre care nu vom aminti decât aiuritoarele „Groovin' high”, „Billie's Bounce” sau „Koko”, devenite sacrosante în urma interpretărilor unice ale supradotaților Charlie Parker & Dizzy Gillespie. Dintr-un același univers (în bună parte) atât de special și bătut încă de spiritul marelui Bird au făcut parte o seamă de personalități puternice și - la urma urmelor - de-a dreptul luminoase cum vor fi fost de pildă cei patru membri ai extraordinarului Modern Jazz Quartet, haiosul care avea să rămână până la adânci bătrânețe Dizzy Gillespie sau - chiar dacă au optat după o vreme pentru alte soluții - gigantul Miles ori cameralul și atât de sofisticatul Lennie Tristano sau - de ce nu? - viforosul Charlie Mingus.

La urma urmelor, de ochii lumii sau poate chiar de-adevăratelea, scena jazzului se comporta - în aparență - admirabil și totul decurgea „într-o veselie” umbrită doar când și când de drame și tragedii inimaginabile. Plăcerea jazzmanilor și extazul, bucuria lor în a cânta sunt evidente și cât se poate de sincere; un exemplu convingător îl constituie, de pildă, un filmuleț în care îi putem vedea, deslănțuindu-se și trăind din plin muzica pe cale de a se naște, pe corifeii momentului; e vorba de Lester Young, Coleman Hawkins sau trompetistul Charlie Shavers alături de straniul și atât-de-burjuul clarinetist care a fost Pee Wee Russell, acompaniați la pian de măiestria și trabucul lui Willie „The Lion” Smith (Dumnezeule, ce imagine de vis & de antologie!) în vreme ce trombonistul J. C. Higginbotham se ține de poante și giumbușlucuri. Vă poftesc să vă bucurați de *climaxul* general încercând - de bună seamă pe indispensabilul *Youtube* - adresa http://youtu.be/0DmtPvFa_W8! și mai



Herman-Leonard-Sonny-Stitt-NYC-1953

îndrăznesc, de asemenea, să vă recomand o întâlnire la cel mai înalt nivel între un Charlie Parker neașteptat de senin și de (su)răzător și legendarul Coleman Hawkins. Cei doi pot fi văzuți și ascuțiți pe îndelete încercând adresele <http://youtu.be/IBy8MIOQIQs> sau - în egală măsură - <http://youtu.be/icgOSGyx3nM>. Pe același Bird îl puteți (de astă dată doar) asculta în compania gigantului Lester Young (cu Lennie Tristano la pian!) dacă apeleți adresa <http://youtu.be/T9cZF2dOZPM>.

În sfârșit, iată-ne iarăși ajunși la partea întunecată, tragică a scenei jazzului *bop*, acolo unde bântuie fantoma melodiei poreclită „*Lover Man*”. Pentru mine, nicidecum dramatismul și sfâșierea unei interpretări magistrale nu vor fi atins un prag mai de jos, mai apropiat de insuportabil. Cuvintele îmi par neputincioase în a reda contorsiunile desfășurării sub ochii noștri a unei asemenea tragedii. Încumetați-vă și urmăriți, vă rog, (încercând adresa <http://youtu.be/oNL30u1jbDM>) secvențele din filmul „*Bird*”, semnat de Clint Eastwood, în care marelui actor Withaker îi revine misiunea aproape imposibilă de a-l *re-trăi* pe Charlie Parker. Coloana sonoră a secvenței (ca și a filmului în întregul său) reprezintă cele mai grozave și misterioase înregistrări pe care, Chan Parker, soția saxofonistului i le va fi încredințat lui cineastului Clint E. Iar în continuare aveți și adresa versiunii integrale a aceluiași obsesiv „*Lover Man*” - atât în varianta quintetului condus de Bird, (<http://youtu.be/mJrhOjvDbtg>) cât și într-una aparținându-i unicei, blestematei Lady Day: <http://youtu.be/HBARCJqp99U>.

În încheiere aș vrea doar să vă mai spun că recomandarea și *precizarea* surselor *Youtube* constituie - după părerea mea - o noutate așa încât confirmarea, din partea voastră, printr-o reacție explicită m-ar încuraja să merg în continuare pe această cale. În altă ordine de idei, sunt convins că acest recurs la performanțele în acest domeniu ale informaticii vă/ne poate oferi accesul cel mai rapid și cel mai comod la comorile jazzului adeseori rarissime și atât de greu de găsit pe piață.

rânduri de ocazie

In memoriam Johnny Răducanu

Radu Țuculescu

Motto: 'Azi nici mitocanii nu mai sînt ca altădată.
Pe vremuri mai citeau cîte o carte..'

Johnny Răducanu s-a născut la 1 decembrie 1931 și a murit la 19 septembrie 2011. Răducan Crețu era numele său real iar criticul american Leonard Feather l-a numit: "Mr. Jazz of Romania". A absolvit Liceul de muzică din Cluj despre care, ori de cîte ori i se oferea prilejul, vorbea cu entuziasm și bucurie, amintind constant de directorul (de pe atunci) Mihai Gutman, descriindu-l în culori vii și spumoase. A plecat în București ca să urmeze școli mai înalte, adică Academia de muzică, pe vremuri denumită Conservator... Era contrabasist și pianist. În anul trei de facultate, tovarășul rector de pe atunci (i-am uitat numele...) l-a chemat la el și i-a spus: "Tovarășe student, trebuie să faci stagiu militar, așa e legea." Studentul contrabasist și pianist, l-a privit zglobiu direct în ochi și i-a răspuns fără șovăială: "Nu fac armată." "Tovarășul rector de pe atunci (i-am uitat numele...) s-a holbat la el indignat și-a șuierat întreabarea: "Ce-ai zis?" Johnny l-a privit, mai departe, în ochi fără să clipească, atins parcă de-o neverosimilă veselie și a zis: "Eu fac parte din armata aia al cărei general se numește Beethoven!" . Tovarășul rector de pe atunci (i-am uitat numele...) s-a răstit amenințător: "În cazul ăsta, va trebui să te dau afară din facultate!" Johnny a ripostat blînd, în ritmul unei

zglobii teme muzicale jazzistice: "Să mă dați. Voi fi un mare muzician fără diplomă." Zis și... făcut. Johnny a fost dat afară și a ajuns un mare muzician... fără diplomă. Iar în 1960, cînd a ajuns în America pentru a-i cunoaște, personal, pe Louis Armstrong și Duke Ellington, niciunul nu l-a întrebant ceva despre... diplomă.

Și mi-am amintit taman acum cînd scriu aceste rînduri, aparent fără vreo legătură, de o replică a lui Ray Charles: "Azi dimineată m-am trezit și l-am rugat pe Dumnezeu să-mi facă o favoare: să mă lase să cînt..."

Johnny Răducanu a fost un interpret de jazz de mare clasă (își "plimba" degetele cu aceeași agilitate și fantezie atît pe corzile groase cît și pe clapele albe-negre), compozitor cu înclinații, mai ales, spre prelucrări ale melodiilor populare, profesor și, în egală măsură, un mesager al jazzului românesc în lume, dar și al jazzului american (în special) la noi în țară. Și un maestru al improvizărilor. Cu toată singurătatea pe care și-a impus-o de-a lungul vieții, a fost un om extrem de social și generos, plin de umor și ironie, așa cum este un artist adevărat, mereu parcă pus pe șotii, ca un copil mare și neascultător... Hîtru, uneori cu "limbă" ascuțită, refuza compromisurile dar era și un sentimental care-și masca "sentimentalismul" prin replici fruste. Îmi amintesc de un concert împreună cu Harry Tavitian care i-a fost elev și admirator. La sfîrșitul concertului s-au apropiat, ținîndu-se de mîna și

în ropote de aplauze, de marginea scenei, s-au înclinat ceremonios cînd deodată Harry, brusc, i-a sărutat mîna în văzul tuturor. Johnny a avut o primă (și infimă) reacție de uimire după care s-a redresat repede, a zîmbit larg și, cu un aer prefăcut superior, a zis către public: "Păi, mi se pare normal, vouă nu?"

Profesoara de pian Monica Soltan de la Liceul de muzică "S. Toduță" din Cluj a avut lăudabila idee de a organiza un amplu recital exclusiv cu lucrări (terminate ori doar schițate, mai mult, mai puțin ori deloc cunoscute) ale celui care a fost minunatul muzician Johnny Răducanu. În eleganta sală cu pian de la Muzeul etnografic clujean au interpretat elevi din clasa a II-a pînă la cei de-a XII-a cărora li s-au alăturat și cîțiva profesori, cu același nedisimulat entuziasm. Într-o primă parte am ascultat *Miniaturi pentru pian* (ceva ce amintea de Ana Magdalena Bach) iar în partea a doua *Teme de jazz*, atît de proprii lui Johnny. Un "melange" al ritmurilor populare cu sonorități holywoodiene, amintind de Rahmaninov. Nu-i pot înșira pe toți interpreții (peste 30) chiar dacă o merită, dar amintesc cîțiva: Ștefana Dolha, Oana Rusan, Andreea Bodea, Antim Irimes, Gyorgyi Lászlo, Alta Dăian, Alexandra Stănescu, Levente Kiss etc. S-a remarcat, fără echivoc, tînărul profesor Tiberiu Herdlicska (pianist excelent dar și compozitor de talent) care a emoționat auditoriul cu interpretările sale dar și cu improvizăția pe care a făcut-o în finalul recitalului, o improvizăție plină de fantezie, intergrată însă perfect în "linia" partiturilor lui Johnny.

Timp de peste două ore, în sala cu pian a Muzeului etnografic, elevi și profesori ai Liceului de muzică clujean au alcătuit o "armată" al cărei general fu, de această dată, Johnny Răducanu.

zapp media

Tu de ce iubești România?

Adrian Țion

Deși lansată cu ani în urmă, campania *De ce iubesc România* a trecut pe lângă noi într-un cvasi-anonimat stînjenitor adesea, deoarece, nu-i așa, zgîndărirea sentimentelor patriotice nu mai ocupă de multă vreme o preocupare majoră în media românească (de stat sau particulară). Cu toate acestea, îmi fac o datorie de onoare enumerînd la loc de cîinste trustrile care au transpus această frumoasă inițiativă în act jurnalistic: *Pro TV, Gîndul, Pro Sport, Sport.ro, Pro TV Internațional, Ziarul Financiar, Mediafax*. În ultimele luni abia mai pîlpăia flăcăriua proiectului, cînd am auzit întîmplător un ecou din Franța despre reluarea campaniei. Cu toate că parcurg zilnic 3 - 4 publicații autohtone, informația despre afișele publice din cadrul programului de promovare a valorilor românești am auzit-o de la Radio France International, secția franceză. O deficiență a presei românești sau un efect al căderii în derizoriu și desuetudine a tot ce înseamnă interes național și mîndrie națională?

Sfîrșitul anului calendaristic ne oferă prilejul unui scurt bilanț în această privință. Probabil că indiferentismul politic a alimentat și nepăsarea față de noi și valorile noastre. Mai mult chiar, din cauza politicii deșucheate, românul a ajuns să-și urască etnia, să denigreze tot ce e românesc: economia, șoselele, prețurile, legile, pădurile și pășunile, orice activitate cu caracter social, calitatea celui mai mărunt produs autohton. Scufundat pînă la gât în această greață națională, românul zapează de zor spre dulceleșii care-l smulg din prezentul cenușiu

(iar a devenit cenușiu!) și-l proiectează hăt în telenovela mexicană. Sau cînd adastă pe plaiuri mioritice vreun semn de schimbare, se alătură lătrărilor din opoziție alinîndu-și oful. Astea sunt cele două variante ale telespectatorului român. Cum să mai aibă un sentiment de mîndrie națională? Sintagma sună răsufat, perimat, anacronic. Ceva de pe la 1848 sau 1919 cel mult, căci pe vremea lui Ceaușescu era vorba despre un sentiment patriotic întretinut artificial, la comanda partidului unic. Dar poate că și acela era mai bun decît absența lui cu desăvîrșire. Azi avem pe ordinea de zi doar scîrbă, lehamite, bațjocură și resentimente. Așa stînd lucrurile, cînd dai peste un interviu unde cineva spune *...iubesc România pentru că...* zapezi grăbit mai departe în speranța că vei găsi pe alt canal pe cineva care să înjure vîrtos actuala stare de lucruri din țară. Un patriotism refugiat în înjurături, în actul defăimător generalizat și repetat zilnic mai poate fi numit patriotism?

Se pare că înaltele (cîndva) sentimente față de patrie ne-au fost otrăvite sau amputate de-a dreptul. Fără ele plutim în derivă ajungînd de răsul tuturor. De jos pînă sus curge aceeași otrăvă, de la panglicari fără țară pînă la elite reprezentative pentru acest areal cultural. Nu se mai scrie poezie patriotică. Nu mai e la modă. Deocamdată. Lumea crede că despre țara ta trebuie neapărat să ai păreri negative. Dacă lauzi ceva, te amendează drastic opinia publică. Pînă cînd se vor scrie alte versuri la comandă despre un alt conducător slăvit și luminat.

Doamne ferește! Tradiția e luată în rîspăr, cînd nu e un pretext pentru glumițe scabroase, precum jalnica paronimie inventată de un paranoic, *letopiseț - letopizdeț*, care a făcut din Alexandru Vakulovski un poet genial. Frăția se numește orbire în cazul celor ce venind din Basarabia își arogă dreptul de a defăima. Metafora plaiului mioritic a fost repudiată de super-elitistul cu papion la vedere, de pe *Cultural*, drept „balegă mioritică” și el rămîne în funcție. Întrebare: cine iubește „balegă mioritică”?

Cu toate acestea, afișele de promovare a țării editate de campania *De ce iubesc România* au început să apară la Paris, New-York, etc. Ele „prezintă realizările a cinci români care au schimbat, fiecare în felul lui, fața lumii”. O perseverență demnă de laudă. Un proiect de promovare a românilor de pretutindeni care merge în paralel cu cinica denigrare din interior. Nu știu ce efect o fi avut îndemnul „scrieți pe net *românii sunt buni, românii sunt deștepți*” pentru a contracara imaginea șifonată din afară a României. Repetarea acestor sintagme a lansat un alt lanț al unirii de către utilizatori anonimi, poate mai important decît orice reprezentanță la nivel înalt. Pînă la urmă, cineva o să ne creadă capabili și de altceva decît de tîlhării, crime, delapidări. Citind astfel de mesaje parcă te simți altfel. Tot din masa de anonimi de pe facebook-ul campaniei *De ce iubesc România*, desprind din comentariul de o frisonantă simplitate, semnat Toma Ana: *Oare contează să te întrebî vreodată de ce îți iubești mama?*

Vârtej autumnal clujean 2011

Virgil Mihaiu

De vreo cinci ani, tribulațiuni profesionale mă proiectează bianual în postura de ... navetist transcontinental, pe ruta Lisabona-Cluj și retur. În ideea salvagădării Cursului de Estetica Jazzului (pe care l-am inaugurat în 1997 la Academia de Muzică din Cluj), după detașarea mea ca director al Institutului Cultural Român din Lisabona am trecut la câte o sesiune comasată pe fiecare semestru universitar, conform modelului patentat de Marian Papahagi. Cum era de așteptat, pe lângă asta sunt animat și de dorul, tot mai intens pe an ce trece, pentru acasă. Având în vedere multitudinea impresiilor din cea mai recentă escapadă de acest fel, întreprinsă în toamna anului 2011, voi încerca să fixez într-o formă mai puțin discursivă, ca pe niște notații ale unui ... *jurnal tânjind a fi scris*.

De la prima descindere spre centrul sublimiei mele urbe natale, sunt frapat de imensele postere ce anunță ... debutul lui Al Di Meola la Cluj. Ghtaristul american de ascendență italiană e programat la Teatrul Național și la Clubul Diesel, unde va cânta în compania polimorfului său grup *New World Sinfonia*. Concertul e organizat, într-o manieră *di granda* - adecvată componenței 75% italiene a cvartetului: împreună cu Di Meola evoluează acordeonistul Fausto Beccalossi, ghtaristul Peo Afonsi și bateristul Peter Kaszas. Atmosfera efervescentă reflectă talentul impresarial al patronului de la *Diesel*, Mircea Buteanu - personaj rafinat, ale cărui preferințe muzical-artistice se transformă adeseori în oferte pentru concitadinii săi. În pofida costului apreciabil al biletelor, magnifica sală a Teatrului Național & Operei Române din Cluj e neîncăpătoare. Într-o lojă îl zăresc pe directorul Mihai Măniuțiu, cu care mă întâlnisem vara trecută la marele festival teatral de la Almada, unde și-a prezentat spectacolul *Eu, Rodin*. Foarte multă lume bună. Asimilând câștigurile unui prim secol al jazzului, Al Di Meola își creează propria sinteză muzicală, masivă și strălucitoare, surprinzătoare și seducătoare. Deși instrumentația pare minimală, câștigurile electronicii sunt încorporate în primul rând în sonoritatea „totalizantă” a ghtarului solistice, cu frecvente excursuri în domeniul orchestrației simfonice (de

aici și numele formației). Tot ca principiu al acestei remarcabile viziuni am regăsit preocuparea constantă pentru menținerea în stare de incandescență a suflului melodic, pe parcursul întregului demers muzical. Departe de a-și infirma rădăcinile, Al Di Meola le cultivă (și onorează) și în acest mod. Interesul său se extinde spre alte virtuți specifice latine: căldura abordării și a comunicării, perpetua alertă emoțională, luxurianța armonică, explozia ritmică. Edificatoare în acest sens mi s-au părut incursiunile sale atât de empatice în domeniul *tango nuevo*, configurat inițial - și quasi-inițiativ - de Astor Piazzolla. Concertul ar putea fi caracterizat drept o jubilație muzicală traducând în sunet bucuria vitală.

Scurt timp după asta, altă agreabilă surpriză marcând o premieră: excelentissimul grup *Kaulakau* din Barcelona. Fără nimic prestabilit, avui șansa să-l prind la Cluj, pe ospitaliera scenă a Clubului Diesel. Unica decepție a fost afluența scăzută a publicului (probabil epuizat datorită „efectului post-Al Di Meola”). Oricum, prin comparație cu actualul interes occidental pentru jazz, reacția asistenței li s-a părut muzicienilor la fel de admirabilă precum impresiile din Cluj, Sibiu și Brașov, orașe vizitate de ei pentru prima dată. Despre muzică: frapează, de la bun început, punerea în valoare a două instrumente catalane tradiționale - zanfona și tenora. Deși arhaice, insolitele generatoare de sunet sunt mânuite cu maleabilitate post-modernă de către Marc Egea și, respectiv, Jordi Molina. Practic, toate compozițiile recitalului sunt creații colective ale grupului, care beneficiază de energizantul suport ritmic țesut de Franco Molinari/contrabas și Enric Canada/baterie. Temele lasă impresia unor stranii conexiuni cu melodicitatea altor timpuri, însă - conform mărturisirii interpreților înșiși - ele nu constituie prelucrări ale melodiilor folclorice autohtone, ci invenții originale. În consecință, îmi permit să consider că grupul *Kaulakau* e unul dintre puținele, din câte cunosc, capabile să creeze un *folclor imaginar*, ca marcă specifică în incomensurabila diversitate a jazzului contemporan. Creațiile cvartetului sunt bazate pe o inteligență asimilare a esteticii improvizatoric-jazzistice, care nu perturbă, ci reliefează specificitatea ineditului melanj de individualism și expresie colectivă.



Formația *Kaulakan* (Spania) în recital la Clubul *Diesel* din Cluj

Dincolo de prospețimea timbrală rar întânită în jazzul actual, demnă de relevat mi se pare capacitatea formației de a-și ... hipnotiza ascultătorii, pe măsură ce recitalul avansează în timp.

Sfidând criza în curs de mondializare, Clujul își menține statutul de metropolă a muzicii. Festivalurile se succed cu regularitate și au multe de oferit. Prea multe pentru un clujean exilat, aflat într-o continuă criză de timp, ale cărui „permisiu” de revenire acasă au zile și nopți prea scurte. Totuși, printre picături am apucat să (re)văd două recitaluri la care țineam să asist, ambele având protagoniști din ilustra familie de muzicieni Marc: pe de-o parte, magistrul oboiului Aurel Marc și talentata sa fiică, pianista Octavia Marc, mi-au permis să retrăiesc conținutul agreabilelor recitaluri pe care le prezentaseră sub egida ICR Lisabona în 2009; pe de alta, cornistul Alexandru Marc, actualul șef al Catedrei de instrumente de suflat și percuție de la Academia de Muzică *G. Dima*, reușește să mențină în stare de funcționare un ansamblu de vreo 12 corniști, care pe timpul verii fac repetiții printre arborii și pe piscurile Munților Apuseni, la Fântânele. Nu se putea un loc mai adecvat, dacă ne gândim la denumirea germană a acestui nobil instrument: *Waldhorn* (= goarnă de pădure).

Sus-amintitul Club *Diesel* a programat, de asemenea, o antrenanta serată (parțial dansantă) oferită de „Compania de Sunet”. În toamna trecută, tot aici, cei șase seniori ai rock-ului clujean dăduseră un concert de reuniune după 40 de ani de la debut (în 1970 asistasem la acel entuziasmant concert ținut la Casa Universitarilor, loc ideal pentru muzică, actualmente blocat deși ar constitui orgoliul oricărei metropole ce se respectă). Chiar dacă nu locuiesc toți la Cluj, iar unii nu sunt muzicieni profesioniști, interpretii mi s-au părut în progres față de precedenta evoluție, iar principalul lor atu este chiar solidaritatea muzicală, tradusă printr-o sonoritate coerentă și incitantă. Pentru recitalul nostalgic și tonic pe care ni l-au oferit, merită felicitări toți componenții actuali ai sextetului: Bobby Călugăreanu/ghitară-bas, vocal, Tavi Popovici/ghitară solo, Tudor Boroș & Heini Schuller/ghitare armonice, Gabriel Ghita/claviaturi; Fane Nagy/baterie.

Să nu uităm nici „pepiniera de jazz” condusă de Stefan Vannai la Casa de Cultură a Studenților. Poate că unii se fac că uită (sau nu știu) că acolo subzistă unicul *big band* de tineret cu funcționare continuă în România din 1981, devenit începând din 1997 orchestra de jazz a Academiei de Muzică din Cluj. După festivalul *Jazz Napocensis*, organizat în mai, dl. Vannai se pregătea pentru recitalurile din cadrul festivalului studentesc *Cluj autumnal*, despre al căror succes aveam să aflu după întoarcerea la Lisabona.

Apelând la studenți ai aceleiași instituții, junele compozitor Răzvan Metea a alcătuit și conduce un alt *big band*, cu finalități mai curând comerciale decât academice. I-am urmărit cu interes evoluția, la o fiestă de *halloween* burlescă, pigmentată cu simpatice momente coreografice. Păcat că, în afara secvenței orchestrale *live* corect amplificate, cei ce reglau intensitatea sonoră își propuseseră probabil să-i transforme pe tinerii participanți în handicapați hipoacuzici. Am plecat de acolo (*Havana Club*) cu timpanele maltratate.

La Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor, infatigabila lideră Irina Petraș realizează acțiuni în foc continuu, încă dinainte de plecarea mea la post. Fără niciun fel de morgă, cu naturalețe, instinct valoric și

căldură umană, doamna Petraș este unul dintre cei mai eficienți manageri culturali, născuți iar nu făcuți, din câți am întâlnit în anii din urmă. Hiperactivismul ei contrastează cu abulia pe care o generează inadecvarea flagrantă la funcție, devenită o plagă universală (aici ar merge un citat din articolul jurnalistei portugheze Clara Ferreira Alves, intitulat ironic *Să lichidăm cultura odată pentru totdeauna*, apărut în elitistul hebdomadur portughez *Unica*, din 24 sept. 2011: „Eu știu că deja cultura nu mai e ceea ce era. Am lăsat ca o bandă de cretini să ne comande.”) Din generoasa ofertă de lansări ale U.S. Cluj, am reușit să particip la două, ocazionate de apariția romanelor lui Horia Bădescu și Gheorghe Săsărman. Biografiile ambilor autori sunt intim legate de soarta Clujului din deceniile post-belice, iar cărțile lor nu pot face abstracție de asta. Descins dintr-o țară unde viața culturală reflectă mai curând apatia generalizată a societății, m-au încântat comentariile – vivace, pline de inteligență – ale criticilor invitați să prezinte volumele. Reconfortant.

Cu aceeași ocazie am aflat despre sărbătorirea marelui nostru anglist Virgil Stanciu, la împlinirea a 70 de ani. Ca unul dintre nenumărații săi foști studenți și doctoranzi, ca unul dintre permanenții săi discipoli și admiratori, țin să-mi exprim public considerațiunea față de felul cum acest Senior al Literelor a știut întotdeauna să-i ilumineze pe cei din jur prin cultură, sapiență, echilibru, temperanță, loialitate, rectitudine morală, stil... caracteristici ale unei umanități superioare, certamente moștenite de la părinții săi – distinși profesori de română și latină, cărora avusesem privilegiul de a le fi elev. Acestui intelectual, exemplar pentru perena tradiție cărțurărească a Transilvaniei, îi adresez un mesaj de grațitudine din extremitatea occidentală a latinității. Prin voia Providenței, aștern aceste cuvinte în data de 1 decembrie 2011.

Panorama arhitecturală a Clujului e marcată de eclectism. Noțiune ambiguă, ce poate genera sentimentul unei anume fatalități, dar care – pe de altă parte – ar merita a fi (re)considerată și ca o paradigmă urban-civilizatorie, în cazul de față, una cu valențe central-europene. Nu cred că alte metropole de același tip și de dimensiuni oarecum similare (având populații în jurul unei jumătăți de milion de locuitori) – cum ar fi Vilnius în Lituania, Graz în Austria, Zagreb în Croația, Ljubljana în Slovenia, Bratislava în Slovacia, Novi Sad în Serbia, Győr în Ungaria, Lvov în Ucraina – ar suferi cumva de complexe din cauza patrimoniului lor eclectic. Ba din contra, încearcă pe cât posibil să și-l pună în valoare și să-l amplifice.

O asemenea extindere, de calibrul european, este recent inauguratul stadion din Cluj. Nu îl voi descrie, pentru că efectul pe viu e copleșitor și quasi-intraductibil prin cuvânt. Avem de-a face cu primul edificiu clujean reprezentativ pentru secolul 21. Oameni de bine din toate țările, merită să-l vedeți! Din fericire, pentru o dată, rațiunea a învins și clujenii înveterați au fost recompensați cu un reper arhitectural pe măsura devoțiunii lor față de urbea natală. Inspirata denumire *Arena* mi-a reaprins emoțiile copilăriei: părintele meu și companiile săi utilizau anume acest cuvânt pentru „templul sportiv” unde erau celebrate partidele legendarei echipe de fotbal *Universitatea*. Locul e predestinat, situat acolo unde Someșul face cea mai frumoasă meandru urbană, ca o discretă fandare-plecăciune adusă Clujului. Orice altă clădire, pe acest spațiu permeat de o nobilă tradiție sportiv-universitară, ar fi fost improprie. Nu altfel stau lucrurile în Portugalia, unde *Benfica*, *Sporting* sau *Belenenses* în Lisabona, sau *F.C.Porto* și *Boavista* la Porto, și-au reconstruit succesive stadioane pe aceleași locații, inițial periferice, actualmente

WHAT AND DON'T MAKE YOU TALK?



Tomasz Barczyk

Toată lumea bea coca-cola, xilogravură, 2010

integrate tramei urbane. Evident, o asemenea construcție implică și procurarea de soluții ambientale, conservarea și extinderea zonelor verzi, atenuarea suferințelor cauzate de trafic. Aglomerațiile urbane portugheze ar putea constitui exemple demne de urmat în privința rezolvării infrastructurii de transport. Cu multă tenacitate, la Lisabona, Porto și în alte mari orașe, s-a investit enorm în parcajele și pasajele subterane (ca să nu mai vorbim de dezvoltarea rețelei de autostrăzi, care avea în 1993 vreo 300km, iar actualmente a ajuns la peste 2700km!). Pe lângă garaje subterane și șosele „la subsol” – metode vitale de economisire a spațiului de suprafață – Clujul are, de la natură, și ipoteza unui „metro suspendat”, pe tronsonul de vreo 7km din zona Florești până la aeroport (soluție ce funcționează la Wuppertal, de la finele secolului 19 până azi).

Am mers și la meci – Universitatea-F.C.Brașov. Ambele echipe au jucat anemic, în spiritul unei anume politeți transilvane, ce nu se prea potrivește cu dinamismul tranșant al fotbalului de azi. În schimb, galeria alcătuită din câteva mii de tineri a cântat pe parcursul întregii partide. Atmosferă minunată, feerică, deși nocturna avu parte de un timp geros. O unică pată, de neînțeles pentru o minte normală: câteva sloganuri injurioase anti-CFR, absolut deplasate, mai mult decât jenante într-o ambianță civilizată. Din contra: bunul simț ar impune ca adevărații clujeni, indiferent de afilierea de club, să omagieze prima echipă din capitala provinciei române Transilvania ce a reușit să cucerească atât titlul de campioană, cât și Cupa României. Faptul că numele urbei noastre e cunoscut în elitele fotbalistice europene i se datorează, deocamdată, admirabilei echipe CFR Cluj. Asta nu mă împiedică să elogiez gestul fostului meu coleg de la Liceul Racovița, Dan Mihălceanu, care a realizat un frumos, meticulos și foarte util album, despre istoria echipei de fotbal *Universitatea*. Îl utilizez în continuare ca volum de referință pentru reînprospătarea amintirilor din copilărie.

Apropo de arhitectură: e un domeniu ce continuă să genereze oportunități în România. Avui ocazia de a vedea câteva realizări ale unor mai vechi amici arhitecți, pe care îi știu de pe când fratele meu era student la această artă, și m-a încântat sincronicitatea dintre soluțiile lor și cele de mare clasă mondială. Două-trei astfel de case, remodelate *state-of-the-art*, ar putea figura în cele mai exigente reviste de specialitate. Există deja

clujeni înstăriți care au câte un domiciliu în Occident și altul în patrie. Vizitându-le pe ambele, am constatat că majoritatea sunt comparabile calitativ, dar cu un net ascendent spațial și afectiv în favoarea Clujului.

Momentul de maximă intensitate emoțională, din punct de vedere personal, l-am trăit cu ocazia celei de-a VI-a Conferințe Naționale de Bronhologie, cu tema *Excelență în endoscopia bronșică*, din data de 10 nov. 2011. În cadrul inaugurării festive, organizatorii au avut o inițiativă de o rară generozitate: aceea de a-l omagia pe părintele meu, medicul Virgil Mihaiu, ca fondator al școlii clujene de bronhologie. Ceremonia s'a ținut sub egida Societății Române de Pneumologie, în sala Vivaldi a Hotelului Grand Italia, recent edificat la limita Colinei Feleacului. Documentarul power-point referitor la cele aproape patru decenii de ardentă activitate închinată de tatăl meu Clinicii TBC din Cluj (unde a efectuat, ca pionier pe plan național, aproape 17000 de bronhoscopii și a alinat nenumărate suferințe) a fost realizat de d-na dr. Mărioara Șimon. Împreună cu actuala șefă a clinicii, d-na dr. Monica Pop, mi-au făcut onoarea de a-mi înmâna în public o frumoasă plachetă comemorativă, pe care stătea scris: „In memoriam dr. Virgil Mihaiu (1915-2002), fondatorul școlii clujene de bronhologie”. În alocuțiunea de mulțumire, am încercat să transmit ideea că un asemenea medic de vocație se încadra, de fapt, într-o comunitate profesională ce continuă să onoreze această metropolă a culturii, după cum o demonstau participanții din sala arhiplină. Timpul nu mi-a permis să dau decât fugare referințe, de ordin personal, despre necesitatea solidarității intelectuale: amicitia mea cu Marian Papahagi, ale cărui cursuri de portugheză aveau să-mi marcheze destinul, începuse din copilărie, căci părinții noștri erau colegi la aceeași Clinică TBC din Cluj. Actualmente în fostul cabinet al tatălui meu lucrează medicul Brad Bugnariu, alt companion din junețe. Printre fertilele întâlniri avute cu această ocazie s-au numărat cele cu dr. Cezar Pop și cu medicul Miron Alexandru Bogdan, erudit descendent din familia domnești moldave. Nu mai e necesar să spun că mama mea de 87 de ani, Lucreția Mihaiu, a fost profund impresionată de această recompensă morală, conferită soțului ei la zece ani după moarte.

teatru

Spectacole noi, la Cluj și Oradea

Claudiu Groza

Vați cam lungit, monșer! Teatrul "Regina Maria" din Oradea a aniversat Ziua Națională a României cu premiera unui text caragialian,

O scrisoare pierdută, în regia lui Cristian Ioan. Spectacolul a fost primit cu un notabil entuziasm de publicul ce a umplut sala, însă a marcat și un straniu paradox: o neostoită *lăcomie regizorală* de a spune mai mult decât spune textul, de a profita de orice prilej sub-, meta- ori extra-textual ca să aglomereze sensuri, simboluri, trimiteri, sugestii, tâlcuri, ca pentru a-i arăta spectatorului cât de inteligent, versatil artistic și "șmecher" este el, directorul de scenă. Această exagerată *bravură* - cu elemente mai inspirate și altele stridente de-a dreptul - n-a făcut însă decât să pună actorii în situații stânjenitoare, la un pas de șarjă; din fericire, interpreții au scăpat cu succes din această nedorită capcană, salvând totodată spectacolul de aura unui *kitsch* grotesc. Așa, avem de-a face doar cu o montare mai grosieră, pentru minți nu prea deprinse cu subtilități, dar rezonante la poante evidente, discurs incontinent al unui regizor "nevorbit", temperat însă de bunul-simț scenic al actorilor săi.

Interacțiunile dintre personaje au fost conforme cu intriga caragialiană, interpreții construind caracterul specific al fiecărui erou din detalii uneori abia sugerate, de la un Tipătescu pasional (Sebastian Marina, actor invitat de la Sfântu Gheorghe), parcă preocupat mai mult decât de "soarta" județului de relația sa cu Zoe (Corina Cernea), văzută ca o femeie matură, cu capul pe umeri, dispusă la orice compromisuri pentru a salva un *statu quo* dezirabil, afectuoasă chiar și cu cabotinelul Cațavencu (Radu Botar, un alt actor invitat, de la Satu Mare), acesta de un histrionism gros, onctuos fără limite și umilindu-se cu o bălăoasă satisfacție a sordidului, doar pentru a-și urmări scopurile. Au fost trei roluri solide, care au asigurat - cu o marjă de exces, pe alocuri, precum în scena Cațavencu-Zoe, de pildă, ori cea a acuplării grăbite dintre Zoe "vinovată" și Tipătescu amoretul fără leac - nodul catalitic al intrigii.

În jurul acestui trio gravitează polițaiul Pristanda (Sebastian Lupu), "om la toate" al cuplului Tipătescu-Zoe, umil dar nu prost, știind foarte bine că accesul la secretele familiei e un atu pentru "ciupeli" mai mici ori mai mari, fără riscuri, Trahanache (Petre Panait), naiv și ușor ramolit, exact în spiritul altor interpretări de gen, duo-ul Farfuridi (Alexandru Rusu)-Brânzovenescu (Pavel Sirghi), amuzant și agreabil prin complementaritatea antagonică a celor doi actori, în fine un Dandanache (Daniel Vulcu) adus parcă de pe altă lume, pescar și mâncău, călcând parcă la propriu în străchini, dar știind foarte bine că o scrisoare păstrată la loc sigur poate asigura un locșor de parlamentar. Cu inegalități a evoluat Petre Chimbășan în partitura Cetățeanului turmentat, uneori savuros, alteori cam exterior. Distribuția a inclus alte roluri episodice, fie că erau din piesa lui Caragiale, fie că au fost introduse de regizor - precum lăutarii ce cântă la întrunirea electorală, de exemplu.

Unde a greșit cel mai limpede Cristian Ioan a fost la adecvarea semantică. În spectacol există o

linie "clasică", ce duce cu gândul la montările oneste din lungul șir exegetic, dar și elemente de "modernitate" oarecum forțate în context:

Trahanache se joacă la ședința electorală pe telefonul mobil, Dandanache coboară din elicopter, adaptându-și cu greu discursul la istoria cu "clopoștii". În plus, există o sumedenie de elemente adjuvante, la fiecare protagonist ori secvență, care devin superflue. Sala de fitness cu saună unde are loc întâlnirea Zoe-Cațavencu-Tipătescu e plină de aparate pe care le folosește doar Pristanda, într-un moment cu adevărat savuros, dar potrivit cam cu furca în ansamblu. Iar astfel de bruscări ale armoniei apar la tot pasul, într-atât de multe încât nici un comentator acribios nu le poate remarca pe toate. Să mai menționez că decorul - decent, poate cu un exces de drapele românești și europene, ceea ce mă face să suspectez din nou "actualizările" regizorale - a fost conceput de Alexandru Radu, iar costumele de Amalia Judea.

O scrisoare pierdută e un spectacol inegal, hiper-aglomerat de un nesăț regizoral nefericit, care se va primeni poate prin efortul actorilor de-a lungul reprezentării sale, de lungă durată, dacă ar fi să judecăm după reacția sălii la premiera din 1 decembrie.

Ubu de hârtie. Un *Ubu rege* de splendidă plasticitate vizuală, gândit însă ca un fel de *workshop* actoricesc și hermeneutic, a creat regizorul francez Alain Timar la Teatrul Maghiar din Cluj, cu premiera în 2 decembrie.

Piesa grotescă a lui Alfred Jarry, al cărei erou derizoriu-absurd e regele scatologic Ubu, își prelungește postmodern/postindustrialist sensurile în montarea lui Timar, o parabolă a *dictaturii virtualului*, în cele din urmă, în care forma e chemată să umple fondul, un fond de-acum inexistent, mimat. Regizorul mizează pe cele mai simple și mai eficiente mijloace pentru a-și vizualiza și contextualiza scenic teza, fără să trădeze spiritul textului original. Dimpotrivă, semantica spectacolului permite o triplă - cel puțin - descifrare, de la transpunerea acurată a intrigii jarryene la

reconfigurarea poetic-simbolică a elementului literar ori la re-codarea, în cheie post-industrialistă, a conflictului aparență-esență al societății contemporane. De aceea, cred, impresia de *workshop*, de muncă în derulare, a spectacolului, nu e deloc falsă. Spațiul de joc e un simplu patruleter mărginit de bănci, din care actorii care nu joacă într-o anumite scenă îi privesc pe ceilalți, mereu pregătiți să intervină, să își reia pozițiile în joc. Costumele - imaginate tot de Alain Timar, ca și decorul - sunt un soi de combinezoane albe (alb e și covorul de scenă) - "izmene" și flanelle - pe care le poartă toți interpreții, anulând astfel convenția genului (*gender*). Niște instrumente muzicale - în principal de suflat -, unele cu forme bizare, manevrate de actori, și un sul uriaș de hârtie, ce servește la "completarea" costumelor și recuzitei, întregesc "instrumentarul" spectacolului.

Ubu rege are un ritm *gimnastic*, așa putea spune, prin dinamica impecabilă a derulării și consecuției secvențelor dramatice, prin îndemânarea și naturalețea cu care hârtia e folosită de actori pentru a configura personaje - ea umple burți, îndeasă săni ori bombează cururi -, pentru a deveni mantie, coroană, cadou, armă, însemn nobiliar, pentru a descrie, așadar, un întreg univers ce i se înfățișează spectatorului în semnul său virtual, sugerat, dar cu o remarcabilă forță de semnificare.

Firul intrigii e derulat insidios de Alain Timar prin intermediul excelențelor actori de la Teatrul Maghiar, cu interludii scenice de mare umor - precum scena țărăncilor ce curăță știuleții de porumb ori cea a partizanilor lui Blegoslav, reuniți într-un mare *DJ-party* -, dar ascunzând totodată inserturile unei prelungiri de sens a piesei lui Jarry către lumea de azi.

Savuros, cu o *ritm elastică*, ca-de-circari, au redat actorii clujeni povestea regelui Ubu și a regatului său de *căcart*, toți jucând mai multe partituri scenice, cu un firesc ludic admirabil. Au jucat și au cântat Bogdan Zsolt, Dimeny Aron, Farkas Lorand, Keresztes Sandor, Szucs Ervin, Vata Lorand, Albert Csilla, Gyorgyjakab Eniko, Kato Emo, Laczo Julia, Skovran Tunde, Varga Csilla.

Ubu rege este un spectacol viu, admirabil, care poate mulțumi și pe estetul care caută iconoclasml din textul lui Jarry, dar și pe amatorul de teatru vizual ori pe militantul angrenat la temperatura zilei. Are, așadar, o alonjă artistică ce-i poate asigura un destin scenic fast.



Ubu rege

foto Istvan Biro

Arta marțială, artă performativă contemporană

Alba Simina Stanciu

Disciplină cultivată de artele spectacolului asiatic, arta marțială este, în spectacolul contemporan, unul dintre punctele de sprijin ale teatrului fizic, de amploare în anii '80, funcționând atât ca metodă de antrenament al actorului în școlile din Europa occidentală și nord-americane (Richard Schechner în cadrul *Tisch School of the Arts, New York University*, ISTA fondată de Eugenio Barba, centrul de *training* din cadrul Universității Exeter din Anglia coordonat de Phillip Zarilli) sau ca investiție cu "nou" în dansul contemporan. Implicația studiului artelor marțiale în *performance*-ul ultimelor decade ale secolului XX este subliniată de Richard Schechner în studiile sale. În *Between Theatre and Anthropology* (1985), cercetătorul american face referiri la performanțele spectaculare ale actorilor asiatici care mențin tradiția și cumulează experiența de generații ca "răspuns fertil la circumstanțele postmoderne" (Kanze Hideo, fiu al lui Tetsunojo Kanze VII, descendent din profesioniștii teatrului *no*; Kan'ami și Zeami Motokiyo care au pus bazele spectacolului *no* în secolul XIV; metodele lui Tadashi Suzuki etc.) prin apelul la poziții din stilul *shotokan* sau serii de mișcări (*kihon* și *kata*) ca "gramatică" de antrenament al actorului. În anii '80 dansul și formele performative de avangardă investighează și combină tehnicile inedite de mișcare din zonele culturale asiatică. Este cazul controversatei Rachel Rosenthal, care confruntă spectacolul tradițional european cu o cultură performativă asiatică imensă, suprapuse pe experiența dobândită în studiile cu coregrafii Hans Hoffmann și Merce Cunningham, cu regizorii Erwin Piscator și Jean-Louis Barrault. Face apel la tehnica *taijiquan* și la elemente din *kathakali*, *no*, *kabuki*. Spre finalul anilor '90, coregraful Josef Nadj combină dansul cu elemente din luptele asiatică (spectacolele *Il n'a plus de firmement* și *Asobu*).

Un moment crucial pentru introducerea artei marțiale în spectacolul contemporan este spectacolul *Ame-Tsuchi* (1978) pe textul lui Mutso Takahashi, inspirat din mitologia japoneză, pus în scenă de Yoshi Oida (component al grupului lui Peter Brook *International Theatre Group*). Mișcarea scenică care compune spectacolul are la bază stilul *kendo* (luptă cu săbii) alături de elemente ale teatrului *no* și *kyogen*, prioritar fiind controlul fizic în ordinea seriei de poziții *kata*. Ritualul de luptă devine un cod de prelucrare spectaculară a simbolurilor ce compun substanța mitului japonez, servind totodată ca „text” teatral alcătuit prin corporalitate. Concepția spectacolului este un melanj de registre performative în care se întrepătrund rezultate ale „școlii” Brook, spiritualitatea *sufi* și budismul tibetan, exercițiile religioase ce însoțesc luptele *gyoho* și *bujutsu*, elemente *mudra* (gesturi rituale hinduse), *mantra* (sunete asociate cu practici spirituale), muzică de avangardă japoneză. Yoshi Oida explică prin poetica sa regizorală legătura în cultura japoneză dintre arta marțială (*bujutsu*), religie și teatru. Tehnica și stăpânirea corpului sunt esențiale, obținute în urma activării raționale

extreme (după cum indică Richard Schechner și Eugenio Barba: „câștigarea unei conștiințe” și achiziționarea unei „prezențe”).

Încă din anii '60 școlile de teatru nord-americane și teoriile de artă performativă aplică arta marțială tradițională în antrenamentul actorului. Cercetătorul culturii asiatică A. C. Scott mixează dansul occidental cu limbajul corporal marțial asiatic. Studiază formele de luptă tradițională în China și Japonia, le folosește în programe de teatru la Universitatea din Wisconsin-Madison (*Asian Experimental Theatre Program*), oferă prioritate tehnicii *taijiquan* ("dansul" cu arme). În aceeași direcție se îndreaptă și regizorul și teoreticianul american Herbert Blau - autor al lucrărilor *Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point* (1982) și *Blooded Thought: Occasions of Theater* (1982), *The Dubious Spectacle: Extremities of Theater* (2002) - care folosește sursele oferite de arta marțială asiatică în spectacolul experimental. Metodele sunt continuate de Phillip Zarilli (Universitatea Exeter), care impune actorului antrenamente fizice (aplicate ulterior pe texte dramatice) cu bază în tehnica de luptă *kalarippayattu*, antrenamente descrise în lucrările *When the Body Becomes All Eyes: paradigms and practices of power in kalarippayattu* (1998-2000), *Acting (Re)Considered* (2002), *When the Body Becomes All Eyes* (1998), *Kathakali Dance-Drama: Where Gods and Demons Comes to Play* (2000). Cuvântul poate fi transformat în mișcare prin exerciții psihofizice după metodele lui Stanislavski, Grotowski și Artaud alături de referiri frecvente la mișcare după reformele lui Delsarte, Copeau, Decroux, Tadashi Suzuki, Rachel Rosenthal, etc. și în confruntări continue cu investigațiile proprii. Tehnica sa, jocul psiho-fizic (*psycho-physical acting*) urmărește un etalon de abilitate corporală necesară performanței fizice în spectacolul contemporan, pretabil dramei contemporane (Samuel Beckett, Ota Shogo, Kaite O'Reilly, Sarah Kane, Martin Crimp).

Arta marțială este fundamentală pentru teatrul asiatic. Drama dans *kathakali*, tailandezul *khon* (formulă abstractă, fără dialog vorbit, cu narativul codificat de corporalitate și corul de pe marginea scenei), *randai* (teatrul *folk* din Sumatra) etc. mizează pe caracterul sacral cu un vizual bogat. În tradiția teatrului asiatic, teatru al corpului, unele arte marțiale nu mențin doar scopul militar, ci îl ritualizează și transformă în dansuri (dansul războinic *baris* din Bali în acompaniament de *gamelan* executat solo). În Indonezia teatrul împrumută mult din stilul *pentjak-silat* (autoapărare prin elemente ale mișcării de tigrul *pentjak*). *Kathakali* include poziții și situații cursive din *kalaripayattu* (leul, elefantul, calul, peștele) sau alte lupte-dans indiene (*takhousarol* și *mukna*, formule de autoapărare care se transformă în mișcări de dans, descrise în *Natyastra*). În teatrul *kabuki* este prezentă tehnica marțială *tachimawari* (luptă stilizată asociată cu portretul de samurai).

Anii '80 marchează și o explozie a școlilor de dans-artă marțială în India. Metoda este „culoarea” *show-business*-ului local iar scopul este stimularea avangardei teatrale indiene prin recursul la valori autentice și continua cercetare, redescoperire și actualizare a *performance*-ului vechi. Artista indiană Manjusri Chaki-Sirkar (fondatoarea *Dancer's Guild* în 1983) promovează tipul de dans creativ inovativ în care încorporează dansul clasic, stilurile vechi indiene combinate cu *bharatnatyam*, *manipuri* și *odissi*, dansul-dramă prin care actualizează textele lui Tagore. La fel, coregraful Shobhana Jeyasingh și compania de dans ce-i poartă numele mixează tradiționalul și sculpturalul *bharatha natyam* cu pozițiile tradiționale marțiale și dansul contemporan occidental. Kavalam Narayana Panikkar din Kerala (fondatorul companiei de teatru *Sopanam* și al fundației *Bhashabharati: Centrul artelor performative, antrenament și cercetare*) folosește *kalarippayattu* în antrenamentele actorilor săi. Regizorul pornește de la premisa că scena este compatibilă cu un câmp de atletism; iar spectacolul înseamnă dialoguri muzical-poetice combinate cu dansul, muzica, poezia, elementele de *kathakali* și *kutiyattam* cu scopul conturării unei comunicări vizuale. În aceeași direcție performerii indieni Sopanam și Rattan Theyyam în Manipur folosesc un limbaj performativ din elementele *thang-ta* (lupta cu arme, *thang* - sabie, *ta* - lance) iar Jasmine Simhalan pornește de la arta marțială către dansul clasic indian, orientându-se către coregrafii cu formule stilizate de *kalarippayattu* și *bharatah natyam*, sau din dansuri războinice *chhau* (ritm tribal și măști ce relatează fragmente din *Ramayana* și *Mahabharata*) și *mohiniyattam* (dans solistic feminin ce reprezintă lupta lui Vishnu care alungă spiritele malefice de lângă nectarul nemuririi, *amrita*).

În zona Extremului Orient mulți creatori de spectacol sunt atrași de confruntări culturale între repertoriul clasic european și *performance*-ul tradițional. Tadashi Suzuki, fondatorul companiei de teatru *Suzuki* din Toga (SCOT), introduce scene de *kung fu* și alte stiluri în montările sale de referință (*Troienele*, *Dionysos*, *Regele Lear*, *Cyrano de Bergerac* sau *Madame de Sade*), propunând combinații între *no*, *kabuki*, artă marțială, teatru experimental european, tragedie greacă. Introduce în repertoriul european antic și clasic susținerea tradițională japoneză. Suzuki susține multe centre de spectacol contemporan (*Shizuoka Performing Arts Center* între 1995-2007), fondează festivalul *BeSeTo* destinat teatrului asiatic, promovează proiecte de îmbinare a teatrului japonez tradițional cu avangardele occidentale.

Arta marțială tradițională asiatică este un fenomen din ce în ce mai mult cercetat aplicat de spectacolul contemporan occidental, care înaintea pretențiilor estetice și fizice la standarde culturale și performative tot mai avansate, obiective tehnice și estetice inedite și largi.

O anamneză necesară (IX)

Ioan-Pavel Azap

În deceniul nouă al secolului trecut, cel care precede schimbarea din 1989, au fost puține debuturi în lungmetrajul de ficțiune [îi amintim aici, într-o ordine aleatoare, cu primul lor film, pe: Ioan Cărmăzan - *Țăpınarii* (1982), Cornel Diaconu - *Escapada* (1983), Elefterie Voiculescu - *Fata moigana* (1981), Nicu Stan - *Un echipaj pentru Singapore* (1981), Dan Marcoci - *Mult mai de preț e iubirea* (1982), Cristina Nichituș-Mihăilescu - *Pădurea de fagi* (1986), Constantin Păun - *Melodii la Costinești* (1982), Dumitru Dinulescu - *Sper să ne mai vedem* (1985), Anghel Mora - *Rezervă la start* (1988), Dorin Mircea Doroftei - *Nelu* (1988), și e posibil să fi scăpat unul sau două nume], unii dintre debutanți rămânând la un singur film și în „anonimat”. Nici anii următorului deceniu nu sunt foarte generoși cu aspiranții la gloria marelui ecran: între 1991 și 2000 (în 1990, reamintesc, nu a avut loc nicio premieră a unui film românesc) s-au înregistrat sub 20 de debuturi, adică în medie mai puțin de două într-un an. Este evident că, raportat la euforia, fervoarea anilor respectiv, raportat la dorința aspiranților și chiar așteptările spectatorilor - încă se poate vorbi pentru primii ani ai deceniului despre un public de cinema real-, asta înseamnă foarte puțin. Nu există o singură cauză, un singur „vinovat”, este mai degrabă vorba despre un complex de factori care au dus la scăderea producției de film (până la „moartea clinică” a cinematografului românesc înregistrată în 2000, iarăși un an fără nicio premieră), implicat în debuturilor: schimbarea, sau mai corect spus necesitatea schimbării sistemului de producție, de finanțare a filmului; modificarea într-un timp nu foarte îndelungat a gustului publicului, invadat de producții occidentale, în special americane, în fața cărei invazii realizatorii noștri au rămas descumpăniți, n-au reacționat adecvat decât un deceniu mai târziu, când, vorba bancului, „calul - a se citi publicul - plecase”; concurența televiziunii și a shopping-ului de orice natură, alta decât cea culturală - în măsura în care filmul are, totuși, și o componentă, o valență culturală; degradarea sălilor de cinema și închiderea majorității acestora; nevoia de a stabili un alt mod de comunicare cu publicul decât cel aluziv, cu șopârle mai mult sau mai puțin la vedere, înțeleasă cel mai adesea printr-o excesivă vulgarizare a limbajului; sărăcirea progresivă a majorității populației, prețul unui bilet la cinema reprezentând, de la un moment dat, nu neapărat un lux cât ceva la care se poate renunța în favoarea altor necesități mai mult sau mai puțin stringente; lipsa completă de educație cinematografică, o racilă împardonabilă a sistemului de învățământ preuniversitar din România; legat de „punctul” anterior, dispariția în ultimii ani ai deceniului a singurelor două reviste de film, *Noul Cinema* și *Pro Cinema*, azi fiind în situația de a nu avea nicio revistă de specialitate în România... Nu am epuizat lista, dar cred că acestea sunt motivele principale care au stat - și unele încă mai stau! - la baza crizei cinematografului românesc. Nu insist, haideti mai bine să vedem care au fost totuși debutanții acelor ani controversați - când romantici, când ridicoli, când tragici. În episodul anterior am trecut în revistă debuturile ratate, a căror importanță, atâta câtă e, ține în primul rând de statistică. Să urmărim acum debuturile onorabile,

regizorii care au reușit să facă unul sau două filme (cariera lor oprindu-se aici - acolo! -, foarte puțini izbutind să treacă pragul mileniului și să facă film și după anul 2000), dar care au dovedit că au ceva de spus, că au personalitate, că într-un context favorabil puteau deveni nume importante ale cinematografului românesc. Unii o mai pot face și de acum înainte.

Debutul lui Florin Codre cu *Șobolanii roșii* (1991) este important și (dar nu numai) pentru faptul că este primul film românesc de după 1989 realizat integral prin finanțare privată. Sculptor de formație, fost cascador, „fugit” din țară înainte de 1989, stabilit o vreme la Paris, Codre a revenit în '90 în România pentru a face film. Nu știu câți bani i-a adus această „aventură”, de consumat i-a consumat cu siguranță, cert e că, din păcate, este singurul titlu al filmografiei sale. Operă cu vădite accente autobiografice, regizorul fiind și propriul său scenarist, în ciuda mențiunii de la început cum că orice asemănare cu persoane și întâmplări reale este întâmplătoare, *Șobolanii roșii* are o mare calitate: sinceritatea, o sinceritate dublată de onestitate. Sinceritatea scriiturii, mă refer atât la scenariu cât și la dezinvolta lui cinematografierea, salvează de la ridicol unele stângăcii (aproape) inerente debutului. Și mai este ceva: nostalgia. Este o nostalgie nu după un sistem, departe gândul, ci după o vârstă și un mediu - lumea filmului, nu foarte des (și cu și mai puțin succes) abordată de scenariștii & regizorii români, în care „se învăteau” protagonistul și prietenii lui, „univers” specific fascinant în sine. În centrul poveștii se află trei prieteni cascadori, identificabili ca fiind: Florin Codre, Sobi Ceh și Tudor Stavru, și avaturile lor profesionale și din „viața personală” în România anilor '70, punctul culminant fiind cutremurul din 1977 când unul dintre ei își pierde viața în timpul operațiilor de salvare a supraviețuitorilor dezastrului (cum, în realitate, Tudor Stavru). Până atunci, suntem purtați - cu dramatism bine temperat, dar mai ales cu umor - prin mediul politic, prin „umbrele” vieții din barurile de noapte - ambianță nu foarte familiară cetățeanului de rând -, în culisele turnajelor unor filme de duzină și „preparării” spectacolelor omagiale, fără a fi ocolite aventurile erotice deloc de ignorat ale eroilor noștri. Când iubita naratorului moare în urma unui avort provocat, acesta fuge din țară. Revine în 1990 pentru a constata cu amărăciune că, simplificând, vorba ceea: „la vremuri noi, tot noi!” - adică „ei”, șobolanii roșii.

Ceea ce e demn de reținut în acest debut nu de duzină, este faptul că, deși scris și turnat la cald, scenaristul-regizor încearcă să se mențină în parametrii unei obiectivități filtrate prin sensibilitatea și experiența personală, departe de tentativa de a face „mare artă”, de a estetiza - și tocmai de aceea secvențele cele mai reușite, cele de pe platourile de filmare, de pildă, au un firesc pe care nu îl regăsim în filmele unor regizori cu vechime și pretenții -, dar și fără a încerca un rechizitoriu absolut, definitiv și exhaustiv, un proces al comunismului - precum alți confrăți prețioși-pretențioși. Dincolo de vocație, certă de altfel, de „chemare”, filmul reprezintă pentru Florin Codre și o modalitate de a se confesa public: „Sculptorul-cascador acumulasă, îndeosebi în anii deceniului al VIII-lea, o experiență de viață



foarte specială, pe care a simțit nevoia s-o comunice semenilor (împreună cu reverberațiile amintirilor în imediata actualitate). Cunosând foarte bine cinematograful din interiorul lui (din perspectiva cascadorului, omul - de fapt - «bun la toate»), regizorul-scenarist și-a propus, deopotrivă, o privire spre lumea filmului - *Șobolanii roșii* fiind unul dintre acele «filme despre film» care alcătuiesc o lume aparte în universul cinematografului (și căroră Dana Duma le-a dedicat chiar o carte, *Autoportretele filmului*) -, a ținut să aducă un omagiu special confrăților de breaslă, cascadorilor, această specie umană și artistică stranie despre care se spun de toate dar se știu foarte puține, a vrut să rememoreze câteva date din propria biografie (inclusiv experiența detaliată, cu răni adânci, a cutremurului din 1977) și a simțit nevoia să deplângă anacronice și nocive excrescențe ale trecutului în contemporaneitate. De ce a ales cinematograful pentru a transmite aceste experiențe? O spune singur: «la 48 de ani am simțit nevoia să mă exprim într-un limbaj mai puțin exclusivist; pentru mine cinematograful rezolvă o problemă de comunicare»; ar fi de invocat și motivul esențial: ani la rând, pentru Florin Codre cinematograful a fost însăși viața sa. (Călin Căliman, *Istoria filmului românesc. 1897-2000*, București, Ed. Fundației Culturale Române, 2000, pp. 409-410). De reținut modul în care regizorul își dirijează actorii (Tora Vasilescu, Dragoș Păslaru, Petre Nicolae, Florin Zamfirescu, Ștefan Sileanu, Mihai Mălaimare realizând, pe porțiuni scurte, mici bijuterii), mai puțin, poate din cauza partiturilor mai extinse, tocmai interpreții principali: Lucian Nuță, Bogdan Vodă, Șerban Ionescu.

Opera prima și, probabil, cântec de lebedă, *Șobolanii roșii* este o *ars poetica* de o valoare care depășește conjuncturalul, vizionabilă și azi, fără a dobândi însă statutul de operă de excepție.

Pielea în care locuiesc

Lucian Maier

Corpul este determinant pentru ceea ce înseamnă identitatea fiecărei persoane (până la urmă și statul, când recunoaște identitatea cuiva, ceea ce marchează și atestă printr-un număr e faptul că un nou corp a început să viețuiască; iar când pedepsește fărădelegile, corpul este cel izolat). Cîndirea e modelată de modul în care omul se simte în propriul corp și de modul în care celălalt se raportează la corpul în cauză. Și s-ar putea ca întregul spectru cultural pe care ni-l formăm să aibă punctul de plecare în felul în care ne descoperim și ne explorăm propriul corp – descoperirea propriei corporalități și recunoașterea diferențelor existente între propriul corp și corpurile exterioare fiind primul pas pe care omul îl face în edificarea conștiinței de sine. Stilul de viață se schimbă de-a lungul unei existențe umane, iar schimbările sînt impuse în primul rînd de cerințele pe care le înaintază corpul, care îmbătrînește și nu mai face față tuturor sarcinilor. Dacă schimbarea corporală ar fi una rapidă și nedorită? Cum ne-am putea adapta noilor condiții?

Prin aceste afirmații și interogații am încercat să delimităm liniile de cercetare vizibile în acest nou demers cinematografic al lui Pedro Almodovar, *La piel que habito* / *Pielea în care locuiesc*. Prezența sau absența unui corp și agresarea corpului marchează împlinirea sau deznădejdea personajelor. Și, după cum reiese din film, normalitatea vieții cuiva e exact ceea ce acea persoană hotărăște că vrea să fie din punct de vedere fizic, ca gen, ca orientare sexuală. O schimbare violentă a naturii unui eu deja devenit conștiință de sine e imposibilă, indiferent ce programe de reorientare corporalo-spirituală ar fi puse în joc în vederea domesticirii noii naturi create artificial.

Robert Ledgard (Antonio Banderas) e un chirurg plastician renumit, care cercetează într-un laborator

propriu formule prin care viața corporală să fie dusă la un nivel calitativ superior celui actual.

Transplanturile pe care le face el, modul în care prelucrează mostrele de piele prin inginerie genetică nu sînt legale, însă nici legea nici deontologia medicală nu sînt idealurile care-l conduc în această poveste, ci obsesia perfecțiunii. Precum e cazul fiecărui personaj din film, Robert Ledgard trebuie să facă față unor pierderi majore. Soția sa, Gal, se sinucide atunci cînd își vede corpul desfigurat în urma unui incendiu. Fiica sa, Norma, are o cădere psihică majoră după moartea mamei. Spre finele tratamentului psihiatric își însoțește tatăl la o nuntă, unde e violată. Cînd se trezește din șoc crede că tatăl său e violatorul și, pînă la urmă, și ea se sinucide. Într-unul dintre planurile narațiunii filmice spectatorul se va acomoda cu experimentele pe care le face în prezent chirurgul, experimente prin care încearcă să depășească traumele pomenite, în celălalt plan al narațiunii, care constă într-un uriaș flashback, spectatorul recuperează trecutul chirurgului pentru a înțelege ce importanță are pentru prezentul său faptul că în casă are captivă o tînră foarte frumoasă.

Chiar dacă vorbește despre probleme esențiale ale condiției umane și chiar dacă în cinema apreciez un aspect pe care îl găsim și în stilul său auctorial – faptul că prin tușe care intenționat frizează kitsch-ul, printr-un umor nu de puține ori desuet, autorul amendează seriozitatea temelor abordate, astfel că nu devine scoțos sau superior – nu pot spune că îmi place Almodovar. Fiindcă el nu face lucrul ăsta cu finețe, precum Aki Kaurismaki, ci îl face destul de grosolan și duce poveștile sale înspre telenovelă. Mi-e clar că e o atitudine voită și o receptez ca atare, însă mi-e greu să particip la verva sa. Mă bucură unele săgeți pe care Almodovar le trimite către artă în sensul academic al acestui termen –



cum e replica dată lui Velasquez în acest film, cînd Robert o privește pe Vera pe ecran, fiecare fiind așezat într-o poziție similară celei în care stă Venus în celebrul tablou al pictorului spaniol, oglinda din tablou fiind ecranul – însă mi-e greu să îmbrățișez formele sale pînă la capăt. Fiindcă de cele mai multe ori verva sa devine gîlceavă și acțiunile de pe ecran sînt împinse pînă la ultimele consecințe posibile, clipă în care diferența dintre telenovela de televiziune și atitudinea critică (a lui Almodovar, la adresa acestui tip de exprimare dramatică) dispare. Tocmai fiindcă Almodovar trăiește forma ca atare și o critică prin supraexpunere, pe cînd Kaurismaki o critică prin descompunere și recompunere, prin joc.

colaționări

„Ajută-mă să nu uit căprioarele și câinii!”

Alexandru Jurcan

La început a fost cuvîntul... Dumnezeu a creat Pămîntul și Cerul. Pasajele cosmologice din Vechiul Testament consemnează etapele apariției vieții pe Pămînt. Lumina se naște în tenebre ca o speranță. Orice cuvînt devenea ființare. Recitesc pasaje din Biblie, „obligat” de filmul lui Malick *Copacul vieții*. În acest an, *Tree of Life* primea la Cannes râvnitul Palme d'Or.

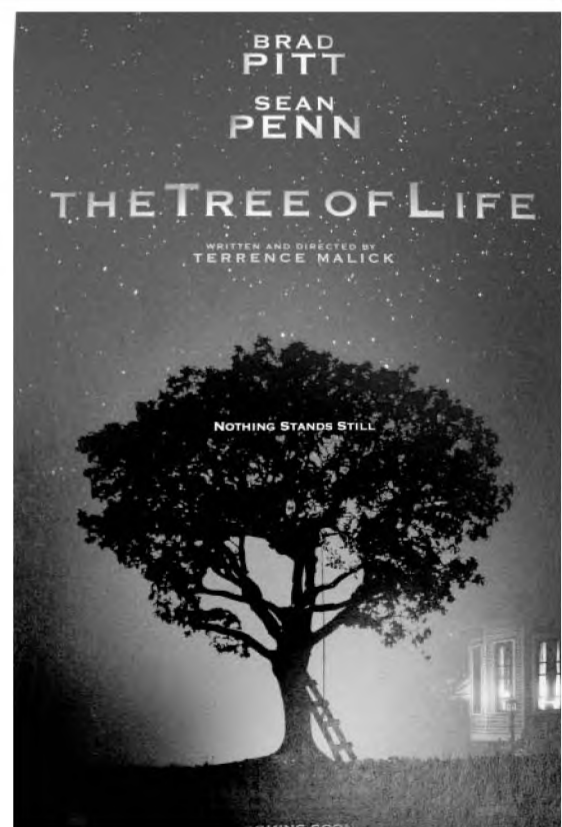
În toate pasajele „Dumnezeu zice...”. Cuvîntul este, așadar, primordial pentru crearea plantelor și animalelor. Dar omul? El apare din colb și suflu divin, de aceea el are conștiință morală. Fără nicio tentă moralizatoare Malick se apropie de noi prin imagini tarkovskiene de un colorit tulburător. Catharsisul e sacru, solid și tainic. Oare de ce am uitat natura? Printre zgârie-nori crește un pom fragil, ca o relicvă tonică. Lumea și-a pierdut bunele repere. Oamenii au devenit lacomi și răi. Paradisul e iremediabil pierdut? Ploi de cenușă peste clădiri gigantice.

Muzică de operă. O lavă ubicuă, proteică. Un vulcan. Revărsare de culori. Un cosmic labirintic, forme geometrice instabile. Cascada. Grația divină. Se simte Dumnezeu în tot. Soare, meduze, pești și acel dinozaur acvatic pe plaja

începuturilor. Mă gîndesc la Kubrick, la Tarkovski, la copilăria din *Oglinda*... Totul în ritm de Lacrimosa.

În film joacă Brad Pitt, Sean Penn, Jessica Chastain. Ca să nu mai vorbim despre cei trei admirabili băieți, dirijați de Malick spre o naturalețe debordantă. Citatul din Iov stăruie: „Unde ai fost cînd am făcut fundația lumii?”. Mama îi învață pe băieți dragostea necondiționată. Știe că „dacă nu iubești, viața trece pe lângă tine”. Fratele Jack se aseamănă cu tatăl dur, pragmatic, deși uneori îl urăște: „Te rog, Dumnezeule, omoară-l!”. Mama le arată cerul, unde locuiește Dumnezeu. Nu știm momentul în care tristețea ne poate vizita. Dumnezeu ne poate lua totul. „Ajută-mă să nu uit căprioarele și câinii!” – se roagă băiatul.

Dacă în romanul *Drumul* scriitorul Cormac McCarthy descrie o lume fără oameni, după sfârșitul civilizației, iată că Malick ne oferă un final miraculos, plin de lumini obsesive, dar tonifiante. Oamenii calmi, dispersați într-o mare blîndă, căutându-se, iubindu-se. E acel DINCOLO, unde s-a produs o trecere umană? Poate fi atîta seninătate în lumea aceea a



umbrelor însetate de iubire și de iertare? Malick fascinează prin propuneri poetice, cu metafore vizuale, scaldate în muzica sferelor eterne.

sumar

bloc-notes		
Ovidiu Pecican	O întâlnire artistică nodală	2
editorial		
Marius Jucan	Acorduri europene vs. jurăminte de vasalitate	3
cărți în actualitate		
Lucian Gruia	Horia Bădescu - <i>O noapte cât o mie de nopți</i>	4
Gheorghe Secheșan	Ionuț	5
Ion Pop	O monografie D. Stelaru	6
Dorin Mureșan	Lighioana și medicul	7
comentarii		
Ion Bogdan Lefter	Epopoea eroi-comico-satirică a unui (anumit) oraș de provincie	8
poezia în văzul lumii		
Irina Petraș	Gabriel Chifu, "insul de încercare" sau despre trup și noimă	10
proza		
Nicolae Goja	Fabrica de iarbă	12
Clujul interbelic		
Petru Poantă	Universitatea	13
diagonale		
Dumitru Suciu	Crâmpoie din simbolistica Clujului	14
dezbateri & idei		
Seigiu Gheorghina	Teama de responsabilitate	16
Nicolae Turcan	Feuerbach, critica lui Hegel și ateismul antropologic	17
remarci filosofice		
Jean-Loup d'Autrecourt	Ce au toți cu etica? (I)	18
revizitări		
Mihaela Mudure	Olga Greceanu: de la pictură la roman	20
eseu		
Cristian Cheșuț	Zmeul-Zmeilor și Zmeul zmeelor	21
credo		
Marius Ianuș	Scrisoare către confracții mei scriitori	22
flash meridian		
Viigil Stanciu	Joyce Carol Oates: jocul cu moartea	23
meridian		
Patrizio Trequattrini	Proză scurtă	24
excelsior		
Anne Sauvagnagues	Marcel Proust. Cum să ne simțim gândind și obligați să gândim	26
civic media		
Mihai Goțiu	De-a autoritatea. Jocuri vechi și noi	27
jazz story		
Ioan Mușlea	Scena jazzului de pe la 1950, după-amiaza	28
rânduri de ocazie		
Radu Țuculescu	In memoriam Johnny Răducanu	29
zapp media		
Adrian Țion	Tu de ce iubești România?	29
muzica		
Viigil Mihaiu	Vârtej autumnal clujean 2011	30
teatru		
Claudiu Groza	Spectacole noi, la Cluj și Oradea	32
Alba Simina Stanciu	Arta marțială, artă performativă contemporană	33
film		
Ioan-Pavel Azap	O anamneză necesară (IX)	34
Lucian Maier	Pielea în care locuiesc	35
colaționări		
Alexandru Jurcan	"Ajută-mă să nu uit căprioarele și câinii!"	35
plastica		
Livius George Ilea	Grafică poloneză contemporană	36

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

plastica

Grafică poloneză contemporană

Livius-George Ilea

Cei care am avut „șansa” experimentării plene a „epocii de aur” ne amintim – poate chiar cu o vagă, culpabilă nuanță de nostalgie – faptul că accesul la cultura poloneză, în special, contactele cu artele grafice, reprezentau o binevenită „gură de oxigen” în contextul asfixiei planificate determinate de climatul realismului socialist autohton. Mai persistă, poate, undeva în memoria noastră afectivă ceva din emoția provocată de vestea sosirii unei expoziții de afiș polonez în urbe, ori zvonul că vine la cinema *Arta „Cenușă și diamant”* al lui Wajda, ori poate senzația unui fapt perceput ca *underground*, precum răsfoitul paginilor vreunei reviste poloneze de proveniență indecisă, – de pildă un număr din *Projekt* – un fel de „ferestruică secretă” dând spre curtea din spate a Occidentului.

Ceea ce rămâne, însă, ca fapt incontestabil, este că mănua aruncată sistemului socialist/comunist represiv de către cultura poloneză a funcționat și că, fie că ne convine sau nu să admitem, „rezistența prin cultură” era o sintagmă mult mai bine acoperită în Polonia anilor de dinainte de '89 vis-à-vis de timiditatea și caducitatea fenomenului românesc omolog – cu rare excepții – dezvoltat, ce-i drept, în condiții social-politice evident mai vitrege, fără a avea în spate o mișcare ca *Solidarność*, ori protecția papală.

Astfel, merită să ne amintim că *boom*-ul graficii poloneze din anii '60 a marcat decisiv evoluția artelor vizuale pe continent, și nu numai. *Grupul de la Cracovia*, fondat de excentricul plastician Tadeusz Kantor și cursurile de desen/design creativ ale lui Henryk Tomaszewski, – corifeu al *școlii de Afiș Poloneze*, – în cadrul Academiei de Arte Frumoase din Varșovia au devenit, o lungă perioadă *Mecca* și *Medina* studenților de la belle-arte din Anglia, Franța ori SUA; din păcate, pentru cei mai mulți dintre tinerii plasticieni din România rămânând, cu toate că se aflau de aceeași parte a Cortinei de Fier, niște zări „prea îndepărtate”.

Emancipată de timpuriu de sub tutela doctrinei „estetice” realist-socialiste, grafica poloneză mizează pe sfidarea șabloanelor, cultivând insolitul unei viziuni sumbre, traumatizate privind istoria ultimului secol, până la vecinătatea strânsă cu grotescul și frecventând umorul până în straturile sale cinice ori sardonice. După căutări formale și tehnice ce privilegiază tehnicile de autor, monotipiile, dimensiunile mari și efectele ce concurează pictura, grafica poloneză își cristalizează câteva trăsături definitorii: apelul la elemente surrealiste, accentul pe inventivitate/originalitate indiferent de tehnica utilizată, deschiderea pentru efectele vizuale declanșate de hazard, și, nu în ultimul rând, referințele la opere de artă clasice, la celebrități din breaslă, indiferent dacă raportarea este „amiabilă”, nostalgică, aluzivă ori presupune deriziunea. Morfologia rămâne însă una eclectică, varii curente împărțindu-și, cu drepturi egale, luminile rampei și preferințele publicului: constructivismul face casă bună cu avangardele istorice și neo-avangardele, estetica „disoluției” și

obsesia literelor ca elemente/simboluri grafice coexistă cu diverse concepte teoretice individuale precum „iconosofia perpetuă” a lui Tadeusz Wiktor, iar vocația modernistă și experimentalistă nu este cu nimic stânjenită de citatele din imageria clasică universală ori de resuscitarea unor tehnici de gravură marginalizate/aproape uitate, incluse abil rețetei postmoderniste.

Ceea ce individualizează, însă, grafica poloneză de dinainte de 1989 (și o făcea demnă de a fi inspiratoare pentru confracții estici) este relația sa cu politicul, capacitatea de a concentra o mare doză de conținut „anti-sistem” într-o formulă iconică de mare impact, aptă de a transcende furcile caudine ale cenzurii, fie printr-o manieră ludică deconcertantă, fie prin recursul la (mai mult sau mai puțin subtile) corespondențe cu subiecte tratate de opere clasice/celebre (piese de teatru, librete de operă, scenarii de film, poeme, etc.).

După 1989, sufocată de invazia posterelor comerciale occidentale și de tribulațiile social-politice „post-revoluționare”, grafica poloneză, deși experimentează libertăți multiple de exprimare, își regăsește cu greu tonusul, recristalizând pe câteva „nucleu dure”, dintre care amintim *Bienala Internațională de Afiș de la Varșovia* și *Bienala de Grafică din Cracovia*, (devenită, după 1990, *Trienală*), instituții culturale poloneze de prim rang, ce și-au păstrat intact, de-a lungul „vremurilor” prestigiul dobândit pe scena internațională a artelor grafice.

Tribuna Graphic 2011 – proiect expozițional inițiat de *Revista Tribuna* în conjuncție cu *Muzeul de Artă clujean* și cu *Fundația Culturală Bienala Internațională de Grafică Cluj* – aduce din nou concitadinilor noștri oportunitatea de a se întâlni cu meritorii realizări ale școlii de grafică poloneze, sub auspiciile faste a unui program de colaborare de mai largă amploare dintre Consiliul Județean Cluj și euro-regiunea Malopolska (*literal* - *Mica Polonia*).

Vizând un public iubitor de artă, în genere avizat, dacă nu chiar de-a dreptul „gourmet” într-ale artelor grafice, expoziția nu dezamăgește nici „neofitul”, oferind pe lângă satisfacția unei producții grafice de un exemplar profesionalism și o imagine concludentă/reprezentativă a peisajului graficii poloneze contemporane.

Deși, impresionând prin marea diversitate a limbajelor plastice și a paradigmatelor estetice reunite pe simezele expoziției, se întrevăd și anumite preluări sterile, lipsite de creativitate, la limita pasișei, din lucrările „antologabile” ale unor precursori iluștri, doar din dorința de a marca (din varii motive) apartenența la prestigiul „școlii”, ori regretabile afiliere servile la *trend*-urile specifice mondializării, punând, astfel, la grea încercare o identitate culturală îndelung cultivată – situație deloc singulară în Polonia artelor grafice actuale; ne-o spune, „de la sursă”, generalizând mai radical, omul de cultură și criticul de artă polonez

(continuare în pagina 16)

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.



0423416100180