


TRIBUNA

227



Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul XI • 16-29 februarie 2012



www.revistatribuna.ro

O carte în dezbatere

Alexandru Vlad Ploile amare

Radu Preda
Mitropolii și mitropoliți

Poeme de Octavian Soviany

Ilustrația numărului: Miron Duca

Claudiu Groza
Emergency Entrance la Graz

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

Un zeppelin velin

Ștefan Manasia

De la Zalău ne sosește noul număr (ianuarie 2012) al *Caietelor Silvane*, revistă a comunității scriitoricești din zona Sălajului, în care întâlnesc, de fiecare dată, lucruri interesante. Merită laudat efortul redactorului șef Daniel Săuca și al prietenilor săi de a însufleți un loc altminteri urgisit economic în capitalismul nostru crunt. Am reținut, pentru cititorii *Tribunei*, proza scurtă semnată de Alexandru Jurcan (*Șoarecele din vaza cu flori*), cronica literară marca Traian T. Coșovei, episodul 4 al reportajului savant orchestrat de Györfi-Deák György (*La Moigrad, pe traseul Vanca - Techergheli sălăjene 4*), studiul tradus de Daniel Hoblea (René Guénon, *Arborele și șarpele*). Din cele „trei cărți de la Iași” semnalate de Marius Chelaru, m-a făcut curios și m-a întristat în același timp apariția antologiei poetice *Din literatura chiliană contemporană* (selecție, traduceri și prezentări de Mario Castro Navarette, Editura „Opera magna”, 2011): intruabil în librăriile clujene, volumul prezintă fie autori-cult (Pablo Neruda, Nicanor Para, Roberto Bolano, Vicente Huidobro, Gonzalo Rojas, Carmen Berenguer, Guillermo Teiller) fie poeți mapuche/araucani (Elicura Chihuailaf, Sebastian Queupul, Rayen Kvyeh), în talmăcirea unui nativ care „și-a petrecut bună parte din viață la Iași”.

Pentru că în 2012, „pe 30 ianuarie se împlinesc 160 de ani de la naștere, iar în 22 iunie va fi centenarul morții”, Viorel Mureșan ne răsfață, în paginile *Caietelor Silvane*, cu un neconvențional și - vai! - atât de actual eseu, intitulat *I.L. Caragiale și clasa cea nouă*: „Scrise adesea cu mijloacele gazetarului, schițele în primul rând stau dovadă că I. L. Caragiale aparține unei mari familii de spirite care au cea ce G. Călinescu numește *tristețe veselă*. Această marcă apropie adultul de copil, îi pune în ochi o lumină încărcată de ambiguități pe care numai artiștii le pot exprima. Există o mică proză a lui Charles Baudelaire intitulată *Jucăria săracului*, unde se arată că această *tristețe veselă* poate fi contagioasă. Acolo, «un copil frumos și fraged, îmbrăcat în portul acela de țară aț de plin de cochetărie», aflat în grădina unui castel, își abandonase în iarbă o jucărie minunată și privea lacom prin grilaj la «un alt copil, murdar, pipiriu, funinginos». Copilul din curtea scaldată în soare a castelului sorbea din ochi jucăria celui alt, aflat între ciulini și urzici: o cutie cu zăbrele în care era un șobolan viu. «Fără îndoială din economie, părinții îi scosese jucăria chiar din viața însăși. Și cei doi copii rîdeau unul la altul frățeste, cu dinții de un alb egal», își încheie Baudelaire poemul în proză.” Și continuă, de astă dată, lucidul profesor de limba și literatura română, Viorel Mureșan: „În contextul societății românești actuale, cea a anului 2012, criza cea mai acută poate că se simte în educație. Caragiale rezervă acesteia



cîteva dintre capodoperele scrisului său. O făceau și alți scriitori satirici, unii contemporani cu el, care înțelegeau, ca și el, că omul este produsul mediului în care trăiește. De exemplu, la Cehov, contradicțiile și viciile din viața adulților se răsfrîng în cea a copiilor. La Caragiale, o societate prost organizată, o clasă politică și o obște tarată, înțesată de figuri vicioase, germinează în universul copilăriei din schițe. Lucrul acesta n-a trecut neobservat, iar Garabet Ibrăileanu l-a intuit între primii: «El urăște atât de mult clasa cea nouă, încît o prigonește, cum s-ar zice popular, pînă-n pînzele albe, pînă în copiii ei mici, care sunt antipatici (*Domnul Goe, Vizită*). Dacă n-am ști că, prin *Domnul Goe* și *Vizită*, Caragiale satirizează o clasă socială, dacă n-am ști că aceste două bucăți sunt tot literatură socială (și nu psihologică), atunci faptul că, de cîte ori Caragiale a zugrăvit în schițele sale copii, i-a zugrăvit cu antipatie, ne-ar îndritui să credem că marele nostru scriitor nu numai că nu e un om bun, dar că e un om foarte rău.» Exemplificînd afirmațiile cu personaje Nicu (băiețelul din *Grand Hotel «Victoria Română»*) și *DI Goe*, inubliabilul repetent, eseu lui Viorel Mureșan confirmă, în fapt, detestabilele realități actuale. Pentru că, nu-i așa, ne-o spune tot Nenea Iancu, în Valahia pînă și grădinițele sînt „pepinier de escroci”!

Responsabil de număr: Ștefan Manasia

Scopuri intersectate

Sergiu Gherghina

Asigurarea prin rotație a președinției Uniunii Europene (UE) este deseori menționată în mass-media la începutul și la finalul unui mandat. Există promisiuni de început și un cvasi-raport de final, fără nicio implicație de fond sau discuții ulterioare. Nu există evaluări ale unor mandate, nu sunt judecați de valoare referitoare la performanțele unei țări. De multe ori țările ce asigură președinția Uniunii sunt necunoscute cetățeanului european obișnuit. O excepție este reprezentată de populația statului ce asigură președinția, de obicei aceasta beneficiază de o cantitate mai mare de informații despre ce se petrece la nivel european. Din această perspectivă, a informării cetățenilor, rotația președinției este una binevenită. La începutul mandatului țara care preia președinția își expune prioritățile pentru perioada de șase luni în care este la conducere. Marea majoritate a acestor priorități are caracter general iar dezideratele sunt ample. În ce măsură sunt aceste planuri aplicabile? Aceasta este întrebarea la care îmi propun să ofer un răspuns în rândurile următoare, utilizând exemplul Danemarcei și primele șase luni din 2012 în care este la conducerea UE.

Situația financiară dificilă din Europa și falimentul Greciei a determinat ca prioritatea ultimelor cinci state care au asigurat președinția UE să fie ameliorarea situației. Semnarea Tratatului bugetar - de către 25 din cele 27 de state membre - la începutul președinției daneze indică faptul că această preocupare nu se va schimba. Reluarea procesului eșuat în decembrie 2011 a adus o surpriză: Cehia, care inițial fusese de acord cu tratatul, a refuzat semnarea sa invocând motive constituționale. Marea Britanie a fost consecventă și a rămas în afara Tratatului deși argumentele invocate de premierul Cameron erau foarte slabe. Pe termen scurt, principala miză a acestui Tratat este salvarea zonei euro. Deși interesele și prioritățile economice ale Danemarcei converg cu cele ale statelor din zona euro, această țară nu este afectată în mod direct de criza prin care trece moneda unică. Mulți dintre partenerii săi economici fac parte din această zonă și este normal să existe îngrijorare. Totuși, este neclar cum va acționa Danemarca pentru a asigura implementarea Tratatului. Acest punct de îngrijorare este relevant mai ales că Danemarca nu sprijină necondiționat acordul interguvernamental al zonei euro pentru guvernanta fiscală (este posibil să necesite aprobare prin referendum). Prin prisma acestor aspecte este dificil de evaluat modalitatea în care Danemarca va gestiona actuala situație. Un prim punct negativ ce trebuie observat este pasivitatea sa. Nu a inițiat discuții bilaterale (sau trilaterale) cu cele două state care nu au dorit semnarea Tratatului. Refuzul Cehiei nu a fost urmat de discuții prin care oficialii de la Praga să fie întrebați despre adevăratele motive ale deciziei (cele oferite sunt superficiale) sau să fie convinși de necesitatea unui astfel de Tratat.

O a doua mare problemă a UE este legată de libertatea de circulație a persoanelor și de procesul migrației. În acest sens, Danemarca a menționat deja că dorește ca restricțiile de pe piața muncii pentru cetățenii români și bulgari să fie înlăturate în scurt timp. Nu este clar cum dorește să ajungă la un consens cu Marea Britanie, Germania sau Olanda, toate trei

opunându-se de ceva vreme ridicării acestor restricții. În același timp, este destul de dificil de estimat ce va face Danemarca referitor la numeroasele încălcări ale dreptului de liberă circulație a cetățenilor europeni în câteva state membre (de exemplu, Franța, Italia) când tocmai Danemarca este cea care a impus controale la granițele sale în condițiile în care este membru al spațiului Schengen care garantează libera circulație. Astfel, este greu de imaginat cum Danemarca poate soluționa unele probleme legate de migrație pe plan european când ea însăși oferă exemple considerate negative de oficialii de la Bruxelles și Strasbourg.

Aceste două aspecte vin să nuanțeze optimismul afișat de ministrul danez pentru afaceri Europene în momentul preluării președinției UE. Acesta a menționat că prioritățile sunt legate de dinamism, responsabilitate, securitate și mediu. Este adevărat că înțelegerea acestor termeni destul de generali poate să difere, dar responsabilitatea pe plan economic nu a fost vizibilă până în prezent. Dacă securitatea făcea referire la statutul cetățenilor europeni care muncesc în altă țară, nici acest scop nu este unul ușor de îndeplinit. Actele Danemarcei au vizat mai degrabă protejarea propriilor cetățeni și la securizarea granițelor sale. În schimb, axarea pe problematicile de mediu la nivel european este realistă. Succesul înregistrat în ultimul deceniu de partidele verzi din Europa Occidentală ilustrează

sustinerea sporită de care se bucură acestea în rândul populației. O strategie ecologistă sustenabilă poate fi un răspuns original oferit întrebării referitoare la ieșirea din criza economică. Deși rezultatele nu vor fi vizibile pe termen scurt, până la finalul mandatului, măsurile luate pot reprezenta o bază pentru politicile următoare. În plus, credibilitatea Danemarcei în ceea ce privește astfel de măsuri este mult mai mare decât în ceea ce privește politicile de migrație sau economice.

Una dintre marile provocări ale președinției daneze este legată de unitatea statelor membre. așa cum a ilustrat și recent adoptatul tratat bugetar, țările pun pe primul plan interesele naționale. Au făcut așa ori de câte ori o decizie majoră a trebuit luată la nivel european. În contextul crizei economice aceste disensiuni s-au accentuat, au fost din ce în ce mai multe voci separate. Coordonarea și acțiunea comună sunt singurele care fac din UE ceva mai mult decât o uniune monetară, o apropiere de caracteristicile unui actor politic. Deși nu a fost membru fondator, Danemarca este în UE de aproape patru decenii. Mulți dintre europarlamentarii danezi, întrebați de prioritățile președinției țării lor, au evidențiat necesitatea unei astfel de unități ce poate garanta succesul la nivel unional pe mai multe dimensiuni. În acest sens, Danemarca are avantajul de a succeda Poloniei, o țară ce nu are reputația unui susținător fervent al idealurilor și unității europene. Danemarca mai are cinci luni să arate contrariul.



Miron Duca

Cerdac, acril, 2003

Romanul insulei

Mircea Muthu

Ilie Sălceanu, *Ada Kaleh, roman de dragoste*
Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2008
Gelin, mireasa din Ada Kaleh
Cluj-Napoca, Ed. Dacia XXI, 2010

Dacă prin re-teritorializare înțelegem faptul că locuri dispărute (orașe, regate etc.) trăiesc prin așa numitele *non-locuri* în care, iarăși paradoxal, funcționează mitul centrului atunci insula Ada Kaleh, aflată astăzi sub apele lacului de acumulare de la Poștile de Fier, este admirabil reconstruită – monografic și simbolic – în trilogia romanescă a lui Ilie Sălceanu. Cele două volume apărute – *Ada Kaleh, roman de dragoste* (2008) și *Gelin, mireasa din Ada Kaleh* (2010) – fac parte din imaginarul nostru oriental continuând, spre exemplu, nu doar stilul înflorat dar și prezentificarea unui declin și a unei dispariții inexorabile, anunțată și mereu amânată prin șirul de istorisiri intercalate sub un melancolic cer de Halima. „Umblai prin poveste printre ei”, scria Emanoil Bucuța despre turcii din Vidinul interbelic în *Fuga lui Șefki* (1927). La fel, în insulă – odinioară „spaima Dunării” – „turcii cu turban și sabia în mână erau duși, au intrat în frunzele cărților”, asemeni turcilor de „lână colorată” și „țesuți în covoare” ai amintitului Bucuța. De altfel, elogiul scrierilor vechi este necondiționat, mai există „imamul cel înțelept, înconjurat acasă de suluri brodate cu litere răsucite, liniuțe negre scrise cu migală de dervișii atotînțelepți, *haireti*, cei care se îndoiesc de toate înafară de puterea fără margini a lui Allah”. Fraza onctuoasă, mătăsoasă curge la fel, într-un bine lucrat, naratologic vorbind, arabesc epic alcătuit din mărturia documentară (în jurnalul lui Daniel Laitin), din cea ficțională propriu-zisă (în *Marya Copta*, romanul lui Laurențiu D.), la care se

adaugă tandemul Deli Papaz – bătrânul Zachir – toți aceștia naratori și deopotrivă personaje. Dar adevăratul personaj este „țara dintre ape”, antropomorfizată, unde se consumă arzătoare povești de dragoste, redevabile preceptelor lui Omar Khayam în grafia, bănuțată, a celui „de-al șaptelea profet”, Mischin Baba, venit tocmai din Buhara ca să prefacă, prin mormântul său, non-locul imaginat într-un nostalgic *centrum mundi*. Ada Kaleh, situată la mijlocul Dunării („nici în România nici în Serbia”) ilustrează funcționalitatea operatorului onto-istoric între și, în consecință, supraviețuirea agonică a insulei după dispariția Semilunii imperiale și dezintegrarea Austriei Mari. Insula reală a fost „un atelier unde olarul în locul argilei a frământat rase și neamuri, a amestecat turci, albanezi, bosneci, macedoneni, vlahi, bulgari, irakieni, iranieni, kurzi și au ieșit la lumina soarelui, din cuptorul lui, adalâii”. Prezența în absență, respectiv amintirea lui Mischin Baba care ar fi transmis, dincolo de mormânt, știrea despre sosirea regelui în insulă coagulează stratul mitic, unde huria Zulleiha de pildă reeditează imaginea mitului semiantropomorf (motivul sirenei). Peste acest nivel, supraviețuind prin mausoleul lui Baba ori în obiceiurile sectanților *bektașii*, se suprapune desenul unei colectivități înscrisă, genetic și picarească de multe ori, în geografia sud-estului european: „Am tăiat de-a curmezisul Balcanii, se destăinuie cineva, am trecut prin Gostiva, pe la tekeul de acolo, din Albania, o mănăstire de derviși, apoi am urcat spre Belgrad, iar de ostrov m-am apropiat cu ceamulul unui grec din Orșova”. Ali Kadri, celălalt personaj care polarizează existența comunității turcești recuperează, cu eforturi, doar o parte din beneficiile de altă dată ale insulei. Regele va fi considerat ca o salvare iar în așteptarea lui artera comercială cu miros de condimente și gust

de *lokum*, prepararea leacurilor, gastronomia rafinată, ceremonialul nunții ori austeritatea înmormântării fac obiectul prezentărilor de-a dreptul fastuoase în care etnograficul este la el acasă, cu observația că toate aceste pagini se înscriu în aceeași tehnică narativă de amânare a unui sfârșit ce va avea loc *de facto* în ultima parte a trilogiei. Pe de altă parte descrierile, introduse și ca să oprească timpul, transmit o compensativă bucurie de a trăi clipa, în siajul îndemnurilor din rubaietele lui Khayam: „platouri de nisetur, de morun afumat sau cu cegă mai fragedă, prăjită și imediat învelită în foi de nuc, cu carnea aromată de uleiurile acelor frunze, cupe cu heringi de Dunăre, cruzi, curățaiți și ținuți câteva zile în usturoi și oțet, castroane adânci cu ciorbă de pește gătită după o rețetă numai de adalâi știută, piftii de pește cu bucăți de șalău sau de cegă, plutind într-o masă albă, gelatinoasă, icre, mai ales icrele sturionilor, veniți până la Ada Kaleh să-și depună roadele” ș.a. Plecarea lui Ali Kadri la Istanbul este premonitoare, de acum „noi am rămas singuri, de acum urma să așteptăm sfârșitul nostru și al insulei”, comentează cineva acest prim sfârșit al ostrovului dintre ape. Ce va rămâne, totuși? Ne-o spune Laurențiu D., alter-ego-ul naratorului: să „ticluiesc în fiecare noapte noi eroi și o nouă insulă... E ca și cum ai inventa niște chipuri și siluete asemănătoare adalâilor și le-ai așeza pe un ostrov cu o cetate construită după modelul celei reale iar apoi le-ai insufla viață. Dar ca niște statuete de lut, nu vor mai fi niciodată aidoma modelelor, lipsindu-le lucrurile cele mai imporante, sângele amintirilor”. Rămâne, însă, și altceva: non-locul creat cu harul prozatorului semnifică mai mult decât un recurs la memorie, el fixează – și e miracolul povestirii – un loc, o lume și un timp alunecate, altfel, în uitarea colectivă. Între manuscrisele „imamului înțelept” și romanul în roman despre Dunărea cu ostrovul acum scufundat se întinde un arc de cerc în ideea că semnele artei (aici: narative) vor avea întotdeauna o funcție soteriologică.

Romanul unui univers crepuscular

Petru Poantă

Ștefan Damian
Arhanghelul de sticlă
Cluj-Napoca, Editura Dacia XXI, 2011

Echinocist din prima promoție, Ștefan Damian s-a afirmat inițial ca poet, debutând editorial în volumul colectiv *Eu port această ființă* (1973). Apoi se consacră definitiv prozei și traducerilor din italiană. Până în 1989, publică două culegeri de povestiri (*Portrete de familie*, 1977, și *Sfârșit de vară*, 1985) și trei romane (*Nunta*, 1980, *Prisma*, 1982 și *Pisica de Eritreea*, 1986). Cadru universitar după 1989, scriitorul își cultivă vocația de italianist nu doar cu numeroase traduceri, ci și cu studii academice despre literatura italiană, dintre care ar fi de remarcat cel puțin *Biografie și poezie în Renașterea italiană* (2004) și *Metamorfozele narațiunii în opera lui F. Tozzi* (2004). Oricum, mai bine de două decenii, prozatorul stă ascuns și abia de curînd apare cu romanul *Arhanghelul de sticlă*, unul marcat, fără îndoială, de experiența italiană, însă rămînînd în relație cu imaginarul din *Nunta* și din povestiri. Spațiul epic comun acestora vine din transfigurarea unei geografii reale și anume, cîmpia arădeană a Mureșului, cu comunitățile ei cosmopolite care mai păstrează urme ale vechii lumi imperiale pînă pe la sfîrșitul celui de-al Doilea Război Mondial. *Arhanghelul de sticlă* este

romanul unui univers crepuscular ale cărui evenimente principale se petrec într-o asemenea comunitate rurală din perioada comunistă. Accentul nu cade însă pe reconstituirea istorică a epocii, ci mai curînd pe strategiile narative și pe articularea unui dispozitiv simbolic care pretinde o lectură stratificată a țesăturii epice. Romanul are 33 de capitole (cifra cu referințe livrestice și mitologice), fiecare constituit din unul sau mai multe episoade, după un posibil model de epopee. Aceste „cînturi”, preponderent autonome, formează structura insulară a romanului și vor să sugereze, totodată, insularitatea destinului umane pe care le conștin. Mai departe: teritoriul unde se consumă evenimentele episodice este străbătut de un Rîu, și acesta cu o încărcătură mitologică, plutașul care-i trece pe oameni dintr-o parte în alta fiind poreclit Caron. Timpul istoric al comunității, apoi, se desfășoară după un scenariu similar potopului biblic. E vorba, de fapt, despre un scenariu apocaliptic în care disoluția unei lumi este consecința desacralizării ei. Chiar simbolurile sacre apar acum într-un registru derizoriu: un Crist de tablă în ruină la margine de drum; arhanghelul morții, un arhanghel de sticlă spartă agățat de tavanul unei case decrepite în care se stinge, asasinat de propriu-i fiu, ultimul Bătrîn al satului. Aceasta ar fi, pe scurt, rețeaua simbolică, saturată însă de o sumedenie de personaje și de

întîmplări, cartea putînd fi astfel citită și ca o cronică a unei comunități rurale din cîmpie. E un loc, cum spuneam, al confluențelor etnice, cu amprente central-europene. Romanul începe cu reconstituirea barocă a genealogiei unor familii înrudite, ale căror ultime progenerituri sînt copiii Claudiu și Sergiu. Deși o voce distinctă și obiectivă, naratorul vorbește din perspectiva lui Claudiu, personajul depozitar al memoriei satului și a oamenilor săi. Există la cei doi băieți ideea conservării corporale a memoriei prin tatuarea pe propria piele a cîte unei cruci pentru fiecare mort al clanurilor lor. După dispariția lui Sergiu (plecat, fără urmă, în timpul comunismului), Claudiu, devenit orășean, se întoarce ca un posibil restaurator în satul devastat de inundații. Aici descoperă relicvele vechiului sat în casa Bătrînului: arhanghelul de sticlă mutilat și flacoanele în care Sergiu începuse să conserve spiritele viețuitoarelor moarte. Niște muncitori care îl ajută la reconstrucția casei dau într-o groapă peste un schelet uman care, în fantasmalele lui Claudiu, ar putea fi „Prințul cu ochii albaștri”, adică posibilul strămoș fondator. Trecutul, respectiv istoria unui neam, supraviețuiește prin memoria urmașilor. Și, cum anticipam, romanul este în esență istoria sinuoasă și accidentată a unei comunități din perioada comunistă. Dar, am remarcat deja, nu avem de-a face cu o narațiune fluidă și cu conflicte și tensiuni epice propriu-zise, ci cu o succesiune de istorii care, în ansamblul lor, refac atmosfera unei epoci și pitorescul unor locuri. În imaginarul prozatorului, satul este un topos complex, dar surprins în momentul

metamorfozelor sale sub regimul comunist și al declinului iremediabil ca formă de civilizație tradițională. Deși mai păstrează unele reminiscențe idilice și de ritual, el cunoaște intruziunea unor elemente de civilizație urbană, Rîul (apă simbolică a uitării) fiind tot mai frecvent traversat de către săteni în drumul lor spre oraș. Pe fondul acestei dezagregări, oamenii devin niște singurătăți, fiecare avînd însă o poveste memorabilă. Aceste personaje cu poveștile lor constituie de fapt substanța romanului și tocmai aici excelează arta de povestitor a lui Ștefan Damian.

Ceea ce atrage numai de atenția este plăcerea picturală a evocării: de la peisaje și tot soiul de antichități pînă la portretele foarte expresive ale personajelor. Fără a fi vorba despre o poetizare decorativă, descrierile au adeseori o vibrație și o densitate poetică. Stilistica vag ceremonială a narațiunii, precum și limbajul elaborat cu migală și cu un anume rafinament sînt mărcile imediat sesizabile ale unei proze artistice. Imaginea satului este, pe un nivel, muzeală și ușor estetizată, tocmai prin plăcerea naratorului de a căuta poezia „vetustă” a diverselor obiecte patinate de vreme, precum și a unor obiceiuri mai vechi ori mai noi. Nu lipsesc nici miraculosul și nici perspectiva comică din acest univers caleidoscopic, plin de culoare și mișcare, dar învăluit de o melancolie crepusculară. Epicul propriu-zis constă în întîmplări dispuse într-o rețea „în ochiuri”, întîmplări, deci, în aparență insulare, însă al căror martor ori personaj chiar este de cele mai multe ori Claudiu și, pînă la dispariția sa, Sergiu. Pe de o parte, ele reconstituie imaginea satului cu metamorfozele sale, iar, pe de alta, sînt o reprezentare a vieții afective și a comportamentelor sociale ale indivizilor. Cu toate că dinamică și încă vitală, lumea aceasta rurală se află într-un moment al descumpănirii ei. Tradiția, cu codurile ei ritualice, pare să-și fi epuizat mai toate resursele. Bătrînul, care semnifică aici însuși arhetipul, este ucis de propriul fiu degenerat. O poveste de dragoste dintre doi tineri, complicată cu seducerea fetei de către un impostor, sfîrșește cu crimă. Într-o altă ordine, apar tot soiul de personaje trăznite, nonconformiști, inadaptabili la noua ordine, fanteziști. Așa, de pildă, este Americanul, țăranul hîtru, mimînd un fel de nebulie, care trăiește în așteptarea eliberatorilor de peste ocean. Altul își construiește un car cu două oiști, demonstrație a faptului că nu știe în ce direcție să apuce. Într-un registru diferit, de aproape onirică idilă campestră, se consumă întîlnirea erotică dintre tatăl lui Claudiu și amanta sa. Deși amorală și traumatizantă pentru copilul-martor, scena are densitatea lirică a unei enigme. Foarte suculent prin hazul său rămîne episodul boccaccian cu țăranul care, dus la oraș să vîndă niște gîște, este invitat, contra cost, de către o familie perversă pentru o partidă de amor în trei. Țesătura „în rețea” a romanului leagă în cele din urmă episoadele într-o imagine pregnantă a satului, autorul reușind să evite atît vechile, cît și noile clișee referitoare la epoca în care se produce transformarea și declinul acestuia.

Pe linia fantastă

Victor Cubleșan

Vasile Mîrza
Regina nopții
Baia Mare, Ed. Eurotip, 2010

Cînd vine vorba de fantastic în literatura română este foarte ușor să amintim de Mihai Eminescu, I. Agârbiceanu, Cezar Petrescu, Vasile Voiculescu, Mîrcea Eliade și, în spatele acestor nume, să contabilizăm cîteva realizări de excepție. Mai greu este atunci cînd trebuie urmărită linia fantasticului ca o prezență constantă în proza noastră, ca un element recurent, cu exponenți care să înglobeze de la autori consacrați la unii specializați sau la tentative ocazionale. Într-un fel s-ar putea spune că prozei românești îi lipsește apetitul pentru filonul fantastic, că autorii români sînt în permanență atrași de dimensiunea realistă, de contactul îngemănat cu realitatea, într-un dialog ficționalizat în care evadarea din plauzibil e puțin apreciată.

Romanul de debut al lui Vasile Mîrza vine să exploateze tocmai acest perimetru acum pustiu, adăugînd tușa personală a plonjării în lumea Maramureșului tradițional. *Regina nopții* se plasează astfel, ca roman, atît într-o perspectivă continuatoare de tradiții, prin tentativa de zugrăvire acurată a unui areal bine delimitat spațio-temporal, cît și în zona inovației și creării de legături cu tradiția, mai degrabă, anglo-saxonă, a romanului gotic și a *horror*-ului modern.

Plasarea acțiunii romanului în anii șaptezeci îi permite prozatorului o reîntoarcere într-un timp care, după o lipsă de aproape două decade din literatura noastră, pare să se reîntoarcă în forță. Perioada comunistă joacă însă un rol absolut minor în arhitectura poveștii, reprezentînd mai degrabă un fundal foarte îndepărtat, simplă sursă de autenticitate pentru contextul istoric. Mult mai implicat este decorul maramureșean. Vasile Mîrza pare să agreeze descrierile detaliate și complexe, adeseori intrînd în construcția unei scene într-o sumă de detalii a căror valoare e pur decorativă. Romancierul transcrie inclusiv cîntece populare și colinzi tipice zonei, dar materialul folcloric este mai degrabă unul binecunoscut și de mult extins în afara Maramureșului. Din acest punct de vedere intromisiunile etnografice sînt dezamăgitoare, aportul lor la construcția culorii locale fiind minimal și strict ornant, cititorul avînd deseori tentația de a depăși la lectură materialul suplimentar. Unde contează cu adevărat materialul folclórico-etnografic, e în zona de articulare a

poveștii fantastice. Dacă pentru început povestirea glisează pe ceea ce pare a fi traseul uzual, aproape clișeic, al unei duble povești erotice, înspicuită doar de cîteva scene mai fără perdea, dar altfel purtată pe aripile unui dialog care poate fi pus în oglindă cu cel practicat în romanele noastre cu succes la publicul feminin din anii '30, există o bruscă frîngere a liniei narative care trece întreg parcursul sub zodia fantasticului. Personajul feminin care alimentează această breșă în real este o mixtură ciudată de filon neoaș maramureșan, influențe din folclorul românesc tradițional, reflecții ale unor lecturi din clasici și numeroase locuri comune din zona goticului englez, dar și cîteva mituri urbane moderne intens vehiculate de filmele *horror* din ultimele trei decade. Zburătorul român își dă mîna cu prințesa vampiră americană pentru a cimentea un personaj ambiguu și complex. Prințesa nopții e o știmă a întunericului, un sucub, o zîină, o vrăjitoare, un vampir, e un personaj cu valențe pozitive și negative. Intențiile frumoase sînt pe atît de contradictorii pe cît de puțin credibilă îi este prezența. Vasile Mîrza are curajul de a broda acest nou tip de narațiune fantastică în care recurge la o hibridizare complexă și riscantă a ecourilor literaturii fantastice cu cele ale literaturii de consum.

Prozatorul recurge la formula deseori întîlnită în acest tip de narațiuni, cea a povestirii în ramă și a manuscrisului comentat. Chiar dacă nu este de o originalitate debordantă, structura aceasta a fost și continuă să fie utilizată cu succes de peste două sute de ani, oferind suficientă maniabilitate pentru a însăila un roman cu două axe temporale și doi naratori. Personajele creionate nu sînt însă la înălțimea ambițiilor autorului, naratorul avînd mult prea multă vervă și personalitate și prea adeseori ocupînd prim-planul acțiunii cu propriile tribulații, în defavoarea eroului central. Vina îi revine însă acestuia, mult prea șablonizat și tipizat. Există mult prea multe latențe romantice tîrzii recognoscibile în acest personaj pentru binele său, astfel încît Ștefan trece încet, dar sigur, granița în zona neplauzibilului ca individ.

Romanul lui Vasile Mîrza va oferi cititorilor săi experiența plăcută a unei lecturi cu suspans, în cheie fantastică și pe un ton foarte neoaș, deschizînd o porțiță pentru un gen de proză care pare a fi fost uitat la noi de prea mult timp.



Miron Duca

Poarta albastră, tehnică mixtă, 2007

o carte în dezbatere

Zile tulburi, apă nămolosă

Ștefan Manasia

Alexandru Vlad
Floile amare
 Bistrița, Editura Charmides, 2011

În câțiva ani vom vorbi poate despre romanul lui Alexandru Vlad, *Floile amare*, ca despre unul reprezentativ pentru noul *ethos* ardelenesc – alături de *Asediul Vienei* de Horia Ursu, *Povestirile mamei bătrâne* de Radu Țuculescu sau de *Rădăcina de bucsau* al lui Ovidiu Nimigean. Când părea posedat, pentru totdeauna, de farmecul publicisticii, al prozei scurte (exersate, numai în ultimul deceniu, în câteva volume heteroclitice și/sau în principalele reviste de cultură din Transilvania), Alexandru Vlad revine cu un roman amplu (450 de pagini), panoramic, ruralist, polițist, parabolic.

Segmentat în 41 de capitole, îl văd însă compus din două părți: prima, care ne introduce lejer și aparent dezinteresat în lumea satului someșean, deșirînd ghemul de relații dintre grupuri și dintre indivizi; a doua, propunîndu-ne un „mister polițist” și rezolvarea paradetectivistă a acestuia. Interesantă mi se pare observația lui Marius Miheț – din *Familia*, nr.1/ 2012 – care vede în *Floile amare* „un roman parcă scris de un șaizecist sedus de piruete optzeciste”: într-adevăr, are un aer de familie cu romanele dedicate „obsedantului deceniu”, cu investigarea – delicată, niciodată dusă pînă la capăt – a răului; captează, reacționează la și descrie, așa cum n-am mai întîlnit de mult, mentalitatea unei colectivități rurale; inclusiv titlul romanului, artistic, poetic, oximoronic, pare a veni din „șaizecism” – e, de altfel, titlul unei poezioare publicate de Pompiliu, unul dintre (anti)eroii cărții, la *Gazeta de perete*; pe de altă parte, dispozitivul de lentile, tehnicile de înregistrare ale zilelor apoase și ale personajelor care îți (tot) scapă printre degete sînt „optzeciste” (prezentînd similitudini cu acelea din proza lui Gheorghe Crăciun sau Mircea Nedelciu).

„*Floile amare*” acoperă, de fapt, zile și săptămîni în șir jungla umană a unui sat – fost centru

comunal – undeva în anii '70 ai secolului trecut, pe timpul marilor inundații. Localizabil în lunca Someșului, apropiat de orașelul Dej și de Cluj, satul este izolat o lungă perioadă de lumea „civilizată”, de centrele de putere și decizie politică (fusese colectivizat & omogenizat forțat, însă totul pare să meargă de-acum anapoda). Strîngîndu-și personajele laolaltă, în condiții „de forță majoră”, romancierul refuză totuși să le observe ca la menajerie: adevărurile sînt formulate eliptic; replicile nu sînt duse pînă la capăt; poveștile sînt „sucite” și mereu amîinate șeherazadic; țigările „Naționale” și „Mărășești” abia ard în aerul umed, molatic, iar lumina zilelor pare să aibă aceeași textură cu a bălților întunecate, murdare, după cum ne avertizase deja motto-ul cărții, luat din Leonardo da Vinci: „Întotdeauna lucrurile oglindite în ape tulburi prind din culoarea a ceea ce tulbură apa.” Observația e permanent împiedicată, blurată, parcă spre necazul personajelor și spre amuzamentul autorului.

„Suntem [într-]un amărît de sat, fost cîndva centru de comună”, „la aproape douăzeci de ani după colectivizare”. Aici, „pămîntul părea că se retrăsese dintre pietrele curții care luceau ca ouăle spălate”, „lumina se naștea concomitent în cer și în ape”, „vedei hemoragia argilosoasă a ravinelor”. „Șirma pe care se puneau vara rufe la uscat” ajunge „un lanț de mărgelice lichide”. Devotamentul meteorologic al lui Alexandru Vlad îl egalează, în cele mai bune pagini ale romanului, pe acela al lui Radu Petrescu (din enormul *Jurnal*) sau Petru Creția (din *Norii*). Totuși, imaginile acaparante sînt – cel puțin în prima jumătate a cărții – rare și oferite cu parcimonie. Monotonia zilelor ploioase e descrisă, la rîndu-i, monoton, cu o vibrație narativă în pragul extincției. Uneori o comparație obeză își ratează efectul: „Pădurea încă lipsea din peisaj ca ștearsă cu guma, probabil norii coborîseră atît de jos că o năpădiseră ca scama”. Lipindu-se de tot și insinuîndu-se în toate, te-ai aștepta ca *ploile amare*



să-i hipersensibilizeze & radicalizeze pe eroi, chiar dacă nu asemeni *Floii roșii*, dintr-o povestire-cult de H.P. Lovecraft.

Sînt cîteva personaje atașante:

Mai întîi asistentul medical, fost student medicinist, Kat. Provenit dintr-o familie de etnici germani, persecutată după al Doilea Război Mondial, Kat dezvoltă dimensiunea „multiculturalistă” a cărții, asemeni „balaoacheșilor” care noaptea dorm liniștiți – minunat ecou din *Țiganiada* – „cu apele în pragul caselor”. Dotat cu geniu tehnic și acea limpezime a rasei, Kat efectuează măsurători ale cotelor apelor, construiește un aparat de radio care funcționează fără curent (în satul rămas, în urma inundațiilor, fără telefon, fără electricitate). Kat este cel dintîi care va rezolva „misterul” – atîta doar, trebuie spus, că misterul acesta e poliedral, fiecărui rezervîndu-i numai o fațetă, propriul adevăr, obsedant...

Medicul mizantrop și canceros, Dănilă, formează împreună cu soția, Livia, un cuplu devitalizat și osîndit să trăiască sub amenințarea „dosarului” chiar și în colțul acesta de lume, supraviețuind numai dintr-o fostă mare iubire.

Despre brigadierul Brodea, responsabilul fermei de găini canibale și artizanul țuicii din găinaț, aflăm că este „fost preot, răspopit și delicvent”, purtător al adevărurilor din temnițele comuniste & „țap ispășitor” al comunității acesteia (excelentă găselnița lui Alexandru Vlad: pentru Brodea, romanul *Crimă și pedeapsă* pe care Pompiliu i-l împrumută nu mai pare, dintr-o dată, chiar așa interesant!).

Izbutite sînt și aparițiile, de roman victorian, ale Îngerășului, hoțul și bișnițarul țigănuș al satului, interesat de *Viața animalelor* a lui Brehm; se face adesea nevăzut, ca în comediiile lui Kusturica.

Pompiliu, profesorul de română, ostracizat aici de furia apelor, e un personaj simultan ridicol și sublim (adică îndrăgostit), exercitînd funcția de conector al sătenilor și poveștilor/ semi-adevărurilor lor.

O apariție interesantă, atașantă, este și Marta, soția în vîrstă de treizeci și ceva a primarului, străina și seducătoarea, fata cumpărată și femeia invidiată; pe urmă primarul însuși, Alexandru Rogozan, suferind clasicul caz românesc al beției puterii: fost opozant al instaurării comunismului, devine, prin șantaj, unealta colectivizării, „tampon” între oameni și autorități; are „plăcerea demolării

(Continuare în pagina 16)



Miron Duca

Peisaj (detaliu), tehnică mixtă- 2006

Alexandru Vlad și intermitențele ploilor amare

Irina Petraș



Numărat în primele rânduri ale optzeciștilor de soi (deși zgârcit cu aparițiile editoriale și „disident” ca atitudine scripturală, nu lipsește din nicio listă mai acătării), descrierea sa cu instrumente valabile pentru o anume secțiune din literatura vremii e mereu cu *rest*, mai mare decât în cazul celorlalte *singurătați* ale generației sale. Se asumă și se recunoaște, mai degrabă, coincidența existențială, de spațiu și timp, decât cea de atitudine auctorială. Melancolic în sensul atenției fixate obsesiv asupra obiectelor acestei lumi, Alexandru Vlad privește realitatea într-un ceremonial al rostirii pedant, prețios, cu o mișcare amplă și, surprinzător, firească. Totul depinde de cuvânt, lumea se creează *acum*, în fiecare clipă, prin contemplare verbalizată – „mi-am concentrat toată privirea asupra...”. Intarsiile plastice, întotdeauna neașteptate, par mai importante decât întâmplarea, o stranie excitație, misterioasă și vag amenințătoare, transmitându-se cititorului. Fraza de un rafinament adesea excesiv, cu manii de orfevrier „ațâțat de propriile cuvinte”, distorsionează expresiv banale fețe ale cotidianului. Nicio asemănare cu tratamentul „homeopatic” al griului cotidian, prezent la mulți dintre desanții de marcă. Nu se speră o ameliorare a relației individ-lume-pe-dos prin descrierea cenușie a faptului mărunț, ci se degustă fără de culoare pe care cuvântul o poate împrumuta lumii, exploatănd larg și, câteodată, prea atent supravegheat libertatea interpretărilor. Suferind de „egocentrismul oglinzii”, A. V. „adună senzații și imagini cu lăcomia și hărnicia dezlănțuită a veveriței” (*Drumul spre Polul Sud*). Livrescul e o excrescență cultivată anume, un țel. Plecarea de la o *realitate* e facultativă, căci imaginația verbală și memoria culturală aruncă un strat difuz asupra peisajului natural și uman. Propria trântă cu vorbele îi este prozatorului suficientă. Așa se întâmplă și în *Curcubeul dublu*. Norman Manea remarcă, pe bună dreptate, *voluptatea livrescului*, dar *magia compoziției* nu înseamnă că avem de-a face într-adevăr cu o construcție armonică. E, mai degrabă, o aglutinare de secvențe tatonante, fiindcă naratorul își joacă luciditatea lenos, aburit, ca prin „sticla de lampă” a privirii ațintite înspre averea sonoră dinăuntru, reproducă prin vocalizele cu lungi, alambicate

pauze de respirație ale unui gourmet. Citesc într-un *Exercițiu mnemotehnic*: „E reconfortant să scrii acum despre lucrurile acestea, și am visat întotdeauna că le voi scrie relaxat și că ele vor «crea atmosferă». Cândva, atunci, n-ar fi avut niciun haz, cuvintele nu stimulau în nici un fel fantezia, ar fi fost prozaice, o simplă redundanță. N-avea rost să le scrii nici măcar în secret. Acum e ca și când ai sta la căldură și ai descrie vremea mohorâtă de afară, fără teama că geamul ar putea plesni și moina ar intra înăuntru.” E aici o profesiune de credință. A. V. alege tratamentul „alopat”. Pentru el, oricât de asemănătoare cu realitatea, literatura e *altă* lume. Să mai adaug că nu din propensiuni neo-sămănătoriste scrie Alexandru Vlad despre „viața la țară”. O recuperare a bunei înțelegeri cu lucrurile acestei lumi încearcă prozatorul în scrisul său ezitant, când iute și suspendat, când revărsat în lungi perioade cu inserții picturale.

Ploile amare (Editura Charmides, Bistrița, 2011, 446 p.) nu e roman al colectivizării și nici roman al satului în comunism. Mă voi feri anume de astfel de etichete vaste și limitative. Foarte „hotărâte”, cu hotare înguste, ele includ cartea la capitolul *demascări* și o îndepărtează de zona înțelegerii și a meditației. Literatura nu demască, ea identifică măștile, le interpretează, le disecă resorturile ascunse, le prospectează sensurile neapărat general-umane. Istoria nu se *învață* din literatură, ci se *înțelege*. Așadar, *Floile amare* e un roman realist-parabolic. Ochiul atent și „leneș” (ca al pictorilor care văd petele de culoare alcătuitoare de volume și le reproduc ignorând a treia dimensiune) al prozatorului vede lucrurile așa cum sunt/cum erau, dar nu le închide sub formule de unică folosință. Prin intermediul *ralenti*-ului metaforal, pledează, cum ar spune Valéry, pentru o înțelegere în care „a spune că plouă” să echivaleze cu o afirmație de extremă gravitate existențială. În parabola sa – în sensul cel mai bun al termenului, acela de expresie cu toate latențele în alertă, cu infinite zvonuri de potențialități și deschisă unor lecturi multiple și polifonice –, chiar asta ne spune A. V., că plouă. Amar. Avem de-a face cu romanul în straturi al unei comunități peștrițe aflate într-o situație limită. Întrebarea pe care o pune cartea e aceasta:

cum s-ar comporta o așezare umană oarecare dacă ar fi izolată de restul lumii o bună bucată de vreme și dacă gesturile cotidiene ar trebui să se adapteze unei teribile, persistente, atotcuprinzătoare umidități? E chiar schema unora dintre cele mai bune cărți de proză ale lumii. Nu altfel procedează Saramago în *Fluta de piatră*, *Eseu despre orbire* ori *Intermitențele morții*. Procedeul e de găsit și în celebre cărți *policier*. Prozatorul poate lucra pe îndelete cu câteva *tipuri* și *caractere*, sugerând comportamentul *mulțimilor* printre rânduri. Un număr restrâns de oameni, ai locului, dar și câțiva rătăciți acolo, încearcă să se adapteze nu atât ploii – cu care se obișnuiesc rapid și abia de o mai simt când circumstanțele sunt tensionate, cât *noroiului*. Aceasta e metafora centrală și obsesivă a romanului – amestecul de apă și pământ, ambele elemente fundamentale și pure, și însoțirea lor perversă, lipsită de fluentă, dar și de fermitate. „Noroiul, scria G. Călinescu, e o confuzie între două elemente care aruncă spiritul în incertitudine, o alterare și a apei, și a pământului, nepromițând nimic”. Bacovia putea fi folosit ca motto. Verbul căderilor diluviene e repetat *pe loc*, încăpățânat și cu o doză de isterie abia stăpânită și în roman. Că „întotdeauna lucrurile oglindite în ape tulburi prind din culoarea a ceea ce tulbură apa”, mottoul din Leonardo, sugerează tocmai experimentul la care invită cartea. O apăsare menită să servească demonstrației.

Țărâna, glia, ogorul, brazda, ca instrumentar *sine qua non* al vieții tradiționale a țaranului, dispar într-o corcitură imitând tranziția dintre lumi, suspendarea, incurabila inconsistență. Excelentă scena piramidei de saci umpluți cu noroi (ca niște „testicule amărâte”) care, prin arhitectura ei geometrică, ar trebui să oprească apele. Trimiterea la piramidele egiptene e apatic-disperată. În această insulă pervertită, lumea de afară există ca referință vagă, de neîntrupat înăuntrul *cercului*: „la momentul când apele au închis cercul”, s-a produs o închidere în legi noi. Resemnarea e copleșitoare, căci inconștientă de proporțiile ei: „Supraviețuind într-o băltoacă enormă, satul părea pur și simplu o insulă, ca un boț de mămăligă într-un castron cu lapte. La o adică lumea se putea refugia pe deal, putea încropi adăposturi în pădure. Însă nu era cazul, deocamdată. Apele nu se retrăgeau, dar nivelul lor era staționar, nu mai creștea”. Pentru acești țărani ardeleni, sensurile sacre ale pământului (așa cum apar la Goga ori la Rebreanu) și-au pierdut rezonanța. S-au rătăcit legăturile cu *matca*, țărâna/țarina nu mai e centru al universului ordonându-l arhetipal, glia nu e milostivă, miriștea nu e grăitoare. Pământul a dispărut, a fost *luat*, nu doar în scripțe. Hoțul Zaharie, alcoolul, filosofează despre schimbarea proprietarului: „La aproape douăzeci de ani după colectivizare, oamenii se împărțiseră pe nesimțite, iarăși, în săraci și bogați [...] În timpul colectivizării, anii aceia tulburi, văzuse el cât de ușor își schimbă bunurile posesorul [...] Lucrul devine al tău imediat ce l-ai luat de la locul lui și l-ai făcut nevăzut. Până și un câine, care are ceva discernământ, dacă-l ții o vreme și-i arunci o coajă, sfârșește prin a te recunoaște de stăpân”. Lucrul cel mai greu de asimilat e acela al *abstractizării* stăpânului: „avuseseră de-a face cu o altă realitate, poate mai concretă și mai ușor de acceptat: proprietarul. Contele era proprietarul pădurii, evreul era proprietarul prăvăliei. Acum apăruse, sau ajunsese până la ei, autoritatea statului [...] Impozite, obligații, campanii,

→



recensăminte, acte de identitate înnoite periodic. [...] Trebuiau să fie credincioși unei abstracțiuni. Iar puterea abstractă era mai de temut decât trimișii ei, activiștii, uneori plini de vicii omenești”. În absența reperului concret al stăpânului care cere ascultare și supunere, oamenii se micșorează, devin transparent: „ideea că se aflau izolați, înconjurați din toate părțile de ape chiar dacă nu neapărat în primejdie de moarte, dădea un sentiment extraordinar de inconfortabil și greu de explicat, care nu dispărea nici un moment, se combina mai degrabă cu toate celelalte sentimente și le altera. Lumea se micșorase brusc, erai tentat să te comporți ca un măscărici.”

Inteligent detaliată tema izolării. Cele câteva referiri la Putere rămân anume schematic. Colectivizarea, victorioasă, a eşuat, oamenii, fără pământ, și-au pierdut verticalitatea și nu au deprinderea existenței comunitare. Rămân singuri, singurătatea leneșă, inerțială fiind varianta degradată a comunității ferm ierarhizate de dinainte. Intelectualii izolați de ape alături de săteni nu au soluții, ei nu fac decât să adâncească simptomele singurătății. Satul cel *amărat* rămâne pentru ei o necunoscută. Ca în *Apocalipsă*, unde stă scris: „și o treime din ape se prefăcu în pelin, și mulți oameni muriră de aceste ape, căci se făcuseră amare”, semne ale *amăreliei*, *amărăciunii* apar peste tot: plante „corcite și amare”, supărări amarnice, poftă amară, zi „lungă și amară”, vegetație amăruie, amărâta de casă, aer amăruit, țigară „umedă și amăruie”. Prin perdeaua ploii care cade, nimic nu mai pare cum a fost; în același timp, cu o capacitate stranie de improvizație și instinct al supraviețuirii, satul deprinde gesturi adaptate la criză. Izolarea înseamnă ieșire de sub autorități, despărțit de lume satul poate fi liber, pe cont propriu. Nu doar că „nu apăruseră nici un fel de autorități. Partidul nu-și făcuse simțită prezența ocrotitoare”, dar au rămas în afara cercului de tină și profesorii navetiști, activiștii, dările: „După ce primele spaime au mai trecut, ploaia s-a mulțumit mai mult să întrețină pacostea decât s-o conducă la un dezastru hotărât, într-o unitate dată de timp. Au avut chiar și unele satisfacții: încasatorii de toate felurile n-au mai bătut satul pentru banii pe curent electric, impozite restante și altele asemenea. Orice datorie a intrat în moratoriu, până când vor trece apele. Din punctul acesta de vedere, parcă reveniseră vechile vremuri bune”. Deși cartea e ritmată pe trimiteri biblice, nici măcar preotul, plecat la o „discretă adunare la episcopie”, nu e în sat. Autoritatea sa de modă veche nu poate interveni. Comunismul e dincolo de deal, de pădure, tot acolo și comuna, orașul și o anume formă de eliberare, dar sătenii împotmoliți în noroaie nu încearcă să scape. Cercul apelor tulburi a devenit pretext tocmai bun pentru a instaura o nouă rânduială, fie ea și întoarsă pe dos, cu alte noime (ori cu absența oricărei noime) și cu alte ierarhii (ori cu una arbitrară și grotescă prin neimplicare). Truda vană la înălțarea piramidei nu înaintează decât cumpărată cu porții de alcool și tutun. Deși, măcar teoretic, ea ar urma să salveze satul, ideea nu prinde, căci satul nu mai există, a dispărut odată cu pământul înstrăinat de colectiv și de ploaie: „Oamenii nu învățau să lucreze în grup, să-și organizeze eforturile”; „Atunci când oamenii se adună, le crește cheful de vorbă și le scade cheful de lucru. În scurtă vreme, se constituiau într-un cerc și începea o flecăreală pe cînste în timp ce se trecea sticla din mână în mână și se aprindeau țigări”. Alexandru, un fel de mic tiran

cu impulsuri activiste, e aproape simpatic, căci ar vrea să facă ceva acolo unde toți ceilalți au renunțat să mai spere. Prenumele trimite, ironic, la mari campanii machedonice: „Ale lui erau toate răspunderile de când aceia care se ocupau de administrație și de organizarea politică se grămădiseră la centrul de comună de unde dădeau telefoane și trimiteau adrese oficiale, cu ștampilă, sau veneau uneori în vizite. Iată că acum nu funcționa telefonul, nu venea nici poșta și nici în vizită nu putea veni nimeni. Criza aceasta l-a găsit fără nici un sprijin din exterior [...] Zăbovi o clipă în poartă și privi ulița cu un aer de stăpân, dar pe uliță nu era nimeni”.

Școala, biserica, prăvălia s-au închis. Vremea fiind bolnavă, babele satului se adună la dispensar pentru a afla știrile. Dar doctorul însuși e bolnav, pe moarte. Sub ploaia oblică și mărunță, se fac gesturi de-acum inutile: „Dănilă se spăla pe mâini, absent, și fără să fie nevoie de fapt”. Lumea insulei se definește prin absență, ingredientele unei vieți obișnuite și cu un minim confort dispar: apa de băut, rachiul, curentul electric, lemnele uscate, cafeaua: „Nu te copleșea atât de mult prezența [apei], cât absența definitivă a lucrurilor care fuseseră întotdeauna acolo: drumuri, poteci, tufișuri, stâlpi, căpițe de fân, garduri. Toate lipseau de parcă le-ar fi anulat cineva, cineva atotputernic, cu o cârpă muiată în gri (în culoarea fumului). Faptul că lipsea și linia orizontului, pierdută într-o ceață alburie, făcea ca lumea aceasta mică să pară nesfârșită”. *Plouă statornic de multe săptămâni, dar ați dovedit cu toții un minunat simț de adaptare*, conchide Pompiliu a *cappella* în textul afișat la Gazeta de perete.

În nesfârșirea omenească a acestei lumi cotropite de ape amare stă forța romanului. Dacă „peisajul tinde de multă vreme să devină monocrom”, iar „lumina slabă a cerului cenușiu se reflecta în apele murdare”, în mod paradoxal, „noroiul avea și el luminiscenta lui [...], devenea tot mai fluid. Printr-o ciudată inversare, lumina de jos părea oarecum mai puternică decât cea de sus. Probabil că ploaia, nici nu mai putea fi sigur”. Comentariile naratorului ori ale personajelor au mereu cel puțin două sensuri („tot satul suferea de o formă oarecare de schizofrenie. Nimic nu era destul de ferm”), ambiguitatea limbajului o imită pe cea a noroiului, care clefăie și el, într-un canon perfid, de fundal. „Trebuie să ai multă grijă, domnu’ Caț. Apele astea te fură. Te uiți la ele și nu-ți dai seama dacă curg sau stau...” Grija de a respecta reguli și legi stă în cumpănă cu evidența că orice lege poate fi nesocotită. Nu doar pământul le fuge de sub picioare, ci viața însăși. Încovoiați sub șiroiile ploii, oamenii se răsfrâng în trecătoarea oglindă a apei tulburi cât să-și zărească moartea la pândă.

Pe acest fundal se consumă *intermitențele* ploilor amare. Totul a devenit un fel de negoț la negru, rezolvat în clipă, fără viitor. Sub amenințarea albă și oarecum teoretică a morții, personajele se adaptează (chiar și murind de boli cu bătaie simbolică, precum cancerul), trăiesc; dar, mai ales, nu-și pierd speranța, de nimic susținută, că, până la urmă, potopul se va opri. Astfel, sunt la locul lor cele câteva secvențe erotice, împreună descriese cu fior liric și ochi pictural, chiar dacă nu despre iubire e vorba. Emoția e a frazelor bine încondeiate, nu a protagoniștilor. Ei își rezolvă o nevoie a trupului apelând la recuzita la îndemână. Brigadierul, „fost preot răspopit, fost delicvent, producător ilicit de alcool și paznic la găini înfometate”, își poate strecura povestea despre închisori și nedreptate, cu o grabă impusă de circumstanțe: „cu asemenea

repezițiune se lăsa seara”. Kat introduce o paranteză filosofică, o cântărire a impasului. El caută o „carte serioasă despre problema timpului. [...] I-ar fi de folos, nu l-ar mai sâcăi atât de mult această supărătoare inadecvare a minții sale cu momentele zilei. Și el unul nu prea obișnuia să-și lase problemele nelămurite”. Că recurge la o carte despre *arta croșetatului* are subînțelesuri multe. Pentru doctorul Dănilă, „ploile acestea nesfârșite sunt ca o boală cronică, cu care omul ajunge să conviețuiască. Și perioadele de acalmie a durerilor țin loc de sănătate”. Paznicul Toma Buric „venea clefăind din cizmele lui largi de cauciuc, lua centrul satului în primire și aprindea felinarul din fața Prăvăliei – și asta era un fel de semnal că lucrurile au intrat în stăpânirea sa”. Crima dă oarecare suspans romanului, dar și ea e simbolică. Florica e neguțătoarea de plăceri furișe ale cârnii, iar fata ei cea frumoasă, Anca, despre care se vorbește ca despre un ideal de neatins (și e visată de abulicul Pompiliu), a fost ucisă pentru că era frumoasă și pură într-o lume de *impostu(ră)tri*. Nu fiindcă știe despre matrapazlăcuri și crime tremurătoare să moară, ci fiindcă nu se pliază regulilor lumii noi. Activistul cel boțos se îndrăgostise de ea. Fiindcă „partidul, Uniunea Sovietică, misiunea și puterea lui politică” nu-i erau de niciun folos, își pierde capul și stăpânirea: „Uitase de lupta de clasă, trecea de la stări de furie și cruzime, când abuza de toată lumea, la beții fără măsură, încât trebuia târât la camera de oaspeți și șters la gură”. Satul e o capcană, „capcana locurilor închise și a propriilor fapte”. Ea îl va pierde și pe Îngerăș, cu puterea lui apărută de umbre și întunerice. Când, în fine, oamenii trebuie să accepte evidența că „inundații nu mai există”, ei ies la lumină ca dintr-un straniu purgatoriu: „Soarele și luna apăreau pe cer imperturbabile, de parcă n-ar fi lipsit din ochii oamenilor atâta vreme. Parcă aceștia ar fi fost cei plecați undeva, și ar fi revenit abia acum acasă”. Tot dublu va fi și finalul: țărâșul înfipt în pământ pentru a măsura mișcarea apelor dă frunze și rămurele noi, dar „noroiul nu era departe, pândea încă sub crusta de pământ uscat”. Peste toată istoria acestor absențe gestionate sub criză, stăruie constatarea năucă a unui personaj: „Deci asta e, își spuse fără să se gândească la ceva anume, nu mai mult decât atât. Și când nici măcar asta nu e, de ce ți se pare lipsa atât de mare, aproape profundă?”

P. S. Voi relua aici o întrebare pusă, în câteva rânduri, colegilor mei: în ce moment al istoriei postdecembriste a cărții au hotărât scriitorii să pot textele lor pot apărea oricum? Că editurile se pot lipsi, nepedepsite, de competența unui corector de meserie și a unui redactor cu cap limpede și ochi treaz? Că, în consecință, cartea poate ieși în lume descheiată, cu cravata strâmbă, tivul descusut și ațele de la însăilăt nescoase? Dezacorduri, virgule absente ori puse aiurea, repetiții supărătoare, cuvinte cu sens deviat (lecțiuni greșite?) într-o carte care merita o lectură fără obstacole.

Întâlniri cu Marcel Iancu

Ion Pop

Sub acest titlu publică reputatul cercetător literar Geo Șerban o frumoasă și revelatoare carte-album dedicată unuia dintre cei mai activi militanți ai avangardei artistice românești (Ed. Hasefer, București, 2011). E un ansamblu de evocări, pornind de la întrevederile criticului cu fondatorul coloniei artistice israeliene de la Ein Hod, în anii 1976, 1978 și 1980. Note din aceste conversații se întretes cu cercetări de arhivă prin care este reconstituit un consistent dosar al vieții și operei lui Iancu. E un demers pe care Geo Șerban îl face de ani buni (il evocase pe marele artist încă în revista *Secolul 20*, cu câteva decenii în urmă), iar rezultatele cele mai concludente se văd acum, când personalitatea evocată capătă contururi și reliefuri ca și definitive. Căci lucrarea de față este cea mai cuprinzătoare perspectivă deschisă până acum asupra acestei figuri proeminente a modernității artistice românești.

Îl urmărim, astfel, pe foarte tânărul redactor al efemerei dar semnificativei reviste *Simbolul*, editate în 1912 cu colaborarea prietenilor Ion Vinea, a viitorului Tristan Tzara, a lui Adrian Maniu, sub îndrumarea artistică a plasticianului Iosif Iser, profesorul său. I se retrasează drumul agitat ilustrat de aventura dadaistă de la Zürich, unde fusese trimis de părinți pentru studii de inginerie, cu întâlnirile nonconformiste de la Cabaretul Voltaire al lui Hugo Ball, inaugurate în februarie 1916, unde Iancu a avut unul din rolurile de protagonist: a immortalizat grupul insurgent în tablouri devenite celebre, a participat la realizarea „poemelor simultane”, alături de Tzara, într-un limbaj în care se amestecau și refrane românești, a făcut măști pentru manifestările de cutezătoare prospețime ale momentului, a ilustrat revista *Dada...* Iconoclast la o primă oră, a schimbat în curând câmpul de bătaie pentru incurșuni mai puțin turbulente în mediul abstracționist-constructivist al școlii *Bauhaus* de sub direcția lui Walter Gropius, iar în 1922 a crezut de datoria sa să se întoarcă în țară, unde mărturisea că voia să participe la fenomenul de înnoire a sensibilității artistice în curs de desfășurare. L-a și alimentat din plin, căci puternica sa personalitate s-a asociat productiv cu a altor spirite luptătoare de mare relief, precum Ion Vinea, cu care întemeiază în 1922 revista de avangardă *Contimporanul*, rămânând în fruntea ei vreme de un deceniu. Numeroasele sale articole din acești ani, publicate și în reviste îl plasează în fruntea celor ce reflectează, ca foarte bun cunoscător, asupra artei noi, fie că este vorba de pictură ori de arhitectură, propunând soluții îndrăznețe într-o lume aflată încă în plin proces de „geometrizare”, de coagulare a unei ordini promise la noi de Marea Unire de la 1918.

Erau multe de făcut atunci, și Marcel Iancu se angajează alături de spiritele cele mai luminate și mai constructive ale timpului de mari prefaceri pe care îl trăia. Dispune și de un condei scriitoricesc remarcabil prin expresivitate, incisiv adesea ca și desenul compozițiilor sale plastice, dar echilibrat în profunzime, căci fermitatea vocii cu care cerea înnoirea era departe de a îndemna la demolări spectaculoase (nihilismul Dada l-a și îndepărtat de acea mișcare, după propria mărturisire). El chema, dimpotrivă, la întemeiere, la reclădire și la construcția durabilă. A trecut repede și la acțiune, căci de pe planșetele sale au prins viață un număr important de construcții prin care ordinea și claritatea luminoasă a noilor geometrii arhitecturale începeau să impună o „nouă urbanistică” într-un București ce avea urgentă nevoie de modernizare. Este semnul sub care își înscrisese numele alături de alți mari arhitecți români,

Octav Doicescu și Horia Creangă, într-un ambițios proiect „utopic” din 1935.

Geo Șerban rememorează însă și prețioasa contribuție a artistului grafician la immortalizarea multor chipuri de scriitori români ai timpului său, prin portretele imediat recognoscibile prin originalitatea lor, publicate în presa literară, acompaniind antologii astăzi celebre, precum *Antologia poezilor de azi* a lui Ion Pillat și *Perspicuis* din 1925-28 ori interviurile din *Mărturia unei generații* a lui Felix Aderca din 1929; sau ilustrațiile la cărți de Ion Vinea, Mateiu I. I. Caragiale și alții, alături de prezența sa plastică din *Contimporanul* sau *Punct*, unde protagonistul de pe scena avangardistă se manifesta exemplar. Meditațiile sale asupra artei noi au avut, de altfel, și ecouri puternic încurajatoare în scrisul unor poeți ca Ilarie Voronca, la care chiar formulări imediat identificabile ale artistului erau fertil adaptate în interpretarea și orientarea noii literaturi în faza ei „constructivistă”. Textul inaugural al avangardei românești, *Manifest activist către tinerime*, al lui Ion Vinea din *Contimporanul* anul 1925, îi datorează, se vede imediat, foarte mult (fusese, de altfel, precedat de articole edificatoare ale lui Iancu despre arta modernă), iar etapa abstracționistă a lui Victor Brauner (în desenele din reviste ca *75 H.P.*, *Punct* și *Integral*), au desigur același model.

Un important și dens capitol al volumului de față e cel consacrat începuturilor lui Marcel Iancu, mai ales relațiilor sale cu Tristan Tzara, care au cunoscut un parcurs destul de accidentat: după primele angajări dadaiste de la Zürich, despărțirea drumurilor celor doi prieteni se produce, pe fundalul separării tot mai evidente dintre iconoclastia cvasinihilistă a „literaților” și linia mai calmă și echilibrată a artiștilor plastici. Îl despărțea pe Marcel Iancu de Tzara și temperamentul, mult mai grav și mai așezat, în contrast cu personajul gata mereu să joace într-o comedie a literaturii, cu înclinații ludice și propensiuni spre farsă, scriitor în umorul său clovnesc și în ineputabilele sale arlechinade. Cum bine scrie Geo Șerban, referindu-se la „dubla solicitare” a personalității plasticianului, „pe de o parte, se simte irezistibil atras de tot ce înseamnă spargerea tiparelor, depășirea canoanelor anchilozate; pe de altă parte, îi repugnă nihilismul rudimentar, refuză transformarea contestației în extravagantă dizolvantă”.

Revenirea în țară probează și ea acest spirit preponderent constructiv, asociat cu o fervoare a angajării în marile proiecte pe care le simțea obligatorii și necesare în noua „România Mare”, controlată, însă, de „efortul aplicat, obiectiv, al profesionalismului de artizan”, de unde și preferința de a fi asociat mai degrabă orientării constructivist-abstracționiste a artei, decât spiritului destructurant dadaist. A și dovedit de altfel, în munca efectivă pe șantierele construcțiilor sale, că este și un muncitor pasionat de ceea ce face, care încearcă să dea ființă proiectelor de pe pagina scrisă ori de pe palanșeta inginerescă. Și a făcut-o cu pasiune până în ultima clipă a biografiei sale românești, adică până în iulie 1941, când, șocat de asasinarea de către bandele legionare a unui cumnat al său, s-a decis să plece în Israel, unde și-a reluat viața de creator și de animator al vieții artistice, mai ales prin construcția aceluia sat al artiștilor și al muzeului care-i poartă numele, la Ein Hod, în 1953. Înainte de a pleca din România, a mai avut însă vreme și să modernizeze sala teatrului evreiesc bucureștean, Barașeum.

Munca de coordonare redacțională de la *Contimporanul*, cu numeroasele contacte luate cu confracții artiști de avangardă din toată Europa,



Marcel Iancu văzut de Victor Brauner

convinși să-i devină colaboratori în eforturile novatoare de la București (nu e uitată de cercetător nici expoziția internațională de sub egida revistei, din decembrie 1924), dialogurile succinte însă semnificative cu reprezentanți de frunte ai mișcărilor de pionierat artistic, de la André Breton, Jean Cocteau, Eluard, la Jean Arp, Max Ernst, Brâncuși, Tamás Aladár, și alții, dar mai ales substanțiala sa publicistică - articole cu caracter de manifest novator, de reflecție asupra diverselor stiluri artistice ale momentului, de la cubism și futurism la abstracționismul constructivist, profilurile de artiști precum cele conturate despre Brâncuși, venerat ca maestru al artei moderne universale, ori Le Corbusier, expozițiile personale de pictură, - toate acestea îl definesc pe Marcel Iancu drept unul dintre fermenții cei mai fertili ai vieții noastre culturale din prima jumătate a secolului XX. Lectura acestor texte scrise de un profund cunoscător al artei moderne e și instructivă și deosebit de plăcută, fiindcă Marcel Iancu are stil, scrie ca un adevărat literat, posedă arta conciziei aproape de aforistică, impune prin formulări adesea memorabile ale gândului o viziune artistică pe care o pune sub semnul „geometriei care cântă”.

Adunându-le pentru prima oară într-o culegere pe care o putem bănuși exhaustivă, dat fiind spiritul scormonitor, de pasionat cercetător al presei românești a epocii, pe care îl cunoaștem, Geo Șerban face un mare serviciu cercetării acestei opere, de acum și din viitor, și omagiază, cum se și cădea, impunătoarea personalitate a artistului complex care a fost Marcel Iancu. Din întâlnirile avute cu artistul în Israel, ca și din parcurgerea empatică, adânc comprehensivă a operei sale, a ieșit, iată, o carte frumoasă, un album de artă plastică și de fotografii ilustrat cu gust, care, punctând principalele momente ale biografiei creatoare a lui Marcel Iancu, îmbogățește substanțial datele cunoscute, dar oferă, în imagini concludente, repere palpabile ale vieții sale închinată artei. Partea de biografie umană și artistică petrecută în România lasă urme vibrante în confesiunile încredințate de artist interlocutorului său, probând că legăturile profunde cu țara natală n-au fost întrerupte niciodată cu adevărat, în ciuda dramelor, a decepțiilor și in Justițiilor suferite în vremurile de cumpănă pe care le-a trăit. Scriind această carte, Geo Șerban face ca Marcel Iancu să se întoarcă din nou printre noi într-o lumină puternic revelatoare, la locul meritat printre valorile eminente ale creativității românești moderne.

Imaginația și opinia

Horia Lazăr

Din capacitate de a cunoaște, subiectivă și personalizată, capricioasă, nesigură, instabilă și versatilă, imaginația – „nebuna din casă” (fr. *la folle du logis*) în formularea lui Malebranche, filosof și teolog francez din secolul al XVII-lea - va fi redefinită sub o denumire nouă, „opinia”, ca fapt antropologic și social, și tratată, începând cu secolul Luminilor, din perspectiva organizării politice a societății.

Pentru Descartes, imaginația face parte din cele trei „instrumente ale cunoașterii”, alături de intelect (fr. *entendement*) și de simțuri, memoria – îndeosebi cea legată de evenimentele trupului – fiind identică cu ea (1). Incapabilă de a „concepe” ceva (Dumnezeu nu poate fi „imaginat”), imaginația e vecină cu visul și cu starea de reverie. Străine de controlul voinței – nefiind așadar *acțiuni* ale sufletului -, acestea sînt rezultatul configurațiilor mecanice ale trupului (2). Cauzalitatea lor, de psihologizată, nu trimite la semnificația mentală a imaginilor iar deficitul epistemologic îi conferă imaginației carteziene o capacitate spirituală slabă.

Textele lui Blaise Pascal scot imaginația din rîndul facultăților cognitive privind-o ca pe un principiu universal „de eroare și de falsitate” cu efecte nefaste, atît asupra simțurilor cît și asupra rațiunii. Mergînd pe urmele lui Montaigne, care asimila neajunsurile produse de imaginație cu cele generate de opinie și de întîmplare (fr. *fortune*), Pascal integrează reflecția asupra imaginației conceptualizării raporturilor dintre suflet și trup, resortul sistemelor filosofice. Ignoranța omului asupra naturii celor două justifică respingerea de către Pascal a tuturor sistemelor de gîndire, socotite parțiale și partizane. Pe de altă parte, contaminarea fizică prin frică transformă imaginația în opinie.

Intervenind asupra trupului (unii se vindecă la vederea medicului, pe alții îi îmbolnăvește teama de a nu se îmbolnăvi; în registrul sinistru, unor condamnați la moarte le-a cedat inima la vederea călăului, care le aducea vestea grațierii), imaginația produce, în scenografiile variate, paloare a feței sau roșeață, tremurături, amețeli, leșinuri. „La încrucișarea sufletului cu trupul, arată un foarte avizat exeget al lui Pascal, imaginația e crucea filosofului. În ea, sufletul pătimește din cauza trupului, acționînd, tot prin ea, asupra lui” (3). În cazul reprezentării dramatice a pasiunilor, puterea ei stă în maniera actorilor de a pronunța, nu în sensul cuvintelor. În situație de lectură, spaima discursivă a personajelor imaginare (filosoful ce traversează o prăpastie pe o scîndură îngustă) devine una efectivă: cititorul pălește, transpiră, îi vijie capul. „Frînghiile imaginației”, țesute într-o rețea în care toți sîntem prizonieri, transmit și amplifică vibrațiile sufletești de la cel ce deține rostirea la cel căruia îi e adresată și care îi e victimă; la rîndul lui, acesta o repercutează în exteriorul circuitului narativ, către un receptor terț. Deschiderea textului asupra lumii aduce în discuție problema formării opiniei și a definirii puterii ca practică de supunere prin manipulare a celor mulți, sau ca obișnuință de a asculta. Întreținînd relații strîns cu obișnuințele (fr. *coutume*) întoarse spre trecutul încifrat în prezent într-un mod nedefinit, imaginația nu are, pentru Pascal, o funcție novatoare. Esențialmente

conservatoare, tendențial restauratoare, ea distorsionează raporturile gîndirii cu realitatea prin specularizări savante și sofisticate, asemenea ferestrelor false de pe fațadele baroce. Astfel, filosofia lui Descartes e, de fapt, un „roman al filosofiei”: o ficțiune în care Descartes nu e un romancier atotștiutor ci un biet personaj prins în vîltoarea unor evenimente și încercări ale gîndirii pe care are iluzia că le stăpînește povestindu-le.

Imaginația și forța materială sînt echivalente – G. Ferreyrolles le socotește „omogene”. Deținător al forței, stăpînul o manevrează, arată Pascal, după bunul lui plac, în virtutea „fanteziei celui care o are, primul, în miinile lui” [s.n.]. Forța stăpînului fabrică astfel opinia supușilor, opinia stăpînului nefăcînd decît să o utilizeze (4). Definirea opiniei ca fantezie, iluzie sau închipuire, apare la Montaigne, tributar stoicismului ce confundă uneori *dogma* (rostirea autoritară, afirmativă, imperativă), cu *phantasia* (discursul liber, arbitrar). În paginile pascaliene, onoarea constă în a trăi în imaginația altora prin amplificarea spaimelor (omul de onoare e gata să moară apărîndu-și-o, amenințîndu-i însă ofensiv cu moartea pe potrivnici, 5). Prin întîlnirea puterii cu imaginația, prima apare nu ca o tehnică de dominare, ci ca una de manipulare și de deturnare a sensurilor. Puterea regilor, arată Pascal, se bazează pe forța lor pasivă și pe imaginația supușilor. Avînd forța, ei nu o folosesc pentru a domina, cum fac tiranii, ci o păstrează în rezervă, asigurîndu-și stăpînirea printr-o pompă ceremonială similară celei practicate în ritualurile medicale, de justiție sau de savantă dezbateri teologice. Diluarea și dematerializarea forței în retortele puterii întărește, paradoxal, efectul de teroare sacră a supușilor. Toți tremură de frică, plecînd de la două erori: că forța îi aparține regelui (ea e însă deținută de structurile armate ce-l înconjoară) și că așteaptă să fie folosită împotriva lor (în vreme ce protocolul regal e doar reproducerea ei simbolic-ceremonială, 6). În insignifianța lor absolută, semnele puterii își creează propriul semnificat în imaginația destinatarilor.

Memoriile lui Omer Talon, avocat general în parlamentul parizian între 1631 și 1652, analizate minuțios de J. Cornette, pun în lumină aspecte inedite ale unei opinii embrionare, interesată de „afacerile publice”, pe fundalul „politicii prezenței” regale și al „monarhiei panoptice” în care regele trebuia să știe și să vadă totul (7). Încă de pe vremea lui Henric al IV-lea (1589-1610), Consiliul regelui se numea „Consiliu restrîns” sau „Consiliu secret”. Un consilier regal trebuia să fie îndeosebi „credincios” și „taciturn”, supus fidel și scump la vorbă, „misterele statului” – numite și „secrete ale principelui” – neputînd fi făcute publice decît de acesta. În 1639, eruditul libertin Gabriel Naudé confirma de altfel, chiar în titlul unei cărți ce-l va face celebru, inexistența opiniei, desemnînd manevrele ascunse, nepătrunse, ale politicii monarhice drept „lovitură de stat” permanentă.

Explozia de pamflete și texte subversive îndreptate împotriva lui Mazarin, ministrul favorit al Anei de Austria după moartea lui Ludovic al XIII-lea, va crea, înainte de Fronde (1648-1652), un curent de rezistență a nobililor și

parlamentarilor parizieni, hrăniți cu lecturi din stoici: o „frondă a cuvintelor” (8) în care fiera revărsării orale e repede captată și multiplicată în formă imprimată, și prin care opinia, încă nesigură, intervine în dezbaterile publice. Avînd ca origine teama de răzvrătiri populare, monopolul de stat asupra tipăriturilor se va fisura în preajma Frondei, cînd o serie de procese verbale ale ședințelor parlamentului vor fi publicate fără autorizația puterii: o modalitate prin care publicul, informat despre deliberările parlamentare, e invitat să se exprime în legătură cu ele, prin viu grai sau în scris. Cardinalul de Retz va califica astfel divulgarea secretelor parlamentare drept o „profanare” a misterelor statului de către o populație ce a invadat „sanctuarul” întunecos al legii.

În secolul al XVIII-lea, al cărui „cuvînt prigonit”, redus la tăcere, a fost exhumat din tăcerea arhivelor de Arlette Farge, „dreptul de a ști și de a judeca” (9) se întinde contagios, sub chipul unei opinii tot mai sigură de ea, dornică de a fi informată și de a lua inițiative, ale cărei modalități de enunțare amestecă respectul datorat suveranului cu libertatea de a refuza ascultarea, conformismul cu contestarea neorganizată. Într-o lume aflată în plină eferescență literară și politică, traversată de zvonuri și rumori, simpla exprimare a opiniei echivalează cu o luare de poziție critică sau percepută ca atare de autorități („a vorbi despre ceva” înseamnă „a vorbi împotriva cuiva”). Lipsit de statut politic, cuvîntul popular se autonomizează cu greu, înscriindu-se în practici sociale variabile, nedurabile și slab subversive, dar structurînd și cristalizînd o opinie multiformă, fluctuantă, fragmentată și dezbinată (răspîndirea de afișe, publicarea de pamflete și de cîntece umoristice sau licențioase, de foi volante și de „bilete” ce colportau în egală măsură adevăruri și falsuri). Într-un climat de toleranță tacită a autorităților și de cenzură inefficientă, exercitată fără tragere de inimă, genuri insolite și efemere precum „noutățile” difuzate clandestin pe foi volante manuscrise, pe abonament sau cu bucată, se învecinează cu publicații durabile și angajate, asemenea periodicului jansenist *Nouvelles ecclésiastiques*, tipărit și difuzat clandestin fără întrerupere între 1728 și 1803. Descriind poporul ca pe o masă de indivizi ce suportă istoria, publicațiile secolului Luminilor cer, pentru cei mulți, dreptul la informare și, prin aceasta, de a-și construi ei înșiși destinul.

Opinia reflectă marile evenimente ale veacului contrastant, lacunar și imprevizibil, trecînd cu ușurință de la entuziasm la dezamăgire și de la tonul ditirambic la defăimarea vehementă: un joc al aparențelor în care dezinformarea și deturnarea sensurilor merg mîna în mîna.

Pungaș și escroc simpatic, Cartouche e arestat în 1721. Pentru a suscita reprobarea populară, poliția îl prezintă ca pe un criminal acționînd într-o bandă primejdioasă de 300 de persoane. „Mărturisirile” pe care le face înainte de a fi executat (o delațiune jalnică, contrară solidarității populare) aduce în fața legii 742 de complici. Devenit „erou” printr-un gigantic denunț și prin manevrele poliției, Cartouche va fi glorificat de aceasta din urmă, care va pune în scenă, în teatre improvizate în închisori, propria lui execuție, chiar în ziua în care a avut loc (26 noiembrie 1721)! (10) Puterea imaginii a creat astfel, simultan, eroul popular și criminalul urmărit de lege, într-un scenariu care, în 1721, avea rolul de a realiza un consens popular în urma eșecului

„reformei” trezoreriei regale inițiate de John Law, alungat din Franța în 1720, după ce ruinase 10% dintr-o populație lansată frenetic în speculații financiar-bancare.

În 1744, Franța se bucura de însănătoșirea lui Ludovic al XV-lea „Preaiubitul” (fr. *le Bien-Aimé*), a cărui sănătate fragilă dăduse naștere unor repetate zvonuri alarmante în 1721, 1723, 1726 și 1729, înainte de a-și exprima decepția față de rechemarea amantei regale, ducesa de Châteauroux, după încheierea războiului de succesiune austriac (în timpul lui, monarhul o îndepărtase sub presiunea clericilor, sensibili la vociferările populației). Prin răsturnarea percepției populare, regele va deveni, în pamflete și caricaturi, „Ludovic Pacificul” (iubitul al păcii, nu al asprilor războiului, cum fusese străbunicul lui, Ludovic al XIV-lea) și „Marele Vinător” ce preferă înfruntarea cu vînatul vicisitudinilor vieții de soldat. Construind a posteriori memoria războiului, narațiunile populare focalizate asupra secvenței reîntoarcerii amantei regale au creat o stare de revoltă mocnită, îndeosebi în mediul feminin: în toiul evenimentelor, femeile cereau noutăți despre război (operațiuni militare și, evident, prezența perturbatoare sau absența dorită a ducesei) iar întoarcerea regelui în capitală a fost întâmpinată, pe străzi, cu o liniște ostilă (11). Mai mult: în 1745, Domnișoara de Bonafous va publica romanul alegoric *Tanastes*, ce relatează dragostea regelui și a ducesei – publicare care i-a adus întemnițarea imediată, urmată de o izolare de 14 ani într-o mînăstire.

La nivelul răzvrătirilor populare, frecvente în secolul Luminilor, evoluțiile opiniei sînt la fel de spectaculoase. În aprilie 1720, o ordonanță împotriva trîndavilor, a cerșetorilor și a vagabonzilor a antrenat deportarea forțată în Louisiana a unora dintre ei. De îndată, presa a informat despre răpiri și căsătorii forțate ale delincvenților (12). Tot în 1720, în iulie, eșecul tentativei de reformă a lui Law, desfășurată febril și transparent, a dat glas tuturor categoriilor sociale: speculațiile i-au adus laolaltă pe clerici și pe lachei iar femeile își încurajau soții să se lanseze în speculații! În 1725 și 1775, scumpirea grînelor a fost percepută ca o conspirație a speculanților. În 1775, „războiul făinii” i-a ridicat pe țărani și pe femei împotriva negustorilor de grîne iar brutăriile pariziene au fost jefuite de

bande vesele de femei fără ca poliția să intervină. Retragerea puterii (ungerea regelui a avut loc la Reims, nu la Paris, cum se anunțase inițial) și neangajarea represivă a serviciilor de ordine au dus la „legitimarea mulțimii”, care recurgea tot mai des la medierea regală, mai precis a reginei, solicitată de femei, neadresîndu-se autorităților. Trecînd ca un curent între supuși și rege, opinia se manifestă, de acum, ca o rostire a căreia reprimare declanșează revolta de teama căreia autoritățile, puse în încurcătură, ezită să intervină în forță. „Monstrul” nu trebuie iritat...

A. Farge arată că, în secolul al XVIII-lea, opinia rezumă o modalitate de chestionare a realității, la un moment dat, punînd în joc mai multe componente: informațiile despre evenimente, percepția populară a trupului regelui, teama de poliție, voința de a emite judecăți în legătură cu treburile publice (13). Dacă regicizii secolului al XVI-lea, antiabsoluțiști, urmăreau „uciderea tiranului” în vederea restabilirii „autorității populare”, care în lectura Ligii catolice însemna revenirea la monarhia electivă, cei din secolele XVII și XVIII priveau subversiunea ultimă a asasinării regelui ca pe un „chip inversat al supunerii” (14). A-l omorî pe rege nu înseamnă a ucide monarhia, ucigașul rămînînd supus al regelui. Asasinarea suveranului va fi asociată încercării de a pătrunde în intimitatea monarhului, cu care ucigașul pretinde că vrea să împărtășească un secret – tentativă calificată drept trădare, în vreme ce deținerea unui secret necunoscut de regele panoptic e considerată crimă. Schimbul verbal dintre suveran și supuși nefiind admis decît printr-o favoare a regelui, apropierea fizică de monarh e echivalentă cu încercarea de a pătrunde, prin efracție, în misterele guvernării și ale „rațiunii de stat”. Legitimîndu-se ca actor politic, opinia, regicid colectiv potențial, simultan fidelă monarhului și decepționată de el, se învîrtește în jurul „locului regelui” (15) – spațiu vacant și punct orb ce atrage mulțimile -, de care se apropie cu respect și teamă, și pe care nu se va instala decît printr-o transgresiune fără întoarcere: executarea solemnă, în public, a suveranului în ianuarie 1793, precedată de delegitimarea și abolirea monarhiei. Simetrică suplicierii rituale a regicizilor, ghilotinarea lui Ludovic al XVI-lea are însă o semnificație total diferită: prima are o funcție

conservatoare, a doua - de ruptură și instaurare a unei noi temporalități istorice, ilustrată de instituția calendarului republican.

Anii 1768-1775 reprezintă, în Franța, o cotitură în evoluția opiniei. Întemnițării la Bastilia din această perioadă sînt incriminați pentru că au vorbit sau au scris „despre stat”, nu despre rege. Prin codificarea rezistenței față de despotism (nu față de abuzurile punctuale ale guvernării monarhice), opinia devine un drept colectiv al națiunii, încetînd de a fi un act individual legitim. În acest fel, informarea va fi asimilată unui act de justiție colectivă de către opinie, și unuia de trădare de către autorități. Într-o lume deschisă spre informație, în care „curiozitatea publică”, tot mai activă, îndepărtează vîlul de pe ultimele secrete ale statului, cunoașterea resorturilor acțiunii publice (a evenimentelor), înrădăcinată în cunoașterea „celuilalt” (atitudine privată) și plasată între posibil și neverificabil, va sfîrși prin a crea „noi forme de alteritate” (16) – colective, politice, masive.

Note:

(1) Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit*, trad. Jacques Brunschwig, în *Œuvres philosophiques. I (1618-1637)*, Textes établis, présentés et annotés par Ferdinand Alquie, Paris, Classiques Garnier, 1988, p. 118. „Memoria corporală”, împărțită de oameni și de animale, e un efect al obișnuinței – sau un reflex: „puterea animalelor de a-și aminti”, (*ibid.*, p. 141), care nu e însă putința de a gândi -, spre deosebire de memoria incorporală, intelectuală, specifică omului. Animalele imaginează ce li s-a întîmplat, omul concepe semnificînd prin limbaj, expresia gîndirii.

(2) Descartes, *Les passions de l'âme*, articolul 21, în *Œuvres complètes. III (1643-1650)*, 1989, p. 969.

(3) Gérard Ferreyrolles, *Les reines du monde. Imagination et coutume chez Pascal*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 145.

(4) *Ibid.*, p. 149.

(5) Epictet distinge «imaginația comprehensivă» a înțeleptului (asentimentul dat bunelor opinii) de adeziunea populară la prejudecăți și erori. Reiterînd descalificarea tuturor filosofiilor, Pascal respinge însă toate opiniile, făcînd loc «înțelepciunii evanghelice».

(6) G. Ferreyrolles, *op. cit.*, p. 151. În același sens, „cruzimea” suplicierii și a execuțiilor ordonate de aparatul judiciar al lui Ludovic al XIV-lea are o dimensiune disuasivă și diversionistă mai degrabă decît represivă. Joël Cornette arată că, în ciuda aspectului lor teatral, numeroasele condamnări la moarte din secolul al XVII-lea francez au fost urmate de puține execuții. Scopul lor era de a-i face pe supuși să uite povara fiscalității (Joël Cornette, *La mélancolie au pouvoir. Omer Talon et le procès de la raison d'État*, Paris, Fayard, 1998, p. 248).

(7) J. Cornette, *op. cit.*, p. 174 și 355.

(8) *Ibid.*, p. 31.

(9) Arlette Farge, *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris, Seuil, col. „La librairie du XXe siècle”, 1992, p. 63.

(10) *Ibid.*, p. 145.

(11) *Ibid.*, p. 165.

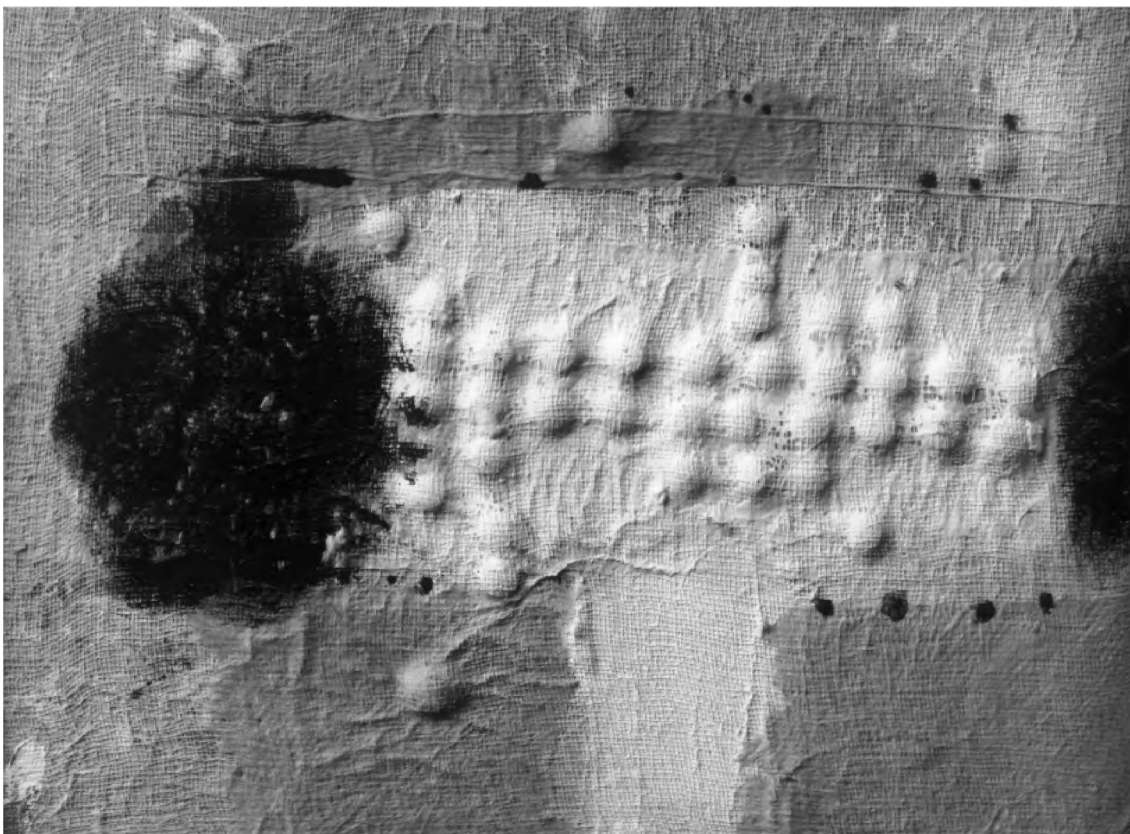
(12) *Ibid.*, p. 170.

(13) *Ibid.*, p. 188.

(14) *Ibid.*, p. 198.

(15) *Ibid.*, p. 226.

(16) *Ibid.*, p. 291.



Miron Duca

Reliefuluri albe, tehnică mixtă, 2007

Gînduri despre Cesare Pavese

Laszlo Alexandru

Îmi mulțumesc d-nei Mara Chirițescu pentru invitația pe care mi-a făcut-o de-a vorbi aici, la standul Asociației culturale "Amicii lui Pavese", din cadrul Tîrgului Gaudeamus. Mă bucur s-o salut și s-o cunosc personal, pentru că de zeci de ani - ca să nu fac pe modestul - îi citesc traducerile. Este o eminentă italianistă, care a transpus o sumedenie de cărți pînă acum. Un nume de referință al italianisticii române este de asemeni Florin Chirițescu, soțul doamnei, regretatul traducător care și-a pus semnătura pe cîteva cărți de răsunset ale culturii peninsulare. Am în minte *Il nome della rosa* a lui Umberto Eco, dar și *Il mestiere di vivere* de Cesare Pavese. Pot să intuiesc că, probabil, în cadrul cuplului a funcționat un fel de competiție și o reciprocă stimulare. E o dovadă clară că în doi se lucrează mai bine, fiindcă echipa propulsează fructele culturale.

Eu unul, pe lîngă faptul că sînt italianist prin meseria mea cotidiană, mai sînt și scriitor, comentator al culturii române contemporane, printr-o serie de volume de factură polemică. Tocmai ieri mi-a mai apărut o carte, însumarea unui jurnal, ca din întîmplare, pe care l-am ținut de-a lungul anului 2010. Unul dintre modelele mele a fost Pavese, așa că - fără a ști că mă voi întîlni aici cu înșiși "Amicii lui Cesare Pavese" - n-am putut să nu expun ca motto al cărții mele un pasaj din capodopera lui: "*passavo la sera seduto davanti allo specchio per tenermi compagnia*" (îmi petreceam seara așezat în fața oglinzii pentru a-mi ține tovărășie).

El o spunea "pe bune", pentru că este un autor cu un acut sentiment și o mare suferință a singurătății. Dar voi reveni asupra acestui aspect. Eu preluam citatul inclusiv cu o tentă ironică, ludică. El se privea în oglindă, de unul singur, seara, în schimb eu mă priveam în oglinda monitorului. Blogul pe care continui să-l țin pe site-ul revistei *Tribuna* din Cluj se scrie în fiecare seară și se postează pe internet. Așadar oglinda reflectă chipul meu, dar, în ceea ce transmite pe cale electronică, ilustrează și gîndurile mele. E un pas mai în față, plecînd de la cuvintele autorului italian.

În ceea ce-l privește pe Pavese, cred că o tensiune, sau o bifurcație fecundă pleacă din opera sa. Unii au insistat pe latura de scriitor (neo)realist și aceasta a fost direcția pe care s-a pus accentul în primele traduceri, de pildă a Etei Boeriu, o eminentă traducătoare, poate cea mai de anvergură a literaturii italiene în România. Ea a tradus *Il compagno (Tovarășul)*, prin anii '60. La noi era etapa de apus al realismului socialist, care insista în direcția militanțismului, a implicării în realitățile cotidiene. Pesemne că va fi avut oarecare importanță și poziția prozatorului în timpul războiului mondial.

Să fac un *flash-back* și să spun că, înainte de asta, în anii '30, Cesare Pavese a fost un fervent admirator al culturii americane și traducător al unor opere literare de răsunset, de n-ar fi de pomenit decît *Moby Dick* al lui Melville. Așadar poate din acest motiv, poate dintr-un înnăscut simț al libertății, sau un înnăscut simț al bunului-simț, pentru a face un joc de cuvinte, Pavese n-a fost, ca mulți intelectuali italieni, un fascist (ca Giovanni Gentile, de pildă). Asta nu

l-a condus neapărat către un militantism orbesc. El are acea deschidere sufletească de-a deplînge și moartea unui soldat nazist, pentru că era tînr, era blond, avea o viață înainte și nu merita să piară. Partizanatul lui nu e neapărat de natură politică, sau strategică, el chiar crede în libertatea individului, ceea ce fascismul nu oferea. Pavese a fost așadar antifascist, are scrieri în această direcție și care au fost, în primă instanță, după trecerea înghețului stalinist de la noi, recuperate.

Dar el este mai mult de-atît, în a doua sa latură, e autorul abisal. Sau scriitorul filosof al condiției umane, preocupat de drama realităților cotidiene ale societății moderne. Care este impasul de care nu reușește el să treacă și, scriindu-l, ni-l face și nouă conștient? În primul rînd, modul cum ajungem să comunicăm cu celălalt. În societatea tot mai dinamizată, mai frenetică, mai elansată, uităm de latura umană din noi, de partea afectivă, care ne permite să stabilim relații cu apropiații noștri. Asta ne face un rău nouă, pentru că ne izolăm, îi izolăm pe ei și evoluăm ca niște atomi bezmetici. În opinia scriitorului italian, drama singurătății omului modern este una din plăgile marcante. Iarși e interesant de remarcat un detaliu: nu cred că există vreun artist metafizic, care să fie totodată militant. Pavese are perversiunea de-a degusta satisfacțiile singurătății, dar totodată de a-i și deplînge servituțiile.

O altă temă fundamentală - iar aici fac trimiteri clară, ca și adineaori, la *Il mestiere di vivere*, cartea sa de căpătîi - este aceasta (subsecvență celei ținînd de criza comunicării) a imposibilității iubirii, a erosului. Relațiile lui cu eternul frumos feminin au eșuat. Nu puține voci au fost acelea care au pus sinuciderea sa, la o vîrstă uluitoare, de numai 42 de ani (îmi dau seama că sînt deja cu 3 ani mai bătrîn decît el și încă foarte departe de-a fi scris ce-a scris el), sînt voci care pun sinuciderea sa pe seama eșecurilor în dragoste. În opinia mea este o lectură reductivă, ușor tendențioasă. Poate că unii și alții încearcă să transpună asupra lui Cesare Pavese propriile lor suferințe.

E clar că autorul a avut un șir de traume tocmai datorită complexității și caracterului strivitor al condiției umane moderne, în care ne pomenim și noi. Acesta este filonul și nivelul la care el are să ne comunice diverse lucruri, chiar și acum, la mai bine de cincizeci de ani după moarte. Sînt aici "Prietenii lui Pavese", sînt cititorii săi, atîția oameni care se regăsesc în suferințele lui, în obsesiile lui, în voluptățile lui, în speranța sa de-a doborî zidul de incomunicare.

Ca să mai adaug un element, admir și altul dintre punctele sale forte: asemănarea cu Marcel Proust. Adică o extraordinar de dezvoltată capacitate analitică și, totodată, sintetică. Descoperim talentul formidabil al artistului de-a sesiza fenomene de adîncime ale psihicului uman, dar și ale realităților sociale, și de-a le sintetiza în puține cuvinte. Există numeroase adnotări succinte în *Meseria de a trăi*. O frază, două rînduri. Te cutremură, te șochează prin profunzimea și lapidaritatea lor. Aici este altă virtute magistrală a lui Pavese, aceea a expresiei. Dacă în analiză îl pun în vecinătatea lui Proust,



Cesare Pavese

căruia i-a fost aproape contemporan, pe linia exprimării lapidare îl văd în descendența lui Dante.

Fac o paranteză. Am ascultat adineaori frumoasa poveste, în care o tînră traducătoare, încă studentă, merge la editură pentru a se interesa în legătură cu posibilitățile de a-l publica pe autorul torinez. Acolo îl cunoaște pe redactorul de carte, el însuși pasionat de Pavese și, în jurul operei respective, se nasc o iubire, o căsnicie și un copil. Firește că mi-au venit în minte celebrele versuri ale lui Dante: "*Galeotto fu il libro e chi lo scrisse: quel giorno più non vi leggemmo avante*" (Galeotto, intermediarul, a fost cartea și cel ce-a scris-o: din ziua aceea n-am mai citit înainte). Pesemne că elementul de legătură, în această aventură de iubire, a fost tocmai opera literară cu pricina. Iar dacă cei doi, după ce-au descoperit-o, n-au citit mai departe (ca să fac o mică ironie), se constată că ei au tot rescris-o, de-a lungul anilor, transpunînd pe românește numeroase titluri din creația îndrăgită.

Se poate vedea, așadar, un Cesare Pavese în continuitatea lui Dante. Tot așa cum poate fi considerat un spirit afin, în sensibilitatea sa, dar nu și în astm, cu Proust. Fără a avea boala de plămîni a scriitorului francez, a avut stringența sa analitică și acuitatea sa expresivă.

Iată că Pavese este un personaj extrem de complex. El își depășește vremea neorealismului, căreia i-a plătit tribut, spre a veni în direcția eternă a comunicării de la suflet la suflet. Literatura, pentru el, e oarecum un pretext nobil, ca să ne divulge cîteva din revelațiile pe care le-a avut. Sînt intuiții pe care le avem și noi - pe unele -, iar pe altele le aflăm de la el. De aici spiritul de confraternitate, care circulă dinspre el către noi, faptul că îi citim cărțile și ne întîlnim, discutăm despre ele, sîntem curioși din cale-afară: au regăsit oare și alții aceste lucruri? Ori poate au remarcat alte detalii, pe care noi abia de-acum încolo urmează să le descoperim?

Este un spirit înrudit, un frate al nostru mai mare, care ne énervează la ideea că s-a sinucis. Și-a trăit tragedia cu sinceritate, n-a fost un ipocrit. Și-a asumat această suferință extraordinară și a plătit cu viața revelațiile la care a ajuns. E trist și totodată e un gest care îi legitimează suferința sau i-o confirmă. Cesare Pavese nu este un farsor, un șarlatan. Este omul care a transpus în gesturi conceptele pe care le-a gîndit, le-a trăit și le-a perceput. Nu înseamnă că soluția lui trebuie să fie și a noastră. Poate că în anumite colțuri ale personalității noastre găsim un licăr de speranță, pe care el nu l-a avut. Eventual, privind înainte, putem crede, ne putem amăgi mai mult decît s-a amăgit el. Dar

Pavese rămâne fratele mai mare, care și-a asumat gândirea pînă la capăt.

Am și câteva citate, vreo două, cu care aș vrea să scot în evidență inclusiv voluptatea spre paradoxuri a autorului. Pe filonul acesta al crizei legate de incomunicabilitate, de imposibilitatea iubirii, Pavese ne spune următoarele: "Le uniche donne che vale la pena di sposare sono quelle che non ci si può fidare di sposare" (singurele femei cu care merită să te căsătorești sînt acelea în care nu poți avea încredere să te căsătorești). O constatare ironică.

Dar Pavese e cutremurător într-un alt aspect, în exclamațiile sale de disperare, pe care le pune pe hîrtie. Iat-o pe una dintre ele, care pe mine mă impresionează de cîte ori o recitesc. "Amare senza riserve mentali è un lusso che si paga si paga si paga" (să iubești fără rezerve mentale este un lux care se plătește, se plătește, se plătește). Care este soluția? Dacă îți păstrezi rezerve mentale, nu vei mai iubi cu adevărat – dar dacă îți dărimi aceste bariere, vei plăti amarnic. Vedeți impasul de gîndire, care duce la impasul de existență. Sînt detalii ale viețuirii pe care le percepe extraordinar Cesare Pavese și asta este poate calitatea sa de căpătîi, care mă face să-l admir.

Aș vrea să închei cu o rememorare autobiografică. Sper să nu vă crez un oarecare disconfort. Îl recitesc pe Pavese de cîteva decenii, încă de cînd, într-o etapă finală a căsniciei mele, acum vreo cincisprezece ani, partenera mea a hotărît să schimbe țara de reședință, să se stabilească în Italia alături de altcineva. Eram deja în momentele ultime, cînd amîndoi înțelegeam că aceea este realitatea, aceea e starea lucrurilor și nu se va schimba nimic. Ambii acceptaserăm situația. La un moment dat – urma să mergă în Italia și să revină pentru scurt timp – m-a întrebat cu dezinvoltură dacă am nevoie de ceva de-acolo. Era vorba de un gest banal, cum ar fi să-i aduci cuiva un suvenir, o bărcuță, sau o mască de Commedia dell'Arte de prin Veneția. Eu predam deja italiana, eram la jumătatea anilor '90, doar că se circula foarte greu, ne trebuiau vize, bani, pe care eu nu-i aveam, ea i-a căpătat. Atunci i-am spus să-mi facă rost de *Il mestiere di vivere*, dacă trece și printr-o librărie italiană, pentru că eu aveam doar ediția română a volumului. Ea a ridicat dintr-un colț al gurii, a dispreț, mirîndu-se că mă mulțumesc cu așa puțin – dar i-am confirmat că mi-e suficient atît: cartea lui Pavese în original.

Mi-a adus o ediție destul de recentă, de la Einaudi, apărută chiar atunci, pe care o am și azi în raftul din față al bibliotecii mele. Asta cu timpul m-a condus la o concluzie personală: femeile m-au înșelat, dar cărțile nu. Cesare Pavese cu siguranță nu m-a înșelat și a rămas ca un pivot, ca un punct de sprijin în angoasele, în neclaritățile pe care le am asupra existenței, pentru că el le-a trăit cu o jumătate de secol mai devreme și le-a găsit extraordinare soluții de exprimare. Iar noi, dacă venim pe urmele sale, însă fără a-i pune în scenă și suicidul final, poate că nu greșim.

(Alocuțiune la standul Fundației culturale "Amici di Pavese",

Tîrgul Gaudeamus, București, 25 noiembrie 2011)

imprimatur

Topos invizibil

Ovidiu Pecican

Károly Feleki și Dorel Găină, doi artiști ai fotografiei deplin afirmați, profesori la Universitatea clujeană de Artă și Design, au mai publicat împreună, atît teorie, cît și fotografie propriu-zisă. Mai recent, împreună cu Eugen Savinescu, ei au lansat volumul *TRIALOG-Actualitatea fotografiei alb-negru* (2009), un adevărat manifest – dar și un excelent instrument de lucru – dedicat ipostazei de mare sobrietate pe care câmpul fotografic o poate etala, combinând în imperiul griurilor de diferite nuanțe, oferta extremă, radicală a „non-culorilor” alb și negru.

De astă dată este însă vorba despre cu totul altceva, iar scopul asumat vizează tocmai un punct al carierei artistice și reflexive a celor doi de unde meșteșugul și dotarea tehnică lasă loc în avanscenă exercițiului artistic și meditativ liber, în forme neconvenționale. La baza proiectului a stat întîi de toate ideea care dă și titlul cărții: *spiritul locului*. În funcție de aceasta s-a alcătuit selecția fotografică, ordonarea pieselor din cuprins și, apoi producerea comentariilor textuale. Dacă prima parte cade exclusiv în sarcina lui Károly Feleki, cea de a doua îi revine lui Dorel Găină, convocat la contemplarea imaginilor și la însoțirea lor de cuvinte. Nu este vorba însă, nici în cazul imaginilor, nici în cel al „frazelor” poetice despre o subordonare la realul imediat, de o descriere și o „monografiere” a locurilor, personajelor sau de o explicitare a lor. Efortul este acela de a degaja, în fiecare caz și pe deasupra tuturor, un halou anume pus sub emblema de spirit al locului.

Intrăm cu aceasta într-o zodie presocratică și chiar într-o vîrstă a istoriei religiozității cînd fiecare lucru etala nu doar configurări fizice, palpabile, ci și un suflu entelehial, o întrupare a dubletului spiritual pe care îl presupunea. De aici și-a hrănit Platon doctrina ideilor, a căror umbră ar fi realitățile accesibile simțurilor noastre marcate de parțialitate și finitudine, dar capabile să acceseze și prosepțimea, actualizările acute ale eternului și imuabilității într-un mod inaccesibil atît speciilor subumane, cît și acelora supraumane. A înzestra locul cu duh, a-i insufla spirit este, fără îndoială, un atribut divin, sacru. A descoperi însă dubletul spiritual care animă locurile – ori, dacă se dorește, mai degrabă toposurile, care pot fi și un chip, un frunziș, o construcție pîtită între dealuri sterpe sau o umbră fugară deplasându-se pe un drum – rămîne privilegiul omului. Nu a oricîruia, firește, ci doar a celui care, prin reverberații secrete stîrnite prin norocul de a locui efemer un anume aici și acum, exact pe acela și exact atunci, i-a devenit, într-o străfulgerare, accesibil.

Se poate înțelege de aici dificultatea aparentă a comentariului, care nu se dorește nici critic și detașat, nici geometric-rațional, nici didactic-explicativ, ci complice, mediind retrăirea, iscodirea și dezvoltarea unei stări de spirit. În fapt, într-o întîlnire cum este cea dintre fotografia-metaforă și demersul poetic din marginea acesteia, comentariul critic nu poate fi decît al treilea sosit, cel care se așează la masa dialogului deja instituit cu o mică întîrziere, dar și cu avantajul observării dispunerii prealabile a partenerilor de proiect. Pornit de pe poziții simpatetice și alăturat primei „urcări în discurs” a imaginii – prin arta poetului -, verbului criticii de întîmpinare devine, dacă se învrednicește de compania dată, o



Miron Duca Semne pe zid (detaliu), 2007

explorare nu mai puțin exigentă, dar îngemănată cu ceea ce se găsește deja adus împreună. S-ar putea ca, în acest fel, însăși critica să-și amintească ce anume a putut sta la originile ei; nu vreo pretinsă supremație afirmată în numele raționalizării a *posteriori* a obiectului, nici o așezare de sine ancilară, în virtutea faptului că ea nu ar putea fi decît glosare în marginea creației „pure” a plasticianului și poetului, ci abordare compatibilă și rezonantă cu ambele forme de punere în pagină a imaginației și a contactului cu realul, printr-un discurs de tip diferit, însă vibrant, compatibil...

Ceea ce adună, într-un asemenea caz, trăirea maestrului imaginii fotografice cu cea a înstăpînitului pe cuvînt este, nu încapă îndoială, efortul de a recompune în ambiguitatea lui inițială fertilă, *logosul*, atîta cît poate înțelege și duce cu sine omul. Repunerea împreună a imaginii obiectivate fotografic și a celei rostite/scrise fixează o miză de altitudine demersului artistic comun parteneriatului de față. Acest fapt este notabil, dincolo de soluțiile la care apelează fiecare dintre autori – imagine în mișcare, filtre, alte moduri ale prelucrării imaginii pentru scoaterea ei dintr-o posibilă stereotipie a frumosului pur și simplu, decantare și selecție a ansamblului, pariul pe marginal, virginal, inedit, rural, natural și ce mai poate fi acolo; dar și neaoșism, familiaritate, înșurubare în metaforă, vers alb, colocvial, atunci cînd vine vorba despre text – merită o atenție particulară, iar unitatea ansamblu dă cota adevărată a demersului.

Apariția cărții dedicate spiritului locului este, de fapt, o nouă *ars poetica* a autorilor, atestând inventivitatea, spiritul explorativ, pasiunea și priceperea cu care și Károly Feleki, și Dorel Găină își caută și își câștigă locul meritat într-un ansamblu de căutări artistice deloc auster, ba chiar confuzionant, ce caracterizează începutul noului secol și mileniu. Înaltă în intenții și realizări, ștacheta lor dobîndește, aici, o vizibilitate redutabilă.

Octavian Soviany

la o bere cu tata

Îi privesc
pungile de sub ochi
și mă mir
că el, care n-a fumat
niciodată,
îmi cere acum
o țigară, o aprinde stângaci
și
bombăne
printre dinți:
„Să nu crezi
că acolo-i mai bine.
Lucrăm în trei schimburi,
iar alimentele
sunt pe cartelă”.
Apoi, văzând că-i
privesc insistent
mușcăturile de
țânțar de pe antebraț,
mai adaugă:
„Da, o problemă
e și malaria,
din păcate
am ajuns amândoi
dependenți de chinină,
dar în rest
suntem bine și sănătoși
și se cuvine să știi
că mai
așteptăm un
copil,
dar s-ar putea să apară
complicații la naștere, maică-ta
bea iar
foarte mult.”
„Bine, atunci
hai noroc! – zic eu
posac
și ciocnesc
una de alta
cele două
sticle de bere
pe care le am
de o oră în față.
„Hai noroc!”
zice și el,
zgribulit în tricoul său alb
pe care scrie
cu litere roșii
Arbeit macht frei.

Song for myself

Am început să semăn
de la o vreme
tot mai mult cu
marchizul de sade.
Îmi petrec cea mai mare parte a vieții
în case de sănătate
unde conversez îndelung cu nebunii
despre absența suspectă a
stelelor de pe cer
sau despre
jalnicul faliment al
virtuții.
Cuvintele mele
cad pe masa de scris
ca niște măsele stricate.

Acum am voie să fiu
oricât de slobod la gură,
ba chiar mi se reproșează
că scenele mele erotice
sunt oarecum lipsite de fantezie.
Și cum romanele mele
nu mai au niciun pic de succes
voi începe să scriu
cu o cerneală specială
de culoarea puroiului
un lung inventar
al tuturor bolilor rușinoase, din care
nu poate să lipsească, desigur, virtutea.
Iar în zilele când
n-o să am poftă de scris
o să-i pun pe nebuni
să cânte în cor
“Cerul înstelat deasupra mea
și legea morală în mine”. Veioza
îmi ține
loc de prieten și de
nevestă.

Cântec despre oastea lui Igor

Igor e
vodca sinucigașilor.
O înghiți
ca pe-un pui
viu de arici
pe care ți-l aduce un
chelner slinos
pe o farfurioară de
plastic.
Igor
e cea mai ieftină votcă.
Beau și eu igor.
Și îi văd pe toți ceilalți
clienți ai
localului
cum își țin ficiații în palme
ca pe niște bucățele de carne stricată
cu care ar încerca să ademenească
o pisică jigărită și galbenă.

Hei, unde-s zombi nebunul
care ieșea la cerșit
și sorin inginerul și alec dascălul de
matematici
și nea bobo și scaramouche și oarță lăutarul
și oacă și leu și trombonică țiganul
care ne cânta la trompetă zaraza?

Ăștia bărbați!
Își purtau
moartea în
buzunar
ca pe-un pachet ieftin de mărășești
și niciunul din ei
nu mai face
umbră pământului
Le-au ros de mult șobolanii
degetele de la mâini și picioare, iar viermii
le mai caută și acum
printre dinți
resturi de
mâncare și băutură.
Mi-i închipui
cum își scot
capetele din groapă



în unele nopți
și cer
/pesemne încă mahmuri/
cu vocile lor groase de bețivani,
dacă se poate,
o ciorbă de burtă.

cerșetorul de la universitate

După ce-și termină
ziua de muncă
vine să bea.
Câteodată adoarme
cu capul pe masă
și-i cade
tot mărunțișul din buzunar.
Patroana îi dă
atunci
câțiva ghionți între
coaste. El
se scoală,
drept ca un brad
și iese din cârciumă
legănându-se
ca și cum
ar coborî de pe puntea unui
vapor, ca un bătrân
ofițer de marină
care-a trecut
de zeci de ori
ecuatorul.
Nu-și ridică niciodată
mărunțișul de jos.
Privește cu scârbă la burțile noastre de
oameni sături.
Și se cacă pe
banii noștri jechoși și pe
planurile noastre de fericire.
Șoptește:
“Doamne, orașul acesta
are 1000 de farmacii,
3000 de bănci,
10000 de biserici
și nicio piatră
pe care Fiul Omului
și-ar putea pune capul
într-o seară ploioasă ca asta!”

tanti ica

Bătrâna
se apleacă spre mine
ca și cum ar vrea
să-mi dezvăluie un secret:
Dumneata nu știi,
domnule dragă,
mă bătea cu
piciorul de lemn...
Într-o noapte,
după ce m-a cordit
a urlat că intră în mine
ca în piața matache, apoi
m-a izbit,
tot cu piciorul de lemn,
drept în moalele capului.
Când m-am trezit din leșin
eram plină de sânge,
iar pe el
îl săltaseră gaborii.
Ehei, ce-aș mai vrea
să am și acum
o vânătaie la ochi,
să vadă lumea
că
nu sunt
singură cuc
pe fața pământului,
că după cincizeci de ani
nu-ți mai saltă fusta în sus
nici măcar vântul,
domnule dragă.

hortansa țigancă

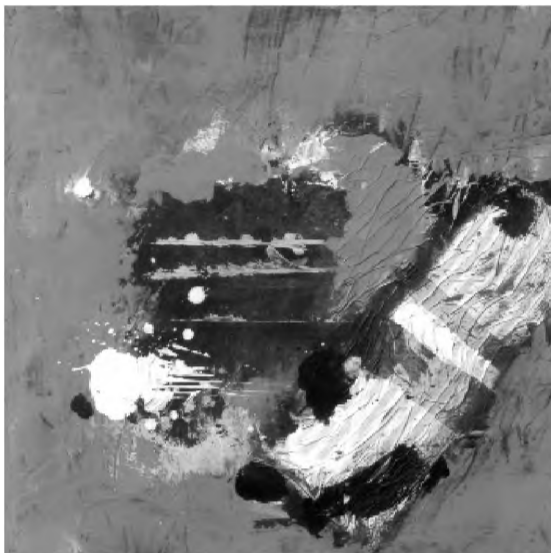
Hortansa țigancă
s-a prăbușit ca fulgerată
cu capul pe masă
după prima înghițitură de bere.
Abia atunci
ceialți clienți
au băgat de seamă
că murise de câteva zile.
Dar chiar și așa
mergea la cerșit zilnic,
își bea regulat sticla de bere
și-și înghițea feliuțele de
salam ieftin.
Nici chiar ibovnicul ei
nu băgase de seamă
că-i moartă,
chiar dacă sexul ei se
desfăcea tot mai greu
și arăta ca o
strachină mare de
tablă cu smalțul sărit.
La autopsie
i-au găsit în stomac
câteva felii de parizer
digerate pe jumătate
și o verighetă ordinară de
tinichea
pe care Dumnezeu știe de ce
o-nghițise.

trei poeme cu tovarășul emil bodnăraș

1.
Și mie
mi-a plăcut băutura. În rest
am fost un ostaș credincios al
partidului,
i-am scos din țară pe ruși,
am fumat 10000000 de țigări,

am băut 100000 de sticlă de vodcă,
m-am culcat cu
10 000 de femei
și am zidit pe banii mei
mai multe biserici.
Credeți
că o să mă ia dracu?

2.
Într-o zi
mă întâlnesc cu apostol.
Zic: ce faci, apostol?
Ce să fac?
Car în spate cadavrul partidului.
Și nu miroase urât?
Ba miroase
al dracului de urât.
Și gândește-te că
mai treb'e să-i fac
și respirație gură la gură.
Parcă mie
mi-e bine
în zdrențele astea



Miron Duca *Inimă arzând*, tehnică mixtă, 2006

de general care nu mi-au folosit la nimic! Dar
recunoaște, apostol:
ne stă bine morți, uite
ni s-au topit până și burțile
în care purtam
pe lângă mațe și celelalte
ura de clasă.
Nu știi
pe undeva pe aici pe aproape
vreo cărciumă?

3
Eu dorm liniștit
cu țigările-n buzunar,
iar pe ceialți, pe
toți, i-au aruncat afară din groapă,
le-au zis
ia-ți sicriul în spate și umblă
tovarășu!
Nu-mi pare rău.
Se îmburgheziseră
nenorociții de ei
și făcuseră burtă,
dracu să-i ia.
Dar eu dorm liniștit
la mine în sat,
cu o sticlă de vodcă sub
pernă
și un prezervativ
ascuns în
șosetă,
pentru
orice
eventualitate.

ziua recunoștinței

Cât de frumoasă și
de bogată ești tu,
dragă americană,
cu țâțele tale pline de
silicon și cu
creierul tău genial,
mare și alb ca un
dulap frigorific, cu
rachetele tale sol-aer ca niște
mădulare sculate

/cât de glorioasă
e erecția ta matinală,
dragă americană!/
■

cu scaunul tău electric
și cu mirosul tău inconfundabil de
creier prăjit, cu
poetii tăi bețivani și drogați
care te-au scuipat drept între fese
și au murit detestându-te.

Mătăhăloasă ca un măcelar din chicao
te ridici în picioare
arătându-ne inima ta mare și roșie de
tapir

dar iată că noi -
noi îți iubim până și
cancerul uterin, până și anusul lăbărțat,
până și perii de pe picioarele tale
de
ebonită.

Suntem oițele tale, îți
behăim numele cu
dragoste și recunoștință, îți dăruim
tot ce avem noi
mai frumos și mai bun, îți dăruim
căcărezele noastre vrăstare cu
sânge și
poluțiile noastre nocturne,
sămânța noastră apoasă
din care s-au născut burebista
și decebal și haiducul terente,
iar tu ne zâmbești, cu
dinții tăi de aur strălucitori,
și treci iarăși prin visele noastre
de oameni mărunți
puternică și frumoasă ca o
armată de ocupație.
Vii să ne ungi
bubele de pe
cortex
cu
puțină
tinctură de
iod.
Hai, așază-te
pe brațul fotoliului,
vino să ciocnim un pahar
în memoria soților rosenberg
și arată-mi albumul tău vechi de
fotografii, că eu n-am știut niciodată
care e sacco
și care vanzetti.



emoticon

Pe scurt, despre tatuajele murale

Șerban Foarță

Dacă, de regulă, i se va fi dat întâietate *grafito*-ului „literar”, nu celui plastic, e fiindcă primul pare mai aproape de termenul elin *graphein* „a scrie”.

Nu-i mai puțin adevărat că, finalmente, nu litera, nu scrisul pur și simplu, ci arta plastică, prin ceea ce se cheamă *grafică*, a luat în antrepriză termenul acesta.

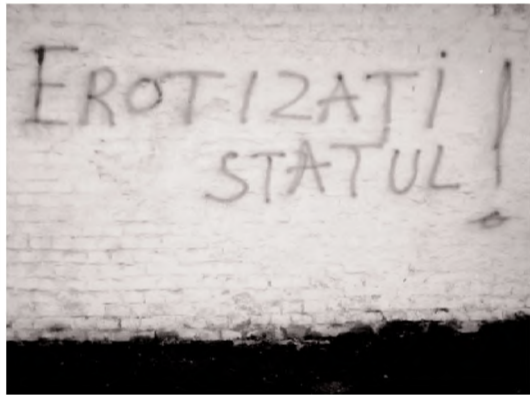
De altfel, grafica e anterioară (cu mult, pesemne) cestorlalte semne, ce alcătuiesc un alfabet.

Graficianul, în accepție largă, poate să fie un analfabet, în timp ce scriitorul de *grafiti* e, prin definiție, om cu carte.

Cu-atâta, baremi, cât să poată scrie,-n grabă, pe un perete niscaiva cuvinte.

În grabă, zic, și, mai ales, pe șest, adică clandestinamente, pentru că, în principiu, un *grafito* e subversiv (sau, cel puțin, antisocial, fie și numai pentru faptul că „măzgălește” murii publici).

E tocmai ceea ce-i „ridică prețul”, el implicând un risc sau un pericol. Fie și dacă nu scrii, pe pereți, sloganuri insurgente incendiare sau, baremi, de un comic ubuesc (de, uneori, sorginte anarhistă), à la Gherasim Luca și D. Trost (care, în *Dialectica dialecticii*, recomandau „erotizarea” clasei muncitoare ca „suport insurecțional”):



„Zgârieturile” acestea derizorii au, în rest, și o valoare pur umană, fiind o cronică a unor vremuri, o „istorie” mai plauzibilă, adesea, decât aceea oficială.

O spunea, în urmă cu mulți ani, E. Lovinescu (cf. *Critice IV. Ediție definitivă*, București, 1928, pp. 53-54, s.m.):

„O viziune pompeiană... Ruinile templelor, amfiteatrelor, basilicelor, termelor, mozaicurilor ne evocă splendoarea vechei cetăți campaniene.

Trecutul vorbește din marmură și din măreția inscripțiilor consulare, dar nimic nu vorbește mai uman, decât liniile nesigure ale unor *grafitti* [sic!]. Pe dosul unui zid un copil a tras cu ascuțișul unui styl: «*Crispus era un măgar. Publia l-a prefăcut însă în cerb*».

[...]

Templele erau numai una din formele munificenței [sic!] publice și a [sic!] ipocriziei universale. Glasul lor nu e sincer; glasul adevărului vorbește prin inscripția copilului fugit de la școală: «*Crispus era un măgar. Publia l-a prefăcut însă în cerb*».

Or, în paranteză fie spus: merita ca puerul rebel să tragă, în profitul unui asemenea *grafito* rămas de pomină, la fit!

Trecând, acum, la celălalt *grafito*, pe care-l denumisem „plastic”, e neîndoielnic că provine din cea mai depărtată preistorie.

Are străbuni la Altamira sau Lascaux, - caverne-n care graficii-i ia locul, mai mult sau mai puțin, culoarea

Dese(m)nul cavernicol, dacă vreți, coabitează cu pictura, care-i imagine, mai mult decât semn grafic.

Alți, mai recentți, străbuni ai săi sunt frescele de pretutindeni.

Spunând aceasta, nu am în vedere numai suportul unor astfel de imagini (ce poate fi rupestru sau, propriu-zis, mural), dar și la un anume *modus operandi*...

Aidoma frescăi, un *grafito* necesită celeritatea execuției, un, dacă vreți, „far presto” (fie și doar pentru aceea că,-n cazul său, copoii sunt pe-aproape).

Când operația are loc cu voie, eventual, de la poliție, viteza trebuie să fie cam aceeași, - *spray*-ul implicându-l, prin faptul că e u(me)d, pe *al fresco*.

Diferența dintre frescă și *grafito* constă-n aceea că,-n acesta ultim, culoarea se pulverizează, neaplicându-se, în genere, manual.

Ceea ce-mi amintește un fragment din *Viața secretă a lui Salvador Dalí* (trad. Gh. Chiriță, ed. Cartier, 1996, p. 16):

„Am douăzeci și doi de ani și-mi fac studiile la școala de bele-arte din Madrid. Înainte de Premiul pentru Pictură, pariez că voi câștiga executând tabloul pentru concurs fără ca pensula mea să atingă pânza. Și izbutesc într-adevăr să pictez subiectul impus, aruncând de la o distanță de un metru stropi de culori ce formează o uimitoare pictură poantilistă.”

Fără ca, îndeobște, să fie poantilistă, tehnica unui *grafito* ține, în fond, de *dropping*, - unul, desigur, bine controlat, adică non-aleatoriu.

E vorba de o artă ce îmbină spontaneitatea (sau, cel puțin, repeziciunea) cu controlul (ca una ce, sumară, schematică fiind, cultivă,-n mare, figurativismul).

Făcând abstracție de condiția-i marginală, ce ar plasa-o într-o subcultură, într-un ghetou sau o periferie, arta aceasta periferică e, însă, și „periferică” (!), adesea, asemeni unui joc de artificii, - aducând un dram de bucurie în cele mai dezmoștenite locuri, transfigurând (dar nu din vreo vocație perversă a potemkinadei, ci dintr-un prompt impuls protestatar) pereții descuamați și șubrezi ai blocurilor cenușii sau ai uzinelor dezafectate, într-o (cum ar spune Macedonski) „scamatorie de culori”; și amintindu-ne că vechile statui de marmură (spectral de albe, astăzi), ca și un templu sau un zăgărit, erau mai colorate decât credem.

Având similitudini cu bălciul suburban, un *grafito* își asumă *kitsch*-ul, pe care îl transcende, nu o dată, printr-o tehnică plastică desăvârșită (și e de menționat că, în latină, *graphice*, „arta desenului”, adică, înseamnă și „desăvârșit”), - una ce cultivă toată gama de procedee și maniere, de la iluzionismul *trompe-l'oeil*-istic la coloritul rayoniștilor, radios.

Zile tulburi, apă nămolosă

(urmă din pagina 6)

vechiului”, în fond, de a controla și comanda: datorită lui, inundațiile întârzie în sat, apar victime noi putrezind expresionist lângă cele vechi - din obsedantul an 1954 - reduse la condiția de *schelet vorbitor*.

Prin antiteză cu eroii acestei ficțiuni, predicatorul Ilie al lui Papuc, are, asemenea călugărilor ortodocși, „înaintevedere”. De o expresivitate și surescitare în pragul epilepsiei, mitologizează - în timpul întâlnirilor din casa de rugăciune - culpa „oilor” sale în maniera eroilor din *Cartea alcool* a lui Ion Mureșan: „depărtându-ne de Dumnezeu ne-am depărtat de noi înșine, devenind niște diavoli care se pîndesc, se ceartă între ei, ascund păcatele și le-ngroapă în pămînt. N-ați văzut cum tuturora le lăcrimează ochii cînd ieșim dimineața din casă? Ce înseamnă asta? Să fie judecata mai aproape decât credem? Nu vă holbați așa la mine!

Dumnezeu va face într-un minut să se miște pămîntul dîndu-le pe cele ascunse la iveală, mărturii ale crimelor noastre. Trecem pe ulițe cu ochii în pămînt, rămînem închiși în case, mișunăm noaptea, pîndim prin geamurile rîncede. Ne e rușine onora de alții! Alunecă pămîntul în cimitir și de acolo iese fiara cea burduhănoasă și cu ochelarii tulburi, cît fundul paharelor. Fiara despre care ne-a avertizat Ioan, Belzebuth al filistenilor!”

Deasupra tuturor planează fantasma junei Anca, femininul intangibil, de o noblețe suprarurală, a cărei dispariție e lămurită în final. Este fiica trușei Florica, țărâna libertină, prin patul căreia trec de-a valma și feciori și bărbați însurați, și primar și activiști.

Alexandru Vlad mixează în *Floile amare* - așa cum au observat și alți comentatori, Carmen Mușat, Alex Goldiș, Bogdan Alexandru Stănescu - romanul erotic, romanul polițist și „parabola politică”, ambiționînd crearea „romanului total”. Dincolo de micile derapaje/ neglijențe stilistice și de numeroasele greșeli de corectură, găsesc, totuși, frustrantă atmosfera aceasta de parabolă, adevărurile rostite cu o *semîgură* (ca la Al. Ivasiuc). Surprinzînd entropia satului românesc, decapitat,

înfricoșat, întemnițat, dereglat ca un stup atacat de paraziți, Alexandru Vlad se mulțumește să sugereze inovații cu tandrețea unui poet simbolist. Promiscuitatea morală, alcoolismul, igiena deficitară, ura fără motiv și actele de violență, crimele sînt expiate, în cele din urmă, ritualic, de țărîșul - înrădăcinat și înfrunzit - al hidrologului amator Kat: „Prinse iarăși zdравăn de țărîș și trase executînd în același timp o mișcare de răsucire. Degeaba. Mai încercă o dată cu același rezultat. Începu să transpire, el care nu transpira niciodată. Nu-i venea să creadă, el însuși îl înfipsea acolo, cînd se străduise să măsoare adîncimea apei, și pentru asta n-a avut nevoie de cine știe ce efort.[...] Clătînă țărîșul de la stînga la dreapta, apoi smuci iar cu ambele mîini. Își trase răsufarea și privi țărîșul cu luare aminte. Avea frunze noi, chiar mici rămurele crude. Va să zică dăduse rădăcini. O idee era să-l lase foarte bine aici, că nu era treaba lui, n-avea decît să-l smulgă altcineva la o adică.”

Omul peșterilor din capitala culturală europeană

Radu Constantinescu

Tot visând la titlul de *Capitală culturală europeană*, Clujul a început să-și devoreze tacticos copii; sau, mai exact spus, instituțiile pe structura cărora ar urma să se edifice în 2020 mult râvnitul titlu european.

Cea mai recentă dispută pe această temă, acutizată în ultimele săptămâni, datează de la jumătatea anului trecut și are în vedere evacuarea Casei Municipale de Cultură (instituție subordonată Primăriei Cluj Napoca) din actualul său sediu, situat în Piața Unirii 24. Motivul? În termeni juridici, el este extrem de limpede: clădirea a fost câștigată prin sentință judecătorească definitivă, emisă de Curtea de Apel Cluj, de către Asociația Patronilor și Meseriașilor (APM) Cluj. Așadar, Casa de Cultură trebuie să-și facă neîntârziat bagajele și să plece unde vede cu ochii, fie la colegii studenți din Piața Lucian Blaga, fie mai la marginea orașului, în spațiile Bibliotecii Județene. Să plece oriunde în altă parte lăsând în urmă amintiri, nostalgii, dar și o sală de spectacol funcțională (vechiul cinematograful *Timpuși noi*) sau alte spații în care cultura clujeană a respirat liniștită zeci de ani...

Dar nu despre soarta Casei Municipale de Cultură dorim să vorbim în aceste rânduri (deși gravitatea situației ar impune o campanie de presă pentru sensibilizarea edililor proprietari!), ci despre unul dintre brandurile tradiționale ale Clujului, Emil Racoviță și *Muzeul de Speologie*. Am scris de nenumărate ori în paginile mai multor publicații despre acest subiect care, trebuie să recunosc, m-a pasionat. Mirajul lumii peșterilor fascinează imaginația oricărui călător, iar biospeologia, disciplina căreia marele savant i-a pus bazele în 1907, se dovedește astăzi mai actuală ca oricând. Interesul public pentru acest subiect rămâne, în continuare, nedezechilibrat. Numai că, de ceva vreme, muzeul clujean (și el subordonat Primăriei locului)... nu mai există. Și-a închis porțile? S-a desființat? Și din ce motive? La fața locului, o plăcuță amplasată pe zidul dinspre stradă, care arată jalnic, ca o ruină din vremuri de mult apuse, anunță eventualii vizitatori că acolo încă se află *Muzeul de Speologie*. Numai că poarta de lemn este blocată prin interior și nimeni nu răspunde la insistențele curioșilor. Am apelat pentru clarificări la ctitorul acestei instituții, decanul de vârstă al speologiei românești, student și discipol al lui Emil Racoviță, profesorul universitar Iosif Viehmann. Iată ce ne-a povestit acesta:

- Cu doi ani în urmă, unul din locatarii clădirii în care se găsește *Muzeul de Speologie*, Vasile Szasz, a reclamat la Primărie că a apărut o crăpătură în zidul de deasupra porții de intrare și că bolta se poate prăbuși peste vizitatori. Apoi, a baricadat, la propriu și la figurat, trecerea prin gangul de intrare spre clădire. Personal, în calitate de coordonator al muzeului și custode științific autorizat printr-un document oficial, am convocat o ședință la primărie, apoi chiar la porțile muzeului, anunțându-l pe proprietar de sosirea noastră. Ei bine, acesta a "lipsit" toată ziua de acasă, a mai baricadat intrarea cu două bârme și ne-a transmis vorbă că dacă vrem să vedem muzeul, să intrăm prin Piața Unirii, adică trecând prin curțile interioare ale altor proprietari.

Vasile Szasz, om cu experiență și cu câteva zeci

de procese pe rol, știe el ce știe... În Cartea Funciară, Muzeul figurează la adresa Piața Unirii 25, iar Szasz locuiește la nr. 24. Numai că intrarea pe la "25" este practic imposibil de folosit, din cauza gardurilor și obstacolelor cu care fiecare din proprietarii locului și-au protejat acareturile.

Am vizitat de mai multe ori *Muzeul de Speologie*, pe vremea când acesta era încă deschis. Farmecul său aparte decurge din faptul că cele șase încăperi se află într-o superbă clădire medievală, prima închisoare a orașului. Aici a fost încătușat Baba Novac înainte de a fi executat. Peretii au grosimea de peste jumătate de metru, sunt reci, umezi, ușile și geamurile sunt mici, invitând cu ospitalitate întunericul. Însumate, caracteristicile acestei clădiri amintesc de ceea ce este, în realitate, o peșteră. Așadar, spațiu ideal pentru un muzeu cu acest profil.

Dincolo de aspectul juridic al chestiunii (un coproprietar care deține 5% din clădire are dreptul de a bloca accesul în întreaga construcție?) ne întrebăm dacă temerile lui Vasile Szasz sunt îndreptățite? L-am consultat în acest sens pe unul din entuziaștii care doresc să sprijine redeschiderea muzeului. Este vorba de un profesionist al construcțiilor, inginerul Viorel Bunea, președintele Trustului Romviocons. Acesta apreciază că alarma declanșată în jurul "prăbușirii" clădirii este o panică fără acoperire a unui locatar care se consideră deranjat în confortul personal. Inginerul Bunea s-a oferit să facă o expertiză gratuită a construcției, în toate detaliile sale, ba chiar să execute, ca măsură de siguranță, un cofraj de boltă, metalic, în zona intrării, dar nimeni nu a putut trece de baricada amintită.

Logic ar fi ca primăria municipiului Cluj Napoca să se implice în rezolvarea acestei situații care afectează în ochii turiștilor imaginea unui oraș aspirant la titlul de capitală culturală europeană. Numai că, aici, sofismele țin loc de argumente: nu se pot face investiții până nu se clarifică statutul juridic al clădirii, statul juridic se stabilește prin proces, iar procesele prin România au ajuns să se

întindă de-a lungul a zeci de ani. Este adevărat, situația clădirii unde se află și *Muzeul de Speologie* nu este simplă. În meandrele unui labirint juridic aparent fără ieșire, un singur lucru este limpede: funcționarea normală a *Muzeului de Speologie*, instituție aflată în subordinea autorităților municipale, constituie o realitate asupra căreia acestea au obligația legală să se pronunțe. Și să ia o decizie. Variante sunt. Iată una dintre ele:

Augustin Feneșan, președintele APM Cluj, asociația care a câștigat procesul și este acum proprietara imobilului de la nr. 24, m-a rugat să consemnez faptul că dispune de substanțiale fonduri europene pentru reabilitarea și restaurarea întregii clădiri. Inclusiv a intrării aflate în litigiu cu un locatar/propietar încăpățânat. Mai mult, APM ar fi dispus să se implice chiar în administrarea *Muzeului de Speologie*, fără a știrbi cu nimic din autoritatea Primăriei.

- Îl admir și îl respect pe profesorul Viehmann, cunosc acest admirabil muzeu așa că dorim să facem tot ce depinde de noi ca el să nu dispară, a spus Augustin Feneșan.

Din păcate disputele continuă cu îndârjire, Primăria ridică din umeri a neputință, iar în acest timp brandul speologic al Clujului se îndreaptă încet, încet spre dispariție. Cu mâhnire, profesorul Viehmann adaugă:

- La ușa Institutului de Speologie sosesc periodic vizitatori din țară și din străinătate, după ce au căutat zadarnic în oraș *Muzeul de Speologie*. În asemenea momente, deschid ușa institutului, poftesc grupul în biblioteca lui Racoviță și le țin un discurs despre istoria institutului și opera savantului. Din păcate, eforturile mele nu pot nici pe departe suplini o vizită în sălile muzeului. Caietul de notițe al lui Racoviță din perioada când era student la Sorbona, microscopul Zeiss și aparatul Lihnof de care s-a folosit în expediția din Antarctica cu vasul Belgica, numeroase alte obiecte personale cu valoare științifică și sentimentală inestimabilă așteaptă în vitrine ridicarea bârnelor de la intrarea în muzeu...

Memoria savantului și speologia românească sunt astăzi înfrânte de birocrație, dar și de fosilizarea unui comportament care poate servi drept material didactic dacă vrem să exemplificăm cum arată... omul peșterilor dintr-o viitoare capitală europeană.



Muzeul de Speologie Cluj-Napoca

Din simbolistica Clujului

Vremuri de azi și de demult

Dumitru Suci

Începem cu o întrebare mai mult sau mai puțin retorică: este posibil oare ca 15 martie ca zi a maghiarimii de pretutindeni să amenințe, să-și îndrepte și azi ascuțitul împotriva românilor și a Statului național unitar și indivizibil? La 15 martie 2011, pe străzile Clujului, se purta pancarta: „Székelyföld nem Románia!”. A fost oare un atac „pașnic”, o manifestație publică îndreptată împotriva Constituției actuale a României, a Hotărârii exprimate la 1 Decembrie 1918 la Alba-Iulia și contra deciziilor Tratatelor din 1920 și 1947 de la Trianon și Paris? Oare dorește Clujul și minoritatea maghiară din România actuală prin gestul și formula din 15 martie 2011 să reitereze ceva din atitudinea Clujului minorității maghiare din Transilvania care prin cei peste 40.000 de reprezentanți adunați în orașul de pe Someș au protestat tot în decembrie 1918 contra Hotărârii de la Alba-Iulia, s-au exprimat pentru rămânerea Transilvaniei „perla Coroanei Ungare” în Ungaria, deci contra încadrării ei sub Coroana Română, deși s-a știut clar că dreptul de autodeterminare, la decizia privind apartenența de stat, a fost definit matematic, ca aparținând exclusiv majorității etnice a celor peste 2.800.000 de români transilvăneni și nu putea fi trecut în niciun fel în sfera minorității etnice a celor peste 1.600.000 de unguri. În statul format pe baza autodeterminării reale, nefalsificate, neîntoarse cu fundul în sus și trecute pe sub masă în competențele celor puțini, se asigurau drepturile convenite minorităților etnice, inclusiv prin Tratatul minorităților semnat de statele succesore și marile puteri în Sistemul de la Versailles. Există oare pericolul ca dacă în 15 martie 2011 se spune la Cluj că „Székelyföld nem Románia”, în viitor la 15 martie 2012, 2013, 2014, 2015, etc., să se scrie că „Erdély nem Románia”?! Doresc oare cetățenii români de naționalitate maghiară, dintre care suntem convinși că cei mai mulți nutresc sentimente și convingeri profund democratice, să se întâlnească peste decenii cu spiritul lozincii lansate de Internaționala a III-a bolșevică, de la Moscova regimului totalitar roșu, că România este un stat „imperialist” format „din jafuri de teritorii și popoare străine” care trebuie să fie dezmembrată, deși în toate provinciile unite cu Regatul în 1918, au existat majorități etnice românești?

Ar fi trist – și noi nu credem – că acestea au fost sursele și intențiile care au inspirat pe manifestanții unguri de la Cluj din ziua de 15 martie 2011. Azi, România, Ungaria, sunt membre – alături de toate celelalte 25 de state – ale Uniunii Europene, ele constituie 2 „camere” din marea „vilă” continentală. Aceasta înseamnă că românii și ungurii de azi și de mâine, nu sunt numai și numai români și unguri, că sunt și vecini, creștini și europeni. Exact așa au devenit, sunt și vor fi germanii și francezii, două motoare puternice ale Uniunii Europene, care nu se mai ceartă pentru Alsacia și Lorena, se respectă reciproc, inclusiv în ceea ce privește frontierele, își continuă destinul lor european, alături de împlinirea destinului interne din propriile state.

Ținutul secuiesc, regiunea secuiescă, cele două județe cu majorități etnice secuiești, nu sunt ale secuilor pentru simplu fapt că sunt și aparțin României, Statului Român de drept, unitar și

indivizibil, ca oricare petec de pământ de pe teritoriul țării. În ceea ce privește specificul etno-lingvistic, cultural, cetățenii români de naționalitate maghiară din zonă, pe baza loialității față de Stat și de Constituție, pot beneficia legal ca în regiunea, ținutul, în cele două județe Covasna și Harghita, pe lângă limba oficială română de stat, să folosească ca limbă regională, ținutală, județeană, limba maghiară. În zonă, prefectii numiți de prim-ministrul, ministrul de Interne ai Statului să fie cetățeni români de naționalitate maghiară, dar numai dacă dovedesc prin examen că posedă la nivel înalt cunoștințe temeinice despre limba, istoria, geografia și Constituția României. La fel, cetățenii români de etnie maghiară nu pot candida pentru posturi de primari, consilieri, decât dacă dovedesc prin examen prealabil că stăpânesc la nivel corespunzător limba, geografia, istoria, Constituția României. Lucrul este strict necesar deoarece dacă prefectii, primarii, funcționarii majoritari din zonă, cetățeni români de etnie maghiară scriu adrese către jandarmi, polițiști, militari din teritoriu, către cetățenii români de naționalitate română, către parohiile ortodoxe și unite, către Arhiepiscopia Ortodoxă, minoritari în regiune, ținut, județe, către guvern, parlament și alte județe, acestea trebuiesc redactate în limba română. În schimb, în problemele civile și administrative locale, aceiași funcționari pot folosi limba județeană, ținutală, regională maghiară în raporturile dintre prefectii unguri, cu primarii ungaro-secui, cu cetățenii români de naționalitate maghiară, cu bisericile catolice, calvine, unitariene. Juriștii trebuie să precizeze pe bază de lege toate competențele ce aparțin limbii române de stat și limbii județene, ținutale, regionale maghiare din zonă, pentru ca lucrurile și raporturile să fie clare, limpede și lumina soarelui, subprefecții să fie întotdeauna români care să vegheze ca nu cumva minoritarii etnici români să fie nedreptățiți de majoritarii etnici maghiaro-secui de acolo. La nivelul întregii părți apusene a României, care este Transilvania, ar fi de dorit ca pentru cei peste 1.600.000 de cetățeni români de naționalitate maghiară să fie înființată și să funcționeze o Universitate maghiară de stat, în care să se precizeze ce se predă, se învață și se examinează în limba oficială română de stat și în cea maghiară.

În virtutea principiului fundamental că toți cetățenii români se bucură de drepturile și libertățile omului și cetățeanului, pe baza respectării Constituției României, indiferent de naționalitate, rezultă tot atât de clar, de limpede ca și lumina soarelui că dacă cei ce încalcă legile și Constituția sunt fie de naționalitate română, fie de naționalitate maghiară, ei își pierd automat drepturile prevăzute în ea și ca orice călcători de lege își închid singuri accesul la democrație și la libertate. În cazul Clujului și a zilei de 15 martie 2011, cei ce susțin că „Székelyföld nem Románia”, încalcă legea, subminează pașnic integritatea statului unitar și indivizibil, își deschid singuri drumul spre anchete judiciare și spre pedepsele legale prevăzute în situații de acest gen. Dacă de 15 martie asemenea fenomene primesc un caracter repetitiv, acest lucru devine

identic cu necesitatea ca manifestările în cauză să fie interzise deoarece înșiși maghiarii trebuie să conștientizeze gravitatea faptului săvârșit, că atacurile contra unității teritoriale statale înseamnă automat că-și închid dreptul de a se mai manifesta public de ziua de 15 martie. Ziua de 15 martie, în timpurile noastre, nu mai poate fi așa cum a fost între 1848-1918, zi a libertății ungurești și a asuprii românești.

Marile regate și imperii multinaționale moștenite din trecutul medieval au dispărut în neuitatul An 1918, chiar dacă parțial s-au refăcut între 1940-1944, și orice drum spre întoarcerea în timp spre ele este și va fi iremediabil închis. În zilele noastre 15 martie ar trebui să însemne în cadrul Uniunii Europene, al relațiilor dintre cele două țări membre România și Ungaria, armonie, înțelegere, colaborare, respect reciproc între o majoritate protectoare, înțelegătoare și iubitoare din România față de o minoritate maghiară recunoscătoare și loială ei. Această ecuație trebuie implementată adânc în conștiința românilor și ungarilor din România, în relațiile dintre România și Ungaria. Transilvania nu trebuie să mai fie cum a fost mai demult motiv de ceartă între București și Budapesta, între România și Ungaria, ca înainte de 1918 sau între 1940-1944, ci trebuie să apropie cele două state membre ale Uniunii Europene pe baza respectării stricte a integrității lor teritoriale și a îndeplinirii destinului lor europene la care s-au angajat în 2004 și 2007.

În Uniunea Europeană de azi și de mâine, în regimurile democratice interne din Ungaria și România, compatibile cu instituțiile și normele europene comune, nu se mai pot admite lozinci provocatoare, revizioniste, de genul „Székelyföld nem Románia”, „Erdély nem Románia”, sau „Erdély visza”. Dacă cetățenii români de naționalitate maghiară continuă să acționeze pe această direcție, sărbătoarea zilei de 15 martie trebuie neapărat interzisă, deoarece nu credem că în România se permit în mod legal și constituțional manifestații chiar pașnice care contestă integritatea României. Noi suntem de acord cu aprobarea tuturor manifestațiilor și manifestațiilor pașnice, publice, pentru apărarea drepturilor cetățenești, cu excepția acelor care propun „pașnic” despărțirea unor teritorii de trupul țării. Nu ne pricepem în mod concret și la obiect la dreptul constituțional intern, nici nu cunoaștem amănunțit prevederile regulamentelor de aprobare a manifestațiilor publice de către autoritățile de stat competente, dar sperăm că trebuie să existe oficial prevederea prealabilă și precauția să se aprobe toate cu excepția celor ce atacă integritatea teritorială a țării. Nu cunoaștem mecanismele juridice ale acestor legi și regulamente deoarece nu suntem juriști, constituționaliști, funcționari sau oameni de stat meniți să aplice Constituția pe întreg teritoriul țării și cu precădere s-o aplice drastic pe pielea și viața acelor care o încalcă.

În schimb, ca istoric, ne-am ocupat de geneza statului și a națiunii române moderne (a ideii de Europă Unită paralel și subsidiar în secolele XVIII-XX), de modul cum s-au luptat și manifestat soldații fără uniformă ai *Landsturmului* român din 1848-1849 ca românii să nu fie simple lipituri sau umpluturi la națiunea politică ungară unică proclamată de legea maghiară, să constituie o națiune politică proprie, egală, coordonată și nu subordonată celei maghiare. La 1848-1849 s-a declanșat primul Război Național româno-maghiar pentru Ardeal, în sensul că guvernul de la Pesta îl vedea ca partea de răsărit a Ungariei

Mari cu frontiera „naturală” pe Carpați, care să apere Ungaria Coroanei Sfântului Ștefan de pericolele de la răsărit de munți, iar națiunea română îl dorea ca nucleul de stat în jurul căruia trebuiau să se unească Banatul, Crișana, Maramureșul, Partiumul (Crasna, Zarand, Solnocul de Mijloc, Chioar), Bucovina, pentru a forma un Mare Ducat în cadrele unei Austrii Mari, federalizate sau „elvetizate”. Fenomenul putea constitui un prim pas spre federalizarea întregii Europe, fapt receptat ca atare în epocă. Federalizarea Austriei Mari, pentru care au luptat românii și ceilalți negermani și nemaghiari din Monarhia Habsburgică, ar fi fost de natură să schimbe radical destinele naționale și europene ale celor peste 32.000.000 de locuitori din centrul și estul Europei. Fiecare națiune, având statul său autonom, se respecta, colabora una cu alta, de pe o poziție de egalitate și fraternitate, își armonizau și își concentrău forțele și capacitățile comune în guvernul, parlamentul central, armata mare și unită de la Viena, organisme capabile să apere aceste națiuni dunărene mici și mijlocii de primejdie rusă. În epocă s-a și afirmat că 32.000.000 de europeni liberi din punct de vedere național și individual puteau rezista cu succes împotriva invaziilor întreprinse de 61.000.000 „sclavi” din Rusia autocrată țaristă.

S-au făcut auzite voci și rațiuni care reflectau și propuneau ca românii din Moldova și Muntenia să intre în Austria Mare democrată și federalizată, alături de Marele Ducat, pentru ca împreună cu celelalte națiuni negermane și nemaghiare, dar și alături de unguri și austrieci dacă acceptau federalizarea, să-și apere împreună interesele, ființele naționale și regimurile democratice de sorginte europeană. Federalizarea Monarhiei însemna înființarea și funcționarea statelor autonome germano-austriac, ungar, cehoslovac, sârbocroato-sloven, italian, polon, român, a unui guvern, parlament federal la Viena, înzestrat cu diplomație, armată, comerț exterior și finanțe comune. Francezul C. Robert propune, promovează ideea unei Austrii Mari federalizată etnic, o federație cosmopolită, unde să nu domine nicio „rasă” (națiune), cu o diplomație comună, fără nicio centralizare administrativă în interior dar care să reproducă ca structură interioară o Elveție, însă într-o formă monarhică parlamentară și pe un teritoriu vast din Europa Centrală și Răsăriteană. Francezul și alți democrați ca Mazzini doresc ca o asemenea Austrie elvetizată să fie luată de exemplu pentru ca să se federalizeze toată Europa, deoarece doar astfel în cadrele mari continentale profund modificate și democratizate, națiunile fărâmițate puteau să se unească în state proprii, corelate și coordonate unele cu altele, unde Italia Tânără, Polonia Tânără, Germania Tânără, ca și toate celelalte state unite și întinerite să compună Europa Tânără și Unită de mâine. Robert era convins că pacea lumii și reabilitarea geniului uman se puteau obține numai prin extinderea sistemului federal, care va face din Europa întreagă o linie mare de națiuni asociate spontan. Robert a mai precizat că spiritul dominator maghiar reprezintă un pericol permanent contra civilizației iar Hyppolite Deprez a precizat că dacă Monarhia nu se va federaliza, așa cum a propus majoritatea locuitorilor ei, dacă nu va deveni un bastion contra Rusiei, nu mai avea nicio rațiune de a exista, va cădea ea însăși pradă Moscovei dar și a națiunilor nemaghiare și negermane frustrate.

Marele patriot și istoric ceh Frantisek Palacky scria că dacă Austria nu exista ea trebuia inventată, deoarece prin diversitatea ei etnică și națională era menită și potrivită să devină o

asociație naturală de națiuni fraterne, federalizate, egale unele cu altele, unde orice exclusivism național (deci cele două ungar și austriac) trebuia exclus o dată pentru totdeauna. Majoritatea politicianilor unguri și austrieci au susținut că federalizarea însemna despărțirea Ungariei și Austriei de ele însele, că Ungaria – cea etnică propusă de nemaghiari o degrada la poziția de provincie, că Ungaria Coroanei Sfântului Ștefan nu era obișnuită, nu putea să ducă o viață de provincie; iar feldmareșalii austrieci susțineau și ei că decât Austria să se lase despărțită de ea însăși, mai bine se desparte de Confederația Germană, lucru care după ce Berlinul zdrobește Viena în 1866 se și întâmplă. Practic vorbind națiunile cuceritoare vor să fie și să rămână centralizatoare, pe când națiunile cucerite, federalizatoare, vor redistribuirea teritoriilor, și anume acelea în care erau majoritare să fie incluse în state autonome naționale, ceea ce ducea însă inevitabil la pierderi pentru cuceritori.

În aceste condiții ungarilor și austriecilor șterg cu buretele orice conflicte politice și militare care i-au pus față în față în trecut, își concentrează eforturile pentru menținerea integrității statelor lor istorice, instituie dualismul, acel „unio duarum nationum contra plures”, mai ales că în Europa se modifica geografia politică prin unitățile statale naționale germană, italiană și română dincolo de Carpați. Dezamăgit, Palacky afirma: „Trebuie să mărturisesc că de la primul meu pas făcut în politică în 1848 am căzut într-o greșeală serioasă și fatală. Cea mai mare greșeală a mea a fost că m-am încrezut în rațiunea și onestitatea națiunii germane. Binecunoscutele mele cuvinte *dacă Austria n-ar fi existat, trebuia să ne străduim a o crea cât de repede era posibil* au fost emise cu asumția și cu credința neîndoelnică că justiția va domni în această asociațiune de națiuni eliberate. Din nefericire, chiar eu am pierdut speranța într-o prezervare durabilă a imperiului „nu fiindcă ar fi imposibilă în sine, ci din cauză că germanii și maghiarii și-au permis să câștige dominația și să-și stabilească prin ea un exclusiv despotism național care într-un stat multilingv și constituțional este un nonsens politic și nu poate dura mult”. Propunerea făcută de românul european Aurel C. Popovici în cartea lui de mare ecou în opinia publică dar nu în practica guvernamentală „Statele Unite ale Austriei Mari” demonstrează aceeași atitudine a cercurilor conducătoare din Austro-Ungaria, dacă-l exceptăm pe arhiducele Franz-Ferdinand aflat însă departe de puterea de decizie.

În aceste condiții Regatul României Mici devine „Piemont” al tuturor românilor asupriți și în 1916, alți soldați, cei ce purtau uniforma Armatei Regale Române, la ordinul aceluși minunat german și catolic Ferdinand I, Regele constituțional al României, care a depus jurământ în fața lui Dumnezeu pe Constituția română că va servi neabătut interesele națiunii, au trecut Carpații pentru a-și elibera frații din Transilvania și Bucovina. Marele Rege a declarat război Austro-Ungariei, s-a bătut cu țara care l-a născut și crescut, deoarece a fost omul datoriei, a fost fidel jurământului și și-a îndeplinit în mod exemplar toate îndatoririle ce i-au revenit în calitate și de pe poziția lui de Rege constituțional al României. Cei de la Berlin l-au șters din cartea familiei, l-au declarat trădător care va roși în fața lor când se vor întâlni, sau chiar l-au considerat mort pentru ei; însă în viață fiind, pentru români și România, Regele a răspuns calm și senin că n-are nicio obligație de niciun fel față de Kaiserul Wilhelm al II-lea și germani, că este și va fi dator doar în fața lui Dumnezeu, a poporului român și tocmai în

Germania a învățat că datoria și jurământul unui suveran constituțional stă deasupra etniei și a naționalității.

Ferdinand I a afirmat că situația internă și internațională din 1916 era de asemenea natură încât Bucureștiul ori înfigea Tricolorul dincolo de Carpați, ori acesta pălea și se clătina și în România Mică pentru că atunci a sosit ceasul eliberării Transilvaniei și Bucovinei, fapt recunoscut de patru mari state ale Antantei. Alianța cu Antanta a fost decisă de Suveran, de guvernul liberal Brătianu-junior, de conservatorul Take Ionescu, majoritari în spectrul politic de atunci, împotriva opțiunii minorității conservatoare Marghiloman-Carp. Aceasta a preferat alianța cu Puterile Centrale, eliberarea Basarabiei, acordarea ca recompensă a Bucovinei de către partea austriacă a Austro-Ungariei și un statut mai bun pentru Transilvania din partea ungară a Monarhiei Austro-Ungare. Liberalii și dinastia au acordat prioritate în 1916 Transilvaniei și Bucovinei. Regele Ferdinand I le-a spus soldaților din Armata Regală Română în 1917 că nu i-a chemat în această luptă și jertfă grea din motive de mândrie deșartă, deoarece i-au fost prea scumpe viețile și bietele lor averi. Suveranul i-a chemat la luptă pentru a institui un Stat al tuturor românilor, lucru pentru care toți românii de existență și viitori le vor fi recunoscători și le vor binecuvânta memoria. Fiii și fiicele celor ce au căzut pe frontul de onoare de la Mărăști, Mărășești și Oituz al Războiului de Eliberare și Întregire Națională, sau care se vor mai jertfi încă în această cumplită încheștare cu moartea spre viața politică și statală a națiunii lor, vor primi pământ – garanta Regele – fapt împlinit când țărani din România Mare au fost împroprietăriți cu 5.810.000 ha pământ și prin votul universal au primit un cuvânt de spus în alegeri și politica țării.

Când sorții războiului păreau că se înclină spre Germania și Austro-Ungaria, România, părăsită de Rusia, amenințată de rușii bolșevici care conspiră să asasineze familia regală, să aresteze guvernul regal de la Iași, cu tezaurul de stat, adunat timp de 48 de ani sub oblăduirea lui Carol I, furat de bolșevicii din Moscova, este nevoită să semneze Armistițiul de la Focșani, în decembrie 1917 și Pacea de la București, din mai 1918. La guvern este adusă echipa Marghiloman-Carp, care reușește să mențină pe Ferdinand I pe tron, în pofida rezervelor Austro-Ungariei și Germaniei și să păstreze un nucleu din Armata Regală Română. Bolșevicii ruși sunt alungați din partea neocupată a României, generalul Ernest Broșteanu curăță Basarabia și Chișinăul de devastările bolșevice careucid fruntașii români din zonă (avocatul Murafa, inginerul Hodoroșca). S-au asigurat astfel condițiile pentru ca Adunarea Țării de la Chișinău să voteze la 27 Martie / 9 Aprilie 1918 Unirea Basarabiei cu România. Austro-Ungaria și Germania au încurajat extinderea irendentismului românesc spre Răsărit, sperând că-l blochează pe cel spre Apus și vor asigura și permanentiza stăpânirea Bucovinei și Transilvaniei. Austro-Ungaria ia 170 de sate de pe linia Carpaților și Puterile Centrale instituie un fel de condominiu economic asupra Dobrogei, transformată într-un grânar al acestora. Pacea de la Buftea-București n-a fost ratificată de Regele Ferdinand.

(continuare în numărul următor)

Clujul interbelic

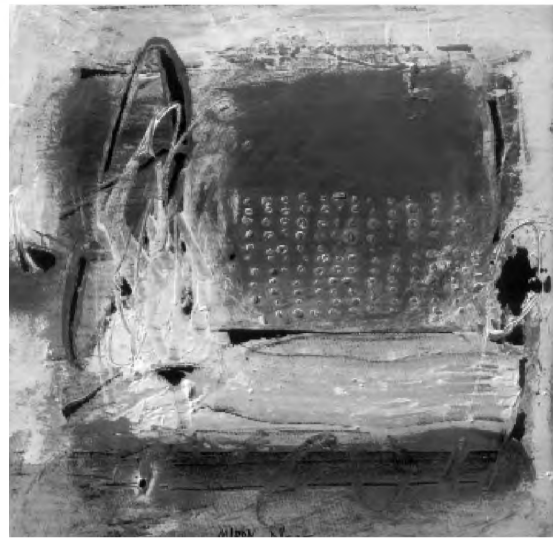
Lumea literară

Petru Poantă

În Cluj, pînă la Unire nu există practic o viață literară românească. Între 1903 și 1911, apare revista lui Elie Dăianu, *Răvașul*, devenită apoi o „foaie” populară, *Solia Satelor*. De orientare sămănătoristă și creștină, publicația are un profil cultural, cu accente politice, dar publică și literatură din autorii de succes ai momentului, de la G. Coșbuc, Octavian Goga și Nicolae Iorga, la Petre Dulfu, Ion Agârbiceanu, Al Ciura, Aron Cotruș etc. După Unire, primul scriitor important care se stabilește în oraș este Ion Agârbiceanu, adus aici de Partidul Național Român să conducă ziarul *Patria*. Om al bisericii și al politicii deopotrivă, Agârbiceanu își urmează cumva solitar aventura literară, neavînd veleități de maestru și de întemeietor de școală. Din aceeași generație cu Dăianu, el rămîne de fapt un captiv al ideologiei culturale de la *Răvașul* și, prin extensie, al celei de la *Astra*. Ideile sămănătorismului și poporanismului găsesc și ele un cîmp deja pregătît să le asimileze și care să le asigure o surprinzătoare rezistență în timp. Modelul cel mai durabil al acestor intelectuali și scriitori ardeleni devine Nicolae Iorga, încă de la începutul secolului. În interbelic, clujenii practică un cult public al marelui istoric. Strada Napoca de astăzi îi poartă numele. Ion Agârbiceanu însuși îi părăsește pe țărâniști în 1927 și se înscrie în partidul lui Iorga. Gîndirea și metodologia istorică și istorico-literară din Universitate sînt de asemenea sub influența covârșitoare a lui Iorga. Succesul rapid al lui Lucian Blaga cu *Poemele luminii* se datorează nu atît entuziasmului lui Sextil Pușcariu, cît receptării favorabile de către același Nicolae Iorga. De altfel, ei nici nu înțeleg cu adevărat noutatea acestei poezii și elogiază în Blaga mai degrabă tineretea inaugurală a României Mari. Iorga își va afișa opacitatea față de modernismul blagian la al doilea volum al poetului. Cît timp rămîne în Cluj, tînărul Blaga publică în presa locală diverse articole despre fenomenul modernist european, însă ideile sale n-au deocamdată audiență și nu impulsionează nașterea unui climat literar. Universitarii din domeniu sînt eminenți filologi, lingviști și istorici literari de obediență clasicistă. Pînă pe la începutul anilor '30, autoritatea critică a acestui mediu eclectic este Gh. Bogdan-Duică, un bun istoric literar de tip pozitivist, dar, ca și Iorga, depășit de schimbarea de paradigmă din noua literatură. Astfel că, prin plecarea lui Blaga în diplomatie, viața literară clujeană pierde startul și, cel puțin un deceniu, își conservă un aer anacronic, comparativ cu cea din București. Familiarizat întrucîtva cu simbolismul și, în genere, cu limbajele novatoare ale poeziei europene, fusese încă la începutul secolului Emil Isac, fiul lui Aurel Isac, avocat al apărării în Procesul memorandiștilor din Cluj. Ca sistem imagistic și ca sensibilitate, el se situează în afara criteriului literar sămănătorist, dar, pe lîngă faptul că se face cunoscut în special în revistele bucureștene, nici nu are o pregnanță într-adevăr memorabilă. Iar în Ardeal, gustul public este aproape integral sub dominația fascinatorie a poeziei lui Octavian Goga, cealaltă personalitate, alături de Nicolae Iorga, căreia clujenii îi întrețin cultul în toată perioada interbelică. Mult mai prezent decît E. Isac în conștiința și în sensibilitatea publică este Zaharia Bărsan, celebru în Ardeal ca actor în primul rînd, înainte de Unire. Romantic întîrziat și puternic influențat de ideologia sămănătoristă, ele celebrează în poezia și proza sa sănătatea morală a satului și înfierează orașul

corupt. E, deopotrivă, un misionar al Unirii și un cîntăreț al vitejei ostașului român. Acestea sînt temele care satisfac sentimentul național, acum în plină euforie. Numit director al Teatrului în 1919, Zaharia Bărsan își cultivă și imaginea post-romantică, livrînd succesului public *Trandafirii roșii*, piesa care inaugurează destinul excepțional al instituției. De altminteri, mai mult decît literatura scrisă, Teatrul și Opera vor orienta în anii următori gustul public. Ele nu doar rafinează sensibilitatea mondenă din lumea bună a orașului, ci fac și o educație estetică în arta spectacolului și a interpretării. Spectacolul de teatru și de operă devine mijlocul cel mai eficient de deprovincializare și de oarecare familiarizare cu cîteva nume mari ale dramaturgiei și muzicii de operă. Această emancipare artistică și culturală nu alterează însă sentimentele naționale și patriotice, asta și pentru că ele sînt conținute în toate mesajele publice ale elitelor. Intelectualii Clujului au conștiința clară că orașul românesc e construit pe ideea națională și că ea susține în primul rînd legăturile intercomunitare. Sursă a energiei sociale, naționalismul acesta defensiv și tolerant a fost mereu interpretat de către *ceilalți* drept o ideologie antidemocratică, șovină și agresivă. Naționalismul e considerat în timp defectul cel mai rușinos al românilor. Dacă ne uităm în istoria modernă a țării, escaladarea acuzațiilor externe se produce în momentele de afirmare și de emancipare a acesteia și este întotdeauna legată de starea minorităților. În foarte eficientă propagandă iredentistă maghiară și rusă (sovietică), naționalismul apare echivalat cu șovinismul. E o tenebroasă armă etnică de „suprimare” a minorității maghiare. Uimitoare însă este demonizarea lui, după 1989, de către intelectualitatea liberală. El devine cauza tuturor derapajelor și extremismelor ideologice și politice, atît de dreapta, cît și de stînga. Tot el ar fi alimentat un complex cultural al frustrării și grandomaniei. „Sentimentul” național este, în fond, o valoare socială care, desigur, poate fi manipulată politic, însă nu-i mai puțin adevărat că are și un sens pozitiv. Ca sentiment al locului, patriotismul e varianta lui domestică și cea mai eficientă în realizarea și întreținerea coeziunii colective. Rămîne de văzut dacă noua ordine mondială va invalida sau nu aceste sentimente, dar, deocamdată, anemierea lor a dus la imposibilitatea susținerii unui ideal colectiv în societatea românească.

*
Imediat după Unire, comunitatea de etnie română este relativ mică în Cluj. Are însă aceleași aspirații, fiind de aceea receptivă la mesajul intelectualității care vizează tocmai consolidarea ei prin românizarea orașului. În primii ani, ea sporește cu aflusul considerabil de intelectuali, mai bine zis, de oameni cu școală. Mulți dintre ei sînt personalități deja consacrate și familiarizați cu civilizația și cultura occidentală. Dar lumea aceasta, chiar și la nivelul elitelor, este una eterogenă, cu amprente culturale diverse. În principal, atît cîmpul social, cît și cel cultural, literar-artistic, încep să se articuleze sub influența a două modele, cel francez și cel germanic, respectiv central-european. Ele acționează însă mai degrabă convergent, fără conflicte ideologice în spațiul public. Sînt promovate de cei formați în universitățile franceze sau în cele germane, austriece și maghiare. Deși

Miron Duca *Lac suspendat*, tehnică mixtă, 2008

timpul a fost prea scurt pentru ca ele să cristalizeze într-o sinteză originală ori, eventual, în două curente bine definite, se pot constata emergențe insulare, în peisajul cultural îndeosebi. Lucian Blaga, sincronizat cu mișcarea artistică vieneză, nu lasă totuși urme în viața literară clujeană, cel puțin în deceniul trei. Emil Isac și Eugeniu Speranția, simboțiști de influență franceză, frecventaseră cenaclurile lui Al. Macedonski și Ovid Densusianu, astfel că estetismul lor remanent apare acum ca un „decadentism” anacronic și inofensiv. Ei sînt de fapt poeți ai cetățeanului și, de aceea, cosmopoliți și greu de digerat într-un mediu literar în care naționalismul este echivalentul ruralismului. Simptomatic pentru starea de spirit din anii '20 rămîne programul revistei *Gîndirea*. Publicația se raportează la trecut și vrea să continue tradiția presei culturale din Ardeal. Conservatorismului programatic, congruent cu ideologia sămănătoristă, i se asociază eclecticismul, înțeles drept criteriu al unei reprezentativități ample. Interesant e că o asemenea orientare e întrucîtva impusă de la centru, inițiatorul ei fiind Cezar Petrescu, secondat de localnicul I. D. Cucu. Ambianța e într-adevăr favorabilă acestui tradiționalism, numit de Ovid Densusianu „pășunism”, numai că în revistă publică și scriitori de altă orientare. Din decembrie, anul următor, ea se mută la București, astfel că în Cluj nu a apucat să formeze în jurul ei o grupare. Importanța ei rămîne aici mai curînd simbolică și e un efect al destinului său ulterior. În *Gîndirea* clujeană apare însă, sub forma unui articol, un gest nonconformist care contrazice prejudecata, bine înrădăcinată în cultura ardeleană, a latinității integrale a poporului român. Este vorba despre *Revolta fondului nostru nelatin*, al tînărului Lucian Blaga. Afirmarea latinității a fost imperioasă pînă la Unire ca un argument puternic al identității și continuității, însă în substanța noastră etnică există și fondul slav și trac, o potențialitate care trebuie eliberată în noul context al istoriei. „Revolta fondului nelatin” ar consta în emergența acestei energii „exuberante” și „vitale” care completează „idealul cultural latin”, adică simetria, armonia și claritatea spiritului. Fondul nelatin e subconștientul „barbar” sau dimensiunea dionisiacă a ființei românești. În noua Românie este nevoie, așadar, de un sînge tînăr, de o vitalitate dezlănțuită și irațională; pe scurt, viitorul aparține unui nou „romantism”, cu recursul său la mituri.

Vederea cuvintelor

Aurel Sasu

N umită când epopee, când arhitectură (e adevărat, monumentală!), când biografie („inclusă în biografia lumii”), scenariu existențial sau reportaj, poezia lui Liviu Georgescu (rezident la New York, Statele Unite, din 1990) pare, în recentele comentarii, a nu avea un... autor.

Într-atât identitatea lui se pierde în decorul vizionar-escatologic, lipsind „panorama integrală” (Al. Cistelean) tocmai de argheziana sugestie a „nemuritoare cipte obscure”. Poezia, se sugerează, ar fi un univers în expansiune (proliferare), intrat autosuficient în logica imaginarului teleologic și a spectacolului de entropie cosmică, indiferent la prezența umanului, ca sâmbure generator al procesualității lirice. În definitiv, presupusa autarhie a acestui univers e o iluzie: există și se întreține în aparentul lui spasm și agonie prin jocul inteligent, regizat de exuberanța depresivă a cuvintelor. Poezia lui Liviu Georgescu e, totuși, comunicare, trăire înainte de a fi simplă desfășurare epică, și ceremonial, jubilație, convulsie, înainte de a fi simplu reportaj. Capacitatea ei incantatorie vine dintr-o imaginație lingvistică excepțională și un prestigiu al divertismentului grav, pe care nu-l au alți colegi de generație. Cuvântul nu face parte, pur și simplu, din instrumentarul liric, din mecanismul redundanței poetice, nu e un simplu vehicul din arsenalul cosmogonic, el este chiar miezul de foc și visul în flăcări al unui abis consubstanțial ființei, prinsă în jocul însingurării existențiale.

Poezia, prin urmare, în ceea ce doar aparent e narațiune sau poveste, se sustrage linearității proiective (geneză - apocalipsă), mergând, dramatic, înspre sugestia captivității în „cușca memoriei” (*Smulgerea zalei*, Paralela 45, 2010) și a „întunericului învăluit în întuneric” (*El*, Paralela 45, 2010). În fond, nu ca profeție trebuie citite versurile (ontologia se subînțelege), ele fiind, mai degrabă, dezlegări nostalgice de un început, prin evadări și exerciții fracturate, în cercul arătărilor ascunse. Fiindcă, acesta este cuvântul, preaplin al căutării și centru rămânând „permanent la sine” (Plotin), dacă tot e să invocăm anamneza ca întoarcere la logosul divin. Cosmogonia poeziei lui Liviu Georgescu nu e ritm, în primul rând, simfonie nici atât, ci teribile căderi de goluri, prăbușiri de extaze născute din absențe, timp ieșit din sine, „vârtej vizibil” al omului, cioranian, exilat în eternitate. Așa că ceea ce se numește, îndeobște, panoramă, desfășurare lineară sau „suprafețe exploratorii” sunt, în realitate, imagini înșelătoare ale unei extrem de profunde religiozități spirituale (adâncul planând „în adâncul mai greu al timpului”). Din acest moment, nu mai interesează cărui gen aparține poezia (avangardismului în niciun caz!), nici dacă e aurorală, inaugurală sau escatologică. Ea este, simplu, o ordine grăbită în sublimul degradării ei de invazia iubitoare și agresivă a cuvintelor (a celor care „intră în lucruri / pe dinăuntru și le roade”).

Lumea suferă în noi, nu dincolo de noi, de-ar fi să-i dăm crezare lui Cioran, prin urmare „creștem” cu ea înspre abis, lăsând cerului tristetea de-a putezi în om, nu dincolo de „omul purtător de rană”. Numai că „omul întru rană” este *El* (Paralela 45, 2010), crinul din pustiu, lumina, botezul, adâncul, cel care umblă pe ape și

ceartă vânturile, cel ispitit, vândut și judecat, cel mort ca om și înviat ca Dumnezeu, „răscumpărat pentru cei mulți”. El este cel care învață robirea din iubire și roada spre sfințire din dreptatea celor bune. El ne-a dăruit jertfa, El se împarte, rămânând întreg, în El e deplinătatea comuniunii, întru El este viața noastră cu nefericirea, dramele, violențele, trădările, vicleniile, judecățile nedrepte, crimele, robia, ura și fărădelegile noastre. Întru El auzim, vedem, nădăduim, spre El aruncăm grijile noastre, disperările noastre, trăim în rana (rănil) Lui, fiindcă în ele e toată înțelepciunea, puterea, tăria și virtutea. De la Iov cel plin de bube știm că El învață cele „care sunt”, el „scoate din lanțuri” picioarele noastre și ne ridică peste „sfărâmările” pământului.

Așadar, poezia nu e nici reportaj, nici biografie, nici panoramă biblică, ci alegorie a evadării din amintita „cușcă a memoriei” (*Smulgerea zalei*, Paralela 45, 2010), din „vârtejul vizibil” al ființei, o extraordinară piesă muzicală a „vuietului luminii” din noi. În prezența lui concretă, verbul, cuvântul se gândesc pe sine ca memorie a Cuvântului mai dinainte de lume. Nu expresia e variabilă în această poezie, ci gândul ca provocare a abisului ceresc, nu arătarea adevărului revelat e preocuparea dintâi, ci vocea adâncului vorbindu-ne din adâncul timpului. Un timp al nevindecării, înscris pe „lemnul păcatului” original. Liviu Georgescu scrie o poezie de subtile sugestii muzicale, în care importante sunt doar identitățile primare, ontologia sinelui, „frumusețea fără izvor”, nelocuitul spațiu al increatului și al veșniciei. În spațiile cele mai profunde ale poeziei sale, se aude „freamătul orb” și șoapta de cenușă a veșniciei. Există, deci, o cosmogonie a sfășierii, o „singurătate a focului” și o perspectivă postmodernă a genezei sub chipul „viziunilor văzute” și a „spiralelor deșurubate”. Dar totul e o luptă cu îngerul, înscrisă pe trup, ca o întâlnire cu lumina, cu lemnul jertfei, cu „pietrele vibrând” și cu „lava-ndurerată”. O conștiință care se vede și se caută pe sine. O devălmășie a gândului și un urlet al veșniciei, o mereu repetată istorie a genezei, niciodată începută și niciodată desăvârșită. Concret, în „spiralele deșurubate”, dincolo de timp, e doar „glasul Celui ce Este”, omul se află dincoace, în „prezentul dărâmat” al „răului fără nume”, al „treptelor ce duc în neant” și al „gândului oprit în urcare”. Poezia, prin urmare, este convulsiva „proiecție fotografică” a intrării Lui (a luminii) în „cripta (noastră) netedă”, în „incinta (noastră) ascunsă”, în craterul prăbușirilor noastre, în tumultul cuvintelor neauzite. O cosmogonie a întâlnirii dintre Cel ce nu se mistuiește și „existența (noastră) de pământ (și) de durere”. Toate se întâlnesc în acest spectacol al „gândului căzând în gând”: „deznădejdea duhului”, „fărâmurile de luciditate”, întristarea cărnii, agonia iubirii de cruce, „iluzia din iluzie (și) nemișcarea din nemișcare”. Tragedia omului de a nu-și putea fi martor al trecerii pe *malul de dincolo*.

În ultimul volum (*Sau dincoace de Styx*, Paralela 45, 2011) imaginea pierderii omului (a lumii) în moarte e absolut terifiantă. Urgia e cosmică, geografia dezordinii agresivă, neasemănările dezlănțuite, „mareea înveninată”, pustietățile răvășitoare. Pe scurt, planeta e o peșteră, mai goală decât însăși moartea.



Miron Duca *Grădini*, tehnică mixtă, 2008

Imaginația dezastrului ia forma „prăbușirilor asurzitoare”. Apocalipsa e particula identității noastre. Liviu Georgescu este, în cele mai bune versuri ale sale, un poet al extincției, al lumii pe dos, al unei cosmogonii umane de schelete în flăcări și gânduri care plâng. Terifiantul spectacol al omului refuzat genezei și renașterii în El (Cel ce este) urmează traiectoria mută a voinței de a fi țărână. Când și cuvintele se vor prăbuși, odată cu omul, în propriul iad, lumea va fi fost de mult un destin uitat (un destin pe care nici nimicul nu-l mai poate defini). Perspectiva „vidului de aur” și a „veacurilor ruginite” dau poeziei sensul ultim de escatologie a orizonturilor oarbe. Rănila curgând prin timp sau „materia perforând carnea” se amestecă ireal cu bezmetica mișcare a astrilor și lumina în chip de lavă a cerului. Istoria va fi un „sincretism al dezastrului” și o năruire de oase (ca în viziunea lui Ezechiel). Vor dispărea ultimele „zdronețe de zâmbet” și ultimele „coroane de carton” ale fericirii dintâi. Ne întoarcem la „sintaxa de silex” și vom săpa pământul din noi, cum săpa Arghezi mormântul dintre două nopți. Punem umărul la nașterea „întunericului de fier” al istoriei de mâine. Al neființei de mâine. Poezia este această cumplită arheologie a „limitelor durerii”, a rănil și a bolii. A sângelui care-și părăsește lăuntru. Tăierea arborelui cunoștinței binelui și răului e gestul final al desăvârșirii prin înfrângere. Ultima limită, ca ultim spasm al cerului din noi, este întotdeauna strigătul. În fapt, el este miezul marginilor, al limitelor noastre.

Aceasta este poezia lui Liviu Georgescu: o confruntare dramatică, înspăimântătoare uneori între cuvinte, între Verbul viu, etern, mistuitor, răscumpărător, ziditor și amintita „sintaxă de silex” a omului contemporan. A omului care, incapabil să înmulțească lumina, iese din istorie ca o ieroglifă a distrugerii și a dezastrului. O poezie a vieților „rătăcite în strigăt” și a „deșertului de sârmă ghimpată”. Sau ilustrare, dacă se vrea, a prorociei lui Isaia: „Cu stricare se va strica pământul”. Un pământ în robia căruia omul se pune fericit să poarte în trup sămânța florilor putrede. Fără să-și dea seama că, în „camera zidită” a rănilor sale, se află, ca temei al credinței, șansa întâlnirii cu altul (cu El!). Nu a prăbușirii în Altul. În poezia lui Liviu Georgescu, amestecul de veacuri și cenușă a clipei („biografia lumii”) sunt cele două intrări în cripta de întuneric a omului nemuritor. Cuvintele desprind ziua de noapte, ca „vedere a trecerii” și rod nepieritor al nimicului. Ele își veghează singure tumultoasa ieșire din întuneric!

Un italian la București: Luigi Cazzavillan (1852-1903)

Ștefan Damian

Ioan-Aurel Pop, Ion Cârja -
Un italian la București: Luigi Cazzavillan (1852-1903)
București, Editura Academiei, 2011

Istoria raporturilor româno-italiene este una antică și datează, după opinia validă a unor cercetători moderni, din perioada etnogenezei celor două popoare. Dar nu întotdeauna aceste raporturi au fost puse în evidență, și, mai ales, nu în integritatea lor, lucru care, de altminteri, se dovedește cu totul imposibil. De aceea, când numeroasele goluri care persistă sunt umplute prin strădania unor cercetători care pun în lumină alte aspecte ale acestor relații, cei interesați nu pot decât să se bucure, adăugând alte elemente la o imagine care, de-a lungul timpului, a fost mereu completată, în așa fel încât poate demonstra cu prisosință că, practic, legăturile dintre cele două popoare latine, la toate nivelurile și în toate domeniile, nu au încetat niciodată. Pentru italieni, descoperirea pământurilor românești a fost una obligatorie în cadrul expansiunii lor către țările din Orientul fabulos al mirodeniilor, în realizarea ambițiilor unor reprezentanți de seamă ai Bisericii, ai "inteligenței" din perioada Renașterii și ai epocilor ulterioare, sau ai aventurierilor de tot felul.

Este suficient să parcurgi chiar și capitolul introductiv al volumului *Un italian la București: Luigi Cazzavillan (1852-1903)* semnat de Ioan - Aurel Pop, ca un fel de introducere la recentul volum dedicat lui Cazzavillan, apărut sub egida Academiei Române, Centrul de Studii Transilvane și Istituto per le Ricerche di Storia Sociale e Religiosa (Vicenza, Italia) în cursul anului de-abia încheiat, pentru a avea o imagine de ansamblu a acestor legături și raportări reciproce. Aici, chiar și un cititor puțin avizat va putea remarca atenția, în bine și în rău, pe care peninsularii în general și, mai ales, umaniștii italieni și cei care le-au urmat au îndreptat-o asupra românilor din lungul răstimp istoric luat în considerație.

Acestui interes, deloc disimulat, avea să i se adauge în perioada Risorgimento-ului italian și românesc și portretul spiritual și antreprenorial al lui Luigi Cazzavillan, un personaj care în epoca renașterilor naționale și în anii imediat următori s-a găsit mereu pe baricadele luptei de eliberare și emancipare a popoarelor europene și, printre acestea, și a românilor din fostele Principate Unite, când trebuia menținut treaz interesul Europei pentru aspirațiile lor, aflate în contradicție cu cele ale altor popoare vecine sau mai îndepărtate.

Așadar, o rescriere evocatoare a raporturilor dintre cele două națiuni prin intermediul (re)descoperirii vieții și activității unui personaj pe nedrept lăsat uitării în țara de origine și trecut, și la noi, într-un con de umbră, deși meritele sale au fost nenumărate și de primă importanță. Foarte puțini dintre români îi cunosc biografia, repusă, acum, documentat, la îndemâna cititorilor, pe care o vom reconstitui succint: născut într-o familie modestă din Arzignano (Vicenza), după parcurgerea câtorva etape școlare, tânărul Cazzavillan participă, ca voluntar, în câteva bătălii susținute de oastea lui Garibaldi împotriva austriecilor, apoi ia parte, alături de formațiunile aceluiași general la războiul franco-prusac din 1870-1871, pentru a se găsi

angajat, în 1876, alături de trupele sârbești, împotriva oastei otomane. În 1877 trece în România, dar nu poate participa activ la luptele de pe frontul din Bulgaria, neavând cetățenia română. Acest lucru nu îl împiedică să fie unul dintre "reporterii de front" trimițând articole referitoare la mersul luptelor, la virtuțile armatei române, mai multor ziare italiene, mai ales din Nordul țării, dovedind, prin scrisul său, că se încadra în reperele trasate voluntarilor săi de "Eroul celor Două Lumi" marele autoexilat de la Caprera, cu care va rămâne în corespondență până la sfârșitul vieții acestuia.

La terminarea războiului, cu o situație militară neclară (dezertase din armata regulată italiană pentru a veni pe fronturile din Răsăritul Europei), Cazzavillan preferă să rămână în România unde lucrează ca impiegat la Căile Ferate, profesor de italiană, comerciant, ca, apoi, să fondeze câteva ziare, dintre care rețin atenția *Trebuinciosul*, *Frateinitatea Italo-Română*, *Frăția Română - Italiană*, și, în 1884, ziarul *Universul*, care avea să se bucure de o apreciere deosebită din partea publicului cititor, dar și a intelectualității din cele două țări. În paginile acestora și-au exercitat condeii numeroase personalități ale vieții politice, intelectuale, artistice italiene și, mai ales, române, ele fiind deschise colaborării tuturor celor care considerau că românii și italienii aveau ceva de spus în cadrul Europei națiunilor, când apărarea drepturilor la autodeterminare și independență se impunea cu extremă pregnanță. În același timp, publicațiile sale (au fost elaborate numeroase almanahuri, tipărite volume cu argument istoric, social, politic, cultural, ori pe domenii specializate) au contribuit nu doar la o mai bună cunoaștere a realităților din cele două țări (adesea în "oglinadă" cu publicațiile lui Constantin I. Mitileneu și B. E. Maineri (*Corrispondenza politica dalla Romania*, substituit de *La Romania, periodico settimanale*, care apărea la Roma, și din care se preluau materiale sau cărora li se oferea posibilitatea de a prelua materiale din paginile *Universului*), ci și la răspândirea unor adevăruri privind originea comună a celor două popoare, ilustrarea contribuției lor la dezvoltarea culturii în general, dar și la apărarea valorilor europene în fața numeroaselor tentative de subjugare a acestora.

Universul a fost cea mai mare realizare editorială a lui Cazzavillan: încă de la început, fiind conceput ca un "ziar popular, dar popular în adevăratul și cel mai larg sens al cuvântului, astfel ca să merite titlul de organ al opiniei publice" (în articolul program *Ce voim* din primul număr purtând data de 20 august 1884) ziarul s-a bucurat de o primire entuziastă din partea cititorilor români și a crescut ca tiraj, fiind cel mai important cotidian din Europa de Răsărit. Aceasta nu doar datorită tehnicii de avangardă cu care patronul și-a dotat redacția, ci și prin "politica" editorială, prin informația la zi, prin mulțimea știrilor și a comentariilor, prin asumarea responsabilității față de cultura română (adesea și italiană, prin traduceri, raporturi, evidențierea unor lucrări apărute în Peninsula) și destinul acesteia. Chiar și o trecere în revistă a colaboratorilor români este suficientă pentru a se putea remarca și dimensiunea culturală asumată de ziar: nu lipsesc din paginile sale numele

unor scriitori remarcabili precum George Coșbuc, I. L. Caragiale, Al. Macedonski, Nicolae Iorga, Camil Petrescu, Nichifor Crainic, Ion Marin Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Zaharia Stancu, Gala Galaction, Radu Gyr, Emanoil Bucuța, Mihail Sadoveanu și numeroși alții.

Chiar dacă nu a avut niciodată cetățenie română, Luigi Cazzavillan s-a dovedit un foarte bun român, punând la dispoziția celor nevoiași, a văduvelor și orfanilor din Războiul de Independență, sume importante de bani pentru construirea unor așezăminte menite să le ușureze soarta.

În ceea ce privește viața conaționalilor săi răspândiți pe toată suprafața României Mici, dar mai ales în Capitală și orașele-port de la Dunăre și Mare, Cazzavillan a fost unul dintre cei mai prețuiți conducători ai acestora și ai organizațiilor pe care le reprezentau. În folosul Comunității italiene din București, eforturile lui au fost deosebite: a constituit societatea de binefacere "Umberto-Margherita", a construit din resursele sale financiare cunoscuta Școală italiană (inaugurată la 24 noiembrie 1901, în prezența prim-ministrului D. A. Sturdza, existentă și astăzi), iar, după moartea sa, survenită în mod brusc în decembrie 1903, soția sa, Teodora, a donat comunității din Arzignano o mare sumă de bani, pentru construirea unui spital. Exemplul lui de adevărat patriot italian și de prieten de netăgăduit al României i-a adus aprecierea monarhilor celor două țări, Umberto I și Carol I, care i-au răsplătit eforturile prin acordarea unor înalte distincții ale celor două state, pentru înfrățirea intereselor cărora a muncit neîntrerupt până în ultimele clipe ale vieții.

Urmașii i-au păstrat o vie amintire. La cincizeci ani de la trecerea lui în eternitate o delegație de câteva sute de membri ai redacției *Universului* și colaboratori ai publicației s-au deplasat la Arzignano unde i-au sărbătorit memoria împreună cu locuitorii localității care au avut, astfel, prilejul să constate aprecierea acordată de români pentru binele făcut, care nu a suferit alterări din cauza timpului scurs.

Pe aceeași linie a omagierii unui adevărat "om care a fost" se înscrie și prezenta lucrare, una dintre cele mai complexe și echilibrate, care pune în lumină atât personalitatea lui Cazzavillan, cât și intensitatea raporturilor celor două națiuni de-a lungul timpului și meditează, în paginile sale frumos completate cu reproduceri din presă, ilustrații fotografice de epocă și recente, la importanța întreprinderii făcute de către Cazzavillan, care se constituie ca un exemplu demn de urmat. Și sponsorii materiali, Provincia di Vicenza și Veneto Banca dovedesc că știu să aprecieze nu doar valoarea deosebită a celor doi istorici, prezenți în peisajul cultural-istoric românesc cu numeroase lucrări de mare valoare, cât și exemplaritatea figurii celui care "cu o inteligență nativă (...) plină de bun simț" - după cum scria în 1933 C. Xenii - "il conducea spre succes pe orice drum apuca".

În așteptarea ediției italiene - în curs de tipărire - cititorul de limbă română are posibilitatea să aprofundeze angajarea - pe linia relațiilor româno-italiene - unei figuri dintre cele importante de la sfârșitul secolului al XIX-lea și timidul început al celui următor prin intermediul unei lucrări în care documentul, interpretarea lui în cadrul relațiilor inter-europene și româno-italiene își găsesc pe deplin rostul și justificarea.

Mitropolii și mitropoliți

Radu Preda

În amintirea Mitropolitului Bartolomeu, la un an de la începutul călătoriei în duh spre Împărăția lui Dumnezeu

În urmă cu mai bine de cinci ani, odată cu înființarea noii mitropolii de la Cluj, am fost printre puținii care, la fața locului, încercam să arăt, cu riscurile de rigoare, că procedura adoptată este periculoasă. Am făcut experiența traumatizantă de a dori să slujesc Biserica mea cu luciditate în plină atmosferă euforică. Așa cum se știe, lupta păguboasă dintre Cluj și Sibiu a ținut câteva luni prima pagină a ziarelor, acuzațiile curgând în ambele direcții. Deciziile recente privind „rearondarea” Mitropoliei Clujului, Albei, Crișanei și Maramureșului îmi confirmă, din păcate, temerile. Pentru a fi limpezi, să distingem cel puțin între două planuri.

Pe de o parte, confirmarea vocației mitropolitane a Clujului a fost o reușită în sine. Altminteri, dacă nu se petreceau evenimentele din 2005, actul de recunoaștere al noii poziții eclesiale a centrului clujean ar fi fost amânat *sine die*, motiv să vedem în decizia sinodală de reorganizare a teritoriului canonic al Ardealului un moment pe bună dreptate istoric. El nu este însă singular în istoria Bisericii. Pentru a da un exemplu la îndemână, mutarea capitalei Țării Românești la București va atrage după sine inclusiv mutarea scaunului mitropolitan, Târgoviștea rămânând cu amintirea vechii sale glorii. Rațiunea importanței administrative va determina, cu secole înainte, inclusiv ridicarea Constantinopolului la rangul de prim scaun al Orientului creștin bizantin, o decizie de „eclesiologie politică” discutată intens inclusiv azi, mai ales de către adepții teoriei celor trei Rome. Evident, există și cazuri de contra-timp între istoria bisericească și cea profană. Concret, în vreme ce Curtea de Argeș își va pierde treptat importanța, Piteștiul va crește demografic, economic și administrativ, sediul episcopal rămânând în cetatea lui Basarab. La fel se vor dezvolta raporturile dintre Caransebeș și Reșița sau dintre Huși și Vaslui, centrul administrației publice nefiind același cu centrul bisericesc. Mai există și ecuația în care, precum la Brașov, în ciuda importanței urbei, al optulea oraș ca mărime, treburile eclesiale sunt conduse de la Sibiu. Similar, Alba Iulia este mai importantă din punct de vedere bisericesc decât Târgu Mureș. În spațiul non-ortodox, ceva asemănător se petrece în raportul de forțe dintre Blaj și Alba Iulia (pentru greco-catolici) sau, în străinătate, între Lyon și Paris, primatul catolic al Franței fiind în continuare în primul oraș, chiar dacă cu titlu onorific, sau între reședința *de jure* a primatului Ungariei, Esztergom, și capitala Budapesta. Cu alte cuvinte, revenind la Cluj, dincolo de patriotisme locale și alte inflamații penibile, importanța orașului de pe Someș a devenit în ultimul secol evidentă. Nu este vorba de a confunda argumentele canonice și istorice, deosebit de consistente, cu cele privind numărul populației sau al blocurilor. Discuția este exclusiv pastorală, un oraș devenit între timp important din punct de vedere demografic, decisiv într-o regiune, trebuind să se bucure din partea Bisericii de o atenție pe măsură. Cum am tot spus și în 2005, reorganizarea teritorială a unei Biserici nu

poate ilustra doar sensibilitățile istoriei, de multe ori concurente, ci necesitățile prezentului, misiunea fundamentală fiind aducerea lui Hristos în mijlocul oamenilor de azi și de mâine.

Pe de altă parte, să nu uităm cum s-a ajuns la alcătuirea noii mitropolii de la Cluj. Foarte pe scurt, după alegerea succesorului mitropolitului Antonie în persoana episcopului Laurențiu de Caransebeș, episcopii din Ardeal, cu excepția celui de Harghita și Covasna, au constatat că niciunul nu a votat cu cel căruia urmau să le fie sufragrani. În ciuda faptului că Biserica Ortodoxă din România este unica în Ortodoxia universală care menține structura organizatorică de tip mitropolitan, așa cum a fost aceasta articulată în secolele III și IV, nici vechiul Statut al BOR, dar nici varianta actuală, nu disting cu claritate între alegerea episcopului și cea a mitropolitului. Or, chiar dacă nu mai are atribuțiile pe care le prevedea dreptul canonic bizantin, mitropolitul prezidează totuși sinodul mitropolitan, motiv ca la alegerea acestuia adunările eparhiale din episcopiile sufragrane să aibă votul decisiv. În spiritul comuniunii și al consensului frățesc, mitropolitul face corp comun cu sufragranii săi, cu episcopii din acel sinod. Întreaga eclesiologie ortodoxă este bazată pe acest sens al sinodalității ca expresie a unității în diversitate. Iată de ce, alegerea împotriva sufragranilor a PS Laurențiu pentru Sibiu a pus fundamental sub semnul întrebării posibilitatea funcționării sinodalității la nivel mitropolitan. Soluția a părut să fie înființarea unei structuri mitropolitane din care noul mitropolit ales era exclus. Spun că a fost doar aparent o soluție deoarece, iată, a creat un precedent periculos de soluționare a unor conflicte personale cu instrumente instituționale. De acest precedent fac uz inclusiv cei care, acum, doresc „rearondarea”, fără a mai fi însă în situația care a generat noua mitropolie. Un detaliu semnificativ: la votul Sfântului Sinod din 4 noiembrie 2005 privind înființarea noii mitropolii, PS Laurențiu a votat pentru! Au fost doar două voturi împotriva: cel al între timp răposatului episcop Damaschin și cel al actualului patriarh.

Defectul „tehnic” de la înființarea mitropoliei clujene este compensat cu asupra de măsură de însăși recunoașterea statutului mitropolitan al centrului geografic și cultural al Transilvaniei. Iată de ce punerea sub semnul întrebării a existenței Mitropoliei Clujului este nu doar un atac la adresa memoriei vrednicului de pomenire mitropolit Bartolomeu, dar mai ales un gest profund anti-pastoral. Principial, echilibrarea din punct de vedere teritorial a celor două mitropolii ardelenesti este o dorință până la un punct legitimă. Ceea ce este mai puțin de înțeles vizează modul cum se produce o asemenea reașezare, grăbită și evident marcată de presiunea plăcerii necamuflate de a plăti unele polițe. Abia instalat la Alba Iulia, după două decenii de vicariat la Cluj, bucurându-se de respectul constant al Mitropolitului Bartolomeu, fapt rar în raporturile dintre titulari și vicari, Arhiepiscopul Irineu se precipită spre Sibiu. Gestul lui este cu atât mai inoportun, cu cât cel pe care l-a moștenit a fost tot timp de două decenii arhipăstor în orașul unirii. Din orice unghi am privi situația, IPS Irineu confirmă „vocația” ereziarhă, faptul că este în posesia unui depozit inepuizabil de

resentimente și frustrări. Figură tristă, incapabil să întrețină raporturi firești, umane, cu cei din jur, acest ierarh ilustrează dramatic patologia aferentă inter-regnului episcopatului de mâna a doua. Și mai greu de înțeles, la limita inacceptabilului, este dorința, deja consemnată printr-o decizie a Adunării Eparhiale, a episcopiei Oradiei de a intra în jurisdicția Mitropoliei Ardealului de la Sibiu. Motorul acestei mișcări este episcopul Sofroniu, încurajat la vremea sa de însuși Mitropolitul Bartolomeu să ajungă la Oradea. Cum recunoștința este tradusă în termeni vindicativi, același Sofroniu, având în comun cu Irineu porniri ereziarhe similare, nu va pregeta să muște mâna care l-a hrănit. Prin acțiunile lui, el este inventatorul traseismului mitropolitan. Ambițios fără idealuri și luptător fără miză, vlădica Sofroniu întruchipează abjecția carieristică a parvenitului intelectual și spiritual, cultivând compensatoriu un delirant cult al personalității. Așa cum Irineu nu a pregetat să maculeze memoria Mitropolitului Bartolomeu, de a cărui longevitate era disperat (sic!), Sofroniu nu a pregetat să își alunge înaintașul, episcopul Ioan Mihălțan, din reședință. Priveliștea celor doi este, într-adevăr, jalnică. Nu ai cum să nu te amărăști văzând cum oameni chemați să propovăduiască Evanghelia sfârșesc prin a fi caricatura modelului de păstor și copia din ce în ce mai fidelă a lupului.

Deciziile din ultima vreme de la Alba Iulia și Oradea, la care se adaugă cea de la Deva, invocă o hotărâre luată la ședința reunită a sinoadelor mitropolitane din Ardeal din 16 decembrie 2011. Comunicatul oficial de presă nu menționează însă nimic despre o astfel de turnură. Ceea ce înseamnă că, la Alba Iulia și la Oradea, s-a mizat pe menținerea în necunoaștere a opiniei laice și publice. Concret, ierarhii știau ce se va întâmpla în următoarele săptămâni, dar nu au comunicat nimic credincioșilor. Nu au dus lipsă de mijloace, Pastoralele de Crăciun fiind un vehicul ideal de informare a pleromei Bisericii locale. Nu, ierarhii nu au spus nimic. Au abuzat astfel de Adunările Eparhiale, punându-le în fața faptului împlinit și falsificând cu bună știință voința laicului. O astfel de manieră de lucru compromite, că vrem sau nu, încrederea în ierarhie și accentuează impresia că aceasta acționează politicianist, nu părintește. Acum, unica speranță este la Sinodul din februarie și, să nu ne ascundem, la patriarh. Reorganizarea pe latura de sud a Ardealului, da. Bihorul, nu. În funcție de cum o să decidă, ierarhii își vor onora slujirea sau, obedienți altei agende decât celei bisericești, vor confirma faptul că deficitul de legitimitate nu este caracteristic doar clasei politice. Dumnezeu să îi lumineze!

Julian Barnes Premiul Man Booker 2011

Virgil Stanciu

Cu cel de al unsprezecelea roman al său, *The Sense of an Ending* (Sentimentul sfârșitului), publicat (ce coincidență!), în 2011, Julian Barnes a câștigat în sfârșit premiul Man Booker, pentru care mai fusese nominalizat de trei ori. Scriitorul își merită, incontestabil, laurii, fiind, așa cum se știe, unul dintre cei mai prețuiți romancieri britanici contemporani, cu o operă epică înscrisă în paradigma postmodernismului, dar care nu lasă cititorul obișnuit *sur sa faim*. Trebuie spus, totuși, că cel mai recent roman publicat de Barnes nu se evidențiază neapărat prin calități deosebite – abstracție făcând de finețea stilului și de siguranța cu care este condusă firava tramă narativă. Am fi preferat ca prestigiosul premiu să fi încununat opere fie mai îndrăznețe din punct de vedere experimental (precum *Papagalul lui Flaubert*), fie mai solide și totodată mai subtile ca realism social și psihologic (precum *Arthur & George*). De altfel, critica anglo-americană a privit cu scepticism hotărârea juriului. Unii consideră că *The Sense of an Ending* este prea rarefiat, alții îi impută prețiozitatea, ba chiar s-a emis și verdictul de „stupid de englezesc”. Deirdre Donahue, în cronică din *USA Today*, găsește că scrierea, de fapt o nuvelă mai extinsă, abuzează de filosofie vulgarizată, iar personajele nu au pic de adâncime, în special cele feminine.

Romancier esențialmente citadin, Julian Barnes a știut să imprime prozei sale o turnură experimentală, subscriind tacit la verdictul lui John Barth, cum că toate poveștile au fost scrise, iar creatorilor de ficțiuni nu le rămâne decât să le rescrie, dacă este posibil în cheie ironică. Rescrierea la Barnes merge de la recompunerea biografiilor (a lui Flaubert, în romanul său cel mai celebru, a lui Arthur Conan Doyle, în *Arthur & George*) la propunerea unor macroviziuni inedite asupra istoriei (*The History of the World in 10 1/2 Chapters*) sau a organizării statale și sociale (*England, England*). Între ele, mici romane despre viața suburbiilor și a tinerimii londoneze (*Metroland*, *Before She Met Me*, etc.), scrise cu un ochi sensibil la detaliu și cu fină analiză psihologică. Aria tematică preferată și frecventată de Julian Barnes rămâne aceeași în toate scrierile sale: întrebări esențiale și existențiale despre viață și moarte, realitate și vis, uitare și rememorare, istorie și prezent. Cărțile sunt scrise economic și precis (reverență în fața autorului preferat, Gustrave Flaubert?), într-un stil de o mare forță evocatoare. Frazele scurte și încărcate de semnificație ale lui Barnes au impactul versului liric, tonul este perfect adecvat subiectului.

După moartea soției sale, Pat Kavanagh, o atmosferă [„mood”] sumbră învăluie cele mai recente scrieri ale lui Julian Barnes. Dovada sunt *Nothing to Be Afraid Of*, cu abordarea intelectuală a fenomenului morții, nuvelele din *Puls* și recentul roman scurt laureat cu Man Booker. Obsesia sfârșitului plutește peste toate aceste scrieri, ca un lințoliu (ea a existat, dar mai bine echilibrată de alte aspecte, și în romanele precedente, dacă ne gândim, bunăoară, la tribulațiile lui Geoffrey Braithwaite, naratorul din *Papagalul lui Flaubert*, după dispariția partenerei

sale de viață). Și în aceste scrieri găsim, însă, cu toată morbiditatea lor, întrepătrunderea dintre real și imaginar, nevoia acută de a recompune țesătura istoriei, dorința de a descoperi autenticitatea existenței, de a elucida misterele trecutului.

The Sense of an Ending (titlu împrumutat de la un cunoscut volum de critică literară de Frank Kermode) se ocupă, la nivel minimalist, tot cu relația individului cu istoria, cu modul cum descifrăm și acordăm semnificație evenimentelor trecute, filtrându-le prin sensibilitățile și obsesiile prezentului și adăugându-le o dimensiune fabulatorie. Formula folosită de Barnes este una la care apelează mulți scriitori ajunși la senectute: aceea a rememorării unei vieți. Un narator (necreditabil) intrat în amurgul vieții simte nevoia să-și clarifice relațiile cu cele câteva persoane care i-au modelat existența, începând din zilele de școală. Tony Webster, povestitorul, spune chiar la începutul cărții: „Simt nevoia să revin, scurt, asupra unor incidente care s-au amplificat, devenind povești, asupra unor amintiri aproximative, deformate de timp până când au devenit certitudini. Dacă nu mai pot fi sigur de evenimentele propriu-zise, cel puțin pot rămâne fidel impresiilor cu care am rămas în urma acelor fapte” (traducerea mea). Așadar, suntem preveniți, cartea va fi despre maleabilitatea timpului și credibilitatea memoriei. Dincolo de imaginile dispartate cu care debutează romanul – încheietura fină a unei mâini, aburul ce se ridică dintr-o tigare fierbinte răsturnată în chiuveță, curgerea unui râu etc. – pentru Tony este important să-și definească în termeni reali relațiile cu prietenii și cu iubirile vieții. Două sunt persoanele care l-au influențat în mod decisiv: Adrian Finn, coleg de școală, remarcat în grupul său exclusivist și teribilist pentru inteligența sa calmă și profunzimea gândirii, cititor al lui Camus, incredințat că problema de bază a filosofiei este suicidul, și Veronica Ford, prima lui iubire, o fată ciudată („a cock-teaser”), cu care se combină în timpul studenției, făcându-i și o vizită în familie, unde mama ei, doamna Sarah Ford, îi arată, pe ocolite, simpatia ei. După ce relația cu Veronica se sfârșește abrupt, Tony primește o scrisoare de la Adrian, prin care îi cere permisiunea să o curteze pe Veronica. Dar Adrian, student la Cambridge, se sinucide misterios la vârsta de numai douăzeci și doi de ani, explicând în scrisoarea trimisă autorităților că viața este un dar nesolicitat și că o persoană care gândește este datoare să examineze din punct de vedere filosofic atât natura vieții, cât și condițiile care o însoțesc, iar dacă persoana decide să renunțe la darul nesolicitat, este de datoria ei morală să acționeze în consecință. Tony își vede de viață, are o carieră mulțumitoare ca funcționar, se căsătorește cu Margaret – o femeie care rămâne prietena și sfătuitoarea sa și după divorț, până la un punct –, are o fată, pe Susan. Pe scurt, optează pentru previzibil, siguranță și confort, invidiind în taină curajul lui Adrian de a acționa în conformitate cu convingerile sale. După patruzeci de ani, viața lui monotonă este zguduită de anunțul unei firme de avocatură, cum



Julian Barnes

că doamna Ford i-a lăsat moștenire o sumă simbolică de bani și jurnalul lui Adrian Finn, intrat, nu se știe cum, în posesiunea ei. Dar Tony nu va ajunge să citească jurnalul (cu excepția unei foi), deși încearcă să-l recupereze pe toate căile, inclusiv reînnoind relațiile cu Veronica. Aceasta acceptă să se întâlnească de câteva ori cu el, dar de fiecare dată se comportă bizar și nu-i răspunde la întrebări decât criptic. Așa că îndoilele care îi asaltează conștiința rămân neelucidate: Trebuie să fie acuzată Veronica de moartea lui Adrian? Ce amestec avea în relația dintre cei doi doamna Ford, mama fetei? Cum a ajuns jurnalul lui Adrian la ea? A greșit el, Tony, când a compus scrisoarea sarcastică și violentă adresată lui Adrian după ce fusese informat de înfurierea dragostei dintre cei doi? Pentru a răspunde la astfel de întrebări, Tony revede și reevaluează multe întâmplări și situații din viață, meditănd asupra unor probleme ca aflarea adevăratei identități personale, relația cu Celălalt, adevărul despre Sine etc. „Cât de des ne povestim propria viață? Cât de des o ajustăm, o înfrumusețăm, operăm omisiuni viclene? Cu cât ni se prelungeste viața, cu atât mai puțini devin cei ce ne pot contrazice, amintindu-ne că viața noastră nu este viața noastră, ci doar povestea pe care am spus-o despre viața noastră – am spus-o altora, dar mai ales nouă” (traducerea mea). În final, Julian Barnes recurge la o răsturnare de situație demnă de un thriller, pe care n-o deconspirăm aici, deși tocmai aceasta este una dintre reținerile majore ale criticilor față de noul său roman: finalul senzațional și oarecum contrafăcut.

„Cred că asta poate fi una dintre deosebirile dintre tinerete și vârsta înaintată”, spune Tony. „În tinerete inventăm diferite viitoruri personale pentru noi înșine, pe când la bătrânețe născocim diferite trecuturi pentru alții.” (traducerea noastră)

The Sense of an Ending va fi publicat, în traducerea lui Radu Paraschivescu, la „Nemira”, editura care a tipărit toate cărțile lui Julian Barnes.

Aleš Debeljak

Născut în 1961, este unul dintre cei mai importanți poeți, esești și teoreticieni ai culturii slovene. A studiat literatura comparată la Universitatea din Ljubljana, are un doctorat în sociologia culturii la Maxwell School of Citizenship, Syracuse University, New York, și a fost bursier Fulbright la Universitatea Berkeley, California. A predat la Collegium Budapest – Institutul de Studii Avansate (Ungaria), la Centrul Civitella Ranieri și la Centrul de Studii Liguria pentru Arte și Științe Umanistice (Italia). Debeljak este co-redactor al revistelor internaționale de cultură *Sarajevski zvezki* – Caietele din Sarajevo – și *Verse*, este, de asemenea, redactor asociat la *Cultural Sociology* și *www.fastcapitalism.com*. În anul universitar 2006-2007, a fost profesor de Studii internaționale la Northwestern University din Chicago. Este profesor universitar la Facultatea de Științe Sociale din cadrul Universității din Ljubljana unde predă Teoria culturii; de asemenea, este visiting profesor de Balcanologie la Colegiul Europei, Natolin-Varșovia. Este membru al Consiliului European pentru Relații Internaționale. A publicat opt volume de poezii, treisprezece cărți de eseuri, a tradus o antologie de poezii de John Ashbery, o lucrare de sociologia cunoașterii și este redactorul mai multor antologii. În România, i-a apărut un volum de eseuri, *În căutarea nefericitii* (Polirom, Iași, 2003, într-o traducere din engleză de Ioana Alupoae), și două grupaje de poeme, unul din ultimul său volum, *Tihotapci* (Contrabandiștii), în revista *Timpul* (nr. 138/2010) și altul, din volumul *Minute strahu: fotografije s poti - Elegie s severa* (Clike de spaimă: fotografii de pe drum - Elegii nordice), în revista *Tribuna* (nr. 202/2011). Pentru opera sa a fost recompensat cu premii naționale și internaționale, dintre care premiul Prešeren (cea mai înaltă distincție acordată unui scriitor sloven), a primit titlul de Ambasador al Științei al Republicii Slovenia și Premiul pentru pace Miriam Lindberg (Israel). Cărțile sale au fost traduse în peste cincisprezece limbi. [...]

Din prefața semnată de traducătoarea **Paula Braga Șimenc** la antologia *Manufactura țărâni* (în curs de apariție la Casa Cărții de Știință)

Grădina botanică

Strada Ig, Ljubljana

Simonei Škrabec

Timpul trece mai încet. Când aerul e înghețat aștept tot mai multă lipsă de precizie, mă desfată plante și căpițe de fân, crescute pe plaje sub zgârie-nori, pe frontul de vest nu e pace.

Și mai apoi: să torni cafeaua fierbinte și cu aceeași mână să duci cana la gură, ce talent uriaș. Să lauzi performanțele grădinarilor și să zbârlești papagalii ce țipă în parcurile din Barcelona, să crești în limba

unei mame severe și a unui soț absent, să scrii cereri, să îngâni cântece de clacă, să ronțai creanga unei trestii plângătoare în nopțile de nesomn și să sperii la un răspuns dintr-un loc însemnat. Va sosi ca un fluierat neuzit, un tren lung

cu un vagon pentru vise. Mai târziu, când aerul e cald, aștept creșterea nestăvilă și înflorirea ochilor magnetici, zeama negru-roșiatică de liliac și lucrurile vii. Slavă, slavă cuiva: mie-mi rămâne doar cititul domol.

Vii și morți

Cimitirul Ljubljana-Zale

Lui Boštjan Seliskar (1962-1983)

Am mai venit de câteva ori în anul ăsta, dacă exclud pelerinajul cu lumânarea obligatorie pentru toți sfinții, firește. Am venit să mângâi iarba care crește în toate părțile, ca și când n-ar fi a ta, ca și când cu tine împarte doar greutatea pietrei de pe mormânt.

E îndărătnică și ascuțită, cum tu n-ai fost nicio dată. Nici chiar atunci când aveai dreptate. Adunai impozite,

în locul bătașilor aduceai scrisori și te deprindeai cu bezna în dulap. Odată te-ai răzvrătit, ai vrut să-ți scoți batista înfundată

în gură și să te eliberezi. Iarba crește în sus, de o parte și de alta a jugului de granit. Încotro? Oriunde, numai să nu rămânem acasă, sub capacul orașului, unde înaintașii au semănat semințe plâpânde. Poate că nimic

nu e înspăimântător. Important e că dorința durează și durează cu îndărătnicie. Nu e cazul să te îngrijoreze adevărul, oricum am îngenuncheat: apoi m-am reîntors sub cupola de antene și confuzii: am îngenuncheat și am netezit ușor iarba, aproape până la sânge.

Trusa de prim ajutor

O bancă, aproape un monument în memoria lui Edvard Kocbek, Parcul Tivoli

Sunt iar aici, iar aproape acasă. Înainte de prânzul luat la tine conduc turiști din hoteluri scumpe, studenți și pe ceilalți, vorbesc cu emfază despre sorii de odinioară, de Altamira și Palomar, jumătate în glumă, jumătate serios.

După-amiaza mă duc cu familia la plimbare, rolele, genunchii juliți, seara, ba mai bine zis, noaptea, de un albastru închis, merg cu bicicleta fără bagaj, un tânăr din vremuri apuse care respectă cuvântul dat. N-am sonerie și nu-mi trebuie,

îmi ajunge trusa de prim ajutor: vrăbiile de pe șa și ruinele din cap. Leagănul și mormântul, e vreo diferență? În fața orașului ce-mi pare uriaș, uneori mic asemenea unui punct de grafit, îți șoptesc poemele.

Legătura perturbată, telescopul stricat, mirosul



amețitor de salcâm. Mâine vom fi toți indiscreți, deși în doze mici. Mai bine o iau din loc, dau din pedale, respir sacadat, o lumină îmbietoare, mă îndrept spre jurnalul tău din Dalmația.

Mosquito Bar

Piața Brigăzilor de muncă ale tinerilor, Ljubljana

Lui Ludwig Hartinger

Anotimpului ăștia nu-i pot reproșa nimic: mi-a dat ploaie și un filon de aur pe dealul de deasupra blocului, unde împart o cameră cu pisica, cu mama și cu tata. Noii oaspeți sunt bogăția și neputința de a-mi face griji.

Anotimpului ăștia nu vreau să-i reproșez nimic: mi-a oferit prilejul de a asculta muzicieni foșnind ca niște trestii din Bronx și de a tăcea împreună cu poeții întorși din China, încărcăți de mișcări molatice și de cețuri înalte, pulverizate cu dușul.

M-au luat la sânul lor și mi-au arătat cum se face focul când te plouă și nu ai pălărie de paie, cum să faci o piramidă din palme, dacă nu te lasă să treci frontiera, cum să-ți strângi cureaua, dacă crezi că te ții pe picioare de bună voie. Ceainicul

se afumă. Numai eu sunt de vină că nu înțeleg toate cuvintele, doar simpatia ritmului și biciul birjarului, curgerea râurilor noastre și cercelul din ureche, ursul ce dansează nevinovat pe note țigănești, în cerc între spirite puternice și reproșuri aduse slăbiciunii trupului.

traduceri din slovenă de
Paula Braga Șimenc

jazz story

Marele, unicul Thelonious Monk!

Ioan Mușlea

A cum niște ani, de la ferestrele unei vile înecate în verdeață, nu departe de locuința mea, se auzea când și când o muzică specială, de tot aparte, cum nu-mi închipuisem vreodată că poate să existe: se distingeau, precumpănitor, un pian și un saxofon tenor despre care nu știai, pur și simplu, ce să poți crede. Era un sentiment tulbure, amețitor. Omul care se delecta sistematic cu această muzică atât de stranie se numea Cornel Țăranu și este/era unul dintre compozitorii de vârf ai avangardei românești. Muzica atât de specială provenea de la un dublu LP, intitulat „Monk & Trane”, ceea ce vroia să însemne Thelonious Monk (la pian) și John Coltrane (la saxofon tenor). Cred că nu mai trebuie precizat faptul că (mai mult decât) modernitatea extremă a celor doi monștri sacri ai jazzului anilor 50-70, se întâlnea, de fapt, cu un ascultător pe măsură. După o vreme, am avut prilejul – împreună cu maestrul Cornel Țăranu – să văd un documentar splendid (produs de incontestabilul Clint Eastwood și semnat de Charlotte Zwerin; era intitulat *Straight no Chaser* și dedicat marelui Monk); m-a șocat și nu cred că am să pot uita vreodată comentariul amicalului meu după ce, pe ecran, minute în șir - își va fi făcut de lucru și de cap teribilul pianist: Cântă ca un porc, dar e genial!

Episodul anterior din Jazzstory se încheia cu evocarea concertului de prin anii '70 ai grupului *The Jazz Giants* compus din Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Kay Winding (trombon), Al McKibbin (bas) și Art Blakey, la tobe. La pian, nimeni altul decât Thelonious Monk (himself). Inițiatii și cunoscătorii au dat de bună seamă buzna la București și i-au întâmpinat pe yankei încă de la aeroport; în fruntea lor s-a aflat, pe tot timpul șederii lor în România, celebrisimul Zsolt Gyorgy, cel mai fin și mai profund și mai împătimit cunoscător al jazzului din țara noastră. De fapt, lui îi datorez faptul că m-am intoxicat și am devenit multă vreme dependent de această muzică blestemată.

Concertul în sine a fost bun și atâta tot; oamenii erau deja oboșiți, dar rutina și meseria i-a făcut să „nu aibă probleme”. Singurul, însă, care nu s-a prea putut desmetici a fost ... Monk. Cineva îi purta în permanență de grijă și îl conducea la pian unde îl ajuta să se așeze. De la concertul respectiv au trecut deja 40 de ani și nu mai îmi aduc aminte prea bine decât de piesa *Round Midnight* (titlul complet este, de fapt, *Round About Midnight*). Grupul intrase deja în acți-

une și își vedea de treabă; Monk, însă, rămăsese absent și nu schița nici un gest, nicio intrare. A fost probabil unul dintre cele mai dureroase momente legate de jazz de care am avut parte ... Dintr-o dată însă, cu o economie extremă, Monk a părut să prindă viață și a dus la bun sfârșit solo-ul - cap-coadă - de pian. Cred că a fost una dintre cele mai emoționante trăiri, pricinuită de un solo dumnezeiesc. Mi se pare ciudat și greu de admis/înțeles faptul că acest concert sau recital care a fost înregistrat de către TVR, astăzi este de negăsit. Am căutat multă vreme până am izbutit să dau de unele înregistrări sau chiar LP-uri ale grupului *The Jazz Giants*, însă nimic nu seamănă, nimic nu aduce cu ceea ce (cred) că am trăit cândva cu adevărat. La cel mult două zile după concertul din Sala Palatului, Monk se va opri la Londra și va înregistra patru LP-uri surprinzător de „solide” pentru casa de discuri Black Lion.

Aș dori să mai evoc un episod care ilustrează bizareriile și intensitatea trăirilor lui Monk. Povestea se petrece în 24 decembrie 1954 când Thelonious înregistrează cu Miles Davis (leader), Milt Jackson (vibes), Percy Heath (contrabas) și Kenny Clarke (tobe) pentru casa de discuri „Prestige”. Quintetul atacă piesa „The Man I Love”, totul decurge ca la carte, îi vine rândul să intre lui Monk care intervine în mare formă, însă - după nici două minute - nu mai „emite” nici măcar o singură notă: a încetat, pur și simplu, să mai cânte. Tăcerea se prelungește dramatic până ce Miles, exasperat, îl cheamă la ordine. S-a scris mult pe marginea incidentului și unii sunt de părere că Monk și-ar fi reluat, poate, solo-ul, ba chiar ar fi adus cine știe ce noi soluții nebănuite. Miles l-a înjurat însă și l-a numit „nomusician”. Înregistrarea este una de zile mari, toți sunt perfecți, însă Monk este diferit; el vede și construiește - sub ochii noștri - în chip vizibil ALTCEVA. Poate că - cine știe? - momentul e băntuit de geniu. Puteți asculta această interpretare cu totul și cu totul aparte introducând adresa <http://youtu.be/w3EGwUTQkFY>.

* Thelonious Sphere Monk s-a născut în anul 1917 în statul North Carolina. A fost - alături de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Charlie Christian și Kenny Clarke - unul dintre fondatorii/inventatorii stilului *bebop*. Mult mai important mi se pare însă faptul că prin stilul său unic și inconfundabil la fel ca și prin

thelonious monk quartet
with john coltrane at carnegie hall



compozițiile sale de o originalitate fără seamă, Monk a fost unul dintre marii individualiști și cei mai de seamă inovatori în ceea ce se consideră, astăzi, a fi jazzul modern. Familia sa s-a mutat la New York, tatăl s-a făcut nevăzut și mama a fost cea care l-a încurajat pe junele Thelonious să studieze pianul. La 13 ani câștigase deja de atâtea ori un fel de „olimpiadă de pian” organizată de teatrul „Appolo”, încât nu mai era acceptat să participe. Dar școala de-adevăratelea avea să-i fie Harlemul cu a sa fantastică viață muzicală și cu lumea fabuloasă a cluburilor unde puteai să-i ascuți pe cei mai de seamă muzicieni. Influențe hotărâtoare asupra junelui Monk au avut Duke Ellington, Fats Waller, Earl Hines și neîntrecutul magician al pianului *stride*, James P. Johnson, ultimul locuind la doi pași de învățăcelul său.

Este ciudat cât de importantă a fost pentru Monk participarea de lungă durată la așa-zisele „House-Rent-Parties” care - pentru amărății rămași datori cu plata chiriei - constituiau, pentru o bucată de vreme, un mijloc de salvare. Oamenii își puneau casa la dispoziția unor muzicanți pe care-i omeneau și - dacă aveau noroc - la sfârșit, după ce se făcea o chetă, mai puteau scădea câte ceva din datorie. Această experiență, la fel ca și „urmele” lăsate de întâlnirea - în anul 1932 - cu marele pianist orb, Art Tatum îl vor marca pentru totdeauna pe puștiul de numai 15 ani care, pe lângă toate cele înșirate mai sus, obișnuia să acompanieze la orgă corul religios din care făcea parte și mama sa. Din asemenea întâlniri și experiențe atât de ciudate nu putea, în fond, să ... țâșnească decât un stil nemaivăzut și - după o vreme - compozițiile fascinante/șocante semnate de marele Thelonious. Există, de altfel, o asemenea compoziție - de nici măcar două minute! - în care Monk își povestește și mărturiseste, în chipul cel mai tulburător și emoționant, ... izvoarele. Ea se intitulează „This is my Story, This is my Song” și vă sfătuiesc (aproape emoționant!) să vă aplecați asupra ei cu cea mai mare atenție; o puteți face fără probleme, încercând adresa <http://youtu.be/S-xaWXVZaPE>.

La numai 17 ani, Monk avea să pornească într-o călătorie „fără sfârșit”, devenind acompaniatorul unei predicatoare. Va ajunge astfel, în cel din urmă, la Kansas City, domeniul de predilecție al marelui Count Basie și țara de baștină a unicului Bird. Se va apropia cu acest prilej de pianista Mary Lou Williams care avea să-și dea seama de talentul său cu totul ieșit din comun și-l va sprijini în ambițiile și visele sale muzicale. De pe urma sfaturilor sale, stilul său ieșit oricum din comun va avea mult de câștigat în privința/direcția ritmică și a bogăției armonice. Mary Lou Williams își aduce bine aminte de tânărul Thelonious și de faptul că muzica sa - oricum dificilă, încă de pe atunci! - nu era „agreată” decât după miezul nopții și era considerată un fel de muzică de strigoi.



România, buget de austeritate pentru Londra 2012!?!?

Demostene Șofron

2012 este an olimpic, nu este deloc nouate pentru nimeni. Noutatea este alta, pe cât de neașteptată, pe atât de supărătoare și îngrijorătoare pentru noi. Și avem toate motivele să fim îngrijorați. Pentru România ca țară participantă, Jocurile Olimpice Londra 2012 nu se anunță deloc faste. Nici nu au cum, atâta timp cât de la bugetul de stat au fost alocate pentru anul în curs, doar 9 milioane de lei în loc de 68 câte au fost solicitate, 9 milioane la care se mai adaugă banii proveniți din accizele de la alcool și tutun, plus fonduri din partea Loteriei Române, suma totală ridicându-se la cca 30 de milioane de lei.

Mai mare rușinea! Subfinanțarea pune în pericol participarea României la ediția 2012 a Jocurilor Olimpice, ediție pentru care au obținut deja calificarea un număr de 63 de sportivi. Pentru alții - atletism, caiac canoe, lupte, judo, box, scrimă, handbal feminin, polo, tenis de masă, tir, natație - urmează turneele preolimpice, existând șansa de a ne prezenta cu aproape 100 de sportivi. Tot este puțin, în condițiile în care alte state vor prezenta loturi de peste 150 de sportivi, șansele noastre de obținere a unor locuri pe podiumul de premiere reducându-se simțitor.

Noi? Noi nu mai putem emite nicio pretenție. Bugetul alocat Comitetului Olimpic și Sportiv

Român - președinte Octavian Morariu - pune în pericol finanțarea programelor de pregătire existente, periclitează serios participarea sportivilor noștri la cea mai mare sărbătoare a sportului. Iar dacă vom avea sportivi pe podiumul de premiere va fi o pură întâmplare și nimic altceva. "Sportul românesc, citez din Octavian Morariu, trece prin cel mai grav moment de la Revoluție și până în prezent". Subscriem acestei afirmații. Subscriem gândindu-ne numai la faptul că participarea românească la Jocurile Olimpice de la Beijing, 2008, a însemnat numai ... 8 medalii (4 aur, 1 argint, trei medalii de bronz), o comportare mediocră, în condițiile unui buget de 60 de milioane de lei. Tot puțini sînt...

Să spunem lucrurilor pe nume. Sportul românesc trăiește într-o sărăcie lucie, 'merit' incontestabil al actualilor guvernanti. Rezultatele sportive de top sînt tot mai puține, cum tot mai puțini sînt și sportivii, aria de selecție restrîngându-se de la un an la altul. La jocuri sportive nu mai avem nici un cuvînt de spus și numai din amintiri nu putem trăi la nesfîrșit. La sporturi individuale stăm un pic, nu mult, un pic mai bine, rezultatele fiind sporadice, cu bucurii de moment și atât.

Concluzia? Din păcate pentru noi, sportul nu mai reprezintă România decît într-o mică măsură.

Noțiunea Sportul - Ambasador al României în lumea întreagă, se diluează de la o competiție la alta. Banii alocați de guvernanti sînt, repet, o rușine. Rușine, capitol la care putem trece dispariția multor baze sportive, dispariția multor cluburi /secții cîndva etalon - repet, nu putem trăi din amintiri, exodul sportivilor noștri spre alte țări, aducerea de sportivi străini expirați și de o valoare îndoielnică, lipsa unei infrastructuri serioase la nivelul copiilor și juniorilor, lipsa unui Minister al Sportului (!!!), mafia pariurilor, transferuri dubioase, conducători de club/comisii sau de federații în ancheta DNA-ului, procese și termene noi, acuze mai mult sau mai puțin fondate, scandaluri. Acesta este tabloul real al sportului românesc la început de 2012, an olimpic. Pentru alții, nu și pentru noi.

Și încă ceva... România este în urmă și cu pregătirile organizării Festivalului Olimpic al Tineretului European din 2013. Cînd fac această afirmație am în vedere faptul că nici pînă la ora actuală nu există un buget al comitetului de organizare (???) , că nu s-au desfășurat competiții - test pentru bazele sportive noi, ... Alte exemple negative care vorbesc de la sine. Stăm bine la nivel declarativ, acolo unde demagogia guvernantilor noștri este pe locul 1. Practic sîntem neputincioși, departe de realitate.

Cum va arăta România la Jocurile Olimpice de la Londra? Greu de anticipat. Cum greu de anticipat sînt și rezultatele. Să nu avem pretenții. Și dacă va fi să fie o medalie, să ne bucurăm și pentru ea...

Miron Duca și frumoasa fără corp, pictura

(Urmare din pagina 36)

mesajului receptat. Familiar și totodată straniu, jocul imaginal „însenat” fascinează prin tocmai echilibrul dintre ireversibilitatea unei anume configurări a elementelor iconice și potențialul practic nelimitat de evoluție/iradiere a acestora în lăuntru binomului Spațiu-Timp. Pulsția bergsoniană a Viului polarizează compoziția,

marcând centre tensionale, oscilând perpetuu între instinctul de conservare, vădit în tentativa de exorcizare a Stihilor, și vocația demiurgică, întemeietoare, sesizabilă în „suflul” ordonator ce transpune în filigran.

Arta sa, impetuoasă, ingenuă și totodată de o disimulată sofisticare, se individualizează prin raportul specific de tensiuni, prin cursivitatea gestului, prin echilibrul - aflat la limita verosimilului - între grafism și cromatism, și mai ales prin aptitudinea de a exterioriza un conținut afectiv particular fără a cădea în visceralitate, transfigurând complet vocea materiei picturale, care devine o „materie-gând”, imponderabilă și incandescentă, proiecție clinică a unei arderi

interne, subiective. O artă post-traumatică, devoalând selectiv arii de trăire maximală și negări de sine retorice, pictura lui Miron Duca se constituie ca modalitate de reluare în posesie a unui Sine obiectivat plastic și reintegrat apoi prin filtrul alterității. Devenind implicit și o reală *maieutike techne*, acest *modus operandi* în ordinul plasticii trezește persuasiv în interlocutorul său vizual fiorul unei iminente mutații identitare (vizând propriile repere conceptuale) insinuată gracil și periculos sub incidența luminiscentei fascinatorii a acestei „frumoase fără corp”, pictura.

*Miron Duca, născut pe data de 12 februarie 1952 la Boianu Mare, județul Bihor; absolvent al Institutului de Arte „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca, promoția 1975; cu studii de muzeologie la Institutul de Arte „Nicolae Grigorescu” - București (1989-1991); actualmente muzeograf în cadrul Complexului Muzeal Județean Bistrița-Năsăud; membru al U.A.P. din România din 1979. Expoziții personale: Cluj-Napoca; Târgu-Mureș; București; Bistrița; Dej, Besançon, Eisenstadt, Miskolc; expoziții de grup internaționale: Barcelona; Atena; Belgrad; Sandomierz; Stalowa-Wola; Montreal; Toronto; Lisabona; Szombathely; Montreuil Paris; Istanbul; Besançon; Caracas; Bienala Internațională de Artă - Arad; Nürnberg, Busigny, Condry. Premii: 1973 Cluj-Napoca, Premiul I la Simpozionul „Primăvara Studentească”; 1993 Premiul Național pentru Pictură al U.A.P. din România; 1999 Diploma de Excelență a Workshop-ului „Liviu Rebreanu”; 2000 Premiul pentru Arte Frumoase al Consiliului municip. Bistrița; 2004 Premiul pentru Arte Frumoase al Consiliului Chișinău; în anul 2004 este onorat cu Ordinul „Meritul Cultural” conferit de Președintele României.



rânduri de ocazie

Ibsen, pe ritmuri hollywoodiene și-un vag parfum de Mihalkov...

Radu Țuculescu

"Se mai poate juca Ibsen în zilele noastre, nu ți se pare cam prăfuit?", mă întrebă un coleg când s-a anunțat premiera cu Hedda. Am dat din umeri ambiguu, eram și eu încolțit de-un micuț simbur de îndoială dar mai bine am tăcut. Teama mea (vagă, ce-drept...) nu era atât pentru... Ibsen cât pentru de una dintre actrițele mele preferate, distribuită în rolul Heddei, rol care în "clasicitatea" sa nu se arăta a fi tocmai compatibil cu Imola Kézdi, căci despre ea este vorba, dacă mai era vreo urmă de îndoială... Iar când se vorbește despre ea, atunci se înțelege că mă refer la Teatrul maghiar de stat din Cluj și la un regizor care și-a găsit aici "echipa" ideală: Andrei Șerban.

Am intrat în "brațele" spectacolului... încă din hol, printr-un antreu cu pereți din sticlă unde, în mod miraculos, căzuse un adevărat covor de frunze ruginii, tomnatic, emanând o atmosferă romantică... Aparent! Frunzele acelea erau precum sentimentele eroilor: aproape uscate, cuprinse de ultime convulsii. Personal, când am pășit în sală, mi-am amintit, fără să pricep la început de ce, de *Fiesă neterminată pentru pianina mecanică*, filmul lui Mihalkov. Parcă intrasem în conacul moșierului rus unde zdrăngănea pianina (și Hedda are una...), unde plictiseala bîntuia prin aer și prin suflute, precum bîntuie prin cel al Heddei, și "dorul" de sinucidere așijderea, în același decor de toamnă arămie în prag de a-și da duhul. O vilă cu coloane, șemineu și oglinzi enorme, plină de flori care nu reușesc să încălzească (să bucure) pe nimeni. O încăpere largă de-o sobrietate indiferentă dominată de

portretul tatălui îmbrăcat în uniformă de colonel. Tată care pare s-o domine (vag... freudian) și pe Hedda, chiar mort fiind, împingînd-o spre gesturi extreme. Dar în acest decor, jocul pasiunilor se petrece în ritmuri de classic-jazz, de rhythm&blues, de șansonete... Superbe scene de pantomimă dansantă (precum cea pe *chanson d'amour*, de exemplu) sînt presărate ingenios în derularea evenimentelor dramatice. Sentimentele personajelor sînt mereu pe muchie de cuțit. Se "alunecă" degajat între plîns și rîs, fără a se cădea în patetic, în tragic-declamativ. Mereu ai senzația că actorii îți spun: haideti să ne jucăm puțin de-a gelozia, de-a infidelitatea, de-a sinuciderea. Căci și sinuciderea finală a Heddei (cu glonte din pistolul tatălui) e subtil parodică. Îmbrăcată în haina colonelului, lipită de ușa transparentă cu sîngele scurs din tîmplă aduce cu... o uriașă muscă strivită de sticlă care-ți provoacă, în cele din urmă, zîmbete... Se fac și se desfac triumphiuri amoroase în ritmuri și armonii hollywoodiene, se declamă jurăminte ori se proferă amenințări groaznice care nu prea sperie și nici nu conving pe deplin. Chiar și celebra ardere a manuscrisului nu mai puțin celebru e, pînă la urmă, de-o "măreață" inutilitate.

Într-un inspirat decor semnat de Carmencita Brojboiu, actorii au evoluat la înalți parametri, dovedind (pentru a citea oară?) nu doar talent ci și o extraordinară seriozitate față de meseria lor, atenți la cele mai mici detalii, colaborînd perfect cu regizorul. Aproape două ore și jumătate de spectacol continuu

care au trecut pe neobservate! Rar mi s-a mai întîmplat așa ceva.

Zsolt Bogdán joacă partitura cu o exuberanță infantilă, fiind aiurit și topăind caraghios ca un bătrînel cu aparente puseuri de senilitate, dar singurul care la urmă "iese bine" și... rămîne cu fata! Precum Woody Allen, în multe din filmele sale... Excelent Andriás Hatházi în rolul judecătorului Brack, un excroc sentimental și nu numai, mereu dornic de triumphiuri amoroase, total neserios dar capabil de șantaje sentimentale. Aniká Petho e "păpușa" perfectă, trece cu lejeritate de la un "mare amor" la altul, că doar nu are rost să sufere, viața-i scurtă... Și, cu toate acestea, actrița trezește simpatie așa cum o face și Csilla Varga, drăguța mătușică cu pălărioară caraghioasă. Ervin Szocs e convingător în rolul savantului iubitor de alcool, "hotărît" să se rateze cu orice preț. E un alt soi de sinucidere. Réka Csutak în rolul de mici dimensiuni al servitoarei Berta, se face remarcată chiar și atunci când doar îi "spionează" pe cei din casă. În mod firesc, dacă am început cu Imola (Kézdi) cu ea voi și încheia. A înțeles perfect cerințele regizorale. E distantă și rece, e pasională și amenințătoare atât cît trebuie, e calculată și frustrată de neputința de-a scăpa de... plictiseală. Dar buzele ei mereu dau impresia ca ascund un mic rîs care stă gata să izbucnească. Nimic patetic, nimic "țipător", pasiunea mocnește dar e mereu domolită și nu întotdeauna luată în serios... Această ușoară persiflare a sentimentelor care se degajă din jocul său, acea gravitate adesea doar mimată, o aduce pe Hedda-Imola în zilele noastre, ne-o face contemporană cu noi. Da, se mai poate juca Ibsen și-n zilele noastre. Așa cum o face Andrei Șerban împreună cu echipa sa de la teatrul maghiar clujean.

zapp media

Iarnă mediatică

Adrian Țion

Derută totală din informația meteo până-n monitorizarea internetului. Ba e o iarnă ca-n 1954, ba nu e. Ba ne-am împuținat cu două milioane în comparație cu 2002, conform datelor provizorii ale recensământului nefinalizat, ba cu mai puțin sau nici vorbă de așa ceva. Știrile sunt contradictorii și în privința tratatului ACTA semnat pe șest de România pedelistă, fără o dezbatere publică prealabilă. În câteva din cele 22 de state semnatarie au apărut deja protestele. Parcă nu ar fi fost suficiente cele antiguvernamentale, antiprezidențiale copiate la indigo pe diferite meridiane și susținute de nemulțumiți la multe grade sub zero. În Piața Universității, protestatarele au înapoiat doamnei Udrea pantofii cu tocuri primitive la inundății. Câtă ingratitude!

Tonul acestor derute l-a dat maestrul public numărul unu în agramatisme, nimeni altul decât mai vechiul „branconer” Traian Igaș, prins ilegal la vânătoare de cuvinte nedomesticite la timp. Uns pentru ignoranță slugoi la Interne al dinamicului Traian, el a băgat groaza în populație cu actualizarea nămeților de cinci metri din `54. Efectul recomandărilor sale prețioase date cetățenilor de a nu pleca la drum „în această perioadă dacă nu este *impetuos necesar*” a dus la golirea magazinelor alimentare în proporție de 80%. Când a văzut ce haos au produs vorbele lui, a băgat numaidecât nămeții în buzunar. I-a rămas afară un exemplar *impetuos*, rebel, imposibil de ascuns: incultura. Existența paronimelor îi joacă feste ministrului sărac

cu duhul. Ca să se laude că măsurile luate au fost bune, a adăugat că „nicio localitate nu e *vădită* de energie electrică”, în loc de „*văduvită*”, cum ar fi fost corect. Dar el, văduvit de cultură, apare de fiecare dată în fața națiunii ca o zebra fără dungi, vorba unui proverb, zice-se african, dar bun de aplicat oamenilor fără carte de pe la noi (dar cu diplome universitare!), inghesuiți în fața națiunii și a camerelor ca muștele la miere. De la vlădică la opincă, mediatizatele greșeli călătoresc pe viscol desenând profilul unei nații ce nu-și prea cunoaște propria limbă. Păcat că această amară constatare trece, practic, neobservată. Pancartele protestatarilor din piețele centrale ale marilor orașe sunt adesea, din păcate, pline de greșeli de scriere impardonabile, greșeli de elev de clasa a cincea, de tipul *Băse lasăne și dute!* Ce să mai comentați? Dictonul s-a schimbat. Ce-i este îngăduit lui Iupiter îi este îngăduit și oricărui muritor. Avem undă verde pentru orice fel de degradare! De la cea morală și orală, la cea ortografică.

Denaturările din mass-media românească nu țin numai de generalizarea geografică la nivel național a nămeților și a viscolului din Bărăgan, în vreme ce la Oradea, de pildă, nici nu ninge, ci și de pripeala comentării datelor în general. Nici Antena 3 n-a învățat nimic din entuziasmul preluării datelor estimative de la alegerile prezidențiale din 2009, care-l dădeau câștigător pe Geoană. Mai repede decât ar fi cazul, se prognozează ca la meteo că în urma scăderii cu un milion a populației țării ar trebui să

avem cu 80 de senatori mai puțin. Cred că nimeni nu s-ar opune la o asemenea reducere. Dar și scăderea anunțată e discutabilă atîta timp cît la recensământul din 2011 nu au fost incluse persoanele plecate din țară pe o perioadă îndelungată. Atunci am avea 19.042.936 de locuitori în total, spun cifrele, plus 910.264 de foști locuitori, plecați temporar din țară și cifra s-ar rotunji. Așadar, s-ar părea că am rămas 16.870.000 de români, 1.238.000 de maghiari și 619.000 de țigani. Dar cum să dai crezare acestor cifre când sute de mii de romi s-au declarat români pentru a nu fi stigmatizați? Se pare că ei sunt de trei ori mai mulți decât s-au declarat. Și apoi, despre corectitudinea activității cetelor de recenzenți ne vorbește însuși vigilentul CTP de serviciu la *Gîndul* românului năpăstuit, care s-a declarat „Invizibilul Popescu”, deoarece el n-a fost pur și simplu recenzat. Cine știe câți or fi ca el?

Ultima derută amintită aici (desigur, nu ultima) e Actul Comercial Împotriva Contrafacției (ACTA) semnat la Tokio în ianuarie. Nu se știe dacă este vorba doar de protejarea producțiilor artistice de pe net sau de instalarea unui *Big Brother* cu rol de a viola intimitatea internautilor. Oricum, primii supărați sunt cei ce folosesc internetul în scopuri ilegale. După ce hackeri din grupul „Anonyms” au atacat *site*-urile guvernelor slovac și polonez, oficialii celor două țări și-au cerut scuze pentru semnarea tratatului. La noi, Valerian Vreme, ministrul Comunicațiilor, a spus că n-a găsit „puncte nevralgice” în tratat și ca atare el urmează să fie implementat la vară. Până atunci se anunță fenomenul numit „freezing rain” (ploaia care îngheață) și cod portocaliu. Să înghețați bine!

Bicentenar

Carol Pop de Szathmári

Expoziție cu lucrări din patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca

Dan Breaz

Deși în prima jumătate a secolului al XIX-lea, Carol Pop de Szathmári (1812-1888) și-a desăvârșit studiile de artist plastic pe o cale proprie, acest lucru s-a întâmplat nu numai datorită unei vocații pe care, fără îndoială, s-a simțit îndreptățit să o urmeze, ci și în contextul unei viziuni sociale particulare asupra artei, potrivit căreia fotografatul nu avea încă statutul de artist, pe care astăzi i-l atribuim aproape implicit. Aparent paradoxal, acum, după două sute de ani de la nașterea sa, când celebrăm amplitudinea creatoare a personalității artistice a lui Carol Pop de Szathmári, tindem să ni-l amintim mai degrabă în ipostaza sa de artist fotograf, decât în aceea de artist plastic. De aceea, evenimentul expozițional *Bicentenar Carol Pop de Szathmári. Expoziție cu lucrări din patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca* (curator: Dan Breaz), al cărui vernisaj a avut loc în 31 ianuarie 2012, și-a propus, în special, să ne readucă în atenție valoarea deosebită a creațiilor plastice ale lui Carol Pop de Szathmári.

Comparat adesea cu artiști precum Gh. Tattarescu, C. Lecca, M. Popp sau Th. Aman, Carol Pop de Szathmári, născut în 11 ianuarie 1812, la Cluj, și-a evidențiat personalitatea artistică încă de la primele sale desene și acuarele realizate în Transilvania și în Țara Românească. Între 1831 și 1834 a urmat studii de pictură la Pesta și la Viena. Dacă la Pesta l-a întâlnit pe Anton Chladek, artist cu care urma să colaboreze ulterior, inconfundabila îndemănare în realizarea acuarelelor se pare că ar fi deprinsă de către Carol Pop de Szathmári în timpul studiilor sale vieneze. De altfel, interesul lui Carol Pop de Szathmári pentru călătorie și pentru perfecționarea propriei tehnici artistice l-a purtat în Italia, în Austria, în Germania și în Franța, de unde s-a întors în țară cel mai probabil în 1837, anul datării acuarelelor sale cu peisaje din Argeș, din Dolj sau din Văratecul Moldovei. Acest an a fost considerat un veritabil moment fondator pentru peisaj, ca gen de sine stătător, în sensul în care peisajul nu mai reprezenta doar fundalul unor portrete, ci însuși subiectul unor lucrări care, atunci când Carol Pop de Szathmári nu revenea asupra lor, își păstrau o spontaneitate inconfundabilă, mărturisind despre spiritul romantic al artistului.

Majoritatea artiștilor de factura celor cu care Carol Pop de Szathmári a fost frecvent comparat își făcuseră studiile la Roma, Paris, München sau Pesta și oscilau, din punct de vedere stilistic, între academism și romantism, așa după cum au observat recunoscuți istorici de artă, între care G. Oprescu sau V. Florea. Academismul și romantismul reprezentau principalele opțiuni stilistice în epocă, iar portretul, așa după cum am remarcat, rămăsese încă un gen artistic preferat. În același timp, a crescut interesul pentru compoziția istorică, de gen și pentru peisaj. De asemenea, în afara atenției acordate mediului social burghez sau aristocrat, a apărut un tot mai pronunțat interes pentru mediul social rural. Fiind în mod egal receptiv la toate aceste transformări, ceea ce l-a particularizat pe Carol Pop de Szathmári în contextul acestor opțiuni artistice specifice a fost și tendința romantică în care artistul se regăsea, datorită propriei sensibilități,

chiar dacă, în procesul creației sale, spiritul ordinii academiste era, la rândul său, de domeniul evidenței.

Pentru a pune în valoare fizionomia artistului celebrat la două sute de ani de la nașterea sa, evenimentul *Bicentenar Carol Pop de Szathmári. Expoziție cu lucrări din patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca* și-a propus să ofere publicului o viziune deopotrivă sintetică și relevantă asupra operei lui Carol Pop de Szathmári, în calitatea sa de personalitate artistică polivalentă. În acest sens, lucrările din patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca, respectiv *Scenă orientală*, *Portret de femeie*, *Cetatea Târnava*, *Curtea de Argeș*, *Biserica Stavropoleos* și *Tâg la Câmpulung (Muscel)*, surprind interesul constant al artistului pentru pictură, grafică și acuarelă, pentru majoritatea genurilor artistice, contribuind substanțial la consacrarea peisajului ca gen artistic de sine stătător și, de asemenea, la consacrarea acuarelei ca tehnică artistică de o deosebită finețe. Fiind un călător pasionat, Carol Pop de Szathmári a observat și a consemnat spontan scene reale și nu unele imaginate, așa cum încuraja practica vremii, astfel încât, în cursul peregrinărilor sale, acesta le-a fixat prin notații rapide, făcând apel la tehnica acuarelei, care, după cum se știe, presupunea din partea artistului execuția rapidă, identificarea imediată a tonurilor adecvate și o deosebită capacitate de sinteză.

În aceeași ordine de idei, ceea ce a l-a individualizat pe Carol Pop de Szathmári a fost și o anumită dualitate caracteristică procesului său de creație. De câte ori, în surprinderea tematicii, dovedește o abordare spontană, neintermediată de un control prea sever al gramaticii vizuale, lucrările lui Carol Pop de Szathmári se caracterizează prin petele mari și sigure de acuarelă și prin prospețimea cromatică. Odată întors în atelier, ductul contururilor sale se precizează, și, totodată, imaginile se întorc la principiile idealizante ale picturii academiste, ceea ce se evidențiază mai ales în pictura în ulei a artistului. Această dualitate a creației lui Carol Pop de Szathmári poate fi recunoscută și în lucrările expuse. În acest sens, apreciem că valoarea deosebită a lucrărilor din fondul patrimonial al muzeului poate fi remarcată în special în redarea spontană a aspectelor pitorești sau chiar insolite ale realității imediate, în capacitatea de a surprinde diferite tipologii umane și realități etnografice sau geografice, precum și în calitatea restituirii a creației lui Carol Pop de Szathmári. Astfel, printr-o remarcabilă capacitate de sinteză evocatoare, artistul reușește să ne comunice spiritul general al unei lumi trecute. În calitatea sa de artist al surprinderii efemerului, al clipei pasagere sau al scenelor pitorești, Carol Pop de Szathmári nu a fost un creator fără succesori, el fiind urmat de artiști precum Henric Trenk sau Amedeo Preziosi, acesta din urmă lucrând, de altfel, pentru o vreme, în colaborare cu Carol Pop de Szathmári.

Pe lângă ipostaza sa de artist plastic, Carol Pop de Szathmári a fost și un adevărat deschizător de drumuri în domeniul fotografiei. După V. Florea, Carol Pop de Szathmári, ca fotograf, a fost un



adevărat inițiator în plan mondial, fiind considerat primul fotoreporter de front din istorie. De altfel, foarte semnificativă pentru dubla sa vocație de artist plastic și, respectiv, de artist fotograf, a fost participarea lui Carol Pop de Szathmári la Războiul pentru independență din 1877, când, pentru a reda dinamismul luptelor, artistul a recurs deopotrivă la desen și la abilitățile definitorii pentru talentul său de fotoreporter.

În cadrul aceluiași eveniment, ca urmare a colaborării cu Asociația Artiștilor Fotografi din România, valoarea operei fotografice a lui Carol Pop de Szathmári a fost și ea sărbătorită, în continuarea expoziției cu lucrări din patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca, printr-o a doua expoziție, intitulată *Szathmári Pap Károly - Carol Pop de Szathmári*, care a cuprins 120 de facsimile după fotografiile realizate de reputatul artist. Aceste fotografii relevă un dublu interes al artistului, pe de o parte, acela pentru marea istorie, reprezentată de diferite personalități diplomatice, politice sau culturale, iar, pe de altă parte, acela pentru mica istorie, istoria adesea invizibilă a negustorilor, a sacagiilor sau a oamenilor străzii. Dacă în cazul personalităților politice sau culturale, artistul a căutat reprezentări ale acestora în ipostaze mai relaxate și în compania unor obiecte personale caracteristice, încercând astfel să depășească acele cadre sau poze impuse de tipicul vremii sale, în ceea ce privește reprezentanții marginali ai micii istorii, remarcabilă este surprinderea personajelor în calitatea lor de reprezentanți ai unei anumite clase sociale, într-un anumit moment tranzitoriu al istoriei. De aceea, nu de puține ori, Carol Pop de Szathmári s-a dovedit preocupat de reprezentarea tipurilor umane, apelând la limbajul unor vedute, în care interesul documentar se întâlnea cu verva unui povestitor pasionat. În același timp, atenția artistului de a pune în mod egal în lumină și personajele neidentificabile ale societății a fost în măsură să restabilească o mai complexă imagine globală asupra lumii timpului său. Surprinderea spiritului unei societăți ar fi fost, probabil, imposibilă, fără această deosebită capacitate a artistului de a-i detecta fizionomia de ansamblu.

Ansamblu cu blazon - dirijoare cu blazon

Mugurel Scutăreanu

○ aniversare a 55 de ani de existență nu este, după originea cuvântului, un jubileu dar, cu o minusculă licență, îl putem considera un jubileu plus...10%. Vorbesc, desigur, despre sărbătoarea din 27 ianuarie a *Filarmonicii de Stat Transilvania* din Cluj, manifestare programată cu aproape o lună întârziere față de principalul eveniment elogiat și anume primul concert al orchestrei care se numea atunci, la 4 decembrie 1956, *Filarmonica de Stat din Cluj*. (Motivele pot fi nenumărate și nu interesează, în fond). Impresionant este faptul că festivalul a reprezentat un conglomerat fericit de aniversări, corul filarmonicii împlinind 40 de ani (80% jubileu), iar *Cvartetul Transilvan 25* (50% jubileu). Plus semijubileul lui Cornel Groza, care conduce corul amintit tot de 25 de ani! Cu puțină statistică hazlie, trasă-mpinsă cu condeiul, am reușit să aduc toate cele trei compartimente ale marelui ansamblu care se cheamă astăzi *Filarmonica de Stat Transilvania* în sfera jubiliară. Și aceasta pentru că, pe drept cuvânt, toate merită cununi grele de lauri. Li s-ar fi convenit și o sărbătorire pe măsură, pusă la cale măcar de *autoritățile locale* (urâsc termenul) dacă nu de Ministerul Culturii. Dar pentru *autoritățile locale* arta este un ghimpe-n coaste (oare cui i-o fi trebuind?) iar Ministerul Culturii înțepenește-n neputință după fiecare Festival Enescu, așteptând, cu sacul gol, votarea următorului buget. De criză, bine-nțeles... Așa că, nobila casă muzicală de *Transilvania*, s-a sărbătorit singură, poate ușurel ajutată de parteneri, și zic „ușurel” fiindcă nici coșuri darnice cu flori, nici șampanie, n-am zărit în acea seara de 27 ianuarie. (Las' că ne vom sătura de aruncătură cu banii, peste numai câteva zile, la Balul Operei, eveniment monden pseudo-cultural).

N-am să vă povestesc serata - un concert nu se povestește, trebuie trăit - dar am să vă creionez un crochiu, subiectiv (că altfel nu poate fi, oricât m-aș strădui), cu tușe îngroșate pe unde cred eu că trebuie.

Debutul a aparținut celor patru Cavaleri de Transilvania - cvartetul - deși în program figura o uvertură, or locul unei uverturi este... în deschidere (asta ca să bat pleonasmul cât e cald). Cvadrupleții întru simțire, ne-au oferit lucrări bine sedimentate în timp: Cvartetul de coarde op.64 nr.5 în Re major *Ciocârlia* de J. Haydn și partea a III-a, *Rondo*, din *Concertul pentru cvartet de coarde* de Paul Constantinescu. Lucrarea de Haydn s-a arătat perfect echilibrată, așa cum era părintele ei, în ciuda unor îndrăznele armonice (pentru acea vreme) și cu un final strălucitor, ale cărui sclipiri vin cu deosebire de la prima temă, expusă pe nerăsuflăte, într-un *perpetuum mobile*. *Rondoul* românesc, curajos și inovator, a avut ritm și vână folclorică simțită așa cum trebuie. (Oare n-au *transilvanii* un disc cu piese populare?)

Și-acum vine partea neobișnuită (nu senzațională!) a concertului. Nu, nu e vorba de lucrări ci de dirijor. Care a fost Cornelia von Kerssenbrock! Îmi imaginez melomanul de rând citind afișul: „...larmonica *Transilvania*...așa,.... cvartetul, da,...*Burana*, i-auzi!...rijor...Cornelia (é) von ... O femeie? Dirijoare? Ei, asta trebuie văzut!” și uite-așa, din multe și variate motive, sala Casei de Cultură a Studenților a fost, practic, plină.

Venită după...uvertură, uvertura *Romeo și Julieta* de P.I. Ciaikovski ne-a amintit că este o lucrare pretențioasă, cu teme contrastante, cu un fuioar foarte stufos de sentimente în afara celui central, bineștiut. De aceea piesa are secțiuni de facturi deosebite și se dovedește greu de

condus, mai ales când te afli în fața unei orchestre pe care n-o cunoști - repetițiile unei săptămâni nu înseamnă mare lucru. Mai și începe, uvertura aceasta, cu un coral de suflători, moment extrem de gingaș. Mă temeam de el și îndreptățită mi-a fost teama, fiindcă „lemnele” n-au simțit anticipația exactă a intrării, atacând șovăitor. Că erau și neacordați, asta nu mai ține de șefa de orchestră. Așadar - debut ratat. Apoi treburile s-au mai dres și am avut tot timpul să mă uit la amazoana cu bagheta. Rasă ariană pură, umeri puternici, gestică hotărâtă, zvăcnet aspru din corp - semne de temperament și dovadă a unei surse abundente de testosteron. Încet-încet mi-am dat seama că Cornelia von Kerssenbrock este o foarte bună balerină, fluturându-și brațele feminine mai ceva ca fetele de la *Bolșoi Teatr* dar este binișor demonstrativă, exagerând cu unduirile și dând intrări inutile. De pildă, tema întâi, cea dramatică, a uverturii *Romeo și Julieta*, este construită pe motive ritmice drastice și conține intervenții zgomotoase ale percuției, printre care niște explozii de talgere. Aceste străfulgerări odată pornite, nu mai trebuie marcate de fiecare dată - instrumentiștii visează intrările cu pricina. Ei bine, războinică noastră blondă indica grațios fiecare scăpărare de alămuri lovite violent - un exces de zel propriu copilăriei șefilor de orchestră. Mi-a adus aminte de exagerările lui Mischa Katz. Am citit câteva materiale despre Cornelia von Kerssenbrock, referitoare la formarea sa și la locurile pe unde a dirijat, și dvs. puteți citi asemenea informații pe *Internet*, însă nimic nu se compară cu a vedea și a asculta omul pe viu. Părerea mea, umilă și personală, de bună seamă, este că, la uvertură, dirijoarea nu a stăpânit întru totul orchestra. Intrări neînțelese au mai fost iar reluarea coralului de suflători din apropierea finalului nu s-a arătat cu nimic superioară primei încercări.

Dar o luptă indecisă (ca să nu zic pierdută) nu înseamnă și pierderea războiului. Gloria avea să vină cu adorata lucrare vocal simfonică *Carmina Burana*. Știu că melomanii înrăiți cunosc foarte bine semnificația acestui titlu dar, pentru neofiți, cer îngăduința să spun două vorbe despre el. Când spunem *carmen*, puțini dintre noi trec de nominativ și, eventual, de aria iberică, ajungând până la esența latină, limbă în care *carmen* înseamnă...*cântec*. Cu *Burana*, treburile sunt încă și mai încălcite, prima dată gândindu-te le nemilosul vânt rusesc. De fapt această rădăcină, reprezentând numele latin al viitoarei Bavarii, a evoluat în timp spre Beuern și apoi Bayern. Concluzionând, *Carmina Burana* înseamnă pur și simplu *Cântece Bavareze* iar titlul complet al cantatei este: *Cântece din Bavaria: cântece profane pentru cântăreți și coruri, pentru a fi cântate împreună cu instrumente și imagini magice*. Lung, complicat, confuz, rău formulat.

Carl Orff a și-a clădit cantata, compusă în 1936, pe texte extrase dintr-un manuscris medieval, găsit într-o mănăstire din Bavaria în 1803. Versurile sunt în latina vulgară, germana și franceza medievală și au tematici diverse, de la filozofări comune despre capriciile *Fortunei*, până la adorarea naturii, satira politică și ecleziastică și, de bună seamă, iubirea (chiar mai...dezvelită, așa cum se arată ea lângă o cupă cu vin). Dar nu vreau să fac o

analiză a cantatei lui Orff ci doar să-mi explic succesul nebun pe care l-a făcut ea vineri la Cluj, sub bagheta Corneliei von Kerssenbrock. A fost un concurs de factori, o conjunctură favorabilă. Departe de a se uita cu îndoială la doamna cu bagheta, ansamblul s-a dăruit total, pe fața femeilor de pe podium înflorind o veritabilă expresie de triumf, un fel de : *vedeți că și noi suntem în stare?* Apoi, ce-i drept e drept, Cornelia a venit cu lecția bine învățată. Cu temeinicie nemțească, muziciana ceruse două repetiții numai cu corul dar după primele câteva minute din prima întâlnire si-a închis smerit partitura, a zâmbit fermecător și a mulțumit tuturor - urmau să se revadă în concert. Meșterul Cornel Groza își îndeplinise cu vârf și-ndesat munca sa, săvârșită oarecum în taină. Nu-i mai puțin adevărat că artiștii din cor cunosc lucrarea dintotdeauna, nu de azi de ieri... Peste toate acestea, melodica modală a pieselor, armonia de aceeași factură și ritmica plină de capricii a *Carminii Burana* trezesc primitivul din noi. Nimeni nu se mai gândește că un imm adus *Fortunei* (în debut și în final) n-ar avea de ce fi atât de apocaliptic (izbucnirile corului acolo sunt, la un moment dat, numai bune pentru a ilustra o imagine a Pământului după un război atomic!). Nimeni nu se mai gândește că există destule inadvertențe între muzică și text: de pildă, la un moment dat, primăvara este adorată prin intonații de-a dreptul triste, în tonalitate minoră! Toată lumea cade pradă impresiilor globale și acestea sunt extrem de atractive. Intervin intonații grele, uneori curioase și incitante, ale soliștilor vocali, orchestrația abundă în efecte coloristice strawinskiene, finalurile bruște îți taie respirația și-ți dau senzația, falsă, că ai în față o mare dirijoare. În fond, și mulți vor fi contrariați de ceea ce am să spun acum, *Carmina Burana* nu conține nimic profund din punct de vedere muzical - rămâne o culegere de cântece, tratate, ce-i drept, mai dichisit. Fiecare dintre ele poate deveni șlagăr dar textura discursului muzical rămâne subțire pe verticală.

Soliștii au impresionat în următoarea ordine: soprana Adela Zaharia - voce mobilă, sensibilă, expresivă, baritonul Adrian Mărcan - glas bun, care și-a onorat partida grea și lungă, plină de efecte neașteptate (printre care o întreagă secțiune cântată în falset) și tenorul Szerekován János - care a avut destule momente de nesiguranță în scurta sa intervenție. Dacă cumva a fost adus tocmai de la Budapesta (pe unde cu onoare cântă, zice-se), ideea n-a fost tocmai genială: avem noi tenori de clasă, pe-ai, prin preajmă...

Am mai notat cuvântul bine scris și spiritual al directorului Marius Tabacu, care și-a premiat (simbolic) compartimentele ansamblului și chiar...contabila (fără bani, nimic nu se mișcă!)

În *summum*, sărbătoarea din 27 ianuarie a Filarmonicii de Stat *Transilvania* a fost un succes notabil, nemaivăzând eu de multă vreme la Cluj două bisuri la nivel de ansamblu vocal-sinfonic (*Corul țiganilor* din opera *Trubadurul* de G. Verdi și reluarea imnului *O, Fortuna*). Felicitări tuturor - dirijori, soliști, *tutti*-ști - felicitări apăsate filarmonicii ca focar de cultură, o cetate în cetate, o fortăreață muzicală între zidurile Clujului modern. Un castel, mai bine zis, cu o singură și numeroasă familie nobiliară. În seara sărbătorii, Cornelia von Kerssenbrock venise în vizită la rude cu sânge albastru. ■

Arta pe gheață

Alba Simina Stanciu

Spectacolul de balet pe gheață "Spărgătorul de nuci", pe muzica lui Piotr Ilici Ceaikovski, a avut loc în seara zilei de 18 ianuarie 2012, pe scena Operei Române din Cluj Napoca. Noutatea adusă în ochii publicului o reprezintă dansul pe gheață al balerinilor ruși din St. Petersburg.

Arta pe gheață, prin Compania „Saint Petersburg State Ballet on Ice” a fost o premieră pentru iubitorii de balet clasic ai orașului Cluj Napoca. În egală măsură a fost și un spectacol atipic. Spun atipic, deoarece, contrar accepțiunii clasice a baletului în vârful poantelor, dansul balerinilor era executat în vârful metalului care „taie gheața”. Patinele preiau rolul dansatorului, al salturilor și al pașilor siguri, al piruetelor sau *entrechat*-urilor. În universul dansului, repaosul nu-și are locul. Imobilitatea pare ceva forțat sau poate o stare de trecere.

În arta scenei, de multe ori, se întâmplă un fenomen neașteptat, dar care este, în realitate, perfect explicabil și logic și care reprezintă o urmare firească a unui punct oarecare de plecare. Același fenomen s-a întâmplat și cu dansul, iar punctul de plecare l-a constituit experimentul. Dansul a fost cel care a suportat consecințele. Era inevitabil ca baletul să nu însemne o preocupare și un câmp experimental pentru coregrafi. Ideea de „zbor” și grație a balerinei romantice este preluată, în viziunea Companiei baletului rus pe gheață, de către balerini pe patine. Poate fi considerată o lovitură decisivă dată „baletului alb”, idealului grației, armoniei și purității imaginate de romantici.

Privind din prisma istoriei, „Saint Petersburg State Ballet on Ice”, celebra trupă de balet pe gheață, a fost fondată în anul 1967 de către coregraful Konstantin Boyarsky. Se înscrie pe linia remarcabilei tradiții a baletului clasic a școlii din St. Petersburg, fiind pusă în scenă pe un patinoar instalat în spațiul tradițional al teatrului! Rezultatul este simplu și evident. Balerinul cedase rolul unui «personaj» de factură artistică, înscris pe linia ineditului, balerinului - patinator.

Pregătiți fiind de către coregrafii ruși, axați pe rigori impuse de arta baletului clasic rus, echipa de balerini pe gheață din St. Petersburg, majoritatea cu un palmares de medalii internaționale la patinaj artistic, au susținut peste 7000 de spectacole în întreaga lume.

Trebuie să menționăm faptul ca noutatea dansului pe patine, dar nu pe gheață, ci pe scenă, prin patine cu rotile, trebuie căutată la începutul secolului XX, când, artiștii avangardei ocupă scena baletului clasic. Ideea de patinoar a fost introdusă în scena de balet în anul 1922, prin întemeietorii Companiei Baletului Suedez, Rolf de Mare și Borlin, cu piesa de balet Patinoarul („Skating Ring”).

Spectacolul de premieră, care a avut loc la 20 ianuarie 1922, la teatrul „Champs-Elysees” a fost întâmpinat de public cu fluierături. Motivul este simplu. Pe scenă își fac apariția balerini, care aleargă pe patinoar, idee ce simbolizează anihilarea individului și monotonia vieții într-un oraș ca Parisul. Cu această idee, pictorul Fernand Leger cochetează și o exploatează până la limită în pictarea decorului mașinist. În contextul acestui decor, balerini dau impresia că ar pătrunde în interiorul industrializării mașiniste a patinoarului.

Dansul pe gheață, în schimb, este tributary spațiului, și nu oricărui tip de spațiu, ci unul organizat după reguli estetice clare, pentru că o scenografie, în funcție de modul cum este

concepută, poate ridica, la un nivel superior sau poate „ucide” o compoziție de balet.

Sucesiunea de decoruri din spectacol întregeste atmosfera de basm. Printr-o cromatică rece, folosind nuanțe de albastru și alb, pentru a sugera peisajul de iarnă, scenograful schițează conturul unor brazi încărcăți de zăpadă. Opus acestui decor, într-o cromatică caldă, specifică artei ruse, artistul redă interiorul salonului în care se desfășoară acțiunea poveștii spărgătorului de nuci. Artistul reproduce ancadramentul și drapajele unei locuințe specifice unui mic orașel din Germania. Aici decorul încadrează spațiul. Decorul, în mod natural o pânză bidimensională, trebuie să preia funcția spațiului, deci să câștige, în plus, volum. Prin urmare, decorul de scenă trebuie perceput ca tridimensional. Are rolul de a încadra în timp și în spațiu, fiind o pânză pe care creează mișcare siluetele dansatorilor.

Un moment cheie în scenografia „Spărgătorului de nuci”, în actul întâi al piesei, îl constituie succesiunea de tablouri, asemeni unor construcții mobile, purtate de balerini pe scena rezervată patinoarului. Tablourile îi acopereau în totalitate. Rolul balerinului, din centru focalizator al scenei este preluat de balerinul-decor, într-o concurență cu balerini pe gheață. Din principiu al animatului, balerinul poate fi reprezentat și ca static, ceea ce nu înseamnă, neapărat, că se subordonează inanimatului. Repaosul poate avea, în sine, mișcarea și viața sa.

Scena, rezervată exclusiv dansului pe gheață, câștigă mai multe centre de interes.

Răsturnarea vechilor valori era evidentă. Părăsind anonimatul, pictura de scenă a devenit, din figurant, un personaj activ al spectacolului; altfel spus, decor mobil. Și, înzestrat fiind cu posibilitatea de a se mișca pe gheață, decorul câștigă funcția de antropomorfism. El poate prelua unele dintre ipostazele balerinilor, concurând, astfel, cu aceștia din urmă, la direcțiile de expresie ale spectacolului. Prin însuflețirea dată de mișcare și de construcția creată, decorul își multiplică canalele de comunicație.

Ideea succesiunii tablourilor purtate de balerini pe scenă nu este o noutate. O regăsim în anul 1924, când Pablo Picasso semna decorurile și costumele pentru piesa de balet „Mercur”. Prima reprezentație a fost în cadrul Les Soiree de Paris, prezentată de Count Etienne de Beaumont, la Theatre de la Cigale, la Paris, în 15 iunie 1924. A fost un spectacol-scandal, judecat aspru de amatorii de balet, dar reluat, trei ani mai târziu, la Teatrul Sarah-Bernhardt, de Serge Diaghilev.

În ceea ce privește multitudinea de costume care au fost prezente în spectacol, se poate vorbi despre unitate în diversitate: de la celebrele balerine care poartă tutu, până la personaje de poveste sau măști ce imaginează regnul animal - șoareci, toate se regăsesc în „Spărgătorul de nuci”. Într-o eventuală interpretare, se poate vorbi chiar despre rolul de „pretender” în costumul de balet, prin balerini decor, costumați în tablouri. Balerini pretind a fi decor mobil în scenă, dar și costum - tablou. Prin urmare, costumul se diferențiază în funcție de legile dictate de scenograf. Există mult contrast în costumele spectacolului, dar și consonanță.

Ansamblul unui costum prezintă o unitate rezultată din asocierea unor părți. Costumul uzual în scenografie, tutu - este prezent în dansul personajului Marie. Cel atipic este reprezentat de măștile balerinilor șoareci purtate pe cap.

Ornamentația bogată, chiar stridentă, broderia aplicată, o regăsim în costumul păpușilor rusești, spaniole sau franceze. Materialul greu, masiv al costumelor din catifea îl întâlnim la dansatorii prezenți în casa domnului Stahlbaum. În contrast, materialul ușor, fluid, vaporos apare în costumul fluturilor sau al personajului Marie.

Incluzând valoarea semiotică a costumului, deducem că face parte din categoria obiectelor funcționale, fiind un produs destinat scenei și dansului, dar, în special, personajului interpretat. Ideea poate fi dusă mai departe, astfel încât costumul este un produs al culturii și civilizației unui popor. Dar, dacă s-ar fi impus numai legea funcțională, nu ar fi existat legătura dintre decor și costum, între transparență și materialitate, între concept și formă. Corelația obiect - termen, în studiul asupra costumului nu poate fi concepută fără o privire generală asupra piesei de balet, a personajului interpretat, dar și a gândirii și civilizației unui popor sau a ritmului în care au evoluat. Costumele trăiesc prin contrast cromatic puternic, pe fundalul decorului de iarnă.

Stabilitatea, ca element al continuității costumului clasic în scena de balet a suferit modificări prin prezența patinelor. Fluiditatea costumului fluturilor lasă loc elementelor masive regăsite în costumul păpușilor franceze sau spaniole. Ritmul schimbărilor joacă un rol activ.

Diferențele dintre costume se datorează și semnelor distinctive, înzestrate cu valoare de simbol, adică costumele personajelor basmului.

Un factor important în scenă este lumina. Aceasta contribuie la crearea unei „atmosfera de vrajă”, cum spunea Danovski. În dansul și costumele fluturilor pe gheață, publicul a asistat la un moment unic. Spațiul scenei, aflat în obscuritate, trăiește doar prin dansul costumelor fluorescente. Ringul pentru „zborul pe gheață” este subliniat prin culori puternice, stridente, care pictează imagini. E greu să găsești echivalentul pentru a traduce această puternică impresie estetică: ireală, senzațională sau simplu, artă de înaltă clasă.

Efectele de lumină și zăpadă naturală întregesc ansamblul de basm creat.

Imagini de mare forță vizuală au fost construcțiile piramidale umane, realizate din corpurile balerinilor ruși. Spațiul destinat patinoarului nu se desfășoară numai pe orizontală, ci se interferează cu verticalitatea balerinului aflat în mișcare, deoarece balerinul este o sculptură cinetică, iar baletul - o artă a spațiului. Balerinul a executat într-un timp scurt, o multitudine de variante de sculpturi în spațiul rezervat patinoarului.

Artele îmbinate pot crea unitate, pot da viață spațiului scenei, altfel rămas incolor. În spectacolul „Spărgătorul de nuci”, fiecare artă preia însușiri de la o altă artă. Prin urmare, se schimbă perpetuu rolul de artă singulară.

Scena, unde dansul pe patine, muzica, costumele, decorul, lumina și culoarea formează unitate, se poate numi spațiu al mai multor arte, supuse permanent transformării și tributare momentului artistic sau un singur spațiu unde artele crează unitate.

Adevărați profesioniști în arta spectacolului, încă de la începutul sec. XX, artiștii ruși revoluționează și uimesc, chiar și astăzi scena de balet. Asta pentru ca reușesc să creeze arta, chiar și pe gheață.

Intrarea de urgență în țara promisă

Claudiu Groza

Reprezentanți a șase prestigioase teatre din Europa și Israel - Teatrul Național al Greciei din Atena, Teatrul "Garibaldi" din Palermo, Schauspielhaus din Graz, Teatrul Național "Habima" din Tel Aviv, Teatrul Național al Cehiei din Praga și Teatrul Maghiar de Stat din Cluj - s-au reunit între 26 și 29 ianuarie la Graz în cadrul unui festival cu temă oarecum atipică. Intitulat "Emergency Entrance", adică "intrare de urgență", în contrast cu "ieșirea de urgență" din spațiile publice, festivalul - impecabil organizat de gazdele austriece - a încheiat proiectul omonim demarat în urmă cu mai bine de doi ani, având ca punct de plecare una din cele mai spinoase probleme sociale ale umanității contemporane, migrația. Timp de doi ani, actorii, regizorii, scenariștii etc., din cele șase teatre au căutat mijloacele de transpunere artistică a temei asumate, s-au documentat - toate producțiile au la bază situații reale -, au realizat, în cooperare, ateliere de lucru, schimburi de experiență, concretizate și acestea la festival prin savuroase mini-spectacole care au completat, alături de discuțiile publice, programul extrem de strâns al celor trei zile.

Extrem de diferite ca abordare și subiect, toate spectacolele prezentate au avut câteva elemente comune, care le-au integrat perfect în tema proiectului "Emergency Entrance", chiar dacă uneori tatonările au dus la lipsa de rotunjime a unor producții. Trebuie să remarc însă că fiecare propunere este validă artistic și estetic. Nu avem de-a face cu simple montări de teatru social, teziste și militante, ci cu acte artistice de bună calitate, care transfigurează în coduri teatrale o temă socială. Așadar, elementele comune au fost vârsta participanților la proiect, în general oameni tineri, dinamici, cu acuitate socială, apoi economia de mijloace cu care s-au realizat spectacolele și, mai ales, "unitatea în diversitate" a poveștilor aduse pe scenă, care m-a făcut să conchid, la una din discuții, că, indiferent dacă vorbim de migrația dinspre sud spre nord ori dinspre est spre vest, din Africa neagră în Israel sau din România în Italia, mobilul celor care își părăsesc casele natale este aspirația către o "țară promisă", acel Eldorado în

care dispar toate problemele lăsate în urmă. Mai mult, s-a mai conchis de-a lungul dezbaterilor, toate națiunile devenite acum ținte ale migrației au cunoscut în diverse momente ale istoriei lor o experiență asemănătoare, fie dacă ne referim numai la sicilienii care au migrat în Germania în primele decenii ale secolului trecut.

Din rațiuni nedorit obiective, am văzut două din cele șase spectacole doar pe dvd, așa că am o impresie oarecum mediată asupra lor.

Olga cea invizibilă de Yannis Tsiros (Teatrul Național din Atena, regia Yiorgos Paloumpis) este povestea unei tinere bulgăroaice vândută și cumpărată de diverși traficanți de carne vie, care sfârșește la un moment dat închisă timp de 14 luni într-o cameră, cu câte 10-15 clienți pe zi, ca să recupereze "investiția" cumpărătorului ei. În acest timp are de-a face cu oameni de tot felul, de la cinici fără scrupule la sadici, înfruntând totul singură, fără speranța evadării. Artiștii greci au utilizat un spațiu de joc foarte limitat, exact ca o cămăruță mizeră, cu un pat și un scaun, prin care se perindă personajele. Accentul a căzut mai ales pe forța dialogului, pe întâmplările prin care trece Olga, cu momentele ei de dezabuzare și crizele nervoase. Au jucat în spectacol Grigoris Galatis, Vassilis Karampoulas, Lena Papaligoură și Yiorgos Tsouris.

Oamenii din bărci, producția Schauspielhaus Graz (regia Christine Eder, dramaturg Regina Guhl) abordează un subiect prezent adesea în buletinele de știri europene: migrația cetățenilor din nordul Africii spre coastele Europei de Sud. Chestiunea a fost serios documentată de austrieci, care au vizitat chiar "insula refugiaților", Lampedusa, și au constatat "capcanele" tratatelor politice ale spațiului Schengen și Uniunii Europene, care prevăd că refugiații trebuie să ceară drept de ședere statelor în care ajung întâi, ceea ce avantajează țări mai "ferite", ca Germania și Austria, dar creează probleme serioase în Spania, Italia sau Grecia.

Spectacolul are trei secvențe, prima încercând reproducerea - imposibilă, evident - experienței unei familii de refugiați de către niște europeni care participă la un concurs, a doua constând în lectura

unor fragmente de jurnal ale imigranților, pasaje din legislația europeană și varii mărturii, iar a treia este filmul echipei de artiști în vizită pe insula Lampedusa. Spectacolul are o complexitate intrinsecă, deși mijloacele folosite - colaci de salvare, pânze de cort, scaune de plajă - nu sunt spectaculoase, chiar dacă ele capătă o uimitoare versatilitate semantică de-a lungul reprezentației. Evident, filmul din final dă spectacolului o dimensiune emoțională, încărcându-l astfel cu sens, retrospectiv, și provocând spectatorul să se autochestioneze asupra clișeele și prejudecăților pe care le are în privința refugiaților. *Oamenii din bărci* a fost interpretat de Bernhard Dechant, Marion Reiser, Franz Solar, Jan Thurmer.

Cehii de la Teatrul Național din Praga au propus la "Emergency Entrance" un subiect comun statelor est-europene, cel al minorității rome, marginalizată și incriminată global de majoritate. *Vecinul meu, dușmanul meu* de Viktorie Cermakova și Matej Samec, prima semnând și regia, a fost cel mai "opulent" spectacol jucat la Graz, din punct de vedere scenografic, dar direcțiile deschise de scenariul interesant conceput au devenit în final un handicap pentru creatori, așa că spectacolul nu are propriu-zis un final. Începutul este însă savuros, parodiind o conferință pentru incluziunea romilor, în care se bate apa în piua în limbajul tipic al birocrăției europene, unde banii sunt cheltuiți pentru strategii și proiecte de evaluare, fără rezultate concrete - de data aceasta scopul este tipărirea unei cărți poștale "rome"! Acestui fir principal i se adaugă discursuri de extremă dreaptă, certuri între țigani și organizatorii conferinței, încă nedezbărați de prejudecăți, fragmente dintr-un roman bizar din secolul 17, "Țigani", de Karel Macha. Din păcate, până spre final, spectacolul devine aglomerat și confuz, calitățile sale rezidând în detalii și caracteristici ale personajelor, de la raportoarea conferinței, snoabă și incontinentă verbal la "sponsorul" care-și scapă mereu cheile cu care închide ușile, lăsându-i pe romii "indisciplinați" afară, la țigani care înjură guvernul pe ritm de hip-hop sau câștigă premii la "Gypsy Spirit Awards". Au jucat Ladislav Goral, Vojtech Lavicka, David Matasek, David Tiser, Daniela Vorackova.

O propunere de interes pentru români au avut sicilienii de la Teatrul Garibaldi. *Cui i-e flică de o menajeră?* de Giuseppe Massa, care semnează și regia, redă povestea a doi imigranți români în Italia, care lucrează, travestiți în femei, în casa unei italice cu dizabilități locomotorii, pe care ar vrea să o jefuiască. Spectacolul pune în relief nu numai relația celor doi cu stăpâna frustrată sexual, umorală și care-i urmărește pe camerele de supraveghere, ajungând în cele din urmă să-i supună, într-un final fantasmatic, ca pe doi câini, ci și relația dintre cei doi, unul dorind neapărat să-și șteargă trecutul și refuzând nu doar să se mai întoarcă acasă, ci și să mai vorbească românește, al doilea sperând că își va deschide, după revenirea în țară, un magazin cu banii obținuți din jaf. Artiștii italieni au configurat cu acuratețe acest conflict intra-etnic, ca și condiția de cvasi-sclavi a românilor, care caracterizează destinul multor menajere angajate în familii italiene. Spectacolul are câteva momente remarcabile, de la debutul în care sunt citite extrase din presa italiană, referitoare la crimele românilor - cuvintele român/România fiind rostite în cor de cei trei actori, cu trimitere clară la manipularea mediatică prin care s-a creat ostilitatea publică față de imigranți, și până la povestea călătoriei românilor spre Italia, pe care "menajerele" i-o spun stăpânei, o călătorie halucinant-münchausiană.



Draculatura

foto Lupi Spuma

Cui i-e frică... s-a bazat aproape exclusiv pe intrigă, elementele de decor utilizate fiind minimale - căruciorul stăpânei, niște mopuri și cărpe. Actorii - care au fost la Cluj la un atelier, anul trecut - au vorbit chiar românește în spectacol. Interesant a fost că la discuțiile de după reprezentație, publicul austriac a avut nevoie de explicații cu privire la atitudinea italienilor față de imigranții români, un subiect foarte puțin mediatizat în Austria. Spectacolul a fost interpretat admirabil de Emiliano Brioschi, Massimiliano Loizzi și Simona Malato.

"Mirajul italian" a fost prezent și în *Draculatura sau proiectul Brand Stroker*, spectacolul prezentat la "Emergency Entrance" de Teatrul Maghiar din Cluj (scenariul Robert Lakatos și Cecilia Felmeri, în regia primului). Am văzut producția la premiera clujeană din septembrie 2011, când am și scris despre ea. Iată un fragment:

Povestea se încheagă în jurul unui director de cămin cultural, care a compus un imn de celebrare a virtuților eroice ale lui Vlad Țepeș, nedreptățit de postura de personaj literar. "Cartea lui Stroker (!, cuvântul are în engleză și niște conotații licențioase) mi s-a părut niște aberații", declară la un moment dat personajul, decis să înalțe în fața clădirii pe care o conduce un monument în cinstea eroului. Drept pentru care se pornește să caute "modele" pentru cei trei ticăloși ce ar figura "trașii în țeață" ai nemilosului, dar dreptului voievod. Asta în timp ce soția-secretara sa, Gennifera, pune la punct, împreună cu misteriosul "oficial" Costi, proiectul "european" din care să vină finanțarea monumentului. Alte câteva personaje gravitează în jurul acțiunii, de la tanti Kati, cea care vede în adulterul Genniferei o posesiune a acesteia de către diavol, la nea Dobrin, patriot pitoresc, la Anita, sprijinitoarea familiei din Italia, unde lucrează mai mult sau mai puțin legal, ori la Grotta, avocatul care vine să despăgubească familia Anitei după moartea ei accidentală. În cele din urmă, acești bani vor asigura împlinirea visului de a oferi românilor și lumii "adevărata istorie a lui Dracula", ca erou național și furnizor de beneficii turistice locale.

Spectacolul alături de scene rizibile - precum monologul lui nea Dobrin - cu altele atroce - în secvențele documentare video ce apar adesea, dar și cu un climax emoționant, spre final, în care idealismul rural se combină cu dimensiunea strict și pur umană a vieții banale, a suferinței de care te poate scăpa, precum un idol aproape zeiesc, "mântuitorul" Vlad Țepeș. Un mit e înlocuit de

altul, fără ca, în fond, osia lumii să-și schimbe rotația.

A doua viziune a spectacolului, la Graz, mi-a confirmat opiniile, pentru că spectacolul "s-a așezat" între timp, a câștigat coerență și fluiditate, iar dihotomia dintre pregnanța secvențelor video și o anume estompere în jocul actoricesc - reproșată de unii spectatori atunci - a dispărut. Cele două spectacole din Austria au decurs impecabil, cu mari emoții la prima reprezentație, mult mai calm la a doua, aplaudate însuflețit de spectatorii au fost foarte curioși la final nu doar de felul în care s-a construit spectacolul, ci și de detalii despre Cluj și Transilvania. Să reamintim actorii din *Draculatura*: Áron Dimény, Júlia Laczó, Csongor Köllő, Levente Molnár, Kati Panek, Lóránd Farkas și Enikő Györgyjakab.

Tot de la un subiect prea puțin mediatizat în Europa au plecat și artiștii de la Teatrul Habima. *Țara promisă* (regia Shay Pitowsky, dramaturg Shahar Pinkas) combină experiențele traumatiche ale refugiaților de război din Africa neagră, primiți cu rezervă, după nesfârșite interogatorii, în Israel, dar fără dreptul de a munci acolo, sortiți așadar unei vieți cvasi-ilegale, și o confruntare a evreilor cu propriul lor destin de refugiați, de marginalizați, de victime ale altor războaie. Un spectacol amplu, cu o sumedenie de istorii care se suprapun, interferează, se reiau, de la cea a lui Ali, care nu-și mai amintește propria viață, hărțuit de ofițerii de imigrări, la fetița de 12 ani care-și povestește călătoria plină de frică prin diverse țări africane, cu mama sa, ori la monologul xenofobului evreu, similar până la detaliu cu cel al extremistului european ("Cine vrea să trăiască lângă un trib?") și splendida scenă în care evreii își caută rudele pierdute în război.

Țara promisă este un spectacol profund emoționant, în care imigrantul este oglinda "indigenului", acesta din urmă fiind de multe ori un refugiat la rândul său, prin părinți ori bunici. Câteva dialoguri și monoloage, câteva schimbări de haine și identități, un decor figurând granița cu garduri metalice parcă a vieții însăși - căci israelienii sunt ei înșiși niște refugiați de război în țara lor -, aceste câteva elemente au edificat un spectacol tulburător, care a catalizat, într-un fel, toate poveștile narate la "Emergency Entrance", fiecare cu doza sa de persiflaj, parodie, experiență intimă, emoție sau empatie. Au jucat: Naama Armon, Oded Erlich, Elinor Flacksman, Led Gelfenstein, Harel Morad, Shahar Raz, Yuval Schlomovitch.

scenografice tridimensionale au căpătat o pregnanță mai mare decât în celelalte spectacole, coordonarea dintre actori, păpuși și imagine - mediată, evident, regizoral - se face cu o anumită siguranță degajată, ca și eclerajul, în general senzația este a unor profesioniști deja adaptați la condițiile speciale ale acestui gen de reprezentație.

20000 de leghe... este, astfel, un spectacol atent lucrat și, în general, bine jucat, deși condiționările scenariului nu permit o dinamică scenică atât de spectaculoasă ca în *Tovarășul de drum*, de pildă. Povestea căpitanului Nemo și a misteriosului său submarin Nautilus, ce străbate adâncul mărilor trecând din Marea Roșie în Mediterana ori alunecând pe sub banchizele polare are însă doza ei de spectaculos, mai ales în coerența relației scenice dintre personaje (actori și păpuși), păpuși - pești, caracatițe - și scenografia 3D, cu diverse animale ce ies parcă din ecran și după care copiii din sală întind mâna - morsele, de pildă. Premiera orădeană a ținut trează atenția copiilor - destui sub 7 ani, adică sub vârsta



Țara promisă

foto Lupi Spuma

Repet, în ciuda provocării de a transpune artistic o temă socială, producțiile jucate la Graz n-au fost discursuri cu "morală", ci *spectacole valide estetic*, dincolo de împlinirile/neîmplinirile lor. Or acesta este, cred, extraordinarul merit al artiștilor implicați în proiectul "Emergency Entrance", care și-a demonstrat, prin festival, succesul deplin. Am învățat să ne privim mai atent, cu mai multă înțelegere, iar mare parte din spectacole au declanșat deja dezbateri publice în țările lor, contribuind poate la găsirea unei soluții la cea mai mare problemă umanitară din lumea de azi. Proiectul "Emergency Entrance" a fost coordonat artistic de Regina Guhl, iar festivalul a fost organizat de Schauspielhaus Graz (director Anna Badora, manager de proiect Lisa Klien), cu sprijinul teatrelor participante, al Uniunii Teatrelor din Europa și cu finanțare de la Uniunea Europeană, prin programul Cultura 2007-13.

recomandată în pliantul de promovare -, care au gustat cu plăcere, deși foarte liniștiți, spectacolul.

Interpretarea a fost întrutotul conformă intenției montării. Au jucat Rin Tripa, Florin Stan și Igor Lungu în rolurile "prizonierilor" lui Nemo - cel din urmă cu oarecare probleme de tonalitate a replicii, în timp de Florian Silaghi a fost un Nemo cu alură de "alien", asistat de câteva păpuși cu aceeași bizară înfățișare. Păpușile - oameni sau animale - au fost manevrate cu finețe de Ioana Dagău, Zentania Lupșe și Alexandru Pop. Un pic iritant - dar observația are o doza de subiectivism - mi s-a părut timbrul vocii Povestitorului (înregistrată), un bas onctuos și adormitor.

Dincolo însă de aceste observații, *20000 de leghe sub mări* mi s-a părut un spectacol pentru copii fermecător, care poate ține aproape de teatru o generație din ce în ce mai deprinsă cu o cultură vizuală tehnologizată și extrem de dinamică. Montarea de la Oradea ține echilibrul între tehnologie și interactivitate umană, aceasta fiind cea mai mare calitate a sa.

Teatru... 3D

Formula "teatrului tridimensional" adresat cu preponderență copiilor, inițiată de regizorul arădean Radu Dinulescu, a fost concretizată și la Teatrul "Regina Maria" din Oradea (Trupa Arcadia) în spectacolul *20000 de leghe sub mări*, după romanul omonim al lui Jules Verne, cu premiera în 21 ianuarie. Dinulescu a mai montat până acum două astfel de spectacole, *Călătorie spre centrul pământului*, tot după Verne, la Tg. Mureș, și *Tovarășul de drum* după Andersen, la Arad, avându-l ca principal "partener" pe designerul belgian Armand Richelet-Kleinberg.

Teatrul 3D presupune o edificare dramatică în care apar actori, păpuși și elemente de decor "solid", laolaltă cu o scenografie virtuală, proiectată pe un ecran în dosul căruia se joacă. *Timing*-ul contează foarte mult, astfel că actorii și mânuitorii trebuie să fie mereu atenți la curgerea reprezentației, pentru a evita desincronizările cu fluxul imaginii.

Am văzut cele trei montări ale lui Radu Dinulescu în această formulă, iar evoluția e împede: în *20000 de leghe...* elementele

„Preșcolar, eram manipulat de ceea ce văzusem la cinema”

de vorbă cu criticul de film Tudor Caranfil

Ioan-Pavel Azap: – *Se spune că toți oamenii mari, toți oamenii importanți au... nume de străzi! Dacă nu mă înșel, în București există o stradă Caranfil, Nicolae Caranfil! Este vorba despre un ilustru inginer (1893, Galați - 1978, New York), organizatorul rețelei moderne de electricitate și gaze a Bucureștilor, precum și al lacurilor bucureștene. Sunteți cumva rușenii? Vă revendicați un colțșor din strada respectivă? Vă întreb asta pentru că și Nicolae Caranfil este original tot din Galați, ca și dumneavoastră.*

Tudor Caranfil: – Raportul e invers: străzile au nume de oameni mari, și rezistența numelui lor e verificată, fără milă, de timp. N-am nicio legătură cu Nicolae Caranfil, care a fost un inginer de geniu, realizatorul salbei lacurilor dâmbovițene – cum o spuneti – dar și director al Canalului de Suez. Am mai fost întrebat despre rudenie, sub vechiul regim, de mulți șefi de personal. N-avea niciun rost să schimb acum versiunea. Dar dacă doriți neapărat m-aș putea da drept urmaș al lui Ion Brătianu. Că a mai fost un celebru urmaș, prin 1990...

– *Să rămânem tot în mediul... urban. Cum era Galațiul copilăriei dumneavoastră? Cum erau cinematografele acelor ani? Cum ați descoperit cinematograful?*

– Am avut curiozitatea să mă uit, la BAR, în ziarele locale din 14 septembrie 1931, ziua în care am venit pe lume. Se consemna un furt îndrăzneț comis la cinematograful Lux: pe când își scotea bilet de intrare, un necunoscut i-a furat lui Paul Valsamaki 20.000 de lei.

Cinema Lux, cu tot „luxul” lui, era sala de cea mai proastă reputație între cele șapte cinematografe din Galați (azi nu mai e niciunul!), grupate în jurul centrului comercial al orașului. Lux era singura sală dispusă, excentric, pe strada Brăilei, pe care locuia și familia mea, la liziera vechii piețe a orașului. Am frecventat-o, mai târziu, și eu, mai ales în anii copilăriei. Pentru noi copiii nu existau primejdii, spre deosebire de onorabilul Valsamaki, prezentându-ne la casă, doar cu câțiva gologani în buzunar, când nu intram pe furie. Iar filmele pe care le vedeam erau, de cele mai multe ori, vreun hărtănit *Dick Foran* sau un antediluvian *Pat și Patashon*, care se „rupeau” din cinci în cinci minute, în salvele de huiduieli ale publicului, fericit că-și poate descărca energia.

În ziua în care am văzut lumina zilei, la Odeon, peste drum de statuia lui Costache Negri, rula *Madame Satan*, la Cinema Français, *Asasinul*, la Central, *Dă-mi gurița ta* (cu Ivan Petrovici în rolul principal) iar la Miron, ei bine, sala de pe strada Lahovary dispusă chiar în coasta statuii lui Eminescu, rula filmul care avea să-mi provoace o atât de adâncă impresie 40 de ani mai târziu, *Tabu* de Murnau. Lux, ca de obicei, programa o „vechitură”, un *Bufallo Bill*. Scump îl costase pe bietul Valsamaki – iertate-i fie păcatele! – fantoma vânătorului de bizoni și indieni.

Dar ce-l aducea, oare, la cinema într-o zi în care orașul îi putea oferi atâtea alte atracții mai

senzaționale și mai palpitante decât sălbateca preerie? Nu mă refer neapărat la port, cu peisajul căruia numitul era, probabil, obișnuit, ci la „iluminațiile” acestuia. Fiindcă în ziua apariției mele pe lume, orașul era răscolit, aproape zilnic, de câte un incendiu. În 14 septembrie arsese, ca un chibrit, fabrica Foresta. Pricinile misteriosului incendiu n-au putut fi elucidate de organele anchetei. Presa bănuia, totuși, în piromanii din umbră, agenți ai Moscovei. Printre rândurile publicate puteai desluși și altă versiune, mai plauzibilă: pagubele enorme ale firmei – notau, sibilin și liniștitor, ziarele – vor fi acoperite de asigurările contractate. Tot orașul stia că, strânși în chingi de spaima falimentului inevitabil crizei declanșate pe Wall Street, în 1929, negustorii preferau să pună, cu mâna lor, foc avutului, ca să mai poată recupera ceva, fie și din contul societăților de asigurare.

Pe scurt era un oraș cinematografic, pe care n-a fost greu să-l descopăr cu cât mama era și ea o înfocată cinefilă, spre deosebire de tata care-și vedea de îndatoririle sale de stălp al familiei. Primul film? Văd ca prin vis o Sahara populată de câmile, deșert straniu animat de ceea ce eu luasem drept ploaie, ploaie în deșert care era de fapt starea peliculei alterată de prea multe proiecții.

– *În anii copilăriei și adolescenței dumneavoastră, cum era privit, considerat cinematograful, filmul în general? Pasionații de cinema erau tratați ca niște superficiali, care își pierd timpul cu ceva nereserios, sau cu respect, cum spectatorii de teatru bunăoară?*

– 1931 era totuși un an în care cinematografia nu mai era chiar complexată. Pentru *Luminile orașului* Chaplin fusese comparat cu Shakespeare și Molière iar drumul lui Eisenstein, recunoscut ca mare creator, la Hollywood era urmărit de toată lumea intelectuală. D.I. Suchianu își sacrifică o carieră universitară de dragul criticii filmului, fiul marelui actrițe Maria Filotti făcea cronică la radio și scria cartea lui teoretică *Uzina de vise* iar George Călinescu susținea și el critica cinematografică. Sigur că în raport cu teatrul, cinematograful era stadion, *panem et circenses*, dar cine știa să citească arta o descoperea și la cinema.

– *Care au fost filmele – vedetele, actorii, regizorii – ce v-au marcat copilăria? Vă jucați „de-a filmul” cu prietenii? Eu refăceam, copil fiind, secvențe ori chiar filme întregi pe „platourile” satului...*

– Cu mine a fost mai complicat. Nu-mi mai așteptam prietenii ca să refac secvențe, cum făceau alții, pe la 5-6 ani mă jucam singur de-a cowboyul, bătând amarnic aerul cu pumnii. Pe la uși și prin geamuri mă urmăreau, cu inima îndoită, părinții, care căutau să se convingă că manifestările mele sunt „normale”. Am fost marcat la început de latura violentă a cinematografului, încă preșcolar eram manipulat de ceea ce văzusem la cinema. Când am devenit matur a fost și mai rău!

Nu-mi amintesc vedete și regizori care să-mi fi marcat copilăria, sunt un caz banal. Poate Shirley Temple și Walt Disney. În țară, o revistă de copii, nu știu care, avusese ideea să înființeze un club Shirley Temple. M-am aflat și eu în treabă, aveam 7-8 ani pe atunci, și m-am înscris. Nu știu ce avantaje mi se promiteau, dar în schimbul unei insigne de tinichea și unei legitimații pe care am păstrat-o ani de zile, am cotizat cu prețul unui bilet de cinema și am devenit membru. După aderare n-am mai auzit vorbindu-se de clubul ăla. În ce-l privește pe Disney, încercarea a fost mai dureroasă. Ultimele filme ale maestrului prezentate în România, în ajunul războiului, au fost *Albă ca Zăpada* și *Cei trei purceluși*. Dacă la *Albă ca Zăpada* s-a nimerit să am bani de bilet, la „purceluși” situația economică a familiei a făcut ca buzunarele mele să fie definitiv în criză de lichidități. Totuși, optimist, m-am dus la cinema așteptând ca cerberului de la control care mă mângâia pe cap când întindeam, de obicei biletul, să mă înțeleagă de data asta. N-a fost așa. Am rămas în fața lui 80 de minute cât a durat proiecția, fără ca întâlnirea mea cu vrăjitorul Walt să mai aibe loc.

– *Cum (și care) erau revistele de film ale epocii? Dar rubricile de profil? Existau în ziarele și revistele importante ale vremii rubrici de film permanente (semnate de cine?), care să depășească aspectul monden?*

– Revistele de film ale epocii le vedeam mai mult prin vitrine, așa că vă pot vorbi mai mult despre copertele lor. La început aveau staruri hollywoodiene, apoi s-au convertit dintr-o dată la vedetele UFA berlineze și la cele italiene de la Cinecitta, și în cele din urmă au pavoazat cu toate culorile Mosfilm. Și, tot timpul ăsta, eu creșteam așteptând brandul românesc.

Citeam înainte de toate „Cinema” care a suportat impecabil toate metamorfozele politice. Mai erau reviste de bulevard ca „Film”, „Cortina” sau „Gong”. Apoi, după război, a fost un fenomen foarte particular și probabil puțin cunoscut azi, cotidianul „Rampa” consacrat spectacolelor. Nu știu câte țări vor fi avut cotidian specializat pe spectacole, dar „Rampa” a supraviețuit până prin 1950, susținut fidel de piața pe care o servea cu exemplar seriozitate. Rubrica profesională de film a existat în România încă de la începutul anilor '30. Era D.I. Suchianu în reviste și cotidiene, era Ion Cantacuzino la radio, fiecare și-a scos pe atunci propria carte, Suchianu un *Manual de cinema* iar Cantacuzino *Uzina de vise*. Scriau cronici excelente de film George Călinescu, Camil Petrescu, dar un strălucit cronicar de film a fost și Ghiță Ionescu, viitor politolog fervent anticomunist la Radio Londra, dar pe atunci, dacă i se pot aduce critici superbelor sale comentarii, era frecvența sa derapare spre extrema stângă. Paradoxurile istoriei!

(fragment din volumul în lucru
Vârstele criticului)

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap

Fast Forward...

Lucian Maier

La *Sherlock Holmes*-ul din 2009 era lesne de urmărit. Avea o poveste care-ți păstra zîmbetul pe buze, o poveste săltată valoric de misterul emanat de ecran; misterul trimitea spre literatura de profil a lui Edgar Allan Poe și care cerea un tratament cinematografic pe măsură. Adică o filmare echilibrată, un ritm normal de cele mai multe ori, dezlegări de mistere și mai puțină luptă brută. Episodul intrat pe ecranele românești la finele anului trecut, *A Game of Shadows / Sherlock Holmes 2: Jocul umbrelor*, are un umor mai explicit, mai la îndemână, și virează dinspre tenebre spre politică. Accentul nu mai e pus pe inteligență și finețe (atît cît pot fi și acestea într-un film de consum), ci pe replicile surde expuse cu pumnul, cotul și piciorul într-o coregrafie inspirată din sporturile de contact. Ritmul filmului e atît de alert încît realizatorii de videoclipuri, regizorii care organizează transmisiunile de hochei pe gheață sau realizatorii de jocuri video violente ar putea să roșească urmărind proiectul lui Guy Ritchie. Montajul peliculei e atît de accelerat încît în timpul luptelor (care ocupă o bună parte din film) mi-a fost greu să discern cine pe cine lovește. De exemplu, în debutul filmului, Sherlock Holmes luptă cu trei-patru vlăjgani. Figura sa rămîne punctul de sprijin al vederii în ecran, iar în jurul trupului și al feței sale zboară pumni și picioare încît se formează o ceață densă. Prin care Holmes străbate cu brio. Apoi luptele se repetă, doar că după Holmes și prietenul său Watson mai zboară și gloanțe, nu numai pumni și picioare. Conflictul politic rămîne în plan secund, ideea auctorială fiind, probabil, aceea că dacă lumea se desfată cu *wrestling*, atunci conflictele nu mai contează, fiind, oricum, artificiale. Prin *A Game of Shadows*, noua serie cinematografică americano-britanică se îndreaptă cu viteza montajului intern către *blockbuster*-ul fără creier (de tip *Transformers*) - care oferă efecte speciale, lupte grămadă, umor îndoielnic și

cît mai puțină substanță.

David Fincher reușește să închege un film care merită văzut (*The Girl with the Dragon Tattoo / Fata cu un dragon tatuat*) chiar dacă în spatele său există o altă ecranizare izbutită a romanului *Bărbați care urăsc femeile*, scris de Stieg Larsson. O ecranizare suedeză, mai în acord cu spiritul politic al locului, însă fără atîta fluiditate și lirism vizual precum în varianta hollywoodiană. Poveștile cinematografice merg mină în mină, cu excepția cîtorva detalii în plus pentru filmul american - o piscină tranșată, un final cu un pic mai multă informație amoroasă, mai în acord cu romanul, prilej de zdrobit inimi care poftesc un happy-end deplin. Dacă o să vedeți filmul american mai întîi (și mai aveți curiozitatea să-l vedeți și pe cel suedez), probabil că istoria lui Fincher va părea mai interesantă. Vizual e mai captivantă - versiunea suedeză fiind mai clinică - diferența aceasta - între spectaculos, dar un spectaculos de bun gust, și clinic - păstrîndu-se la toate nivelurile peliculei. Jocul actorilor americani e ușor umflat, însă conștient de propria emfază, de aceea are și lipici. Daniel Craig e mai degrabă un James Bond rătăcit în pielea unui jurnalist suedez (la un moment dat, de exemplu, cu o singură mină, *macho macho*, întoarce trupul lui Lisbeth pe toată saltea patului). Rooney Mara, pe de altă parte, cînd îl pedepsește pe asistentul social care o abuza, caută complicitatea spectatorilor în replicile pe care i le dă acestuia, în tonul și atitudinea sa. Secvența aceasta se lăsa cu fiori în filmul suedez, aici schițează un ușor zîmbet pe chipul spectatorilor. Evident, acestea sînt opțiunile lui Fincher și, cum spuneam, sînt bine integrate într-un film cursiv, plăcut ochiului. Versiunea nord-europeană (realizată de Niels Arden Oplev) este mai austeră, mai clinică, dar prin asta filmul pare mai serios, mai autentic. La acest fapt contribuie și păstrarea eroului principal al poveștii - Mikael Blomkvist - în statura sa



Miezul nopții în Paris

stabilită literar - aceea a unui jurnalist de stînga, intelectual, aprig, care caută în primul rînd adevărul, pentru care e capabil să se sacrifice.

Ultimul film al lui Woody Allen este delicios. Ca o fabulă prostuță inventată de doi studenți care se întorc spre casă după o noapte de petrecere, o fabulă în care își plasează toate personalitățile preferate, în clișeele clasice prezente în biografiile lor. Iar farmecul poveștii iese tocmai din asumarea faptului că întreaga istorie nu e decît o prostioară care-i va conduce pe cei doi amici în camerele lor de cămin. *Midnight in Paris / Miezul nopții în Paris* e un film lejer, în care simți că nici măcar autorul nu s-a luat în serios atunci cînd l-a conceput. Povestea respiră aerul boem al Parisului (*de altădată*), cînd razele soarelui nu scaldau poleiala consumistă a metropolei, cînd visurile nu se loveau în blocaje în trafic și cînd tinerii, în cafenele, alături de vin și coniac, înghițeau artă, nu amfetamine. Tocmai astfel de afirmații (în care balanța timpului e așezată pe masă) despică Allen de-a lungul filmului său. Și tocmai de aici rezultă inteligența peliculei sale, din faptul că lejeritatea e atît de tare evidențiată încît devine ea însăși un model de abordare deșteaptă a frivolității (expozitive).

colaționări

„Eu nu-s nenea Victor Hugo”

Alexandru Jurcan

Crede că am citit destule cărți și fac o afirmație pe care o pot oricînd argumenta: traducerea lui Laszlo Alexandru a romanului *La vie devant soi* de Romain Gary (Emile Ajar) este uluitoare, perfectă. Nu, nu mi-e teamă de aceste cuvinte, deoarece am stat zile întregi în compania originalului și a traducerii. Verva, umorul voluntar și involuntar, ironia, duioșia, jocurile lingvistice, dialogul - toate acestea se regăsesc în remarcabila traducere în românește. Romanul *Ai toată viața înainte* a devenit repede un bestseller, recompensat cu premiul Goncourt. În 1975, la apariție, cartea era semnată de... Emile Ajar. După sinuciderea lui Gary, adevărul a ieșit la iveală.

Tot Laszlo Alexandru m-a ambiționat să caut și să văd filmul izraelianului Mizrahi din 1977, inspirat de celebrul roman (Laszlo scria într-un articol din *Tribuna* despre roman-film-teatru... pornind de la cartea lui Gary). În film joacă Simone Signoret în rolul doamnei Rosa. Ce personaj și ce actriță pe măsură! A primit César de la *meilleure actrice* pentru acest rol. Am... iubit-o pe Signoret din 1965, de la *Corabia*

nebunilor a lui Kramer. În 1960 ea a primit premiul Oscar, ca și Claudette Colbert în 1935, Juliette Binoche în 1997 și Marion Cotillard în 2008. Unde e acum Signoret? În cimitirul Père-Lachaise, din cauza blestematului cancer pancreatic. Stă lângă infidelul soț Yves Montand, decedat cu șase ani mai târziu.

Deodată băiatul Momo vorbește fără oprire: „Îmi venea în cap toate deodată, fin'că începeam întotdeauna cu sfârșitul sfârșitului, cu madam Rosa în stare de lipsă și tatăl meu care o omorâse pe mama, fin'că era psihiatric”. Apoi el se scuză că nu e echipat pentru a povesti, mai e timp până va deveni un „nenea Hugo”, deoarece - crede el - toți oamenii sfârșesc prin a scrie *Mizerabilii*.

Emoționant pînă la duioșie extremă e capitolul în care Rosa moare în pivniță, în „altarul” ei. O nevoie acută de un spațiu protector, doar al său. Momo o veghează, potopit de sfârșeala lumînărilor, dormind lângă ea, machiind-o, sperînd în derularea timpului spre început, așa cum a văzut că se poate face în cabina de montaj a unui film. Doar că aici guvernează un implacabil feroce, lipit strâns de



Simone Signoret în *La vie devant soi* condiția umană. În „cuibul evreiesc” și tot timpul Simone Signoret e de o naturalețe debordantă. Poate că se metamorfozase în Madame Rosa, așa cum se întîmplă cu geniile artistice.

sumar

bloc-notes		
Ștefan Manasia	Un zeppelin velin	2
editorial		
Seigiu Gheighina	Scopuri intersectate	3
cărți în actualitate		
Mircea Muthu	Romanul insulei	4
Petru Poantă	Romanul unui univers crepuscular	4
Victor Cubleșan	Pe linia fantastă	5
o carte în dezbateri		
Ștefan Manasia	Zile tulburi, apă nămolosă	6
Irina Petraș	Alexandru Vlad și intermitențele ploilor amare	7
lecturi		
Ion Pop	Întâlniri cu Marcel Iancu	9
incidențe		
Horia Lazăr	Imaginația și opinia	10
amfiteatru		
Laszlo Alexandru	Gînduri despre Cesare Pavese	12
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Topos invizibil	13
poezia		
Octavian Soviany		14
emoticon		
Șerban Foartă	Pe scurt, despre tatuajele murale	16
reactiv		
Radu Constantinescu	Omul peșterilor din capitala culturală europeană	17
diagonale		
Dumitru Suci	Din simbolistica Clujului	18
Clujul interbelic		
Petru Poantă	Lumea literară	20
verdele de Cluj		
Aurel Sasu	Vederea cuvintelor	21
accent		
Ștefan Damian	Un italian la București: Luigi Cazzavillan	22
religia		
Radu Preda	Mitropolii și mitropoliți	23
flash meridian		
Vișgil Stanciu	Julian Barnes, Premiul Man Booker 2011	24
meridian		
Aleș Debejjak		25
jazz story		
Ioan Mușlea	Marele, unicul Thelonious Monk!	26
sport & cultură		
Demostene Șofron	România, buget de austeritate pentru Londra 2012!?	27
rânduri de ocazie		
Radu Țuculescu	Ibsen, pe ritmuri hollywoodiene și-un vag parfum de Mihalkov...	28
zapp media		
Adrian Țion	Iarnă mediatică	28
expoziții		
Dan Breaz	Bicentenar Carol Pop de Szathmári	29
muzica		
Mugurel Scutăreanu	Ansamblu cu blazon - dirijoare cu blazon	30
balet		
Alba Simina Stanciu	Arta pe gheață	31
teatru		
Claudiu Groza	Intrarea de urgență în țara promisă	32
Claudiu Groza	Teatru... 3D	33
film		
de vorbă cu criticul de film Tudor Caranfil	"Preșcolar, eram manipulat de ceea ce văzusem la cinema"	34
Lucian Maier	Fast Forward...	35
colaționări		
Alexandru Jurcan	"Eu nu-s nenea Victor Hugo"	35
plastica		
Livius George Ilea	Miron Duca și frumoasa fără corp, pictura	36

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

plastica

Miron Duca și frumoasa fără corp, pictura

Livius George Ilea

Adept al unui gestualism „bine temperat”, Miron Duca* se angajează, dintru începutul carierei sale artistice în căutarea unei sintaxe plastice duale, permițând concomitent încriptarea/decriptarea unor sensuri particulare, cât și accesul la un presupus „cod mașină” al universului, binar, universal valabil, capabil să performeze în vecinătatea sensurilor ultime. Artistul își asumă constant, *à contre-courant*, prospecțiunile în zona abstracționismului liric, cu inserții expresioniste, dovedindu-se „disident” ca opțiune existențială, nu ca „moft” mioritic, nici ca reflex inerțial ori tardivă racordare la curente moderniste extinse. Filonul artei populare, activ în epocă, îi permite la începuturile sale să se manifeste cu plasă de siguranță, rămânând prudent ancorat în arta autohtonă a zilei: zădii vârstate, tainice simboluri etnografice, caligrafii vag sugerate ale reliefului familiar al zonei îl certifică confortabil pe artist ca om al locului. Așa cum anii '80 îi stimulează, însă, nu îi întemeiază vocația abstracționistă, nici permisivitatea laxă a strategiilor post-moderne nu-i justifică integral demersul plastic, singură, propria sa interioritate este cea care-i poate identifica/dicta mijloacele plastice „personalizate” prin care își va putea lămurii, în timp, fundamentele teoretice, metafizice ale investigației sale estetice. Astfel, acest traiect ar putea părea uluitor de simplu, explicat cu propriile cuvinte ale artistului: „De-a lungul timpului, am abordat mai multe tematici care m-au framântat multă vreme. Sunt un fel de *aduceri aminte organizate într-o compoziție în culori* (s.n.). Eu pictez destul de abstract sau... chiar abstract. N-aș putea spune aplicabil la peisaj – pictez și peisaje sau naturi statice. Sunt compoziții care, așa cum spuneam, mă frământă mult timp și încerc să le transpun pe pânză. Poate că uneori reușesc, alteori nu. Dar *le reiau cu încăpățănare* (s.n.) ...”. Desigur, deja în „Propuneri pentru peisaj”, desprinderea de genul consacrat ca atare se face prin intermediul predominanței expresivității cromatice, care ocupă prim-planul mesajului plastic, deturnând subversiv atenția de la paradigma neorealistică înspre soluțiile fragile ale abstracționismului liric. Însă, lucrurile erau departe de a fi chiar atât de simple, de „la îndemână”. Gestionarea acestor „aduceri aminte organizate într-o compoziție în culori” presupune, la Miron Duca, activarea unui ritual dinamic, un gen de serializare ritmică a impulsului creator în stare de transă lucidă, în accepția picturii presupusă a încorpora „viclenia rațiunii”, drept *una cosa mentale*. Aici intervine aportul decisiv adus de necruțătoare decizii operate de rarul spirit de discernământ al artistului – selecția decupajelor relevante, inserția de elemente compoziționale contrapunctice, „reglajul fin” al balanței cromatice –, și, *soprattutto*, acel ceva inefabil, ce ține mai degrabă de domeniul unei magii „la rece”, amprenta unei afectivități



cvasiimpersonale, racordată la „muzica sferelor”.

Hărăzit de ursitoare excentrice, aidoma personajului de basm în viziune eminesciană: „...să simt-adânc într-însul/ Dorul după ce-i mai mare/ N-astă lume trecătoare,/ După ce-i desăvârșit/ Și să-și vadă la picioare/ Acest dar neprețuit” (*Miron și frumoasa fără corp*), pictorul Miron Duca este și ... pare că se vrea a rămâne un împătimit dedat îmblânzirii Ielelor picturii; lupta cu Stihia, fie ea *daimon*-ul său lăuntric, Spațiul, Timpul ori Lumea precipită/cristalizează în registrul vizibilului, dând naștere unor configurații plastice abstracte, caleidoscopice, strălucite de fertile tensiuni revelatorii. Pseudo-anarhice, aceste tensiuni par a sfărâma ierarhiile formale, împropriindu-și un discurs vitalist, deservindu-se de complicitatea visului, propunându-se, în aparentă unei decodificări exclusiv emoționale, para-logice. Pictorul mimează, însă, sacerdotul „aruncării sorților” refuzând, în fapt, hazardul. Mironese Augurul (după numele său de alint) - substituindu-se parțial „voinei divine” pe care o iscodește - regizează o „secvență divinatorie” pe care, prin ajustări ulterioare, prin combustie internă „controlată” și insolite/refinate armonii coloristice, o convertește într-un fapt de comunicare interumană cu pregnanță iconică de maxim impact, filtrată prin rigorismul unei vaste culturi vizuale. Rezultatul, o sentință/întrebare de tip Koan-Zen, care nu propune nicidecum soluții carteziene, ci „levitează” în preajma unor sensuri presimțite, evitând programatic angajarea morfologică decisivă, responsabilizând, astfel, spectatorul față de propriul mod de decriptare a

(Continuare în pagina 27)

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.

