

TRIBUNA

234



Județul Cluj

3 lei

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

www.revistatribuna.ro



Grigori Bosenko: Ex libris 2009

Poeme de

Gherasim Luca

în traducerea lui Șerban Foartă

Horia Lazăr

**Opinia și
conștiința
politică a istoriei**

Gheorghe Perian

**Ideea de generație
la Mircea Vulcănescu**

Claudiu Groza

**Un Shakespeare
pentru România**

Ilustrația numărului: Bienala de Gravură Chișinău 2011

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

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

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu
(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****Blaga în actualitate****Mircea Popa**

Tradiționalul festival „Lucian Blaga” din acest an de la Cluj a fost comprimat atât de mult, încât aproape că n-a existat. Se pare că Primăria nici n-a alocat fondurile necesare păstrării lui în topul înalt la clasamentelor acțiunilor culturale ale orașului, sau poate că Asociația Scriitorilor din Cluj și Asociația „Lucian Blaga” au considerat că e cazul să facă o pauză de relaxare, ceea ce ni s-a părut absolut nepotrivit. A înlocui chiar o zi de interesante exegeze blagiene cu o simplă conferință venită dintr-un domeniu fără finalitate și a lăsa la o parte cunoscutele *Caiete blagiene* numite *Meridian* pentru simple gesturi lirice de circumstanță, mi s-a părut a fi o formulă nefericită, pe care Clujul n-a mai trăit-o de foarte mulți ani.

În acest context nu ne-a rămas decât să ne întoarcem la căutarea cărților recent închinat poetului, filosofului și marelui patron cultural al orașului nostru, L. Blaga, unde numeroase instituții îi poartă numele. Am descoperit astfel în librării cartea lui Z. Cârlegea, redactorul revistei *Portal măiastra* de la Tg. Jiu, intitulată *Lucian Blaga - sfârșit de secol*, început de mileniu (Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2012) prin care autorul își propune să realizeze „o recapitulare exegetică a perioadei din urmă, când, lăsând în urmă un secol, Blaga intră în mileniul al treilea cu o imagine statuară cât mai probatorie și temeinică”. În deplin acord cu obiectivul propus, Z. Cârlegea se reîntoarce pe firul istoriei la cărțile care i-au fost dedicate filosofului și poetului în ultimul deceniu al secolului trecut și în primul deceniu al noului mileniu în care am intrat, încercând să facă o sinteză binevenită a domeniilor plurale în care s-au manifestat exegeții, să creioneze aliniamentele atinse de noile investigații documentare, să circumscrie aria lor de spectaculozitate pe linia biograficului sau să sublinieze originalitatea soluțiilor interpretative aduse de monografiști. Sunt discutate astfel în capitole separate contribuțiile a 25 de cercetători blagieni, la care se adaugă o *Addenda* în care autorul realizează o mică antologie de texte din cele ce se referă la lucrările elaborate pe acest tărâm de domnia sa. Și acestea nu sunt puține, dacă avem în vedere faptul că autorul cărții de față s-a afirmat în exegetica blagiană cu o teză de doctorat închinată poetului, intitulată *Lucian Blaga*.

Dialectica antinomiilor imagine (2005), după ce dăduse în 1995 o carte despre *Poezia lui Lucian Blaga*. Pentru el, Blaga a devenit o adevărată obsesie interpretativă, căci, în curând, au urmat și alte cărți cu această tematică, cum ar fi *Lucian Blaga - studii, articole, comunicări, evocări, interviuri* (2006), *Lucian Blaga - solstițiul sânzienelor* (2010) și *Lucian Blaga - între amintire și actualitate* (interviuri, reportaje) (2011).

Cartea se deschide cu portretul închinat bibliografului recunoscut al poetului, D. Vatamaniuc, cel care a deschis, în 1977, prin publicarea bibliografiei ce i-a destinat-o, o nouă recrudescență a studiilor blagiene, prin imensul material informativ pus la dispoziția cercetătorilor. În 1998, el a revenit cu o carte de contribuții documentare, referitoare la studii, la începuturile lite-



rare, la unele traduceri și legături epistolare, între care de o importanță aparte sunt cele privind capitolul „Lucian Blaga și Academia Română”. În imediata sa vecinătate sunt plasate cele două membre ale familiei Blaga, fiica sa Dorli și soția poetului Cornelia, care au adus în ultimii ani mărturie biografice prețioase privindu-l pe poet în intimitate, în *Corespondența de familie* (2000) sau în postura de urmărit de Securitate (1999) sau în acea construcție cu aspect sintetizator, *Tatăl meu, Lucian Blaga* (2005). În paralel, fiica poetului a făcut posibilă apariția *Jurnalului Corneliiei Blaga* (2008), jurnal referitor la anii 1919, 1939-40, 1959-60, prin care aria amănunțelor privind activitatea diplomatică a fostului atașat cultural se întregeste simțitor. Tot din zona familiei vine cartea lui Corneliu Blaga, văr de al doilea cu poetul, care lucrând în Ministerul de Externe a avut șansa de a-l acompaña pe poet atunci când acesta a îndeplinit funcția de subsecretar de stat la Externe, în guvernarea Goga - Cuza din 1938, amintiri completate cu numeroase discuții și întâlniri avute înainte și după acest episod.

Alte două cărți vin să completeze activitatea diplomatică a lui Blaga, cu elucidarea a numeroase pete albe din existența sa apuseană, fie în calitate de ambasador în Portugalia (Octav Vorobchievici), fie de diplomat la Varșovia (Nicolae Mares), cărți apărute în 1993 și 2011. Acestea două din urmă vin să întregescă lucrările mai vechi în acest domeniu, precum cele semnate de Constantin I. Turcu (1995), Pavel Țugui (1995) sau George G. Potra, *Lucian Blaga în diplomația românească* (2011), care completează în chip fericit periplusul european al omului de cultură, diplomatului și scriitorului.

Un alt capitol al cărții trece în revistă principalele exegeze care i s-au consacrat, cum ar fi cele semnate de V. Fanache (*Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, 2003), exegeză de înalt nivel teoretic și interpretativ, care valorifică la maximum „poetica tăcerii”, ca semn distinctiv al creației sale

(continuare în pagina 24)

Responsabil de număr: Oana Pughineanu

Sacrificarea culturii

Sergiu Gherghina

În perioadele dificile din punct de vedere economic, anumite domenii capătă prioritate în cadrul bugetului de stat. În statele membre ale Uniunii Europene (UE) guvernele au decis alocarea mai multor fonduri pentru ministerele cu impact direct asupra situației economice (de exemplu, Ministerul de Finanțe, Ministerul Industriilor etc.). Creșterea ponderii acestor domenii coincide cu diminuarea fondurilor alocate altora. În acest sens, reducerea cheltuielilor a vizat uneori securitatea sau mediul, alteori educația sau sănătatea. În general, domeniile vizate de reduceri nu au fost aceleași, fiecare guvern a stabilit propria strategie. Însă, în majoritatea cazurilor, una dintre „victime” este constantă: cultura. Sume mai mici au fost alocate de la an la an în cele mai multe țări ale UE. Acest lucru a început să devină vizibil pentru publicul larg în perioada recentă. Cultura sau consumul cultural sunt afectate prin prisma a trei decizii principale: reducerea fondurilor pentru proiecte culturale, eliminarea subvențiilor și modificarea taxelor preferențiale (de obicei, TVA diferit față de alte produse).

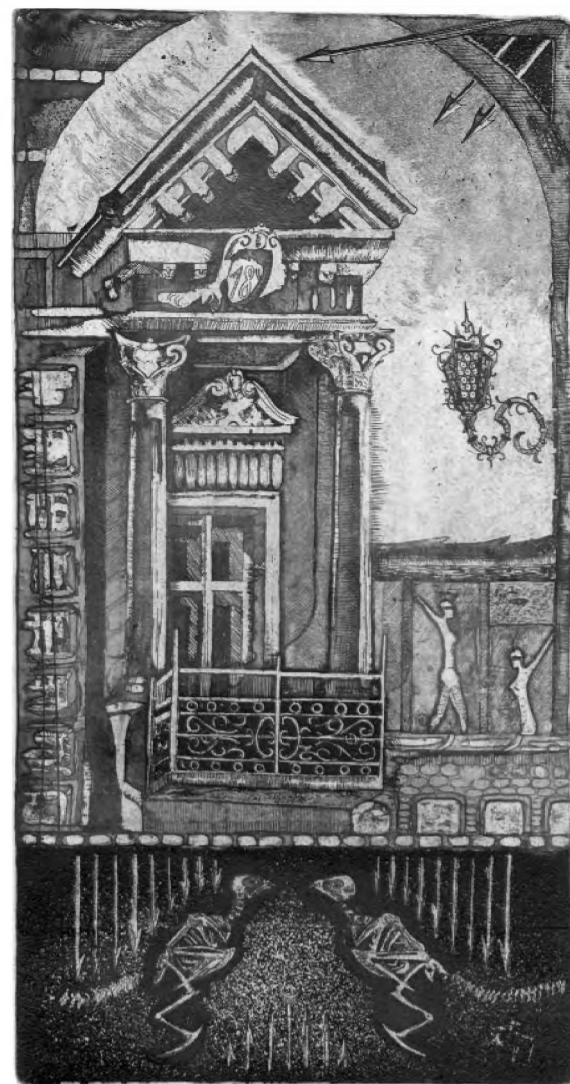
Înainte de a detalia fiecare dintre aceste cauze și posibilele lor consecințe, să începem prin a explica de ce este atât de afectată cultura de aceste decizii guvernamentale. În Europa, cultura este văzută ca o moștenire, ca o modalitate de îmbogățire, păstrare și promovare a identității regionale sau naționale, ca un mijloc de prezervare a tradițiilor. Prin urmare, este intens protejată și pomovată de către stat, activitățile culturale desfășurându-se aproape în totalitate în cadrul oferit de acesta. Prin prisma acestor elemente definitorii, cultura primește un minister al său în cadrul cabinetului (uneori combinat cu alte domenii conexe). În aceste condiții, dependența de bugetul de stat este mare și orice modificări influențează dezvoltarea culturală.

Măsurile de austeritate adoptate în ultimii ani de cele mai multe state din UE au condus la reducerea cheltuielilor din mai multe domenii. În ceea ce privește cultura, aceste reduceri au însemnat, în primul rând, alocarea unor fonduri reduse pentru proiectele sau programele culturale. Acest lucru are două consecințe. Pe de o parte, instituțiile culturale pot să își suplimenteze bugetul prin atragerea fondurilor private. Cum însă experiența unor astfel de instituții este redusă în atragerea de fonduri private și profilul lor nu permite abordarea unei arii largi de donatori, perspectivele nu sunt promițătoare. Dacă festivalurile de film și teatru pot reuși în acest demers, muzeele au mai puține oportunități pentru atragerea fondurilor necesare achizițiilor sau organizării expozițiilor (fie ele temporare sau permanente). Pe de altă parte, reducerea proiectelor poate însemna - și acesta este cazul pentru marea majoritate a instituțiilor culturale - mai puține producții și mai puține participări la evenimente internaționale. Această competiție pentru fonduri limitate implică un comportament specific pieței care nu este consecvent principiului menționat anterior - cultura ca un bun comun. În astfel de competiții, calitatea nu primează întotdeauna, sunt urmărite și alte criterii precum vizibilitate, magnitudinea impactului sau amplitudinea proiectelor. În lumina acestor aspecte, de cele mai multe ori, instituțiile

culturale de mici dimensiuni, la nivel local, sunt afectate mai mult decât instituțiile mari (de exemplu, cele de la nivel național).

În condițiile în care cultura este preponderent responsabilitatea statului, subvențiile sunt aproape iminente. Cultura nu funcționează pe principiile economiei de piață în care profitul să primeze și să poată fi maximizat. Reducerea subvențiilor de stat pentru cultură afectează bugetele instituțiilor culturale. Diminuările cheltuielilor vizează deseori cooperările internaționale (de exemplu, promovarea externă sau aducerea în țară a unor reprezentații sezoniere). O măsură menită să aducă mai multe venituri instituțiilor culturale a fost modificarea unor taxe ce erau preferențiale. În unele țări TVA-ul pentru producții culturale era mult sub cel pentru alte produse. Însă, această decizie nu conduce neapărat la efectele scontate. Ea implică o creștere vizibilă a prețului plătit pentru accesul la producțiile culturale, iar numărul consumatorilor poate scădea. Astfel, veniturile instituțiilor rămân incerte, nu există o creștere exponențială cu cea a taxelor.

Scăderea fondurilor pentru cultură și instabilitatea instituțiilor de profil pot conduce la încetinirea progresului artistic. Instituțiile culturale se văd nevoite să utilizeze improvisații sau soluții pe termen scurt, să reducă din costuri prin apelarea la unii artiști mai ieftini sau să încerce atragerea de fonduri private (care le îndepărtează de scopul inițial). Efectele pot fi de durată și uneori ireversibile. Consumatorii de cultură vor avea acces la un alt tip de produse, standardele vor fi diferite, iar prioritățile și ele diferite. În context european - unde trebuie reamintit locul semnificativ jucat de cultură în definirea identității naționale și chiar europene - aceste evoluții pot schimba fundamental bazele consumului cultural. Un articol recent din *International Herald Tribune* ilustrează efectele particulare apărute în câteva țări vest-europene (Italia, Olanda și Marea Britanie) ca urmare a deciziilor guvernamentale de reducere a



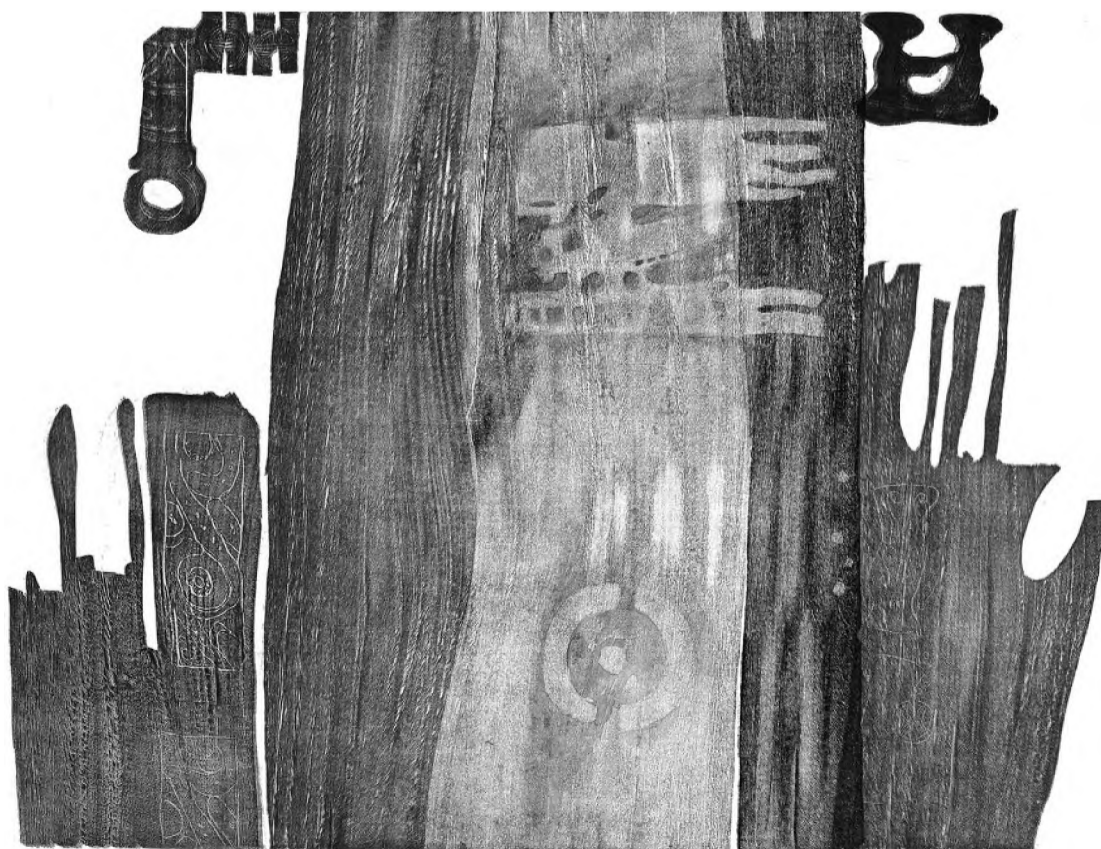
Dimitri Sibaev

Orașul vechi, 2010

fondurilor destinate culturii.¹ În condițiile în care cultura este printre primele sacrificate atunci când există probleme financiare, este dificil să ne imaginăm o UE sustenabilă. Pilonul cultural este central construcției europene, iar modificarea sa poate zdruncina și mai tare viitorul destul de incert al UE.

Notă:

¹ Larry Rohter, „In Europe, Where Art is Life, Art Falls on Public Financing”, *International Herald Tribune*, 24 martie 2012.



Alexandru Ermurache

Cheia, 2007

cărți în actualitate

Lungul drum al parodiei către poezie

Nicolae Bosbiciu

Lucian Perța
Vizita de dimineață. O panaramă a poeziei românești de la origini până în prezent
 București, Editura Tracus Arte, 2011

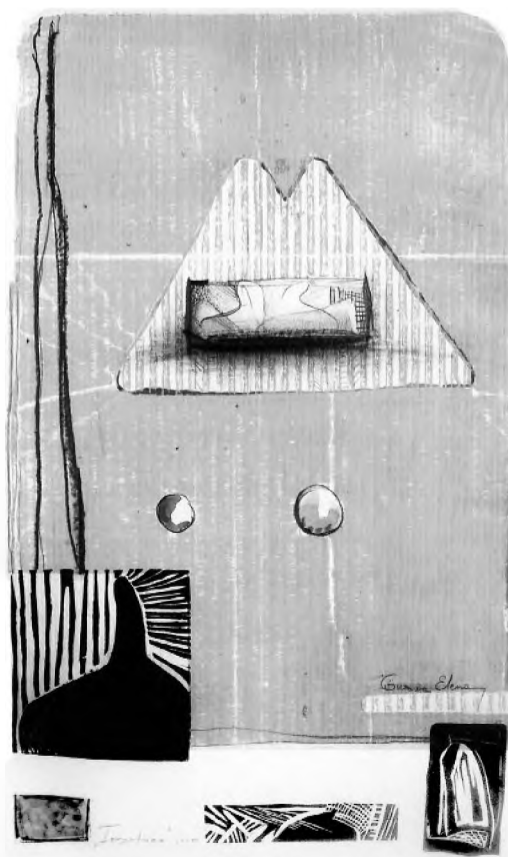
Pentru Lucian Perța, pândarul și călătorul prin poezia românească, de la Vișeu de Sus, cu siguranță *parodia* nu e o creație distorsionată sau contrafăcută, cum etimologic și-ar cere termenul accepțiunea, ci o creație artistică ironică, satirică, o imitare burlescă a originalului în vederea urcării demersului aproape de rangul unui act critic, dar, în același timp, și cu intenția de a crea, acolo unde poetul parodiat eșuează, poezie autentică. Dincolo de acestea, maestrul maramureșan necontestat al parodiei, spirit vecin cu George Topârceanu, Mircea Micu și Marin Sorescu, știe, în maniera specifică personalizată și inimitabilă, să-și infuzeze stihurile sale parodice cu un umor fin, adesea sentimental, fără să cadă niciodată în trivialitate. O dovadă incontestabilă o constituie cartea sa recentă *Vizita de dimineață. O panaramă a poeziei românești de la origini până în prezent*, București, Editura Tracus Arte, 2011, care este o minunată continuare a unui alt volum de parodii, *Apelul de seară. O panaramă a poeziei românești de la origini până în prezent*, publicat în 2003, unde au fost cuprinși 202 poeți. Dacă „*apelul de seară*” trimitea ironic spre viața cazonă, „*vizita de dimineață*” trimite spre imaginea spitalului. Desenul ironic și inspirat al lui Emilian Nicula de pe prima copertă a cărții îl înfățișează, pe linia acestei sugestii, pe „doctorul” Perța în echipament medical, cu clop maramureșan pe cap în loc de boneta medicului și o ureche atârnată de gât în loc de stetoscop, într-o rezervă de spital, ținând cumva hamletian-parodic în mână o radiografie ce înfățișează un craniu – bănuim că e de poet – pe care îl fixează, în lumina unei lumânări, cu o privire profesională, atentă și concentrată.

Subtitlul cărții amintește inevitabil, cu o remarcabilă subtilitate umoristică și cu o firească predispoziție ludică, de istoria călinesciană a literaturii, pe care Lucian Perța o concepe cu privirea ațintită mereu spre versantul liric, bătut cu pasul mărunț de tropotită oșenească de la poezii veacului al XVII-lea (mitropolitul Dosoftei și Miron Costin), până la cei din amărâta noastră contemporaneitate, fără nicio pretenție de exhaustivitate, vizitând totul cu înverșunarea unui excursionist pasionat, care descoperă flori de colț, dar și ciulini. Și fiindcă voiajorul e șugubăț și e convins că latinii știau ei despre ce vorbesc atunci când au zis *ridendo castigat mores* – moravuri sau năravuri poeticești, cum s-ar zice pre graiul autohton – realizează „o panaramă a poeziei românești”, sortită nu numai să descrețească frunțile evghenicoșilor nărașiți la stihuire, ci și „să-i îndrepteze” pe aceia care confundă Parnasul cu Dâmbul Rotund.

Tomul voluminos și de o foarte bună calitate poeticească conține 374 de poeți parodiați nu doar pornind de la poemul ales de autorul cărții, ci prin vizitarea de-a lungul și de-a latul a câtorva volume lirice ale „bolnavilor întru poezie”, pentru un diagnostic pe cât e cu putință mai just. În

acest scop, după cum mărturisește autorul în *Către cititori*, au fost „cetite și priticite” vreo 21 de antologii de poezie românească, la care se adaugă câteva zeci de volume de autor, dovadă clară a unei serioase întreprinderi. Parodiile lui Lucian Perța din acest op se diferențiază prin atitudini și tonalitate, în așa fel încât „fișa de observație” înregistrează, cu subiectivitatea specifică receptării parodistului, traiectoria sinuoasă parcursă de poezia românească din literatura cultă de la întemeierea ei până azi. Cheia succesului acestor creații hâtre se află în harul cu care e incontestabil înzestrat autorul lor „să-l prindă” pe fiecare poet în parte, adică să întuiască spiritul acestuia, la care se mai adaugă și teribilul său simț al limbii ce vădește un veritabil stilist. Remarcabil mai este și faptul că această istorie a poeziei românești în parodii este construită pe principiu diacronic, plecând de la Mitropolitul Dosoftei cu ale sale *Stihuri de descălecatul Țării Moldovei* și de la epilogul poemului filosofic *Viața lumii* al boierului Miron Costin din veacul al XVII-lea, trecând apoi prin iatacul preromantic al Văcăreștilor din veacul al XVIII-lea, apoi pe la pașoptiștii Barbu Paris Mumuleanu, Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu și Alecsandri, momentul Eminescu, până la neoromantici, simbolizști, parnasieni, tradiționaliști, moderni, avangardiști, neomoderni, postmoderniști, fracturiști, douămiiști etc.

În ceea ce privește „copilăria” poeziei românești, respectiv începuturile ei timide, atitudinea lui Lucian Perța este îngăduitoare, conținând uneori observații referitoare la dificultățile întâmpinate de către poeți în privința „neșezării” limbii, așa cum o face, de pildă, în cazul lui Ienăchiță Văcărescu, unde, parodiind poezia *Amărâta turturea*, trimite sugestiv-



Elena Guzun

Ipostaze I, 2010

LUCIAN PERȚA



VIZITA DE DIMINEAȚĂ O panaramă a poeziei românești de la origini până în prezent



năstrușnic și la binecunoscutul testament al acestuia: „Când orânduiești vom face,/ Muzei limba îi va place/ și va scrie românește/ Omul chiar precum gândește.// Și vedea-va omenirea/ c-ascuțită ni-i simțirea./ Înțeles-ați ce v-am zis,/ Dragi urmași? No, hai la scris.”

Când ajunge la romantici, tonul devine mai hâtru, ludicul dă năvală, peisagistica bucolică sau înalt-hieratică e înlocuită cu imaginea naturii degradate din epoca noastră postindustrială, iar gestica solemnă și apetență pentru oniric se transformă sub pana meșteră și dispusă la zeflema a „doctorului” pus pe vizite în ipostaze marcate de banalul cotidian, de erosul degradat sau de gândirea mercantilă specifică lumii în care cu oroare viețuim. Iată, de exemplu, ce mărturisește *Păstorul întristat* al lui Cârlova, care, în parodie, se transformă în baciul moldovean din *Miorița*: „De asta mi-s trist, am multe în cap/ și nu știu cum fac, ce să crez:/ Baladă să iasă, groapa să-mi sap/ Ori brațu-mi vânjos să-narmez?”

Sau dinamizarea peisajului din pastelul *Malul Siretului* al lui Alecsandri se face printr-un procedeu de un comic absolut savuros: „Și gândirea mea furată de ăst clocot, de avânt,/ Mă îndeamnă munca asta în pasteluri să o cânt./ Totu-n giurumi clocotește și-un român, cum e la noi,/ Cată țintă lung la mine și mă-ntreabă: Șto ta koi?”

Pe măsură ce avansează spre modernitate, respectiv din zona simbolizștilor încolo, stihuirea prinde contur și după vizitarea mai multor volume din operele poezilor parodiați. În același timp, apar detalii biografice ale autorilor, anecdotica vieții lor literare, referințe la tehnici și procedee literare folosite sau create de poeți, aspecte din laboratorul lor de creație, caracteristici estetice definitorii, concepții despre poezie și rolul poetului, toate aglomerate cu un umor proaspăt, parodistul reușind performanța de a evita cabotinismul. Ori de câte ori se ivește câte o inadvertență de orice natură, aceasta nu-i scapă spiritului neastâmpărat și verbului ascuțit al parodistului, iar când poetul luat în atenție se dovedește a fi mediocru, Lucian Perța face din versurile sale o creație autentică mai bună decât originalul, adăugând straturi semnificative noi și emoții proaspete care salvează, într-o anumită măsură textul parodiat.

Memoria unui profesor

Ion Vlad

Emil Negruțiu
Memorii. De la o agricultură la alta
 Cluj-Napoca, Editura Echinoc Academic Press, 2011
 (volum îngrijit de Ioan Negruțiu, Monica Mărășescu
 și Liana Pop)

Profesorul Emil Negruțiu a lăsat familiei sale și foștilor săi studenți, colegi și prieteni o carte, *Memorii. De la o agricultură la alta*. E mai mult decât o autobiografie sau decât niște memorii suspectabile adesea pentru intențiile, inavuabile, de a-ți supradimensiona cariera... Demonetizate adesea, memoriile au devenit un mod de a escamota frustrări sau chiar complexe de inferioritate.

Nimic din toate acestea în „însemnările“ agronomului, rectorului și membrului Academiei Române. Cum Academia Română este o instituție ascunsă în dosare și comodități nu merită să mai amintim un atare episod. Emil Negruțiu a fost un intelectual din stirpea acelor ardeleni care s-au format în spiritul disciplinei, al muncii și al respectului pentru valorile culturii. De altminteri, familia Negruțiu e ea însăși mărturia vocației și spiritului Blajului. Preoți, profesori (Ioan F. Negruțiu a fost directorul Școlii Normale din Blaj, el însuși preot), după tradiția atât de emoționant evocată de Ion Agârbiceanu în *Liceean ... odinioară* (1939) sunt oameni dăruți vocației lor misionare. Răscolitoare pagini care surprind atmosfera copilăriei și a adolescenței în Blajul de altădată. Elevul era supus și el aceleiași discipline, resimțită nu o dată ca urmare a unor „derogații“ de la condiția elevului defel protejat de tatăl său...

Emil Negruțiu (am avut privilegiul de a-l cunoaște în anul în care eram decanul Facultății de Litere) se înrudea, pînă la un punct, cu Constantin

Daicovicu. Amîndoi inspirau energie și un sentiment statornic de încredere în misiunea școlii superioare. Rectitudinea, atitudinea inflexibilă în fața ingerințelor agresive în viața universitară, același mod de a dialoga cu universitarii și cu studenții (abolirea înscrierii la audiențe); încercarea de a restitui universităților exigența și primatul valorii etc. mă îndeamnă să cred în personalitățile Transilvaniei și ale Banatului, în demnitatea lor națională adesea uitată sau compromisă.

Însemnările lui Emil Negruțiu sunt inaugurate de file unde amintirile refac anii copilăriei și ai tinereții (1883), fiind întrerupte pentru un an și reluate în 1985. „Deci, apelînd la memorie, dau și de data aceasta frîu liber amintirilor“, notează Emil Negruțiu, ținînd, ceva mai tîrziu, la capătul acestor „Memorii“, să promită o „*cronică de familie*“. Însemnarea e de-a dreptul tulburătoare fiindcă volumul consacrat *omului și carierei* e, în cele din urmă, tot o cronică a unei „Familii“, - istorie și evenimente; înrudiri (prof. Alexandru Borza era unul dintre cei pomeniți în arborele genealogic al Negruțeștilor!); formație intelectuală; carieră și destine consacrate Universității, văzută, dincolo de specialități, ca un teritoriu al gândirii și al creației. Fiicele, Monica și Liana; cariera universitară a Liane Pop-Negruțiu; Ioan Negruțiu, fiul, profesor (azi) la universități din Occident, format în același domeniu profesat de Emil Negruțiu...

Departa de a fi reconstituirea carierei de agronom și de universitar, „Memoriile“ au o savoare neașteptată. Copilăria; bunicii; polițaiul Blajului (Potop, „... era singurul organ polițienesc din Blaj“, dispus să închidă ochii la năzdrăvăniile adolescenților) ritualul domestic, ceremonialul

meselor familiale; mama lui Emil Negruțiu: „... s-a dus cu mine în burtă să-l vadă pe Aurel Vlaicu cum zboară cu avionul său, decolînd de pe Cimpia Libertății“ (era în 1911).

Dar profesorul format la Academia de Înalte Studii Agronomice trăiește nu numai savuroase amintiri de student, ci și anii de formație, continuați cu stagii la Stațiuni experimentale din Banat, cu treptele carierei universitare și cu instalarea în funcția de rector. E o istorie trăită din plin, cu studii, doctorat, mentori și cu o generație de universitar amintiți în însemnările extrem de elocvente. Emil Negruțiu, agronomul, cercetătorul și Rectorul, a scris un volum cu o structură impresionantă prin minuție și rigoare. Catalogul colegilor de liceu; seria de studenți căreia i-a aparținut; colegii, dascălii, evenimentele și faptele sunt înregistrate precum într-un DOSAR al vieții. E mărturia omului și a profesorului, e, mai degrabă, testamentul pilduitor al unei cariere formate în spiritul generos al FAMILIEI și al școlii.

Cînd Universitatea de Științe Agricole și Medicină Veterinară a ținut să omagieze personalitatea profesorului Emil Negruțiu, am descoperit universitari credincioși memoriei școlii și unuia dintre cei mai devotați dascăli ai ei. L-am ascultat pe profesorul Ioan Negruțiu cu mare plăcere; am privit familia Negruțiu, doamna și fiicele sale, iar amfiteatrul a devenit - miraculos - locul unei evocări mai puternice și mai vii decât cuvintele. Erau oameni care celebrau spiritul UNIVERSITĂȚII. Urmărindu-l pe rectorul Doru Pamfil, m-am gîndit (atunci) ce șanse are Universitatea „Babeș-Bolyai“? Acum am regăsit, în sfîrșit, prin actualul rector sunurile bine cunoscute: „Vivat Academia!...“

Despre identitate folclorică

Vistian Goia

Anca Elena Costaru,
Identitate și alteritate culturală europeană (Studii de folclor comparat)
 Cluj-Napoca, Editura Ecou Transilvan, 2012

Coincidența face ca odată cu „invazia“ echipei de fotbal din Țara Bascilor pe meleagurile bucureștene, să primesc o carte despre cultura și folclorul acestui „popor“, situat în „subsuoara“ din nord-vestul Spaniei. La origine teză de doctorat, susținută la Facultatea de Litere din Cluj, sub îndrumarea regretatului profesor Ion Șeulean, cartea este originală din mai multe perspective.

Prin conținutul ei, se înscrie în aria mai largă și cu lungă tradiție în cultura noastră - în domeniul etnografiei și folclorului. Pe teren românesc, astfel de cercetări interdisciplinare au fost inițiate de B.P. Hasdeu și discipolii săi, continuați de Ovid Densusianu, de Tache Papahagi, Al. Popescu-Telega, Ovidiu Birlea și mulți alții.

Cele 11 capitole ale cărții, plus concluziile, bibliografia generală și anexele - compun o exegeză de 359 pagini, impresionând prin dimensiune și densitate. În „Introducere“, autoarea menționează grila prin care a studiat textul folcloric în multiplele lui relații cu mitologia, cu istoria religiei, teoria literaturii și geografia lingvistică. Fenomenul folcloric este privit în oralitatea lui, axat pe teme, motive, situații, personaje - toate conservate în imaginarul artistic, în memoria colectivă a umanității.

Autoarea recunoaște că s-a folosit de paradigma folcloriștilor Moses Gaster și Adrian Fochi, care au sesizat, în studiile lor, similitudini tematice și de altă natură în folclorul literar românesc și cel al vecinilor slavi, maghiari și sași. Însă, Anca Costaru a extins aria cercetărilor în special la basci, portughezi și islandezi. Îndeosebi a fost preocupată de noutatea folclorului basc, cunoscut prea puțin, pentru că literatura bascilor era, până de curând, orală, iar limba aproape necunoscută, neînredită și greu accesibilă.

Capitolele lucrării sunt ordonate firesc, completându-se unul pe celălalt, informația, destul de stufoasă, se adaugă de la un capitol la altul. Așadar cunoștințele nu iau forma unui „evantai“, care se deschide brusc și integral, ci mai degrabă ne amintesc de păpușile rusești, vestitele „matrioșca“, cele mici sunt integrate succesiv de suratele lor mai mari, păstrându-și fiecare conturul și proporțiile.

În unul din primele capitole, cititorul descoperă o comparație între *doina* la români și *doinu* la basci, în altul este tratată „Reprezentarea și simbolizarea mitică a literaturii populare“, cu privire la unele teme și motive pre-indoeuropene în genul epic popular. Basmul românesc în context european face obiectul unui capitol central. Însă cel mai bogat și divers ca problematică este capitolul consacrat legendelor și perpetuării lor în balade și în basme. Autoarea nu se limitează la opere cunoscute (*Epopoea lui Ghilgameș*, *Meșterul Manole* ș.a.), ci caută „cu

lumânarea“ o seamă de opere similare cu cele românești din literatura populară franceză, din operele celtice, daneze și scoțiene. Le analizează și le clasifică după diferite criterii.

În toate capitolele lucrării sale, autoarea dovedește că e bine informată, citînd o mulțime de autorități (pe Wundt, cu *Psihologia popoarelor*, de exemplu). Apoi, apreciem anexele dedicate Țării bascilor, cu lumea ei străveche și misterioasă, acel mini-dicționar, atât de folositor celor care vor s-o cunoască.

Două calități ale autoarei sunt evidente: informația bogată și îndrăzneala, ambele ajutînd-o în comparatismul practicat. Astfel argumentează și corelează specii, motive și teme din folclorul popoarelor neolatine, prezente atât în limbi de mare circulație (franceza și spaniola), cât mai ales în perimetrul culturii basce. Anca Elena Costaru a luat contact, la fața locului, cu realitățile culturale din Portugalia și Țara bascilor, descoperind similitudini și diferențe de tradiție orală între dansul *Călușarului* la basci și jocul *Călușarilor* la români. Prin cercetările sale, ea a confirmat originile celtice sau pre-indoeuropene ale unor elemente de ritual specifice nașterii, nunții, morții etc. De asemenea, e convinsă, de pildă, de vechimea doinei românești, venită din preistorie, dovada sigură fiind existența ei la basci, singurul supraviețuitor lingvistic și cultural al indoeuropenilor. Totuși, nu ne putem abține să-i amintim autoarei că e periculos să-și exprime „adevăruri“ ipotetice, în mod atât de categoric, fără umbră de îndoială, din simplul motiv că ele vor fi cercetate și de alți împătimiti ai fenomenelor folclorice europene.

comentarii

Arta de a fi păgubaș

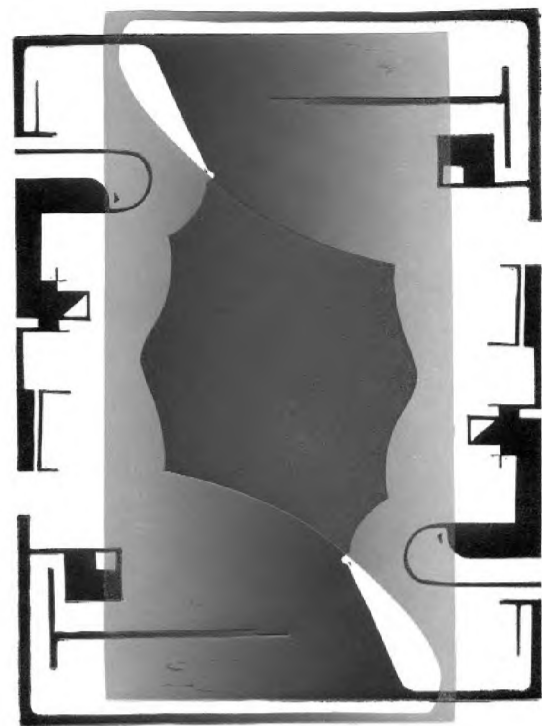
Constantin Cubleșan

Memorialistica a constituit întotdeauna o sursă documentară demnă de a fi luată în considerare într-o cercetare istorică (fie ea cât de serioasă) mai ales atunci când amintirile aparțin unor persoane/personalități care s-au aflat, într-un fel sau altul, în vârtoarea evenimentelor unui segment dintr-o epocă anume. Este cazul lui Nicolae Gheran care și-a desfășurat activitatea în domeniul cultural, în speță acela editorial (la Ministerul Culturii, la Editura Științifică, la Editura Meridiane etc.) de-a lungul unei bune jumătăți de secol, după război, dar și după evenimentele din decembrie '89, până astăzi („una e să scrii istoria – mereu altfel de la o perioadă la alta – și alta s-o fi trăit, zi de zi, cu toate năzuințele, bucuriile și poticnirile ei”). Perioada primă (desigur) caracterizată, prin excelență, de subordonarea – uneori până la absurd – a culturii, comandamentelor ideologice și politice (în consecință) ale socialismului. Nicolae Gheran nu își propune o evocare a desfășurării, pe un fir de evoluție istorică, a *întâmplărilor*, succesive, de ieri până în prezent, pe care le-a trăit sau la care a fost martor. Pentru că nu dorește, în fapt, o reconstituire a istoriei propriuzise a vieții editoriale. Evocările sale au un caracter rapsodic, cu preponderență anecdotic, într-o amalgamare de fapte, situații și biografii ce au darul pigmentării ansamblului cu *parfumuri și culori* ce marchează detaliile, uneori esențiale, dintr-o mare frescă socială, monumentală, aparent uniformă și (comandat) uniformizată. În acest sens își și subintitulează ultimul volum dintr-o trilogie (*Arta de a fi păgubaș*) consacrată retrairii războiului și păcii din campaniile editoriale: *Îndărătul cortinei* (Biblioteca Bucureștilor, București, 2012).

Cunoscut mai ales ca editor al operei lui Liviu Rebreanu, pe care a izbutit s-o reediteze în întregime fără a elimina vreun cuvânt din textul original (era obișnuită în vremea aceea practicarea croșetelor, în procesul de valorificare a scrierilor din trecut), datorită subtilității strategiilor cu care a conceput și realizat aparatul de note, Nicolae Gheran pare a nu împlini, nici aici, din memoriile sale, altceva decât masive *adnotări* la răbojul istoriei factice a vremii. Harul de povestitor mucalit, face din relatările sale, duse... cu zăhărelul într-o lumină satirico-ridicolă, să pară ca niște spumoase cozerii pe marginea unor teribile, de altfel, *campanii* culturale dictatoriale, pe care le-a trăit, acoperind astfel, de fiecare dată, cu un soi de amuzament parșiv, realitatea gravă și dură a unui proces de pervertire, cu bună știință, a moralei și, la urma urmei, a normalului vieții oamenilor devotați artei scrisului. Mai ales *fișele* biografice ale... *participanților*, au darul de a releva identități frisonante ale acelei epoci, ce par să fie lăsate acum, la năpârlirea cojoacelor (ca să încerc și eu neacademical limbaj, piperat, al memorialistului) într-o uitare voită, oficială.

Rememorarea unor momente ce par acum hazlii, cum ar fi sărbătorirea vârstei Constanței Crăciun, ministrul culturii la ora aceea, prilejuindu-i autorului, alături de poetul Marcel Gafton, o alerțtură prin oraș pentru a găsi florile cele mai potrivite, cu halta necesară tragerii sufletului („din prăvălie în prăvălie, dar și din vodcă în vodcă, poposim la barul de la Athenee Palace – aproape de florăria din aceeași incintă –

în așteptarea unei noi tranșe de marfă, cu speranța de a ne procopsi cu ce căutam. Tot bând, ne apucă mila de Constanța Crăciun...”) și cu textul de pe biletul ce i-l compun, plasat în coșul floral – un text ce pare luat din romanele lui Al. Dumas; sau pățania cu ziarista pe care Mihnea Gheorghiu, adjunct la minister, i-o pune în grijă pentru a... i-o pregăti pe când se întoarce el... gata de *atac* („Oltean isteț, Mihnea făcuse școala de cavalerie în Craiova natală, apucând să cunoască puțin, ca ofițer, și din grozăviile războiului antisovietic. Fiu de anticar, trăise în lumea cărții și colaborase la publicațiile de stânga, fapt ce-i motivează numirea, în 1944, ca redactor șef al *Scânteii tineretului*” etc.), ziarista însă, pentru a se răzbuna pe companionul mult prea servil șefului și prea... *cuminte*, îl invită într-o noapte la ea în apartament, pentru... distracție, totul fiind, de fapt, o farsă căci de data aceasta, pregătit el de... *atac*, se pomenește în mijlocul unui chef aniversar, cu lume multă și agitație prelungită până în zori; sau *aventurile* profesorului G. Călinescu, ce făcuse o aprigă și disperată pasiune pentru una din colaboratoarele de la Institut; sau întâlnirile cu picanerie verbală, avându-l alături pe Al. Piru, la o vodcă, deșirând anecdote (și nu tocmai) din lumea universitară („... toată povestea o iau ca o anecdotă...”) ș.a.m.d., sunt strategice dezvoltate pe temeiul unor destăinuri și comentarii asupra faptelor și oamenilor integrați sistemului, ce apar acum de-a dreptul personaje șocante, dacă nu și cinice prin realismul comportamentului lor crud: „Nimeni nu deține cheile împărăției. Cu atât mai mult într-un regim declarat ca dictatură a proletariatului, unde, de asemenea, nimeni n-are încredere în nimeni, iar etajele puterii sunt concepute în așa fel, încât rezoluțiile fiecărui segment de conducere să se afle sub controlul altuia. Astfel, uniunile de creație sunt dublate de direcțiile din aparatul de stat, ambele de cenzură – investită cu obligația de a controla manifestările artistice sub toate formele lor de exprimare, de la lectura textelor propuse spre publicare la vizionarea spectacolelor de orice fel și a expozițiilor – toate trei supravegheate de sectoarele de profil ale organelor de partid, centrale și județene, filate, la rândul lor, din întuneric, de serviciile de resort ale Securității. Cinci cercuri deasupra unui creator – obligate prin norii lor să-și justifice existența – îl nășteau pe al șaselea: autocenzura, adesea mai constrângătoare prin propriile îngrădiri”. În acest context, Nicolae Gheran schițează, cu un fel de procedeu de *aqua-forte*, siluetele celor ce deveniseră cerberii epocii, fiecare cu apucăturile și destinele individuale, însă. Iată, la Editura Meridiane „ne pomenum la bord cu un naufragiat. Este vorba de Leonte Tismăneanu – fost Leonid Tismenițki (1913-1981) cât a activat în Komintern, la emisiunea de limba română a radioului moscovit. Venit în urma blindatelor armatei sovietice, s-a acuiet în cele din urmă pe lângă Valter Roman, cu care a și luptat în războiul civil din Spania (ajuns, la rândul-i, după alte căprării, director al Editurii Politice, grație unui alt kominternist, Leonte Răutu, ce i-a avut pe amândoi în jurul aceluiși microfon). Vechiul politruc alunecase în hărdău după o replică rostită într-o ședință de activ a sectorului 1 de partid al capitalei, la care participa și



Valeriu Herța

Enigma, 2011

Gheorghiu-Dej. De nu vor fi existat și alte cauze. Cum conflictul ruso-chinez luase amploare, șeful P.M.R. a insistat în luarea sa de cuvânt asupra medierii neînțelegerii ivite, subliniind rolul ce și-l asumase. Leonid Tismenițki n-are de lucru și, la discuții, vine c-o zicală: / - Eu știu una și bună: când se ceartă leii, să tacă căteii! / Cățelul tace, rumegă replica și-l mușcă sângeș pe Tismenițki, rămas de-a doua zi fără mașină la scară (...) cu chiu cu vai câștigă un post de redactor la Editura Meridiane, cât mai departe de ideologie”. Omul ar fi de compătimit în atare împrejurare, dacă memorialistul nu ar adăuga prompt *la subso*: „Originar din Soroca, L. Tismenițki a întreținut în România întregită o campanie subversivă, fondând celule teroriste în favoarea puterii sovietice. Interesant este că în *Raportul comisiei prezidențiale pentru analiza dictaturii comuniste din România*, Vladimir Tismăneanu nu pomește nimic despre atrocitățile comise în Basarabia sub patronajul tatălui său” etc. Și altor figuri marcante ale epocii, Nicolae Gheran le face *fișe*, ca un veritabil și conștiincios... redactor de carte: „De la o vreme, numele lui Bodnăraș este însoțit de epitetul de spion sovietic. Nu fără temei, căci în februarie 1932, pe vremea când era locotenent în Regimentul 12 de artilerie din Basarabia, dezertase la ruși, unde a dobândit cetățenia sovietică, pentru ca mai apoi, în 1935, să revină cu misiuni dirijate de serviciile militare de informații (G.R.U)” ș.a.m.d., detaliile biografice deșirate informativ aruncând azi o altă lumină asupra *distinsului* personaj. Cu ironie mai degrabă decât cu umor, N. Gheran vorbește despre conducerea Ministerului Culturii: „Troica vicepreședinților o întregea Dumitru Popescu, tânăr arătos, provenit din mediul gazetăresc (...) vocația gazetărească îl apropiase de redacția *Contemporanului*, unde lucrează câțiva ani sub conducerea lui Horia Liman, pentru ca ulterior să nu fie agreat de George Ivașcu, noul redactor șef al publicației, revenit în forță (...) Cel căruia din pricina megalomaniei i se mai zicea Popescu-Dumnezeu se resemnează la cursurile universității de partid <Jdanov>, de unde se întoarce în presă, săltat în grad (...) în conducerea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă va fi tranzitorie, căci după doi ani este numit redactor șef al ziarului *Scânteia*, oficiosul P.C.R. (...) Lipsit de umor, nu era în stare să se distanțeze de

prostia oficializată. Când, ulterior, va deveni ministru al Culturii, va elimina din personal pe toți cei ce apucaseră să-l vadă într-o postură liberalistă (...) Odată cu intrarea sa în supremul sinod executiv, își va schimba și odăjdiiile, asemănătoare acum cu ale ierarhilor Bobu și Verdeț, Mizil și Mănescu, Postelnicu și Gogu Rădulescu, ținută sobră de nuntă în cimitir, după modelul Înaltpreafericitului, care în timpul liber, nu bea, nu fuma nu ciocănea, plâcându-i doar să se <împozeze> (...) Pe cât de dur cu subalternii săi, marele Mitică era extrem de obedient față de conducătorul suprem, căruia îi va datora și rapida săltare în ierarhie” ș.a.m.d.

Cartea e plină de asemenea *notificații* ale propriilor întâmplări, toate având loc în medii culturale de altitudine (mai mică sau mai mare).

Dar, Niculae Gheran are și nostalgia Bucureștiului de odinioară, pe care îl prezintă ca într-o rapidă stampă de epocă, dintr-un soi de plimbare ce aduce oarecum cu aceea a crailor de Curtea Veche: ”După ce urcasem pe Bulevardul Elisabeta, defilând prin fața cinematografelor – prilej nostalgic de a-mi aminti de anii liceului, când chiuleam cu voioșie să vedem de trei ori același film cu un singur bilet de intrare, pentru că intrai și ieșeau când doreai din sală – am ocolit Centrul Militar și am virat-o pe Calea Victoriei, cu opriri bine stabilite: am salutat din mers Casa Capșa – restaurant, braserie, cofetărie și cimitir literar –, teatrul de revistă <Savoy> – fostul <Cărăbuș> al lui Constantin Tănase –, Palatul Telefoanelor, Palatul Regal, iar pe cealaltă parte a drumului, colț cu Academiei, Casa de Modă <Romarta>, cândva clădirea renumitei bodegi a lui Dragomir Niculescu, cu specialități <la minut>, Biblioteca Centrală Universitară, fosta Fundație a Principelui Carol, iar apoi, pe colț, Ateneul Român și vestitul Hotel-restaurant Athenee Palace (...) Ne împletim pașii de pe-o parte pe alta a străzii și ne oprim din când în când, pe locurile unde cândva a fost ceva important, precum <Grădina Oteteleşanu>, statuia lui Carol I – sculptată de Mestrovici și dărâmată într-o noapte, după ce în prealabil a dispărut și regele Mihai –, apoi locul pe care a fost Teatrul Național, bombardat din greșeală de nemți, în locul Palatului Regal și clădirii Telefoanelor, avute în vizor. Alunecăm prin fața cofetăriei Nestor, la al cărei etaj interior se puteau lua gustări și bea o bere de plăcere și mergem ce mergem până în apropierea străzii Biserica Amzei...” etc. etc.

Memorialistica lui Niculae Gheran are șarm și o lejeritate aparte în expunere, el evocând lumea și atmosfera culturală a unui trecut nu prea îndepărtat, totuși de tristă amintire, în universul căruia se plimbă cu nonșalanță și răspărul ce și-l îngăduie numai un trecător pe care azi nicio umbră de-acolo nu-l mai poate atinge. Dar, e totuși lumea lui. O lume tristă pe care se străduiește să o caricaturizeze (ridiculizeze), sub masca unei boeme trăite salvator, purtată cumva ostentativ atunci pentru a putea depăși opresiunea mașinăriei administrativ-politică menită a depersonaliza pe oricine. Șansa lui Niculae Gheran a stat în umorul lui funciar și în capacitatea de a nu lua niciodată nimic în tragic. Iar acum, stilul acestui comportament dezinvolt se translează cu farmec în stilul memorialisticii sale, acidulat dezvoltătoare a unei existențe lamentabile dintr-un teatru mizerabil, jucat mereu de falși eroi, în spatele *cortinei* realității.

Sarcasm cu zâmbetul pe buze

Cornel Robu

(urmare din numărul trecut)

Un instrument care convine de minune acestui sarcasm cu zâmbetul pe buze, perfect consonant cu propriul temperament și pre-adevat, dacă se poate spune așa, registrului stilistic ales aici prin afinitate electivă de autor, este limba română în care *Călătoriile lui Gulliver* au fost traduse de eminentul anglist Leon Levițchi (1918-1991), în 1956, 1967, 1983, ca și cum ar fi fost traduse prin 1756, 1767, 1783 – limbă română ea însăși contrafactuală și ucronică, într-un anume sens, moderat și ceremonios arhaizantă, ca și cum fi fost deshumată dintr-un virtual “secol al Luminilor” românesc, când fanariotizatele și turcile principate Kara-Iflak și Kara-Bogdan, așadar Valahia și Moldova ar fi fost ipotetic sincrone cu Anglia secolului al XVIII-lea și cu literatura engleză a aceluși secol, când deja se practica acolo așa-numitul *understatement*, ca manifestare spontană și parte integrantă ale faimosului British *sense of humour*.

Spuneam recent, într-un articol dedicat sf-ului românesc într-o enciclopedie a domeniului concepută și elaborată (unde altundeva decât) în Marea Britanie, cum că “sf-ul românesc manifestă o predispoziție nativă pentru analogie mai mult decât pentru extrapolare, pentru “soft sf” mai mult decât pentru “hard sf”, pentru psihologie mai degrabă decât pentru ontologie, pentru supra-declarare decât pentru sub-declarare, pentru hiperbolă decât pentru litotă.” (“Romanian sf has a native propensity for analogy rather than extrapolation, soft sf rather than hard, psychology rather than ontology, overstatement than understatement, hyperbole than litotes.” - *The Encyclopedia of Science Fiction*. Edited by John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight, ediția on-line, 2011.) Nu trecuse prea mult timp de la postarea pe Internet a acestei enciclopedii, și iată că recenta carte a lui Mircea Oprețu venea să contrazică, în parte cel puțin, valabilitatea constatării de mai sus, poate prea categoric afirmată, dar care, în esența ei,

rămâne adevărată. Pentru că Mircea Oprețu este, sub acest aspect, excepția care confirmă regula.

Dar, de fapt, scriitorul nici nu se află acum la primele sale încercări de acest fel. Savoarea unor astfel de “exerciții de stil”, vag arhaizant, vag desuet și relativizant tocmai prin această discret estompată arhaizare sau desuetudine, o descoperise Mircea Oprețu mai demult, în romanul parodic *Argonautica* (apărut încă în 1970, rescris și amplificat în 1980, reeditat în 2011), în povestirea *Semnul licornului* (1978, 1980) sau în alte scrieri ale sale. Este, însă, acum pentru prima dată când avem, negru pe alb, sub semnătura unui autor român, mostre indubitabile de *understatement* în manieră și sub franciză *made in England*.

Sub aparențe asemănătoare, la prima vedere și doar până la un punct, franțuzescului *euphémisme*, cu care însă nu trebuie confundat, englezescul *understatement* este, mai întâi, un efect retoric obținut prin omisiune, prin sub-declarare sau ne-declararea până la capăt a tuturor cuvintelor și sensurilor avute în minte de cel care vrea să spună ceva și care ajunge să spună mai bine acest ceva, și chiar ceva în plus, dacă-l lasă pe cel care-i ascultă mai-puținele vorbe să le completeze de la el, în continuarea mentală a celor spuse verbal, din propria-i minte și din propriile-i gânduri nespuse. Nu altceva face, în esență, “figura de stil” sau “figura de limbaj / de vorbire” cunoscută de secole sub denumirea de *litotă*, la antipodul *hiperbolei*, sau - la un alt nivel și mult mai recent - *opera deschisă* / *opera aperta*, teoretizată de Umberto Eco. Dar asta-i deja altceva. *Esteticele*. În sensul care ne interesează aici (la nivel de *stilisticele*), subdeclararea / *understatement* este doar un procedeu stilistic care vizează un efect retoric - comic, ironic, humoristic, satiric etc. - procedeu sau figură de stil prin care un scriitor sau un vorbitor simulează a atribui mai puțină importanță sau gravitate unor sensuri ori fapte la care se referă, trecându-le sub tăcere sau



Petru Postolache

Locul de veci 2011



minimalizându-le tocmai pentru a le amplifica, prin recul mental, această importanță sau această gravitate.

La noi, la români, după cum prea bine știm, hiperbola este prin tradiție ținută la mult mai mare cinste decât litota, și ajunge să deschidem televizorul sau radio-receptorul ca să auzim cum orice nimica-toată este nu numai "ceva special", nici măcar "ceva cu totul special", dar musai și neapărat "ceva cu totul și cu totul special", astfel încât mecanismul mental al litotei se declanșează involuntar și pervers chiar și pe acest teren advers al hiperbolei : oare nu cumva este vorba, totuși, de "ceva cu totul și cu totul și cu totul special"?

Iată însă, ca să revenim la cartea discutată, cum arată acest insinuant și insidios *understatement* în *Călătoria în Capricia* a lui Mircea Oprită:

«Tânărul mi-a răs în nas, mărturisindu-și surpriza de a fi descoperit în mine un "boșorog ramolit". Nu prea știu nici astăzi înțelesul exact al acestor vorbe capriciene, însă sunt convins că nu se folosesc atunci când vrei să lauzi pe cineva.»

«Nu știam ce să zic. Mă obișnuisem cu gazdele, se obișnuiseră și ele cu toanele mele, eram unul de-ai casei. Cât era ea de tare sufletește, Lady Maricika s-a pus pe plâns. Până și Miss Elli, care nu întotdeauna era tăfnoasă și gata să facă pe nesuferita, lăsa să se vadă că ținea la mine măcar cât la cățelul vecinilor, cu care ieșea uneori la plimbare, purtându-l de curelușă și jucându-se cu el.»

«Lordul Decan era un bărbat scund și îndesat, cu o figură care în Anglia ar fi părut de șarlatan, însă aici, în Cetățuia Soarelui, prezenta cele mai distinse garanții academice.»

«Flăcăii păreau să n-o mai bage în seamă, dar începură iarăși, între ei, o discuție înflăcărată, pe parcursul căreia am auzit de mai multe ori cuvântul "maidan". Atunci încă nu știam ce înseamnă. Cu timpul, aveam să aflu că maidanași erau un neam aparte în populația Capriciei, iar cerșitul era la ei o ocupație tradițională, ba chiar de mare cinste, întrucât pe unii îi făcuse bogați.»

Înțepată cu acul fin al litotei, gogoșa umflată a hiperbolei se dezumflă sarcastic:

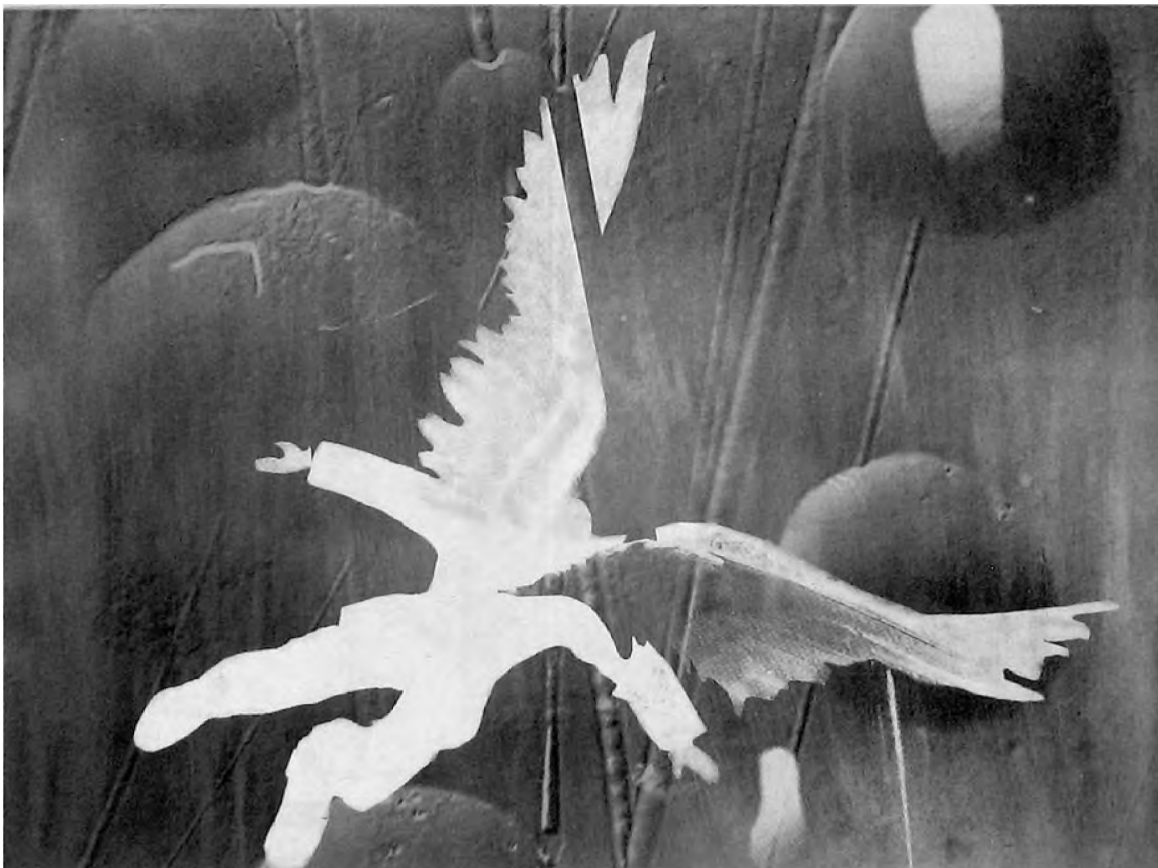
«Master Dinu mi-a citit câteva poezii de-ale lui Bulla, unde lăuda cu mult suflet măreția și deșteptăciunea mogulului său de partid. Spunea - între altele - că, atunci când se arăta acela undeva, răsărea soarele deasupra Capriciei. Lucru din care eu am înțeles că Ciocesko nu se arăta niciunde după orele înserării, căci atunci ar fi trebuit să răsară soarele și în miez de noapte, iar o asemenea minune n-ar fi rămas neînscrisă de astronomi în tabelele lor.»

Hiperbola și litota pot însă și conviețui, într-o anume simbioză, fiind uneori chiar complementare sau reciproc transmutabile:

«Am putut să descopăr și o artă în care capricienii sunt neîntrețuți, încât mi-e teamă că niciun oraș din Regatul Marii Britanii sau din Europa n-ar reuși să-i învingă, dacă ar intra într-o asemenea înfruntare cu Cetățuia Soarelui. Mă gândesc la felul cum își decorează străzile, ieftin și extrem de variat ca inspirație, cu hârtii și gunoaie. Arta asta, după câte am observat, este practică de toată suflarea locului și nici n-ar putea fi închipuită fără un larg sprijin popular.»

Litota n-are aici nicio dificultate și nicio ezitare pentru a trece dezinvolt în contrariul ei, pentru a bascula într-o clipită la antipodul ei, în hiperbolă, sub-declararea în supra-declarare, *understatement* în *overstatement*. Alineatul început mai sus continuă firesc, fără întrerupere:

«Dimineața, străzile sunt curate, după ce



Dumitru Pomârlean

Icar, 2010

gunoierii de la miezul nopții au făcut tot ce stă în puterile lor omenești ca să pregătească orașul pentru fața lui artistică de fiecare zi. În scurtă vreme însă, odată cu cei dintâi trecători, care sunt capricienii cu somn scurt, sau cei nevoiți să iasă cu câinii la plimbare, încep și primele semne de lucrare artistică : ici un pachet gol de țigări, colo un pahar de plastic, călcat în picioare să i se dea formă de stea, dincolo o pungă mototolită după ce și-a mutat în stomacul vreunui înfometat brânzoaicele sau vreo altă gustare zorită, mai încolo câțiva scuipați lângă niște pamflete [ziare, gazete - n.n.] cu miros proaspăt de tiparniță, după ce-au fost răsfoite în grabă prin vreo stație de trăsură publică [autobus, tramvai - n.n.] și aruncate chiar acolo, pe jos. Din loc în loc, începe să apară și contribuția câinilor nebunatici și jucăuși, fie așa cum o scapă pe trotuar artiștii aceștia de rasă animală, fie cu colaborarea omului, care din nebagare de seamă calcă pe produsul original, întipărint pe asfalt o formă întâmplătoare, la care câinele nici nu s-ar fi putut gândi. Lucrarea continuă cu spor, unele ore aducând pe trotuare mai multe mărturii artistice decât altele, iar până seara întreg orașul arată ca o nesfârșită operă de artă [...].»

Din *understatement* se trece fără prag despărțitor în *overstatement* și atunci când este evocată o "sărbătoare ce-ar putea fi numită a Tuturor Veștilor" [Ziua presei? - n.n.], când este celebrat accesul liber și nelimitat la informație: «Iar veștile puteau fi aduse sub ochii larg deschiși ai capricianului doar de miile de pamflete nou apărute, când fiecare ins din Cetățuia Soarelui se abona la câte zece, douăzeci sau chiar mai multe, cât îl țineau punga și curiozitatea. Am aflat că umblau atunci bieții poștași cocârjați sub saci ca Santa Claus al nostru, ducând în fiecare dimineață tone de hârtii pe care trebuiau să le presare prin cutiile poștale ale insularilor, încât nu e de mirare că s-au plâns de nenumărate ori că intră în spital de atâta efort, cerând bani mai mulți și de la Poștă, și de la abonați, și amenințând că-și aruncă sacii în Dembowitz dacă nu li se înțelege necazul.»

Sau în pasajul (de la paginile 48-49) pe care autorul însuși l-a ales pentru a-l mai sublinia încă o dată, concludiv, pe ultima copertă a *Călătoriei în Capricia*:

«I-am spus gazdei că mă întrebam foarte serios dacă țara lor putea avea vreo nădejde de înaintare cu oameni atât de lipsiți de suflet pentru treburile ei. Lipsiți mai ales de dorința de a osteni fiecare acolo unde crede că ar fi destul de priceput și, totodată, unde ar fi mai mare nevoie de el. Începeam din nou să mă îndoiesc de sănătatea neamului aceluia de insulari care vorbesc mai mult decât pun mâna și promit cu totul altceva decât sunt ei în stare să se țină de cuvânt. Iar o țară unde dulgherul leagă bârnele de acoperiș cu sforicele fiindcă îi e lene să facă doi pași mai încolo, până la cutia de cuie și piroane, unde fierarul își lasă jarul revărsându-se din vatra încinsă ca să dea el fuga la damigeana cu tărie și să stea la taifas cu vecinii, unde felcerul amestecă otrăvurile în leacuri la buna și sfânta întâmplare, pe motiv că merge și-așa, o asemenea țară lesne se duce de râpă, de ajung celelalte să-și rădă în pumni de ea și s-o arate cu degetul. Iar urmașii acestor trândavi vor fi și mai trândavi, ai nepăsătorilor vor fi și mai nepăsători, ai nevolnicilor - și mai nevolnici, ai prefăcuților și mai prefăcuți, încât țara nici nu va mai trebui împinsă de dușmani să se dărâme, se va dărâma ea singură, dintr-o dată sau încetul cu încetul, iar capricienii or să șadă mirați pe ruinele ei fumegânde, nevenindu-le să creadă și întrebându-se de ce i-a pedepsit Dumnezeu, aducându-i la așa mare nenorocire. Nici nu-i de mirare, am spus, că firme mici din Tramontana, din Glubbudribb ori din Republica Oregan or să vrea și chiar or să fie în stare să cumpere Capricia pe nimic, dacă nu cumva vor trebui capricienii să mai dea și din buzunarele lor ca să fie cumpărați. Ba chiar să se roage de alții să-i cumpere!»

Pe scurt, o carte cât se poate de gravă, în ciuda aparentelor zâmbitoare, un scriitor ajuns la apogeul virtuozității de maestru în arta cuvântului, o carte admirabilă și o lectură delectabilă.

lecturi

Un neotraditionalist: Ion Horea

Ion Pop

Dintre poeții apropiați în timp, dar nu și în stil, de generația lui Nichita Stănescu, Ion Horea (n. 1929) este, fără îndoială cel mai „tradiționalist”. Prefixul *neo-* i se potrivește lui cel mai bine, fiindcă atât universul imaginar caracteristic cât și limbajul discursului liric prins în ramele stricte ale prozodiei „clasice” se regăsesc la el fără nicio distanțare care să trădeze conștiința convenției literare preluate. Dimpotrivă, Ion Horea se instalează de la început (dincolo de câteva „concesi” conjuncturale, făcute în cărțile de debut, temelor date ale momentului) între reperele bine fixate ale tematicii rustice – peisajul natal, localizat cu precizie toponimică, în preajma Mureșului, ca altădată „pe Argeș în sus” de către Ion Pillat, ocolul gospodăriei țărănești cu inventarul obiectual și evenimentele definitorii, desfășurate ciclic, ca într-un ritual, între munci și zile perindate fără mari și zguduitoare surprize, menținute în regimul firescului, al ritmului naturii ce integrează echilibrat și viața individului, și a colectivității, cu un sentiment al continuității în raport cu generațiile trecute, cu „datina” și cu „legea”... Întinsa operă a poetului – în jur de treizeci de volume publicate din 1956 încoace – dă seama despre un fel de sinteză a vocilor liricii etichetate drept „tradiționaliste”, pe o linie prestigioasă, de la Alecsandri la Eminescu și Macedonski, la Octavian Goga, chiar Arghezi, cu ceva din *Priveliștile* lui Fundoianu, dar mai ales la Ion Pillat, de la care împrumută nu doar teme și motive, ci și muzica imediat recognoscibilă a „alexandrinului românesc”, cultivat cu o notabilă consecvență, până la identificare; în așa măsură încât, atunci când, temporar, părăsește tiparul prozodic pillatian, întreruperea surprinde ca o ieșire din matcă. Interesant este, însă, că acest „epigonism” nu afectează grav ținuta propriului discurs, ce nu apare totuși ca o simplă repetiție în ecou. Aceasta, deoarece altoiul transilvan foarte viguros asigură o particulară vitalitate trunchiului căruia i se aplică, amestecul de seve îi prieste vizibil, iar sinteza la care se ajunge capătă o culoare personală neîndoielnică.

Motivul liric al *Întoarcerii* la vatră, atât de marcant pentru „tradiționalismul” ardelean, care

la poetul Argeșului și al Floricăi sugera o reparație a unei înstrăinări mai curând culturale, este resuscitat la Ion Horea cu o vigoare nouă. Trăitor, de ani mulți, la oraș, în Capitală, el nu pune totuși în prim plan sentimentul înstrăinării, al viețuirii frustrante „în umbra zidurilor”; aproape accidental prezent în poezia sa, orașul este masiv concurat de nostalgia locurilor natale, ale cărei repere, la toate nivelele existenței, îi ghidează și ordonează viața. Ion Horea este în primul rând un poet al evocării nostalgice, care face din Ardeal și din ținutul de obârșie mureșean un fel de emblemă, un teritoriu simbolic, ca altădată Goga. Al. Cistelean îl caracterizează foarte plastic (în prefața la masiva antologie *Bătălia cu aur*, din 2009) drept „ardeleanul definitiv”, „ultimul ardelean al cărui suflet n-a trecut munții”, vorbind despre o „religie melancolică” și „un soi de pan-ardelenism elegiac”. „Truditul suflet” al poetului de la Rășinari, venind periodic să se „închine” la altarul locului sfânt, se regăsește și la urmașul său, solidar și el cu marile figuri și momente din istoria Transilvaniei, însă fără patosul misionar justificat atunci de o istorie tragică, ci în ipostazele mai senine, calm-meditative, ale omului tulburat însă de trecerea vremii și de alterările provocate de ea comunității tradiționale, tiparului de statornicie și organicitate de odinioară; Ion Horea reactivează în propriul spirit imaginea exemplară a cărei degradare o constată cu o amărăciune mai degrabă resemnată în fața ineluctabilului. Nu dramatizează excesiv, doar constată elegiac pierderile, inventariază căderile, ruina, golul pe care-l mai poate repopula doar amintirea, cu elemente de contextualizare social-istorică foarte rar sugerate.

Încă din *Poezii* (1956), poetul se declara că poartă în el „mireasma pământurilor sfinte”, vedea, pe urme pillatiene cum „iarna îmbracă pământul cu sumanul” – prime semnale că va uza, pentru a-și construi imaginile, cu precădere prin apelul la elemente ale universului gospodăresc-rural, din care va reține consecvent elemente de vocabular specific ardeleniști, de la cele numind obiectele lumii țărănești – *șopru*,

cuhnie, *grindeiul*, *rotița*, *cormanul*, *îmblăcie*, - la localizarea peisajului în ținutul natal: Mureșul, Pojorâta, Contintul, Roma Mică a Blajului, Diciosânmărtin, Cheile Turzii, Dileul, Târnavele, toponime din ținutul de origine, dar și sintagme exclusiv transilvane, precum *drumul țării*, indicând șoseaua principală care străbate satul. Formal, era, tot pe atunci, anunțată neconținută „căutare a formelor perfecte”, indiciu evident clasicizant, iar viziunea „organicistă” asupra lumii statornicite în tiparele ei străvechi se vestea în „atâtea lucruri simple, curate și firești” care se trezeau în sufletul și „fereștile” poetului nostalgic. Ecou din universul imaginar al lui Ion Pillat era și cel al „cămării cu fructe” – la Ion Horea „cămării goale” ale sufletului se umplu cu „strugurii și piersicile aromate. / Cei din urmă pepeni și cele din urmă tomate, / și poamele și bucatele și toate cele”... Ciclul de *Agraste*, din volumul *Coloană în amiază* (1961), tutela astfel de poeme care schițau universul ce avea să se îmbogățească mai târziu. Dar această amplificare firească se produce tot prin înmulțirea reperelor de univers tradițional rustic. Caracteristică este, de la început, și atenția acordată „calendarului” țărănesc, ritmului ordonat al anotimpurilor (o carte din 1969 se intitulează chiar *Calendar*). Toamna, bunăoară e, ca la toți „tradiționaliștii” sezonul roadelor, al butiilor pline cu must și vinuri, al bucatelor din șurile unde vara se „îmblățește” grâul iar toamna se „desfac” cucuruzii, iarna este un timp al așezării lucrurilor într-o pace grea de seve înmagazinate ale produselor pământului, cu o aplecare a discursului către materii dense, de o mocnită vitalitate, amintind de Fundoianu ori de V. Voiculescu: „Tăcerea cât de beată-i căzută peste vii! / Butoaie nu mai sună, gălețile-s luate / Să măsure nutrețuri de boabe și bucate, / și sfecla și cartofii la porci, ori la viței / Să ducă țâța caldă. și totuși, dacă vrei / Să-ți mai aduci aminte de toamnă, poți să treci / Pe unde cerul verii-i turnat în cupe reci / și unde, lângă teascuri, butoaiele la rând / Sunt grele de lumină, de piatră, de pământ”; ori: „Prin curți butucii cără miresmele pădurii / Și mucegai din beciuri”; „Sub asfințit, zăpada se lasă ca sub taur, / Râvnindu-l într-un tremur de gheață și tăcere / Din patima rodirii gemând fără putere / I se lovesc de pântec luferii și sună / Zvâcnindu-i parcă-n uger tot laptele din lună”... Trece prin aceste poeme și o adiere livrescă, aducând aminte de *Acți sosii pe vremuri*, capodopera lui Pillat: „Pe râț sub mușuroaie sobolii vremii scurmă. / Fântâna-i astupată. De cumpănă nici urmă / și vitele din troacă nu-și mai ridică botul / Pe-aici într-o vacanță citeam din *Idiotul*”...

Iar dacă e să revenim asupra elementelor de vocabular ce individualizează starea de spirit și ambianța acestei poezii, ar fi de citat foarte multe versuri unde ele apar în chip pregnant, subordonate tematicii dominante a rememorării nostalgic-meditative, sub semnul trăirii acute a trecerii timpului, echilibrată relativ doar de și mai puternicul sentiment al „rădăcinilor” din solul de obârșie. „Iarăși rupt din țărnu unde am rămas în neclintire / Prins de rădăcini, cu plopii și răchitele subțiri, / Mă întoarce glas de clopot și-n tăceri de cimitire / Poate vin din amintire, poate-s numai năluciri. / ... / Vin prin sate ciubararii, duhotarii, cortorarii, / Parcă vin dintre nisipuri și-i o așteptare-n toate”, / Și-i întâmpină primarii, și-i opresc în drum jândarii / Noptile-s sub coviltire și sub corturi îngropate”... Mai rar, ca în pemele



Anna Olenicko

Secretul II, 2011



Pe ulița mare ori *Întâmplarea cu stupul*, versul se destinde din chingile prozodiei, să-i zicem, pillatiene, pentru a se orienta spre stilul mai dinamic și zigzagat, deschis către naivitatea infantilă a desenului imagistic, ca la un Adrian Maniu din *Povestea din sat*. Dar, indiferent de rama adoptată a versificației, Ion Horea are mereu o frumoasă disponibilitate imaginativă, un simț al materialității lumii, exprimat în preferința pentru imaginarul teluric, ce atrage spre sine și un particular sentiment al timpului depozitat în lucruri, în chip firesc asociat unei memorii divers stratificate, grele de înfățișări ale trecutului din adâncurile eului.

Pe măsură ce înaintează în vârsta poetică, Ion Horea scrie tot mai frecvent poeme ale „trecerii”, sentimentul morții insinuându-se pregnant și tulburător în poeme, cum se întâmplă, cu un accent aparte, în *Podul de vama* (1986). Încă o dată, acest sentiment e departe de orice angoasă și „tristete metafizică”, plecarea definitivă fiind imaginată pe un orizont al reintegrării, al reîntoarcerii în „ciclul elementelor”, cum ar zice Blaga, urmând Legea generală: „s-o vezi venind cum latră câinii și când ți-aștepți în drum copilul / și să-ți arate unde-i locul săpat frumos în patru dungii, / stăpân în casa ta și slugă, să-i fii supusul și umilul, / și să-i citești pe față legea și-n coasa ei să te împungi / și să te jeluie din urmă când vei lăsa deschisă poarta, / apoi în casa ta să sune paharele ca la ospăț... / o, de ne-ar fi până-n vecie, ca o poveste scrisă soarta / unde și moartea are-o noimă pe care-aș mai putea s-o-nvăț”. O „poveste întreagă” e și poezia, rostire cu funcție soteriologică, ce „vindecă răni și te leagă / de ele, de marile legi”, iar discursul liric e construit pe armătura unui imaginar arhetipal: *podul, luntrea, vâslașul, valea, râul, drumul, moara, coasa*, tot așa cum din reperele acestui univers evocat sub semnul ruinării și al părăsirii, rezistă *Fiatra, Cumpăna, Coasa ori Stogul*, regăsite în personalul muzeu memorial. Când apar, rar și fugitiv în poeme, agitația ca și calmul orașului sunt traduse în termenii nostalgic-evocatori ai universului rural: „mașinile frânează la stopuri și, tipând, parcă trezesc în mine și cheamă vrând-nevrând, / schelăituri prin șteoane, la garduri de ogrăzi”; „când într-o zi orașul se-ngroapă sub zăpezi, / pe străzi și coperișuri ai vrea să te mai vezi / ca pe-un răzor, la nucul cu foi de aur stins / sub care nu ești singur și nu poți fi învins”.

Conștient că „acestea nu vor mai fi în veci”, subiectul liric pune totuși lamentației o specifică surdină, consolându-se cu reminiscențe ale satului din amintire, „cu tot mai depărtate mahniri de cărturar”. Îi vine în sprijin și amintita concepție „clasicizantă” a poeziei, meșteșug echilibrat al cuvintelor, opus programatic unor limbaje mai noi, care-i par semne ale cedării în fața destrămărilor și licențelor vieții moderne: „ajungă să treacă timpul peste tine / și tu să stai ca pietrele pe prund. / pe-atât te trage parcă mai afund / un vers pe cât îl meșterești mai bine, / nepăsători, pământul e rotund, / confrății tăi o iau pe serpentine. / tu singur, parc-ai duce o rușine / și cauți rime într-un veac bolund. / mai lasă și tu vorbe desfrânate / să-mbete limbi de câlți și creier seci, / nu vezi cum lumea ține să-și arate / că doar pieirea mai durează-n veci // dar mai rămâne cineva să-și spună / dacă, iubind, mai sunt pe-o cale bună” (*Ars*). Este o *ars poetica* ce reactualizează opțiunea pentru cuminența și cuviința tradițională a rostirii, concordantă cu întregul „comportament” simbolic ilustrat de această poezie fidelă vetrei străbune și străvechilor

tipare al vieții țărănești, unde, cum spune ceva mai târziu, „Toate-s cum li-i scrisa lor să fie”. (Un amplu ciclu de sonete - *Cartea sonetelor*, 2001 - de accent reflexiv-elegiac va încununa, în acest sens, scrisul poetului ce meditează amar „în lumea asta crudă și nebună”, „lumea asta crudă și rapace”). Putem avea rezerve față de un asemenea exclusivism, dar e de constatat și organicitatea legăturii sale cu ansamblul universului imaginar propus de opera lui Ion Horea. Ca un ecou târziu venit dinspre decizia pillatiană de a lăsa altora tot globul terestru ca o minge sună și versuri precum: „ce nemărginiri grozave țin mașinăria lumii / ce răpiri prin spații oarbe, în explozii, îmi mai spun, / și mă-ntorc lângă pământuri unde cade floarea brumii / pe bucatele din care înțeleg un veac mai bun” (*Numai țara*).

În cărțile mai recente al poetului se în mulțesc accentele meditativ-religioase. Versuri scurte, cu trimiteri ritmice la *Stelele-n cer* a lui Eminescu, dar menținându-se în genere între linii și muzici de o clasică limpezime, concentrează reflecții centrate majoritar asupra tematicii *trecerii*, într-un regim prozodic adesea anaforic, reamintind metronomic perspectiva stingerii, ruina multora dintre reperele existenței statornice de odinioară, însă pe care poezia le recuperează cu o consecvență și obstinație traducând permanența unei adeziuni și opțiuni definitive. Volume precum *Calea Târgului* (2010) ori *Scribul* (2010) reiterează un număr de motive de mult familiare cititorului. Poetul rămâne mereu „întors în amintire prin lumea transilvană”, fidel unui „timp al (său) pe care nu-l (dă) cu niciun preț și nimănui / Rămas încremenit în lună ori în zăpezi ce stau să cadă”, cu conștiința, chiar, de a se ști „în lumea literară un proscris”. Culoarea senin-elegiacă a acestei lirici abia dacă se întunecă din când în când vorbind despre „sufletu-n risipă” și despre conștiința că, întreg universul tradițional, rămâne să fie numai evocat numai în poezie, fiindcă „doar cel de la-nceputuri a mai rămas - Cuvântul”, iar acesta e credincios tiparelor originare: „O lege doar pe toate se-arată-a fi stăpână / Eram al lor în toate, aveam un suflet pur”... Câteva poeme fac acum „cronica locurilor”, a „timpurilor”, a „dimineților” și a „serilor”, într-un soi de inventar nostalgic care, în câteva texte este, din nou, și al unui vocabular specific locurilor readuse în amintire, de o particulară rezonanță în această lume ce-și întărește astfel culorile, individualizând puternic viziunea. Un *Remember* din *Calea Târgului*, de pildă, readuce în prezent, ca într-un rezumat, datele de bază ale micii lumi gospodărești ardelenne, înscrise în memorie, dispensându-se de orice metaforă: „În noaptea asta umblu desculț prin ogradă, / iarba, udă, roua nu-i ridicată, soarele n-a răsărit / cineva duce mâncare la porci și câinelui la șură / cineva mulge oile, cineva lucră pe la poiată / coticarul și coșul pe jumătate golit / șura și grămezile de lemne, șoprul, cotețul, / poiata și clăile de fân, gunoiul, melegarul, / ocolul și găbănașul, conia și casa cu filigorie, / fântâna cu ciocănitura pe cumpănă, poarta, / poarta dinsus, câinii latră dinspre Vaidei / oamenii cheamă, pe drumul țării trec în sus și-n jos /.../ o să scot boteiul pe drumul dintre Gruiețe, / pe lângă nuc, pe ogor, pe țelină, pe coastă, / atâta știu, atâta-i lumea, între holde și cucuruzi, / până la acății, până pe Hici, până la icleja popii”... Cu o mai mare insistență, procedează așa și Marin Sorescu în *La Liliaci*.

O pondere aparte au în aceste mai recente scrieri și poemele de inspirație religioasă, bunăoară în *Mărturisiri și rugăciuni*, din 2003, unde discursul se întoarce spre dicțiunea

argheziano-voiculesciană, chemând prezența lui Dumnezeu în acest decor rural-ardelean, și întâmpinând-o/imaginând-o între repere locale, familiare, ce coboară transcendentul fără solemnități emfactice printre lucrurile și actele de fiecare zi: „Doamne, cel dinspre cotețe, din poiată, din ocol, / Pe făpturile ogrăzii din vecii de veci comornic, / Așteptat în jurul mesei, bănuț în blidul gol, / Doamne-al laptelui cu spumă din șistarul pus pe vatră, / Al nutrețului din iesle și-al făinii din lădoi”... și în acest spațiu recules-meditativ, se produce un fel de sinteză a marilor voci ale liricii „tradiționaliste” românești. Cade undeva, arghezian, umbra Domnului - „Doamne, umbra ta căzută peste casă nu e alta / Decât umbra coborâtă pe Golgotha-n ziua sfântă”; altădată, între Voiculescu și același Arghezi, se ridică o rugă de om tulburat de patimi: „Sunt bogat ca o grădină, ros de patimi pământeste”, ipostază imediat atenuată, însă, de amintita notă de familiaritate și de umanizare a raporturilor cu Spiritul: „Doamne, mămăliga-i fiartă și-aburește lapte-n blide, / Lampa-ncepe-a pălpăire, semn că-odată o să vii, / Să vedem cum ușa casei ca-n minune se deschide / Și te-alegi ca o lumină dintre morți și dintre vii”... Nu lipsește nici știutul, de la aceiași înaintași, sentiment al „târziului”, osteneala căutării unul Dumnezeu ascuns - „Am obosit să te mai caut pe unde nu mai umblă nime”, dar nici ecoul, înregistrat conștient, desigur, din Blaga: „Ca pe-un orb te duc de mână și prin lumea ta nebună / Te-aș lăsa printre măceluri, de-ai putea să le sfîntești”...

În ciuda posibilelor raportări la asemenea repere, poezia lui Ion Horea nu lasă totuși, cum spuneam, impresia unei repetiții în simplu ecou al vocilor Tradiției. În vremuri mai noi, de cvasiobligatorii „restaurări” ale unor limbaje lirice interzise multă vreme, scrisul său poetic rețopește într-o sinteză personală toate aceste filoaie, întreprinzând un elogiu profund elegiac al unui univers cândva exemplar, în care se regăsește, a căruia memorie o cultivă fidel, cu o emoție tandră, marcată de nostalgia unor vremuri apuse. Are dreptate când scrie undeva: „Totuși, totuși, nu sunt un pășunist și nici / nu mi-am vândut sufletul dracului”, căci întoarcerile sale spre o lume și o biografie arhetipale nu le și idealizează, atribuindu-le false aureole. Pune, desigur, în contrast, fără să insiste, acest univers rustic deplin asimilat, matrice puternic modelatoare, cu „veacul barbar” numit cumva bacovian într-un poem, respinge lumea „bolundă”, ieșită din matca mare a „calendarului” țărănesc cu muncile și zilele lui emblematice, dar pune mereu și o surdină acestor evocări, care e a omului ce știe că rânduilele vechi s-au deteriorat ireversibil. Numai că, spirit „clasic”, conservă în straturile adânci ale sensibilității reveria unei geometrii a vieții echilibrate, intim legate de ritmurile cosmice și de valorile umane fundamentale, perene. Dă acestei viziuni nuanțe proprii, ancorându-și în mod decis viziunea în lumea satului și a istoriei transilvane, fortificată de la o carte la alta, producând variațiuni pe un număr de teme relativ restrâns, cultivate și reluate consecvent, astfel încât și tiparul vizionar, și timbrul vocii evocatoare se imprimă durabil. Limpezimea ca regim al contemplației elegiace e cultivată constant și în discursul de o rigoare clasică supravegheată, de o muzicalitate ce se acordă armonios cu fluența stării de spirit nostalgic-evocatoare. ■

incidențe

Opinia și conștiința politică a istoriei

Horia Lazăr

Opinia s-a născut înaintea democrației. *Memoriile* lui Omer Talon, avocat general în parlamentul parizian între 1631 și 1652, analizate minuțios de Joël 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 (1). Încă de pe vremea lui Henric al IV-lea (1589-1610), Consiliul regelui se numea „Consiliu restrâns” sau „Consiliu secret”. Un consilier regal trebuia să fie „credincios” și „taciturn”, supus fidel și scump la vorbă, „misterele statului” - numite și „secrete ale principelui” - neputând fi făcute publice decât de acesta. În 1639, eruditul libertin Gabriel Naudé confirma de altfel, chiar în titlul unei cărți ce-l va face celebru, inexistența opiniei, desemnând 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” (2) în care fierea revărsării orale e repede captată și multiplicată în formă imprimată, și prin care opinia, încă nesigură, intervine în dezbaterea publică. Având ca origine teama de răzvrătiri populare, monopolul de stat asupra tipăriturilor se va fisura în preajma Frondei, când 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 „cuvânt prigoni”, redus la tăcere, a fost exhumat din tăcerea arhivelor de Arlette Farge, „dreptul de a ști și de a judeca” (3) - nu oamenii, ci faptele lor - 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, cuvântul popular se autonomizează cu greu, înscriindu-se în practici sociale variabile, nedurabile și slab subversive, dar structurând și cristalizând 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 ineficientă, 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.

În dimensiunea ei epistemologică, conștiința istorică e o construcție tardivă și o ruptură față de istoriografie, uneori vecină cu cronica partizană sau cu hagiografia. Apărută în epoca modernă prin interpretarea faptelor umane, ea e, după Gadamer, „conștiința istoricității prezentului și a relativității tuturor opiniilor” (4). Explicite hermeneutică a prezentului - primul obiect al istoriei - pusă într-o perspectivă particularizantă și pluralistă, fără ambiții de totalizare, devine astfel suportul filosofic al cunoașterii trecutului.

În Franța, edificarea conștiinței istorice, consecutivă eferescenței liberale a anilor 1830, se află la originea redefinirii societății ca suport și actor al devenirii, arată Marcel Gauchet (5). Imagine a unor raporturi umane prepolitice (familia, proprietatea, munca), dinamică și fragmentată, afirmându-se împotriva statului și puterii reprezentative, societatea va pune sub



Olga Ilies

Ex libris, 2010

semnul întrebării, foarte devreme, politica ca activitate desfășurată în interesul colectivităților umane. Căutîndu-și izvoarele în desfășurarea sinelui sub semnul „producerii” lui, societatea se va întemeia, în proiectul vieții comune, pe disparitatea intereselor și pe discordia opiniilor. Nici voluntară, nici normativă, „legătura socială” nu e o construcție a actorilor sociali. Esențialmente aleatorie, ea e o „organizare ce se dezvoltă prin propria ei mișcare și ale cărei legi nu pot fi stabilite decât odată ce s-a format” (6). Cît despre stat, reactivarea lui războinică și dorința de cuceriri cedează locul, în zilele noastre, vocației de protecție și imperialismului comercial, adevărată „boală infantilă a mondializării” (7).

În acest context, puterea presei și influența

socială a mass mediei solicită reevaluări atente. Dacă în zilele noastre „oamenii cu peniță” sînt înlocuiți cu „oameni cu microfoane” sau cu „oameni cu camere de luat vederi”, problema rămîne neschimbată: cum să împăcăm dreptul la informare cu dezinstituționalizarea presei în epoca trecerii de la masificare la mediatizare? Cine poate da informația fiabilă? Poate exista o „informație fără ziaristi?”

Delegitimarea politicului prin banalizarea mobilurilor sale și prin trivializarea dezbaterilor, ca și prăbușirea instituțiilor tradiționale (statul, bisericile, familia, partidele), au antrenat mass media în cursa investigării intimității persoanelor publice și într-un militantism de tip nou: protejarea compasională a victimelor - fără a se evoca cauzele sociale ale suferințelor lor - și descrierea complezentă a amenințărilor ce planează asupra omenirii, a catastrofelor naturale și tehnologice, a riscurilor alimentare și sanitare. Noul „jurnalism de investigație” e însă vecin, adesea, cu denunțarea virtuoasă și cu intruziunea în viața privată a persoanelor. Iar în ce privește presa „victimară”, „people”, ea nu face decât să anestezieze voința de schimbare politică a societății comercializînd nefericirea persoanelor cu preț minim.

Mai degrabă decât să prezinte fapte, unii ziaristi preferă să vorbească sau să scrie, la momentul potrivit, „împotriva puterii”, sacralizînd o libertate de exprimare pe care nu o recunosc cititorilor lor. Falsa depolitizare și adevărata mercantilizare a meseriei merg împreună, pe o piață concurențială în care cetățenii și alegătorii sînt simpli consumatori. Eliberată de propagandă, informația își accelerează circulația, devine „suprainformație” și se înscrie în circularitatea a ceea ce Jean Baudrillard numește „economia politică a semnului”, care o face să-și piardă specificul: satelizare alcătuită din ambalare vertiginosă și din indiferență, ce anunță omogenizarea culturală proprie gândirii unice.

Aruncarea răspunderii derivelor mass mediei asupra tehnologiilor ce invadează viața de zi cu zi sau asupra oportunismului ziaristilor e însă insuficientă intelectual. Va trebui, mai degrabă, să redefinim și să reabilităm opinia, să revenim la originile ei - rostirea critică -, să îndrăznim să ne formulăm părerile, *propriile noastre păreri*, rupînd dogmatismul și conformismul din jur, devenite armă politică a majorităților efemere. Prin aceasta, vom putea restaura pluralismul intelectual în demnitatea lui primă, politică. Dacă „cunoașterea lucrurilor publice începe cu cunoașterea celui alt” (8) - un „altul” care ne constituie în procesul vieții în comun - fără a se reduce la ea, voința de a informa trebuie să prevaleze asupra dorinței de a comunica, și să fie pusă în formă și vehiculată de profesioniștii meseriei, oricare ar fi tehnicile puse în practică de aceștia. Doar în acest fel se vor putea restabili condițiile de existență a spațiului și spiritului public, prin rezolvarea ecuației dificile, perverse, a dreptului absolut al publicului de a ști și a dreptului absolut al ziaristului de a informa, într-un joc în care voyeurismul și narcisismul își schimbă semnele.

Subliniind ponderea valorilor culturale în construcția europeană, Dominique Wolton arată că edificarea unui spațiu politic comun e rareori compatibilă cu existența unor interese economice comune unor grupuri ce pot fi definite sociologic. La scara democrațiilor de masă, înrădăcinarea culturală, constituită lent, perturbă tendințele



totalitare ale pieței la omogenizare prin accelerarea schimbului - fapt care dă naștere unor antagonisme inedite, ce redeschid dezbateră asupra spațiului comun, public și politic (9). Dacă primul e locul inițiativelor și al raționalității economice - adesea opace - și al intereselor de grup ale întreprinzătorilor privați, al doilea se constituie prin publicitatea unor teritorii, instrumente lingvistice, argumente și expresii idiomatice comune, și de asemenea prin interese simbolice (dreptul la vot, la muncă și la instruire, protejarea mediului și a persoanelor în nevoie), în vreme ce ultimul e spațiul de confruntare a ideilor de organizare socială și de înfruntare electorală. Construirea unui teritoriu al egalității politice într-o lume a inegalităților economice și sociale e un pariu riscant, ce poate duce la agravarea nedreptăților, iar difuzarea accelerată a informațiilor și simultaneizarea proceselor prin tehnicile de comunicare nu pot suplini lipsa unui „minim de conștiință comună” (10). Apropierea politică a cetățenilor europeni nu se va putea realiza decât prin respectarea diferențelor lor constitutive (comunitatea conștiințelor se clădește prin recunoașterea dreptului celuilalt la gândire și exprimare neîngrădită) și prin protejarea identităților multiple. Reflecția asupra unui spațiu public deschis, proces în care presa și tehnologiile comunicării au un rol crucial, ne readuce la imperativul moral kantian, a cărui expresie actuală e ocrotirea celor slabi și puțini: promovarea și protejarea minorităților minuscule - izvor al bogățiilor culturale - însoțite de refuzul masificării -, altfel spus demasificarea democrațiilor prin frînarea creșterii exponențiale a spațiului gregar al consumului și reîntoarcerea la simbolistica politică a intereselor comune, într-o lume, pentru unii utopică, în care majoritățile electorale, îndepărtate de tentația unanimistă a tăvălugului compresor și evitând totodată capcana soluțiilor facile precum încurajarea comunitarismelor, vor avea ca proiect esențial grija pentru minoritățile integrate politic.

Note:

- (1) Joël Cornette, *La mélancolie au pouvoir. Omer Talon et le procès de la raison d'État*, Paris, Fayard, 1998, p. 174 și 355.
- (2) *Ibid.*, p. 31.
- (3) Arlette Farge, *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris, Seuil, col. „La librairie du XXe siècle”, 1992, p. 63.
- (4) Hans-Georg Gadamer, *Le problème de la conscience historique*. Publications universitaires de Louvain. Éditions Béatrice-Nauwelaerts, Paris, 1963, p. 7.
- (5) Marcel Gauchet, *L'avènement de la démocratie. I. La révolution moderne*, Paris, NRF/Gallimard, col. „Bibliothèque des sciences humaines”, 2007, p. 158.
- (6) *Ibid.*, p. 161.
- (7) Marcel Gauchet, *L'avènement de la démocratie. II. La crise du libéralisme*, Paris, NRF/Gallimard, col. „Bibliothèque des sciences humaines”, 2007, p. 209.
- (8) A. Farge, *Dire et mal dire, op. cit.*, p. 289.
- (9) Dominique Wolton, *Internet et après? Une théorie critique des nouveaux médias*, Paris, Champs/Flammarion, 2000, p. 175 și urm.
- (10) *Ibid.*, p. 176.

imprimatur

Omul primordial și primordialitatea cioraniană

Ovidiu Pecican

Dacă diagnosticul a fost pus corect cu privire la creatorii care, depășindu-și propria condiționare prin naștere - cea care, în statele moderne, dă cetățenia inițială oricărui nou-născut - printr-o abandonare a micii patrii culturale și a limbii în interiorul căreia s-au născut, atunci în aceștia se cuvine văzută o specie umană care și-a canalizat prost inteligența. Pe claviatura condiției umane sunt lucruri de neschimbat. Unul dintre acestea este, fără îndoială, moartea. Oricât s-ar strădui cineva să o evite cu totul, acest lucru pare (cel puțin deocamdată) imposibil. Altul este... intrarea în viață. Iată încă ceva ce nu depinde de o voință lucidă, liber exprimată, în deplină cunoștință de cauză, anterior nașterii, aici, pe pământ.

În schimb, toți cei din familia lui *Medioeuropaeus Subteraneus*, fie ei și posibil de localizat în alte părți de lume, s-au crezut capabili să își metamorfozeze radical condiția prin transferuri de nivel sau de registru, trecând voluntar și premeditat de la limba natală, socotită mărunță, la una de circulație și de prestigiu internațional, de la cadrele culturii originare la altele, apreciate ca foarte prestigioase... Această dinamică, putând fi evaluată ca un incontestabil succes în cazul celor care, prin aceste mijloace, au dobândit notorietate și o situație civilă și profesională demnă de invidie, nu a antrenat, în schimb, după sine, un succes similar în plan psihologic și la nivelul condiției umane așa cum o problematizau ei.

Tipologic vorbind, ceea ce evoc aici este un tip de personaj de factură romantică, aducând într-un fel cu figura Răzvrătitului, dar amintind de mitul romantic al lui Lucifer, al insurgentului damnat (prezent în poezia lui Byron, a lui Eminescu și a atâtor altor creatori notorii). Prototipul biblic prin excelență este al Îngerului Întunecat, pedepsit de divinitate pentru cutezanța de a fi crezut că o poate înlocui pe aceasta. Același model de acțiune - reacțiune pare să fi fost repetat și în cazul izgonirii omului din Paradis, căci tot o cutezanță nesăbuită a fost sancționată și în cazul cuplului arhetipal Adam și Eva prin aruncarea lor în Istorie.

Astfel, iscodind mai atent, descoperim că îndărățul acestei neliniști, nereșemnări, a refuzului de a accepta datele civile și culturale cele mai elementare, dobândite prin purul act al nașterii, se regăsește un tipar prestigios, deși negativ. El contrazice decizia divină - a Dumnezeuului monoteist -, încercând o răsturnare spectaculoasă de destin pentru care puterile nu au cum să îi ajungă, tocmai datorită finitudinii și a lipsei de merite în procesul propriei nașteri. (Nu trebuie uitat că în mitologia greacă, de pildă, Pallas Athena se naște direct în ipostaza unei tinere pregătite de luptă, semn că până în acel moment ea avusese răgazul metafizic de a evolua până la

acel stadiu de dezvoltare individuală...)

Din aceste elemente rezultă că E. M. Cioran, dar și ceilalți autori evocați în analiza lui Cioran naiv și sentimental (ed. a II-a, Iași, Ed. Polirom, 2012, 316 p.) de Ion Vartic - precum Paul Celan, Gregor von Rezzori, Petru Dumitriu, Witold Gombrowicz sau Max Frisch -, aparțin celei mai vechi și mai prestigioase stirpe a umanității, răzvrătitul damnat. Ei vin din acea omenire care, pe de o parte, se contaminase „la sursă” de răul al cărui purtător era Șarpele - dorința de a cunoaște chiar și cu prețul încălcării regulilor divine -, iar pe de alta, care nu purta încă stigmatul lui Cain și Abel (crima, fraticidul) sau cel al Sodomei și Gomorei (păcatul destrăbălării și al depășirii limitelor socotite rezonabile ale sexualității biblice), în urma cărora diluviul trebuia să remedieze în chip radical turnura negativă pe panta căreia alunecaseră lucrurile. Se poate spune, așadar, că această primă umanitate nu cunoscuse încă noile experiențe traumatice care aveau să ducă la bifurcarea omului în mai multe tipuri ulterioare.

Către acest gen de dibuiri pare să se îndrepte demersul lui Ion Vartic din cartea lui despre Cioran, părăsind de la bun început câmpul unei eventuale critici literare și urmând, prin implicațiile ontologice ale analizei lui, calea unor explorări de felul celor care, odinioară, se puteau regăsi în eseistica interbelică, de tinerețe, a lui Mircea Eliade, în cea a lui Nechifor Crainic, Lucian Blaga sau în eseistica lui Dan Botta și la Nae Ionescu sau Mircea Vulcănescu. Așezarea tânărului rășinărean în proximitatea acestor contemporani ai lui - mai vârstnici sau la fel de tineri - nu surprinde, desigur. Ea nu este importantă decât pentru nevoia noastră de a contextualiza, în scopul unei mai bune înțelegeri, inclusiv istorico-culturale, a lucrurilor. Surpriza poate fi însă aceea de a constata că modelul respectiv, de mare vechime și infuzat cu forță de un filon religios - tatăl lui Cioran era, nu trebuie uitat, preot (ca și al lui Blaga care, la rândul-i, studiase și teologia, precum Nechifor Crainic însuși, ultimul dintre ei ajungând să o și predea) -, putea fi atât de actual în epocă, ajungând să cunoască dezvoltări și abordări stilistice și retorice de originalitate și de forță expresivă la care au fost ele acum aduse.

Se recunoaște o comunitate între toți cei pomeniți la nivelul conducerii meditației lor către teme și motive infuzate teologic, la nivelul recursului la metaforă ca vehicul conceptual și, totodată, marcă stilistică. Ea provine însă și din neliniștea metafizică reală care dă consistență căutărilor lor de o marcată originalitate, care au marcat o epocă, au făcut prozeliți și ulterior, și care nu era rezolvată în spiritul supunerii la dogma oficială a

(continuare în pagina 26)

La dreapta-mprejur! (I)

Laszlo Alexandru

Într-o scenă emblematică din cartea de succes a lui Romain Gary, *Ai toată viața înainte*, copilul Momo se uită mirat la fotografia din tinerețe a protectoarei sale, iar apoi o compară cu ceea ce vede în fața ochilor. Una și-aceeași persoană, și totuși ce îngrozitoare degradare, odată cu trecerea vremii! "Are o poză în care avea cînșpe ani, înainte de exterminările nemților, și nu-ți vine să crezi cînd o privești că din asta va ieși într-o zi madam Roza. Și era același lucru la celălalt capăt, era tare greu să ți-o imaginezi pe madam Roza la cînșpe ani. N-aveau nicio legătură. Madam Roza la cînșpe ani avea un frumos păr roșcat și un zîmbet de parcă o așteptau o mulțime de lucruri grozave înaintea ei, în viață. Mă apuca durerea de burtă cînd o vedeam la cînșpe ani și pe urmă acuma, în starea ei de lucruri. Viața a prelucrat-o, ce mai. Cîteodată mă pun în fața unei oglinzi și încerc să-mi imaginez cum voi arăta după ce-o să mă prelucreze viața, îmi trag gura-ntr-o parte cu degetele și mă strîmb în toate felurile."

Mi-am amintit de situația cu pricina într-un alt context, în timp ce citeam un text absolut scandalos, semnat de șeful revistei *Acolada* în nr. 3/2012. Faima de om integru a lui Gheorghe Grigurcu s-a consolidat mai cu seamă în primul deceniu de după revoluția din 1989. În tinerețe supraviețuise anevoie, fără a plăti excesiv pe altarul dictaturii. Pentru a debuta și-a se menține în presa literară mai scăpase, e adevărat, cîte-o poezie despre glorioasa armată sovietică eliberatoare, ori ne-a explicat în versuri că "Mîna lui Lenin indică / Perpetuu viitorul...". Însă perioada zenitului și-a savurat-o în devălmășia postdecembristă. Cacofonia urlată a cuvîntului necenzurat, tocmai recucerită, a fost sfidată de intervențiile metronomice ale lui Grigurcu. Vocea lui placidă și fermă relua, mereu și mereu, imperativul judecății etice. Nu era suficient să admirăm marile nume ale literaturii române, era obligatoriu să le examinăm și calitățile civice. Călare pe cai mari, criticul ne indica direcția de urmat: "Funcționează încă un aer - nu putem a-i spune decît pe nume, adică ipocrit - de menajare a unor nume sonore ale literelor noastre. Ca și cum autorii în cauză ar putea fi mai buni scriitori, mai mari caractere, mai strălucitoare pilde de civism dacă *ascundem* ceea ce se știe că a existat mai puțin demn în comportarea lor. Ca și cum închizînd ochii în fața răului, ne-am imagina că-l desființăm întru gloria unei literaturi idealizate (în folosul cui?). E vechea politică a struțului. Or, practicînd-o, nu obținem decît o tergiversare, o jalnică aminare a descoperirii adevărului *inevitabil*. Se produce un fals nu doar în actele istoriei literare, ci și în mecanismul conștiinței noastre, ce devine complice cu compromisul pe care se silește în van a-l escamota" (vezi, de pildă, vol. *Amușgul idolilor*, 1999, p. 165, dar exemple copioase în aceeași direcție pot fi găsite în numeroase alte pagini).

Spadasinul ideii morale nu-și pierdea capul în fraze generalizatoare, trecea pe dată la ample ilustrații concrete. Biciuind compromisurile din perioada comunistă, el constata că "în țara orbilor, cel cu un singur ochi devine împărat, nu-i așa? Au fost, prin urmare, împinși în față, investiți cu virtuțile unor paradigme supreme, cîteva scriitori de o valoare uneori indenegabilă, dar cu o atitudine cetățenească și morală ambiguă, care au făcut

comunismului cel puțin tot atîtea servicii cîte supărări i-au produs prin unele reticențe și deza-probări. Relativele, tîrziile, sfielnicele lor reacții de împotrivire au fost hiperbolizate în temeiul unui complex al pasivității. Cazuri elocvente: Marin Preda, Eugen Jebeleanu, Geo Bogza. Toți au fost, întii de toate, timp de mulți ani, creatori oficiali, fruntea scriitoricească a artei «angajate», puse în slujba partidului. Au fost beneficiarii unor avantaje de tot soiul, ce nu puteau constitui pentru marea majoritate a confrăților (între care autori nu mai puțin înzestrați) decît un vis de neatins" (ibid., 262).

Esența activității sale din vremurile de glorie se regăsește într-o observație lipsită de echivoc: "Criticul e, nu o dată, dublat de un moralist, care n-are încotro. E nevoit a se pronunța și asupra caracterelor pe care existența i le-a adus în față, indiferent de alibiul lor estetic..." (vezi vol. *În răspăr*, 2001, p. 22).

De unde și de la ce fel de principii a pornit Gheorghe Grigurcu, tocmai am văzut. Unde a ajuns el în ultimii ani am avut, din păcate, prilejul să tot constat. Motiv de stupeoare mi-a stîrnit pirueta sa în jurul scriitorului evreu Mihail Sebastian. De unde îl admira pentru autenticitatea și profunzimea lui, a sfîrșit prin a-i persifla moartea atroce. De parcă ar putea fi cineva culpabil pentru modul în care moare! Bravura lui Paul Goma a descoperit-o poetul Grigurcu retrospectiv, mai ales de cînd fabulaționistul din Belleville a cîrmit-o furios către antisemitism. Și, dacă tot se învîrtea prin zonă, bietul Grigurcu n-a uitat să-i tragă un elogiu scurt și mareșalului Antonescu care, chipurile, i-a salvat de la pogrom și lagăr pe evreii din România (vezi replica mea *Alt rinocer*). Mai trec cîteva săptămîni și spiritul agitat de la *Acolada* ni-l restituie, pe ușa din față, pe naționalistul și antisemitul interbelic N. Davidescu, în dauna lui I. L. Caragiale (vezi replica mea *În lături!*). Acesta este noul Gh. Grigurcu, pe care cititorii săi e recomandabil să-l cunoască în adevărata sa lumină: inconsecvent, autoritarist, antieuropean, nedemocratic.

Mai lipsea, din colierul de nestemate contrafăcute, spălarea hitleristului Vintilă Horia. În cel mai recent număr al *Acoladei*, cronicarul literar-ideologic ne asigură că "personalitatea lui Vintilă Horia poate fi caracterizată printr-o potențare a trăsăturilor generice ale unui anume tip creator: o ființă ruptă de umanitatea convențională, inadaptabilă, nu o dată rebelă față de mentalitățile, curente, cutumele epocii ce-l contextualizează". Nici pomeneală de așa ceva! V. Horia a fost chiar foarte conectat la "umanitatea convențională" a tinereților sale, din cale afară de adaptabil. De pildă aspira și el, ca orice om de bine, să prindă un post în diplomație, eventual în Italia. Și-atunci s-a gîndit că virtutea cea mai sigură de propulsare se află în arpegiile lingușitoare la adresa fascismului: "E cu neputință astăzi să despați noțiunea de artă de aceea de fascism. Opera lui Mussolini, oricît de abundent și nedrept a fost criticată, va rămîne peste veacuri mai ales ca o desăvîrșită realizare artistică... *Ordinea fascistă înseamnă înainte de toate ordine spirituală*. Să nu se uite că acel ce conduce destinele Romei a fost, cîndva, un filosof, un romancier și un poet... Mussolini rezumă Italia cu prezentul, trecutul și viitorul ei..."



Diana Cibotaru-Viziru

Compoziție, 2009

Spuneam la început că fascismul e o operă de artă, o nouă renaștere italiană. Și nu se poate să nu fie așa, de vreme ce acel ce a creat-o e artistul cel mai genial, născut din fruntea de azur a Romei eterne". Și i s-a dat! Vintilă Horia a devenit în iunie 1940 atașat de presă la Legația României din Italia.

Din nefericire "ființa ruptă de umanitatea convențională" a fost rechemată de guvernul legionar de la postul diplomatic din Italia. Ce era să facă, fără *coledzi*, mă-nțelegi, decît propagandă hitleristă, poate prindea un mic transfer în cealaltă dictatură. Așa că, de-a lungul anului 1941, Vintilică Horia s-a recalcificat la locul de muncă în exaltarea umanismului demonstrat de mustăciosul Adolf. "Europa n-are nimic de plătit memoriei lui Napoleon. / Adolf Hitler? Dar diferența e atît de mare încît faptele vorbesc de la sine. Actualul Fuehrer al Germaniei a creat el însuși o revoluție (subl. V. H.) pe care a făcut-o să triumfe între hotarele țării sale și în numele căreia vrea să schimbe tot ce a mai rămas, nesănătos și părelnic, din moștenirea lui Napoleon Bonaparte. (...) El nu obligă pe nimeni să accepte ideile sale revoluționare, ci vrea numai să instaureze o nouă ordine (subl. V. H.) în locul unei vechi dezordini pe care o combate alături de toate popoarele conștiente ale Europei. Iată de ce Adolf Hitler, și nu Napoleon Bonaparte, este primul om politic al epocii moderne care merită calificativul de Mare European".

Pentru a nu mai exista niciun fel de dubii, "ființa ruptă de umanitatea convențională" a insistat să-și repete răspicat convingerile. "Germania lui Adolf Hitler [este] o valoare asemănătoare, ca forță și întindere, religiei în Evul Mediu sau artei în timpul Renașterii". "Acest «homo europaeus», cel dintii dintre cei mai mari, acel ce s-a încumetat să distrugă o prejudecată și să dovedească, cu strălucite argumente, forța nepieritoare a Europei, este Adolf Hitler. Discursul său este acela al veacurilor care vorbesc încă de pe turlele catedralelor și ale basilicelor, din fundurile bibliotecilor și ale muzeelor și de pe culmea aceea de umanitate care se numește *europenism*" (subl. V. H.). Și iar i s-a dat! Vintilă Horia a devenit, în primăvara anului 1942, atașat de presă la Consulatul României din Viena.

Gherasim Luca

Narațiunea mea de-a fi

disperarea are trei perechi de picioare
 disperarea are patru perechi de picioare
 patru perechi de picioare aeriene vulcanice
 absorbante simetrice
 ea are cinci perechi de picioare cinci perechi
 simetrice
 sau șase perechi de picioare aeriene vulcanice
 șapte perechi de picioare vulcanice
 disperarea are șapte și opt perechi de picioare vul-
 canice
 opt perechi de picioare opt perechi de șosete
 opt furculițe aeriene absorbite cu sete de cele opt
 perechi de picioare
 are nouă furculițe simetrice și nouă perechi de
 picioare
 zece perechi de picioare absorbite de propriile-i
 picioare
 adică unsprezece perechi de picioare absorbante
 vulcanice
 disperarea are douăsprezece perechi de picioare
 douăsprezece perechi de picioare
 ea are treisprezece perechi de picioare
 disperarea are paisprezece perechi de picioare
 aeriene vulcanice
 cincisprezece cincisprezece perechi de picioare
 disperarea are șaisprezece perechi de picioare șais-
 prezece perechi de picioare
 disperarea are șaptesprezece perechi de picioare
 absorbite de propriile-i picioare
 optsprezece perechi de picioare și optsprezece
 perechi de șosete
 ea are optsprezece perechi de șosete absorbite cu
 sete de furculițele propriilor ei picioare
 adică nouăsprezece perechi de picioare
 disperarea are douăzeci de perechi de picioare
 disperarea are treizeci de perechi de picioare
 disperarea n-are perechi de picioare
 e neîndoielnic că n-are perechi de picioare
 pe de-a-ntregul neîndoielnic că n-are picioare
 cu totul neîndoielnic că n-are picioare
 cu totul și cu totul neîndoielnic că n-are că nu trei
 picioare

Lejeru-i corp

Lejeru-i corp
 este sfârșitul lumii?
 E o eroare un deliciu
 glisându-mi
 lângă oglindă între buze.
 dar celălalt gândea:
 e numai o columbă ce respiră
 orice ar fi acolo
 unde mă aflu eu
 întâmplă-se ceva într-o poziție
 delimitată de furtună

Lângă oglindă este o eroare
 unde mă aflu eu e numai o columbă
 dar celălalt gândea:
 întâmplă-se ceva într-o poziție
 delimitată
 lunecându-mi între buze
 este sfârșitul lumii?
 E un deliciu orice-ar fi să fie
 lejeru-i corp respiră prin furtună

Într-o poziție strict delimitată

lângă oglinda ce respiră
 lejeru-i corp glisându-mi între buze
 este sfârșitul lumii?
 dar celălalt gândea: e un deliciu
 întâmplă-se ceva orice ar fi
 în furtună-i numai o columbă
 acolo unde-s eu e o eroare

Este sfârșitul lumii ce respiră
 lejeru-i corp? dar celălalt gândea:
 acolo unde sunt lângă oglindă
 e un deliciu-ntr-o poziție
 delimitată orice-ar fi
 e o eroare
 întâmplă-se ceva-n furtună
 e numai o columbă
 glisându-mi între buze

E numai o columbă
 într-o poziție strict delimitată
 unde mă aflu în furtună
 dar celălalt gândea:
 cine respiră lângă
 oglindă? e sfârșitul lumii?
 orice ar fi e un deliciu
 întâmplă-se ceva e o eroare
 glisându-mi între buze
 lejerul corp al ei

Deschis etanș

dragostea torentul golul scaunul
 scaunul gol
 scaunul torențial și golul suspendat în metagol
 metascaunul e suspendat de funia torențială
 a metagolului
 metafunia strânge și absoarbe metagătletul
 torențial
 al celui ce e suspendat de funia din jurul gâtului
 unei femei
 gâtul flu flotant al metafemeii sale
 goală torențială și-ășezată
 metafemeia torențială-i așezată pe scaun
 așezată pe golul scaunului
 ea face perpetuu metapluta în metagolul absolut
 al dorințelor mele absolut torențiale
 absolut meteorice și substanțiale
 metacapul metafemeii substanțiale și meteorice
 irumpe ca o săgeată
 între metacoapsa viselor mele și metadintele do-
 rințelor mele
 săgeată mușcătoare și rapidă
 ce se sprijină ușor aplecată
 de spătarul metascaunului viselor și dorințelor
 mele
 mereu așezată mereu imprevizibilă și absolut ful-
 gurantă
 metafemeie plutitoare și metaplutitoare mereu în
 gol
 mica-i metaflamă vizibilă prin transparentă
 arzând în lăunrul capului ei torențial
 metacapul și metaflama substanțială și meteorică
 irump ca o săgeată
 între metacoapsa viselor mele și metadintele do-
 rințelor mele
 săgeată nușcătoare și rapidă
 ce se sprijină ușor aplecată
 de spătarul metascaunului viselor și dorințelor
 mele
 mereu așezată mereu imprevizibilă și absolut ful-
 gurantă

metafemeia plutește și metaplutește mereu în gol
 mica-i metaflamă vizibilă prin transparentă
 arzându-i în lăunrul torențial al capului
 sprijinindu-se ușor aplecat
 de spătarul metascaunului viselor și dorințelor
 mele
 mereu așezată mereu imprevizibilă și absolut ful-
 gurantă
 metafemeia plutește și metaplutește mereu în gol
 mica-i metaflamă vizibilă prin transparentă
 arzându-i în lăunrul capului torențial
 în timp ce foarte aproape de incandescența capu-
 lui său
 puțin deasupra mării capeluri meteorice
 trece ca un nor
 un nor
 nor provenit din evaporarea instantanee
 a vastelor ei torente mentale
 marea țestoasă metafizică
 faimoasa țestoasă a metatorturii veșnice a țestei
 noastre
 amenințând cu cenușiu-i greu torționar și
 metametafizic
 frumosul fizic carnal al metafemeii
 concret așezată pe metascaunul volant
 volant flotant și așezat la rându-i
 pe scaunul voluptuos susținut de picioarele lui de
 către simțurile mele
 de către cele cinci simțuri ale mele cu una sută
 gheare
 și de către miile de lăboanțe ale metasenzualității
 pasionate
 din care irumpe tumultuos metasudoare
 metasubstanța infinită a simțurilor mele
 absolut substanțiale
 frumoșii ochi frumoșii săni frumoasele fese
 metafizice
 ale metafemeii absolut substanțiale
 substanțiale torențiale și meteorice
 transgresând dincolo-ul torționar
 al metafizicii fără fizică
 transgresând și anulând marele nimic metafizic
 căci mereu așezată pe metascaunul meteoric
 al dorințelor mele meteorice infinite și torențiale
 metafemeia deschide femeia
 deschide și-i descoperă carnea translucidă
 maruntaiele-i transcendente părul transmisibil
 eruptiv devorant și dormitând
 inima-i străpunsă de gloanțele transparente
 ale mângâierilor mele în transă
 preadulcea-i metavulvă
 metagura-i neagră
 răsadul inocent al florii gurii sale
 în solurile aeriene ale coapselor mele
 transmigratia gurii sufletului său
 spre coapsele respirației mele
 transferurile insolite
 transfuziile insondabile
 transmutația gigantică a tuturor metametalelor
 erotice
 meteorice torențiale metameteorice și substanțiale
 transmutația gigantică perpetuă și triumfală
 a laptelui matern
 în lavă meteorică în metagol substanțial
 în spermă în spermă și metaspermă universală
 în sperma diamantului în sperma inimii tale
 în sperma neagră a metaluxurii absolute
 absolut luxuriante și absolut absolute

Traducere de
 Șerban Foartă

poezia

Ovia Herbert

Demisolul.

(a învățat)

aude
pașii coanei când coboară grăbită
pentru a întreba tot felul de prostii
despre cada nespălată mizeria de pe hol sunetele din
noapte care o trezesc și despre frica care îi umblă prin
fiecare organ extrăgând fiere
nu mai deschide ochii de grija noastră
nu îi mai închide
fix de o săptămână.

voi faceți aici ceva necurat ne tot repetă
nimic important stăpână
deparazităm zidurile colecționăm mucegaiul în sacoșe
de plastic
ne facem și noi de treabă
nu ne certa prea tare
dar ce spuneți dacă
o să vă cumpăr o mașină de tocat de lângă piața ma-
tache
am o cunoștință veche ne-o dă în rate marfă bună

nu mai glumiți cu mine nebunilor am nevoie de voi

poate
dar până la urmă
atât ne va mai rămâne: floriceau umflată de ulei în
tigaie
mașina de tocat cu lame ascuțite
și groaza că mâine nu vei mai vorbi cu noi
ci cu alții
puși pe mărunțit oscioare.

(nu știe)

și ea nu știe nimic
despre săpăturile noastre
depre ziua care este pentru noi tot seară
de lunile-noapte nesfârșite ca la poluri fără somn
când săpam sub trotoare transpirați
delirând neștiuți
în rulsele coanei respirând greu sub dantela
colanților ei
strânși pe picior

ea
ar avea nevoie de un viol calculat pe ceas
fără atingere
așa cum își dorește
între baia vechilor servitori și wc-ul conductei întinsă
pe patul ruginit cu arcuiri de fier

ea n-ar schimba niciodată neanele pentru a vedea
drumul spre baie
consumați ilegal spune ea
n-ar uita nici o lună să ridice prețul chiriei
vă ofer condiții de huzur șoptește

și tot
bolborosește de marea ei slujbă de la radio

frica ta radio ne sporește furia
slujba ta radio
construieste între noi
doar tranșee de luptă.

(începusem cu găurile)

începusem cu găurile în pereți
era deja noapte
înantam încet aruncam afară molozul din gaura

făcută într-o roabă furată
de la un șantier apropiat

pisicosul alerga în tenișii second-hand pe scări în
stradă și înapoi cu molozul ce dădea peste nivel

intră pe automat baștane striga
îi rupi nu mai este mult
vei ajunge la mijlocul clădirii unde se unesc drumurile
în cruce

ne-am îndeplinit planul va veni comanda pentru urmă-
toarea autostradă subterană și viitorul cincinal al
dedesupturilor
vom face față suntem antrenați

el este îmbrăcat cu cămașa luată de la țigănos cea cu
pelicani albaștrii
cu capetele tăiate sprijiniți de picioarele care par să se
frângă pentru a fi înghițiți definitiv de apă
o port să am noroc spune
așa să fie

bagă să crească mușchiul pe sub tricou
trasează în continuare
un drum paralel cu cel de sus
să o punem de o viitoare pistă cu circuit închis
pentru alergătorii din noi.

(să ieșim)

să ieșim de aici și să rămânem încapsulați în ce ne
protejează
prinși în șotronul desenat pe hol
din care am sărit mai departe decât am fi crezut vreodată

aici este cald și mâncarea vine în porții calculate zilnic
aceasta este o minune reciclabilă repetă odată
să nu uit
repetă ca să se repete.

când vom pleca
vor rămâne în locul nostru păpușile meșterite de pisi-
cos
mărturie a inutilei rezistențe cu
lemn de cireș burete vorbitor și voci distorsionate
permutări ale fostelor prezentelo

vor trăi mult mai bine după
cu noi înăuntrul lor sărind în continuare pe holuri
șotronul.

(încerc. dacă nu adorm)

am devenit aproape un mutant sau ce au făcut din
mine fără ca eu să pot să mă mai schimb acolo în
marele lor spital de experimente
pentru reparații ulterioare nu ne-au dat prospecte și
doar am citit atâtea
în schimb am băgat în mine vitamine banane bere
combinat cu stafide pentru energizare spuneau ei
dar nu mai credeam
le îngurgitam la desert iar peste ele turnam un
pumn de pastile colorate săruri amfetamină și alte-
ori pentru calmare morfină
supă la plic
mâncam
și eram mai praf ca ea

nu-ți spun numele lor ca să nu le iei și tu într-o zi
bagabontule!

le-am învățat denumirile după câteva săptămâni de

înghițit la ore fixe
mă orientam după culorile lor când îmi jucau în
palme
lumina cu bec roșu a lămpii de cameră prima
pastiluța galbenă lumina maro a doua pilula albas-
tră și ruperea
flaconul devenit lichid în luminile becului oranj
când pâlăiam ca un bec
dacă nu mor acum atunci peste o oră peste o zi
uitat la mii de kilometri de casă sau ce mai
numeau ei casă
cât noroc peste mine dintr-o dată îmi aminteam de
ce am lăsat în urmă fără să știu că poate nimic nu
mai avea să urmeze după tratamentul lor bine
plătit
doar o zăpăceală cu ace în creier răsucite de mai
multe ori într-o singură secundă de mâini necunos-
cute din lucrătura asta nici dracu nu mă mai scoate
lumini și pilule împachetate în țiplă de aruncat
repede-repede sub limbă
când
luminile îmi ardeau ochii
îmi întorceam mintea spre orașele devastate de
unde uitam să mă mai întorc singur acasă până la
trezire doar o mare ceață
ea nu mai era a mea amsterdamul meu îndepărtat
un pat într-o cameră la parter iar afară lumini
incerte oameni care se apropiau de scară cu unelte
de rupt oase în mâini și sacoșe pentru a strânge res-
turile rămase
urmasu picnicuri după picnicuri și viața ca o contin-
uă vacanță
unde îi era locul dacă nu acolo dacă nu aici neb-
uniei
auzeam glasuri de copii filtrate de ușa de sticlă de
la intrare o săptămână m-am târât între wc și dor-
mitor între ore ale înserării cu presiune pe brațe și
dureri de tâmpole de parcă l-aș fi avut prins într-o
menghină ce tot strânge și strânge până iese mustul
greu de precizat când și unde se petreceau toate
între vise ale pierderii și vise ale revenirii
departe de zgomotul unei capitale infectate de boli
necunoscute multiplicat în fiecare secundă fără ca
nimeni să vrea să afle fericirea lor atârnată pe
sârmă abțibild multicolor alături de haine proaspăt
spălate
amintirile nu mai valorau nimic
nici pentru ei nici pentru mine păreau împrumutate
din mintea altuia sau a tuturor din acel bloc olande-
zo-berlinezo- andaluz toate combinate
într-unul praf auriu de tras
cu gemete și strigăte scurse prin plasa de muște ale
ferestrelor
și între toate sendviș dragostea- șopârlă izbită de
pământ și organe vorbitoare care tac revărsate la
soare
pe fiecare treaptă urme de lup în zăpadă dar de
unde atâta zăpadă
aveau dragoste pentru noi dragostea era pe zidurile
wc-urilor înscrisă printre indicatoare ale holurilor și
secțiilor și zecilor de prescripții primite în orele de
consiliere pentru posibilul sfârșit
noi avem grijă de voi
noi singurii noi în halate albe
dragostea de soră dragostea-spital dragostea cu
inscripții și seringi sub piele o vitaminizare standard
îmbelșugată nu mai aveam nevoie de nimic ne
hrăniseră destul ne terminaseră înainte să ne dăm
seama de apa prin care treceam dincolo de gât doar
mâl
revărsată în valuri prin saloane cu tot cu buruieni și
resturile celor uciși de pastilele lor test

interviu

„Se naște un nou tip de consumator și un nou tip de cinema”

de vorbă cu regizorul Copel Moscu

Ioan-Pavel Azap: – *Domnule Copel Moscu, în toamna anului trecut, în noiembrie 2011, a avut loc cea de a doua ediție a Festivalului Internațional de Film Experimental București / Bucharest International Experimental Film Festival (BIEFF), singurul festival de gen din România. Sunteți inițiatorul și directorul acestuia. De ce film experimental? E o pasiune? Doar pentru a umple un gol?*

Copel Moscu: – După cum știți, sunt implicat și într-o activitate didactică și constat că la ora actuală o mulțime de tineri cinești se îndreaptă spre acest gen de film, care la noi a fost cumva necunoscut. În timp ce în alte părți se produceau filme experimentale, în România socialistă lucrul ăsta era aproape de neconceput, toate filmele aveau o direcție foarte clară, și anume propaganda pentru viața nouă, socialistă din epocă. Din cauza aceasta a fost un gol, într-adevăr, ați spus foarte bine, a fost un gol imens în cinematografia noastră. În altă ordine de idei, aș vrea să spun că filmul experimental este filmul care caută, atât prin mijloace tehnice cât și stilistice, să reinnoiască cinematograful, e un fel de sport extrem al cinematografului: așa cum în sportul de performanță se depășesc anumite limite prin sportul extrem, așa și în cinematografie există o zonă în care se fac tot felul de experiențe. Să nu uităm că trăim o epocă în care democratizarea creației cinematografice a atins cote neîntâlnite până acum. Gândiți-vă că, cu puțină vreme în urmă, era necesar un aparat, o echipă, peliculă, era un sistem extrem de costisitor pentru a face film. Apoi, ce făceai cu filmul, unde-l distribuiai? Ei, lucrurile astea s-au rezolvat prin tehnologia actuală, pentru că film se poate face și cu telefonul mobil, iar distribuția filmului se poate face pe net. Din acest motiv căutările către o nouă stilistică, către o nouă reinventare a cinematografului sunt mult mai acerbe la ora actuală. Cinematograful clasic, sigur, va continua să existe, dar, pe de altă parte înmuguresc și tendințele spre un nou tip de cinema pe care nici nu-l visăm la ora actuală, iar lucrurile astea se prefigurează în filmul experimental. Cei care au fost și cei care vor veni în continuare la acest festival, vor găsi sămânța pentru viitorul cinematografului, cel din următorii ani. Autori importanți care debutează cu film experimental se îndreaptă mai târziu spre filmul comercial, dar păstrează aceeași prospețime și aceeași nouă stilistică. Fără îndoială că și cineștii mai vechi au început să se direcționeze spre această zonă a experimentalului pentru că pur și simplu place. Să nu uităm că la ora actuală mijloacele de producție a filmului, în afară, evident, de cele facile pe care vi le-am spus, implică prelucrările computerizate care au generat un imens câmp de creație; munca autorului din cinematografie se aseamănă cu munca pictorului, acum se pictează imaginea cu pixeli, deci poți obține o imagine vizuală și pornind de aici un

film care să nu mai semene cu realitatea, imediată, care nu mai este o copie a realității ci o reinterpretare a ei. Filmul experimental nu mai este destinat doar plajei înguste a specialiștilor, ci a început să devină un obiect de consum al unei plaje de spectatori foarte consistentă.

– *Cu riscul de a vă obliga să vă repetați, insist cu o întrebare. Invitat special la ambele ediții ale BIEFF, Peter Greenaway a declarat (și, în stilul lui, a și declamat) moartea cinematografului. A murit cinematograful tradițional? Va rămâne el un produs de nișă cu un număr tot mai mic de spectatori și va câștiga teren cinematograful experimental?*

– Precizători escatologici în diferite domenii au apărut întotdeauna atunci când lucrurile deveneau neclare, incerte. Noi suntem la o graniță; așa cum a fost declarat cândva și sfârșitul lumii, așa putem declara și sfârșitul cinematografului. Dar Peter Greenaway este un cineast și un artist cu totul special. Fraza referitoare la moartea cinematografului incită și e un fel de *captatio benevolentiae*, pentru că nu se referă sincer la moartea cinematografului ci a unui tip de cinematografului. Cinematograful se transformă, e un anumit tip de cinematografului care moare, cinematograful de tip vechi, dar, vedeți, astfel de exclamații s-au auzit în diferite perioade istorice ale dezvoltării cinematografului, odată cu dezvoltarea tehnologiei. Atunci când a apărut filmul sonor, lumea a clamat moartea cinematografului de artă; atunci când a apărut cinematograful color, la fel; acum, când avem un cinematograful 3D, iarăși se poate striga: a murit cinematograful! Dar, vedeți, lucrurile se transformă, ele devin altceva și probabil că există un suș și un coborâș în toate domeniile. Până un nou tip de consumator se va forma, până atunci, sigur, vom putea spune da, a murit un anumit tip de cinematografului, dar film se va face de-acum încolo fără să existe niciun fel de precizare întunecată a dispariției lui. Sigur, așa cum am spus, se naște un nou tip de consumator și un nou tip de cinema, mulți se îndreaptă spre cinematograful experimental, doresc un cinematografului mai viu, mai vioi, narațiunea capătă și ea alte dimensiuni.

– *Sunteți regizor de film documentar, perspectivă din care vă întreb: a deturnat filmul de ficțiune cinematograful de la rostul lui original, acela de „mulaj”, de oglindire, de reflecție a realității? S-a teoretizat acest fapt, că cinematograful a pierdut din spiritul lui inițial în momentul în care a început să ficționalizeze...*

– Aicea este o problemă eternă și etern valabilă: arta trebuie să reflecte realitatea așa cum e sau este o reinterpretare a realității? E o dispută veche și nu are rost acum să o disecăm, pentru că teoria culturii și esteticienii au reușit să o dezvolte mult mai bine decât am putea-o face noi într-un



simplicu interviu. Dar problema este, după părerea mea, cu totul alta. Cinematograful se împarte în două căi extrem de clare, există, istoric vorbind, chiar de la începuturi o separare: două genuri de cinema, unul practicat de Méliès, și unul practicat de Lumière. La Méliès avem o transfigurare totală a realității, o bucată de vis pe care el a început să o transpună pe peliculă, deci este o realitate inexistentă, total artificială, și reprezintă căile ascunse, subconștiente ale omului; Méliès este primul care a folosit metode speciale de filmare și trucaje, filmări combinate ș.a.m.d. Calea lui Lumière, extrem de realistă, este de fapt transpunerea realității pe ecran, știți foarte bine că celebra intrare a trenului în gară care e o transpunere *tal qual* a vieții de zi cu zi. Așadar, spectatorii se îndreaptă spre zona asta a visului, și avem câteva succese formidabile de public în acest domeniu, și înspre o zonă extrem de realistă, care se apropie de documentar; acestea sunt două căi la fel de valabile pentru cinematografului, deși sunt total despărțite, n-au aproape niciun punct comun. Și mai există o chestiune. Suntem invadați la ora actuală de filmul 3D. Spre deosebire de începuturile cinematografului, când aveam o participare, o relație cu personaje care apăreau pe ecran, aveam o relaționare foarte clară între spectatori, între audiență și personaje, și întâmplarea de pe ecran, de data asta, prin 3D, lucrurile se transformă dramatic pentru că spectatorul este inclus în spectacolul cinematografului. Deci nu mai este zona aia de empatie în care tu îți cu personajul respectiv și ai un anumit sentiment, îi dorești ceva special, câteodată te confunzi cu el, de data asta spectatorul este inclus în acțiunea filmului, este aproape o acțiune tactică, adică un cinematografului care se adresează și altor simțuri. Deja cred că lucrurile încep să devină cu totul și cu totul speciale, pentru că odată implicat spectatorul în acțiune, sigur că tipul de poveste, tipul de reacție, tipul de fenomen psihologic și fenomen artistic e cu totul schimbat, emoțiile sunt de alt tip. Nu știu dacă e bine sau rău, habar nu am, pentru că lucrurile sunt de-abia la început și va mai trece ceva timp până să putem concluziona spre ce cale o ia cinematografului.

– *Filmul documentar, și nu mă refer la filmul de televiziune, mă refer la filmul de cinema, are, statistic vorbind, un impact mai mic asupra spectatorului decât filmul de ficțiune. De ce?*

– Lumea se duce la cinematografului să vadă ceva

neobișnuit, ceva care îl poate transporta într-o altă lume; vorbesc de masa largă de spectatori, pe cei care se duc doar din plăcere intelectuală îi bănuiesc de un anumit tip de ipocrizie.

Cinematograful trebuie să aibă și o doză specifică de spectacol. În filmul documentar lucrurile astea se întâmplă mai puțin, pentru că documentarul înseamnă în primul rând adevăr, nu numai credibilitate, ci adevăr pur, iar adevărul aduce cu el și un dram de suferință; lumea s-a săturat de lucrurile astea, dintotdeauna lumea a evitat să vadă lucrurile neplăcute, lucrurile care obosesc... Din acest motiv documentarul este o zonă cu totul și cu totul specială. Pe de altă parte, am văzut documentare care au un succes uriaș de public, dar documentare făcute după regulile spectacolului cinematografic. Documentarele sunt plicticoase pentru că din lipsă de imaginație, din lipsă de pricepere, probabil, foarte mulți documentariști își imaginează că dacă filmează niște capete vorbitoare e suficient să facă documentar. Și documentarul necesită o anumită transfigurare artistică, chiar dacă pare ciudat pentru un film care se cheamă documentar, dar el se adresează oamenilor și oamenii, pe lângă informație, trebuie să aibă și imagine, și frumusețe, și sensibilitate, și emoție. Din punctul meu de vedere e clar că nu orice subiect poate fi pentru documentar. Documentarul aduce un anumit tip de revelație asupra vieții, folosindu-se de realitatea imediată, dar din documentar trebuie să transpară și partea artistică, și artistul realizator. Ei, lucrurile astea sunt destul de rare.

- Cum vă explicați revirimentul cinematografiei române, Noul cinema românesc? Iubesc Noul val, dar am impresia că începe să devină o modă. Tocmai fiindcă minimalismul nu este atât de nou în cinema, dacă ne gândim doar la neorealismul italian, ce are specific filmul românesc al ultimului deceniu?

- N-aș spune că e vorba de o modă, ci e vorba de manierism aproape - e cu totul altceva, o manieră de a face film. Filmele românești mai vechi erau saturate de zone în care actorul declama pur și simplu. Or, tinerii cineaști s-au îndreptat spre un adevăr aproape documentaristic al vieții și au încercat să extragă din realitate exact zonele mai dureroase și mai sensibile, problemele au fost focusate pe familie, pe sentimente; și, odată subiectele fiind libere, ele își căutau o manieră de a fi exprimate. Noua generație de cineaști a încercat să se apropie mai mult de adevărurile vieții și au trecut de la macro, au început să filmeze în micro: sentimente, chipuri, gânduri... Ei, lucrurile astea, aproape documentaristic, au creat un alt tip de interes, un alt tip de emoție, și nu e vorba de o modă, este o chestie absolut normală. Singura problemă a acestor filme este că nu prea aduc spectatori în sală. Noi nici nu avem o rețea de săli extrem de dezvoltată, dar la un moment dat se va pune problema: bun, facem filme, pentru cine le facem, doar pentru festivaluri? Ar trebui să facem filme și pentru spectatori. Întrebarea este: dacă suntem atât de buni, de ce nu avem spectatori? Simplu: pentru că aceste filme nu au spectacol, sau el poate fi perceput doar de specialiști, de iubitorii celei de-a șapte arte, dar în niciun caz de publicul mare pentru că lipsește zona de visare, zona de relaxare pentru care omul se duce la cinema. S-o spunem pe șleau, cam asta e! Însă e un câștig enorm faptul că avem noul tip de cinema românesc, pentru că în fiecare țară a avut loc la un moment dat un reviriment de acest fel: neorealismul italian, școala cehă, școala poloneză,

Noul val francez etc., etc. De data asta o explozie de calitate și de artă cinematografică a fost posibilă în România tocmai datorită acestei constelații de cineaști extrem de talentați.

- Cred că absența publicului din sala de cinema, nu numai la filmele românești, se leagă și de un alt fapt, mult mai vizibil în ultimele două decenii decât acum 30-40 de ani: lipsa unei educații cinematografice sistematice, mă refer la învățământul preuniversitar. Unde mai punem că nu avem nici măcar o revistă de film. Credeți că festivalurile de film pot suplini într-o oarecare măsură acest gol al educației? Pentru că încep să fie tot mai multe festivaluri de film în România, și nu puține de bună calitate. Tot mai multe zone, tot mai multe orașe încep să aibă festivalul lor.

- Evident că festivalurile nu pot suplini educația cinematografică, nici pe departe, dar totuși acoperă un gol imens, mai ales în zonele în care nu există cinematografe. Există județe pe teritoriul României care nu au un singur cinematograf, ultima generație n-a văzut un film pe ecran! Vă dați seama că un festival adus într-un județ în care nu mai există cinematograf este un eveniment cultural de prima mână. Pe de altă parte, în lumea asta se fac o grămadă de filme foarte bune din punct de vedere artistic pe care, din păcate, nu le vedem pe ecrane pentru că nu sunt comerciale. Distribuitorii nu le aduc pentru că sunt siguri că nu ar avea cu ce să-și acopere cheltuielile. Asta este de fapt rolul festivalurilor: să aducă filme de calitate și să le expună publicului și în acest fel se desăvârșește educația cinematografică. Din nefericire, și aici avem o problemă, o chestie paradoxală: la aceste festivaluri vin oameni cu o certă educație cinematografică. Cei care nu au această educație, nu vin la festivaluri. Și-atunci, ce facem? Evident că lucrurile trebuie începute devreme, în școală și este extrem de ciudat că Ministerul Învățământului nu a găsit o cale ca în cursurile gimnaziale să existe ore de educație cinematografică, pentru că tineretul de astăzi lucrează enorm cu imaginea. Ei, este fundamental să înveți a citi o imagine, o fotografie, un afiș, un film, pentru că mulți, deși au contact în fiecare zi cu imaginea, mulți sunt aproape analfabeți vizual. Analfabetismul acesta vizual este o chestiune gravă, este la fel de dăunător ca și analfabetismul real, câteodată chiar mai dăunător. Și din acest motiv eu sunt convins că în curând vor apărea manuale și vor apărea ore de educație cinematografică, pentru că societatea va ajunge într-un asemenea impas încât vor fi absolut necesare. Dar lucrurile astea trebuie grăbite, să nu fie cumva prea târziu.

- Pregătiți un nou festival, Cinepolitica, un festival al filmului politic care va avea loc în perioada 15-21 iunie 2012 la București. Ce va atras la filmul politic? S-a spus că orice gest artistic are și conotație politică. Atunci, ce rost ar mai avea filmul politic?

- Noi săvârșim în decursul vieții noastre de zi cu zi o grămadă de acțiuni care toate pot fi interpretate politic, dar asta este, cred eu, o exagerare. Sigur, putem generaliza și să spunem că orice gest al nostru, orice gest artistic, orice gest, și traversarea străzii poate însemna un gest politic. Dar, hai să fim serioși, nu e chiar așa. Filmul politic se referă foarte clar la un film care dezbate politica, un film despre politicieni, despre consecințele politicii în viața oamenilor. Un

asemenea festival este mai mult decât necesar. Acest festival a apărut dintr-un imbold pe care l-am avut dându-mi seama că, de fapt, noi românii avem o educație politică extrem de precară, și asta se observă de la vârf până la talpa țării: partide care nu au nicio doctrină, politicieni care se mută de la un partid la altul fără să știe de ce, doar din interes personal ș.a.m.d. Ei, lucrurile astea sunt cumva clarificate în filmele pe care le veți urmări la Cinepolitica. Sunt câteva pelicule pe care aș dori să le vadă cât mai multă lume pentru că o să vedeți că nu suntem singuri pe pământ cu păcatele noastre politice, lucruri grave se întâmplă peste tot iar politicianul este un soi de om care în loc să descurce, încurcă multă lume. Și din acest motiv ar fi bine să îl recunoaștem sub numele de politician și să ne ferim de el, să-i dăm ajutorul sau să îl îndepărtăm atâta timp cât mai avem timp. Deci este un act de dezvăluire, de revelație și de înțelegere a politicii mondiale. În selecția noastră avem o grămadă de aspecte care sunt parcă rupte din întâmplările politicii noastre și vom putea face o comparație. La noi, în trecut educația politică prin film a fost o manieră de a face strict numai film politic. Dar vom vedea că și prin intermediul filmului bun, făcut cu emoție și cu artă, putem să ne dăm seama care e rolul nostru ca cetățeni într-o zonă socială și artistică pe care o suportăm cu toții.

- Haideți să încheiem cu o întrebare legată strict de dumneavoastră. Citez din Istoria filmului românesc a lui Călin Căliman, care spune așa referindu-se la dumneavoastră: „[...] o filmografie de excepție, vădind o autentică vocație de documentarist, exprimată îndeosebi prin acuitatea privirii - care descoperă subiecte insolite și fapte de viață încărcate de miez -, prin incisivitatea comentariului, adesea sarcastic, prin forța de percutanță a metaforei.” De ce nu ați mai făcut film de atâta vreme, de douăzeci de ani mai precis?

- Nu am o explicație foarte clară, dar vreau să vă spun că atâta timp cât am fost în zona interzisului, a imposibilului și a constrângerii aveam în mine dorința de a spune și celorlalți ceea ce cred. După 1990 televiziunea a preluat, prin libertatea de exprimare, o mulțime de idei care m-au descătușat, m-au liniștit și am vrut pur și simplu să-mi trăiesc viața fără alte complicații. Din acest motiv am ajuns să predau la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” și prin activitatea mea de acolo mi-am suplinit această dorință de creație. Sigur că nu este o explicație foarte clară și foarte sinceră, e greu de răspuns la așa ceva... Însă întotdeauna am simțit în mine puterea de a face și de a reface și în mintea mea se produc întotdeauna filme pe care eu cred că le-aș putea cu ușurință pune în operă și din acest motiv mă simt satisfăcut. Eu ajut pe alții să facă filme, și să știți că e o satisfacție destul de puternică, însă cariera mea, vă promit, nu s-a terminat aici.

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap

Ideea de generație la Mircea Vulcănescu

Gheorghe Perian

În România, problema generațiilor literare a devenit subiect de reflecție teoretică mai târziu decât în țările Europei Occidentale. Mult mai târziu decât în Germania, unde primele studii pe această temă datează de la sfârșitul secolului al XIX-lea, dar mai târziu și decât în Franța, unde atenția pentru fenomenul generațiilor a început să crească și să se concretizeze în cărți după Primul Război Mondial. La noi preocupările de acest gen devin mai evidente la începutul anilor '30 din secolul trecut, când Societatea română de filosofie a organizat un ciclu de conferințe despre „Problema generațiilor”, conferințe care s-au ținut în amfiteatrul Fundației universitare Carol I și care au fost prezentate de câțiva din gânditorii de seamă din acea vreme.

Cronologic vorbind, putem spune că au existat în critica literară românească trei momente „generaționiste”, inegale ca anvergură și calitate, dar care au produs clarificări importante și au încercat să ofere soluții rezonabile celor mai dificile și mai nevrologice probleme din această sferă. Departe de a fi o preocupare continuă a criticilor români, studierea generațiilor literare a cunoscut perioade faste, când subiectul interesa pe toată lumea și se scria mult despre el, dar și perioade nefavorabile, de uitare sau de regres. Ideea a stimulat gândirea teoretică a criticilor ori de câte ori în literatura română a avut loc un schimb de generații și ori de câte ori acest schimb a generat polemici și conflicte de interes. Studiile pe această temă n-au fost doar rezultatul unor cercetări de bibliotecă sau al unor reflecții de cabinet, ci au pornit întotdeauna de la observarea directă a vieții literare cu toate confruntările intergeneraționale ce o agită periodic.

Primul moment „generaționist” în evoluția teoriei literare românești a fost acela al anilor 1930, când Mircea Vulcănescu a publicat o serie de articole despre fenomenul generațiilor, culminând cu studiul *Generație*, apărut în revista „Criterion” în 1934. Autorul pornea de la concepția monografică a lui Dimitrie Gusti, al cărui colaborator a fost, și definea noțiunea de generație dintr-o perspectivă multiplă, căutând să-i evidențieze toate sensurile: biologic, sociologic, istoric, psihologic, cultural și economic.

Cel mai trainic sens al noțiunii de generație este cel biologic, scos în evidență de etimologia latină a cuvântului. Dintr-un asemenea punct de vedere, prin generație se înțelege mulțimea descendenților rezultați din același genitor, descendenți ale căror date de naștere constituie un nivel temporal distinct și distanțat de vârsta părinților. E o distanțare doar cronologică, pentru că, altminteri, continuitatea dintre generația părinților și aceea a fiilor este asigurată întotdeauna prin ereditate. Din înțelesul biologic, teoreticienii literari au păstrat numai ideea decalajului temporal, datorită căruia cele două categorii de vârstă ajung să se înstrăineze una de cealaltă, și au eliminat principiul eredității ca factor de continuitate. Dimpotrivă, pentru cei ce studiază caracterele moștenite și problemele genealogiei nu poate fi vorba de rupturi grave în succesiunea vârstelor. Lectura pe orizontală a unui arbore genealogic ar fi de ajuns, în acest caz,

pentru a înțelege o generație.

Sub aspect sociologic, ar fi de observat că, într-o comunitate, bătrânii și tinerii formează nu doar categorii separate prin vârstă, ci și categorii sociale angajate în mod diferit și cu pondere inegală în viața cotidiană. Cei activi și integrați pe deplin în sistem, ocupând pozițiile cele mai stabile și pozițiile de conducere, sunt bătrânii legați între ei prin trecutul lor comun și prin interese comune. Tinerii se află în așteptare și se pregătesc să devină, la rândul lor, activi. Când așteptarea se prelungește în mod exagerat, nerăbdarea lor crește progresiv și o stare de nervozitate socială, ce poate atinge cote explozive, apare în cercul lor de existență. Ierarhizările în societate se fac și în funcție de vârstă, întrucât aceasta condiționează adeseori performanța, atât în plan cantitativ cât și în plan calitativ. E adevărat că în lumea modernă, caracterizată prin complexitate, vârsta pierde din importanță, fiind concurată de alte reguli în distribuirea pozițiilor sociale, nelegate de factorul biologic.

Mircea Vulcănescu a susținut că înțelesul sociologic este esențial în definirea generației pentru că pornind de la el se organizează toate celelalte sensuri și se îmbină în așa fel încât să alcătuiască o totalitate organică. Preeminența acordată înțelesului sociologic se explică prin afilierea autorului la ideile școlii monografice a lui Dimitrie Gusti, dar și prin urgența pe care o reclama rezolvarea situației sociale a generației tinere din acea vreme. Deși a respins în repetate rânduri marxismul, Mircea Vulcănescu folosește cuvintele acestuia ori de câte ori scrie despre „proletarizarea tineretului intelectual”, despre „șomaj” sau despre neputința societății românești de-a integra noua generație în sistemul instituțional deja blocat, împingând-o la nemulțumire, la mânie și la resentiment. Plasarea înțelesului sociologic în rang de criteriu supraordonator și coborârea celorlalte înțelesuri la nivel de subsidiaritate au fost, așadar, consecințele în plan teoretic ale unei experiențe sociale dezagreabile pe care generația „Criterion” a trebuit să o suporte după încheierea studiilor, la începutul anilor 1930.

Generația este o unitate care măsoară intervalul de timp necesar pentru trecerea unei categorii de vârstă de la perioada activă la aceea de retragere din prestația socială. Pe baza studiilor demografice, s-a spus că înnoirea substratului biologic al societății se petrece o dată la 30 de ani, cu observația că aceasta e o limită flexibilă și că durata de preeminență a unei generații se lungește sau se restrânge în funcție de climatul social. Schimbul de generații poate să aducă și o schimbare de paradigmă, dar nu întotdeauna și nu în mod obligatoriu, pentru că există generații care, deși au preluat pozițiile celor retrași din activitate, continuă să se manifeste în structurile vechi. Sunt generațiile de moștenitori, generațiile respectuoase, nu îndeajuns de puternice pentru a-și edifica propriul sistem, propriile norme și propriul univers tematic. Trecerea celor 30 de ani creează de fiecare dată cadrul necesar pentru



Mircea Vulcănescu

aparitia unei generații noi, dar numai din când în când, atunci când zodiile sunt favorabile, se produc și schimbări de mentalitate. Pentru a ilustra periodicitatea amintită mai sus, observată de istoricii greci încă din antichitate, Mircea Vulcănescu a întocmit un tablou al generațiilor care s-au succedat în literatura română cu începere din secolul al XIX-lea. Tabloul său a fost unul dintre cele care au întemeiat acest „gen” în istoria literară de la noi, fiind urmat de alte încercări similare, îndeosebi în epoca anilor 1980, când discuțiile despre generație au cunoscut ultima lor recrudescență.

Pusă în aceeași categorie cu moda, curentul, secolul, evul, era și eonul, generația devine un element dintr-o catenă conceptuală mai lungă, subsumată ideii de temporalitate, deși nu foarte coerentă în esența ei. În ordinea de mai sus, cele șapte noțiuni formează o scară, deosebindu-se una față de cealaltă prin intervalul de timp din ce în ce mai întins, până la nedeterminat, pe care îl măsoară fiecare în parte. În calculele noastre de timp, folosim în mod frecvent primele patru noțiuni (moda, generația, curentul, secolul) și numai foarte rar (sau deloc) pe celelalte. E puțin important pentru noi, ca indivizi, în ce eon trăim sau în ce ev, dar nu ne este chiar indiferent din ce generație facem parte, în ce curent ne înscriem sau ce modă urmăm. În deschiderea lor enormă, greu accesibilă minților pragmatice, noțiunile de ev, eră sau eon au în ele ceva suprauman, au o dimensiune speculativă și aproape mistică. De aceea au plăcut ele atât de mult scriitorilor romantici. Este ușor pentru fiecare dintre noi să numărăm anii unui secol sau ai unei generații, dar nu putem spune cu aceeași precizie ce interval de timp măsoară cele trei noțiuni romantice. Cât durează o eră? Dar un ev? Dar un eon? Duratele scurte, între care se află și generația, se profilează întotdeauna mai clar decât duratele lungi, a căror descriere globală este dificilă și greu de probat.

Din totalul de șapte, numai câteva sunt noțiuni strict temporale (secolul, în primul rând), celelalte având conotații ce trimit spre un câmp semantic mai larg. Curentul literar, de exemplu, grevat de un înțeles temporal slab, se referă la manifestări cu durată variabilă, mai lungă cu cât ne adâncim în trecut și din ce în ce mai scurtă pe măsură ce ne apropiem de prezent. El se întâmplă să fie creația a două generații succesive, una inovatoare iar cealaltă epigonică, interesată doar să continue acțiunea celei dintâi și, în multe privințe, să o repete. Junimismul a fost edificat, în

liniile lui mari, de generația lui Maiorescu și a fost menținut în actualitate încă multă vreme, până la începutul secolului douăzeci, de către generația discipolilor, devotată maestrului și normelor impuse de către acesta. Epigonismul rezultă din teama de viitor și din dorința (sau resemnarea) de-a fi asemenea celor de dinainte și, dacă e posibil, la înălțimea lor.

Fiind supraistorică și punând laolaltă scriitori din epoci diferite, noțiunea de „tipologie” n-are loc în categoria conceptuală a generației. Tipologiile sunt fapte de repetiție, iar nu de succesiune, ca generațiile. Deși a propus două serii tipologice, aceea a scriitorilor temperamental (Heliade, Hasdeu, Iorga) și aceea a scriitorilor raționali (Kogălniceanu, Maiorescu, Rădulescu-Motru), Mircea Vulcănescu n-a dus până la capăt distincția teoretică dintre tipologie și generație. El a separat însă acolo unde criticii literari de mai târziu au vrut să lege și chiar să unifice. Astăzi puțini mai cred în disocierea categorică dintre tipologie și curent literar, mai ales după ce Eugenio d'Ors și Gustav René Hocke au decuplat barocul și, respectiv, manierismul de înțelesul lor strict temporal și le-au considerat stiluri artistice regăsite în mai multe secole, inclusiv în secolul douăzeci. Cum spuneam, tipologiile se definesc prin înțelesul lor supraistoric, dar și prin faptul că sunt întotdeauna constructe ale criticii literare. Stă în putința unui critic ca, pe baza informației sale și a puterii sale de corelație, să identifice o tipologie și să urmărească felul cum aceasta se întruchipează de-a lungul timpurilor. Generațiile există însă în mod obiectiv, în afara voinței lui și independent de judecata sa. Criticul nu face decât să ia act de apariția lor și să le studieze evoluția cu mijloacele analizei.

Se cunoaște că la începutul anilor 1930 reflecția lui Mircea Vulcănescu și a colegilor săi de vârstă a fost acaparată în mare măsură de teme vietii sociale, cu referire explicită la dificultățile de încadrare în sistem ale tinerilor intelectuali de atunci. Este motivul pentru care, în definiția generației, autorul a dat întâietate sensului sociologic, subordinându-i, cel puțin la nivel de intenție și la nivel declarativ, celelalte sensuri. Cu toate acestea, am văzut că în periodizare, când vrea să delimiteze generațiile ce s-au perindat în literatura română, părește planul sociologic și invocă evenimentele mari ale istoriei politice. E o contradicție ce evidențiază că primul (dar nu și cel mai important) rol atribuit de Mircea Vulcănescu evenimentului istoric este acela de a construi bornele între care se manifestă o generație literară. Despre neajunsurile acestui mod de a proceda am scris la timpul potrivit. Mai departe, în linia concepției deterministe a lui Hippolyte Taine, evenimentul istoric este privit ca factor ce produce, prin marea lui putere de influență, modificări de ordin structural în felul de a gândi și de-a acționa al celor ce l-au trăit. Un război, o revoluție, dar și alte împrejurări mai puțin explozive devin locurile comune în care membrii unei generații se întâlnesc și pe care le invocă în mod frecvent ca pe un semn de recunoaștere, ca pe o parolă. Unele evenimente pot fi considerate acțiuni de generație (cum a fost Revoluția de la 1848, de exemplu), altele au cauze în afara generației și sunt doar suportate de aceasta. În studiul său, Mircea Vulcănescu a vrut să arate că tinerii de aceeași vârstă cu el au tot ce le trebuie pentru a fi o generație și că îndeplinesc, punct cu punct, toate condițiile pe care examenul teoretic al noțiunii le-a pus în evidență. Împins de convingerea că o structură generațională nu poate apărea în lipsa unui eveniment istoric care să o modeleze, a invocat Războiul din 1916, trecând

cu prea multă ușurință peste faptul că nici el și nici colegii săi de vârstă nu ieșiseră pe deplin, la acea dată, din copilărie și că, prin urmare, aveau o putere de înțelegere prea redusă pentru a fi marcați în profunzime de ceea ce se petrecea. În viziunea lor, războiul a deschis calea unui proces de lichidare a valorilor moștenite din secolul al XIX-lea (rațiunea, libertatea, democrația), proces ce nu mai putea fi oprit și pe care ei se simțeau datori să-l ducă până la capăt. Graba aceasta de-a se despărți, uneori trântind ușa, de secolul precedent a fost o limită majoră a generației „Criterion”.

Tot în spiritul lui Taine, evenimentul istoric este înțeles ca o cauză primă ale cărei efecte se văd mai ales la nivel de psihologie, în structura sufletească a celor ce fac parte dintr-o generație. Reverberația lăuntrică produsă de eveniment are o amplitudine inegală, fiind condiționată în mare măsură de vârstă. Influența maximă și modelatoare se exercită asupra tinerilor cu mentalitatea încă neformată, interesați să asimileze experiență și să-și edifice o personalitate. Generația veche, împietrită în convingerile ei și având o curiozitate scăzută față de nou, se retrage pe o poziție dezangajată sau de respingere a evenimentului, neacceptând influența acestuia. Psihologia vârstelor se diferențiază și apar condițiile necesare pentru izbucnirea unui conflict intergenerațional, cea mai importantă fiind rezistența pe care dorința de afirmare a tinerilor o întâmpină din partea celor bătrâni, fortificați în instituțiile statului (academii, colegii, institute, universități). În epocile de calm, când evenimentele istorice lipsesc, solidarizările pe criterii de vârstă sunt mai rare și mai slabe, lăsând loc unor asocieri pe bază de afinități estetice sau ideologice.

În mod surprinzător, când se referă la generațiile culturale, Mircea Vulcănescu abandonează punctul de vedere determinist și adoptă o concepție axată pe problematica logosului. Afirmă că pozițiile spirituale (idealismul, realismul, teismul, materialismul, naționalismul, comunismul) sunt veșnice, sunt idei actualizate în istorie de fiecare generație în mod selectiv. Toate generațiile au un caracter temporal și sunt atinse de precaritate, dar ideile pe care le îmbrățișează și le susțin stau sub semnul perenității. E fapt că în interiorul unei generații se disting mai multe poziții spirituale, uneori greu de conciliat, dar întotdeauna acestea sunt ierarhizate și numai una dintre ele are



Radu Pușcașu

Abstract, 2010

caracter de dominantă. Aceasta poate fi identificată cu mijloace statistice, datorită unor indici de relativă precizie, cum ar fi tirajele și edițiile unei cărți, succesul unui gen sau al unui stil, gradul de influență al unei opere literare. Ar fi o greșeală să forțăm reducerea la unitate a pozițiilor spirituale pe care se fixează o generație. Soluția corectă este ca, recunoscând diversitatea acestora, să o evidențiem pe cea mai răspândită și să definim generația pornind de la ea. În 1934, când a publicat acest studiu, Mircea Vulcănescu încă mai dorea să-și țină generația departe de acțiunea politică, îndemnând-o spre o dominantă spirituală, în sfera culturii și a filosofiei. Evoluțiile au fost însă altele, catastrofale.

O primă concluzie este că, în toate explicațiile sale, Mircea Vulcănescu a acordat o importanță deosebită influenței pe care o exercită evenimentul istoric și situația socială asupra oamenilor dintr-o epocă. Pe de altă parte, el a înțeles foarte bine că nici separat și nici împreună acești doi factori nu pot duce la constituirea unei generații dacă lipsește suportul biologic al vârstei, cel care condiționează și modulează orice influență catalizatoare primită din istorie sau din societate. Generația este, întâi de toate, o categorie de vârstă, unită printr-un sentiment de solidaritate și printr-un set de interese comune. Diferențele de ordin social, psihologic și cultural care apar între două generații apropiate vin în urma deosebirilor de vârstă și în dependență de acestea. Cu toate că sensul biologic al noțiunii este cel mai vechi și mai persistent dintre toate, Mircea Vulcănescu semnaleză două cazuri când s-ar părea că acesta pierde din însemnătate, fiind concurat de înțelesurile noi. În societățile evoluat, cum sunt cele europene în secolul douăzeci, intervin principii de diferențiere socială fără o legătură directă și necesară cu vârsta. La fel de puțin contează aceasta în epocile de calm istoric, când tinerii nu simt nevoia să se închidă în bastionul generației lor și se asociază după alte criterii decât cel biologic.

A doua concluzie este că o temă foarte sensibilă, cum e aceea a conflictului dintre generații, n-a constituit subiect de reflecție pentru Mircea Vulcănescu. Ea a fost exprimată de câteva ori, dar în termeni vagi și oarecum la modul fugitiv. Când a luat în discuție sensul psihologic al noțiunii de generație, a scăpat o propoziție despre neînțelegerile dintre tineri și bătrâni, fără a insista. Cred că tăcerea lui în această chestiune a fost una diplomatică. Pentru că altminteri, afirmând peste tot că deosebirile dintre generații încep de la vârstă și se adâncesc la nivel de experiență istorică și socială, Mircea Vulcănescu a subînțeles mereu posibilitatea conflictului intergenerațional.

Devenit imediat un reper în reflecția indigenă asupra problemei, studiul a creat emulație și putem spune că intervențiile următoare, până la începutul anilor 1940, deși au evitat polemica directă și explicită, au fost scrise în replică și au încercat să îmblânzească teoria, cam abruptă, formulată în revista „Criterion”.

Thalassa sau exuberanța masculinității

Mihaela Mudure

Nu putem spune că există o tradiție gay în literatura română. Textele care vorbesc despre acest soi de viață și comportament sunt puține. *Straja dragonilor*, memoriile lui Ion Negoitescu, amintirile lui Mircea Zăciu dintr-o Oradie a adolescenței în care prietenia, admirația alunecă spre un soi de erotic nemărturisit¹ sau *Ambigenul* lui Octavian Șuluțiu, romanul unui bărbat feminin, ar fi câteva exemple care ar putea alcătui un soi de continuum gay care merge de la o extremă în care sexualitatea e carnal exprimată până la cealaltă extremă în care eroticul e sublimat prin admirație și prietenie. Mai degrabă aluziile dau de înțeles că da, ar exista și printre români asemenea gusturi.

Thalassa lui Alexandru Macedonski, o novellă², după standardele literare anglo-saxone, e un text care ar putea fi considerat parte a unei tradiții gay în literatura română. Eroul principal, un bărbat frumos a cărui splendoare fizică scriitorul o descrie pe îndelete și cu multă plăcere, are o poveste de dragoste cu o femeie. Dezamăgit de oferta femininității el se sinucide, oferindu-se drept ofrandă soarelui, patronul masculinității triumfătoare și tatăl lui natural. Macedonski vine cu precizări privind această paternitate cosmică chiar de la început. "Soarele el, singur, fusese cel care-l crescuse și iubise, care îi fusese sănătatea și viața" (23). Natura desăvârșește gestul terminal al lui Thalassa, declanșând un cutremur care închide pe veci peștera (pântecul matern al zeiței Gea) în care s-a consumat episodul erotic heterosexual din viața acestui bărbat de excepție. Povestea aceasta, precum și toate ale ei implicații, trebuie să rămână îngropată pe veci.

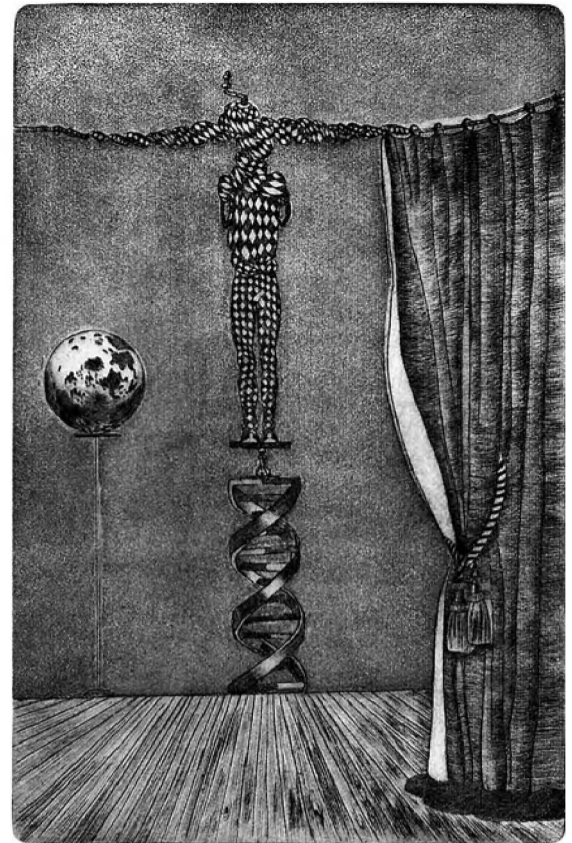
De la început, frapează frumusețea masculină a lui Thalassa: "pieptul lui larg; brăul înalt cu care își încingea mijlocul și se urca până la jumătatea coastelor; tot ce era ațățător în organismul lui cutremurat de o viață puternică; fruntea lui arsă de flacăra părului" (17). Autorul are o voluptate, care ne poate da de gândit, în a savura frumusețea masculină. Ambiguitatea tendințelor sexuale ale lui Thalassa este exprimată clar de autor, care totuși nu folosește cuvintele cele mai radicale pentru situația respectivă. "Un lucru era, însă, adevărat: că legile firii, ce-l zidiseră așa cum era, n-aveau să dea socoteală nimănui despre ce urmăriseră ele" (94). Numele personajului principal are, de asemenea, o anume ambiguitate. În limba română, numele terminate în "a" sunt, de regulă feminine. Ori feminitatea sau feminizarea lui Thalassa, atât câtă este, ține de refuzul heterosexualității impusă ca normă. Pentru Thalassa, a fi bărbat nu presupune și necesitatea de a dovedi acest fapt truște femeii.

Primul contact al lui Thalassa cu femininul este contactul cu apa: "șiretenia ei femeiască se prelingea de-a lungul corpului până-l făcea să i se predea" (26). Imaginea este de o senzualitate copleșitoare. Din păcate, biologicul lui Thalassa are particularități care împiedică savurarea ofertei feminine. "Arsura unei dureri, ca cea care i-ar fi fost pricinuită de un fier roșu, nimicea în Thalassa fiorul plăcerii și Priap, cu toate silințele ce-și da să rupă gura sacului în care firea îi închisese unealta, nu izbutea decât să învinețească de mânie și să iasă rănit din luptă" (26). În cele din urmă, Eros îl eliberează pe Thalassa de chinul său, dar vrea să se răzbune de "împotrivirea ce

întâmpinase din partea acestui suflet ce se închisese în el ca într-o cetate" (34). Viziuni ambigui îi trezesc lui Thalassa dorințe homosexuale. Scene de orgii pedofile sunt preludiul dorinței de împreunare cu un bărbat. Copilul, cu personalitatea lui incertă încă, este un partener mult mai ușor de manipulat decât femeia matură sau bărbatul adult. Un episod oniric pedofil marchează foarte bine transformarea lui Thalassa. Cu ochii minții, acesta îl vede pe Cezar petrecând în companie bărbătească, alături de "sclavi svelți - cingalezi ispititori sau georgieni subțiratici" (44). Împăratul îi obligă la gesturi în care supunerea se traduce și prin adorație sexuală și senzuală: "... cu gleznelor picioarelor strânse în cercuri de aur bătute în rubine, îi ingenuchea în preajma lui, silindu-i să i se uite lung în ochi, pentru ca să bea și din vinul voluptăților perverse pe care dânsii i-l turnau din plin din al lor" (44). În același timp, Thalassa visa și alte mângâieri, atingeri catifelate, nu se știe de cine oferite, care "i se furișau de-a lungul gâtului, îi ajungeau sânii și, apucându-se sfârcurile, se jucau cu ele" (44). Ambiguitatea situației sexuale nu e lipsită de seducție. Singura soluție pe care Thalassa o poate găsi este masturbarea. "Thalassa, care posedându-și visurile se posedase pe el, vedea că nimicul pe care îl strange în brațe își păstrează încă multă vreme substanțializarea" (46).

Întânirea cu Caliope îi modifică pentru moment înclinațiile uranice. Simbolic, Thalassa se lasă dominat de frumoasa lui parteneră, moment care marchează alternativa unei opțiuni sexuale. "[F]oarte des, și tocmai când Thalassa se aștepta mai puțin, ea se furișă fără zgomot în spatele lui, îi sărea în cârcă și, petrecându-i un șiret prin gură, îl plesnea peste obraz cu o biciușcă din ierburi împletite" (68). Nu știm dacă Macedonski știa de celebra fotografie a lui Lou Andreas-Salomé care îi mână, cu o biciușcă, pe Paul Rée și pe Friedrich Nietzsche să tragă căruța pe care ea o conduce. Fotografia cu pricina datează din 1882 și a făcut furori. Macedonski a adăugat zăbala și a inițiat contactul fizic intim între Thalassa și frumoasa lui călăreată, Caliope. După cum spuneam, nu știm dacă scriitorul român știa de acest document fotografic, dar asemănarea e izbitoare și inspirația nu e imposibilă. Se știe că ficțiunea erotică *Thalassa* a apărut întâi în franțuzește, în 1906, sub titlul *Calvaire du feu*, și abia în 1916 în românește, sub titlul *Thalassa*. Trecuse, deci, destul timp de la apariția fotografiei luată la Lucerna, Elveția de fotografii Jules Bonnet pentru ca ea să facă furori și în Franța.

Dar relația Caliope-Thalassa nu e relația obișnuită dintre o femeie și un bărbat. Cei doi par mai degrabă doi tineri efebi. Iubirea lor nu se bazează pe complementaritatea obișnuită dintre bărbat și femeie ci pe asemnarea dintre cei de același sex (e un soi de homo-sexualitate). "Intraseră atât de mult unul în altul, prin pori, prin buze, prin răsuflare și auz, prin ochi și suflete, încât trăsăturile chipului lor începuseră să se asemene. Cine nu i-ar fi știut și i-ar fi văzut numai, ar fi crezut că Thalassa e un frate mai mare alături de unul mai mic" (81). Mângâierile permise și cerute de Thalassa în jocul iubirii sunt expresia unei nostalgii pentru homo-iubire. Thalassa o egalizează pe Caliope cu un bărbat. Menstruația, această pecete a naturii pe trupul feminin, nu e amintită ca atare, ci aluziv. Ea



Octavian Miclușanu

ADN-ul teatrului, 2007

devine scuza unor atingeri ca de la bărbat la bărbat. "...[P]entru a dovedi Caliopei că o femeie nu e scăzută prin stările în care e pusă de fire, o schimbă, în unele momente, în bărbat și, luând locul femeii, o înnebuna și înnebuna" (81). Unirea aceasta duce, în final, la anihilarea Caliopei ca entitate feminină diferită și separată. Unificarea e totală, uniunea integrală. "Ea nu se mai socotea, și poate cu adevărat că nu mai era, decât o parte a din corpul lui și se mișca numai încotro o ducea el" (89).

Înnebunit de Priap, zeul falusului, Thalassa o omoară pe Caliope. "[A]cest sânge - cel al mării ispășiri - lua drumul deschizăturii sanctuarului și, răzbind afară, era sorbit, încet-încet, de soare, băut de el și primit ca un prinos de la el plecat și la el înapoiat" (92). Despre ce ispășire e vorba? Ispășirea atracției față de femeie, trădarea legii atracției homo-sexuale. Thalassa e copleșit de "simțirea că-și îndeplinise datoria în măsură cel puțin cu lăuntricele îndemnuri" (94). Ucisesse pe Caliope ca pe "vecinica împotrivire și ispită" (94). Până la urmă, frica de femeie, groaza de iadul din adâncul ei, teama că puterea lui de bărbat nu va fi destulă pentru a astâmpăra foamea femeii, toate aceste emoții negative își desăvârșesc lucrarea. Thalassa ucide ceea ce era contrar naturii sale. El plătește, răs-plătește cu vârf îndesat și dispare în peșteră, în adâncul pântecului mamei Gea. El este o excepție. Asemenea excepții există. Acesta este cel mai important mesaj al acestui text prin a cărui frumusețe aproape calofilă, Alexandru Macedonski înscrie un capitol gay într-o istorie încă nescrisă a literaturii române.

Referințe

Macedonski, Alexandru. *Thalassa. Nuvele*. București: ERC Press, 2009.

¹ "O flacăra teribilă ardea în privirea și vorba sa. Îi simțea dogoarea la simpla apropiere. Numai mării mistici trebuie că aveau forța de a transmite această combustie interioară, devenită verb, fascinație, atracție magnetică" (Mircea Zăciu apud Mia Pădurean, *Spini și aureolă*, Cluj-Napoca: Editura Viața Creștină, 2001, p. 71)

² Gen literar, intermediar, ca lungime între nuvelă și roman. De regulă, are între 50-100 de pagini.

Tech - Nica și Metafora sa succesorală

Vasile Radu

(Note despre mesaj și fericire în pictura lui Ioachim Nica)

1. Recenta expoziție de la „Arterexpert Gallery” a artistului plastic Ioachim Nica aduce, pentru publicul atent la schimbările fenomenului artistic, noutăți surprinzătoare despre creația acestuia.

2. În urmă cu câțiva ani, psihiatrul francez Christophe André lansa, printr-o carte, („L'Art du Bonheur”) o teză tulburătoare: „arta este un suport pentru a ne schimba viața, pentru a reflecta, pentru a ne modifica propriile emoții, fără a avea impresia producerii unui sacrilegiu!” (Arts Magazine, sept., 2011) Parcă am mai auzit undeva o astfel de judecată! Vom conveni că ea poate fi un îndemn adresat privitorului de a se abandona cu voluptate înfiorate plăceri a mesajului (acolo unde acesta există!) practicat de artistul plastic.

3. După pensionarea de la Universitatea de Artă din Cluj, Ioachim Nica a fost silit la un periplu quasi-cotidian nu ușor de suportat, acceptând să predea un curs la Facultatea de Artă din Oradea. A încercat să înlocuiască partea plicticoasă, a acestor călătorii spre Oradea, alegând să umple clipele de reclusiune din compartimentul de tren, privind și reflectând peripatetic asupra peisajului care se derula, în timpul mersului, prin fața ochilor. Timp, totuși, insuficient pentru a gândi compoziții elaborate, chiar notații senzoriale, impresioniste, de la fereastra vagonului. Dar suficient pentru a isca emoții fulgurante, dinamice, la ceea ce se desfășura vertiginos pe retină, provocând crâmpie de gânduri și o stare perceptivă alertă, animată de străfulgerările memoriei vizuale, iluminând secvențial straturi aluvionare ale imaginilor de istoria artei.

4. Iată cum, o decizie comportamentală fortuită asupra vieții artistului, chiar dacă presupune un cortegiu de servituți, poate favoriza ieșirea din fluxul obișnuit al creației, abandonarea obișnuințelor creative, abordarea de pe un alt palier al muncii artistice, o altă întemeiere și parcurgere a temei, insinuându-se, din întâmplare, ca altă necesitate a raportării la realitate. Această așteptare provocatoare a ochiului flămând de a cuprinde nesățios

necunoscutul care ne înconjoară, determină curentul proaspăt al senzațiilor vizuale să curețe de zgură obișnuințele și să provoace starea „curată” de reflexivitate artistică. Această re-echilibrare funcțională a mecanismului genetic al artei echivalează cu re-instaurarea „stării de fericire” care este una din obișnuințele creative ale artistului. Iar, această stare - din spusele lui Christophe André - provocată de artă, „poate schimba lumea”(!). Evident lumea interioară, lumea creației artistului. Dar poate avea același efect și asupra privitorului. Privindu-i lucrările, ni se oferă un bun prilej de a opri timpul pentru a medita asupra naturii, permițându-ne să ne schimbăm viața, modificându-ne emoțiile, articulându-ne altfel judecățile, atitudinile.

Aceasta ne permite să acceptăm „intermitența” fericirii, ca și intermitența spectacolului naturii care dispar și reapar în cele mai neașteptate momente ale „călătoriei” noastre.

5. Fraționarea succesiv temporală, practică prin artă, ca efect de moment asupra curgerii timpului, are o reprezentare strălucită în celebra pânză a lui Monet, „Gara Saint Lazare”, ca o chintesență a reprezentării mișcărilor inefabil aeriene ale atmosferei din acel punct al tuturor plecărilor și sosirilor care nu a încetat până deunăzi să fie gara feroviară din epoca forței aburului. Stârnit de „glasul roților de tren”, Ioachim Nica se abandonează pulsiunilor retractile sau expansive pe care mersul „în adânc” le induce cu ajutorul văzului, provocându-și lui însuși „stări de visare” la limita realului, stări stimulate prin resuscitarea memoriei afective ca practică a lecturii virtuale, co-memorativă, asociativă.

6. „Prima fericire” este cea pe care o aflăm în brațele celor pe care îi iubim. Întotdeauna concepem fericirea proprie cu ajutorul celor de care ne înconjurăm. Inteligența acestei fericiri există pentru că ea însăși este o construcție interioară care nu valorează decât în contextul relației noastre afectuoase cu alții. Văzut din această perspectivă, artistul este um „mare melancolic” care ne reamintește lucrul esențial că indiferent de forță și încrederea sa generoasă, dincolo de slăbiciunile lui de moment, dincolo de sănătatea sa fragilă, de „oboseala” lui

existențială, fascinația alterității corporale ca sediu generator de fericire există. Nudurile sale au vivacitatea unor „pomone”, suită subtilă de articulări mai mult sau mai puțin grațioase. Estetica lor nu este concupiscentă, dar trece nonșalant peste „rezidualitatea” clasicului, este malițioasă, vehement monumentală, amintind de posturi și rezumări anestetice din lumile lui Cézanne sau Renoir. Un prilej laborios de a intui structurile și articulările interne ale corpurilor, reprezentările lor au straniețea unor viziuni îndepărtate, vag-îndurerate, despovărate de orice instinct erotic, dar mimând contactul fiziologic sau carnal. Sunt, mai degrabă, toate, un elogiu al formei împlinite psihologic, atestând un „prag al fericirii” printr-o abundență, organicitate voyeuristă care ține de fenomenologia roditoare a barocului și de imageria corporală proprie abundentei paradisiace.

7. „Ultima fericire” este cea prin care intuiim declinul. O stare de abandon crepuscular, de tandră așezare și de „colorare” a lucrurilor, odată cu intrarea pe ultima orbită înainte de descompunerea finală. Amurgul violaceu, resorbirea tenace a culorilor vii, deslușită aparent din amestecul incert al tușelor de culoare, al gamelor vivace sub tenebra umbrelor și al griurilor calde, colorate din ultimul anotimp al anului, semnificând aceeași dinamică descendentă, aceeași lentă, inexorabilă cădere spre întuneric. Spune tot Christophe André: „Declinul fericirii înseamnă și mai multă fericire. Cu un plus de subtilitate și complexitate”. Este ca un nor așezat în fața soarelui, semnificând plăcere racoroasă, solemnitate melancolică îngrijorată. Ceva în genul presimțit de Wateau pictând „Îmbarcarea de pe Cythera”, o retragere dureroasă cu regretul de a părăsi un tărâm al făgăduinței. O vagă morbidez savant amplasată, ca un obstacol major în fața surselor de lumină, făcându-le difuze, nu ne lasă încă se ne contaminăm de nefericire și să consumăm această ultimă extincție treptată ca pe o extravagantă a plăcerii.

8. Prezența binefăcătoare a fericirii este extrasă chiar din efectul dedicat al muncii de observator rutinat și abil al lumii înconjurătoare, și mai ales din expunerea și prelucrarea orgiastică a motivului pictural. Fericirea are aici efectul unui transfer de sensibilitate, un apel coerent la împărtășirea radiantă pe o co-relație a cuplului (executant - privitor). Fericirea este chemată prin acest dialog al acțiunii comune în care observația se combină cu perceptivul, exultanța emoțională cu satisfacția comunicării acesteia. Orice lucru sau parte a naturii sunt susceptibile să fie comunicate, să angreneze poetic într-o relație biunivocă artistul și privitorul. Lucrurile simple, fenomenele mărunte, quasi-imperceptibile, câștigă deodată amploarea monumentalului și dimensiunea celestă. Mesajele au aici consonanța lirică a scrisorilor „parfumate” și vigoarea irezistibilă a unui curent perceptiv care străbate tot organismul ca un val de căldură care te înalță printr-o inefabilă portanță. Un astfel de mesaj nu poate fi posibil decât prin practica subtilă a unor tehnici care își au izvorul și susținerea în însăși fibra fiziologică a organismului, prin care tehnica devine prima natură și însușire a comunicării sensibile și emoționale, cum este cazul acestui excelent practician al mesajelor artistice codificate subliminal. Tehnica sa este o „erudiție” a sensibilității și arată aceeași veche practică a lumii grecești din care vine și cuvântul care îl desemnează pe „Nike!”. (Învingătorul!)

9. O reîntoarcere febrilă la intimismul patetic individualist al celor două mii de ani de pictură care au premers retorica grosolană și primitivă a mesageriei militante în care se transformase realismul militant care, și astăzi, se întoarce pe dos și începe să ne dea târcoale. Concomitent cu decăderea sensibilității și polivalenței comunicării.



Ioachim Nica

Vedere spre Feleac

Iubire și înțelepciune (I)

Jean-Loup d'Autrecourt

Revista *Tribuna* a consacrat un număr tematic iubirii, sub diferite forme (eros, sex, relație sentimentală etc.). Din păcate am ratat evenimentul respectiv, însă ecoul articolelor a fost prea mare, am fost prea impresionat, ca să nu revin ulterior cu un răspuns. Faptul este cu atât mai important, cu cât subiectul mă preocupă în mod direct și constant, ca specialist al iubirii, adică filosof prin vocație. Cu această ocazie, am să încerc să scot în evidență aspecte mai puțin cunoscute ale iubirii, dar mai importante decât s-ar bănuși, care astfel salvează noțiunea de pericolele banalizării, devalorizării, vulgarizării. Acestea din urmă sunt specifice „romanului roz de gară” (cum spun francezii), filmului comercial și bineînțeles mentalității comune contemporane.

Deci voi încerca să amintesc câteva definiții ale iubirii, cu ajutorul unor vechi concepții filosofice (Platon, Aristotel, sf. Toma din Aquino); după care voi arăta că noțiunile de iubire și de cunoaștere sunt solidare, ba chiar se află într-un raport de necesitate; în fine, voi trage niște consecințe surprinzătoare despre raportul dintre iubire, cunoaștere științifică și tehnică, cu exemple concrete din modurile de funcționare ale tehnologiilor.

Toate aceste remarci reprezintă de fapt niște extrase din cursurile de filosofia științei și de epistemologie, ținute în fața studenților francezi sau din conferințe pentru publicul larg, pe care le adaptez aici pentru cititorii români. Succesul acestor prelegeri a fost surprinzător de mare, în special față de publicul feminin. Deci merită să vedem mai întâi, care sunt sensurile originare ale iubirii, cu problemele reale pe care acestea le implică și astfel să explicăm și entuziasmul admiratoarelor mele franceze.

Ce este iubirea?

Poetul latin Virgil începea unul dintre versurile sale astfel: *Omnia vincit amor*¹. Iubirea este asimilată în acest caz cu un fel de tiran, stăpân al oamenilor și în același timp al zeilor. Deci din start chestiunea se anunță pasionantă. Nu spunea chiar sf. Augustin „Iubește și fă ce vrei”, reducând astfel problema libertății, ba chiar întreaga morală, la cea a iubirii? Nu-l putem bănuși de ignoranță sau de superficialitate, pe acest specialist (în tinerețe) al bordelurilor din Roma, care mai târziu avea să se convertească și să devină episcop creștin și filosof occidental.

Tematica este deci fascinantă, căci a captivat de-a lungul istoriei: filosofii, poeții, artiștii, fețele religioase, iar mai recent specialiștii în științe umane (sociologii, dar mai ales psihologii, psihanalizii și psihiatrii). Însă marea uitare, ca să nu spun marea ocultare a iubirii vine, din păcate, din partea științelor exacte. O să vedem mai târziu, care sunt motivele acestui nihilism științific.

a) Dificultăți ale iubirii

O primă dificultate este semnalată de relația dialectică *eros-thanatos*, relație necesară între viață și moarte. Fiecare epocă are un mod specific de tratare a acestei relații. Când unul dintre cei doi termeni se manifestă mai

puternic, celălalt are tendința de a fi ocultat. În societățile tradiționale și arhaice, când cultul morții cu ritualurile aferente devine o veritabilă instituție, cu comportamente specifice și bine reglate, foarte vizibile, foarte explicite (*exoterice*), dimpotrivă, tot ceea ce ține de practicile erotice, sexuale, de iubire este mai degrabă ocultat (*ezoteric*). O pudoare exagerată, tot felul de tabuuri se instaurează, astfel încât accesul la iubire să fie împiedicat sau mascat.

Doar practicile de inițiere, foarte elaborate, permit neofiților să descopere iubirea. De altfel cum am putea cunoaște iubirea, fără inițiere? Mai târziu, aceasta avea să fie principala teză socratică despre iubire. Este și motivul pentru care omul contemporan nu mai știe ce este iubirea, nu are șansa să trăiască nici cel puțin o experiență de iubire: pentru că *nu a fost niciodată inițiat*.

Într-adevăr, în epoca contemporană, aceste rituri de inițiere au dispărut. În schimb se constată, în cazul societății occidentale, extravertirea comportamentelor erotice, care merg până la formele cele mai violente și mai degradante, ca pornografia.

Prin opoziție, tot ceea ce ține de deces, de înmormântare, de ritualurile aferente, ca doliul sau pur și simplu îngroparea religioasă, dispar, sunt suprimate sau efectiv interzise. Faptul pare surprinzător, dar în Vestul Europei este interzisă fotografierea și filmarea defuncțiilor; jandarmul supraveghează fiecare etapă a acestui eveniment. Moartea a devenit foarte discretă. De aceea „ritualul” se termină în genere prin incinerare, prin dispariția completă și cât mai rapidă a oricărei urme a defunctului, a oricărei prezențe a morții. În mormântarea propriu-zisă este prea scumpă, pe piața de consum, ca să se mai efectueze conform tradiției.

La „ceremonie” nimeni nu mai poartă doliu, rudele și prietenii vin îmbrăcați ca la petrecere, cu haine colorate. Iar atunci când merg la nuntă (simbol al iubirii și eveniment din ce în ce mai rar) se îmbracă toți în negru. Este deci vorba de o inversare a simbolurilor, care duce și la denaturarea fenomenelor, la banalizarea evenimentelor, la devierea comportamentelor.

Tot procesele de laicizare explică și amploarea fără precedent a fenomenului de comercializare a morții. Familia nu are dreptul (legea nu permite) și nici posibilitatea să se ocupe de acest ceremonial, căci doar firmele specializate sunt abilitate în acest sens. Asistăm deci la o devalorizare a iubirii, care este legată în mod paradoxal de chiar ocultarea morții. Consecințele nefaste apar foarte rapid, prin generalizarea nevrozelor individuale sau prin apariția psihozelor de masă.

Să nu uităm, că există încă de la începutul secolului XX, cel puțin o teorie psihanalitică (cea freudiană), care încearcă să elaboreze metode terapeutice, de vindecare a nevrozelor, plecând de la presupuziția traumatismului erotic, suferit în copilărie. Teoria freudiană consideră că *libidoul* (energiile psihice de origine erotică) a fost declanșat prea devreme, în urma unui șoc emoțional suferit de copil. Faptul îi va marca pe urmă întreaga viață, prin refularea acestui traumatism în incoștientul individului. Astfel incoștientul ar fi un fel de

pubelă individuală, secretă, de contradicții erotice. Rezultatul: tot felul de nevroze la vârsta adultă.

Iată, prin urmare, o concepție negativă despre iubire, pentru că aceasta devine o cauză importantă a traumatismelor psihice, a bolilor mentale. Poate că nu întâmplător, înțelepciunea veche, arhaică, a societăților tribale, impunea neofiților riturile de inițiere, pentru cunoașterea iubirii. Nu numai că era foarte importantă, dar ca orice lucru important, iubirea era și periculoasă. Ideea este frumos ilustrată în opera lui Mozart, *Flautul fermecat*, unde protagoniștii (Pamina și Tamino) reușesc să-și salveze iubirea, numai prin niște etape purificatoare, care sunt tot atâtea etape inițiatice. Altfel, sunt amenințați de moarte, de distrugere.

O altă dificultate ține de prezența masivă a subiectului (iubirea), care este tratat peste tot: în literatură, în cinema, în muzică, în poezie și pictură, în genere în toate artele. Supra-abundența tematică duce la un fel de saturație și de inflație sentimentală, difuzată și amplificată de mijloacele mass-media. Falsa imagine, concepția eronată despre iubire are consecințe nefaste, provoacă traumatisme, violențe, ba chiar tragedii. Prin această supradeterminare a temei iubirii se ajunge la devaluarea unui fapt important, la banalizarea acestuia.

Or, această banalizare duce inevitabil la ignoranță. Toată lumea se „pricepe” la iubire, ca și la politică sau la fotbal, însă majoritatea ignoră de fapt despre ce este vorba. Cu cât un subiect este mai popular, cu atât mai mult acesta riscă să devină în realitate necunoscut. O consecință a acestei probleme se prezintă ca un fenomen masiv de societate: de fapt toate poveștile de dragoste sfârșesc rău sau tragic, atunci când nu sunt pur și simplu lamentabile, stupide, mizerabile, plictisitoare. De unde și principala paradoxă: de ce să căutăm fără încetare ceva care ne face nefericiți, doar în virtutea unei iluzii de fericire?

Exemplele tragice sunt prea numeroase, ca să dau aici o listă exhaustivă. Câteva doar, care-mi vin mai rapid în memorie, sunt suficiente: Paris și Elena, Orfeu și Euridice, Adam și Eva, Tristan și Isolda, Hamlet și Ofelia, Pierre Abélard și Héloïse, Romeo și Julieta, Don Quijote și Rosalia etc. Ba chiar pot împinge exemplele până la cazurile alienante, nevrotice, semne clare de nebunie, cum ar spune Michel Foucault: Don Juan, Marchizul de Sade și Casanova, ca să amintesc doar pe cei mai cunoscuți și mai excentrici. Ce trebuie să reținem de aici este faptul că acestea sunt niște povești de iubire excepționale, niște cazuri exemplare, niște modele, care ilustrează aspectul problematic al iubirii.

Pe de altă parte, miza este dublată de faptul că iubirea se află la originea vieții, a lumii. Prin puterea ei magică de fermecare, de încântare, între lucruri, le asigură perenitatea. Iar înțeleasă ca pasiune, iubirea se află la baza întregii cunoașteri. Cum este posibil așa ceva? Foarte simplu, dacă plecăm de la studiul relației clasice de cunoaștere, între subiect și obiect. Subiectul cunoscător este *pasionat* de obiectul de studiu, fiind capabil să-și consacre întreaga viață în cercetarea acestuia. Toate meseriile se justifică astfel. Prin amplificarea cunoașterii, subiectul tinde să *posede* obiectul de cunoaștere.

Să nu uităm că în toate miturile fondatoare,

cum ar spune Eliade, hierogamiile (uniunile sexuale ale zeilor) sunt surse de descoperire, ale unor noi cunoștințe practice, arte și meserii (facerea focului, fierăria, agricultura, șamanismul, alchimia). Pe scurt, imitarea acestor acte divine de iubire are un rol fondator pentru cunoaștere. Dar, în fond, știința științelor, care este filosofia, nu se definește chiar așa: ca iubire de înțelepciune! Trebuie deci să facem un pic de etimologie, ca să înțelegem mai bine această noțiune contradictorie și astfel să preparăm discursul filosofic.

b) Și un pic de etimologie

În limba română, cuvintele „iubire” ca și „dragoste” vin din salvă (*Ijubiti*, respectiv *dragost*). Doar „amor”, vine din latină, însă din păcate derivatele acestei rădăcini au în limba română doar conotații derizorii sau desuete: amarez, amareză, amoros, amic. Iar atunci când ocurența este serioasă, termenul desemnează ceva ambiguu: „amor propriu”, care înseamnă orgoliu, dar și mândrie; sau „amanți”, o iubire cumva reprobabilă, ascunsă, interzisă. Pe de altă parte, termenul grecesc *eros* a dat în limba română, ca și în alte limbi latine, o întreagă familie de cuvinte, care trimit, în mod impropriu, mai degrabă la activitatea sexuală (erotic, erotism, erotoman etc.). Utilizarea pragmatică a diferiților termeni a generalizat și deci a consacrat la români mai degrabă termenii grecești și slavi.

În schimb în limba franceză (ca să dau un exemplu), termenul „amor”, care a fost introdus din vechea provensală (latină), la feminin, nu a rezistat decât până în secolul al XVII-lea. La baza acestei noțiuni se află o concepție originală despre iubire, difuzată de trubaduri, menestrelii care cântau „la *fine amor*”: „l'amour courtois”, în evul mediu. A fost probabil una dintre cele mai frumoase concepții despre iubirea femeii, din toate epocile. Prin secolul XIII, întâlnim și alte derivate ca *amurer* și *ameur*. La rândul lui, termenul latin *amor* este derivat din *amare*, care a dat în franceză „aimer” (a iubi), ca și *amicus*, care a dat „ami(e)” (prieten(ă)).

Acești termeni (din latină, din slavă) echivalează la origine cu termenii grecești *eros* (erotism), *philia* (iubire fizică și sentimentală) și de asemenea *philia* (prietenie, simpatie, amicitie). Toate formele de atracție, de simpatie, de pasiune, de afinitate, care includ animalele, plantele și regnul mineral (faptul este important), pot fi derivate din acești doi termeni, în toate limbile latine, care au integrat noțiunile grecești.

De exemplu, în franceza veche, termenul grecesc *philia*, via latinul *amor*, exprimă toate ocurențele profunde ale afecțiunii, înțelegând ca afectivitate: de la aceea consacrată lui Dumnezeu, *amor Dei* (sec. X), până la cele mai prozaice, față de oameni. De aceea, iubirea medievală dintre bărbat și femeie este în același timp sexualizată, pasionată și idealizată.

Însă lingvistica este prea limitată, iar etimologiile sunt uneori prea succinte, atunci când nu sunt incomplete, față de speculația filosofică. Vom merge deci dincolo de simpla semnificație a noțiunilor. Pentru a evita toate confuziile contemporane despre iubire, vom efectua o investigație în istoria filosofiei, care decelează patru tipuri principale de iubire: *eros* (Platon), *philia* (filia) (Aristotel), *agapè* (iubirea mistică) și *pasiunea* (sf. Toma din Aquino).

puncte de vedere

Spălarea unor dosare securiste din A.C.N.S.A.S. la „România Literară” Marginal la „Studiul de caz” Bartolomeu Anania

Teodor Tanco

(continuare din numărul trecut)

Nu-i curgător și convingător firul ideii pentru care s-a făcut documentarul, nesesiind cele două forme de urmărire, de unde insuficiența cercetării numai pe astfel de dosare. De aceea, după concluzia rezultată din analiza funcției de președinte al Centrului Studentesc „Petru Maior” din Universitate, trebuie spus că e o mască în favoarea fostului student Bartolomeu Anania, de a lucra în secret sub acea demnitate. În realitate, n-a fost decât câteva zile delegat, un fel de președinte interimar la spartul societății. Dar urmărirea a făcut caz. Iar de ea au profitat și urmăriții, că le-a oferit un capăt de acuză. În schimb, el se proteja cu funcția iluzorie, când era învinuit pentru ceea ce era în ascuns legionarul. Târziu și parțial a recunoscut în *Memorii* că nu el a fost capul inițierii și organizării, a pregătirii și declanșării grevei studențimii clujene de la Universitatea „Regele Ferdinand I” din Cluj, în componența căreia era și Facultatea de Medicină (până în 1948). Căci mai pe urmă s-a dovedit, de alții, rolul minor și chiar absența dintre studenții la demonstrația din 28 aprilie și pe timpul grevei. Îndreptarea erorilor se va face punctual la câteva probleme, nume, date, ani. Materialul acesta în totalitatea lui poate fi antiteza „studiului de caz”, cum consideră I. D. problema. Fiindcă nu are alt scop acest cuprins, având aceleași probe de cântărit, la care s-a oprit autoarea, plus cărțile lui B. A., decât argumentarea adevărului (dacă mai prieten ne este decât autorul).

De dorit este ca din confruntarea și aprecierea obiectivă a cercetărilor noastre, să rezulte cunoașterea cazului, pentru demistificarea lui, azi subiectul alunecat într-un cult al personalității de tip extremist. Iar aceste limpeziri să ducă la concluzia și răspuns drept la întrebarea: A fost Bartolomeu Valeriu Anania colaborator al Securității? Este și rămâne convingerea opiniei

publice că a fost, iar, târziu, vinovatul a recunoscut.

Poziția Sinodului B.O.R. este de a nu face publice numele slujitorilor Bisericii Naționale foști colaboratori ai Securității și probabil unii astăzi ai S.R.I... Exact aceeași poziție este la U.S.R. și la toate Uniunile de creatori, reușind să muteze Legea lustrației. Ascunderea și tănuirea numelor turnătorilor continuă. Mulți ar mai fi fost de scris. Se știu doar câțiva care au ajuns în gura presei. Nu-mi explic de ce numai din Filiala Cluj a U.S.R. a apărut o listă cu 20 de nume! Nici din marea filială din București, din celelalte din țară nu s-a dezvăluit decât întâmplător. S-au găsit, totuși, într-o țară două excepții, un popă și un scriitor care să recunoască public și cu umilință că au fost informatori: mitropolitul Nicolae Corneanu și redactorul Alexandru Paleologu.

În cazul preotului și scriitorului Bartolomeu Anania era moral și obligatoriu un răspuns, fiind aparținător și membru de prestigiu al amândurora. Secretizarea dosarelor respectivelor instituții aruncă tănuirii pentru acest nume, pentru că beneficiază de protecția oficială. Sub același acoperământ al bănuielii stau și vinovații, și nevinovații. Arhiva cu documente nu pune sub ochii cercetătorului în condiții de integritate și integralitate, și nici celor cu dosare decât cu mare întârziere și triere. Este cunoscut aici un caz (al unei familii Pop), bunicul mort la Canal, fiul a murit de câțiva ani așteptând, iar nepotul a primit, după 12 ani, un fel de rezumat a cuprinsului dosarului. Cu deosebire întârziere și nasc tot felul de probleme dosarele victimelor, că din ele se pot afla și hârtii care pot fi probe ce ar identifica numele colaboratorilor. Tot se vor ști după un timp, cât de îndelungat, cine au fost informatorii și turnătorii la securitate a fraților lor - oamenii. Ca și în cazul masonilor. Căci istoria nu uită, este memoria celor mulți.



Vitalie Grisiuc

Muzica, 2011



În condițiile și împrejurările arătate, schițate și sesizate până aici, reiese parțiala inoportunitate a documentarului doamnei Ioana Diaconescu din „România literară”. Poate nu va avea acces la tot ce este în ACNSAS cu privire la urmărirea operativă (ca în exemplul Edgar Papu) în legătură cu numele cercetat. Îi sugerez să se informeze dacă există din vrafal de dosare și documente secretizate. Și să ceară acea filă sau mai multe, care există în dosarele celor ce au refuzat să fie colaboratori, datată și semnată de ei. Un text scurt. O jumătate de pagină și cu referire la articolul 506 din Codul Penal. Dacă lipsește, cercetătorul are de lucru pentru a cuantifica vinovăția informatorului.

Oricum, paradoxalul om, semnând pactul mefistofelic – cum reiese din documentar și informații –, înaltul ierarh Bartolomeu Anania, originală personalitate robustă, activă, creatoare, imaginativă, alunecă după refularea ideologiei extremiste într-o resuscitare a panortodoxismului românesc, în special transilvan.

În textul documentarului apărut în „România literară”, nr. 10 și 11 din martie 2012, pe parcurs s-au strecurat unele inexactități și inadvertențe din varii motive. Pentru îndreptarea lor, sesizez câteva în scop de erată și de punctări.

Se arată că la vârsta de 14 ani se înscrie în organizația legionară „Mănunchiul de prieteni”. La vârsta de 15 ani se înscrie și depune jurământ la legionari (vezi *Memorii*, p. 11). Nu a fost dat afară din Facultatea de Medicină în 1947, ci exmatriculat cu încă 6 în iunie 1946 (v. „Tribuna nouă”, II, Cluj, 1946, nr. 179/7 iunie, p. 1). Guvernul comunist condus de Petru Groza nu la „4 martie 1945” a fost instalat. Premierul dr. Petru Groza a venit la putere în 6 martie 1945. Îi scapă formularea că a fost implicat „părintele Anania în greva anticomunistă și antimonarhică (s. n.)” de la Cluj din 1946, în loc de „promonarhică”. „Socotindu-l compromis din acest punct de vedere, Securitatea începe, în

1956, o complexă urmărire pentru a-l șantaja în scopul tentativei de racolare”. Șantajul, presiunile și constrângerile morale n-au fost cu rezultat (decât altele, violente, mai târziu), căci peste 2 ani „Este condamnat de tribunalul Militar Ploiești la 25 de ani muncă silnică «pentru uneltire contra ordinii sociale»”. „A fost de-a dreptul comod pentru Securitate și pretextul implicării părintelui Anania în greva anticomunistă și antimonarhică (sic!) de la Cluj din 1946 pentru a-i fabrica, pentru totdeauna, eticheta politică de fost legionar (s. n.)”. Nu fals, ci a fost autentic și convins legionar. Recunoaște. „Nu am fost niciodată șef al Frăției și nici nu am căutat. Dar nu am fost dat afară și nici n-am plecat singur. Dimpotrivă, am activat chiar și în perioadele cele mai grele, de aspră prigoană, cum a fost aceea din 1938-1939, după asasinarea lui Corneliu Codreanu, când o asemenea activitate era extrem de primejdioasă (*Memorii*, p. 13). „A fost racolat ca informator, în 1963, în condiții de detenție (s. n.); (categorie exceptată de la legea CNSAS)”. „Ne întoarcem la documentele din DUI 1450 ACNSAS, volumul 1 fila 71”. Demersuri s-au făcut de atâția ani: „La data de 16 august a. c. (1956, n. n.), nota cerută a fost înaintată Cabinetului împreună cu dosarul (...). Din cauză că în notă nu am specificat când și de către cine a fost cerut acest material, tovarășul Ministru Drăghici Alexandru a pus rezoluția: «și ce este cu el»”. (Apud I. D., op. cit., p. 11).

Închei, anticipând concluzia și pentru următorul serial documentar, dacă îl va mai scrie autoarea la „studiul de caz”, rezolvat, și, ca să se convingă, las pe seama cititorului parcurgerea textelor, la finalul temei documentarului din săptămânalul literar:

„Mărturisesc că fac acest efort pentru a încerca să dovedesc, pe baza documentelor, că părintele Anania nu a fost colaborator al Securității. Aceasta se va putea constata după ce voi fi încheiat documentarul pe care îl încep astăzi” (Ioana Diaconescu, *Bartolomeu Anania. Dosare de urmărire informativă*, „România literară”,

XLIV, București, nr. 10/9 martie 2012, p. 10.

„La Blair House, Ceaușescu s-a dus direct în camera de lucru; a deschis radioul și a cerut tabla de șah.

Sfinția sa arată bine în costumul acela dă maimuță. Face treabă? a început Ceaușescu, făcând prima mutare.

Se referea la arhiepiscopul Bisericii Ortodoxe Române în Statele Unite și în Canada, care a fost trimis din România să preia controlul asupra bisericilor emigranților din SUA și Canada. În rapoartele scrise de mână primite de la rezidența noastră din Washington, pe care eu le dădusem lui Ceaușescu în dimineața aceea, exista un capitol substanțial în legătură cu contactele prolifiche pe care arhiepiscopul le-a avut cu DIE, ca vechi agent care a lucrat de-a lungul anilor în Ierusalim și la Mănăstirea «Sf. Tihon» din South Canaan, Pennsylvania.

– Este activ și productiv. Exact cum a scris Florea.

– Trebe să-l facem ofițer conspirat, cum a fost tapul dinaintea lui. Ai înțeles.

– Da, tovarășe.

Predecesorul lui fusese arhimandritul Bartolomeu Anania, un vechi colaborator al DIE, care fusese trimis în Statele Unite cu mult timp în urmă, pentru a prelua controlul publicației religioase «Credința» și a o transforma într-un instrument de influență. DIE l-a rechemat însă în 1974, în urma unor rapoarte care indicau că intenționa să rămână în Statele Unite. Dacă s-ar fi întâmplat asta, folosirea înaltelor funcții bisericești drept acoperire pentru ofițerii DIE ar fi putut fi total compromisă”. (Ion Mihai Pacepa, *Orizonturi roșii. Crimele, corupția și moștenirea ceaușeștilor*, București, Ed. Humanitas, 2010, p. 345.)

Blaga în actualitate

(urmărire din pagina 2)

artistice, dar și a simbolurilor apei, aerului, focului. Alături de el, Mihai Cimpoi acreditează ca ipostază esențială Paradisiacul, Lucifericul, Mioriticul (2011), iar Ioan Mariș speculează pe marginea expresionismului blagian (1998), iar Corin Braga trasează, cu condei sigur și viziune larg comparatistă, principalele direcții ale *Genezei lumilor imaginare* (1998).

Un nou capitol, al treilea, este dominat de aspectele dramaturgiei bligiene, ale cărei dimensiuni și importanță a crescut mult în anii din urmă, prin lucrări de tipul celor elaborate de Doina Modola (*Lucian Blaga și teatrul. Riscurile avangardei*, 2003), Lucian Bâgiu (*Dramaturgia blagiană. Instituirea estetică a absolutului*, 2003), Constantin Cubleşan (*Lucian Blaga. Dramaturgul. Eseuri*, 2010), cel care a coordonat în 2005 și lucrarea colectivă *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, și a condus, în cadrul Universității din Alba Iulia, teza de doctorat a tinerei exegete Luminița Cebotari, intitulată *Fermentul expresionist în teatrul blagian* (2011). Alte prezențe critice din carte vizează domeniul filosofiei bligiene, domeniu în care și-au găsit loc aprecieri asupra demersurilor interpretative realizate de Al. Husar, Traian Pop, Eugeniu Nistor și Georges Piscoci-Dănesco. Orizontul larg al preo-

cupărilor blagine este pus apoi în valoare de cercetări parțiale, cum ar fi cele din *Evocările și interpretările lui Gheorghe Pavelescu* (2003), din cartea lui Mircea Popa, *Lucian Blaga și contemporanii săi* (2007), din cea a lui Ionim Muntean dedicată *Polemicii lui Lucian Blaga* (2007), a lui Ion Mărgineanu, intitulată *Ceremonia paginii* (2008), a lui Radu Cărpinișeanu, intitulată *Contribuții la exegeza blagiană* (2007), sau Dorin Ovidiu Dan despre satul natal al poetului, *Lancrăm, Veșnicia s-a născut la sat* (2000).

Nu lipsită de interes este ultima parte a cărții de față, pe care autorul a rezervat-o antologării unor opinii despre cărțile sale cu subiect blagian. Ca să nu fie pus în situația de a se rosti singur asupra propriilor sale cărți, el a delegat pentru acest lucru mai mulți critici și istorici literari, care și-au spus cuvântul în presă, formulând aprecieri și opinii despre munca întreprinsă de autor. Printre aceștia se numără Jeana Morărescu, Ovidiu Moceanu, Mircea Popa, Gheorghe Grigurcu, Adrian Voica, Liviu Grăsoiu, Cristian Pașcalău, Monica Grosu, Lucian Gruia. S-a putut contura astfel creșterea substanțială a interesului pentru opera blagiană, faptul că poetul reprezintă o valoare cu carate sporite în cultura, literatura și filosofia noastră, un bun de patrimoniu al gândirii și acțiunii creatoare europene de la mijocul secolului al XX-lea, înscriindu-și numele între operele durabile ale umanității. Cartea recentă a lui Z. Cărlugea nu este numai un simplu repertoriu de nume și idei, o desfășurare biblio-



Ruxandra Vitiuc

Cuconița, 2009

grafică de anvergură a ceea ce constituie perenitatea blagiană traică în creația românească, dar ea poate să însemne punctul de plecare pentru noi trasee critice și ideatice prin care să se valorifice bogata și inepuizabila moștenire blagiană.

flash meridian

Claudio Magris sau fascinația Europei Centrale

Virgil Stanciu

Un bărbat înalt și chipeș, cu părul încă negru, cu privirea vie și pătrunzătoare. Claudio Magris a depășit cu trei ani vârsta când începe senectutea. Născut la Trieste, a studiat germanistica la Universitatea din Torino, devenind atât profesor de literatură germană modernă, la universitățile din Torino și Trieste, dar și la Catedra de Studii Europene de la Collège de France, Paris, cât și editorialist la numeroase ziare europene, în special la cotidianul *Corriere della Sera*. Interesul său intelectual s-a concentrat asupra culturii Mitteleuropei, în speță a Austriei imperiale, Jacques Le Rider, de pildă, considerând că cea mai valoroasă carte a acestuia ar fi *Mitul și Imperiul în literatura austriacă modernă*, la origine o teză de doctorat. Cultura Europei Centrale este o referință cvasi-permanentă a operei sale științifice, romanești și jurnalistice. Ea îmbracă forma eseurilor, romanelor, nuvelor, textelor dramatice, precum și pe aceea a unor cărți erudite, ineluctabile, în care documentarul se împletește armonios cu istoria și cu ficționalul. I-a făcut cunoscuți în Italia, prin traduceri sau prezentări eseistice, pe autori ca E. T. A. Hoffmann, Henrik Ibsen, Robert Musil, Herman Hesse. Faima internațională i se datorează cărții *Danubio* (1986), în care povestește traseul Dunării de la izvoare până în Delta, țesând o tapiserie viu colorată a multiculturalismului central european. Cartea a fost tradusă în românește, cu titlul *Danubius*, de către Adrian Niculescu și publicată în 1994 de editura „Univers”. Opera sa romanească mai cuprinde *Illazioni su una sciabola* (1984), *Stadelmann* (1988), *Un altro mare* (1991). În afară de romanul *Danubius*, în românește au mai apărut, la Editura „Rao”, volumele *Călătorie nesfârșită* și *La voia întâmplării*. Magris a câștigat premiul Bagutta în 1987, cu *Danubio*, și premiul Strega, în 1997, pentru *Microcosmi*. În 2006 a primit Premiul de Stat Austriac pentru Literatură Europeană, iar în 2009, la Târgul de Carte de la Frankfurt, Premiul pentru Pace al Industriei de Carte Germane.

Cu prilejul apariției în limba franceză a volumului *Alphabets* (o culegere de cronici scrise pentru *Il Corriere ...*), lunarul *Le Magazine littéraire* publică un interviu cu Claudio Magris, realizat de Aliette Armel și Jean-Luc Bertini. Oferim cititorilor *Tribunei* fragmente din acest dialog.

Întrebare: V-ați născut la Trieste, vechi port al Imperiului Austro-Ungar. În ce măsură a influențat acest lucru munca dumneavoastră de scriitor?

Răspuns: Sunt legat sufletește de două orașe. Am plecat din Trieste la 18 ani, ca să studiez la Torino, celălalt oraș important al biografiei mele. Abia aici mi-am dat seama că Trieste nu e doar un oraș italian, ci creuzetul diferitelor culturi. N-am fost obligat să-l abandonez, ca intelectualii din generația precedentă, atunci când statutul provizoriu de „oraș liber” al localității a devenit nesigur. Aceștia nu i-au iertat niciodată Triesteului necesitatea de a-l părăsi, au întreținut cu el o relație oedipiană. Eu am o relație liberă cu Trieste. Foarte intensă, dar lipsită de complexe. Ca atunci când cineva își iubește mama, dar nu e obsedat de ea.

Întrebare: Obligația de a părăsi Trieste nu s-a născut și din incapacitatea de a acționa, care-i caracterizează pe triestini?

Răspuns: Trieste a cunoscut o perioadă extrem de înfloritoare, când era unicul port al Imperiului. A fost protejat de Italia, după integrarea lui din 1918. După al Doilea Război Mondial, a devenit un „no man's land”. Atunci s-a răspândit această atitudine pasivă. Dar s-a produs și un alt fenomen. Brusc, o întreagă generație de scriitori – Slataper, Saba, Svevo – au constatat că cerul era colorat de o auroră – dar nu era roșul răsăritului, era roșul asfințitului. Această capacitate literară s-a dezvoltat în momentul când orașul a intrat în decadență. Literatura este unicul teritoriu în care îți poți căuta identitatea, dacă nu ești sigur de ea. Slataper, inventatorul peisajului literar triestin, a murit în timpul Primului Război Mondial. Se oferise voluntar pentru a apăra italianitatea orașului. Numele său era slav – Slataper înseamnă „pană de aur” – dar se simțea și german. Această căutare identitară se află la originea rolului jucat de Trieste în literatură, cu un risc imediat: închiderea în tradiție. Eu am scăpat de această închidere, trăind la Torino. Am avut șansa de a cunoaște scriitori și intelectuali care au luptat în Primul Război Mondial, și-au făcut studiile la Viena sau la Praga, pe vremea lui Kafka, și au descoperit măreția Imperiului după ce contribuiseră la distrugerea lui. Frecventarea acestor amici mi-a deschis ochii asupra Europei și mi-a asigurat o cunoaștere concretă a lumii lor, ca și cum aș fi fost coleg de școală cu această generație mitică.

Întrebare: Oare asta v-a îndemnat să vă consacrați teza doctorală „mitului habsburgic în literatura austriacă modernă”?

Răspuns: La Torino i-am citit și pe marii austrieci, Musil, Roth, Kafka. Pentru a mă cunoaște mai bine pe mine însumi, am fost nevoit să aprofundez acest trecut austro-ungar. Am descoperit că Imperiul lăsase în urma sa o mare nostalgie, pe aceea a ordinii și a unei mari totalități epice. Dar fusese totodată o lume căreia scriitorii i-au condamnat vidul și lipsa valorilor. Acest contrast mi-a oferit subiectul tezei. Am început să scriu, ezitând, și m-am trezit că alcătuiesc un fel de autobiografie indirectă.

Întrebare: Forma o anunța deja pe cea din *Danubio*?

Răspuns: Diferența fundamentală nu este între eseu și ficțiune, ci între cărți cu obiective precise, care tratează subiectul anunțat în titlu, precum monografiile consacrate de mine unor scriitori, și cărțile al căror subiect este o metaforă. Care este subiectul lui *Danubio*? Nici azi nu știu. E un roman scufundat, o narațiune în care realitatea și adevărul sunt esențiale. Totul e adevărat și fals în același timp. Citând o poezie de Byron, Mark Twain a decretat: *The truth is stranger than fiction*. *Danubio* este, de fapt, un fel de mozaic. Fiecare piesă corespunde unei părți din realitate. Dar din bucățile mici compun un desen absolut imaginat.

Întrebare: Declarați în *Alphabets*: „Subiectivitatea trebuie să dispară, dacă vrea să fie salvată”. Ce loc ocupă subiectivitatea în

Danubio?

Răspuns: Eul din roman îmi seamănă nespun, dar nu e cu adevărat eu, e mai mult o sensibilitate a subiectului. Îmi împrumut multe din marotele mele, dar la sfârșit el moare, eu sunt încă aici. El se transformă în altceva, ceva indispensabil pentru ca scrierea să atingă un anumit nivel de generalitate.

Întrebare: *Danubio* este și povestea unei rătăcirii. Călătoria a avut întotdeauna o mare importanță pentru dumneavoastră?

Răspuns: E o altă dimensiune a existenței mele. Voiajul nu e numai o deplasare. Voiajezi atunci când nu te deplasezi cu un scop precis, când ești ca o sticlă pusă într-un fluviu pentru a-l observa și a vedea cu ce apă se va umple.

Întrebare: Citați frecvent cuvintele lui Nietzsche: „Unde mă pot simți ca acasă?” Totuși, sunteți ancorat la Trieste și la Torino ...

Răspuns: Desigur, dar încontinuu cu sentimentul unei mari instabilități, care nu e incompatibil cu faptul de a fi ancorat. La Torino nu mai am relații de muncă, mă duc acolo ca să mă plimb, să hoinăresc și să-mi întâlnesc amicii, să simt că ne îndreptăm împreună spre nu știu ce liman. Muncesc precum un bou, dar acord suficientă energie și timp, și altor lucruri aparent ne-necesare. A călători nu înseamnă a-ți lăsa în urmă întreaga viață. Am sentimentul continuității unor prezențe, că anumiți prieteni care nu mai sunt printre noi s-au închis aici, în partea din spate a bistro-ului ...

Întrebare: Pentru dumneavoastră, forma de scriitură contemporană care dă carne și sânge realității este romanul?

Răspuns: Este istoria cu i mic, povestirea. Nu se mai pot scrie romane tradiționale. Criza secolului al XX-lea i-a făcut pe Kafka, Svevo, Proust să modifice romanul. Raffaele La Capria, autor al unei mari cărți, *Ferito a morte* [Rănit mortal], definește marile romane ale secolului XX drept *falliti*, pentru că și-au asumat sarcina imposibilă de a înțelege lumea, de a avea o viziune ordonată, ținând cont de această nereușită și în structura și limbajul lor. Am început să scriu *Orbește* ca pe un roman liniar. N-a mers; nu poți nara ordonat și armonios o istorie haotică, delirantă. În acest roman, fiecare parcelă de adevăr este contrazisă de contrariul ei: când ți se comunică un sentiment de fericire, imediat se insinuează melancolia ...

Întrebare: Ce importanță are jurnalismul în viața dumneavoastră?

Răspuns: E o activitate care îmi este strict necesară. Scriu în *Corriere della sera* de patruzeci și cinci de ani. Jurnalismul mă obligă să fiu inteligibil fără a face prea multe concesii. El îmi pune și alte probleme: cum să intervii pentru a contribui eficient la eradicarea unei nedreptăți? Întrețin un raport foarte viu cu cititorii. Dialogul cu ei îmi permite să descopăr și să înțeleg multe chestii. Mă fascinează raportul individului cu lumea. Nu e vorba doar de a te lăsa guvernat de realitate... „Întotdeauna am considerat lumea mai genială decât geniul meu”, zicea Goethe. Generația căreia îi aparțin acordă ziarelor o importanță și o putere mult mai mari decât ale televiziunii și Internetului. O cronică la o carte a mea într-un jurnal de provincie mă mișcă mai mult decât o discuție despre ea la televiziune, urmărită de un public foarte numeros.

debut

Poeme adolescente

Două umbre

Sub umbra mea
Zace din nou,
O umbră a ta.
și mă-nvârt aiurea,
dar nu te gădesc,
Umbra ta rămâne
chiar și când clipesc.
Eu privesc spre cer,
dar și spre pământ.
Nu-nțeleg cum pot
să percep o rază,
dar și întuneric
în același timp...

Parcă aveam doi ochi,
iar acum îi simt
și pe ai tăi mișcând
în orbitele de gheață,
prinse de un suflet congelat
sau chiar prizoniere într-un loc nedecelat.

Spre Lumină

Într-o zi m-am trezit aruncată-n lume
neștiind nimic despre mine.
Spre ce mă îndrept?
Îmi răsunase-n minte deodată.
și am început să mă gândesc la un scop în viață...
Am privit în urmă să înțeleg ce-mi place
sau ce-aș putea face.
Mă agățam de orice lucru mărunț
dorindu-mi să descopăr ceva.
Apoi am înțeles că trebuie să fac altceva,
să mă reîntorc spre mine;
altfel eram condamnată
să rostogolesc și eu la nesfârșit o piatră,
gândindu-mă că asta îmi este destinul.
Vroiam să continui,
dar nu mai puteam să parcurg decât un drum
scurt.
Apoi am nimerit acea cale.
Am pornit spre mine...
spre Lumină...

Moldovan Diana
Liceul Teoretic „Ana Ipătescu”, Gherla

Orașul

De câte ori eu trec pe drum
din coșuri parc-același fum
și azi inundă cerul
ce ieri mi se părea
că face și el parte
din tinerețea mea...

Acest oraș pe Someș așezat
ce curge printre dealuri
ne-ncetat
Tablou de Grigorescu -
imaginat.

Aici am început - copil - să zbor
visând s-ajung la primul nor
Dorind ce-i bine să aleg
să sper și-n forța mea să cred!
Precum cetatea care a păstrat
tradiții și istorii de demult
și oameni cunoscuți din alt văleat
în ani trecuți și-al valului tumult...

Ana Maria Rotar
Liceul „Petru Maior”, Gherla

Arheologie

Iubește-te pentru că ești!
Miracol,
îngemănare,
contopire de infinituri.
Înnobilată
cu misterul vieții.
Mâinile, ochii,
sângele, oasele -
prețuiește-le pentru că ești tu !
Iar când nu vei mai fi
iubește-le de asemenea
pentru că ai fost
și ai respirat
aerul ce
s-a scurs în tine

și
s-a topit...

Ai schimbat
o respirație
c-o secundă de viață
Cât o eternitate !...

Oana Julean
Liceul „Petru Maior”, Gherla

Întâia ninsoare

La geamul meu s-aștern în zori
fuiore de zăpadă
Sunt ninși bătrânii trecători
ce tocmai trec pe stradă.

E tare frig, dar minunat
și ninge atât de tare!
Nu locuiesc într-un palat
și totuși mi se pare.

Afară totu-i îmbrăcat
în straie de zăpadă
De parcă cerul și-a turnat
castele de zăpadă.

Așa e iarna, vis frumos
din care te trezești
și care deseori s-a-ntors
în cartea de povești.

Mi-aduc aminte cum visam
privind pe geam afară
și cât de mult mă bucuram
să văd cum ninge iară.

Și mă trezeam din visul meu
confuz și supărat
Oare cu ce-s de vină eu
de iarna a plecat?

Roxana Prodan
Școala Generală Nr. 1, Gherla

Lucrările au fost selectate de prof. Iulian Dămăcuș
(Liceul „Petru Maior” Gherla) și prof. univ. Ovidiu
Pecican.

Omul primordial și primordialitatea cioraniană

(urmare din pagina 12)

bisericii (și Cioran a fost certat de tatăl lui, după cum rezultă din corespondența lui, dar cazul paradigmatic este refutarea acut polemică a filosofiei blagiene de către Dumitru Stăniloae).

Revenind la lectura lui Ion Vartic asupra tânărului Cioran și, totodată, asupra celor din aceeași stirpe intelectuală cu el, este de observat că speranța lor, singura la care pot în mod onest aspira, este aceea ce a părăsi „mica istorie” marginală, stătută, cenușie, în folosul „marii Istorie”, strălucitoare, aulice, intens luminată și celebrată; nu și de a redobândi dimensiunea paradisiacă definitiv pierdută în

illo tempore prin gestul metafizic necugetat al lui Adam și Eva. Ei pot suporta „devierea” proiectului inițial divin de la destinația lui inițială - Raiul perfect și atemporal - la cea terestră (deci și la intrarea în timp, dar și la locația marginală și la pierderea în uitarea semenilor), dar doresc corecții, pe care se străduie să le și întreprindă (glorie, situație în centralitatea pământeană).

Punerea în lumină a problematicii, reconstituirea dosarului, precizarea altor nume de autori notorii aparținând aceleiași stirpe, evidențierea - într-o admirabilă proză cu virtuți deopotrivă filosofice și literare - ideilor și circumstanțelor legate de conturarea profilului cioranian, precum și excelența construirii unui ansamblu în care filonul discutat aici este numai una dintre multele linii care alcătuiesc portretul nuanțat și subtil evocat al gânditorului sunt merite indubitabile ale exegetului metamorfozat în filosof al culturii. Descâlțirea ițelor scrisului și profilului lui

Emil Cioran pe urmele cărții varticiene ar merita să continue, pentru că aduce în discuție și alte teme de mare alonjă și profunzime ale culturii noastre moderne - înțelegă ca parte a celei universale -, precum miturile fondatoare românești, sensibilitatea schilleriană în artă și gândire, câte și mai câte. Pentru producția culturală românească a anilor postcomuniști, volumul *Cioran naiv și sentimental* rămâne - de departe - una dintre cărțile cele mai provocatoare și mai adânci, depășind în anvergură alte titluri și alți autori proclamați, cu mare grabă, drept revelații ale momentului. Pentru susținerea unei asemenea realități califică textul, și nu trecătoare ierarhii publicistice sau premieri de circumstanță.

mofteme

Mopete despre... Nenea Anghelache

Vasile Gogea

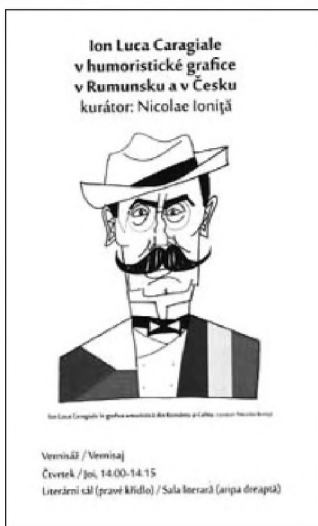
După doar câteva zile de la apariția în acest loc a rîndurilor mele despre „enigma” sinuciderii lui *Nenea Anghelache* am citit (pe excelentul blog al poetului și criticului Radu Vancu) transcrierea unei stenograme, prilejuită de una dintre edițiile *Colocviilor de critică ale revistei Transilvania (1976-1986)*, recuperate într-un volum proaspăt editat de Centrul Cultural Interetnic din Sibiu, care consemnează o observație surprinzătoare a regretatului Mircea Ivănescu în legătură cu această „ghicitoare” lăsată posterității de *Nenea Iancu*. (Nu trec mai departe înainte de a mărturisi că n-am mai citit de mult cu atîta încîntare, chiar bucurie, o stenogramă, cuvînt devenit în ultimii douăzeci de ani un adevărat „cavaler al Apocalipsei” în publicistica noastră.)

„Destinul literar al lumii lui Caragiale face cu ochiul istoriei lumii reale.” Astfel încheiam textul meu precedent, neștiind că aveam un sprijin solid într-o lectură simpatetică a cunoscutului text caragialian datorată unui mare poet de care, deși aflat mereu departe de el, m-am simțit într-un mod inexplicabil, aproape.

Iată stenograma:

“Textul [Inspețiune] vorbește de drama unui funcționar – se poate preciza că e vorba de un anumit tip, mai special de funcționar –, dar astfel

de situații sufletești sînt comune și gestionarului, și omului pur și simplu. Citind un text ca cel discutat aici al lui Caragiale, ascultînd interpretările lui ca fapt literar sau recunoscîndu-ne neputința de a explica ce se povestește acolo ca un fapt de viață – îmi recunosc o spaimă mai veche pe care, mie personal, mi-o stîrnește acest text – concordanța înfricoșătoare dintre cazul lui nenea Anghelache și un fapt din viața reală (și astfel literatura devine viață, nu?), un fapt petrecut cu treizeci și ceva de ani mai tîrziu – sinuciderea lui Urmuz. Atmosfera schiței lui Caragiale, cu tot inexplicabilul ei, mi se pare aceeași atmosferă care a învăluit faptele concrete ale nopții și dimineții ultime din viața lui Urmuz. Ar putea constitui, aceasta, un subiect de meditație despre modul în care viața se supune literaturii – nu? – și prin aceasta conferă valoarea și actualitatea literaturii, pe care, deci, nu trebuie să ne măgănim la a o interpreta la nivelul construcției tehnice, ci ne vedem siliți s-o constatăm într-o concordanță într-adevăr înfricoșătoare cu viața”.



Surprinde în această lectură a lui Mircea Ivănescu, nu atît filiația estetică, de natură stilistică, de la Caragiale la Urmuz, cît echivalența existențială a enigmei morții literare a lui Anghelache cu „dimineața ultimă din viața lui Urmuz”.

„Spaima mai veche” pe care o mărturisește *Mopete*, poate încerca pe oricine se încumetă să intre în „casa oglinzilor” care este opera literară a lui Caragiale. Pentru că, în mod surprinzător, în orice moment oglinzile deformante din această „casă” se pot dovedi a fi chiar „ferestre” transparente, cu vedere spre realitate. Ori, dacă imaginile din oglinzi ne pot, la extrem, revolta, realitatea de dincolo de ferestre ne înspăimîntă. Pentru că prin astfel de „ferestre” poți vedea „afară”, dar poți – cu puțin curaj – să zărești și în abisul din tine însuși. Și, de acolo, de undeva, *Nenea Anghelache*, „cuminte”, ne face cu ochiul!

Desigur, stenograma citată ne spune ceva și despre Mircea Ivănescu. Dar aceasta este deja o... moptemă!

Notă: ilustrăm rubrica cu portrete ale marelui dramaturg împrumutate din expoziția virtuală *IL. CARAGIALE în arta grafică mondială*, realizată de graficianul Nicolae Ioniță pe site-ul său <http://www.personality.com.ro/caragiale.htm>.

Cu ocazia *Tîgului internațional „Lumea cărții”* de la Praga, desfășurat în perioada 17-20 mai 2012, s-a deschis expoziția *Ion Luca Caragiale în grafica din România și Cehia*.

La vernisaj au participat ministrul Culturii din Cehia, Alena Hanakova, Irina Cajal, secretar de stat în Ministerul Culturii din România, directorul ICR Praga, Mircea Dan Duță, scriitorii, un numeros public.

zapp media

Visul lui Narcis

Adrian Țion

Dacă dai jos haina ideologică îmbăxită în naționalism extremist, în care și-a îmbrăcat nebunia pentru a-și motiva monstruoasele atentate din vara lui 2011, Narcis din Norvegia rămâne gol în fața oglinzii spre a-și admira în voie frumusețea, curajul, izbînda și ieșirea din anonim. Da, a reușit! A reușit să atragă atenția întregii lumi asupra visului său de purificare etnică, de luptă împotriva multiculturalismului, a islamului. Un purice hrănit cu sânge nevinovat vrea să oprească tăvălugul multiculturalismului, considerându-se „super-erou, fondatorul unui nou tip de terorism”. Iată, a ajuns cineva din moment ce figura sa de „om normal” s-a instalat pe Google, alături de somități ale lumii din diverse domenii. Domeniul lui: vânătoarea de oameni. Domeniul jurnaliștilor, păgubos ca întotdeauna în plan moral: comentarea grozăviilor din toată lumea. Și teroristul norvegian e o temă grozavă și de o grozăvie extremă. Cum să ratezi așa ceva? Subiectul ăsta trebuie relatat pe larg și tocat mărunt. Ceea ce se și întîmplă, din păcate.

Puricele alb, nu negru – Doamne ferește! e un rasist – a luat apărarea „nativilor albi norvegieni”, a ajuns cineva, o persoană respectată, și la proces magistratii stăteau la rînd ca să dea mîna cu el. E posibil așa ceva? În loc să fie îmbăcat în zeghe și să stea izolat. Câtă onoare pentru un criminal ce pozează în „naționalist și patriot”! Din ferma lui nebăgată în seamă a ajuns în centrul atenției. I se dă chiar posibilitatea să-și teoretizeze ideile de dreapta, să facă propagandă extremistă. Puricele narcisist a ajuns pe Everestul mass-mediei, nu pe

baricadele salvării Norvegiei din mâinile islamiștilor. Un apogeu mediatic de care nu mulți criminali au avut parte.

Visul acestui purice alb – mă feresc să-i scriu numele – a fost să îngrozească prin crimă și apoi să-și depene filozofia. Dacă murea imediat, deși își postase „manifestul” pe net, nu mai ajungea să-și propovăduiască ideologia prin intermediul unui proces prea democratic. Așa, apar noi date și vinovatul principal e comentarea procesului în media. Acum e pe cale de a deveni „filozoful planetei”. În a patra zi de proces, a declarat că „ținta principală” a atacurilor teroriste era decapitarea premierului laburist cu baioneta de la armă, filmarea și postarea decapitării pe internet. Narcis vrea să se admire și să fie admirat. Mai există dubii în privința bolii? Că face prozești nu-i de mirare din moment ce presa și „democrația” îi fac temenele. „Eu – spune – vînd un mesaj”. Destui rasiști, extremiști sub acoperire lipsiți de curaj se îmbulzesc pe net să-l ridice în slăvi cu un fel de inconștiență periculoasă. Dacă citești comentariile odioase de susținere ale acestora, din subsolul articolelor, te îngrozești: „e un erou, un alt dat cu alte date l-ar transforma într-un caracter mesianic”. Mă opresc aici, dar ele sunt cu sutele. Din zi în zi extremistul norvegian crește în popularitate. Primește zeci de scrisori de încurajare de când a fost încarcerat. Ascensiunea lui continuă ca a altui Arturo Ui malefic, modelat parodic după Hitler, întemeietorul „ultimei democrații adevărate în

Europa” (după „ideologul” încarcerat). Așa erou, așa model, adică de la o minte bolnavă la alta. Bolnavă? Diagnosticienii ezită de luni bune de zile să se pronunțe, deși faptele vorbesc de la sine. Nici în visele sale cele mai fericite, dar bolnave, nu putea să-și imagineze că va ajunge pe acest pisc. Legislația norvegiană e mai mult decît un vis bolnav în această privință. Dacă el se consideră fondatorul unui nou tip de terorism, pedepsele pentru fapte de acest fel n-ar trebui și ele înnoite? Nu 21 de ani de detenție. Și ce detenție? Doar o izolare confortabilă într-un complex de lux cum este închisoarea Halden, pe care un scriitor n-ar refuza-o când s-ar înhăma la scrierea unor cărți stufoase. Cu un cinism subțire, nu s-a declarat el însuși scriitor atunci când a fost întrebare ce profesie are? Și ce carte va scrie el! Mai ceva ca *Mein Kampf*, probabil. Cum erau încarcerati hoții și tâlharii în închisoarea ducală de lângă Palatul Dogilor din Republica Venețiană și ce închisori moderne ca niște palate sunt azi în Norvegia? Merită un criminal odios care pretinde că salvează lumea atîta confort și atenție mediatică? Puricele alb poate deveni pentru hoardele neonaziste flămânde de purificări etnice un mesia războinic, dacă nu cumva a și devenit.

E prea mult. Mă opresc aici. Rațiunea refuză să accepte că mîntuirea lumii sau a „Norvegiei pe moarte” se face cu arma în mîna și bunul simț, credința în valorile umanismului disprețuiesc deopotrivă aparența de normalitate și de tergiversare a sentinței. În acest caz și normele juridice existente sar din țipar. Aplicarea lor, așa cum decurge din mersul procesului, e o insultă la adresa cetățeanului european.

jazz story

O nouă eliberare: jazzul free

Ioan Mușlea

Ultima oară ne întorseserăm la anul 1955 și constatam în ce fel anume lumea și căutările jazzmenilor prezentau simptomele unui cazan sub presiune. În mare parte, sfârșitul anilor '50, însă și următoarele decenii au stat sub semnul unor importante (și, nu o dată, violente) revolte rasiale, dublate de serioase mișcări sociale. Firește că ecourile care au apărut în consecință în lumea jazzului au avut consecințe la fel de importante, influențând decisiv evoluția acestei muzici. În anii '50, tendințele și efectele explorărilor/manifestărilor care s-au făcut simțite în această situație tensionată fuseseră deja supranumite *hardbop* sau *postbop*, ajungându-se chiar și la termenul *neobop*. Starea de lucruri se va agrava însă considerabil în anii '60-'70, atingând puncte critice, ce se vor face simțite în muzica negrilor prin obsesia vădită a unei violențe ca și a unor soluții/inovări care se vroiau eliberatoare. Pe de altă parte, pe tot mapamondul artistic, în aceiași ani, aveau loc căutări febrile/disperate în direcția găsirii de noi ieșiri și de rupturi explicite cu o concepție despre artă considerată a fi fiind cel puțin conservatoare; pictura nonfigurativă/abstractă, teatrul absurdului, înnoirile din lumea literelor, dar mai cu seamă răsturnarea mai tuturor convențiilor din sfera muzicilor de tot felul nu au rămas fără ecou nici în jazz.

Nu va fi prin urmare o surpriză faptul că în anul de grație 1958 un saxofonist provenit de pe Coasta de Vest, pe numele său Ornette Coleman, avea să „producă” o asemenea înnoire radicală, și – de bună seamă – un ... scandal - de natură să schimbe în chip diametral destinele jazzului. De la bun început, junele revoluționar a demonstrat „răspicat” că respinge aspectele armonice ale moștenirii lui Charlie Bird Parker, nemaifiind interesat decât de respectarea esențelor și o afirmă pe șleau, spunând: „Ceea ce trebuie să cântăm este doar muzica și nu tot felul de arierplanuri cât mai sofisticate!”. Din toate demonstrațiile sale urmărind să dea naștere *acelui ceva nou* (faimosul *New Thing*) rezulta clar faptul că aspectele tehnice erau secundare, în mintea sa neavând importanță decât emoția și autenticitatea exprimării.

Surprinzător și greu de explicat/teoretizat rămâne - în ciuda a toate - un anumit lirism manifestându-se - cumva explicit și nu prea! - în abordarea melodică. Ornette a avut și unele pretenții de teoretician elaborând de-a lungul anilor o fantezistă *teorie harmolodică* care nu și-a găsit însă adepti și nici n-a fost înțeleasă de nimeni. E adevărat însă că unii exegeți au crezut a descoperi în interpretările sale un soi de autenticitate care te duce cu gândul la străvechii „field hollers”, o muzică imposibil de inclus în terminologia muzicală europeană. Aceiași specialiști se leagă și de referirile lui Ornette la blues, subliniind asemănările dintre încercările sale.

Și bălbăielile/ezitățile întâlnite adesea la pionierii bluesului. Demersul noului venit va provoca reacții violente din partea a nenumărați boperi, dar și sprijinul necondiționat al unor somități ca, de pildă, John Lewis ceea ce îi va permite să realizeze primele înregistrări aducătoare de un suflu nou. Șocul avea să se petreacă în jurul anului 1958 când vor ieși pe piață LP-urile „The Fabulous Paul Bley Quintett”, și „Something Else!!!”. Este interesant și demn de semnalat faptul că lansarea lui Ornette într-un club californian i se datorează unui bizar

pianist canadian, Paul Bley, care - cu timpul - se va afirma ca unul dintre cei mai importanți/teribili pianiști de avangardă ai viitoarelor decenii. Este vorba, în fond, de același pianist care a pus la cale faimoasa întâlnire, rămasă de pomină, dintre marele Sonny Rollins și uluitorul veteran Coleman Hawkins din anul 1963. Pe Youtube - dacă veți căuta la „Rollins Hawkins” - vă veți putea delecta cu un „Lover Man” de zile mari, însă - dacă perseverați - și cu alte bucăți de referință cum rareori se pot asculta.

În noutatea apariției și a noutății (de scandal!) a acestor începuturi este cazul să menționăm că debutul a produs stupeoare și fiindcă, la primele sale ieșiri în public, amicul nostru nu dispunea decât de un ultrapenibil și amărât saxofon de plastic de care se slujea destul de stângaci. Omul era sărac-lipit, dar mai ales cu totul dezinteresat de... aparențe. A mai existat și un alt element surpriză: „închăitarea” cu un trompetist totalmente original (a se citi *neortodox!*), un amestec de indian și negru, pe numele său Don Cherry. Acesta a dat buzna în lumea *bună* a jazzului, producând un adevărat șoc „prin sound-ul cu iz vocal al trompetei sau al cornetului și prin solo-urile sale de tot straniu, întrucât erau realizate fără schimbare de acord; ar mai fi de adăugat și faptul că, în căutările sale (*free*) din domeniul improvizației, se făceau insistente simțite unele nuanțe modale accentuate”. În chipul cel mai neașteptat, rolul lui Don Cherry a fost înțeles/interpretat de cei mai importanți jazzmeni ai momentului ca fiind cel al unui talisman sau mascote așa încât nu e de mirare că atât Coltrane cât și Sonny Rollins s-au grăbit să cânte/apară cu el într-o serie întreagă de înregistrări.

În ziua de 21 decembrie 1960 a avut loc unul dintre cele mai spectaculoase și grele de însemnătate evenimente din scurta istorie a *free-*



Ornette Coleman

jazzului și anume înregistrarea LP-ului intitulat chiar... „Free Jazz”, realizată de către un dublu quartet în care se remarcă - de o parte - Ornette, Don Cherry și Scott La Faro (bas) iar de parte cealaltă, Eric Dolphy la saxofon, Freddie Hubbard la trompetă și Charlie Haden (bas). La tobe se aflau oamenii „de casă” ai *leader*-ului: Billy Higgins & Ed Blackwell. O copertă splendidă, bine gândită, conținea de altfel o reproducere din opera celebrului pictor abstract Jackson Pollock. Din păcate, rezultatul acestei strădanii colective de



Don Cherry

excepție nu depășea, ba chiar din contră, șocul/efectul oricăreia dintre înregistrările în quartet. Poate că explicația stă și în faptul că „discursul” lui Eric Dolphy era departe de radicalismul lui Ornette, iar trompetistul Hubbard nu părea să aibă prea mult de a face cu avangarda și cu inovația. Între *libertatea* lui Ornette și cea a avangardiștilor Lennie Tristano sau Jimmy Giuffrè se căsca deja un hău de netrecut întrucât muzicienii negri nu mai vroiau să țină seama de criteriile stabilite de cultura „albilor”. Iată ce declară în acest sens muzicologul Andre Malson: „Reînnoind cu tot ce fusese mai straniu în cântecele negrilor din America, *free jazz* va împinge lucrurile până la a renunța la invențiile jazzului, la regularitatea ritmică și la *swing*, nereținând decât elementele fundamentale care deosebesc muzica neagră americană de muzica occidentală: energia, implicarea și angajarea corporală, sunetul în starea sa brută, improvizația și creativitatea produse într-o permanentă stare de urgență ...”

Puteti să vă convingeți (și să ... gustați chiar!) calitatea muzicii „prodate” de quartetul Ornette Coleman & Don Cherry dacă veți cere amicilor de la Youtube să vă livreze muzica corespunzând comenzilor „Ornette Free Jazz”, „Ornette Lonely Woman” sau orice ar mai apărea pe ofertele din partea dreaptă a monitorului.

În timp, Ornette s-a apucat să cânte atât la vioară cât și la trompetă, învățate ca autodidact. A schimat de asemenea atât muzicienii cât și structura grupurilor cu care avea să cânte, însă a rămas în continuare un compozitor de primă mână, refractar oricăror concesi - chiar dacă, în timp, va pleca tot mai frecvent urechea înspre *funk & rock*.

Pe la începutul anilor '70, Ornette Coleman, însoțit de Dewey Redman (saxofon), Charlie Haden (contrabas) și Ed Blackwell (baterie) a concertat la București, în Sala Palatului.

A fost un moment de neuitat, o demonstrație de libertate totală/extremă într-un moment când România se închidea tot mai adânc în național-comunismul cel mai imbecil, rămânând în același timp o mostră ideală de jazz pur.

muzica

Gaio sau veselia fără vârstă

Mugurel Scutăreanu

Multe pot fi izvoarele fericirii însă niciunul nu mi se pare mai pur decât arta-fericire. Sunt subiectiv dar... știți pe cineva care-i altfel? Nu mă îndoiesc că există și oțelari gata să strige sus și tare că învingerea metalului fierbând, este cea mai mare satisfacție, chiar dacă se lasă cu pârjolire pe dinafară. Ei, eu știu o pârjolire pe dinăuntru, care nu arde ci aprinde – arta făcută cu dragoste profundă. Nu vă grăbiți să tratați afirmația drept banală – dacă gândiți așa, sunteți victimele unor formule, false în mare parte, înflorite pe buzele unor artiști intervievați. Mai ales cântăreții scapă asemenea ziceri arătoase, tocmai ei, care, nu pot studia pe rupte, dragă, fiindcă-și uzează... instrumentul. Cel mai rupt din soare, cel mai fragil, cel mai, cel mai... Nu-s ei de vină – punctul lor forte este laringele. Eu vorbesc de cazurile rarissime, cinstite în fața lui Dumnezeu, în care, după chinuri grele, aleșii pot munci într-o beatitudine fără sfârșit.

De curând am descoperit că un om pe care îl cunosc de mult face parte din exclusivistul club al fericitorilor. Omul acesta se numește Ștefan Vannai. I se spune de obicei *domnul profesor Vannai* și, așa cum mai rar se întâmplă, merită cu vârf și-ndesat amândouă apelativele. În cele ce urmează, acest trudit- tăcut vă va povesti, cu modestia sa de puritatea zâmbetului larg, despre venirea pe lume al celui mai iubit prunc artistic al său, Big-band-ul de jazz GAIO, astăzi la a XXX-a clipă dintr-o veșnică primăvară. Va fi o istorie scurtă, după răbdarea epocii dar se va dovedi o întruchipare a sacrului jurământ *ubi tu Gaius, ego Gaia*, în care *Gaius* este jazz-ul.

„În anul 1980 am aflat că la Casa Pionierilor se dorea înființarea unei fanfare de copii. Fiind eu un mare iubitor al instrumentelor de suflat, cam într-un an am reușit să înghiebez formația. O vreme am tot cântat marșuri patriotice dar ne-am cam săturat de astfel de muzici și mi-a venit ideea să încercăm și câteva piese ușoare de jazz. Treabă cu dichis, căci pe vremea aceea jazz-ul era considerat o muzică decadentă, capitalistă (știe toată lumea gargara asta) dar pentru că noi cântam fără text, Casa Pionierilor s-a învoit. Așa că ne-au dat voie să participăm la concursuri și cu micul nostru *combo*. Apoi, în 1982 am izbutit să ajungem la big-band și aici trebuie să recunosc că am primit instrumente foarte rare, greu de procurat, ca de pildă saxofonul-bariton, care avea aproape mărimea copilului care-l mânua! Vă dați seama ce dificultăți avea un prichindel în a produce acele sunete grave atât de importante într-un big-band. Eram cu toții entuziaști și după numai un an, am avut curajul (zâmbeste mirat și astăzi!) să ne prezentăm la *Festivalul de Jazz* de la Sibiu, o manifestare rezervată adulților. Totul s-a făcut sărăcuț, am ajuns acolo cu trenul, un autobuz amărât ne-a dus până la sală, unde am ajuns chiar când trebuia să intrăm pe scenă, ne-am instalat în graba-mare și am cântat un *potpourri* de Gershwin. Stupoare! Spre uimirea noastră, un juriu alcătuit din personalități ca Dumitru Capoianu, Cornel Țăranu, Iosif Viehman, ne-a acordat marea premiu! Nu ne-a venit să credem, copiii țopăiau de fericire dar o meritau din plin, fiindcă fuseseră nemaipomenit de harnici. Îndată ce aflaseră că urma să mergem la Sibiu, veniseră zi de zi la repetiții. Zi de zi! Copii harnici... Ați văzut des copii harnici? Eu am cântat toată pruncia la un instrument și n-am fost niciodată harnic. Înseamnă că acel învățat din

big-band-ul *Gaio* cineva știuse să le insuflă bucuria de a cânta – lucru fără de preț, cheia drumului nesfârșit al instrumentiștilor. L-am întrerupt pe profesorul-vrăjitor, cel în stare de a preface copiii-copii în copii harnici și l-am întrebat cine orchestrase acel *potpourri* Gershwin. O umbră i-a trecut peste obraz. „La început nu se găsea nimic scris, nici măcar teme standard, nicidecum știme”. Știu foarte bine. Oare, la rândul meu, nu uzasem zeci de discuri de vinil, încetinindu-le turatia cu mâna, ca să aud ce era pe dedesubt și să pot nota o piesuță de cafe-concert sau o miniatură de music-hall? „Știam să orchestrez și am făcut eu aranjamentul. Mai târziu am început să și compun”. Ce simplu pare totul în vorba profesorului Vannai. Știam să orchestrez. Câți dintre noi pricep ce se ascunde în dosul acestor câteva cuvinte? Ca să orchestrezi trebuie, mai întâi, să auzi tot, iar în acest *tot* melodia este doar rândul de sus. *Păi* (vor fi fiind unii gata să spună) *melodia-i totul!* Poate... dac-o fluieri pe stradă, zic eu. Melodia aceea firavă are o carne armonică în profunzime, alcătuită din straturi și straturi, care se sprijină pe niște coloane de bas, iar întregul nu *sună* decât dacă straturile sunt așezate într-o anume ordine. Trebuie să cunoști bine instrumentele (ideal este să fi cântat puțin la toate, deși nu-i musai), să le știi transpozițiile și cheile, ce pot face și ce nu, cum să le împletești. Dacă aș fi învățat orchestrația în școală, poate nici mie nu mi s-ar părea a fi mare lucru, dar am trudit-o din greu, autodidact, suferind rușini (când scrii rău pentru un instrumentist, respectivul nu te iartă!), întrebându-mă chinitor de ce *nu sună* cutare sau cutare pasaj, furând meserie din partituri și nu numai dintr-ale marilor maeștri, că de la Mozart nu înveți orchestrație de muzici de-alde music-hall-ului. Și profesorul Ștefan Vannai zice doar *știam să orchestrez*. Respectele mele, maestre, pentru marea știință pomenită cu atâta inocență! „Cunoșteam nivelul tehnic al fiecărui copil (continuă profesorul), îi știam firea, expresivitatea, așa că nu mi-a fost greu să scriu pentru fiecare. Am avut și noroc: de pildă, anul 1983 ne-a adus șansa de a cunoaște, prin mișcarea *ambasadorii prieteniei*, primul big-band adevărat. Venea de la Universitatea din West Virginia și era condus de dr. David Milburn, un mare muzician și un suflător cum rar poți întâlni. Omul acela, care nu știa mare lucru despre țara noastră (în '83 foarte puțini americani știau unde este România) s-a îndrăgostit de noi. A prins chiar apucături de român, călcând în picioare legile drastice ale copyright-ului, xeroxând pentru noi partituri, ascunzându-le în tobe și aducându-le în România. Ajunseseră să spună că România este a doua sa țară. Dar partitura este o sinteză a ceea ce se cântă, trebuia extrasă partida fiecărui instrument și nu vă pot spune câte nopți am scris, cu ochii împăienjeniți. De multe ori le spuneam copiilor: *măi băieți, cu câte pagini am scris pentru voi aș putea acoperi câteva stadioane de fotbal!* Pe nesimțite, m-am trezit cu puii mărișori – nu prea mai aveau ce căuta la Casa Pionierilor, așa că ne-am cuibărit pe lângă Casa Tineretului. Acolo, dacă tot eram mai înalțuți, ne-am îngăduit să chemăm în ajutor niște cunoscuți instrumentiști din oraș: saxofonistul Nicu Văcaru (omul cu un timbru care amintea de Fausto Papetti), Egon Leonhart – un saxofonist-bariton admirabil improvizator, Alexandru Tetrade – tenorist minunat, așa că

treptat-treptat *Gaio* a crescut mult. Instrumentiștii invitați au dezvoltat enorm latura improvizatorică, esența unui grup de jazz, gen în care tema este doar un pretext. Meșteșugul improvizăției nu se deprinde cu una cu două și a fost minunat faptul că, la umbra „bătrânilor”, copiii au prins a-și descoperi și dezvolta fantezia.

Și a venit revoluția. Spre surprinderea mea, după '89 au dispărut din Cluj o mulțime de trupe de jazz: Big-band-ul și Dixieland-ul Casei Armatei, *Triptic*-ul lui Lucian Păiș ș.a.m.d. Însă eu am scrâșnit din dinți și am reușit să salvez big-band-ul *Gaio*. Era greu, dădeam multe concerte pe gratis dar apăruse și libertatea turneelor. M-am împrietenit cu directorul festivalului de la Corintus (Grecia), care ne-a chemat acolo de câte ori a putut între 1994 și 2002. Am mai fost și la *Festivalul Fanfarelor fără Frontieră* de la Mazamet (Franța), în 2001. Orchestra s-a îmbogățit cu instrumentiști de mare valoare – toboșarii Adi Tetrade și Claudiu Purcărin, pianistul de excepție Sergiu Moldovan, basistul fenomenal Paul Baciu și alții. Îmi aduc aminte de Ghiță Petean, care a cântat la trombon vreo câțiva ani și apoi, când i-a fost descoperită vocea minunată, s-a apucat de canto și a făcut carieră mondială, ajungând până la Covent Garden!

Trei instituții importante ne-au întins mâna: AMG, Casa de Cultură a Studenților și Școala Populară de artă „Tudor Jarda”. Am avut bucuria de a participa la cursuri de perfecționare în SUA (la *Bowling Green State University*, Ohio, 2006, și la *North Carolina State University* din Raleigh, în 2010). Același an 2010 a fost momentul unei colaborări istorice cu ilustrul pianist și pedagog Darius Brubeck, în cadrul modului de jazz de la AMG.

Privind înapoi, zic că big-band-ul *Gaio* a fost o pepinieră extraordinară, formația de suflători a tuturor tinerilor clujeni care au simțit chemarea jazz-ului. Sigur că într-o pepinieră vâstărele cresc dar după aceea își strămută rădăcinile, așa că mereu am avut de umplut goluri dureroase dar nu puteam să nu mă bucur că ucenicii mei își găseau loc în trupe valoroase. În afară de *Gaio*, mă ocup și de îndrumarea unor formații de jazz mai mici: *Jump Andreas Band*, *Gospel Academic Group*, etc. Din păcate, la mulți tineri văd o nedorită superficialitate – învață câteva piese și îndată se interesează pe unde ar putea cânta pe bani. Și nici măcar nu au instrumentele lor. Îmi aduc aminte cât de greu mi-am cumpărat prima trompetă, în 15 rate, o rablă dar era a mea! „Alte vremuri, dom'profesor”, zic eu, „ați trecut prin toate și iată *Gaio* are 30 de ani! Cum vă simțiți?” „Tânăr! De la atâția tineri din jur primesc mereu valuri de energie, vin și acum cu plăcere să lucrez cu ei deși sunt pensionat. Mi-aduc aminte de minunatul Iosif Viehman, care, întrebat când își ia concediu, a răspuns: *eu tot timpul sunt în concediu!* Așa zic și eu. Azi începe festivalul *Jazz Napocensis* ediția a XV-a (era 14 mai) iar *Gaio* iese la rampă în concert festiv, cum să nu fiu fericit?”

Mă uitam la domnul profesor (v-am spus că-mi place formularea) cu admirație și, de ce să n-o spun, cu invidie. Câți artiști sunt fericiti? Unii cântă pe scene dintre cele mai mari și tot n-au inima plină. Poate că mulțumirea stă în înțelepciunea de a nu face ierarhii, de a nu te gândi la competiție. Oricare ar fi cheia, Ștefan Vannai a găsit-o. Dacă ar fi să-i asociez un adjectiv, m-aș gândi la italianul *gaio*, adică...vesel, fericit!

balet

Giselle

Balet pe scena Operei Naționale

Alexandru Iorga

Giselle. Balet fantastic în două acte. Muzica Adolphe Adam. Argument - Vernoy de Saint-Georges, Théophil Gautier, Jean Coralli. Coregrafia Jean Coralli și Jules Perrot. Creat special pentru geniala dansatoare Carlotta Grisi la Academia Regală de Muzică - Paris. Premiera absolută - 28 Iunie 1841. La acest spectacol, prim partener al Charlottei a fost Lucien Petipa. Fratele mai mare a celebrului Maestru de Balet și coregraf Marius Petipa. Care ulterior, în Rusia, a creat o nouă coregrafie - coregrafia clasică, ce stă la baza coreografiilor ce au urmat. Rolul Giselle este unul dintre cele mai complexe, fiind considerat pentru balerina ceea ce este Hamlet pentru un actor. Expresivitatea și tehnica merg mână în mână. Una fără cealaltă nu au ce căuta. Generații de balerine au abordat acest rol și multe dintre ele, prin intermediul lui, și-au aflat consacrația. După Charlotta Grisi, printre marile stele ale baletului universal, care au făcut creație în acest rol, au fost: Pavlova, Karsavina, Olga Spesivseva, Alicia Marcova, Galina Ulanova, Margot Fonteyn, Licette Darsonval, Yvette Chauviré, Tamara Toumanova, etc. Dintre interpretii lui Albert menționăm: Nijinski, Anton Dolin, Igor Yuskivici, Serge Lifar, George Skibine. Dintre toți, Serge Lifar se detașează prin dramatismul cu care a reușit să impresioneze în scenele din actul al doilea.

Giselle rămâne un spectacol de prestigiu în repertoriul permanent al tuturor companiilor de balet ce se respectă. Și, cu siguranță, acest fapt l-a determinat pe regizorul coregraf Vasile Solomon să-l realizeze.

Și, dacă A. Adam a creat o muzică romantică, prin excelență, Vasile Solomon a creat de asemenea un balet, romantic, prin excelență. Bine lucrat, putem spune, în care narațiunea curge firesc, inteligibil, fără nici o fisură. Una dintre principalele atribute necesare

unui bun regizor este și aceea de a ști să facă o bună distribuție. Ce admirăm atât de mult la marile filme americane? Pricerea și intransigența cu care regizorii și întocmesc distribuțiile. Întotdeauna, în rolurile potrivite, artiștii cei mai potriviți. Dar nu este suficient s-o știi. Trebuie s-o mai și faci. Întrucât mulți, mai ales la noi, chiar dacă o știi, se abat de la această regulă. Fie în urma unor presiuni ... de sus, fie datorită unor interese, fie, unii, din motive sentimentale. Și atunci, cine pierde? Pierde în primul rând el, regizorul. Și mai ales pierde publicul. Și prin aceasta - progresul artistic. Ori regizorul Vasile Solomon cum am spus, știe, dar și face distribuțiile cele mai potrivite. Adevărat, se bucură și de înțelegerea conducerii în acest sens. Astfel, o vedem în rolul titular pe foarte tânăra, de acum prima balerină a coregrafiei clujene în general, Andreea Jura. Care, în candoarea ei juvenilă, este însăși romantica eroină concepută de compozitor. La scena nebuniei se simte amprenta indicațiilor regizorale, bine gândite și bine rezolvate. De fondul tehnic nu mai vorbim. Acesta curge firesc, cu cea mai fermecătoare lejeritate. Partenerul ei - Dan Haja - Prințul Albert - debut în rol principal, convinge, atât tehnic, cât și expresiv. Rotații cu finalizare sigură. De mare efect șirul progresiv de *entrechisix-uri*, etc.

Mayura Misawa - Myrtha. Deasemenea, o prim-balerină căreia de acum nimic nu i se mai poate reproșa. Absolută siguranță tehnică și interpretativă. S-au mai distins în spectacol Octavian Popa-Marc - în Hans, solistele din actul II - Daniela Drăgușin și Anamaria Boacă. Dimpneună cu Augustin Gribincea (*Pas de deux* - actul I, cu Mayura Misawa). La aceștia, adăugăm - Adelina Filipaș, Romulus Petruș, Delia Boar Costea, Laura Pop, Dorina Lucaciu, Giorgiana Cramă, Gabriela Sima, Ofelia Mărgineanu. Elemente talentate, astfel bine pornite din școală, dar și mai bine

specializate "masterate" în sala de balet a Operei, la orele de studii ale Maestrului Vasile Solomon. Nu mai intru în amănunte privind diplome de masterat și doctorate de cancelarie, în balet, numai la noi existente, pe mapamond! Că ne apucă durerile de cap. Pentru aceasta trebuie un material, o dezbatere aparte. Dar să revenim în sala de balet. Acolo unde ne este locul. În artă, ca și în literatură de altfel, există foarte mulți inși culți, instruiți, dar fără talent propriu. Și unde nu există talent, nu există creație, dar există pălăvrăgeală. Mai ales pe seama celor care crează. Nu vrem să spunem că Vasile Solomon este cel mai bun Maestru din țară. Dar putem afirma cu certitudine că este un pedagog desăvârșit. Are acest har, de la Cel de Sus. Simte, poate chiar instinctiv, ce are nevoie fiecare elev, pentru a-l vedea pe calea ascendentă. Uitați-vă la dansul de ansamblu - prietenii Gisellei-! Încă puțin și majoritatea dintre ele, ating nivelul solistic. Metoda lui de predare, este de maximă eficiență. Și în ultima perioadă, regizorul Vasile Solomon într-o jumătate de an a montat trei spectacole. A scos trei premiere! Deci, "faptele vorbesc!" *La pas de deux - Giselle - Albert*, la un moment dat se ajunge la *attitude croise* cu partener. De obicei, la această atitudine, piciorul balerinei se înalță cam până la nivelul mijlocului partenerului. De data aceasta piciorul activ al balerinei, partea cu *pointe*, se vede deasupra capului băiatului, care nu este deloc dintre cei scunzi. Această simplă performanță îi poate conferi Andreei iscălitura de... master. Scenic, bineînțeles! Tot un merit al ... antrenorului, în ultima instanță. Încă ceva, și termin cu el. Maniera de lucru, de predare, a lui Vasile Solomon îmi amintește de bătrânul Maestru Anton Romanovsky (fost vremelnic partener al Anei Pavlova) cel care după Primul Război Mondial a implementat baletul clasic în România.

Orchestra condusă cu competență, dar și cu suflet, de dirijorul Adrian Morar. Asistent coregraf Monica Pintea Martin. Și ca încheiere, baletul, în felul în care este conceput și prezentat place publicului.

La puține spectacole, atâtea aplauze la scena deschisă!...

Oglindiri

Galeria Barabás Miklós, situată în Cluj-Napoca, str. Kogălniceanu nr 27, găzduiește în perioada 11 mai - 3 iunie 2012 expoziția de pictură și sculptură mică *Oglindiri* a artistului *Kömíves Andor* într-un dialog artistic cu tatăl său, *Kömíves Miklós* (85 de ani).

Proiectul expozițional continuă seria de expoziții începută cu *3 Generatii*, dar de data aceasta dialogul este doar între fiul - artist vizual și tatăl său octogenar, care practică o artă de factură naivă.

Kömíves Andor se folosește frecvent de diverse colaborări în realizarea proiectelor sale. Amintim doar seria *Fragmentele Celuilalt*, în colaborare de peste 10 ani cu Gisela Weimann din Berlin,



Kömíves Andor

Zâna cea bună

Communication Muzeul de Artă Cluj (2009), Paradise de Vise, Galeriele Arcade 24, Bistrița, (2009) 3 Generații Turnul fierarilor, Aiud (2010), și Sibiu (2011), realizate cu participarea tatălui și a fiul său. În practica sa, acest artist operează asemeni unei alchimii artistice, cu un mixaj pictural de imagini provenind din surse diverse, ceea ce amplifică înțelesurile și starea poetico-ironică sau ludică a lucrărilor sale.

Tatăl artistului, *Kömíves Miklós* nu este ceea ce se numește un artist plastic profesionist, dar are o fire de artist, cu un simț fin al umorului și o anume candoare poetică, specifică artei brute și artei naive. Lucrările sale, pline de viață și energie, dovedesc o înțelegere fără complexe a formei și a culorii. Lumea lui poetică de mici sculpturi în lemn policrom, este populată cu tot felul de personaje, animale, păsări, reale sau imaginare, or fantastice într-un registru ușor ironic, în care se reflectă anumite tradiții din cultura maghiară transilvană.

Expoziția este concepută ca o instalație de pictură și sculptură mică în lemn pictat pe tema *oglidirilor*, a unei reintilniri peste timp, între formele tridimensionale pictate ale unuia și imaginile picturale ale celuilalt, în fond, a reflectării subtile armonioase a creației tatălui în fiu, dar și invers. (A. K.)



Kömíves Andor

Răpirea Minervei



Kömíves Miklós

Personaj mândru

Un Shakespeare pentru România (I)

Claudiu Groza

Festivalul Internațional Shakespeare ar trebui să devină un proiect asumat bugetar de Guvernul României, la fel ca Festivalul Enescu, a fost una din concluziile unui dialog pe care l-am avut la finele lunii aprilie la Craiova cu câțiva colegi de breaslă, discutând despre dificultățile celei de-a opta ediții a prestigiosului eveniment organizat de Emil Boroghina. Doar tenacitatea acestui mare manager cultural susține deocamdată festivalul, care riscă să dispară dacă Boroghina ar renunța la poziția sa de organizator total, care se preocupă nu doar de selecția spectacolelor din program, ci și de cele mai mici detalii. Anul acesta, Festivalul Internațional Shakespeare s-a derulat la Craiova între 23 aprilie și 1 mai și, în ciuda unor impedimente financiare, a păstrat ștacheta valorică ridicată.

O coincidență pe care n-o cred întâmplătoare a făcut ca, imediat după plecarea mea din Oltenia, un prieten să posteze melancolic, pe un site de socializare, un clip din cel mai râvnit, privit, dorit, gustat spectacol al festivalului craiovean, *Sonetele lui Shakespeare*, de la Berliner Ensemble, în concepția de scenă a legendarului Robert Wilson și pe muzica celebrului compozitor Rufus Wainwright. I-am replicat prietenului meu că i-aș fi dorit să vadă *live*, ca mine, acest uluitor spectacol; asta l-am făcut, nu doar pe el, să mă invidieze. Pentru că, într-adevăr, *Sonetele lui Shakespeare* este o producție-capodoperă, o exegeză genială a operei shakespeariane, malaxând, într-un ansamblu aproape fantasmatic, marile teme, obsesiile, recurențele dramaturgului englez, dar și pe ale "comentatorului" său Wilson.

Spectacolul are o splendidă picturalitate medievală, marcată la nivelul costumelor și grimeii (Jacques Reynaud), cu personaje cu alură grotescă și rafinament decadent, însă nu-i lipsește o marcată tușă postmodernă, care-l aduce pe Shakespeare în proximitatea extrem-contemporaneității. E un spectacol perfect calibrat, de o rigoare geometrică, însă e limpede rodul unei fantezii hermeneutice dezlanțuite, care-l face greu de rezumat. *Sonetele lui Shakespeare* dezvoltă, într-o manieră secvențială și în alăturări

surprinzătoare, universul poetic shakespearian în *tablouri vivante* în care elementele semantice sunt adesea neobișnuite. Doi îndrăgostiți se întâlnesc lângă un copac în care e înfiptă caroseria unui automobil, un Cupidon burduhănos-lasciv și cu urechi de gnom deambulează printre personaje, un om cocoțat pe un mare velociped "dialoghează" cu o femeie ce pedalează la un mini-ciped, veghează de un câine, într-un univers cețos - fiecare din cele 25 de poeme de amor selectate de Wilson în scenariul său are o construcție vizual-auditivă de pregnanță suprarealistă, întregul fiind "spart"/deconstruit de interludiile improvizativ-amuzant-savuroase ale unui soi de actor chefliu (Georgette Dee), ce apare din când în când în fața cortinei trase pentru mici "scheciuri".

Printre multele personaje ale spectacolului se numără regina Elisabeta I (Jurgen Holtz), Shakespeare (Inge Keller), Cupidon (Georgios Tsivanoglou), un Bufon (Ruth Gloss), Doamna neagră (Ursula Hopfner-Tabori) și Tânărul Poet (Krista Birkner) - cărora le sunt dedicate sonetele, Poetul Rival (Traute Hoess). Distribuția e întregită de Katharina Susewind, Anke Engelsmann, Anna Graenzer, Dejan Bucin, Christopher Nell, Ulrich Brandhoff și Winfried Goos. Robert Wilson a folosit actorii în rolurile feminine și actrițele în cele masculine, efect ce potențează picturalitatea personajelor și situațiilor scenice. Remarcabilă mi s-a părut recitarea, cu o limpezime a intonației și accente specifice care au făcut din germana *Sonetelor...* o limbă de indicibilă muzicalitate. De altfel, e de prisos să laud actorii legendari de la Berliner Ensemble; ar fi superfluu; e de ajuns să notez acuratețea de *lecție de actorie* a evoluției lor în spectacol. Totodată, e de remarcat ținuta de scenă a decanilor de vârstă ai trupei berlineze și capacitatea lor de a se transfigura în rol.

O orchestră foarte versatilă, condusă de Stefan Rager, ce interpretează melodii diverse, de la "minnesang"-uri la rock, completează atmosfera spectaculoasă a *Sonetelor...*, dând reprezentației aparența unui adevărat *show*.

Producția lui Robert Wilson și Rufus Wainwright face parte din acea rară categorie a

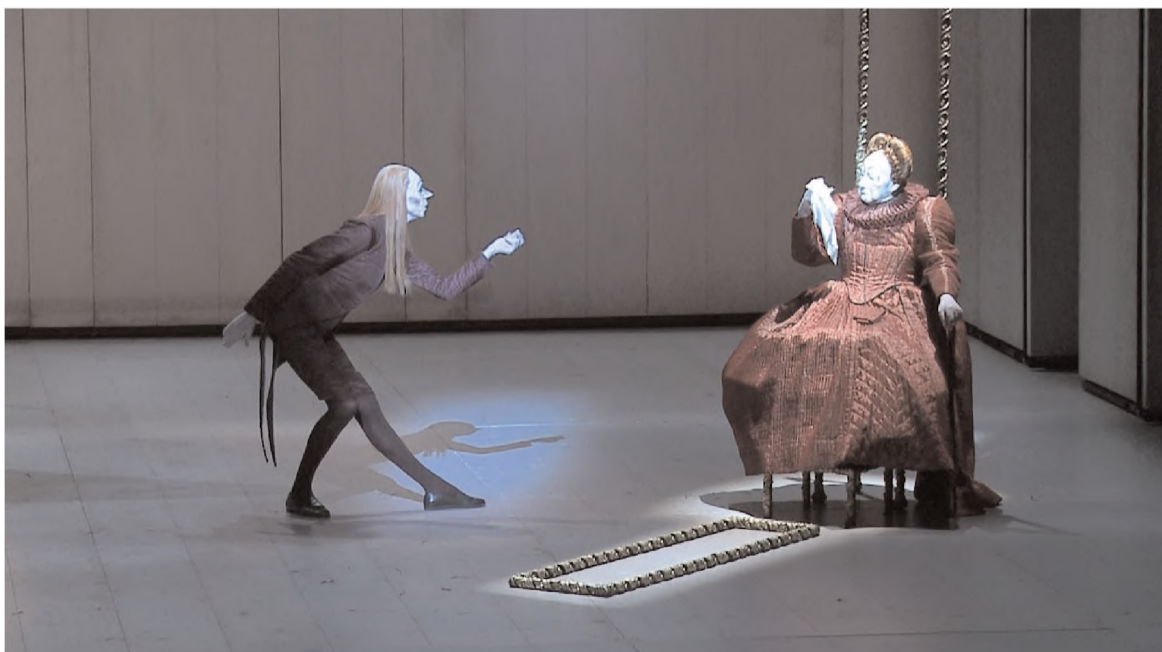


Inge Keller

creațiilor de artă... comerciale, susceptibile adică să provoace atât delicii estetice spectatorului calofil, cât și să asigure sațietatea celui dornic de stimuli violenți. E un spectacol de văzut/revăzut, mai puțin de comentat, atât din cauza bogăției semantice, aproape imposibil de înregistrat/ordonat, chiar după mai multe vizionări, dar mai ales datorită multiplicității hermeneutice pe care o oferă spectatorului. Câte priviri, atâtea imagini, ar fi formula sintetică a acestei uimitoare născociri artistice, unul dintre puținele spectacole care mi-au tăiat adeseori respirația.

Schimb registrul, dar păstrez nota "integrativă" a demersului artistic pentru a consemna un spectacol mai năstrușnic al Festivalului Shakespeare din acest an, jucat în Portul Cultural Cetate: *Flay Shakespeare*, o adaptare a lui Cristian Pepino după câteva piese arhicunoscute (Teatrul Tândărică, București). Montarea este realizată în notă rezumativ-parodică, o repovestire a intrigii din *Romeo și Julieta* ori *Hamlet*, de pildă, cu ajutorul marionetelor și animației. Derulată onomatopoeic pe scenă și cu replici de definire a contextului în animații, reprezentarea uzează de elemente comice și licențioase - ponderate - limpezii: celebra scenă a balconului e precum o curtare pisicească, cu "rrrrrr"-uri în loc de cuvinte, o parte din "decoruri" capătă subit viață, spre deruta eroilor, regele și regina din *Hamlet* sunt doi alcoolici, în secvența groparilor scheleții dansează rock, iar moartea lui Hamlet e figurată vizual ca într-un joc pe computer.

Cristian Pepino și actorii săi (Mihai Dumitrescu, Cristian Mătescu, Marin Fagu, Geo Dinescu, Roxana Vișan) construiesc - prin intermediul mai multor tipuri de marionete - un spectacol apropiat de formula celui popular, foarte comic și accesibil marelui public, shakespearian în spirit și contemporan în transpunere, fără mari pretenții hermeneutice, dar izbutit ca adaptare a clasicele piese la modalitățile teatrului de animație. Caracterizat de un ludic agreabil, *Flay Shakespeare* e chiar o joacă de-a oamenii mari.



Sonetele lui Shakespeare

FEST-FDR. 2012

Claudiu Groza

Festivalul European al Spectacolului Timișoara – Festival al Dramaturgiei Românești și-a consumat ediția din acest an între 5-13 mai, cu un program la fel de ofertant și divers ca și la alte ediții, incluzând spectacole de dans, teatru de mișcare, teatru social, studențesc ori reprezentații în aer liber, într-o dinamică ce a cuprins întreg orașul. Ada Lupu și echipa ei de la Teatrul Național au reușit încă o dată să-și împlinească intenția de a da Timișoarei o anvergură culturală europeană. Mai mult, Naționalul de pe Bega va avea din această toamnă o fabrică de decoruri funcțională, unica de acest gen din țară, care va putea asigura comenzi și pentru alte teatre românești ori central și sud-est europene. Halele de producție există deja, panglica inaugurală fiind tăiată chiar în zilele festivalului, când invitații au putut să le și viziteze. Proiectul e realizat cu sprijinul Ministerului Culturii și Patrimoniului Național, dar și al Primăriei și Consiliului Local Timișoara, care au concesionat terenul aferent fabricii.

Secțiunea dedicată dramaturgiei românești a cuprins spectacole de facturi diverse, nu tocmai simplu de comparat, mai ales pentru juriul internațional, alcătuit din Bonnie Maranca (SUA), publicist, editor și profesor de artă teatrală, Ingrid de Ketelaere (Belgia), istoric de artă, și Andreas Beck (Austria), teatrolog și director artistic al Schauspielhaus din Viena.

Cel mai bun spectacol a fost declarat *Rogvaiv*, scris și regizat de Bogdan Georgescu la Teatrul Spălătorie din Chișinău, o istorie contextualizantă despre legea antidiscriminare retrasă din Parlamentul Republicii Moldova într-o perioadă electorală, din cauza sintagmei "orientare sexuală" pe care o conține, și drama personală a unui adolescent care se sinucide din cauza prejudecăților publice.

Georgescu a mizat, ca și în alte spectacole ale sale, pe o variantă "reportericească" de înscenare, actorii – Emilian Crețu, Veaceslav Sambris, Ina Surdu, Doriana Talmazan și Irina Vacarciuc – interpretând mai multe roluri, de la cele de candidați la moderatori TV, "cetățeni indignați" etc., scenele schimbându-se permanent, pe un fundal sonor de promisiuni electorale. Inspirat în edificarea contextului și devalorarea ipocriziei etice, spectacolul a estompat din păcate drama individului, aceasta configurându-se oarecum timid, așa încât demonstrația a părut mai degrabă jurnalistică decât artistică, după opinia mea.

Mai recent am văzut tot la Timișoara, în TESZT, festivalul Teatrului Maghiar, pe care o să-l comentez în proximitate număr al *Tribunei*, un spectacol despre un copil autist scris cu mijloace literare cuceritoare, o pledoarie implicită, deloc ostentativă, asupra unei probleme sociale. Probabil că ar merita o dezbateră recentă tendință socială din teatrul românesc și materializarea ei artistică, mai ales că la FEST-FDR s-a jucat și apreciatul spectacol *X milimetri din Y kilometri* al Gianinei Cărbunariu (Asociația Colectiv A, Fabrica de Pensule, Cluj), al cărui interpreti au primit la Timișoara Premiul pentru interpretare, ca și *Zero decibeli* de Mona Bozdog și Ioana Păun (Teatrul Mic, București), ambele din aceeași categorie.

Zero decibeli (regia Ioana Păun) este o sondare a lumii surdo-muților, a interacțiunii dintre aceștia și lumea "normală", a reacțiilor lor în situații-limită, precum cea a unei agresiuni ori a unui jaf, dar și a adaptării la viața cotidiană. Secvențial, cu momente mai reușite și altele ușor forțate, subsumate mizei sociale, spectacolul a reușit să redea cursiv statutul alterității în România de azi, fie că vorbim de fata agresată chiar de polițaiul chemat în ajutor la un jaf, fie că vorbim de vânzătorul ambulant de pixuri și mușunachi din trenuri. Admirabil s-au integrat în formula scenică actorii Mihaela Rădescu, Claudia Prec, Alexandru Potoceanu, Ștefan Lupu, Sever Bârzan și Paul Dunca.

Am fost foarte interesat de *Tâgoviște de jucărie* de Peca Ștefan, în regia Anei Mărgineanu, un nou episod dintr-un proiect mai amplu al celor doi, derulat până acum și la Baia Mare și Piatra Neamț, care abordează poveștile locale ale unor comunități. Spectacolul, realizat ca un fel de bălci cu diverse puncte de atracție, în care spectatorii erau "momiți" să-și aleagă ce vor vedea, s-a desfășurat în întreaga incintă a Naționalului timișorean, din foaier în sala mare ori alte cotloane. Din păcate însă, deși are culoare și un anumit farmec de atmosferă, spectacolul s-a dovedit ușor superficial la nivelul scenariului, narațiunile neavând substanță dramatică și părând de aceea mai degrabă niște schițe, niște propuneri, decât niște fragmente care la final să ofere un *puzzle* coerent.

Secțiunea "Europe on stage" a FEST-FDR a adus la Timișoara câteva spectacole memorabile.

Teatrul, un spectacol de teatru-dans al Companiei Farm in the Cave din Cehia (regia Viliam Docolomansky) a oferit publicului un excurs

ghidus, foarte ritmat și energetic, prin lumea de magie a scenei, într-un amestec cuceritor de acrobație, parodie, simbol și răsturnări de situații, în care fanul descoperă chinul actorului, dar și paradoxul formulei "This is the theater", o replică la clasică "El gran teatro del mundo". Gaguri, deconstrucții, erotism, sălbăticie și rafinement, tot ce ține de universul fermecător dar și primejdios al teatrului s-a văzut în această bijuterie explozivă a cehilor.

Celebrul coregraf Pal Frenak a revenit la Timișoara – unde a creat *Switch* – cu un spectacol de dans pur și dur, în maniera funambulescă ce-l caracterizează: *Frisson*, o poveste despre interacțiunea inter-individuală contemporană, plină de erotism dar și de alienare. *Frisson* e un spectacol în care expresivitatea corporală devine narativă, este poveste în fiecare secvență, fie că te duce cu gândul la un androgin primordial, fie la o naștere privită cinic și transformată într-o experiență sado-masochistă ori chiar la moarte. *Frisson* e greu de rezumat tocmai datorită fanteziei dezlănțuite care l-a creat. De remarcat splendida interpretare a celor patru dansatori din echipa coregrafului franco-maghiar: Laszlo Major, Nelson Reguera, Jessica Simet și Erika Vasas, care face și din această propunere a lui Frenak o creație cvasi-genială prin pregnanța vizuală și simbolică.

Într-un registru diferit, dar bazată tot pe coregrafie, este *Othello și preaiubita lui Desdemona* (Studio M, Sfântu Gheorghe), un spectacol prin care regizorul Mihai Măniuțiu revine la o manieră ludică pe care n-a mai cultivat-o de mult și pe care o practică firesc și impecabil. Tragicul și comical se îmbină până la anularea oricărei granițe, povestea e comprimată și redusă la un fir roșu ce s-o facă inteligibilă, cronotopul e actual, intriga capătă o tentă livrescă, dar ansamblul rămâne fundamental shakespearian. Un *Othello* care face balet și o *Desdemona* care practică boxul, un Iago triplat, ca o entitate cu personalitate schizoidă, o sală de "păcănele" ca spațiu de joc, o partidă de sex pe o saltea cu aer, un "mausoleu" din perne, dansuri de o rotunjime perfectă a sugestiei, toate configurează un spectacol savuros, alert, alegru și pe placul oricărui privitor. Măniuțiu a colaborat la acest spectacol cu o echipă de virtuozii, de la coregraful Peter Uray la scenograful Adrian Damian, muzicianul Șerban Ursachi și actorii – a căror interpretare dramatică și coregrafică este desăvârșită – Andras Gyorgyjakab (*Othello*), Eniko Gyorgyjakab (*Desdemona*), Peter David, Attila Nagy, Laszlo Szekrenyes (*Iago*), Emilia Polgar, Laszlo Bajko și Eszter Nagy.

Un spectacol oniric, elegiac a făcut Alexander Hausvater din textul bulgarului Hristo Boicev – cu numele stălcit în ultima vreme în Boytchev – *Orchestra Titanic* (Teatrul Clasic "Ioan Slavici", Arad). Povestea a cinci vagabonzi adăpostiți într-o gară dezafectată, sperând că un tren se va opri cândva acolo și-i va lua spre o lume mai bună capătă o tensiune aproape disperată, ce stârnește empatie, dar vătuită cumva în ceața unui vis greu, cu final dureros. Spectacolul lui Hausvater e un poem tragic, așa că reprezintă o provocare pentru spectatorul care nu acceptă limbajul său foarte special. Dacă reușești să intri însă în discursul scenic, spectacolul ți se va revela ca o fantasmă amăruie a imaginației. La atmosfera montării contribuie decorul lui Doru Păcurar, costumele Oanei Văran Babeț, minunata muzică a lui Yves Chamberland și *light designul* lui Lucian Moga, dar mai ales jocul lui Alex Mărgineanu, Ioan Peter, Zoltan Lovas, Carmen Vlaga Bogdan și Bogdan Costea.

Onirismul – de sorginte suprarealistă, de astădată – apare și într-un alt spectacol memorabil de la FEST-FDR: *Inventatorul iubirii* după Gherasim Luca,

Teatrul Regina Maria din Oradea și Revista Familia

lansează

Un concurs de creație dramatică destinat piesei scurte

Scopul acestui concurs este încurajarea dramaturgiei românești originale, cu precădere a teatrului scurt, încadrându-se în prestigioasa manifestare culturală orădeană Festivalul de Teatru Scurt.

Organizatorii nu sugerează o tematică anume, lăsând libertate de opțiune creatorilor. Criteriul de apreciere a pieselor va fi unul de ordin estetic. Singurul element impus este cel formal, cerut de rigorile teatrului scurt. În accepțiunea organizatorilor, piesa scurtă însumează maximum 25 de pagini (aproximativ 50 000 de caractere fără spații), iar montarea ei nu depășește 90 de minute, fără pauză.

Nu sunt admise dramatizări, nici piese care au fost deja publicate sau reprezentate. Textele trimise pentru concurs nu se înapoiază autorilor.

Lucrările vor fi trimise pe adresa: Teatrul Regina Maria, Piața Ferdinand nr. 6, cod 410021, Oradea, jud. Bihor, cu mențiunea: „Pentru concursul de creație dramatică” până la data de 15 august 2012 (data poștei).

Lucrările, trimise într-un singur exemplar, nu vor fi semnate, iar pe plic nu se va menționa numele și adresa expeditorului. În plicul ce conține lucrarea va fi introdus un plic mic închis incluzând numele, adresa autorului și un moto care se va regăsi pe prima pagină a lucrării și va servi drept element de recunoaștere. Acest plic se va deschide de către plenumul juriului numai după desemnarea câștigătorului.

Textele propuse vor fi citite și apreciate de către un juriu alcătuit din critici, actori, scriitori și regizori. Rezultatele concursului vor fi anunțate până la începerea ediției a XVIII-a a Festivalului de Teatru Scurt.

Premiul va fi decernat în cadrul Festivalului de Teatru Scurt, iar textul câștigător va fi publicat în Revista „Familia” și transmis electronic tuturor teatrelor din țară, cu recomandări speciale din partea Teatrului Regina Maria. În plus, va fi acordat un premiu în valoare de 2000 RON. Organizatorii asigură câștigătorului cazarea și masa timp de două zile și două nopți, precum și rambursarea cheltuielilor de transport.



Othello și preaiubita lui Desdemona

foto: Henning Janos

înscenat de Horațiu Mihaiu la Teatrul de Artă din Deva. Regizorul e renumit pentru finețea spectacolelor sale, iar acesta nu face excepție, combinând un spațiu de joc atent configurat chiar de Mihaiu cu muzica lui Eberhard Weber și Esbjorn Svensson, coregrafia Mălinei Andrei, luminile lui Lucian Moga și partea video a lui Cezar Enache. Gherasim Luca (expresiv, nostalgic, puternic și depresiv totodată jocul lui Cornel Răileanu în acest rol) își rememorează poveștile de dragoste, iar în memoria lui apar devălmaș diverse personaje ale trecutului, figuri bizare, scoase parcă dintr-un dulap cu amintiri devenite nesigure. Manuscrisele ce conservă memoria, adică viața, deambularea haotică a personajelor, drumul pe care Luca îl reface prin propria-i existență fac din acest spectacol un omagiu tulburător pentru un personaj cu destin neobișnuit. Strident, întrucât tautologic, este doar finalul, ce redă scenic și filmic sinuciderea eroului, care s-a înecat în Sena. Dincolo de asta însă, *Inventatorul iubirii* - în care Horațiu Mihaiu a distribuit actori din toată țara, cu precădere tineri - se adaugă la seria de producții de artă ale regizorului, despre care se vorbește de obicei ani și ani.

Nu mai puțin, cred, se va vorbi despre *Capra cu trei iezi - studiu gastronomic* a lui Alexandru Dabija, după Ion Creangă (Teatrul ACT, București), care completează seria "rustică" a spectacolelor năvălașului regizor. Spectacolul are toate datele unei lecturi hermeneutice acute, la fel ca în *Oo!*, de pildă, fără a denatura spiritul basmului. Avem de-a

face, de fapt, cu o *reinvestire*, în cheie gastronomică, a faimoasei povești, pedeapsa lupului nemaifiind focul, ci... efectele sale culinare. "Face mama niște sarmale la necaz...", zice la un moment dat unul din cei trei iezi, dezvăluind astfel cum își va găsi obștescul sfârșit lupul cel sângeeros. Intriga e transpusă în lumea rurală, cu lupul îmbrăcat corect, ca într-o vizită la pomană, capra în negru etc. Evident, se face apologia sarmalelor, a răciturilor, a mămăligii, meniul ospățului comemorativ fiind copios: tocăniță de miel, jumări, colțunași cu brânză, alivenci, ciorbă de potroace, sarmale, răcitură, țuică, vin. Firul roșu al poveștii e lesne de recunoscut, dar în el se insinuează elemente de extratext, de la cele legate de mâncare la delirul lupului otrăvit, care vede în iedul rămas viu pe lupul din *Scufița Roșie*. Spectacolul lui Dabija denotă aceeași formidabilă capacitate de malaxare a temelor culturale pe care regizorul a probat-o deja, fiind nu doar o creație ludică, ci și scormonitor-parodică. Joacă în uimitoarea producție - cu toții minunați - Emilia Dobrin, Andi Vasluianu, Constantin Drăgănescu, Florin Dobrovici și Mihai Calotă.

Mai semnalez două din multele spectacole jucate în FEST-FDR - trec peste cele deja văzute și comentate ori peste cele "de nișă", cum au fost coloratele reprezentații în aer liber, momente plăcute, dar dificil de surprins în parte, din rațiuni de spațiu. Oricum, acestea din urmă au dat nota de *eveniment comunitar* festivalului timișorean, transformând în spectatori trecătorii din parcurile și

piețele orașului.

Am remarcat *Jocuri în curtea din spate* după Edna Mazya (regia Bobi Pricop, UNATC București) datorită simplității și firescului montării, fără artificii regizorale inutile, potențând astfel teribila poveste a unei fetei violate de tovarășii de joacă, mai mari decât ea. Pricop a mizat inspirat în spectacol pe expresivitatea interpreților, trauma, culpa, judecata creând atmosfera traumatică. Am avut așadar ocazia să remarc o actriță cu resurse notabile, Ioana Manciuc, capabilă să alterneze impecabil stările de joc, de la adolescența ce-și amintește violul la pubera ce manevrează inconștient armele seducției cu băieții din jur ori la procurarea ce le face acestora rechizitoriul. Ioana a fost secondată pe scenă de Pavel Ulici, Florin Hrițcu, Cezar Grumăzescu și Vlad Pavel. *Jocuri...* e un debut promițător, aștept cu interes următoarele propuneri ale studenților bucureșteni.

În fine, o producție a teatrului-gazdă a împlinit angajamentul concursului de dramaturgie al FEST-FDR - fără premiu în acest an - de montare a piesei câștigătoare din 2011. *În aer* de Alexandra Păzgu a fost transpusă scenic de regizorul m.chris.nedea, care a reușit să asigure coerența teatrală a unui text conceput ca un monolog poetic, tributar oarecum unui model al autoarei. *În aer* este confesiunea unei fete născute în anii 1980, în care se amestecă amintiri de epocă, traume personale, lozinci anticomuniste, admirație pentru eroii timișoreni ai Revoluției din 1989 etc., într-un întreg destul de opac scenic. Nedea a creat un personaj multiplu, dând astfel dinamică vizuală textului, ritmându-l și estompând secvențele prea stridente. O versiune de scenă onestă și creativă pentru un text cu marjă semnificativă de risc, altfel. Au jucat, cu personalitate, Ana Munteanu, Ana Maria Cojocaru, Alina Chelba, Mălina Manovici, Iuliana Crăescu, Sabina Bijan și Alexandru Halka.

Erată. Dintr-o nefericită eroare, în textul *Provocarea lui Bernini* din nr. trecut am confundat personajul Angelica, jucat de Alexandra Odoroagă, cu Rosetta, jucat de Raluca Mara. Rog cititorii să facă necesara corectură. Astfel, Alexandra Odoroagă a jucat rolul fiicei lui Graziano, iar Raluca Mara pe cel al slujnicei istețe a acesteia. Scuze celor două actrițe. (C.I.G.)

Festivalul Festivalurilor la Arad

Alexandru Jurcan

Am scris mereu despre *Amifran*, despre edițiile francofone dirijate de infatigabilul magician Florin Didilescu. Dacă în octombrie se întâmpla la Arad o longevitate incredibilă și emoționantă - adică ediția 20 - iată că Aradul s-a văzut dator să găzduiască în aprilie Festivalul Festivalurilor în a 17-a ediție. Constelația Artdrala a organizat întâlniri, dezbateri, propuneri. Stau de vorbă... Franța, Turcia, Spania, România, Italia, Belgia, Bulgaria, Olanda, Rusia, Cehia, Ungaria, Bulgaria, Serbia, Egiptul, Marocul, Canada, Lituania, Polonia, Libanul. Toate activitățile, plus ateliere, spectacole, concursuri, parade etc. sunt

orchestrate de Didi, adică de Florin Didilescu. Uneori te întrebi cum poate fi urmat programul tipărit cu exactitate, doar că... mașinăria e bine unsă, are valoare și vechime. Didi nu acceptă compromisuri ori jumătăți de măsură. Severitate, simț al umorului, ironie fină, generozitate, putere de decizie. La ateliere au lucrat Jérôme Lecerf, Damiano Fabbri, Alberto Ferraro, François Pinte, Afred Hamm, Françoise Babits, Roman Kisselef, Lionel Pavageau, Liliana Șomfălean, Camelia și Ana Toma etc.

Marocul a prezentat *La tribu des chouharlooks*, în regia lui Abdallah Benchiguer. Culoare, mișcare, mesaj. Să fie noua eră una a

sălbăticiiei? Distrugerea mediului înconjurător, cursa înarmărilor - unde se poate ajunge? Excelent spectacolul rușilor realizat după cartea lui Richard Bach (*Pescărușul Jonathan*). Coregrafie amețitoare, proiecții video, sunet adecvat, mișcare perpetuă, libertate albă, interpreți uluitoari. Totul în regia Olgăi Filippova. Canada a smuls aplauze meritate cu adaptarea lui Guillaume Girard după *Richard al III-lea*, în regia lui Simon Caplette Charrette. Ingeniozitatea și dozarea umorului, găselnițele perfect servite de actori proteici au dus la hohote neîntrerupte. România a fost reprezentată de trupa lui Nicolae Weisz din Baia Mare. Texte din Sofocle, Shakespeare, Ionesco „obligate” să se întrepătrundă, să emită empatii nebănuite, strunite de actori deconcertanți.

E adevărat că a plouat mult, dar sala teatrului era primitoare. Pentru ultima zi, când Didi a organizat parada trupelor diverse, cu drapele și costume, soarele s-a grăbit să apară. Didi merita din plin acel *finis coronat opus*.

Timishort 2012

Lucian Maier

Amul acesta am fost pentru a treia oară la Timishort (prima ediție fiind cea la care nu am participat, din cele patru de până acum), iar dintre toate acestea, actuala a fost cea mai reușită din punct de vedere administrativ. Catalogul a fost gata la timp, musafirii au fost primiți cumsecade, sălile de proiecție au fost mai primitive - cu o mențiune specială pentru clubul Setup, care a găzduit competiția Videorama, un loc foarte aerisit și cu o instalație sonoră de calitate. Competiția internațională a fost extinsă din punct de vedere cantitativ (douăzeci și patru de proiecte prezente în întrecere, față de douăsprezece, anul trecut), astfel că în cadrul festivalului am putut avea un contact mai larg cu ceea ce se petrece în cinematografia contemporană în zona filmului de scurtmetraj (studentesc, în mare măsură).

Dacă în partea administrativă a festivalului situația e bună, în latura sa conceptuală povestea nu e cea mai fericită. Un lucru deranjant - legat de competiții - e că sînt prezentate laolaltă animații, documentare și filme de ficțiune. E în regulă, toate sînt cinema, însă, atunci cînd vine vorba de a le judeca și de a alege un câștigător, e destul de dificil să pui în balanță un documentar valoros cu un film de ficțiune reușit. E greu de contabilizat care film e mai bun dacă fiecare proiect e izbutit în raport cu genul din care face parte. Și atunci, pentru coerență, poate că ar fi mai bine ca festivalul să aibă o competiție destinată filmelor de ficțiune și, în ce privește animația sau documentarele, să aibă doar prezentări.

În secțiunea competițională românească, premiul cel mare i-a fost acordat regizorului Ilja Piperkovski pentru filmul *Mătășari*. O mențiune specială i-a fost acordată lui Mihai Sofronea pentru *Așteptînd zorile*. Situația trebuia să fie inversă.

Așteptînd zorile este cel mai bun scurtmetraj românesc pe care l-am văzut în ultimul an, de la 15 iulie încoace, și unul dintre cele mai bune scurtmetraje românești în general. Filmul prezintă un sfîrșit de relație în care sînt cîțiva ani de căsătorie în spate. Ea se îndrăgostește de altcineva, îi spune, iar el vrea să se comporte civilizat. Tensiunea din cuplu, durerea pe care o simte fiecare, deruta, toate acestea mocnesc și filmul reușește să le transmită cu subtilitate. La fel de echilibrat e reliefată și nebunia gestului său, de a o aștepta la scara blocului noului iubit, într-un timp care, în curgerea sa, smulge bucăți din corp. Iar gestul ei din final e ca o condamnare. A lui, pentru că nu a oprit depărtarea ei, a lui, pentru că o obligă să treacă prin ceea ce trece și a ei, pentru că nu poate face altceva decît să lovească și să se simtă vinovată.

Singura rețineră pe care o am față de film e legată de prima secvență din apartamentul cuplului, în care soția îl invită pe soțul la o discuție crucială - se vede importanța discuției în toată atitudinea ei -, iar el o ia peste picior în primă instanță. Ar putea fi o imagine a cauzelor care au îndepărtat-o pe soție. Totuși, cred că personajul ar fi putut fi receptiv măcar în acest ultim ceas. Reacția lui frivolă în ce privește invitația soției îl coboară puțin în ochii spectatorului și îi face ei situația mai ușor de acceptat din punct de vedere moral.

Ilja Piperkovski are un master în regie de film la UNATC. *Mătășari* e filmul său de absolvire. E prima dată cînd văd un film autohton care să alunece grațios pe pîrtia horror, în genul prostioarelor *not another teen movie* care sfîrșesc cu o baie de sînge filmată la ralanti. Alcool, droguri, gelozie și... ființe supranaturale din suflul popular românesc, trecute prin industria cinematografică americană. Generic bun, muzica bună, e de văzut. Însă de aici și pînă la a fi premiat, e un pas important de făcut. *Mătășari* e filmul care trebuia încurajat, el reprezintă o încercare temerară în cinematografia autohtonă, o încercare bună în limitele filmului de consum.

Cu alte cuvinte, dacă ar fi să aleg între un film hollywoodian cu adolescenți, gelozii, răfuieli și ființe supranaturale (gen *Twilight* sau parodia *Vampires Suck*) și unul românesc în care acțiunea e similară, aș alege filmul românesc, șansele de distracție sînt mai mari. Iar dacă filmul chiar ajunge să distreze în mod voluntar, printr-o dezvoltare decentă a poveștii și printr-o povestire în ton cu genul abordat, e cu atît mai bine. *Mătășari* reușește să fie un film normal în cadrul genului *teen-horror*. Fapt ce trebuia menționat ca atare. Premiul Competiției Românești este, totuși, puțin prea mult. Mai ales cînd ai în competiție o mostră de cinema judicios, intens din punct de vedere al conținutului, al istoriei prezentate, și cu un bun exercițiu cu elementul primordial în construcția cinematografică - timpul.

În competiția internațională, premiul *Timishort* a fost acordat filmelor *Gutuiul japonez* și *Café regular, Cairo*.

Gutuiul japonez e un proiect realizat de Maria Trifu în cadrul workshop-ului Aristoteles 2011. Filmul este realizat cu o economie de expresie însemnată și, poate tocmai din cauza aceasta, are un lirism marcant și oferă o experiență a curgerii timpului pregnantă. Singurătatea, îmbătrînirea, suferința pe care o aduc acestea, dar și bucuria pe care o menține faptul că singurătatea și îmbătrînirea nu au reușit să șteargă puterea de scrutare a minții prezente pe ecran, sînt bine puse în valoare de construcția reținută, plină de politețe, a peliculei.

În *Café regular* (realizat de Ritesh Batra, un film egiptiano-indian) urmărim discuția pe care o poartă doi tineri, încă necăsătoriți, într-un local. Femeia își iscodește iubitul pe o temă tabu - sexul. Filmul are umor și tensiune, una creată prin stimularea întregului bagaj informațional pe care îl are spectatorul în relație cu universalul musulman, un bagaj informațional activat de propunerea pe care femeia i-o înaintează iubitelui său. Eu nu am mizat pe acest proiect fiindcă tensiunea creată de autor se bazează mai mult pe prejudecățile spectatorului sau pe informațiile (limitate) pe care le are despre acel spațiu cultural. Actorii flirtează, pornesc un joc de-a șoarecele și pisica pe o miză sexuală (discuția celor doi seamănă cu un flirt ce are loc în spațiul virtual, trecerea vreunui mușteriu prin cafenea îi mai temperează) și toate acestea duc spectatorul pe un anumit drum... e o în-scenare în care autorul profită de imaginea Occidentului asupra Orientului și-l momește pe occidental cu un aparent gest iconoclast - în fapt o întîmplare cît se poate de umană.

Și în cazul acestei competiții filmele premiate



sînt mai slabe decît filmele care au primit mențiuni - *Nos jours, absolument, doivent être illuminés* și *Rauschgift*.

Rauschgift (Drog) e o producție germană semnată de Peter Baranowski. Eroul poveștii pornește spre Maroc pentru a salva o iubire pe cale să se stingă. După încheierea facultății, prietena sa, o italiancă, plecase acolo pentru o perioadă de practică și relația lor se răcise. Pe drum, ia la ocazie o fată. În urma discuției lor, nu simte că decizia de a se aventura în Maroc pentru iubire ar fi cea mai bună. Odată traversată Mediterana, povestea se derulează în ritmul unui *road-movie* în care un Mercedes încearcă să-l oprească din drum pe tînăr. Farmecul filmului stă în capacitatea de a sugera sentimentele tînărului, în capacitatea de a transmite zbaterea sa interioară, fără a abuza în vreun fel de persoana sa. Toate detaliile afective care privesc personajul central sînt prezente în atmosfera filmului, le ghicești în glasul personajului, în micile sale neatenții, în ezitări. Fără nimic ostentativ, Baranowski reușește să transmită emoțiile coplesitoare ale personajului, pe care le intensifică prin aventura marocană plină de suspans, prezentată cît se poate de natural, de cursiv. Naturalitatea prezentării, lipsa artificialității personajelor, acestea sînt elementele care fac din proiectul lui Baranowski un film convingător.

Nos jours, absolument, doivent être illuminés e un documentar realizat de Jean-Gabriel Périot. Pe 28 mai 2011, deținuții din Orléans au organizat un concert în interiorul închisorii, concert al cărui sunet a fost amplificat și transmis în afara închisorii. Peste drum s-au strîns numeroși oameni, mulți dintre ei în vîrstă. Filmul surprinde chipurile celor din audiență, chipuri filmate de la distanță și prezentate în gros-plan. Fredonează melodiile cîntate de deținuți, pe chip li se poate citi emoția, în privire le poți vedea amintirile, grijile, bucuriile, frămîntările. Sensibil, înduioșător, e un film care îți prilejuiește o întîlnire specială cu lumea și cu propriul eu.

Țară înfometată după glorie caut lider

Invictus, Chester Williams și echipa clujeană de rugby

Lucian Țion

"This country is hungry for glory," mormăie gânditor Morgan Freeman, în rolul celebrului Nelson Mandela încercând să elaboreze o strategie de dezvoltare pentru momentele dificile prin care trece țara pe care acesta a ajuns să o conducă imediat după răsturnarea regimului apartheid în 1994, în pelicula lui Clint Eastwood *Invictus* (Warner Bros, 2009). Povestea e frumoasă, hollywoodiană, cu climax, happy end și mesaj mobilizator, adică toate ingredientele necesare unei rețete de succes *à la américaine*. Pe deasupra este și o poveste despre sport, motivație și luptă. Atât doar că subiectul nu este cules de această dată din ogrăzile verzi ale yankeilor, ci din praful gălbui-roșiatic al stepelor sud-africane. Un loc neobișnuit pentru un tradiționalist ca și Clint Eastwood, care, ne imaginăm, nu a putut decât să fie ademenit de atracția irezistibilă a sportului pentru a se deplasa atâta amar de drum într-un mediu atât de puțin familiar. Și totuși, iată că Clint ne face în continuare surprize: filmul nu este doar despre provocarea atletului și lupta acestuia cu sine însuși (vezi clasicul *Million Dollar Baby*). Filmul scrutează oarecum ingenuu și poate tocmai de aceea cumva atrăgător incursiunea sportului în politică și viceversa prin exploatarea personalității originalului om de stat care a fost Nelson Mandela și încrucișarea viziunii sale politice cu destinul rugby-ului sud-african. Intuind exact nevoile politice ale neamului său dornic de afirmare după câștigarea statutului de egalitate cu afrikanerii, Nelson Mandela hotărăște să folosească popularitatea echipei naționale de rugby nu numai pentru a uni o țară care risca să alunece în haosul dezbinării, ci pentru a oferi locuitorilor acesteia gustul victoriei pe care, nedreptățiți secole la rând, aceștia erau mai mult decât pregătiți să îl cunoască. Este înduioșătoare parabola drumului spre glorie, mai ales că din echipa națională de rugby face parte un singur jucător de culoare care ajunge mai apoi să reprezinte așteptările majorității: Chester Williams. Ei bine, este Chester Williams în persoană (și nu „copia” lui hollywoodiană interpretată în cuvintele sportivului doar „bunicel” de McNeal Hendricks) cel care a fost prezent la proiecția filmului la cinematograful Victoria în ziua de 29 aprilie a.c. în prezența echipei de rugby Universitatea Cluj cu prilejul meciului „U”- RCMU Timișoara.

Prin ce se leagă două povești așa de diferite în

aparență, cum ar fi victoria sud-africanilor în cupa mondială și campionatul național de rugby al României via pelicula lui Clint Eastwood? În mod direct, prin faptul că această mică legendă sud-africană care este Chester Williams a acceptat un contract prin care a devenit nici mai mult nici mai puțin decât antrenorul echipei de rugby a RCMU Timișoara (iar asta după ce câștigase în prealabil campionatul României cu Dinamo în 2008). La intimul eveniment de la cinema Victoria, Chester a admis că nu ar fi putut plasa România pe hartă înainte de venirea sa aici, dar că, după ce a luat cunoștință de lipsurile și provocările cu care se confruntă România în domeniul sportului, vede nevoia de educație și perpetuare a valorilor sportive ca pe o prioritate, cum se spunea pe alte vremuri, „de vârf” a strategiei naționale și că el însuși dorește să își lase amprenta la consolidarea acestui anevoios proces. În mod indirect, după vizionarea filmului împreună cu sportivii de la până deunăzi ignoratul club de rugby clujean, am ajuns la concluzia că apropierea nu se opresc aici. Și poate replica ce a avut efectul declanșator a fost cea rostită de Morgan Freeman: „Această țară e înfometată după glorie.” Ce frumos reușește Eastwood să summarizeze scurta perioadă de tranziție pe care Mandela încearcă, înțelept, să o depășească... și cu câtă ușurință poate fi condus firul epic în jurul scopului urmărit cu atâta înverșunare și dibăcie de un lider ca el...

Și fiind vorba de tranziție și de lideri, era imposibil să nu mă gândesc: Ce altceva dacă nu aceeași „foame” de afirmare urmărește obsesiv și neamul românesc? Și de cine altcineva ar avea acesta nevoie dacă nu de un înțelept ca și Mandela care să creadă cu pasiune în împlinirea destinului unei națiuni aflată în atâta primejdie ca și Africa de Sud în acele momente cruciale...? Caracteristic „culturilor mici”, cum le numea Cioran, acest sentiment de „foame” poate, nu-i așa, să consolideze sau să distrugă o națiune. Eastwood mizează inteligent pe povestea unui lider care a știut să folosească slăbiciunile unei nații pentru a o unifica, pentru a o face să creadă în ea însăși. Chiar dacă avem de-a face cu versiunea cu „E-uri” și artificial îndulcită a Hollywood-ului, povestea din *Invictus* rezistă atât ca și document al unui moment istoric, cât și ca dovadă că poveștile cu



Chester Williams pe teren

„viziune” continuă să prindă, mai ales atunci când sunt inspirate din realitate. Este nemaipomenit de interesant că pe filiera rugby-ului și a istoriei statelor cu care nu credeam că avem nimic în comun, descoperim lianturi (cum este acest surprinzător de proteic Chester Williams) care să ne reamintească de propria noastră „foame de glorie”. Dacă până nu demult aceasta a continuat să se auto-digereze într-o susținută căutare muribundă, iată că sosesc tot mai multe momente de respiro, în cultură la fel ca și în sport. Prestanța de succes a noului val în cinematografie și, de ce nu, recuperarea unui sport uitat și readucerea acestuia în atenția publicului, sunt tot atâtea repere care reușesc să clădească acel sentiment al apartenenței la un peisaj social comun pe care îl inspiră atât de bine și filmul lui Eastwood. E drept că de aici și până la un lider cu (clar)viziunea profetică a unui Nelson Mandela e cale lungă. Dar atmosfera pozitivă nu poate în niciun caz să dăuneze.

Să nu vindem însă pielea ursului din pădure. „U” a pierdut deocamdată cu un răsunător 5 la 71 în fața Timișoarei. Dar asta nu atestă până la urmă decât profesionalismul unui antrenor de valoare care dovedește că munca poate într-adevăr da sorti de izbândă. Și dacă băieții de la „U” pot lua în serios intrigile de tip hollywoodian, foamea de glorie, pentru ei la fel ca pentru alții, pe ecran ca și în realitate, nu ar trebui să constituie decât un foarte puternic mesaj motivațional.



Chester Williams în vizită la Cluj

sumar

bloc-notes		
Mircea Popa	Blaga în actualitate	2
editorial		
Sergiu Gherghina	Sacrificarea culturii	3
cărți în actualitate		
Nicolae Bosbiciu	Lungul drum al parodiei către poezie	4
Ion Vlad	Memoria unui profesor	5
Vistian Goia	Despre identitate folclorică	5
comentarii		
Constantin Cubleşan	Arta de a fi păgubaş	6
Cornel Robu	Sarcasm cu zâmbetul pe buze	7
lecturi		
Ion Pop	Un neotraditionalist: Ion Horea	9
incidențe		
Horia Lazăr	Opinia și conștiința politică a istoriei	11
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Omul primordial și primordialitatea cioraniană	12
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	La dreapta-mprejur! (I)	13
emoticon		
Gherasim Luca	în traducerea lui Șerban Foartă	14
poezia		
Ovia Herbert		15
interviu		
"Se naște un nou tip de consumator și un nou tip de cinema" de vorbă cu regizorul Copel Moscu		16
eseu		
Gheorghe Perian	Ideea de generație la Mircea Vulcănescu	18
Mihaela Mudure	Thalassa sau exuberanța masculinității	20
patrimoniul		
Vasile Radu	Tech - Nica și Metafora sa succesorală	21
remarci filosofice		
Jean-Loup d'Autrecourt	Iubire și înțelepciune (I)	22
puncte de vedere		
Teodor Tanco	Spălarea unor dosare securiste din A.C.N.S.A.S. la "România Literară"	23
flash meridian		
Vîgil Stanciu	Claudio Magris sau fascinația Europei Centrale	25
debut		
26		
mofteme		
Vasile Gogea	Mopete despre... Nenea Anghelache	27
zapp media		
Adrian Țion	Visul lui Narcis	27
jazz story		
Ioan Mușlea	O nouă eliberare: jazzul free	28
muzica		
Mugurel Scutăreanu	Gaio sau veselia fără vârstă	29
balet		
Alexandru Ioiga	Cisèlle - Balet pe scena Operei Naționale	30
teatru		
Claudiu Groza	Un Shakespeare pentru România (I)	31
Claudiu Groza	FEST-FDR. 2012	32
Alexandru Jurcan	Festivalul Festivalurilor la Arad	33
film		
Lucian Maier	Timishort 2012	34
Lucian Țion	Țară înfometată după glorie ca lider	35
plastica		
Livius George Ilea	Bienala Internațională de Gravură Chișinău	36

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

plastica

Bienala Internațională de Gravură Chișinău

Livius George Ilea

Întrând în eclipsă odată cu explozia mediilor digitale, traversând un răstimp în care serialitatea - calitatea sa forte, până mai ieri - pare a fi mai degrabă un „handicap”, implicând varii tehnici laborioase, și, deseori materiale de lucru costisitoare, gravura de tip „clasic” tinde să-și modifice discursul, pentru a supraviețui în actualitate. Percepută ca purtătoare de tradiție, *sensu stricto* prin însăși procesul/tehnica obiectivării ei ca imagine a unei matrici/matrite originare, gravura contemporană „hand made”, fără a-și eluda respectabila sa devenire istorică, virează înspre experiment, obiect și instalație, suferind astfel - pe lângă o revoluționară remaniere a arsenalului ei tehnic - și mutații semnificative de ordin conceptual.

Așadar, nimic mai necesar, pledează dl. Valeriu Herța, președintele Secției Grafică a UAP din Republica Moldova, decât un sistem coerent de manifestări periodice - de exemplu o bienală - atât pentru a evalua cu acuratețe starea de fapt în domeniu, cât și de a promova/susține artiștii gravori, și a educa gustul pentru această ramură a artelor grafice, actualmente într-un con de semi-umbră al Istoriei.

Bienala Internațională de Gravură Chișinău*, deși proiectată în buna tradiție a manifestărilor central-est-europene în domeniu (și aici am aminti cea mai veche bienală de grafică de pe mapamond, cea de la Ljubljana, ori prestigioasa bienală de gravură poloneză de la Cracovia), cu toate că se dorește deschisă participanților de dincolo de granițele Republicii Moldova, expune lucrările unui singur „oaspete străin” (românul Valter Paraschivescu - președintele Filialei ploieștene a Uniunii Artiștilor Plastici), caracterul său marcat multicultural datorându-se, în fapt, diversității etnice și culturale a expozanților autohtoni. Plasticienii implicați, în genere rezidenți în Republica Moldova, care și-au însușit tainele gravurii în respectabila tradiție a academiilor de artă ruse/sovietice sau în varii instituții de profil europene practice, în mare măsură, și alte domenii ale artelor vizuale: pictură, arhitectură, ceramică, fotografie artistică, design, web-design, etc., fapt ce, nu de puține ori, influențează semnificativ modalitatea lor de exprimare plastică în sfera gravurii.

Juriul a preferat, însă, tehnicile de gravură „pur sânge”, lucrările premiate ilustrând cu prisosință acest fapt, cu toate că s-au acceptat în concurs tiraje de autor (ireproductibile în mod identic datorită modalității particulare de încerneluire a plăcii), precum și lucrări realizate în tehnici mixte, mai mult sau mai puțin personale/personalizate, care diferă în esență de gravura standard, învecinându-se cu experimentalul. Singurul mod de imprimare de largă circulație absent aici rămânând, astfel, cel digital/computerizat.

Dintre tehnicile mai puțin „ortodoxe” practicate de expozanți am aminti aici tiparul înalt pe pânză (Tudor Fabian), tehnicile mixte, de autor ale plasticienilor Simion Zamșa, Elena Karacentev, Alexandru Ermurache, cât și combinațiile mai puțin

obișnuite de tehnici (acvaforte+serigrafie, Dumitru Pomârlean - Premiul special acordat de editura „Litera”).

De remarcat apetența artiștilor prezenți pentru explorarea ofertei iconice neo-surrealiste, apelul frecvent la imageria tip *New Age*, opțiunea pentru colajul insolit al elementelor și miza pe expresiv ori pe ludic, categoria estetică a „frumosului” în accepțiunea sa clasică, părând a fi „uitată”, deci, mai puțin vizitată (Olga Ilieș - premiul I, Octavian Miculeșanu - premiul III, Grigori Bosenko - nominalizat de juriu, Elena Petrova-Macovschi, Luminița Mihailenco, Estela Răileanu, Dmitri șibaev, Igor Dostovalov). De asemenea, prezente sunt și accentele vizuale neo-expresioniste (Valter Paraschivescu, Olga Guțu, Roșca Ruslan), tendințele de abstractizare în registru neo-modernist (Diana Ciubotaru-Viziru - premiul II, Valeriu Herța, Radu Pușcașu, Luminița Ermurache), exercițiile de virtuozitate tehnică în încercarea de resuscitare a unor modalități clasice de exprimare plastică vetuste (Ruxanda Hubenco, Petru Postolachi), opțiunea pentru un limbaj iconic eclectic, indecis (Elena Leșcu, Ion Sfeclă, Ruxanda Vitiuc), tentația imaginarului copilăriei cu vagi accente folclorice (Elena Nicolaescu - Premiul special acordat de Întreprinderea de Stat „Poșta Moldovei”).

Un aer aparte au adus în contextul expoziției calofilia ductului grafic practicată de Grigori Bosenko, picturalitatea expansivă marca Simion Zamșa, sensibilitatea cromatică și vocația de a „cubiza” în regim de basm pentru copii a Violetei Crîșmaru, colajul post-modern de elemente neo-baroc, mizând pe efectul de culoare și pe un dinamism entropic propriu deconstructivismului la Vitalie Grișciuc, aerul „retro”, de tip *Vintage*, pigmentat cu o nuanță de umor de către Anna Olenicenco, viziunea stenică, minimalistă, cu miza pe impactul vizual generat de jocul de culoare și textură a Elenei Guzun (nominalizată de juriu), și atmosfera de *Alice in Wonderland* în versiune post-modernă adusă de spiritul ludic debordant, în registru „méchant/nasty”, specific tinerei generații, ce transpare din filigranul compoziției la Andrei Răilean (Premiul special acordat de editura „Cartier”).

Atrasă de sfera de gravitație culturală euroatlantică, gravura din Republica Moldova se redefiniște continuu, sub presiunea timpului prezent, asumându-și cu eleganță „pierderile colaterale”: de „culoare locală”, de omogenitate, aderență/reprezentativitate în sfera social-politicului ș.a., mizând pe deschiderea necondiționată către multicultural/intercultural, pe afirmarea individualității creatoare, exorcizând, cu succes, stereotipurile de reprezentare plastică înfeudate „internaționalismului roșu”.

Notă:

* Ediția a doua a *Bienalei Internaționale de Gravură Chișinău*, (26 mai-24 iunie 2011, Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși”)

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



0423416100180