

TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul XI • 16-30 septembrie 2012

241



Județul Cluj

3 lei



Mircea Popa
Vistian Goia

Ion Agârbiceanu

130 de ani de la naștere

Horia Lazăr

**Dezodorizare,
dezinfectare,
salubritate**

Poeme de

**Dumitru Bădiță
Mihaela Claudia
Condrat**

Aurel Sasu

**Despre plagiat,
cu dragoste**

Ilustrația numărului: Mircea Spătaru - grupul statuar de la Casa Radio Cluj (fotografiile de Stefan Socaciu)

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)

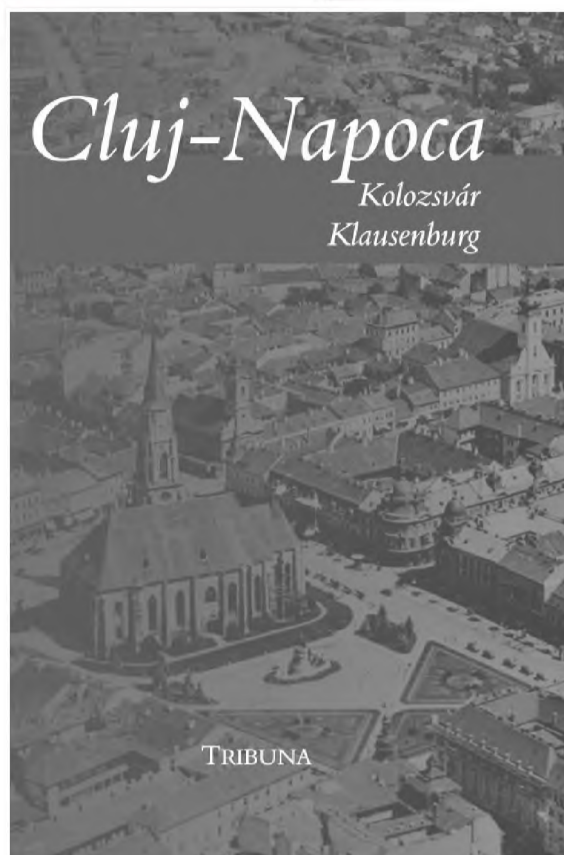
Colaționare și supervizare:
L. G. Ilea

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

bloc-notes

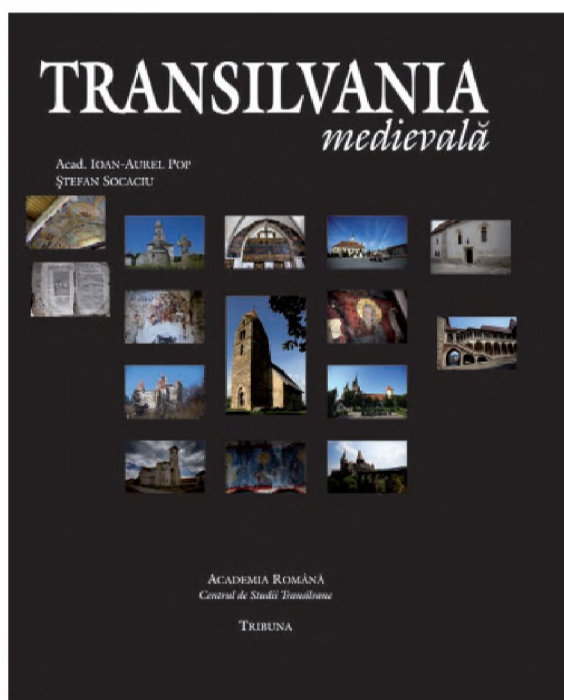


Cluj-Napoca. Kolozsvár. Klausenburg Album istoric

Ediția a doua, revăzută
Consiliul Județean Cluj
Editura Tribuna
Cluj-Napoca, 2012

Autorii textelor: Virginia Rădeanu (Arheologia),
Tudor Sălăgean (Istoria), Mihaela Sanda Salontai
(Arhitectura), Ovidiu Pecican (Cultura)
Coordonator artistic: Ștefan Socaciu

"În a doua jumătate a secolului al XVI-lea și pe parcursul secolului următor, Clujul este descris de mărturiile contemporanilor ca fiind o *civitas primaria* (Georg Houfnagel), un oraș "strălucitor" (Georg Riechersdorffer), o "cheie a întregii țări [Transilvania] [...]" un oraș comercial mare și bogat, bine clădit, cu puternice și străvechi ziduri și numeroase turnuri" (Giovandrea Gromo). Un oraș multiethnic și pluriprofesional; meșteșugăresc și negustoresc, dar și princiar și aristocratic; primitiv și ospitalier, dar atent la conservarea privilegiilor sale; animat de intense manifestări de religiozitate, oferind însă, în același timp, un model de toleranță remarcabil pentru această epocă. Ascensiunea sa politică a fost însoțită de o excepțională acumulare de valori economice, artistice și culturale, care au justificat atribuirea și consolidarea unui supranume cu care puține orașe se pot mândri: acela de "oraș-comoară" (oraș al comorilor)." (Tudor Sălăgean)

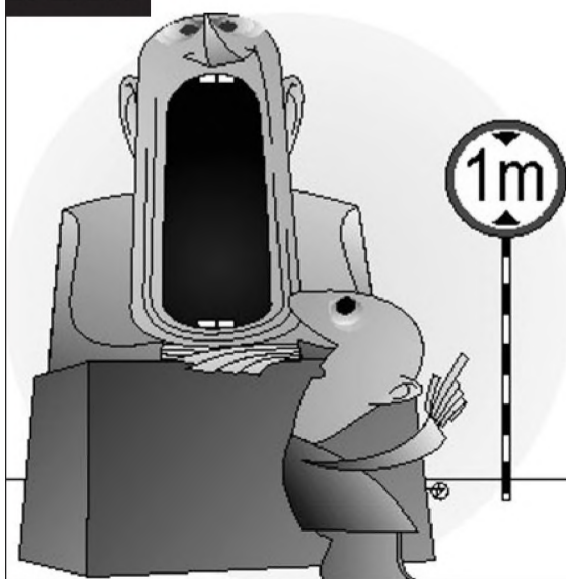


Transilvania medievală Album istoric

Academia Română
Centrul de Studii Transilvane
Consiliul Județean Cluj
Editura Tribuna
Cluj-Napoca, 2011
Autor text: Acad. Ioan-Aurel Pop
Coordonator artistic: Ștefan Socaciu

"Transilvania poartă până astăzi pecetea unui Ev Mediu european, extrem de interesant, fiindcă îmbină tradiția apuseană cu cea răsăriteană. Unii au preferat să vadă în această Transilvanie cu populație de bază de credință bizantină și de limbă neolatină, cu elite politice catolice și protestante, de limbă maghiară și germană, o regiune de graniță, când, de fapt, este vorba despre o largă zonă de interferență. Aici, Europa Apuseană se unește cu Europa Răsăriteană, într-o îmbinare unică, inedită, irepetabilă. Iar această unire nu este numai o alăturare, presărată unori cu acerbe conflicte, ci și o îmbinare, rezultată din conviețuire, din împrumuturi reciproce spectaculoase sau tacite, precum curgerea neîntreruptă a vieții. În tot acest lung proces Evul Mediu rămâne vizibil omului contemporan prin bisericile de piatră, de zid și chiar de lemn, prin burgurile fortificate, prin cetățile de pe culmi, prin turnurile gotice care străpung cerul, prin boltitele cupole bizantine, prin arcurile romantice, prin picturile cu cnezi și cneaghine, purtând macheta lăcașului de cult în mâini, prin tot farmecul unei vieți care a fost, dar care nu a murit niciodată, continuând să fie printre noi." (Acad. Ioan-Aurel Pop)

bour



Responsabil de număr: Oana Pughineanu

Reglementări destructurante (țăranul român și vaca europeană)

Oana Pughineanu

Cum nu sufăr de meteahna activismului (nici măcar în varianta intelectuală care se manifestă prin scrisori deschise), ceea ce s-ar traduce în termenii noii ideologii într-o chestie de genul: "nu-ți pasă de viitorul omenirii, planetei, ecosistemului etc.", nu empatizezi cu nimic și prin urmare... la o adică am putea chiar să te linșăm (deocamdată numai prin metode mai mult sau mai puțin virtuale... adică pe fb sau într-o patetică boemă care are ca punct comun căutarea unui bar cu preț moderat al berii... stânga *rules*), mă trezesc în fiecare weekend destul de strivită de timpul care stă să vină. Numai și numai mânată de dorința hedonistă de a depăși această stare de disconfort, după ce dau mai multe (foarte multe) *refresh*-uri pe anumite pagini... încerc să găsesc un remediu. Încep să-mi bat capul cu ceva. Neînțelegerea e până la urmă marea, prea marea mea sursă de inspirație, dar nu în sensul că finalmente ar fi sufocată și pe deplin ucisă de vreun act creativ, ci în sensul redescoperirii aceleiași *pattern*: că parcă uneori,ăș înțelege eu ceva... sub forma unei intuiții (jalnice substitute pentru cunoaștere sau talent)... dar că, la o privire mai atentă... sau poate numai distanțată în timp, intuițiile se dezvoltă a fi niște banale prejudecăți. Și tot așa, la infinit. Îmi dau seama că pentru unii asta sună ca un soi de reviriment patetic al ironiei filosofice, pentru alții ar fi un soi de Heidegger răstălmăcit. Pentru mine e mai degrabă un proces "biologic". Oricum ar fi, stați calmi, cu toții avem dreptate. Doar suntem postmoderni. Suntem unici și distincți asemeni paginilor unei reviste pentru femei care începe cu sfaturi pentru menținerea siluetei și termină cu rețete de prăjituri. În fine, în încercarea chinuitoare de a înțelege ceva, orice (înțelegerea jucând unul din rolurile S/M în cuplul cu plictiseala... încă nu știu care) am citit cartea lui Jacques Rancière, *Ura împotriva democrației* (editura Idea Design & Print, Cluj, 2012, traducere de Bogdan Ghiu). Citind-o am încercat din răspuț să-mi înăbuș o senzație care mă cuprinde des când am de-a face cu noi autori cu apaent talent teoretic, dar care parcă nu fac altceva decât să redescopere roata. Ai impresia că discursurile lor se ordonează... vorba lui Baudrillard, fractal și "spațiul dintre adevărat și fals nu mai este un spațiu de relație, ci un spațiu de distribuție aleatorie". *Ura împotriva democrației* este o încercare de "purificare" (a câta?) a *democrației*. Nu este o carte care să sufere de meteahna de a fi o pură reconstrucție sau deconstrucție lingvistică, deși o anumită doză de retorism o traversează, mai ales în a doua parte. Dar, cel puțin din perspectiva neînțelegerii mele nu este nici o carte care să îți dea senzația că soluția propusă de ea, ar putea deveni un soi de unealtă mentală utilă pentru susținerea unei poziții. E o carte care se înscrie cu succes în fundătura, în noua iluzie postmodernă: cea de a dezvoltă la infinit iluziile. Nu putem avea încredere nici în apologetii democrației, nici în cei care o urăsc: și unii și alții, spune autorul, lasă să se desfășoare liber procesul de uniune monstruoasă între "oligarhia de stat și oligarhia economică". Rancière propune un soi de revitalizare a democrației prin reconsiderarea începuturilor sale grecești (legate de Pericle și mai

puțin de criticile aduse de Platon și Aristotel), când încă nu devenise nici „tip de constituție”, nici „formă de societate”, pe vremea când „puterea poporului nu este aceea a populației reunite, a majorității ei ori a claselor muncitoare. Este pur și simplu puterea celor care nu au titluri nici de a governa, nici de a fi guvernați (...) Scandalul democrației, și al tragerii la sorți care îi constituie esența, îl constituie revelația faptului că acest titlu nu poate fi decât absența oricărui titlu, că guvernarea societăților nu poate să se întemeieze, în ultimă instanță, decât pe propria ei contingență”. Marele păcat al celor care urăsc democrația ar fi faptul că, ajutați de studiile sociologice înlocuiesc, prea repede și prea ușor, „burgezul” cu „omul democratic” pe care, mai apoi, îl identifică cu „consumatorul narcisic”. Rancière crede că această identificare e una defectuoasă, deoarece într-o primă fază „reduce democrația la o stare a societății”, iar într-o a doua la „o catastrofă antropologică”. Ori, spune autorul, dacă democrația e un dezastru, nu putem să dăm vina doar pe individul consumator și hedonist. A face asta ar însemna tocmai să închidem ochii și, prin urmare să consfințim mariajul dintre oligarhiile amintite. Am putea spulbera această stare de lucruri dacă am reactiva politica ca și „moment când principiul guvernării se separă de filiație”. Nu cel mai bun, nu cel mai avut, ci *oricine* poate accede la guvernare. Această lipsă de fundament ar asigura „puterea” și flexibilitatea democrației. Or, cred că trebuie să ne oprim puțin asupra acestui „oricine”. Am putea să îl interpretăm cel puțin în trei moduri. Într-un sens pozitiv: dacă, prin tragere la sorți puterea ar putea reveni oricui atunci, în mod ideal, fiecare ar deveni interesat de binele public, iar indivizii ar trece, după vorba grecilor, de la starea la *idiotes* la cea de *polites*. În al doilea sens, *oricine* ar spulbera, după cum insită Rancière, scara socială pe care cei privilegiați se cațără mereu spre putere. S-ar ocoli și viclesugul republican care menține stratificările și inegalitățile sociale. Un al treilea mod de a interpreta acest *oricine* este parcă în mod deliberat ocolit de autor. Dacă este adevărat că a face din consumator unicul vinovat pentru dezastrul democrațiilor este o dovadă de cecitate intelectuală, nu este mai puțin adevărat că omul-consumator este o realitate. Există un *oricine* al omului-consumator devenit clonă (Baudrillard), care inversează raportul dintre *idiotes* și *polites*, sau, mai bine spus numai *idiotes* pot practica *polites*. Rancière pur și simplu ocolește acest tip de om, riscând să-și compromită argumentația. Acest *oricine*-clonat nu este *oricine*-ul agoriei. Capacitatea lui de discernământ e puternic zdruncinată de opereta media și de noul limbaj birocratic care frizează absurdul. Pentru a susține revenirea la o puritate democratică Rancière trebuie să închidă ochii la întregul proces care a făcut trecerea de la muncitor (proletar) la capitalul uman. Deși îi amintește în treacăt pe Agamben și Baudrillard, ocolind orice referire la Foucault (care i-ar fi fatală), Rancière își construiește poziția nu neapărat în opoziție cu tezele lor, ci, mai degrabă, ignorându-le în deplină cunoștință de cauză... Unicul pas pe care îl acceptă (ca modificare apărută pe parcursul

istoriei) este acela al politicii în absența Păstorului pierdut, ignorând total o politică care nu mai este mânată de dualități, ci de continue politizări... care cu ajutorul „cunoașterilor” (Foucault) devin din ce în ce mai rafinate, inserându-se până în cele mai intime aspecte ale vieții. Nu e vorba doar de faptul că au devenit bunuri de consum preocupările pentru îmbunătățirea și securizarea vieții (asigurările, medicina, învățământul etc.), ci de faptul că pentru a deveni astfel politica binelui public trebuie să treacă prin politizarea vieții private. Rancière vede doar în chip pozitiv deplasarea dintre public și privat, ca acordare de noi drepturi, ignorând reversul medaliei: cea a controlului și a reglementării excesive. Există în lumea noastră reguli pentru absolut orice. Ele sunt produsele cosmetice ale erei comunicării. La fel cum există câte o cremă pentru fiecare parte a corpului, câte un detergent pentru fiecare componentă a apartamentului, există reguli pentru fiecare tip de interacțiune umană (în unele locuri există interviul pentru acceptarea copiilor la grădiniță. Oare pe ce criterii se bazează?). S-ar putea ca însăși regulile & reglementările să creeze tipuri artificiale de interacțiune umană. Acordarea de drepturi ține de o viziune dualistă-antagonistă a puterii. Reglementarea ține de un model al puterii-difuze care nu se preocupă de binele public, ci de binele corpurilor, celulelor fără păstor care trebuie să învețe arta de a se „autoguverna” (autoeficientiza) prin crearea și menținerea de relații. Este modelul monstruos care acaparează instituțiile într-un vertij spectacular, în care își pot dovedi sau exercita funcția (își pot îndeplini curricula) numai și numai prin menținerea relațiilor tentaculare cu exteriorul care îl validează, cu extracurricularul care dă girul unei, deja, superflue, curricule. Puterea ca înfruntare între multiple puncte de rezistență. Puncte de rezistență, care devin astfel, renunțând la orice autotelie, afirmându-și funcția cu rușine... sau, cel puțin, într-o atmosferă de culpabilizare. Rușinea/ culpabilizarea unui cercetător care vrea doar să cerceteze, rușinea/ culpabilizarea unui profesor care vrea doar să predea, rușinea/ culpabilizarea unui scriitor care vrea doar să scrie, rușinea unui țăran care vrea doar... vaca lui care dă lapte, nu vaca europeană, sau în competiție cu vaca europeană reglementată și ștampilată până-n urechi, al cărui lapte ajunge în Someș. Noile oligarhii nu sunt cele pe care le doreau eliminate grecii. Noile oligarhii trăiesc, se alimentează din aceste reglementări destructurante. Nu funcționează după modelul mafiei, reperabile prin construcția legal-ilegal, nu sunt doar o simplă moștenire a „ipocriziei burgeze”, a exploatarea de clasă. Sunt ceva mai mult. Ele acaparează vizibilul, modul de a accede la vizibil (una dintre pârgii e înlocuirea clasei cu *statusul*, concept infinit mai insidios și reproducând inegalitatea socială cu și mai mare succes). Nu are niciun rost să ne iluzionăm că un *oricine* tras la sorți ar putea spulbera puterea lor... Ar putea-o face doar auto-distrugându-se... Ceea ce e valabil pentru ecologie, e valabil și pentru indivizii produși într-un sistem care se bazează pe o putere care politizează, excluzând politicul: „save the planet, kill yourself!”

cărți în actualitate

Între armonie și dizarmonie

Gheorghe Pașa

Marian Dragomir
Carte cu măști
 Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2012

La editura Grinta din Cluj-Napoca, în colecția „Poezia 9” coordonată de Adrian Suci, a apărut, de curând, volumul de versuri *Carte cu măști* de poetul ploieștean Marian Dragomir. Cartea are 97 de pagini, 41 de texte, format personalizat (landscape, 130x190), copertile și desenele interioare aparținând autorului. De asemenea, așezarea în pagină a textelor pare a fi în acord cu procesul de „dereglare a simțurilor” impus de multiplele oglinzi (măști poetice) în care se privește e(on)ul liric.

Față de primul volum, „Stihuri pentru viața mare”, cel de față reprezintă un progres semnificativ, atât prin formula poetică neoavangardistă, prin delirul programatic, prin tematica abordată, cât și prin imaginarul poetic și ideatic. Volumul dezvăluie un peisaj interior și exterior discordant, unde un ins ironic, sarcastic, epatant, revoltat, cinic, dar și drăgăstos, melancolic, ne plimbă printre sunetele sale de pian dezacordat, până să îi găsim, în final, adevărata muzică interioară și chipul de dincolo de măști. Te întrebi de ce are nevoie omul acesta de atâtea măști, de ce își acoperă tandrețea cu masca damnării? Nu este o rebeliune chiar nouă în literatură, dar, dincolo de modelele avangardei interbelice, ni se descoperă, pe rând, fețele ascunse ale unei personalități conștient multiplicată, grotescul unor situații, cioburile multicolore din care trebuie să refaci oglinda în care s-a privit, înaintea dezastrului, chipul adevărat. De la primul până la ultimul text, autorul ne trece prin cele mai contradictorii stări. Se vede, totuși, că spontanitatea emisiei verbale este controlată, parcă, de la un adevărat tablou de comandă, la care s-a așezat un tip cerebral, altul decât purtătorii de măști. Din când în când, îi mai cenzurează pe neobrăzați, atunci când au ieșit prea mult din canoane, rătăcind busola. Textul final, de fapt, este cel în care eul esențial iese la lumină dintre măștile alterității.

Discursul poetic nu este unul linear, dimpotivă, se trece, uneori în același text, de la notele sentimentale și romanțioase, la negarea acestora, prin pasaje total opuse ca viziune, când pare a se lua totul peste picior, numai sentimentul în sine nu. Distingem, astfel, sub acele măști ale alterității despre care vorbeam, și pe insul bonom, care vorbește despre sine cu un umor reținut, și pe saltimbancul care face saltul spre marele necunoscut, și pe revoltatul nietzscheean, pe cel care se pune în pielea personajului sâstisit de sine, căutându-se printre cioburile unei existențe ostracizate etc. Dar semnul biruinței omului asupra vâltorilor existenței răzbate ca un katharsis din structura profundă a multora dintre texte.

Dacă ar fi să îi găsim afinități poeziei de aici, am putea spune, în ciuda absenței semnelor intertextualității, că uneori e mai aproape de absurdul ionescian (dovadă a asimilării ideicii din piesele celebrului dramaturg, despre care Marian Dragomir a și scris), alteori de cel urmuzian (în special în prozopoeemele: „Garsoniera de la trei”, „învățarea”, „Poveste de aiurit nevertebrate”, „Odaia introspecției”) sau de Sașa Pană (de fapt, în

volum se află și o pastişă, „ritmuri”, după poemul „Cadența inimii”). Sigur, acest lucru nu excude maniera personală a autorului, chiar dacă, asemenea suprarealiștilor, recurge la dicteul automat. Totuși, este foarte greu de spus dacă poezia de aici este doar o *ars combinatoria* sau mai mult de atât. Fiindcă lipsa austerității lingvistice nu înseamnă neapărat și forțare semantică, obscuritate, formulări bombastice, delir lipsit de substanță, dimpotivă, surpriza constă tocmai în aceea că poeziile mustesc de sensuri care se caută unul pe altul, într-un discurs eteroclit. Poate uneori registrele limbii sunt prea amestecate, iar unele cuvinte cad asemenea nucii în perete. Spre exemplu, în poezia „iubirea”: „vrei oxacilină pentru tâmpile/ care aprind în van/ un foc de fericire” (p. 8). Însă, în general, Marian Dragomir știe că nu poate lua cu totul în răspăr limba, fiindcă acesta se răzbuună în cele din urmă. Faptul că, asemenea fracturiștilor sau altor reprezentanți ai douămiismului românesc, autorul violentează uneori limba, nu înseamnă că ar fi o ieșire totală din canoane, o încălcare a convenției, ci, mai degrabă, dorința (voluntară sau nu) de epatare, dezolat de incapacitatea simțului comun de a se elibera de clișee de gândire și de expresie.

Dacă ne referim la temele și motivele predilecte ale volumului, acestea sunt, de cele mai multe ori, cele consacrate: iubirea, timpul, viața ca teatru, lumea ca vis, deșertăciunea, angoasa, orașul, macabru, tenebrele, angoasa, oglinda, nelipsind cele mai noi: poezia străzii, a canalelor, a spațiului casnic etc. Iubita poetului este fie „femeia făurită”, creată din infinit, „fără brandul made in china” (p. 10); fie cea cu „o aluniță înflorită” care îl disprețuiește pentru „bobocii smulși din gură” („ea”, p. 12); fie aceea „cu pistrui pe mâini și stele pe spate ca un scarabeu” („femeia”, p. 14) etc. Viziunea e total antiromantică, dar nu se poate spune că erosul nu ar fi dimensiunea care dă sens demersului poetic al autorului. Fiindcă iubirea este blestemul și mântuirea sa. De aceea, și revolta se stinge, de multe ori, în note senine. Pentru că poetul „își făurește” Galatea sa, de care se și îndrăgostește: „o femeie să facă amor/ e aerul ce-l expiri și-l inspiri din țigara de pe masă/ ca și cum viața ei sentimentală/ s-ar distruge sub bradul de crăciun/...// dar femeia știe că este frumoasă și îi ajunge/ ești frumoasă// fără să mă retrag în vorbe din eminescu/ cum fac băieții de prin bloguri/ în situri deșucheate și banale/ iar ea să rânjească/ cu dinții albi ca în reclame// creez o femeie cu visele dilatate/ și pupila pâlpâind intravenos de iubire// domnilor creez o femeie cum nu ați mai gustat/ să o curme propriul ei sânge ca omida/ o femeie drăgăstoasă un fruct zemos/ și care mă va lăsa/ mă va implora să o răvășesc” („femeia făurită”, p. 10-11).

Dacă ne referim la angoasă, trebuie să precizăm, de la început, că viziunea auctorială nu este una gravă, fiind, mai degrabă, împănată cu himerele subconștientului, trecută prin filtrul unui umor surâzător. Adică se poate spune că poetul aruncă vitriolul în ochii realului și apoi are grijă să prepare un balsam din nufierii cei mai fragezi. Iată, în acest sens, una dintre cele mai reușite poezii ale volumului, „papucii” (p. 22-23): „papucii muierii erau primitivi/ o caricatură din desenele anilor '30/ dar nu știam să alerg cu ei în jurul patului/ așa că mergeam desculț/...// uneori mă scărpinam



de atâtea răceală/ oul piciorului dădea cu abisul în mine/ și crăpa invidia că nu pot să alerg precum alții// nu te criza că te mănâncă mai tare/ spunea vecinul de la trei/ iar eu mușcam din iubirea oacheșă/ cu pâine și smirdan/ și gândeam cam de câte tălpi/ am nevoie să ajung în patul ei”.

Dacă ne referim la maniera urmuziană utilizată uneori, putem avea în vedere un pasaj din poemul „Poveste de aiurit nevertebrate”: „Pe sub poale îmbracă poeme pe care le izbește pe timp de ploaie, gândind o diegeză suficient de zemoasă pentru a se putea da cu barca după sistemul de măsurare hidrologic al metaforelor/.../ Anunț: /se vinde la fabrica de bărci o plută pentru fiecare miriapod ce aiurează/” (p.41).

Dintre poeziile volumului, mai reușite ni se par următoarele: „femeia făurită”, „papucii”, „vinovat”, „mărturie”, „lacul”, „Poveste de aiurit nevertebrate”, „cadavru metaforei”, „nașterea”, „tabloul”, „masca”. Credem că este important, pentru o cronică de carte, evidențierea versurilor care surprind prin originalitatea viziunii: „de la ultimul vis carnea înfloresce sub noi/ iar groapa surâde/ în colțul gurii” („Clipe”, p. 30); „și mă gândesc/ la femeile care mi-au dăruit prunci morți/ ori prietenii cu care am sacrificat viței fragezi/ la lumina sâgelui alb scurs din camioane” („Mărturie”, p. 33); „ăștia-s pescari ca niște prunci/ vorbesc cu peștii și visează când dorm” („lacul”, p. 37); „mi-am plănuit (re)nașterea din cauză că era prea umed în univers/ nu puteam să pășesc în lumea asta/ ca un avorton fără de suflet/ ar fi fost indicat să mă mai fi lăsat în tremurarea pântecului/ unde își arunca mama lumea măcar o veșnicie/ dar lângă mine era un pântec de pietre care îmi zgâria/ pielea necoaptă ca un descântec/ ce făcea foamete mamei să mă respingă” („nașterea”, p. 58); „salvarea mea este cuvântul/ verificat cu gânduri și idei/ construiesc un zid marcat pe timp de criză/ joc din strălucirea măștilor/ șoptesc totul ce nu înseamnă nimic” („masca”, p. 94). și cum se putea încheia mai bine acest volum, decât printr-o altă autodefinire: „cine sunt eu/ sunt cel pe care îl știți/ sunt oamenii pe care i-ați întâlnit/ masca vieții voastre”. Abia în final se devoalează ceea ce deja bănuiam: că „măștile” eului poetic nu sunt, de fapt, decât ipostaze ale umanului din noi, cei dornici de desăvârșire, dar și aflați în lupta cu tenebrele care ne înconjoară.

În ciuda unor imperfecțiuni formale și de conținut, cum ar fi exacerbarea limbajului, fără a ținti neapărat expresivitatea, impresia de obscuritate, pe alocuri, unele mici erori de redactare, fără a schimba sensul enunțurilor, inserția nepotrivită, uneori, a oralității, *Carte cu măști* păstrează suficiente atribute ale unei scriituri reușite, chiar dacă nu spectaculare.

Rodica Braga și poemele trecerii

Irina Petraș

Antologia *Vânare de vânt* (Editura Tipo Moldova, Colecția *Opera omnia*, nr. 139, Iași, 2012) apare la 40 de ani de la debutul editorial al prozatoarei (*Sângele alb al pietrelor*, povestiri, 1972) și la 17 ani de la cel al poetei (*Neliniștea cuvintelor*, 1995). Diferența de vârstă dintre cele două ipostaze nu are, însă, nicio însemnătate. Rodica Braga este o scriitoare deplină, cu acces egal la mai multe modalități ale expresiei literare, căci rostul scrisului se ivește, și în cazul ei, dintr-o nevoie fundamental lirică a sufletului uman, aceea de „a prinde sensul lumii...” (G. Călinescu). Tema de luptă și de strategie a romanelor și a plachetelor de versuri e, sub înfățișări diferite și cu tonalități de un larg ambitus, una și aceeași: neobosita nuanțare a trecerii. Sau, altfel spus, radiografierea iubirii, ca stindard al vieții, implacabil străjuită de moarte și frântă sub miresmele acesteia („sunetul / proaspăt al iubirii, / dezlănțuit în trupuri / ca un chiot al morții”).

Verbalizarea minuțioasă este pentru eroinele prozei Rodicăi Braga (vezi *Singurătatea pământului*, *Maia*, *Fluturii de noapte* etc.) „mod de a-și învinge boala, teama și singurătatea”. Logica strânsă, dar generoasă și melodia stranie a sintaxei amintesc experiența excelentă din *Comentarius perpetuus* în care prozatoarea ținea piept, într-un mod remarcabil, schimbului de „replici”-parabole cu Mircea Ivănescu. „Băltirea” sensurilor existențiale este receptată ca provocare, iar exactitatea voluptuoasă a detalierilor tatonează „viața adevărată undeva în adânc”. Spovedania personajelor se lasă înfiorată liric. Un înveliș vulnerabil și vulnerabil este contracarat de cruzimea abstractă a introspecției, de impudoarea analizei, de efortul de a extrage eternul din deșertăciune. Spaima și neliniștile sunt identificate cu neseacă sete endoscopică. Frica de moarte, „picotind ca o felină în sângele” femeii pe care și vântul o poate răni, îi conferă nu resemnarea abulică, abandonul, ci, dimpotrivă, puterea de a merge mai departe în ciuda durerosului sentiment al efemerității. „Totul e grav și important într-o viață de om”, chiar dacă oamenii cu spiritul lor mutonier se complac „într-o găfăială ce-i împiedică să audă liniștea cu care moartea se apropie de ei”. Atentă la „luminiscenta fulgurantă a fiecărei trăiri”, prozatoarea recepționează viața dinlăuntru vizuini lunate ca sonoritate difuză, ambiguă, precum muzica, și la fel de greu de tradus în cuvinte. Deși sufletul rămâne „o mare confuzie. O nemângâiată nostalgie. O spaimă rece, tăioasă”, muzica de fond a interiorității e aproximată prin „scurte străfulgerări”. O senzualitate fremătândă pentru care moartea însăși, „cel mai viu act al vieții”, trăită intravital, consacră eforturile înspre durare.

Toate acestea sunt valabile și în cazul poemelor. Ele cresc paralel cu proza și învâluie concentric același miez tare al analizei: *trecerea*. Proza vibrează nu de puține ori poematice, iar poemele au o poveste discretă în fundal. În tot scrisul autoarei, o visceralitate difuză adaugă sânge unei analize de vibrantă intelectualitate. Reflexivitatea informează fiecare detaliu înregistrat de privirea mereu atentă la modificări

de lumină și umbră, gata să interpreteze îndelung, să comenteze când pentru sine, în nume propriu, când ca martor, vorbind în numele tuturor muritorilor, înfățișările trecerii. Scriind sub amenințarea golului, a zgomotului, a dizarmoniei, poeta construiește armonii de spart coexistențele impenetrabile. Non-comunicarea e marele rău al veacului numit „al comunicării”. Dereglarea lumii e preponderent acustică, trădările sunt anunțate de *zgomote*, lumina însăși *hohotește*. Povara de melancolie e sporită de tânjirea după un *chiuit* al verticalității pierdute ori după *gânguritul* pur al visului tânăr. Poemele se drapează în feminine mătăsoase – *trufie*, *trezie*, *durere*, *speranță*, *moarte* înflorită ca o *petală* în chiar *miezul vieții*, *moliciume*, *vinovăție*, *catifelări de muguri*, *mlădieri* etc., încercând să se apere de salva cuvintelor *zornăitoare*, de *glasul de gheață* al uitării, de *vuietul* nopții. Agresată de forfota obiectelor ce alcătuiesc *bezna diurnă*, poeta visează *tăceri* involburate ca o melodie, iubiri *mute*, *rătăcitele sunete* ale mirării.

Încă din *Neliniștea cuvintelor*, e prezentă o invitație la luciditatea jupuită a dezincântărilor: „haideți să mergem spre albul regal, / spre albastra certitudine / a frigului. / spre coaja micșorată a orizontului / adunat, încovoiat peste noi / ca piețița albușului / din ou”. Oul, ca simbol al transparenței, al rodului, al purității („hieraticul gest / al mamei de a ridica oul, / venerându-l, pentru a-l privi în / lumină, să se asigure că-i proaspăt / și pur. celebra transparență”), va reveni când și când (*pasărea și zborul*, ca toate succedanele lor bune și rele, sunt metafore obsesive), rotunjindu-se în cel mai nou volum, *Senin ca-n ou*: „oul crăpat / al speranței se rostogolește / la întâmplare sub / căldura mea subțiată, bruscat / de mișcările-mi / dezordonate de pasăre ce-a uitat / adăpostul să-și încropească”.

Când „ochiul de bufniță al singurătății / decupează mici sfere de-ntuneric / și le adaugă luminii”, iar sfioasa iubire târzie e atinsă deja de surpări, visul – consubstanțial poeziei, ținând de fantasmă și ambiguitate – rămâne soluția lirică predilectă: „singurătatea perfectă din vis, / cercul pur al universului / rotunjit cu tandrețe peste mine. / la hotarul dintre apă și cer, / trup fără prihană, bulb de bucurie / eram. apa verzuie, mai moale ca mătasea, / în valuri mari se hârjonea. / cu zumzet cald albastru-mi bolborosea / prin vine. nici pasăre, nici plantă, / nici ființă omenească / spre care să mă-ntorc, / rostiri să ne unească”. Moartea însăși („fiecare sângerăm / de moarte”) pânđește „fragedul zbor de rândunică al iubirii” cu „pliscul neîndurător al acvilei / perlându-mi trupul cu broboane / de-ntuneric”.

Mama, personaj stăruitor, omniprezent în scrisul Rodicăi Braga, are forța de a țese viața în jurul ei, căci o însoțesc misterul, vibrația, lumina. Când moare (moartea mamei este cea mai directă, mai cutremurătoare experiență a morții dată omului), ea dezzechilibrează cuibul însuși al ființei, ca în *bun rămas*: „eu văd cum privirea își fuge, se înmoaie / ca o tijă de crin, întorc capul, te cert / și-s nervoasă în van. nu te iert, nu te

Rodica Braga

vânare de vânt



iert, / prea ușor îți pleci capul, prea învinsă / te dai. pregătită nu sunt să-ți iau locul și, / neocrotită de tine, de nimeni, să privesc / drept în moarte, ca-ntr-un cearcăn de stea.”

În *A doua neliniște*, „moartea vine / ca o leoaică, / pasul victoriei / pulsează în trupu-i / regal”. Semnele ei se înmulțesc, îngreunând pașii poemului: „ore repezi, / - trupuri decapitate - / pe-alături se scurg. / timpul prășește / în grabă / puterile iuți / ale nopții”. Iubirea are „gust de rană proaspătă”: „în dragoste s-a făcut târziu, / târziu ca-n sfârșit de duminică. / veninosul albastru ne îngheață privirea, / oasele noastre leagănă frigul”. Cuvintele se bulucesc revelându-și zădărnicia, „revărsarea cleioasă de gânduri / în lanțuri ne ferecă trupul”, „sub o zodie a izolării respirând, [...] ne unește / aceeași, unică, ultimă / năucitoare spaimă”. Extenuarea (fericită) în urmași e și ea prezentă, ca-n *fiului cel mic*: „în tine sunt și eu / și ce-a mai rămas din ai noștri, / e albul ce miroase a crin, / e verdele cu sunete înalte, / e somnul roșu al macilor striviți / și-ntunecarea trupului hain”, însă povara morților de sânge (vezi volumul *Stacojiu*) vlăguiește: „cenușiu ca blana de viezure, / soarele mișuna nevăzut / prin galerii prăbușite de nori, / iar tata lupta să-și aducă / pe lume, pe temuta, / pârda lnică doamnă. / ca un prunc nevinovat / se năștea moartea lui, / colora ziua cu vineții / durerii, / prelunga viața / cu sunetele mirării”. Trupul, prea strâmt și prea vulnerabil, pradă orelor care rănesc, e tot mai adesea receptat ca trădător: „seninul trupului / se colorează în verdele / spaimei”, „se desface în tuburi / de orgă”, „o, oboseala de-a mai / împinge prin trup / sevele subțiate, / singurătatea sângelui / lovind în țărnam umbros, / din care stoarsă-a fost / căldura precum / o măduvă din os”. Poemul – „ceasornicul trupesc / diluat într-un tempo / letal. / în loc de sânge, / inima-mi pompează / cerneală, clorotice / litere, alergând prin / artere, cum peștii sloboziți / în acvarii nătânge. / între timp, viața...” – depune mărturie despre murititudine, privind „dincolo de noi, / în viitoarea noastră / absentă” („înghițiți de viață / ca de-o gură lacomă, / ne pierdem respirația / străbătând în goană / teritorii ale spaimei, / amnezii irecuperabile / ale trupului. / atinși de trezie / ca de-o boală, / ne subțiem / ca să facem / mai ușoară trecerea, / ne prelingem ca o lacrimă / pe-un obraz împietrit. / ajunși dincolo, suntem doar / cădere pură”) și rostind întrebări înfricoșate: „și





dacă moartea / neliniște mai mare / decât viața este? / tăcerea ei, cântec difuz / reverberând ca orgile / sub bolți umbroase? Față în față cu propriile spaime, se îngână ultime zvâcniri ale risipirii spre celălalt, în poeme ale comuniunii de destin: „căderea-n spre moarte”. Spaima se joacă între *tandrețe* și *stupoare*, pe o partitură avară, tăioasă, dar mereu „unduită” și deschisă comentariului coral. Așa se explică, de altminteri, trecerea pe nesimțite de la *eu* la *tu* apoi la *noi* și din nou la *eu*: „stau în mine însămi / ca într-o melodie nedefinită, / alunec între o notă și alta / cu imprecizie infinită...”

În *Visul Bufniței*, versurile se intonează din nou sub semnele morții: „sumare moartea / ne trimite. în catifele / și mătăsurii, abil și-ascunde / chipul de cânepă topită. / pe negândine încearcă, / în clipele când ne-nfruptăm / naivi din dulcele prisos / ce face viața să palpate. / se furișează tandru-n lucruri, / își pune-n ochii goi luciri vâscoase, / gătită foc-și-ncepe suie pânda, / cât timp noi proiectăm negoțuri păguboase, / ne târguim la sânge cu propriul nostru / gând, cel orb și fără de auz. / urcăm și coborâm în vârste, / ne vindem umbrele la preț redus”, tentând, eroic, o recuperare a verticalității în pofida lor: „cred doar în puterea eliberării / dintre maluri ierboase, / în fețele schimbătoare ale lunii, / în pulbera de soare / ce-i platoșă trupului, / în verdele vulnerabil al copacilor, / în bătaia ritmică a inimii mele / și-n incendiile ce-mi pârljolesc, / sporadic, mintea, până la albul / înfricoșător al giulgiului morții”, dar „mătasea cărnii / abia mai sprijină / cuvântul / ce-n spuma gândului / se-neacă. / mori amănat, / zi după zi, / te alinți în moartea-ți / generoasă”.

Experimentarea verbalizată a morții continuă în *Făptura de raze* și în *Senin ca-n ou*, reconsiderând obstinat puterea cuvintelor de a se împotrivi răului: „o, cuvintele, nesperată / izbucnire în lumină / a materiei cumiți, răsar / din huma din noi, / înmuguresc și rodesc, / plante fierbinți ce topesc / bruma / pritocitoare de moarte”, și degustând coincidența de destin cu universul: „niciodată durerea nu-i doar a noastră, / a mărunțului trup / ce-și contabilizează florii, / ea este, vezi bine, și-a florii, / a lunii, a lupului încolțit, a ninsorii, / este un fel de a fi al furtunii / ce schimbă geologii / și fața lumii”. Ființa în restriște traversează ultimele primejdii ale vieții, visând la bogata știință a morții intravitale: „o, ce minunat animal / am putea deveni, / dacă, tot timpul, sabia / morții vertical ar luci / în neștiința din noi”, și se înfioară o dată în plus: „ca două picături de sudoare, / așteptând moartea să ne zvânte. / atunci vom afla negreșit / dacă veșnicia doare”.

Poezia Rodicăi Braga are un timbru propriu, modulată volum după volum, cu un elegant echilibru între cântecul înalt-reflexiv al modernității și frângerile de ritm ale postmodernității dez-vrăjite.

e-mail din Chișinău

Dumitru Crudu, basarabenii archaeoptericși și Omul amestecat

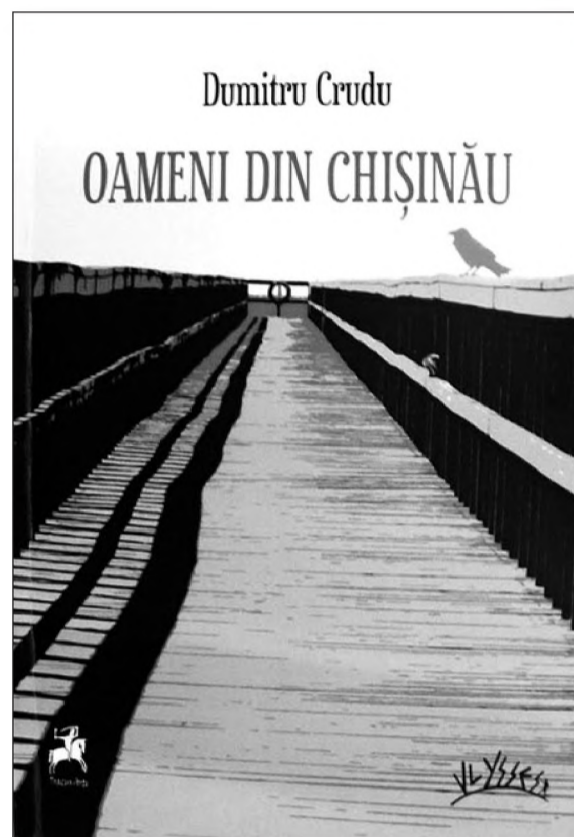
Maria Pilchin

Era prin mai, la Chișinău, anul acesta, la un colocviu internațional de literatură despre totalitarism și posttotalitarism în lumea literelor. Comunicări, discuții, polemici. La un moment dat Dumitru Crudu a vorbit despre *omul amestecat*, basarabeul ca melanj cultural, social și etnic. Ideea aceasta m-a blocat. *Homo miscelaneus interriveranus*, asta îmi veni în minte, un fel de *Archaeopterix*, care de data aceasta nu avea atât caractere reptiliene cât și aviare, ci se anunța a fi antropomorf, descoperit cumva de arheologii săpători în idei. Dumitru Crudu explica natura acestui metisaj, felul în care scriitorii basarabeni vorbesc despre aceasta în cărțile lor, mie însă îmi stătea mintea în loc. Atunci îmi veni dezlegarea unor polemici interioare, atunci am găsit explicația multor retorisme auzite nu o dată pe la colțuri de mese intelectuale.

De fiecare dată când trec Nistrul sau Prutul mă surprinde faptul că întâlnirea cu Alteritatea ține de unele stereotipuri prin care sunt abordați basarabeni. La București basarabeul e luat, de multe ori, drept rus, la Moscova, trece drept (român) naționalist. Această scindare schizoidală durează deja de 200 de ani și el e conștient de propria dedublare. Urmăresc, de la un timp încoace, tiparul acesta socio-etnic: basarabeul. În toate activitățile lui, luată istoric, politic, cultural, există frustrări și complexe profunde.

Basarabeul. Un român format în „sânul” culturii sovietice și cel al limbii ruse sau un rusofon care cunoaște (cât de cât) limba și cultura română. Blocajul și complexul cultural e prezent în ambele cazuri. E complexul perifericului, omului de diasporă, un patriotism etnic în afara patriei, clișeism național și identitar. Aceste două tipuri umane se comportă foarte specific în capitalele celor două limbi (București și Moscova), ambii similar, în mare parte sunt ... mai naționaliști decât omul care e la el acasă! Majoritarul etnic, crescut cu cinematografia sovietică și cu marile romane rusești din secolul al XIX-lea, trecut prin școala și universitatea sovietică, respingând cei douăzeci de ani ai săi, pentru a schimba totul prin anii '90, citind autori români și învățându-și propria limbă, pentru a arde etapele propriei formări în matricea limbii și culturii sale naționale, el ajunge azi să fie un reprezentant tipic al acestui amestec.

Dumitru Crudu, în ultima sa carte *Oameni din Chișinău* (Tracus Arte, București, 2011) aduce aceste două „personaje” într-un un ring livresc unde se boxează cu valori, clișee și viziuni politice. Omul de o parte și de alta a baricadei, asta s-ar părea să se întâmple aparent în această carte. Adică ea poate fi citită cu succes și așa, societatea scindată în două, una atrasă de polul estic, alta de cel vestic, una votând cu tricolorul, alta cu nostalgicul stindard ce arborează secera și ciocanul. Cele două extreme se întâlnesc însă în cotidian, în patul conjugal, în bar, în Piața Marii Adunări naționale, în transportul public și la urna electorală. Extremele conviețuiesc. Așa am citit această carte inițial, în această cheie am și scris despre ea în reviste din Republica Moldova și



România. Dar acest *homo miscelaneus* declarat de Dumitru Crudu mi-a dat peste cap proiectul critic, mai bine zis, l-a răsturnat, dându-i o altă configurație, omul scindat, dedublat, schizoidal s-a transformat în *omul amestecat*, mult mai adevărat, azi când nu putem vorbi despre purisme.

Am trăit senzația aceea când nimeni nu îți spune că nu ai dreptate, dar tu o știi și asta contează. Am recitat cartea lui Dumitru Crudu *Oameni din Chișinău*, am regândit-o și am găsit în ea acel amestec, borgesian l-am găsit, cu eroul și trădătorul conținut potențial de aceeași persoană. Personajele din cartea *Oameni din Chișinău* nu sunt nici trădători și nici eroi, ele sunt oameni amestecați care înclină într-o parte sau în alta a balanței identitare, dar această stare poate fi modificată cu ușurință de atmosfera geopolitică a momentului. Or, identitatea basarabeanului este cea a esticului bipolar (scriu asta cu două zile înainte de a veni Angela Merkel la Chișinău).

Esticul. Iată verdictul. Esticul postcomunist, postsovietic. Iată adevăratul verdict, un verdict kafkian care te împinge subconștient la suicid ideatic și de poziție. Ce este estul, dacă îl definim în mod geografic? Ceva ce face parte din Europa și totodată se rupe de ea? Un fel de corp străin în matca europeană?! Prezența estului se simte pe acest continent al vechilor tradiții și valori, dar, pare, doar ca un pol definitiv. De fapt, Europa, așa ceva există? Unde sfârșește aceasta? Pe Prut? La Ural? Unde?!

O minte occidentală tinde să respingă orice ține de sfera *outdoor*. Toleranța, da. Marea lecție a toleranței occidentale. Doar că ea presupune un centrism. Cel de tolerează este centru lumii, *axis mundi*, Celălalt să fie fericit că este tolerat.

Conceptele străine mentalității occidentale sunt acceptate în Par(ad)isul european doar ca o temă exotica, un fel de stranieți simpatici. Tot însă ce nu e simpatic apare ca ceva care șochează mintea occidentală (comunismul a șocat și mai șochează în vest, uitându-se că laboratorul acestuia a fost o minte vestică, afirmăm fără resentimente, în formula lui Harold Bloom și fără căutarea vreunui țap ispășitor). Îndelungul dialog istoric dintre Vest și Est lasă un con de umbră peste cel din urmă, acesta mereu contestându-și oponentul geografic. Dar apare întrebarea retorică din vechiul banc sovietic despre evreul întrebându-și interlocutorul care afirma că în vest toți o duc rău: „Dacă la ei (în vest) e atât de rău și la noi (în est) atât de bine, de ce la ei e atât de bine?!” Iată marea întrebare, echivalentă cu cea hamletiană pentru estul frustrat.

Pe 4 septembrie, la Chișinău, a fost deschis oficial Centrul de Dramaturgie Contemporană în incinta Uniunii Teatrale din Republica Moldova. Nașterea centrului se datorează unui dramaturg – Dumitru Crudu, unui actor și regizor – Sava Cebotari și unui critic dramatic – Dorina Khalil-Butucioc. După un spectacol lectură *A doua zi*, autor Dumitru Crudu, regie: Sava Cebotari, cei prezenți au polemizat despre teatru, basarabeni și omul amestecat. Purismele țineau de retorica celor din generația înaintașilor noștri, prezenți și ei la eveniment, or, după '90 *homo sovieticus* basarabean s-a transformat în omul purismelor etnice. Textul lui Dumitru Crudu contura un alt portret uman, cel al omului metisat cultural. Regizorul Mihai Fusu venea cu o altă formulă, cea de „barbarie și civilizație”, barbarul fiind tipajul omului agresiv și categoric, ideea omului în afara unui dialog cultural cu Celălalt.

Ortega y Gasset, în unul din eseurile sale se referea și la micile culturi. Basarabia nu poate avea o cultură proprie. Noțiunea geopolitică de stat de frontieră nu îi permite acest lucru. Între Nistru și Prut putem vorbi despre *crossculture*, termen american ce vizează anumite intersecții culturale, dar mai exact ar fi să vorbim despre un amestec cultural, o definiție mult mai apropiată de realitate. Un amestec specific, făcut și cu sânge. Acest melanj cultural, acest metisaj produce un om amestecat, în formula lui Dumitru Crudu. *Homo miscelaneus*, iată portretul robot. Scriitorul, publicistul și editorialistul german Ulrich Schacht, la același colocviu literar despre care am vorbit mai sus, alături de Dumitru Crudu, vorbea despre o istorie amestecată, mai bine zis amestec de istorii, căci fiecare cu istoria sa, și despre asumarea ei cu deminante de către orice națiune. Or, complexe se depășesc doar prin asumare și detașare, iată lecția încă neînsușită de basarabeanul frustrat istoric.

lecturi

Întoarcerea lui Ioanichie Olteanu

Ion Pop

Despre poezia lui Ioanichie Olteanu, „al patrulea poet cerchist”, s-a scris mai degrabă aluziv, cu câteva excepții, printre care confrății Ion Negoitescu și Ștefan Augustin Doinaș, în așteptarea mereu nesatisfăcută a publicării ei într-un volum. Acesta s-a tipărit, în sfârșit, prin grija atentă a poetului și criticului Ioan Milea, sub coperte și cu litere elegante, la Editura Eikon, sub titlul *Turnul și alte poeme*. E un act de recuperare necesar, realizat abia acum, la un deceniu și jumătate de la dispariția autorului. Textele reunite aici nu sunt multe, dar ele certifică ceea ce se tot spunea despre valoarea scrisului acestui intelectual discret, care a fost și primul redactor, în 1957, al seriei noi a *Tribunei*. (Înființase și o altă *Tribună*, „nouă”, în 1947, tot la Cluj, împreună cu Ion Lungu și Pavel Apostol, a fost apoi redactor la *Contemporanul*, redactor șef la *Tânărul scriitor*, la *Tomis*-ul constănțean, director al Editurii Eminescu, redactor șef al *Vieții românești*...). Un foarte bine alcătuit aparat critic, cuprinzând cronologia vieții, bibliografia poeziilor apărute în reviste, publicistica, traducerile, referințele critice la operă, o evocare și poeme dedicate de Ion Horea, vărul poetului, acompaniază prezenta ediție, precedată și de o frumoasă prefață semnată de Ioan Milea.

Poemele scoase acum la o a doua lumină sunt opera unui scriitor care, în societatea cunoscuților „baladiști”, Radu Stanca și Doinaș, îndatorați ca formulă tradiției germanice, practicanți ai unui discurs rafinat sub aspect formal, foarte atent la armoniile muzicale ale versului, venea spre formula baladescă după ce trecuse (rapid) prin experiențele antiestetizante ale numitei „generații a războiului”, între Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu ori Ion Caraion. În cele câteva poeme de început, se simte deja nota ironic-relativizantă a discursului ce învecinează sintagme prețioase, convenționalizate, ale liricii, cu deschideri către „proza” cotidiană, în montaje realizate totuși cu o anumită discreție, departe de orice retorică neoavangardistă. Aerul degajat, cu neglijențe mimate și în imagistică, și în prozodia

tulburată ritmic, dă acelor poeme o culoare de ușoară frondă anticonvențională, cu libertatea celui ce frecventase deja și poezia mai tradițională, și cea modernă. Un *Poem* care deschide volumul ne introduce în acest joc cu formulele moștenite, subminându-le elegant, trădându-le artificialitatea, chiar în legătură cu actul scrierii textului: „Nepoposind în foșniri diafane,/ Prințul de carton pășea prin dimineți însorite,/ visurile îi biciuiau ochii/ Și-l încingeau ca niște liane.// Durerea-nchisă-n care nu răspundea în el/ și stelele făceau pe coală tumbă/ până când simți pe lângă tâmpile/ multe fâlfâiri de columbe”. Se constată imediat prezența recuzitei, de la „foșnirile diafane” la „fâlfâirile de columbe” (în continuare vor apărea și „acordul de vioară”, drept corespondent al stării de spirit romanțioase, „zâna”, „pajiștea coclită a inimii de scrum”, desueta „doamnă legănată-n visuri și berline”), întâmpinată cu degajare ludică, într-o atmosferă în care „amurgul se spânzura de copaci”...

Aerul de „vacanță” e luat și într-un alt poem ce pare a elogia „viața la țară” pe un ton voit convențional și lejer, ajungând să sugereze chiar despățirea de „literatură”, atât de caracteristică spiritelor nonconformiste: „Ce bine e să stai la țară/ într-un sat cu arbori și vite,/ să-ți petreci vacanța de vară/ trăind zile senine și liniștite.// Aici suntem departe/ de orașul cu clocotul lui de păcate,/ de izul lui negru de moarte,/ de literatură și luciditate” (*Vacanță*). Sub titlul *Flante și animale*, se pot înregistra și ecouri din *Privești*le lui Fundoianu, cu imagistica lor încărcată de seve telurice și de o senzualitate proaspătă: „Mi-e inima alături de câmpul cel cu lapte”, belșugul care „se leagănă în arborii sătului”, plantele care cresc „în somnul greu de vite”, „liniștea păzită de turmele de porci”, „flăcări îngropate în sexe vii și genuri/ și gesturi somnoroase și sigure-n atomi”. O altă compunere, *Bucolică*, propune însă un decor de vagă amintire eseniniană, nostalgic-sentimental cu așteptarea ceremonioasei apariții a femeii iubite... În schimb, o *Noapte la țară* revine la atitudinea *modernistă* cu mici accente de frondă peste gestică studiat desuetă a celui conștient de convenția reciclată: rătăcitorul cu „pași sănătoși și grei” pe „drumurile cu praf și vaci” așteaptă o iubită diafană, care promite o senzație proaspătă, într-o ecuație lirică ce trimite gândul până spre Adrian Maniu: „Plutești înaltă și transparentă/ atât de depărtată și totuși prezentă,/ mângâindu-mi ochii cu plesnetul de bici/ al unghiilor tale mici.// Dar nu peste mult vor izbucni cocoșii deodată./ Expresia mea va deveni mai ciudată/ pălind cu palori subțiri de dimineață”. Altundeva, tot femeia iubită va fi cea care va șterge expresiv „tâmpilele murdărite de cenușa infoliilor”, iar o *Idilă* va asocia poza convențional-romantică a îndrăgostitului cu foarte fruste și îndrăznețe imagini ale feminității: „Pe malul apei subțiate și roase/ de ale serii adieri amoroase,/ sub o salcie cu frunziș fremătător/ stătea Benedict sfâșiat de dor./ Mai așteaptă, Benedict voinice!/ Ascultă cum pe câmp urcă din spice,/ săgeata de lumină





din stea,/ un glas, o chemare, o forță grea./ La ora aceasta se întorc pe drum/ vite mari, legănate de fum;/ păstorul își atârna biciul în cui;/ vreascu arde pe vatră cu flacăra lui./ Toată ziua au jucat copile pe ogor/ în urma plugului cu fier lucitor/ care a rupt adânc rădăcina țărâni /- acuma dorm greu, grămădite, cu sânii/ apăsați pe lemnul tare,/ visând cum apa țâșnește-n izvoare"... O ciudată alchimie topește câte un ecou ca din Budai-Deleanu, din aromele de lut reavăn ale lui Fundoianu, ca să rezulte versuri de o incontestabilă noutate și frăgezime a senzației.

Iată, așadar, un soi de balans între gravitate și ironie, impulsuri sentimentale și distanțări ironice, încă nu prea apăsați totuși. Foarte curând, micul demon al (auto)ironiei devine mai activ și versurile lui Ioanichie Olteanu renunță la poetizarea, fie ea și relativizată, pentru a infuza cu „proză” un discurs poetic mai „realist”. Ca în *Camera poetului*, de exemplu, reușită certă, tablou de interior cu autopoartret de om dezabuzat, decepționat deopotrivă de monotonia cotidianului și de absența inspirației: „Aceasta e camera poetului, / camera fără ferestre suspendată în aer ca o nacelă / în fumul căreia nicio fată nu și-a lăsat tiparul șoldurilor / pure ca o medalie de platină. / Aici am visat cele mai imposibile visuri / și am scris versurile cele mai proaste / sub lumina stridentă a lămpii electrice / care arde ziua și noaptea fără întrerupere”. Nota de „decadentism” despre care s-a vorbit în legătură cu unele poeme apare aplicată propriei sensibilități inconfortabile, cu tensiuni nerezolvate - „nervi putrezi de cunoaștere” în decorurile confesiunii (*turnul romantico-decadent*, șubreț de vremuri și cu o temelie așteptând demolarea), în starea de *spleen* reactivat a unui subiect cu „umbra târâtă prin amurguri, pe sub întunecate ziduri de burguri”, frământat de „încâlcite probleme” și căutând o ieșire din starea de marasm lăuntric: „adăstând cu buzele însetate / o răspântie de claritate”, însă sceptic, necrezând „în nicio minune” (*Primiți, patru vânturi*).

Dar mai ales câteva balade au atras atenția - într-un cerc de baladiști! - asupra formulei aparte de expresie liric-narativă a poetului, *Balada iunsucceselor*, *Balada înecaților*, *Balada sinucigașului*, *Fățania teologului cu arborele*, *Balada soțului înșelat*. S-a spus despre aceste texte că exprimă o „prea dureroasă conștiință a eșecului” într-o „notă de prozaism sarcastic”, cu „jocul între real și halucinație...”, între autentică dezlănțuire și pastişă” (I. Negoitescu); s-a remarcat „luciditatea ironic amuzată”, o

„particulară maliție poetică” (Șt. Aug. Doinaș); a fost subliniată „tratarea ironic-cinică atât atât a cadrului, prin el însuși idilic, cât și a unor evenimente de natură tragică”, cu efecte de discreditare a „temelor tari” (Petru Poantă). Sunt trăsături imediat sesizabile, care vor fi șocat pe contemporanii obișnuiți cu cealaltă ținută a „baladei”, mai gravă și mai nobilă în caligrafiile ei sonore. Tonul e, într-adevăr, persiflant, cu ironii întoarse și spre sine în ipostază de ins ocolit de succese, într-un limbaj voit comun, lamentându-se convențional („Multe necazuri dau peste om în viață, / îndoieli, crize și boale, spaima și greață”, „Iată, de pildă, eu, care nutream idealuri, / amețit sunt și beat ca o barcă pe valuri. / În nicio branșă nu-mi iese cu spor, / nici în poezie și nici în amor”, „Chiar și în politică am intrat, / dar nu mă pot fâli cu vreun folos / Și aici toate, toate mi-au ieșit pe dos. / Eu scriam la ziar despre patrie și popor, / despre plugarul ce ară cu drag al său ogor”...). Printre clișee se mișcă dezinvolt poetul și în *Balada înecaților*, unde înrudirea cu Tonegaru e evidentă, iar o trimitere intertextuală la Vlahuță subliniază ironia: „și noi am iubit și am filosofat lângă lună, / băjbăind după vreo himeră sau stea /.../ Alteori așteptam moartea pe străzi, pe alei, / dar când sosea îi făceam loc și ne dădeam la o parte, / (nu ne temeam de moarte, / ci de veșnicia ei)”. La rândul său, *Balada sinucigașului* e scrisă în aceeași manieră detașată: „Să te sinucizi iarna e o idee bună / numai să fie noaptea pe lună”, „Peste răsufletul și emoțiile tale / pășesc ca pe niște vreascuri uscate”... Fermecatele ciubote de șapte poști ale poeziei scrise cu dexteritate inspirată apar aici ca „bocancii mei de șapte ocale (care) nu cunosc nuanțe, grade și carate”... În *Fățania teologului cu arborele*, cu al său protagonist „ros de mistere și plictis”, năzuind să vâneze „duhul sfânt în formă de stejar”, s-a văzut o parodie benignă la *Mistrețul cu colți de argint* a lui Doinaș, în timp ce *Balada soțului înșelat* aruncă săgeți ironice spre universul „pășunist” idealizat de sămănătoriști și spre clișeele dramei de amor, în stilul colocvial de care se uzează și în alte texte.

Replici rostite cu o voce mai gravă apar curând în scurta carieră poetică a lui Ioanichie Olteanu, care începe să dea semne de „angajare”, chemând cuplul paradisiac la confruntarea cu o lume mai vitală, a realității imediate, în plină metamorfoză: „Acuma știm că luna răsare din baltă / și mugurii din țărâna cea grea / de aceea ne închinăm la floarea învoaltă / și la focul din piatră, nu la cel din stea” (*Despre om*). În *Floarea soarelui*, aceeași idee a împământenirii, a legăturii

cu realitatea concretă, e reluată, într-o expresie eliberată de constrângeri prozodice, evocând o umanitate care „se va întoarce după lumina mea” și își va cânta iubirea „în versuri simple, într-un limbaj direct, dar fremătând de emoție”. Alinierea la noile lozinci ale vremurilor în schimbare răspunde, cum se poate deduce, și unor aspirații de despindere de starea de lăncezeală „decadentă” mărturisită în câteva poeme mai vechi („Tovarăși, semnele s-au desfăcut, lacătele au putrezit” - anunță un vers de sub titlul *Când răsare soarele*, iar într-o poezie dedicată zilei de 1 Mai, „zguduit de lozinci proletare / orașul cântă cu acești zei / multipli ai fabricilor și ai / șantierelor veacului XX / care vorbesc un grai / necunoscut enciclopediilor prăfuite și seci”). E o schimbare paralelă cu a multor poeți ai momentului, dar care sună, în orice caz, mai convingător decât versificația anostă a acelor. Clișeele verbale extrase din lozincile orei nu lipsesc nici din scrisul de acum al lui Ioanichie Olteanu, opus „stilului pieptănat cu mult dichis”, printre „urale mari, biruitoare”, intonând „imnul măreț al acestui nou răsărit”. Unele poezii cad în anecdotica cultivată în anii imediat postbelici, ca în *Balada lui Corbea* „scrisă în stil popular, pentru a vedea ce pățește omul luptător când nu este destul de vigilent și se lasă amăgit de viclesugurile dușmanului” (!), altele rimează sloganuri la ordinea zilei, ca la gazetele de perete ale epocii, îl „cântă” pe „I. V. Stalin, croind drumul perdelelor de păduri”, glorifică „drumul Cincinalului” ori îi atacă vehement pe „dușmanii” interni și din afară. Este nivelul cel mai de jos al scrisului unui poet care, ca A.E. Baconsky, de pildă, începuse foarte promițător. Tăvălugul istoriei, care a fost și al istoriei literare a acelor ani, nu l-a cruțat nici pe poetul nostru. Noroc că a fost mult mai puțin productiv decât alți tovarăși de drum. Aceste versificări, multe penibile, sunt trecute în *Addenda* ediției de față, și gestul trebuie salutat, fiindcă dă seama, cu încă un exemplu, despre vravagiile „realismului socialist” provocate scrisului unor poeți de autentic talent.

Rămâne, însă, și rezistă la orice lectură exigentă partea cu adevărat reprezentativă a poeziei lui Ioanichie Olteanu, care, cu puținul operei sale autentice, nesporit din pricini de scepticism sau sterilitate (cum, cu părere de rău, s-a mai observat,) dă seama, totuși, de forța reală a unui talent care merita să fie readus în atenția cititorului de astăzi.



incidențe

Dezodorizare, dezinfectare, salubritate

Horia Lazăr

Identificând naturalul cu vitalul și vitalul cu salubrul, optimismul social al secolului XVIII și XIX e expresia moralei productiviste a burgheziei în expansiune, interesată de acumularea bunurilor materiale și anxioasă față de împrăștierea („evaporarea”) lor. Combinate, teama de duhuri insuportabile și fantasma pierderii sub forma deficitului social inspiră proiecte de recuperare, reciclare și rentabilizare economică a deșeurilor pentru a împiedica risipa materială. Salubritatea devine astfel o afacere mănoasă, care poate aduce bune profituri, ca cazul uzinelor de ecarisaj, care tratează carcacele animale din abatoare prin ardere și lichiefiere, producând îngrășăminte. În orașe, adunarea deșeurilor e încredințată, în Elveția și Belgia, bătrânilor nevoiași – nu cerșetorilor sau pușcăriașilor. Ea se înscrie astfel printre activitățile de filantropie și de binefacere publică, ilustrate și prin instituirea latrinelor gratuite destinate atât femeilor cât și bărbaților, și prin crearea corpului de măturători publici, recrutați dintre persoanele înscrise pe listele de caritate¹. Concentrarea capitalului și a valorilor va genera, printr-o răsfrângere simetrică, nevoia narcisistă a autoexprimării ilustrate de senzualismul lui Rousseau și de căutarea poetică a fericirii campestre sau alpestre. Obiceiul plimbărilor pe munte și cultura aeroterapiei se învecinează cu tratamentul naturii ca ansamblu olfactiv în care ceasurile botanice (flori dispuse circular, ce-și împrăștie mirosurile pe rând, fiecare la ora ei) fac din miros simțul care captează trecerea timpului². Pe de altă parte, în labirintul domestic al mirosurilor amestecate („compuse”) care circulă amețitor în budoare parfumate unde oglinzi dispuse savant compun și ele, prin răsfrângeri asimptotice, imaginea femeii iubite, caracterul fugitiv al mirosurilor și dorințelor desenează o intimitate nouă, ambiguă, epurată, rezervată inițial suveranilor și celor mari: imperiul culorii transparente, inodore - albul.

Într-un amestec de utopie și utilitarism, deșeurile, reziduurile și excrementele, inițial izolate, vor sfârși prin a fi reciclate. În starea ei embrionară, morala burgheză se definește prin îndepărtarea de mulțime și prin vigilența olfactivă față de mirosurile ei. Privită ca un bun privat, sănătatea, întreținută prin salubritatea locurilor și a conduitelor umane, definește dezinfectarea socială ca pe un efect al muncii și disciplinei conjugate în imaginea societății pacificate, străină de „catastrofe sociale” precum răzvrătirile sau epidemiile, în care, în viziunea medicilor, igienistilor, antropologilor și sociologilor empirici, muncitorul ideal e proletarul *inodor și supus*³. În mediu domestic, preferința pentru aerisire – opusă ventilării – traduce nevoia creării unei rezerve de aer proaspăt – nevoie care se împacă cu prezența prafului și a pinzelor de păianjen. Camera burghezului, autonomă, fără mirosuri, flori, animale sau lenjerie murdară, e în primul rând un vast volum de aer (unele „norme cubice” recomandă 6-10 m³ de aer respirabil pe oră, altele până la 20 m³, ultima cifră aplicându-se și la cai)⁴ în mijlocul căruia tronează un pat individual din fier (nu din lemn, expus putrezirii), înconjurat de draperii – insulă igienizată, ferită de îngrămădire și prin aceasta îndepărtată de primejdia infecțiilor care apar în ferme, dughene, birouri neaerisite,

coridoare, scări, pensuni și ospicii superb descrise de Balzac.

La antipodul modelului englezesc, igiena prin aerisire nu presupune folosirea frecventă a apei, care în Franța s-a impus tardiv ca instrument de igienă. Dezodorizarea toaletelor apare după cea a băilor, iar îmbăierea precedă apariția sălilor de baie. Socotită element perturbator, care tulbură și agită organismul „impresionându-l” (motiv conjugat cu cel al trezirii simțurilor și al molicinii voluptuoase), apa – marfă scumpă până în veacul trecut – e privită ca o amenințare la adresa unui trup vulnerabil. În acest sens, îmbăierea e mai degrabă noul chip al „termalismului” cu virtuți terapeutice⁵ decât al nevoii de igienă corporală. Deși posedă o sală de baie – lucru relativ rar în acea vreme –, Balzac, sensibil la abluțiuni, a petrecut totuși săptămâni în șir scriind frenetic, fără a se rade sau a se spăla! Până în secolul al XIX-lea, scăldarea era rezervată copiilor, servitorilor supuși eforturilor fizice, minerilor și muncitorilor care manevrau uleiuri și cărbuni. Alieniștii, moralisții și ginecologii recomandă unanim îmbăieri rare, deoarece, socotesc ei, excesul de igienă poate debilita organismul, iar în cazul tinerelor femei poate aduce sterilitate. Fragmentarea toaletei prin decuparea de zone corporale („spălarea parțială”: a gurii, a dosului urechilor, a picioarelor, aflăm dintr-o *Artă a toaletei* publicată în 1827) e însoțită de refuzul parfumurilor aplicate pe piele, al fardurilor și al pudrelor, în folosul loțiunilor, pomeziilor, uleiurilor, untului de cacao și săpunului⁶. Spre sfârșitul veacului, șamponul începe să fie folosit pentru spălarea părului – practică anterioară cu rezerve – iar în materie de igienă bucală se recomandă spălarea *tuturor* dinților, nu doar a celor din față!

În secolul al XIX-lea, înmulțirea „cabinetelor de toaletă” și a băilor publice, individualizarea servirii cu apă prin dubla racordare la canalizare (la sosire și la ieșire) și îmbinarea sistemului de distribuție a apei cu cel de evacuare a reziduurilor a impulsat considerabil dezvoltarea igienei. Obsesia nouă a microbilor și a contaminării virale – purtătorii infecțiilor se pot instala în orice trup, inclusiv într-unul foarte curat – combinată cu teama de promiscuitatea săracilor care, după unii, adăpostesc mai mulți microbi decât canalele – va transforma aspectul locuințelor, tehnicile de construire a băilor publice și amenajarea urbană. Loc al intimității absolute, sala de baie – extensie a spațiului de locuit, plasată de cele mai multe ori dincolo de dormitor, într-o îndepărtare maximă de încăperile frecventate – va fi o insulă de inaccesibilitate, asemenea budoarului⁷. La antipodul confortului burghez, „baia populară” e colectivă, desfășurându-se însă, și ea, în incinte tot mai igienizate, sofisticate tehnic (pereți și plafoane impermeabile, săli lăcuite și etanșizate). În jurul lui 1890, tehnologiile igienei pot fi socotite, arată G. Vigarello, expresie a unui adevărat „geniu sanitar”⁸.

Chimia modernă distinge cinci tipuri de parfum: de flori (eterate), de fructe, de pădure, sălbatică (cu miros de piele sau de cărnuri) și cu aromă de mirodenii⁹. Spre 1860, gama vegetală cuprinde șase mirosuri elementare: de trandafir, iasomie, portocal, violete, tuberoze și al unui arbore din Antile¹⁰. Blinde și discrete, aceste arome le

feresc pe femei de nevroze, melancolie, isterie sau dezmăț – numit, savuros, „feminism”! Reverberațiile lor olfactive sugerează eleganță și distincție aristocratică – visul dintotdeauna al burgheziei –, desenând un erotism al pudorii construit pe sacralizarea și ținerea la distanță a trupului feminin, care devine seducător prin îndepărtare programată.

Distribuția simțurilor în intelectual-artistică (văzul și auzul) și vegetativ-animale (mirosul și simțul tactil) va distinge, în sîmul celei de a doua categorii, burghezul – omul mirosului epurat și al contactului fizic amînat de prelungi mîngîieri lascive, atins uneori de fetișismul olfactiv al inspirării adînci a aromelor¹¹ – de proletarul stăpînit de nerăbdarea atingerii senzuale. Remanența unor reprezentări arhaice va întări însă rezistența la igienă a comportamentelor populare, ostile aerisirii și spălării. Transpunerea „aeroterapiei vitaliste”¹², care face elogiul aerului greu din staule – animalele sînt curate prin natura lor – în refuzul de a aerisi încăperile ticsite de bolnavi sau de a spăla podelele în spitale, în săli de clasă sau în locuințe muncitorești, a dat naștere unor atitudini anarhice – împărțite uneori de elitele medicale! –, compromițind adesea eforturile administrațiilor de a stăpîni și canaliza fluxurile de aer și de apă. Pe de altă parte, credința populară în calitățile afrodisiace ale mirosurilor corporale pătrunzătoare, care ar explica fecunditatea săracilor, întîlnește exaltarea murdăriei și respingerea îmbăierii, a cărei necesitate e invalidată de firescul excreției – operațiune naturală primară. Băutul și ușuratul la pîsoar, ce ritmează lungile întîlniri la cabaret ale bărbaților, întăresc sociabilitatea masculină și oferă imaginea unui trup autoreglat, normalizat în mod spontan, care nu reține nimic dăunător și care dobîndește, prin aceasta, o puritate ascetică.

Precedată de definirea taxinomică, în secolul al XVIII-lea, a „complexelor excremențiale” (pe de o parte noroie și resturi menajere, pe de alta excremente și cadavre), și de obsesia evacuării defectuoase a conținutului foselor septice¹³, dezinfectarea Parisului prin canalizare a pus față în față, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, două proiecte concurente. Într-o optică științifică reinnoită, care, sub influența cercetărilor lui Pasteur, neglija miasmele subliniind, în schimb, pericolul microbilor, primul dintre ele prevedea folosirea apei ca simplu agent de curățire¹⁴. Respingînd vechea idee a morbidității materiei putrezite și patogenia duhorilor, susținătorii acestui proiect arată că, dimpotrivă, deșeurile aflate în putrefacție au o capacitate filtrantă benefică. Reținînd germenii infecțioși, emanațiile telurice favorizează curățirea aerului! Oroarea inspirată de cimitire dispare iar la nivel urbanistic dezinfectarea va putea fi realizată prin etanșizarea foselor septice. Confectionate din metal, așadar ermetice, aceste vase închise urmau să fie legate prin țevi de un terminal de tratare a dejectiilor, care aspira fecalele cu ajutorul unor pompe. Ermetizarea excrementelor înainte de captarea lor în uzina de tratare face reziduurile invizibile și inodore, îndepărtîndu-le de orice contact cu populația.

Utopiei stagnării i se opune proiectul reformist de diluare. Plecînd de la un slogan egalitar („apă pentru toți”) și de la convingerea solidarității biologice a speciei umane, în care excrementele bogăților și ale săracilor sînt identice, „diluționismul” prevede accelerarea circulației reziduurilor prin inundarea lor torențială cu mari cantități de apă care urma să le îndrepte spre un cîmp de epurare (un curs de apă). Acest procedeu



ar fi împiedicat proliferarea germenilor anulând nocivitatea potențială a depozitelor de excremente. Valorificând cercetări ale inginerilor britanici consacrate poluării apelor, care demonstau caracterul inofensiv al apei din canalizări și insistând în același timp asupra rapidității dezodorizării, proiectul a fost aplicat, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în Bruxelles, Frankfurt, Berlin. Punând în umbră mirosurile grele și atrăgând atenția asupra microbilor (noul monopol al populațiilor sărace, susceptibil de a fi transmis ereditar și de a produce degenerescență, amenințându-i totodată pe cei avuți cu contaminarea), viziunea igienistă reformatoare a pregătit terenul pentru examinarea sanitară sistematică a populațiilor. Imperativele morale, de igienă publică, de industrializare, de profit economic și de control administrativ panoramic se vor întrepătrunde.

Punerea în funcțiune a canalizărilor în marile orașe europene nu a rezolvat problema reziduurilor. În 1911, detectarea în Paris a poluării industriale – deja veche – a fost un factor decisiv al dezvoltării sensibilității ecologice.

Introducerea igienei în viața publică s-a confruntat, în multe țări europene, cu o rezistență populară tenace, împărțită și de o parte a elitelor medicale. Antica credință în valoarea terapeutică și fertilizatoare a excrementelor a menținut vreme îndelungată practica aruncării lor în stradă – antidot la infecții și, credeau unii, chiar și la ciumă! Sub domnia lui Carol al II-lea, autoritățile engleze au ordonat deschiderea tuturor foselor septice pentru alungarea ciumei iar în secolul al XIX-lea oamenii continuau să creadă că prezența gunoaielor în gospodăria întărește și repară sănătatea. Imersiunea totală sau parțială în fose septice ar fi adus vindecarea unor persoane de reumatisme sau de alte infirmități; buna sănătate a gunoierilor și vidanșorilor (care, arată un autor, își găsesc cu ușurință soții sau concubine) e atribuită mediului în care lucrează; cât despre ridicarea gunoaielor sau a bălegarului, ea a produs uneori răzmerițe urbane (împiedicarea evacuării lor, incendierea lăzilor de gunoi ale companiilor care le colectau)¹⁵.

Refuzarea instinctivă a eticii igieniste burgheze, a dezodorizării și a disciplinei fecale, clădite pe canalizarea și purificarea reziduurilor, rezumă poziționarea antagonică a claselor populare, care se situează, deliberat și sfidător, deasupra nivelului de toleranță sanitară fixat de elitele burgheze. Obişnuințe scatologice cu aer carnavalesc (aruncarea în stradă a deșeurilor și excrementelor adunate în acest scop, golirea zgomotoasă a aerului din intestine și defecarea colectivă în public, eliberarea simbolică de povara excrementelor prin simulacre verbale, cuplete scabroase, cîntece deochiate, scenete burlești, gesturi obscene sau travestiri deșuchiate) materializează reacția populară la ideologia burgheză a curățeniei, a agonisirii și concentrării bogățiilor „rău mirositoare”, opunându-i imagini ale risipei rituale prin exhibarea preaplinului organic într-o beție dionisiacă a dejecțiilor, pusă uneori în legătură cu dezlănțuirii sexuale orgiastice, transgresive, ca în *Povestea comică a lui Francion*, roman libertin publicat de Charles Sorel în 1623, anul procesului intentat lui Théophile de Viau în urma tipăririi *Parnasului satiric*, culegere de versuri obscene care i-a fost atribuită pe nedrept. Revărsările verbale ale discursului scatologic nu reprezintă, susține A. Corbin, o simplă sfidare a economiei acumulării și sublimării, bazate pe repulsia burgheză față de clasele populare și de mirosurile lor, și pe eliminarea celor din urmă din câmpul vizual și olfactiv al elitelor, ci o asumare simbolică de către acestea a statutului excremental, al cărui prototip e Iov, „omul-bălgar”¹⁶.

Cunoașterea aprofundată a atașamentului claselor populare față de mirosuri puternice, respingătoare sau excrementale ar putea întregi și nuanța achizițiile psihologiei sociale, a cărei bază documentară e limitată, în prezent, la mărturii unilaterale, culese în mediul burghez angajat în proiecte etico-economice de normalizare olfactivă prin dezodorizare, igienizare și tratare rentabilă a deșeurilor¹⁷; aceasta cu atât mai mult cu cât ponderea analității în psihologia infantilă (nou-născuții se orientează prin miros, nu prin văz, distingînd olfactiv bărbății de femeile din jur) și semnificația ei erotică (apropierea de sînul matern și de trupul mamei, perceput grație sensibilității la mirosuri) explică realități psihologice neașteptate, de exemplu rolul mirosurilor excrementale în formarea erotismului masculin¹⁸.

Investigarea psihanalitică a excrementalului pune în lumină ambivalența percepției reziduurilor. Ca structură de putere pură, virginală, statul, alergic la deșeurile împrăștiate în spațiul public, incită la privatizarea lor. Avar, totalitarismul economicist al statului scatofil dictează condițiile fixării și păstrării excrementelor. Cum însă lucrurile eliminate se întorc printr-o mișcare de revoluție cosmică și chimică în vechiul lor loc, sub forma unor obiecte sau ființe născute din ele prin separare, imperativul reciclării prin circulație accelerată, care evită orice pierdere într-un proces *productiv* nesfârșit (reziduurile adunate sînt reziduuri produse prin adunare), impune simbolistica sublimării lor alchimice. În retortele statului, tirania realităților impure (banii, sîngele, sexul) face loc euforiei reziduurilor purificate. Banii privați, acumulați, „murdari”, devin prin impozitare (filtrare a mirosului excremental) puri, nepieritori, „îmbogățiți” – revalorificare exponențială prin accelerarea circulației lor și prin mobilizarea patriotică a contribuabililor, redefiniți ca „cetățeni”: un efect de mobilitate economico-politică care înlățește predilecția umaniștilor Renașterii pentru deșeuuri, în special umane, ilustrată de instituționalizarea medicinei „stercorare”¹⁹, și în reciclarea manuscriselor prin tipărire. Ca instrument al circulației accelerate a textelor, tiparul, dispozitiv (mnemo)tehnic care stochează totalitatea semnelor manuscrise, e un adevărat „deșeu al limbii”²⁰.

Orice reziduu e totalitar, fiind gestionat ca atare de un stăpîn absolut, ale cărui intervenții „spală” lucrurile, le înfrumusețează și le pune în ordine. Puse în această perspectivă, cele două ordonanțe ale lui Francisc I din 1539 indică consubstanțialitatea puterii și a frumosului sub forma imperativului politic al limbii supuse voinței purificatoare a poetului, cum arată Paul Éluard în unul din poemele grupate în *Capitala durerii*, în care limba se destăinuie în fața cititorului: „De ce sînt atît de frumoasă? / Deoarece stăpînul meu mă spală”²¹ [s.n.].

Note:

(1) Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. XVIIIe-XIXe siècles*, [1982], Paris, Flammarion, col. «Champs histoire», 2008, p. 94. În 1832, M.-A. Chevallier subliniază nevoia de a deschide, în afara orașelor și comunelor, gropi de deversare a gunoaielor, care urmau a fi transportate acolo „de cîțiva săraci, pe cheltuiala locuitorilor”. „Li se poate da o căruță mică, trasă de un cal slab sau de un măgar, și li se va cere să parcurgă *neîncetat*, în toate zilele de lucru, comuna și împrejurimile ei, curățînd cu mătura și lopata murdăriile, pe care le vor duce la groapa comunei” (citată în A. Corbin, p. 174) [s. A. C.]. Ritmicitatea și permanența activității ne pun în fața unei exigențe de igienă publică îmbinată cu amenajarea urbană prin îndepărtarea mirosurilor neplăcute și cu solicitudinea socială față de săraci.

(2) În poezia „L'Adieu”, Guillaume Apollinaire va fi și el sensibil la „mirosul timpului”, care trimite la motivul amintirii și la indeterminarea așteptării („*Odeur du temps brin de bruyère/ Et souviens-toi que je t'attends*”).

(3) *Ibid.*, p. 211.

(4) *Ibid.*, p. 251.

(5) *Histoire du corps*. Sous la direction de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello. 2. *De la Révolution à la Grande Guerre*. Volume dirigé par Alain Corbin, Paris, Seuil, 2005, p. 300.

(6) Intrarea tardivă a săpunului pe piața igienei se explică prin preferința pentru substanțe ce pătrund în țesuturi impregnîndu-le și elasticizîndu-le. De altfel, vechiul deterșiv numit *sapo* (cuvînt provenit din grecescul sau persanul *sabun*) era o cremă spumoasă, fabricată din grăsime de capră amestecată cu cenușă de săpunariță sau de mesteacăn și folosită de celți și de populațiile germanice pentru decolorarea părului (Paul Faure, *Parfums et aromates dans l'Antiquité*, [1987], Paris, Fayard, col. „Pluriel”, 1996, p. 223). Termenul grecesc ce desemna crema de săpun propriu-zisă, *smâma*, din aceeași familie cu verbul *smâō* („a freca”, „a curăți”), trimite la un amestec zgrunțuros ce conținea piatră pisată, lemn de chiparos, de ienupăr și (probabil) de cedru, din care femeile scite din Ucraina confecționau, arată Herodot, măști de frumusețe, adevărate cataplasme regeneratoare; aplicate pe față și pe întregul trup pe timpul nopții, acestea le parfumau pielea și o făceau suplă (*ibid.*, p. 325, n. 139).

(7) În 1892, baroana Staffe rezuma limpede principiul intimității exclusive: „Femeia face din baia ei un sanctuar al cărui prag nu va fi trecut de nimeni, nici măcar de soțul iubit, *mai ales de el*” (citată în G. Vigarello, *Histoire des pratiques de santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen Âge*, [1993], Paris, Seuil, col. «Points histoire», 1999, p. 262) [s.n.].

(8) *Ibid.*, p. 260.

(9) P. Faure, *Parfums et aromates [...]*, *op. cit.*, p. 12. Unii autori recunosc doar patru serii (florală, de pădure, balsamică și animală), alții propun un număr dublu (*ibid.*, p. 304, n. 6).

(10) A. Corbin, *op. cit.*, p. 270.

(11) *Ibid.*, p. 307.

(12) *Ibid.*, p. 317.

(13) În temeiul unei ordonanțe regale din 1729, vidanșorii aveau monopolul golirii foselor septice. Reglementări ulterioare înăspresc încadrarea administrativă a meseriei lor (interdicția de a arunca dejecțiile în rigolele din mijlocul străzii, în Sena sau în fîntîni; de a nu folosi butoaie cu găuri (!); de a nu lucra decît noaptea; de a nu se opri în cabarete în drum spre locul de golire a excrementelor), care devine obiect de concurență în 1777, cînd se instituie un concurs pentru găsirea celui mai bun dezinfectant, care ar fi permis drenarea fără riscuri a reziduurilor – ocazie cu care cei mai iluștri savanți ai vremii, printre care Lavoisier, s-au aplecat asupra efectelor emanațiilor respingătoare (A. Corbin, *op. cit.*, p. 139-140).

(14) *Ibid.*, p. 330.

(15) *Ibid.*, p. 313.

(16) *Ibid.*, p. 316. „Sufierea mea a ajuns nesuferită nevastei mele, și duhoarea mea a ajuns nesuferită fiilor mamei mele” (Iov 19, 17).

(17) Aceste proiecte au întîmpinat o vie rezistență populară. Sub al Doilea imperiu, edilii orașului Lille vor duce o luptă de decenii împotriva celor pe care-i numeau „cei ce fac pipi pe garduri”, în vreme ce pisoarele instalate în oraș erau tratate cu sarcasm ca favorizînd „un fel de a face pipi după moda de la Paris” (A. Corbin, *op. cit.*, p. 422, n. 2).

(18) Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, citată în A. Corbin, *Le miasme et la jonquille*, p. 422, n. 20.

(19) D. Laporte, *Histoire de la merde (prologue)*, Paris, Christian Bourgois, col. „Choix-essais”, 1978, p. 23.

(20) *Ibid.*, p. 24.

(21) În franceză: „*Pourquoi suis-je si belle? Parce que mon maître me lave*”.

Pariul egotic

Ovidiu Pecican

Diana Corcan s-a născut, trăiește și scrie în Brăila. Debutul ei s-a produs în 2007, prin placheta de versuri *Stăpânul lupanarului*, Al. Cistelean vorbind despre „videoclipurile suprarealiste” conținută de ea pentru a sublinia că între această opțiune și „scriitura biografistă și realist-minimalistă a ultimelor valuri” există o distanță de străbătut. Precizarea se impunea, fiindcă prin momentul apariției în volum, poeta cădea în mijlocul acestei explozii tinere, nu fără legătură cu aventura cinematografului noului val românesc, descriabilă cam în aceiași termeni, neorealiști. Au urmat apoi *Corabia pisicilor galbene* (2008) și *Tubaj cu șarpe* (2010), aflate în relație de continuitate cu fluxul inițial al inspirației și modurile ei de punere în pagină. În fine, al patrulea volum – cel mai recent, deocamdată – se cheamă *Poemul singur* (Timișoara, Ed. Brumar, 2011, 56 p.), conținând exact ceea ce anunță: un poem unic, desfășurat în douăzeci și opt de piese; un poem refuzând particularitatea descrierii din titlu și preferând acest soi de punere în abis în care fizionomia particularizată prin trăsături specifice dispare din raza intitulației, făcând loc doar conturului, siluetei insolite de spunere. Faptul se dovedește definitiv și anunță, cu un bun instinct, o poezie care crește, anunțând o construcție de largă respirație, tocmai din reducerea la analiza spectrală a unului. La urma urmei, este vorba despre o întoarcere la rădăcinile poeziei lirice cu mijloacele poeziei epice, căci, în vreme de prin spunerea lirică eul se desfășoară și se pune pe sine în lumină, acest proces necesită parcursuri și continuități, conferind dinamici diverse, felurit colorate, unei realități aflate în nemișcare eleată chiar și în toilul celui mai mare zbcium.

Încă din motto-ul cules din Pessoa, poeta

dezvăluie că pentru ea poezia înseamnă solitudine, iar solitudinea are atributul poeziei. Este un fel de a susține o tradiție europeană opusă celei nipone a creării colective de poeme, prezentă pe bătrânul continent abia odată cu suprarealiștii, cu avangardele de la începutul sec. al XX-lea (dacă nu se ia în seamă tradiția transmiterii – și, firește, a remodelării orale, folclorice și anonimizante); iar această tradiție coboară – sau urcă? – până la vechii azei ai Helladei, până la scalzii nordici și până la epopeile medievale, neomițând nici dezvoltările moderne de tipul *Anotimpului în Infern* rimbaldian, de felul *Maldoror*-ului lui Lautréamont ori a *Harfei de iarbă* a lui Whitman. Tot cu tentații asemănătoare au lucrat însă, ce e drept, și alții, mai apropiați în timp de noi: Maiakovski în *Lenin* ori Pound în *Cantos* vin, parcă, tot din sfera celor care socotesc că poezia poate cuprinde lumea interioară și lumea exterioară, deopotrivă, neoprinde-se la simple scrijeliri pasagere, aproape niște ziceri zen, ci având moduri de articulare discursivă pentru care nu există opreliști.

Prin urmare, Diana Corcan adulmecă zări populate de autostrăzi ale poeziei pe care, odată amplasată, le frecventează la pas, de una singură, contemplându-și nu atât preajma, cât percepțiile proprii asupra acesteia. Este vorba despre cunoscutul transfer dinspre înafară spre înăuntru al lumii, când însingurarea este mai curând un cod de lectură al evenimentelor, locurilor și prezențelor decât o retragere la adăpostul unui turn de ivoriu. Dar dacă nu poate fi vorba despre autism, nu este mai puțin adevărat nici că o asemenea formulă așază între privirea interioară și evenimentele poetice (sau poetizate) care survin o sticlă rece, care desparte („se adună oameni în

grupuri pe străzi/ oamenii se lipesc între ei ca niște monede/ au un sunet al lor când se țin să nu cadă/ cu toate că afară e o iarnă uscată/ parcă se cunosc sau se urmăresc mai demult”, p. 17). De aici vine și aerul de fierbințeală înghețată ori de îngheț în flăcări, precum girafele daliniene înghețate în propria mișcare, dar arzând pentru eternitate în încremenirea lor... Oximoronia este astfel asigurată („mă trezesc – iar a scârțâit ușa/ obrazii îmi ard și capul îmi țipă/ și am o batistă înfiptă în gură/ ca o garoafă strivită”, p. 12); la fel și austeritatea singurătății („prin fiecare camera pe unde am trecut/ s-a făcut seară”, p. 21).

Confesiunea lirică nu calcă pe drumuri ocolite: „există un singur om pentru care sunt vie/ .../ pentru ceilalți am plecat undeva/ locuiesc într-o casă abandonată de toți”, p. 26). Dar scopul ei nu pare intrarea în rezonanță cu ceilalți, de care poeta se poate dispensa fără efort („pe podea am să construiesc un oraș/ în care am să mă plimb singură”, p. 27). Epurarea nu vizează însă două instanțe, necesare articulării poemului: acel „tu” cu care glasul liric schimbă impresii, și celălalt „tu”, cititorul însuși, fără de care poemul singur al pluti în pură virtualitate literară. Lucrurile nu stau, prin urmare, chiar atât de lipsite de speranță cum par, singurătatea nu este tocmai etanșă, iar acest lucru trebuie salutat, fiindcă stabilește, în dialectica eului confesiv posibilități de evadare din ruminare și corodare izolată. Formula permite însă observarea modului în care, supusă unui program minimalist ce aduce a canon monastic extrem, sensibilitatea lirică ce acompaniază și permite manifestarea sinelui vocii poetice își crează formula triadică (eu – tu – celălalt), aterizând pe terenul ferm al unei normalități sine qua non. Este o poziționare salutară într-o artă în care multă lume evadează în schizonfrenie, în speculare artistică a patologiei, în gălgâieli paranoice. Narcisismul pe dos a cărui aparență poate seduce se dovedește, în fapt, o căutare a oglinzii autentice prin reducerea contactului cu lumea la consemnarea acelor experiențe care sunt singurele ce contează numai în virtutea faptului că sensibilitatea proprie le-a selectat și le-a metabolizat, transfigurându-le cu mijloace literare puține și severe, dar nu lipsite de impact.

De reținut și realismul care, aici, pare să fi uitat apropae cu totul hologramatica suprarealistă, făcând loc unui program al notației fidele a feluritelor contacte cu cotidianul, poate nu fără legătură cu formula practică în anii 80 de poeții germani ai Banatului. De mirare cum temperamentul și, probabil, afinitățile culturale fac dintr-o poetă descinsă din lumea pestriță a Dunării, plină de culori și parfumuri pitorești, o siluetă rulând prin propriile poeme cu economie de mișcări și de efecte, cumpănindu-și bine cuvintele și având ceva conținut, aproape hieratic.

Continuând cu câte o carte pe an ori din doi în doi ani, dacă va ști să își continue drumul în coerență cu propriul tip de vocație, înnoindu-și, totodată, abordările și talentul, sau pariind pe monominia de tip bacovian, cu o rafinare continuă a discursului său, Diana Corcan poate deveni poeta de relief neîndoelnic care se lasă ghicită în unele fragmente ale poemului ei.



Cu Dante în Purgatoriu (I)

Laszlo Alexandru

“Oricine se va înălța, va fi smerit;
și oricine se va smeri, va fi înălțat”
(Matei, XXIII, 12)

Îmi mulțumesc bunului prieten Aurel Podaru pentru invitația pe care mi-a adresat-o de-a vorbi aici. Mă bucur să fiu din nou la Clubul Saeculum din Beclean, la a patra întâlnire culturală la care particip, mereu cu alte argumente. M-am gândit să vă propun un subiect foarte bogat, legat de una dintre pasiunile mele, *Divina Comedie*. În ultimii ani am avut o serie de publicații pe această temă, chiar anul trecut mi-a apărut o carte de dialoguri acoperind preponderent *Infernul*. Acum aș vrea să fac un pas înainte, să merg spre *Purgatoriu* cu comentariile, cu explicațiile, cu deschiderea lui Dante către cititorul contemporan. E nevoie de o explicitare a sa, fiindcă este vorba despre un autor medieval, extrem de complex pentru italienii înșiși, care nu prinde “în transmisiune directă”. E deja un lucru obișnuit ca în Italia să existe un mediator, un comentator, un interpret care să-l prezinte pe Dante în fața publicului. La noi, în România, el este mai curînd necunoscut, iar atunci cînd se tipărește ceva despre poetul florentin, sînt cîțiva specialiști “de nișă”, care vorbesc doar pentru o mîină de oameni și uneori spun prostii, ca să fiu sincer cu dumneavoastră. Eu nu pe această felie restrînsă încerc să activez, ci mă străduiesc să-l deschid pe Dante către o receptare cît mai largă, mai extinsă. Iar pentru așa ceva este nevoie de o mediere, de o explicitare.

Mi-am intitulat intervenția *Cu Dante în Purgatoriu* și am plasat-o sub efigia unui motto din Evanghelia după Matei. Veți vedea că e extrem de definitoriu acest pasaj pentru ceea ce mă pregătesc să prezint. Aș începe spunînd că ideea de Purgatoriu, în credință, e destul de recentă pentru momentul în care Dante a tratat-o. În mitologiile antice exista o împărțire în două mari categorii, binele și răul, Hadesul și Cîmpiile Elizee, virtușii și păcătoșii. Ideea canonică a Purgatoriului a fost acceptată în Biserica Catolică abia la Conciliul de la Lyon din 1274. Dacă ne gîndim că Dante s-a născut în 1265, el avea deja 9 ani cînd conceptul a fost preluat. Putem spune că Purgatoriul e contem-

poran cu Dante. Înainte de asta era promovată configurația binară, bine-rău, lipsa valoarea intermediară. Teologii vremii au perceput o nemulțumire față de o asemenea radicalitate. Lumea nu poate fi împărțită doar în buni și răi. Trebuie ca și cei nu foarte răi să aibă o șansă, să poată spera la mîntuire. Și-atunci s-a “inventat” acest spațiu de mijloc, care totodată a făcut gîndirea mai complicată, a diversificat judecata teologică, dar și pe cea morală.

În accepțiunea creștinismului occidental există două momente de evaluare a persoanei. Se realizează o analiză individuală a fiecăruia, după moarte, cînd ajungem în Infern, sau în Purgatoriu, sau în Paradis. Și se va produce a doua apreciere, la Judecata de Apoi, aceea definitivă, cînd Purgatoriul va dispărea. Așadar ținutul despre care vorbim e un spațiu intermediar, între bine și rău, dar este și un loc provizoriu.

Deși ideea a fost lansată și acceptată, în mod canonic, abia pe vremea lui Dante, poetul italian e cel care oferă imaginea artistică cea mai spectaculoasă, mai complexă și mai completă a Purgatoriului. El ia conceptele teologice și le aplică într-o sferă literară, prin intermediul fanteziei sale. Să adaug că avem o carte extrem de interesantă, a lui Jacques Le Goff, un reputat specialist care a scris despre *Nașterea Purgatoriului* și a analizat toate aceste frămîntări ideologice din deceniile secolului al XIII-lea. Demonstrația lui atentă și documentată arată felul cum Dante a împins pînă la maxim posibil conceptul, în extensia, diversitatea și precizia sa, de-a lungul cîtorva decenii.

În ce este bogată abordarea lui Dante? Poetul își construiește universul din *Divina Comedie* cu multă abilitate. După cum știți, există cele trei cărți, *Infernul*, *Purgatoriul* și *Paradisul*. Personajul principal este însuși protagonistul, toată acțiunea evoluează la persoana întîii singular. Din dorința de a-și spăla păcatele, de a-și căuta și a-și dobîndi mîntuirea, el traversează succesiv aceste trei ținuturi. Mai întîii coboară în Infern, apoi trece prin Purgatoriu și urcă pe urmă în Paradis. Poemul culminează cu cîntul o sută, cînd Dante ajunge în fața lui Dumnezeu. În cele ce urmează ne concentrăm pe a doua sa carte, pentru a localiza mai precis

unele aspecte.

Prin ce este unic în literatura mondială ansamblul capodoperei? Prin faptul că realizează o combinație de trei discipline diferite: mitologia, geografia și etica. Dante imaginează continuarea unei povești, pornind din Biblie, unde apare episodul revoltei lui Lucifer împotriva lui Dumnezeu, care îl izgonește din ceruri. Ce se întîmplă cu Lucifer? Diavolul cade pe pămîntul care, îngrozit de această arătare oribilă, se trage în lături, de spaimă și de scîrbă. Se creează astfel un puț în formă de pilnie. Ei bine, acea peșteră este Infernul, ca o prezență geografică foarte concretă. Diavolul se blochează în centrul Pămîntului. Dante pătrunde în spațiul damnării și e însoțit de Virgiliu, poetul preferat și călăuză sa. În Infern cei doi coboară prin cercuri succesive. E și fizic gîndită întreaga expediție: gîndiți-vă că, atunci cînd coborîm de pe un munte, ne rotim în serpentine. Aici sînt cercurile infernale și în fiecare este pedepsit un anumit păcat. Uneori există mai multe păcate într-un singur cerc. De pildă într-al optulea sînt zece bolgii, sau gropi. Pe ansamblu vedem cîteva zeci de păcate, fiecare cu tipul său de pedeapsă specifică.

Așadar în Infern se coboară. Protagonistul ajunge la centrul Pămîntului, în dreptul lui Lucifer, care e înțepenit acolo. Nu e abuziv să ni-l închipuim într-o imagine efectivă, au fost numeroase picturi celebre, care s-au realizat pe baza versurilor. După cum este de domeniul banalului să fie trasate scheme, cu ajutorul cărora să fie explicat textul poetic. Se ajunge la Lucifer, unde e și centrul de greutate al Pămîntului. Cei doi se răsucesc și încep să urce de-a lungul trupului său. Ies astfel pe partea cealaltă a Pămîntului.

Planeta noastră - conform proiecției dantești - este rotundă, fiind formată din două emisfere: cea nordică, adăpostind continentele cunoscute în Evul Mediu, cu geografia specifică; și cea sudică, acoperită de ape. În centrul emisferei meridionale s-a format muntele Purgatoriului, din pămîntul care s-a retras de groază la apariția lui Lucifer. Toată cantitatea de material trebuia să se regăsească undeva. Și dacă săpăm o groapă în curte, trebuie să transportăm balastul, fiindcă el nu dispăre în neant. Ei bine, ideea lui Dante este că acel pămînt dislocat a ieșit pe partea cealaltă și a constituit un munte. La extremitatea cealaltă a globului se află așadar Purgatoriul. Dacă între păcătoșii eterni se cobora, printre purgânți se urcă. Observați că se inversează anumite reguli. Avem o progresie treptată, pe diverse spații, la care ne vom referi îndată. Iată așadar cum s-a creat Purgatoriul, din punct de vedere mitologic: prin căderea lui Lucifer și dislocarea pămîntului, care a răsărit pe dincolo. Se continuă un mit al Genezei, care este imaginat geografic, fiind localizat pe globul terestru.

A treia dimensiune a capodoperei dantești este cea etică. Nimeni nu se află la întîmplare pe lumea cealaltă, nici în Infern, nici în Purgatoriu. În spațiul de damnare am văzut o progresie a păcatului: cu cît se coboară, cercul e mai strîmt și tortura e mai groaznică. Trădătorii, cei mai mari păcătoși din vremea aceea, se află în cercul al IX-lea. După ce ajungem dincolo, în Purgatoriu, tot o ierarhie etică vedem, o evoluție morală. Avem o plajă, unde vin morții cu pluta, ghidați de un înger. E singura cale pe care se poate ajunge acolo. Întîlnim un spațiu amplu, Antepurgatoriul, unde sufletele moarte n-au izbutit încă să se curețe de păcate, ci așteaptă: cu anii, cu secolele, pînă le vine rîndul să înainteze spre poartă. Aici se află excomunicații, leneșii,

(continuare în pagina 30)



Ion Agârbiceanu

130 de ani de la naștere

Ion Agârbiceanu poetul sau de la Alfius la Sevastian Voicu

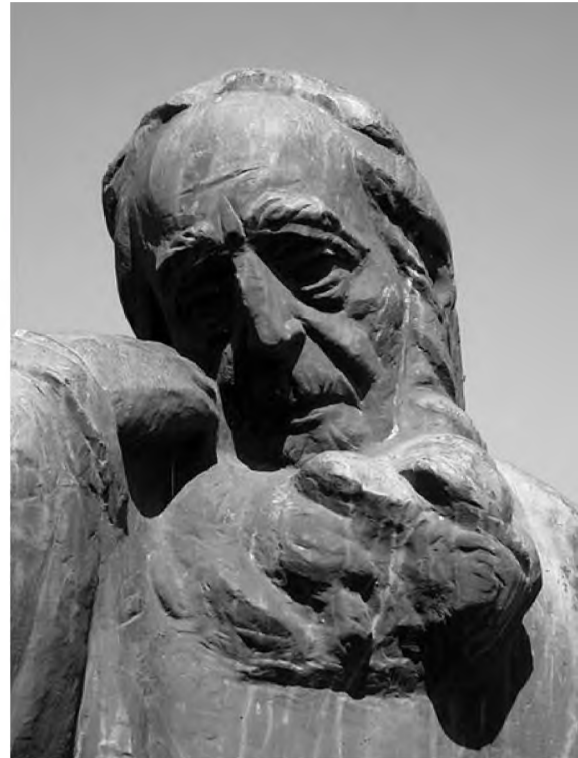
Mircea Popa

Pentru cititorul obișnuit de astăzi, Ion Agârbiceanu este înaintea de toate povestitor și romancier. Majoritatea lectorilor cărților sale au citit la timpul potrivit romanul *Arhanghelii* sau vreun volum de schițe și nuvele, în frunte cu *Fefelega*, cea mai cunoscută dintre ele. Puțină lume știe că prozatorul iscusit, maestrul portretelor fără egal a lumii Munților Apuseni a fost și un delicat poet, afișând o fibră lirică tot atât de puternică precum Sadoveanu, neîntrecut în evocarea lumii pădurilor, a Deltei și, în genere, a muntelui. Emul până la un punct al autorului *Țării de dincolo de neagură*, Ion Agârbiceanu a iubit fără reținere natura locurilor prin care a trecut, dedicând vânătorii, lumii animalelor și oamenilor Câmpiei o parte din povestirile sale adunate în volumele *Amintirile* (1940), *Din munți și din câmpii* (1957), *File din carta naturii* (1959). În toate acestea fibra poetică este mereu prezentă, iar atunci când intenționează să particularizeze un moment mai deosebit, o scenă de neuitat, un personaj mai aparte, el recurge și la câteva versuri expresive, luate fie din tezaurul popular, fie scrise de el, cu intenția de fixa mai bine în memoria cititorului scena caracteristică la care face trimitere.

Darul poetic Ion Agârbiceanu l-a moștenit de timpuriu, el spune că de la mama sa, excelentă povestitoare, dar pe care l-a etalat încă din etapa debutului său literar, întâmplat la gazeta „Unirea” din Blaj de pe vremea studiilor sale gimnaziale. Știm astfel că elev la liceul din Blaj, în anii de sfârșit ai secolului al XIX-lea, Ion Agârbiceanu a debutat în literatură cu poezie, în vacanța de vară a anului 1889. Mai întâi a trimis revistei „Unirea” de la Blaj o seamă de impresii, intitulate „Feuilleton”, ca apoi, în numărul de Paști al ziarului din 1900 să semneze poezia *La Pasci*, urmată apoi de altele, precum cele intitulate *Spre lumină*, *Din depărtare* etc., care dovedesc nu numai gust literar, dar și plăcerea de a încorpora materia poetică într-o alegorie mai amplă, utilizând metafora și simbolul (*Lăpușneanu*). Pe unele le intitulează *Pastel*, pe altele *Sonete* sau *Cântece*, trimițându-le și la „Tribuna” sibiană și la suplimentul ei literar, „Tribuna literară”. Abia când febra prozei va pune definitiv stăpânire pe el, tânărul elev apoi student la Budapesta, se va dedica în întregime observației și caracterologiei tipurilor. Multe din aceste poezii au fost semnate cu pseudonimul Alfius, după cum altele au fost semnate cu inițiale sau cu numele întreg. După data debutului editorial el nu va mai folosi pentru poezie un alt pseudonim decât acela de Sevastian Voicu, pseudonim sub care a făcut și gazetărie, dar a și redactat mici legende lirice, colinde sau cântece, risipite prin periodice și calendare. Toate aceste izbucniri fac dovada unui potențial poetic viguros, unei sensibilități și delicateți sufletești cu totul deosebite, care răbufnea uneori la suprafață,

animând și potențând textul. În unele cazuri, el apelează la câte o frântură de cântec popular, purtată cu el din copilăria pe valea Secașelor, prin școlile Blajului sau prin lumea prin care a trecut. Unul dintre profesorii pe care i-a avut, Alesiu Viciu, a fost el însuși culegător de folclor (*Cântece de pe câmpie*, rămase în manuscris și editate de Romulus Todoran și Ioan Taloș), și avea plăcerea ca la orele sale să asculte și astfel de tradiții, încât, prinându-i slăbiciunea, elevii profitau de împrejurare pentru a sări peste materia ingrată și greoaie a orelor și a se de făta cu astfel de produse: „Băgarăm de seamă că profesorului nostru îi plăcea să asculte o istorioară ori o poezie frumoasă... Începutul a fost greu! Veneam cu colecții de poezii, cu povești, cu istorioare din cărțile luate de la bibliotecă și pierdeam ceasuri întregi cu această plăcută lectură... Eu spuneam tot a doua săptămână, o poezie, nu știu de cine, în care era refrenul: «Așa zău ne spun bătrânii/ Că erau pe-atunci românii», poezie care-i plăcea tare mult.”

Dragostea pentru cântecul popular era o moștenire de familie. Tatăl său era un mare iubitor de carte, cumpăra și citea cărți cu haiduci, asculta cu plăcere doinele și cîntecele bătrânești din sat, iar uneori, de dragul lor, întârzia la un pahar și la crâșma din sat. Alteori apuca și el fluierul spre a le reaminti, deoarece „Îi plăcea și cântecul, mai ales doinele”. În casă se citea *Aighir* al lui Barac, dar și poeziile lui Coșbuc și Goga din care tatălui îi plăcea să recite. Era o atmosferă învăluită în sonorități mitice, pe care el o va lua cu el și o va duce mai departe. Scriitorul se copilărește adeseori, coborând pe raza amintirii la scenele din curtea casei părintești, când la început de lună nouă, relua tradiția satului: „Lună, lună nouă,/ Taie pita-n două/ Și ne dă și nouă./ Și-un pahar de vin/ să ne veselim”. În rândul dintâi al acestor amintiri străjuie cântecele și jocurile copilăriei, în care răsuna versuri de afurisenie („Dă-mi drace ce ai furat/ Că te duc la spânzurat”) sau fragmente din replici spuse de cetele de copii în dialog una cu alta: „Floare, mirioare/ Mie mi se pare/ Că-s mai mulți la voi/ Mai puțin la noi./ Dacă vi se pare/ Haideți și v-alegeți/ Din gloata, din toată./ Oacheșă din coadă/ Că-i cu geana trasă/ Ca o preuteasă.” Cântecul de mai sus este transpus aidoma într-una din povestirile sale intitulate *Bunica Safta*, unde prozatorul stăruie și asupra desfășurării jocului: „Copii și copile se adună în grup, se prind de mână și fac un singur șir, afară de doi mai mari. Aceștia se prind numai ei, ridică brațele astfel prinse în sus, ca pe o poartă, prin care trebuie să treacă șirul întreg și să prindă pe cel din urmă din șir, băiat sau fată, cum se va nimeri. În vremea asta cei care fac poarta spun.. Și răspunde șirul întreg. /Apoi șirul înflorit de obraji rumeni, de ochi aprinși, negri și albaștri, de cămeșuțe și ii albe, cu chindișitură rară pe mâneci



Romul Ladea Ion Agârbiceanu (bust, detaliu)

– câte-un pui roșu – trece liniștit pe sub poartă. Numai când se apropie coada, cel din fruntea șirului, și după el toți cei până la poartă, se reped într-un iureș, să nu poată prinde portarii pe cel din coadă. Uneori reușesc, când e avântul mare și portarii mai slabi, alteori nu, și cel din coadă, băiat sau fetiță, rămâne câștigat de portari. În cadența versurilor, jocul se repetă mereu...”

Obiceiul de a reproduce versuri în schițele și povestirile sale devine la Agârbiceanu un procedeu de creație. Lumea satului, aceea pe care o evocă și o poartă în suflet autorul este o lume care trăiește din plin bucuria cântatului, a poeziei vieții. Omul de pe Târnavă trăiește într-un univers al lui încărcat de bucurie și de tristețe, un univers care se deschide spre Celălalt, spre semănul și semenii săi, cu care el obișnuiește să comunice și să se destăinuie. Apoi, fragmentele de poezie din povestirile sale sunt văzute de scriitor ca niște necesare popasuri la drum lung, mici momente de odihnă și respiro, prin care prozatorul schimbă registrul, anunță și alternează diferența de tensiune epică, pregătește trecerea spre un alt moment al acțiunii. Acest procedeu literar, luat probabil de la Creangă, un alt mare degustător de valori poetice, este des întrebuințat de scriitor și de fiecare dată el dobândește un rol important în edificarea narațiunii, o armă stilistică a cărei detunătură răspunde ca un ecou repetat, răspândind, precum parfumul florilor, aroma stranie a unei sensibilități specifice. Iată numai câteva titluri în care scriitorul decupează mici paragrafe poetice pentru a contura mai bine o atmosferă, un mod de a fi: *Zile de vară*, *Bunica Iova*, *Om rătăcitor*, *Onu*, *Dan jitarul*, *Popa Vasile*, *Ciocârlia*, *Turturelele*, *Stejarul*, *Adormirea Măriuței*, *Seri senine*, *Bourelul*, *Salcâmi în floare*, *Cântece* etc. De fiecare dată, textul poetic este ales cu grijă, spre a fi cât mai adecvat, cât mai bine încorporat în materia epică. Vorbind de turturele, el reproduce cunoscuta poezie văcăresciană *Amărată turturea*, ca, în alte locuri, să apeleze la versul popular atât de caracterizator și de bine plasat în context, cum este cazul





bourelului: „Bour, bourel,/ Scoate coarne de vițel.”
Sau: „Colo jos, la mândru loc,/ Este-un strat de
busuioc/ Cu cărare la mijloc;/ Da cărarea cine-o
face?/ Da o fiară împungace,/ Un bour/ Cu părul
sur,/ Cu copite potcovite/ Cu coarnele-ntr-aurite./
Da în coarne/ Ce vezi, Doamne?/ Galben leagăn
de mătasă/ Pentru Sora cea frumoasă”.

Cunoscător desăvârșit al tradițiilor și credințelor
populare, Ion Agârbiceanu este un mare îndrăgosit
de folclor, de zestrea lirică pe care o încorporează.
Invocarea lunei atunci când aceasta este „nouă”,
colindul curat așternut pe zăpada proaspătă,
cucernica invocare a sfinților, dorul după iubita
pierdută, chemarea fiorilor dragostei tinere („Bate
vîntu picu ploii/ Toți feciorii merg cu boii/ Merg
cu boii-n Valea Mică,/ Vin în sat la ibovnică.../ Eu
mă duc în Valea Rea/ Să vin și eu la a mea”),
durerea despărțirii („De te-ai face Murăș, vale,/ Să
trecem apele tale.../Cu mândra să mă-ntâlnesc/
Două vorbe să-i grăiesc/Și apoi să mă prăpădesc”).
Acolo unde folclorul nostru nu-i oferă textul
corespunzător, el confecționează singur poeziile
potrivite, menite să caracterizeze cât mai bine o
insectă, o viețuitoare a pădurii, o găză, o pasăre.
Iată în ce frumos cântec îmbracă el întâlnirea cu
pasărea primăverii, ciocârlia: „Lie, lie,/ Ciocârlie,/

miere/ Fug mereu/ Muștele/ Lui Dumnezeu.../ Le
știu viersul/ Numai eu!”

Interstițiile din proza lui Agârbiceanu în care el
streceară câte-o zicere veche, câte un descântec,
câte o doină sau un fragment de baladă sunt foarte
numeroase și ele, pe lângă funcția artistică cu care
sunt înzestrate, au darul de a descrie frunțile, de a
realiza un pasaj de trecere spre un moment
predilect în care substanța poeziei trebuia să
umanizeze, să adâncească sensibilitatea cititorilor,
să-i pregătească sufletește pentru episoade viitoare.
Simptomatică ni se pare în acest caz atmosfera
creată de prozator în povestirea *Adormirea
Măriuței*, tână fată căzută bolnavă, din pricina
căreia, la examenul de sfârșit de an colega ei de
clasă nu are tovarășă când iau drumul câmpului,
căci Măriuța „zăcea albă ca o floare veștejită, în
pătucul ei de lângă fereastră”. Degeaba vine Anuța,
tovarășa ei de bancă s-o viziteze, degeaba stătea ea
de vorbă cu păsările ce vizitau grădina, degeaba i
se aduseseră de către colegi ramuri verzi și flori de
câmp, ea se stinge în acel mai scânteietor de alb și
plin de lumină, trecând pragul lumii de dincolo:
„Ce albă era! Și cum juca deasupra flacăra luminiții
peste ochii închiși... Copila adormise pe veci și
mamă-sa nu credea”. Notația aceasta simplă, fără a
fi și brutală, schimbă dintr-odată tonalitatea
povestirii îmbrăcând-o într-un zăbranic cernit.



Ion Agârbiceanu citind la radio

Primăverii ești solie,/ Cerurilor bucurie,/ Plugarilor
veselie,/ Lumii-ntregi/ Minunăție!/ Tot roind/
Mărunt cântând/ De pe lunci,/ De pe ogoare,
Urci în soare; // Amețești de înălțare/ De lumina/
Cea prea tare,/ Fulgerată,/ Săgetată,/ Cazi prin
vânt/ Vijelind,/ Iar pe pământ: / Bulgăraș,/ Cât
pumnul meu/ Aldui-te-ar Dumnezeu!”

Sau acest elogiu adus albinelor, harnicelor
vietăți ce aduc atâta bucurie oamenilor cu miera
lor parfumată, într-o poezie compusă ad-hoc, care
dă povestirii *Salcâmii în floare*, o altă aromă lirică:
„Harnicele/ Lucrătoare / Cât ce iasă/ Sfântul
soare/ Și se uită/ Pe răzoare/ Și pe luncile/ În
floare/ Prind să zboare/ Poposind/ Din floare-n
floare,/ Tot sugând/ Dulcea licoare./ Îmbătate/ De
dulceață/ De mireasmă/ Și de soare/ De seninul/
Cel prea tare/ Zboară iute/ La stupină/ Lângă-un
strat/ De mătăcină./ Lasă-n coșniți/ Cupe pline,
Auritele/ Albine;/ Grabnice/ Și darnice,/ După

Într-un astfel de moment, vin s-o viziteze colegele
de clasă, și nimic nu poate exprima mai puternic și
mai real sentimentele ce le încearcă decât cântecul
pe care ele îl vor cânta la căpătâi. E un fel de
bocet funerar, cunoscut prin partea locului, și a
cărui vrajă lirică de adâncă compasiune stă în
corelație deplină cu starea deprimantă transmisă de
notația sobră, de o mare concizie și lapidaritate
citată mai sus. Iată cât de frumos știe să se
exprime poetul popular în asemenea momente de
cumpănă și regret al vieții: „Frunză verde busuioc/
N-avui în lume noroc!/ Busuioace, nu-nflori,/ Că
n-are cin-te plivi./ Busuioc, floare frumoasă/ N-are
cin-să te-amiroasă/ Nici la brâu de-aci-n coala/ Nu
te-a purta cineva,/ Nici la grindă nu-i mai sta,/ La
icoane nici așa!/ Că pe cine ai avut/ A pus capul
pe pământ!/ Te-ai bucurat, țintirime,/ Că frumoasă
floare-ți vine:/ Da nu vine să-nflorească,/ Ci vine

să putrezească/ Pe părinți să-i amărească/ Lumea-
ntreagă s-o cernească/ Florile să ofilească”.

Prozele lui Ion Agârbiceanu apelează foarte
adeseori la versul care destinde, care produce o
ruptură de ritm, care deturneză acțiunea într-o
direcție favorabilă. Avem povestiri în care pot fi
întâlnite cântece de copii („Tingi-tingi-tingi tang/
C-o murit un om sărac” sau „Gros-gros/ Că-i
bănos”-*Melentea*), ziceri de la colindat („Dă-mi
colăcelu/ Că mă strânge gerul!” - *Bunica Iova*),
ziceri satirice („Doi oameni bătrâni/ Hai de dați
la câini!” - *Bunica Iova*; „Zicea călugărița/ Noaptea
tartoriță” - *Lăsat de sec*; „Când plugurile vor
plugări/Veți sta-n loc și-ți hodini!” - *Codobatura*).
Tot în *Codobatura* găsim un cântec hazos, un fel
de strigătură: „Jos în vae,pe-un pietroi/ Șade un
codobaturui/Și mănâncă usturoi!”, sau descântec:
„Sfinte doamne, soarele,/ Că mă dor picioarele!”
(*La marginea pădurii*). Acest obicei a devenit
element de tehnică artistică la Ion Agârbiceanu,
contribuind la ridicarea gradului de poeticitate.

Prozatorul intercalează versuri chiar și în
romane. Ilustrativ este în acest sens romanul
Strigoii, un adevărat roman etnografico-folcloric,
despre care unii critici (Cornel Regman) au spus că
e o *operă-sumă*. Aceasta, dincolo de subiectul
romanului, care e axat pe rivalitatea dintre două
familii prinse în vîltoarea unei competiții pentru
întâietate în audiența satului, prozatorul a
intenționat să strângă ca într-un testament toate
obiceiurile satului și ale ținutului, spre a rămâne
consemnate în cartea veacului. Este o chintesență
de tradiții agrare și de cutume sociale pe care nu le
găsim niciunde prinse cu atâta statornicie. Rînd pe
rînd, scriitorul trece în revistă cele mai importante
dintre ritualurile vieții dintr-un sat românesc
autentic din inima Transilvaniei, începând cu
șezătorile dinaintea sărbătorilor de iarnă, când fete
și flăcăi se adună la o casă pentru a participa la
competiția torsului. Urmează apoi cusutul hainelor
pentru Crăciun, haine realizate în casă din pănură
țesută la război, dar dată la piuă la mocani din
zona Rășinarilor. Moartea unui personaj îi dă
ocazie autorului să ne prezinte ritualul priveghiului,
ceremonialul îngropării și a mesei care urmează,
apoi obiceiul colindelor de Crăciun și Anul Nou,
când prozatorul intercalează una din cele mai
frumoase colinde: „Printre meri și printre peri,
Plimbă-mi-se mari boieri,/ Mari boieri pe cai
bălțați,/ Cu călțuni împintenți,/ Cai cu frâne de
argint,/ Cu plocăzi până-n pământ.” În continuare
ni se prezintă și o urare de Moș Ajun, apoi câteva
colinde. Avem apoi strigături de la horă, obiceiuri
de la parastas și de la hodăițat, unul dintre
obiceiurile cele mai populare ale regiunii. Urmează
ritualul clăcilor, amplu exemplificat cu versuri și
terminat cu cântecul cununei, obiceiurile nașterii și
ale botezului, încât romanul este și o colecție de
ritualuri și datini din viața poporului român de pe
Târnave.

Povestea de dragoste a lui Țancu și a Rusalinei,
poveste plasată în mediul țigănesc în romanul
Faraonii beneficiază și ea de trimiteri la poezia
muncii, care parcă reface atmosfera din *Cei 7 pitici*,
prin cântecul pe care prozatorul îl creează ad-hoc:
Haidați, șapte frați,/ Din ciocane dați!/ Dați și zi și
noapte,/ Până-n miazănoapte./ Ziua-i zi/ Și
noaptea-i noapte,/ Cine poate/ Facă zi din miez de
noapte./ Strălucească/ Și țâșnească/ Luți scânteii/
S-alunge zmei!/ Până la cer/ Suie stingher/ Cântec
de fier!” În drumul de la seceriș spre casă, aceiași
protagoniști adaptează cântecul cununii la
împrejurarea dată: „Stăpâne, stăpâne,/ Gată cina
bine,/ Că cununa vine./ Și nu te-ntristare/ Că la
spic e mare...”

Și alte scrieri ale lui Agârbiceanu pun în
circulație masive culegeri de folclor sau versuri

proprii. Universul lor tematic este extrem de bine asortat cu subiectul general și foarte bine plasat în context. Este și cazul povestirilor adunate de el în *File din cartea naturii*, în care multe texte sunt concepute după un asemenea scenariu, în care versul popular, zicerea paremiologică, jocurile de copii sunt invocate spre a da culoare și adâncime poetică vieții aflate în derularea ei continuă de fiecare zi. Armonia vieții merge mână-n mână cu armonia naturii, aceasta din urmă devenind parte integrantă, actant, nu numai martor, la desfășurarea evenimentelor zugrăvite. În *Străjerul*, de pildă, avem presărate mai multe versuri luate din folclorul școlăresc „Câmpu-i alb, oile-s negre...”, culminând cu această spunere ludică, plină de imagini bulversante care ar putea trimite la folclorul argotic al mahalalei, exploatat cu atât folos de Tudor Arghezi: „Toma/ Roma/ Cap-cumu-i al calului/ Stă la poala dealului,/ Cu gura/ Cât șura/ Cu dinți/ Sfredeliți./ Cu buzele/ Ca lipitorile/ Are-ncătrău-/ Urechi de căpău./ Cu ochii/ Ca blidele/ Cu mâinile/ Ca fusele/ Cu picioarele/ Ca rășchitoarele/ La poale de deal/ Culege podbeal/ Să-și facă/ O zeamă acră/ De tusă să-i treacă/ Dară Toma ce-și vedeal/ Doi bondari se bocănea/ Două muște se sfădea/ Și Toma le despărtea”.

Filele din cartea naturii nu sunt astfel numai o carte de cântare a naturii, dar și de poezie a ei, de elogiu adus vieții și bucuriei de a trăi. Povestitorul vede existența ca un dar de preț și ca un însemn al divinității care nu poate fi refuzat. Povestea oamenilor devine povestea animalelor și plantelor care-l înconjoară pe om, povestea câmpului, a pădurii, a miriștilor, a fânului și a atâtor zile de muncă în soarele binecuvântat, sub arșița verii sau în mohoreala capricioasă a toamnei, când viile răsună de chiot și răs.

Puțină lume știe astăzi că prozatorul și romancierul Ion Agârbiceanu a continuat să scrie versuri chiar atunci când faima sa de romancier și de povestitor a fost demult certificată și confirmată de critica literară, chiar atunci când preferința sa pentru proză a fost definitiv declarată. Totuși, scriitorul cu imaginație atât de bogată și cu sufletul plin de icoanele amintirii nu putea uita cărarea care-l ducea în zona poetică a versului suculent, a strofei populare bine alese, a colindei cu mireasmă de vechime și adeseori condeiul său isca din te miri ce versuri de o reală prospețime, pe care le-a publicat până târziu sub pseudonimul său predilect, acela de Sebastian Voicu. Cele mai multe din aceste poezii le-a publicat în gazeta „Foaia poporului” de la Sibiu, apărută în 1943 ca „organ al Astei”. Rolul principal în redactarea gazetei l-a avut tocmai Ion Agârbiceanu, care semnează cele mai multe articole de fond, cu titluri ca *Dreptatea românească*, *Tâlcuiri istorice*, *Muncim și luptăm*. În primul număr din 25 aprilie, Agârbiceanu publică poezia *Paștile*, care, plecând de la semnificația mării sărbători creștine, dorește să aducă un îndemn de îmbărbătare neamului românesc, care, speră el, sfârșitul războiului să-i aducă din nou împlinirea mult așteptată: „Sus inima, români!/ Ca și Hristos din moarte/ Vom învia stăpâni/ Pe-o viață în dreptate./ Luceafăr viu înfipt,/ Aici în răsărit!” Alte două poezii sunt publicate în numerele viitoare, *Mironosițele* și *Samariteanca*, dezvoltând predilecția sa pentru poezia creștină. *Mironosițele* evocă în fața noastră un moment important din viața lui Isus, când mironosițele au îmbălsămat trupul celui crucificat, îndeplinind un ritual creștin de mare însemnătate: „Pe drumul crucii l-ați urmat/ Cu sufletul însângerat/ Cu plâns amar l-ați petrecut/ Pe Domnul cel fără-nceput/ Și Veonica ștersu-i-a/ Sudoarea cu năframa sa./ Și fața i s-a-ntipărit/ Pe

juljul cel dintâi sfințit./ Nu v-ați temut de farisei/ De blestemații arhieriei/ Nici de ostași, ci-ați străjuit/ Sub crucea celui răstignit./ Femei cu suflet de eroi/ De-aceea vă cinștim pe voi./ La groapă când ați alergat/ Căci vouă-ntâi s-a arătat/ Hristos cel înviat din morți/ Să-nvie din mormânt pe toți”.

Reproducem în continuare și poezia *Samaritencele*: „Credeai că ești din neam spurcat,/ Cum jidovii ne-au învățat!/ Și greu cu vorba te-ai mirat/ Când apă rece de izvor/ Prea dulcele biruitoare/ Cerutu-ți-a să-și potolească/ Arsura setei pământescă/ Vorbind cu tine-a arătat/ Că niciun neam nu-i lepădat./ Ci toate-s de încreștinat;/ Că tutrora, ca și ție,/ El e izvor de apă vie,/ Vindecător de orice rău,/ Stăpân prea bun și Dumnezeu:/ Că neamurile lumii toate./ Numai cuvântul Lui le poate/ Pe calea vieții îndrepta/ Cu sfântă-nvățătura sa.”

Una dintre aceste frumoase creații este *Legenda rândunicii*, pe care am găsit-o notată de scrisul său caracteristic într-un manuscris oferit nouă de fiica sa Maria Magdalena. Iată cum arată frumoasa poezie: „Dimineața/ Până-n zori/ S-aude de multe ori/ Pe sub streșini,/ În pridvor,/ Ciripit/ Și piuit,/ Ca de înger/ Gângurit/ Ce minune/ Ce să fie? / Cine știe? / Și de unde o așa/ Minunăție?//



Ion Agârbiceanu în ultimii ani de viață

Primăvara e aici,/ Ceru-i plin/ De rândunici./ Cât se crapă/ Zorile/ Și dorm încă/ Florile./ Mii și mii/ De suveicuțe,/ În coadă/ Cu forfecuțe/ Taie fulger/ Liniuțe:/ Țes pânză,/ Ne-năvedită/ Și veșnic/ Neisprăvită!/ Zboară-n cer/ Și zboară-n vânt/ La o palmă/ De pământ./ Cum n-am văzut/ De când sunt/ Pasăre zburând!// Nu ți-e frică/ Rândunică/ Că te prind/ Copii ștregari/ Hoțomani/ De cei/ Mai mari?/ Că te prind,/ Ori cuibu-ți/ Strică/ Nu ți-e frică?// - Nu mi-e frică/ Tu, copilă,/ Tinerică!/ Io-s pasărea/ Domnului/ Și prietena/ Omului/ Cine strică/ Cui de rândunică/ Mîinile-ți pică!/ Mâna care/ Ne lovește/ Înțepenește!/ Cine de rău/ Ne vorbește/ Gura/ I se știrbă/ Și rămâne/ Strâmbă!/ Maica Precista/ Ne-a menit/ Așa/ Copilița mea!”

Există în proza sa o mulțime de povestiri care fac elogiu cântecului popular. Precupaș, eroul povestirii cu același nume, e un adevărat maestru al cântecului, știind să-i facă pe feciori, care îl urmăresc cu sufletul la gură, să trăiască momente deosebite, pe care le simțim nu numai vizual, ci și auditiv: „În văzduhul limpede, în liniștea răcoroasă, doina se lagăna, se înalță ca un suspin, se coboară domol, ca din zbor o pasăre ce bate rar-rar din aripi. Glasul curat umple valea îngustă și se pierde în întunericul pădurilor de pe culmi.”

Proza lui Agârbiceanu trăiește în chip subliminar tocmai prin această rară percepție a lumii ca armonie și poeticitate, cu farmecul indelebil al viețuitoarelor, păsărilor și a mediului natural în care ele au fost lăsate de Dumnezeu. Modul în care el știe să refacă gestul particular al naturii, trăirea omului în mijlocul unui univers securizant ține de o re-trăire interioară adâncă și performantă. În concepția lui Agârbiceanu Natura este aceea care îl apropie pe om de Dumnezeu, de eternitate, de starea primordială a copilăriei, atunci când totul în jur era curat, pur, imaculat, plin de taina indescriptibilă a începutului de lume, când însăși lumina e o parte a acestui început de lume: „Luna lumina acum întreaga pădure. Și îmi părea că nu mai e nimic real: nici pădure, nici cer, nici livadă, nici moș Ioniță. Îmi părea un vis și visul însuși, o taină” (*Taina*). Iar pentru a surprinde cât mai exact această taină, e nevoie de coborârea în copilărie: „Pentru a le înregistra întregi e nevoie să mă cufund în anii copilăriei. Să vin din când în când lângă această vatră veche a strămoșilor”. În asemenea momente reperele timpului încep să dispară, spațiul se dilată, iar clipa își suspendă elementaritatea. Peisajul capătă diafanitatea zborului și înălțării în înalt, de parcă un nou Hyperion eminescian s-a întrupat în măreția aspirației ascensionale: „Luna-i ascunsă după coasta cornului. În văzduh se cerne o pulbere de lumină astrală, rece, fără ființă parcă, o închipuire numai. Și-n clipa asta întreg universul s-a oprit în loc, parcă nu mai este. Atunci, în încremenirea aceasta îmi păru că trece șor, că zboară și se pierde în inaniat un oftat prelung: «Of-of! Of-of!» Pornea oftatul nu știu de unde și zbura pe o undă a vântului. *Auzindu-l, îmi păru a fi însuși glasul lumii, care trece chinuit de vecinica taină, de eterna povară a netălcuitei existențe*”.

Oare, cu excepția lui Sadoveanu, ce scriitor român a mai scris asemenea fraze încărcate de mare poeticitate?! E semnul mării înzestrării epice a scriitorului din Cenade, a celui Sfânt patriarh al scrisului românesc, care știe să rupă cele mai frumoase icoane *Din pragul mării treceri* și să le așeze în *Fața de lumină a creștinismului*, acolo unde doar dumnezeirea le veghează și le asigură eternitatea.

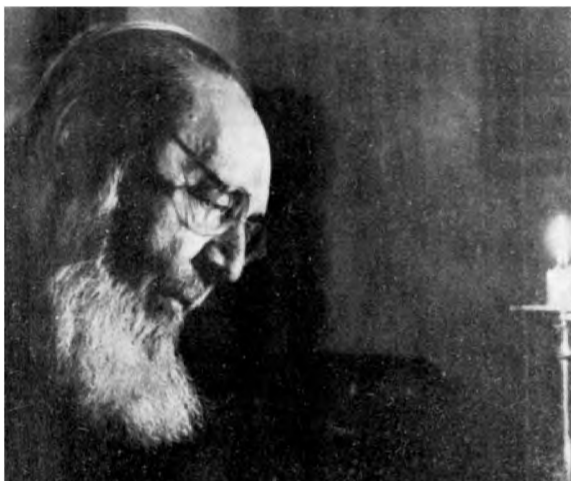
Ion Agârbiceanu, răbojul lui Sfântu Petru

Judecățile moralistului

Vistian Goia

Scrierea prozatorului ardelean a fost publicată inițial în foiletonul *Societății de mâine* (1931-1932), iar în volum în 1934. Ca specie literară a fost numită "roman satiric" deși autorul însuși o numise "poveste". [1] După conținut și forma alegorică, o putem considera "roman-jurnal", "roman epistolar", chiar "roman-cronică". Ca valoare literară, se află sub povestirile și romanele autorului. Ceea ce ne-a determinat să ne oprim asupra ei este calitatea de "moralist" a lui Ion Agârbiceanu, dovedind aici disponibilități umoristice și caricaturale.

Moralistii sunt intelectualii inteligenți care vor să schimbe ceva în mentalitatea și conduita semenilor, ei vor să asaneze din punct de vedere moral societatea în care viețuiesc. Rodul observațiilor critice este încorporat în mici "bijuterii" cu caracter aforistic în care



înțelepciunea și paradoxul se sprijină reciproc, îmbogățind limba română cu expresii, maxime și portrete trase la filigran, în care dantelăria verbală e așa de bine și frumos sudată, încât trebuie să admiri deopotrivă îndrăzneala spiritului și forma artistică de giuvaergiu a moralistului.

Prima scenă (incipitul) este una de basm inspirat din scrierile religioase. Atotputernicul îl cheamă pe Sf. Petru la "tronul de lumină", poruncindu-i să coboare pe pământ, în România. Gârbov de povara veacurilor și de atâta nemișcare la poarta Raiului, Sf. Petru se împotrivesc la auzul poruncii pe motiv că românii sunt "schismatici" și nu-l ascultă. De aceea îi sugerează să-l trimită pe Sf. Pavel, apostolul neamurilor. Însă Atotputernicul îi amintește că porunca lui nu se poate schimba. Scopul călătoriei este să dea o mână de ajutor românilor pentru că prea stau pe loc, "prea se zbat ca peștele pe uscat", le este greu să se apuce de-o treabă bună, că de lăsat se lasă repede. Și românii de astăzi tot așa sunt.

Pentru a-i ușura călătoria, Atotputernicul revarsă asupra bătrânului puterea sa nevăzută și, astfel, Sf. Petru devine dintr-odată un bărbat voinic, vânjos și sprinten, simțind cum alunecă prin văzduh, coborând din sferele cerești pe vârful Ceahlăului, de unde admiră frumusețile și bogățiile țării românilor. Pentru a se plimba nestingherit printre români, Sf. Petru posedă calitatea divină de a se întrupa în ființe de diferite vârste și profesii.

În peregrinările sale, încrestează mereu pe răboj o mulțime de peripeții, unele vesele, altele dureroase, fiind cuprins de sentimente antitetice,

provocate de traiul felurit al românilor. Străbate sate, orașe, mahalale, cluburi ale politicianilor, asistă la mitinguri, vizitează biserici, case aparținând săracilor și bogaților. Face cunoștință cu moravuri de tot felul, pe care dacă le-a transmis în întregime Atotputernicului, atunci românii de astăzi să nu se mai mire că nația noastră pare "blestemată" pentru toate veacurile ce va să vină.

Prin intermediul lui Sf. Petru scriitorul aplică cunoscutele precepte biblice la psihologia românilor. Apelează la milostivirea Atotputernicului "să nu-i ducă pe români în ispită", pentru că sunt slabi de fire, ei nu văd în ispită primejdia, dar când răul este îmbrăcat în haina binelui, iar urâtul în hlamida frumosului, ei se înșeală ușor.

Colindând satele, Sf. Petru cunoaște traiul românilor și se întristează. Întră prin case, cercetează ogrăzi, grădini, merge la horă și la birt. Vede puține odăi curate, rar ogor lucrat, vede pluguri de lemn, soi prost de vite, biserici goale și crășme pline. Asistă la certuri și bătăi, aude cântece pe ulițe toată noaptea, hârjoneli prin șezători și bațjocuri în strigăturile de la țară. Concluzia Sf. Petru este, cum s-ar zice, strigătoare la cer: românii sunt un neam înapoiat, popor fără carte, orbecăiește întru neștiință, fiind nepăsători și nesimțțiți, privesc viața cu ușurință, au patima bațjocurii etc. La horă, prin strigături își bat joc de dascăl, de diac, de primar, de sărac și de bogat, de tânăr ori de bătrân. Toate îl fac pe Sf. Petru să exclame: "Greu se va păstra minunea săvârșită de Dumnezeu cu nația asta!" "Minunea" a fost Marea Unire de la 1918.

Comparând poporul român cu altele, Sf. Petru notează pe răboj dezamăgit: în timp ce unele nații lucrează după poruncă, altele trag ca bou în jug ori ascultă de învățătură, românii își bat joc de poruncă, de învățătură și de pilde. Sigur, exagerarea în sens negativ este evidentă.

Totuși, portarul Raiului recunoaște un adevăr: românii nu-s deloc proști, sunt mai deștepti decât alte neamuri. Ei sunt iubitori de bunătățile lumii, însă sunt neîncredători în tot ce văd cu ochii și râvnesc cu inima. Adresându-se din nou Atotputernicului, judecata Sfântului Petru este îndulcită și favorabilă, după atâtea metehne puse pe seama bietului român: "E un popor de filosofi, Atotputernice, dar nădejdea în tine e parcă copleșită de scepticismul față de lume, că prea au suferit pe pământ!" Dar, când se conving că zdroaba nu e zadarnică, românii pot deveni blânzi și buni la inimă.

Obosit de peregrinările parcurse, prozatorul își informează cititorii că Sf. Petru a adormit și a început să sforăie "sub povara veacurilor!" Nu credem. A adormit "duhul" ori călugărul sub care el s-a întrupat pe pământ. De aceea nu putem crede că Sf. Petru sforăie, de obicei, la poarta Raiului, acolo veghează.

Dimineața, își aduce aminte că în mediul sătesc dracii sunt puțini, fiecare casă are atârnată pe perete crucea și nu-i prânz și cină fără "Tatăl nostru". Din acest motiv, se hotărăște să plece la oraș, unde diavolul lucrează cu folos.

În capitală, vede mahalale îngropate în praf, căsuțe pitite, colibe cu acoperiș spart și putred

etc. Se schimbă din nou în "duh" și pătrunde în camera unui poet. Privindu-l din spate, e scandalizat de ce vede pe hârtia poetului: picanterii, tablouri decoltate, cuvinte care făceau aluzie la trupul femeii de la brâu în jos. Așadar scria o literatură decadentă. Cunoscând alt poet, care rămăsese la o "inspirație nobilă", Sf. Petru e uimit de sărăcia și mizeria în care acesta trăia, încât nu avea bani nici pentru un pahar de vin. Revoltat, trimisul Atotputernicului se întreabă retoric: "Cine sunt vrednici să bea, dacă nu poezii? Că numai în ei se coboară duhul creației când sorb un pahar, numai lor le crește sufletul încât ar îmbrățișa lumea întregă. Când beau li se nasc ideile cele mai frumoase și sentimentele cele mai generoase, pe care le cântă înobilând pe alții?" [2] De aceea face cunoscut Atotputernicului că, în România, măcelarii și șoferii beau șampanie, iar "inspirații" nu au paralele nici de o țuică! Ei trebuie să se mulțumească cu laudele de după moarte.

În silința de-a nu-i scăpa nimic fără să noteze pe răboj, Sf. Petru reține și moravurile politicianilor, ilegalitățile din alegeri, încât ajunge la un adevăr valabil și astăzi: "În România, fără avere, independența este un moft". Referitor la pătura conducătoare a țării, indiferent dacă sunt majoritari ori minoritari, "corb la corb nu-și scoate ochii!" În timp ce țărani trăiesc într-o "înțelepciune fatalistă", răbdători și milostivi, "buieci [bogații răsfățați] dau din mâini și din picioare să păstreze puterea, ori se zvâcolesc s-o apuce". Tot așa fac și buieci de astăzi. De aceea e mereu actual dictonul: "Schimbarea domnilor, bucuria nebunilor". Din aceste motive, Sf. Petru crede că în România, cel mai greu de stărpit este "indeletnicirea cu politica". Politicienii români vor cu toții "să salveze nația", să fie apostoli mai mari decât Moise, Ilie, Pavel și chiar decât Sf. Petru. În realitate, spune scriitorul, sunt mincinoși și hrăpăreți, farisei și primejdioși, proști ca gardul.

Preschimbat în duh, portarul Raiului zboară la Brașov, Sighișoara, Sibiu, cercetând școli, biserici, biblioteci, muzee etc. Străbate țara în lung și în lat și află astfel viața depravată pe care o duc ofițerii, cucoanele din înalta societate. La Curmătura, țărani le strigă boierilor, primarilor și jandarmilor: "hoții! hoții!", pentru că, în loc să le dea pământul cuvenit, și-au însușit ei pogoanele care li se cuveneau săracilor, conform legii.

Obosit de atâtea alergături, Sf. Petru trece prin momente nostalgice, amintindu-și de "hodina lui de lângă poarta Raiului." Îl cuprinde mila de români a căror țară e năpădită de demonii lui Scaraoschi. Se hotărăște să facă "raportul" către Atotputernic, însoțit de propuneri, rugându-l să cruce țara românească de atâtea diavoli și de atâtea ispite. Se dorește la poarta Raiului, cum se dorește oricare pământean la vatra lui. Pe răboj, mai notează rugăminte către Milostivul stăpân să trimită degrabă în țara românilor pe Sf. Ilie cu biciul de foc și, astfel, să-i alunge pe dracii numeroși și pe slugile lor. Într-un "epilog" al călătoriei sale, Sf. Petru notează pe răboj că nu știe dacă Stăpânul cerului l-a trimis sau nu pe Sf. Ilie. Unii spun că a venit, alții îl așteaptă să vină. Să-l așteptăm și noi, românii de astăzi!

Note:

1. Vezi Ion Agârbiceanu [Către Lucian Blaga], scrisoare din 22 iunie 1932, în vol. *Ceasuri de seară cu Ion Agârbiceanu*, ediție de Mircea Zăciu, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 324.

2. Citatele din prezentul text s-au dat după *Opere*, vol. 5, Ed. pentru Literatură, 1968, p. 409 și urm.

verdele de Cluj

Despre plagiat - cu dragoste

Aurel Sasu

La o importantă seară aniversară, din California (Statele Unite), un tânăr intelectual american m-a întrebat, luându-mă cumva pe nepregătite, ce cred despre plagiatul lui Victor Ponta. Întrebare dificilă (nu se dăduse încă un verdict!) și, la astfel de întâlniri, mai puțin obișnuită. *No comment* este o formulă diplomatic-evazivă, contraindicată și nepoliticoasă. Dialogul, la rândul său, poate fi o capcană subtilă, cu consecințe greu de calculat într-o atmosferă a cărei lejeritate presupune, mai degrabă, umorul binevoitor și convenția răspunsurilor improvizate. Prin urmare, ce credeam despre gafa primului-ministru? Am decis să răspund întrebării, nu evidentelor insinuări pe care le ascundea. Plagiat? Optzeci de pagini din câteva sute. E mult, e puțin, să judece, spuneam, specialiștii în drept (între timp, au judecat!). Pe mine, dacă tot abordez subiectul, mă interesa altceva, mult mai grav: problema furtului intelectual. De departe, mai complexă și mult mai primejdios-condamnabilă decât așa-zisa *copy paste*.

Noului guvern abia instalat, ca echipă pretins tânără, onestă și de bună-credință, i s-a imputat deci, în timp record, chiar gesturile de imoralitate pe terenul, neabordat până acum, al autorității academice (Guvernul nu poate rezolva probleme, atâta vreme cât el însuși este o problemă, spunea Paul D. Ryan, recentul nominalizat vice-președinte al candidatului republican la Casa Albă, Mitt Romney!). Așa au pierdut investitura la învățământ Corina Dumitrescu, rector la Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir” (plagiat în familie!) și sfielnicul de la Oradea, Ioan Mang (cine mai poartă, astăzi, de grijă ticăloșirii acestor oameni?). și, de ce nu, altora ca ei! Nu-și justifică, în urmă cu ani, Gabriel Liiceanu plagiatul din Heidegger pe motiv că filosoful german, la rândul său, i-a plagiat pe alții? Nu s-a declarat Sorin Antohi doctor, fără susținerea vreunei teze, conducând fraudulos un Departament de istorie la Universitatea Central Europeană, din Budapesta? Prin urmare, problema plagiatului nu e cumva una mai complicată, pe care s-ar cuveni s-o vedem și s-o

numim altfel? Poate fuga bolnavă după diplome, obținute prin lucrări „prefabricate”, afișate la vedere, fără inhibiții, pe internet, în locuri publice sau instituții? Poate goană după titluri și inflație de cărți ratate, menite să ascundă dimensiunea crizei de valori a învățământului românesc? Poate „răzbunare” a puzderiei de universități particulare, îngropate, iremediabil, în mizeria anonimatului?

Să coborâm însă în miezul problemei. Doctoranzii plagiază. Din lipsă de cultură, de timp, de bun-simț, din comoditate, n-are importanță (mulți sunt cadre didactice, a căror credibilitate se regăsește întocmai în mediocritatea propriilor studenți). Dar membrii comisiilor de acordare a titlurilor, tutorii, conducătorii, stâlpii moralității și apostolii cinstitelor purtări? Dar membrii comisiilor de validare, mulți purtând, cu vinovăție, amintirea unor cazuri incredibile, pe care, ușor de ghicit, refuză să le facă publice. Dar birocrațizarea, până la absurd, a ziselor studii doctorale și a interferențelor administrativ-totalitare în relația conducătorului de doctorat cu tânărul aspirant la glorie? Fiindcă, altfel, plagiatul în sine face parte dintr-o cultură și civilizație cu vădite înclinații spre... plagiat! Au fost acuzați de plagiat Marin Preda, Eugen Barbu, Corneliu Ștefanache, Al. Piru și Ion Gheorghe, a fost pus pe două coloane Liviu Rebreanu și Nae Ionescu, n-au scăpat de „bulina roșie” doctii Dimitrie Cantemir, Titu Maiorescu sau Lucian Blaga. Trecem sub tăcere plagiatul din manuale coordonate de membri ai Academiei Române.

Ce să-mi spună mie, așadar, Victor Ponta, încheietorul de pluton, mărșăluind, în plină zi, prin paginile necuvântătoare ale altora? Eu însumi am pus pe două coloane „opera” unui director de editură (plagiat, plus furt de proprietate intelectuală). Rezultatul? M-am trezit cu el la examenul de... doctorat! La modul mai general, problema se poate pune și altfel. Esențial, istoriei noastre îi este specific spiritul imitativ, un păcat împotriva căruia au scris și E. Lovinescu, și G. Călinescu, și Camil Petrescu, și - sau mai ales - Emil Cioran. Când s-a copiat constituția Belgiei, în 1923, gestul era lucru de toată lauda. Când,

după 1989, am copiat (plagiat) aproape totul (de la sistemul juridic și cel de învățământ, până la vulgaritatea în scris și în simțire), societatea (cultura și istoria) au intrat într-un blocaj, pe care puțina conștiință politică nu l-au putut depăși nici până astăzi. Inventăm masterate, plătim ridicole titluri de „om al anului”, practicăm, cu dezinvoltură, turismul academic, refacem, patetic, traseele neadevărului de fiecare zi, creem, iresponsabili, instituții ale simulacrului și al imaginarului ezoteric. Acestea sunt realitățile românești, și nu trebuie să apelăm, pentru ilustrarea lor, la *Malta Today*, pierzând, subit, din vedere proporțiile și importanța temei abordate, târâtă, fără scrupule, în zona divertismentului mediocru-informatic. Cine și la ușa căruia funcționar al Europei bate nu mă interesează. Nu mă interesează nici muzeul de ceară al parlamentarilor români de la Bruxelles. Mă interesează „direcția falsă” a neadevărului dinlăuntru și a „pretenției în afară”, din care plagiatul este doar o parte. Mă interesează acest cumplit morb al vanității de a copia, de a nu fi tu însuși nici măcar în iluzia mediocrității tale. Ceva din vechile forme fără fond: pretenția de a avea un titlu, înainte de a avea o operă! Explicația? Titu Maiorescu o numește încurajarea iresponsabilă a celor necheamați și nealeși. Numai în acest context mă interesează subiectul plagiatului. Indiferent cine este autorul lui. Acesta a fost răspunsul dat tânărului american. L-am întrebat în final, dacă știe că unul din consilierii lui Victor Ponta, pe probleme de securitate și economie, este generalul american Wesley Clark, fost comandant al forțelor aliate NATO, din Europa, între 1997 și 2000. Nu știa. Nici nu cred că mai era necesar.

Dacă ne-am lua după ziarul *Adevărul* (16 august 2012), problema plagiatului și-ar fi găsit, finalmente, rezolvarea. „Oamenii de știință din România”(?!) au înființat deja o comisie independentă politic, al cărei țel este, printre altele, și „reabilitarea, pe cât posibil, a imaginii țării noastre în lume”. În sfârșit, o luptă acerbă condusă de „experți credibili”. Luată de undeva, știrea emoționează. Mai întâi, prin căderea în ridicol, apoi prin „amețeala formelor deșerte”. Inclusiv în problema plagiatului, pe care o mestecăm de câteva luni cu sentimentul că încă este, vorba unui poet, o încăpere fără cheie. În fond, plagiatul poartă veșmântul sfâșiat de toate ilegalitățile unui model corupt, de cultură și civilizație.

Înțeleg că, recent, o formațiune politică („Noua Republică”) a depus, la Parchetul de pe lângă Înalta Curte de Casație și Justiție, o plângere împotriva primului-ministru, Victor Ponta. Până aici, totul bine! Dar, când se invocă „obrazul cetățenilor români, care iubesc munca și detestă impostura” lucrurile se complică puțin. Mai întâi, că obiceiul luării de cuvânt în numele altora amintește vremuri de care pretindem că ne-am despărțit. Cât privește dragostea de muncă și detestarea imposturii, să fim serioși. Eminescu ne-a spus în cuvinte simple că fără muncă nu există nici libertate, nici cultură. Un adevăr care, din păcate, nu ne-a fost de nici un folos.

De l-am fi înțeles, astăzi am fi fost liberi.
Dar nu suntem!



Dumitru Bădiță

elicea alternativă

decât un câine mai bine ai roti deasupra
capului un pește
unul cu solzi și fără mustăți care să-i
încetinească mișcarea prin aer
și bine ar fi să aibă aripioare proeminente și
subțiri
să le fâlfiie când îți obosește brațul încercând
să te ridici măcar până la nori

da, mult mai bun ar fi pentru asta un pește
decât un câine
pentru că potaia făcută elice suferă și pentru
asta îți vor spune sadic
vei plăti și nu vei mai avea bani nici măcar
pentru un pahar cu alcool
iar răutatea ei îți va umple mâna cu mușcăături

dar pentru un pește nimeni nu sare și nimeni
nu-l regretă
și gura lui cu zimți se cascadează degeaba că nici
musca nu se mai teme
grăbește-te să nu moară, mișcă-ți brațul mai
repede cât e încă viu
și se uită la nori ca la o apă învolburată de la
marginea podișului tău

că peștele vede rău, nu nori, și el însuși
dezvoltă o forță proprie
să ajungă mai repede și nu simte că urcă și te
trage în sus
crede că se aruncă în valuri și speră să te
piardă
se va întoarce ploaie sclipitoare de solzi, tu
bolovan cu bufnitură

J

dormeam cu picioarele întinse pe un pat
îngust și fiindcă la capăt era groapă
mă curbam de la mijloc și îmi așezam ceafa
pe un fotoliu uzat
încât privit din tavan, dar nu era nicio vietate
să se uite,
aș fi arătat ca un fel de J, de ajuns pentru
cuvântul jivină,

și probabil în mai toate clipele iradiam un
câmp ostil, otrăvitor
că firimiturile de pâine presărate pe pervaz au
hrănit numai vântul
iar în metrou, deși mă îmbăiasem dimineața
cu grija cu care e spălat un mort,
de parcă odată cu jegul i-ar fi spălate și toate
păcatele,

deși miroseam frumos și îmi frecașem dinții
cu pastă cu iz de mentă
și purtam un palton negru, elegant, și ghetete
îmi erau lustruite,
sclipitoare, fata de lângă mine s-a ridicat
temătoare și clătănându-se
între Sudului și Brâncoveanu s-a oprit în
celălalt capăt al trenului

iar seara târziu când mă întorceam după
ultimul click spre casă
pe sub crengile negre casante cu pungi și
chiloți atârându-le-n vârf
mai dam un telefon rece mai primeam un
telefon rece
și tot cartierul cu umbre omenești în ferestre
era grădina văgăunii mele:

dezlipisem de pe faianța bucătăriei un fir brun
sinuos ca o incunabulă
m-am gândit, anume pus acolo de țigancă, în
ce timp ce țigaia
încinsă împoșca pereții cu ulei și gândacii pe
linoleum forfoteau ca oamenii
la petreceri, fir brun întins peste hău spre
malul bunătații

îl traversam cu două plase de rafie în mâini ca
pe un peron de autogară
când înclinat spre dreapta, când spre stânga,
dacă aș fi căzut
aveam pe aproape o mochetă cenușie și
diminețile un cer îmbogățit
peste noapte cu nuanțe chimice și cu suflete
expiate

și acum pe o bancă în parc cu zarzăr înflorit
și pozat cu telefonul
stau și inspir și lunile acelea încet le voi uita
imagini tot mai uscate
dar simt încă un fir de păr încolăcit pe limbă
și mă întorc spre tufă
bag degetele să-l prind de-un capăt să nu-l
înghit și nu-i nimic

missouri zoo pentru prima oară în zăpadă

își întinde mâinile să facă din ninsoare
eșarfă pentru gâtul ei cu cictarice

și acordeon din sloiuri și crevase înzăpezite
să-l salte pe piept și să-i cânte

câinelui negru și mișos din pragul cabanei:
un demon al sudului

o formă a fricii care împinge mereu înapoi
în ținutul sălbatic și decadent

un femur uriaș

mai ușor ne-am fi întâlnit într-o dumbravă pe
google earth
decât la ceai în centrul vechi cu arbuști înfipti
în ziduri
să îmi vorbești chiar despre centrul vechi
în timp ce prin sângele meu circulau
emoticoanele tale

și dacă un sămbur de migdal aș fi avut în
buzunar
ți l-aș fi dat să-l crăntăni tu cu dantura-ți fără
defecte
precis ai fi zis nu și o rază de soare ți-ar fi
lunecat pe buze
atunci l-aș fi tocat eu cu pivotul metalic al
unui incisiv



tu ai fi continuat să îmi vorbești despre morții
medievali
dezgropați cu excavatorul pe lângă universitate
morți ai nimănui fără să știm anume pe care
vodă-l înjurau
ai văzut în cupă un femur uriaș l-ai visat în
noaptea următoare

dar noi venim de mai departe dintr-un oraș de
telepați ai unei rase umane
care a degenerat în maimuțe și de atunci tot
încearcă să recupereze
participăm și noi la efort: mă opresc uneori pe
câte o zebra în centru
să simt dacă treci cu metrourul și pentru o clipă
suntem în același plan.

m-am dus la târgul de carte mai mult să
întâlnesc un chip
decât să îmi iau vreo carte
mi s-a părut că îl văd printre capete și spinări
în mișcare
dar când m-am apropiat am dat peste o
versiune
complet lipsită de charismă

am ieșit. terasa era curată și răcoroasă
nu am cerut nici măcar un pahar cu apă
mă uitam numai cum fierb norii
un timp am călătorit prin lumea lor
apoi aș fi vrut să privesc niște oi care să
reteze până la capăt
iarba pe jumătate retezată de motocosoitoare
și în același dreptunghi verde din fața
pavilionului
să am vreo paisprezece ani și întins pe o
pătură
să citesc Shogun

o minge de tenis venea prin aer să mă
pocnească în frunte
am ridicat mâna să mă apăr
dar mingea s-a oprit un moment
și s-a repezit înapoi trasă de o sfoară elastică

Mihaela Claudia Condrat

Mihaela Claudia Condrat s-a născut la 27 octombrie 1978 în localitatea Bilbor, Harghita. Este absolventă a Facultății de Teologie „Andrei Șaguna”, Sibiu, specializarea Teologie-Litere. În 2004 a absolvit Studiile aprofundate la Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu, iar în 2011 a obținut titlul de doctor în Filologie la Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba-Iulia, prof. coord. dr. Mircea Braga, cu tema *Structuri ale imaginarului religios în poezie din perspectiva teologiei literare, Literaturtheologie*. A fost profesoară de limba și literatura română, a obținut două burse de documentare-cercetare în Germania la Universitatea *Friederich-Alexander Erlangen-Nürnberg* unde a fost asistent secundar la *Catedra de istorie a creștinismului estic* coordonată de prof. dr. Rafi H. Gazer, și la Universitatea *Eberhard Karls* din Tübingen unde a frecventat cursuri de teorie și cultură literară, interculturalitate, artă, estetică și teologie. Din 2010 locuiește în Germania, Tübingen, se dedică scrisului și tradusului și coordonează seri artistice și de poezie. Publică poezie în reviste din țară și străinătate. Adresa de



ce nimic e mai ușor

cuvintele mele vin dintr-o altă lume
austeră din țara frigului au sosit
sunt îmbrăcate-n ger
de foame au nimicul

cuvintele mele au-sărăcit

le-am adus de pe-un versant
acoperit de negură
toată copilăria mi-am împărțit-o
între cel-care-spune-da
și cel-care-spune-nu
fără să știu cât am fost da
sau când am devenit nu

la sfârșit cuvintele mele
au rămas singure s-au golit
ce nimic e mai ușor decât durerea
foamea de-o scriu cu majuscule
n-o văd și-o uit
la cină mă-așteaptă

un cuvânt ne-mblânzit

drame moderne

moartea începe de la brâu în jos
în diaspora tricoloră
s-a dus Eminescu, s-a dus și Blaga și Nichita
s-a dus
Ionesco a fost furat cu tot cu scaune
rinocerita a cuprins toate-ncheieturile

cornul din frunte s-a transformat în balaur
balaurul bântuie luncile și pădurile
Feți-Frumoșii și-au luat lumea-n cap
Elenele Cosânzene s-au tunat
Sfântul Petru s-a mutat la sat

și-a făcut o biserică universală
în care vorbește despre-al patrulea cântat
cei plecați sunt uitați
cei veniți sunt jigniți
cei care spun sunt marginalizați
cei care fac sunt crucificați

cei care mint servesc la bară

greii pământului cu Dali

elefanții calcă greu pământul
prin agora cosmetizată albastru
picioarele lor sunt sulite cu ținte precise
străpunga orice zid de-albastru

ceasurile se rotesc deasupra capului meu
ca niște vulturi pregătiți de devorare

cadranle și-au înfipt ochii în soare
de greu chiar și-n lumină e greu

duo carnavalesc

el din anul 2000 trăiește un atac de apoplexie
nu-și poate aduce aminte decât frânturi de cuvinte
început, sfârșit, revoluție continuă cu escu la
urmă
detractare, delapidare, defrișare cine te minte
epilare definitivă smuls gene, unghii, idealuri, vise

how to learn in ten steps english
how to learn in ten steps how to lie
how to learn in ten steps how to die
how to learn in ten steps how to rule

ea pentru ea nu s-au mai găsit versuri
a devenit desuetă prea grea
prea cu mai multe drepturi și dresuri
s-au inventat în loc de maternități
spa-uri, moll-uri și coaforuri
carduri în loc de cărți
în loc de spații de joacă pentru copiii ei
circuri ambulante cu bere și mititei
în loc de idei și frumuseți interioare
mașini beton și botox în degeteledelapicioare
pentru ea s-au inventat las telenovelas

como se puede perder tu libertad
como se puede comer tu soledad
como se puede vender tus niños
como se puede para enajenar tus hijos

como hombre como mujer

limba vrăjitoare

vorbesc o limbă vrăjită
pe care nu o stăpânesc decât în vis

miros caravana țiganilor
care se-așează în pădurea de lângă satul meu
aud copii țipând în această limbă
pipăi vorbe magice care se leagă de mine
strâns ca trupul șarpelui de copac
văd foc înăbușit și fețe înveșmântate
în culori apocaliptice

simt că articulez un cuvânt
pe care-l arunc în foc ca apa de descânt
ca să rămân mai departe cu tine
vrăjit dar bucuros
gheonoaia soarbe negru sânge din mine
spre a mă elibera de cuvântul gros

limba aceasta e o vrăjitoare
care mă stăpânește

văluț Mayei

numai un singur cuvânt
pentru a surprinde moartea

există mai multe feluri de-a muri

în mai multe cuvinte
poți să mori într-o propoziție
într-o frază și chiar într-o locuțiune
poți să mori într-un punct

între mine și acest cuvânt
stau două puncte ca niște văluri
nepictate:

există o moarte ca o iluzie
care mă pândește
dintre două cuvinte crucificate

o poveste despre Vomex

în prima zi o fetiță primise cadou
o mulțime de Vomexuri
de la început s-a împrietenit cu ele
cum te cheamă: Vomex-Oblic
pe mine Vomex-Dublu
Vomex-Direct, Vomex-După-Masă
Vomex-Obligatoriu, Vomex-În-caz-de-urgență
Vomex-Durduliu, Vomex-Ușurel
și în seara aceea a adormit cu Vomexurile lângă
ea
fără să apuce să le cunoască pe toate

a doua zi aflase că viața Vomexurilor e scurtă
cum le primești trebuie să te împrietești cu ele
apoi vine o mână în vizită prin raftul
Vomexurilor
alege unul îi desface sigiliu
și-l introduce direct în anus
și așa Vomexurile își pierd numele
dispar și tu adormi o bucată de timp

a treia zi ca să nu mai sufere că-și pierde
singurii prieteni ce-i avea
fetița hotărî să nu se mai împrietească cu ele
evitând să le spună direct: Vomex-Cutare
azi te-am ales pe tine pentru o vizită în anus
dar învâță cu ele să numere: Vomex nr. 1, Vomex
nr.2
mama îi dictează cuprinsă de frică
numărul 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
așa suna lecția de aritmetică
dulapul de spital e plin de Vomexuri
așa că are timp un an întreg să învețe socotitul
îi spuse o asistentă mamei
poate să le adune, să le scadă
obligatoriu să scadă două pe zi
nu are voie să dea afară

în ultima zi o fetiță umbla cu o foaie de hârtie
să-i deseneze cineva un Vomex toate dispăruseră
cu dulap cu pat cu mamă cu tot

Corporalitate și limbaj în Adela lui Garabet Ibrăileanu

Lavinia Margea

Cu un fir narativ simplu, avându-i în prim plan pe un protagonist care e în același timp narator și obiect al narațiunii (eu narat), și pe Adela, personajul central al romanului, Ibrăileanu zugrăvește o poveste de iubire fără stereotipii, prin profunzimea și complexitatea pe care aceasta o va căpăta pe parcursul dezvoltării relației dintre cele două personaje. Acțiunea aproape că lipsește, Ibrăileanu axându-se pe relația dintre cei doi protagoniști, pe evoluția ei și pe personalitatea partenerilor, și ridicând astfel romanul deasupra parametrilor cronologici. Putem vorbi de un roman analitic: Ibrăileanu își examinează personajele și relația dintre ele atât de amănunțit încât ne dă impresia unei operații chirurgicale, făcută însă pe plan interior.

Naratorul, Emil Codrescu, medic de profesie, intelectual cvadragesim, e angajat în ceea ce va deveni relația vieții sale. Ecuația nu ar fi completă fără prezentarea Adelei, ce aparține burgheziei moldovenești de sfârșit de secol XIX, cunoștință veche a naratorului, căsătorită recent și tot recent divorțată. Dezvăluirea individualității Adelei va constitui scopul principal al romanului, însă pe parcursul desfășurării lui vom lua parte și la transformarea naratorului în propriul său obiect. Revederea dintre cei doi va constitui începutul unui joc complex de confruntări psihologice, de negări și acceptări ale unei iubiri aparent imposibile (din punctul de vedere al protagonistului), care în final nu vor coincide cu un deznoadăment fericit. Întoarcerile în trecut și amintirile naratorului îi vor permite cititorului să o cunoască pe Adela-copil, pe Adela-adolescentă și de asemenea pe Adela-femeie, toate aceste imagini diferite ale Adelei imbinându-se perfect cu sușurile și coborâșurile din conștiința naratorului.

Relația dintre cei doi își are începutul în copilăria Adelei, când Emil Codrescu devine pe rând prietenul, confidentul și mentorul acesteia. Încă de atunci, relația dintre ei e axată pe sentimente contradictorii, naratorul dezvăluindu-

se atât îndrăgostit de imaginea micuței și orgolioasei Adela, cât și protector al acesteia, combinând atitudini sentimentale și paterne. Prietenia dintre cei doi, deși vârsta Adelei era foarte fragedă, trădează sentimentele pe care revederea Adelei-femeie le va trezi în amintirea lui Emil: „Prietenia a început de când, cu mișcări în intenția ei ascunse, dar foarte laborioase, mi se suia pe genunchi [...] eu îi *mâncam* unul după altul degetele... lipeam fruntea de a ei... îmi petreceam mâna prin câte un cârlionț al părului ei blond...”¹ Acest comportament apare de-a dreptul deviant când Emil mărturisește cum „jenat să dezmiard fetița în fața tuturor, îi devoram ochii, năsul, gura, obraji, cârlionții, ceafa când eram numai noi singuri.” (p. 21). Privită prin ochii lui Emil, Adela apare ca o Lolită a romanului românesc, naratorul-actor devenind un Humbert Humbert moldovean care va încerca să își scuze adorația față de persoana ei invocând afecțiunea maternă ce îi lipsise datorită morții tragice a mamei, pe care nu va avea posibilitatea să o cunoască decât prin intermediul unei fotografii. Ibrăileanu creează imaginea unei relații deviate sau avem de-a face cu un complex al lui Oedip? Există dovezi care pot întări ambele supoziții. Emil va mărturisi că, adolescent fiind, fusese îndrăgostit de mama Adelei. O simplă proiecție a ceea ce el construise în imaginație ca fiind mama pe care nu o cunoscuse? Totuși, acea femeie, în jurul căreia își construia diferite puncte de vedere e: „...amintire a unei imagini arbitrare de altădată, aceasta și atâta este mama... În copilărie, fata cu părul castaniu îmi era mamă. La douăzeci de ani, soră. Astăzi o simt fiică. Dar aceste sentimente sui-generis, au fost nostalgii de amor pentru o fată frumoasă moartă de mult.” (p. 16)

Aceste reflecții sunt menite să lege destinul lui Emil de faptul că toate încercările sale de a găsi iubirea au eșuat, fie din cauza morții neașteptate a unora dintre iubitele sale (Eliza, Emilica), fie din cauză că acestea l-au părăsit pentru un motiv

sau altul (Elvira, Leonora) sau pur și simplu pentru că anumite iubiri îi apar ca fiind imposibile (cum este cazul Adelei).

Șapte ani de absență îi vor produce o surpriză naratorului-protagonist când o va revedea pe Adela-adolescentă, acum de 15 ani: „O fată înaltă, subțire, prea înaltă pentru vârsta ei, cu o coadă groasă de aur pe spate, legată cu un fiong albastru, cu fața tot copilărească și totuși de o frumusețe mândră, semeată, aproape orgolioasă, amestec unic, care-i dădea ceva matur și în același timp îi accentua copilărescul figurii” (p. 22). E momentul în care se ciocnește de transformările pe care timpul le-a produs asupra trupului Adelei. Deși Emil recunoaște că Adela-adolescentă nu îi trezește neapărat porniri senzuale, ceea ce nu va fi cazul în relația sa ulterioară cu femeia Adela, ea e totuși o prezență provocatoare. Ceea ce e însă important de semnalat e faptul că deși Emil împlinise vârsta de 35 de ani, el remarcă, nu fără oarecare bucurie, faptul că „omul aproape cărunț și fetița cu păr de aur formau grupul cel mai original din lume”. (p. 23). Naratorul o vede pe Adela încă „fetiță”, iar „părul de aur” ne duce undeva la ideea de basm. Imaginea de zeiță, de Diană, e accentuată de un anume episod care îl face să constate că „fata blondă cu arcul întins, cu corpul încordat ca și arcul, mi-a rămas în amintire ca o splendidă viziune de artă sau de vis”. (p. 23). Deși diferența de vârstă dintre cei doi ar putea fi o prăpastie de netrecut, „fetița cu păr de aur” îl obligă să ia aminte de faptul că ea nu mai e de fapt fetița cu care se jucase, ci o femeie în devenire, iar el are obligația să se comporte ca atare și să ia cunoștință de schimbarea raportului dintre ei, care imperceptibil devine un raport de egalitate între femeie și bărbat.

Relația celor doi e din nou întreruptă de absența protagonistului. Scrisori care vor fi ulterior întrerupte de Emil vor menține legătura între cei doi. Legătura fiind slăbită, Emil află că Adela urmează să se căsătorească. La fel, află că la scurt timp după căsătorie, divorțase. Întorcându-se din nou acasă, se va întâlni cu Adela pentru ca legătura ruptă să renască. Se va regăsi în fața unei femei. Acesta e de asemenea momentul narat de protagonist, în care relația între cele două personaje, de data aceasta mature și cu drepturi depline asupra deciziilor, va deveni un joc amoros complex. E începutul unei relații în centrul căreia se va afla persoana Adelei, naratorul fiind cel care se va modela în funcție de schimbările produse în persoana iubită. El va deveni un observator chinuit de iubirea pe care nu o va putea împărtăși niciodată, datorită unui impediment major: diferența de vârstă dintre cei doi. Vârsta lui matură și tinerețea ei vor contrasta mereu, Adela devenind oglinda în care Emil își va reaminti mereu de condiția sa. Deși presimte care va fi finalul relației dintre cei doi, el se va dovedi un observator fin al fiziologiei femeii iubite, corporalitatea devenind elementul central al romanului. De la atingeri fugare, la fetișizarea obiectelor care o înconjoară pe Adela, Emil va experimenta diferitele ramuri ale obsesiei față de persoana cu care va ajunge să se identifice; va vedea în alteritatea Adelei tinerețea de care nu mai are parte și în acest fel va reuși să trăiască cu foarte mare intensitate sentimentul de apartenență la *alter*. În construirea relației dintre cei doi, Ibrăileanu pune accentul pe *absență*. Absențele sunt foarte importante, deoarece ne arată semnificația alterității. Protagonistul-narator



ar fi fost incapabil să dezvăluie schimbările produse în persoana Adelei dacă aceste absențe nu ar fi existat. Astfel, faptul că o revede pe Adela în cele trei momente importante din viața unei femei și anume copilăria, adolescența, maturitatea, îl ajută să descopere caracterul schimbător al corporalității acesteia și implicit să descopere transformările pe care aceste modificări fiziologice le pot produce asupra psihicului său. Indiferent însă de vârsta Adelei, Emil păstrează în conștiință imaginea copilei.

Trecând de la complexul dintre copilul și femeia pe care o întruhipează Adela și axându-ne strict pe naratorul-protagonist, o examinare psihanalitică a acestuia ar putea să lămurească relația dintre cei doi. Astfel, prin prisma descrierilor făcute de narator putem analiza conceptul psihanalitic de proiecție. Proiecția e operația prin care subiectul expulzează din sine și localizează în afara sa, în persoane sau lucruri, calitățile, sentimentele, dorințele care-i aparțin și pe care nu și le cunoaște sau pe care refuză să le accepte. Prin mijlocirea acestui concept, îl putem vedea pe protagonist drept bărbatul care ar vrea să fie, și care devine în anumite momente, dar care nu reușește să rămână fidel sentimentelor și dorințelor sale datorită vârstei pe care o consideră un obstacol capital.

Investițiile obiectale prezintă o modalitate de îndrăgostire prin care persoana iubită e investită cu calități idealizate (Adela e vis, e artă, e tinerețe). În psihanaliză se folosește cuvântul *obiect* tocmai pentru a reda noțiunea de utilizare, de folosință. Astfel, prin prisma investiției obiectale, protagonistul este eul (așa cum el se percepe), însă aspiră la idealul eului (care este ceea ce își dorește să fie și de fapt nu e: *tânăr*) și din această cauză își revărsă libidoul asupra obiectului, adică asupra persoanei de care este îndrăgostit, în cazul de față Adela. Ca urmare a acestei investiții obiectale, îndrăgostirea ridică obiectul sexual la rang de ideal sexual.

Putem vorbi și despre o presiune exercitată asupra persoanei investite. Datorită faptului că celălalt devine un sine ideal, comportamentul acestuia va fi supus unor rigori înalte de moralitate, în funcție de convingerile personale. Aceasta ar putea fi o explicație pentru faptul că între cei doi nu vor avea niciodată loc decât atingeri fugare, niciodată gesturi explicite care să trădeze evoluția relației dintre ei de la prietenie la iubire și chiar atracție sexuală (cel puțin din partea protagonistului).

Corporalitatea e unul dintre elementele cheie

ale romanului. Întreaga mărturisire a naratorului-protagonist e o dovadă a adorației pentru corpul femeii iubite. Aline Rousselle arată că: „...femeia nu este autonomă, ci este *dedusă* din bărbat. Toate acestea conduc la construirea unei imagini a *corpului feminin* înțeleasă ca un soi de negativ fotografic al trupului bărbătesc.”² Pornind de aici și întorcându-ne la textul biblic și la scena creației omului și mai cu seamă a femeii, observăm că femeia a devenit, imediat după creație, alteritatea bărbatului. Astfel, revenind la textul romanului, vedem în protagonist un Adam, Adela fiind Eva născută din coasta lui. Pentru a fi mai expliciti, Emil vede în Adela jumătatea sa, jumătatea care ajută la reîmbinarea celor două elemente ce formează androginul, reunirea dintre *andras* și *gyné*. Faptul că Adela e acea jumătate pe care el o caută e demonstrat și de faptul că există numeroase mărturisiri legate de foste iubite, mărturisiri ce au ca element central detalii corporale. Identitatea corporală e cea care le separă pe exponențele feminine ale romanului. Și totuși, Adela rămâne pentru el idealul feminin, personajul de basm, întruhiparea tinereții pe care el nu o mai avea și pe care astfel nu o mai poate atinge. Toate aceste restricții, pe care și le impune, nu fac decât să-i amplifice dorințele, să-i creeze iluzii puternice, Adela fiind idealul, iar el știind că nu are dreptul să o atingă, deși cei doi ajung să formeze două lumi complementare.

Emil ajunge să asocieze trupul Adelei, simbolul frumuseții absolute, cu tot ce îl înconjoară. Natura, obiectele materiale, rochiile, muzica, totul e în rezonanță cu trupul ei. Tot ceea ce o înconjoară este ea, când Adela dispăre lucrurile își pierd consistența, natura își pierde frumusețea, muzica își pierde sunetele: „Muzica corpului ei m-a impresionat însă mai mult decât muzica însăși. Mișcarile brațelor, ale bustului la dreapta și la stânga [...] făceau pentru mine cea mai tulburătoare simfonie.” (p. 33)

În ce privește legătura dintre limbaj și trup, *Invenția trupului*, arată că există un raport între cele două. Marius Lazurca subliniază că limbajul e „locul constituirii semnificative a corpului, spațiul întrupării sale semantice [...] [corpul] nu este purtător de sens într-un mod spontan, ci prin inserția sa într-un limbaj”³. Comunicarea nonverbală, acel *body-language* prin intermediul căruia protagonistul romanului lui Ibrăileanu va descifra o parte a personalității Adelei e un element important al operei. Limbajul trupului ne ajută să observăm diferitele stări în care se regăsește aceasta: „din atitudinea corpului, din

reacția mâinii, din inflexiunile brațului îmi pare că era tulburată, încurcată, alarmată, moleșită, fără voință” (p. 120).

Totul în trupul Adelei demonstrează o feminitate care, însoțită de gesturi semnificative, e menită să-i sugereze protagonistului, într-o manieră nonverbală, că Adela iubește, că îl iubește pe el. Însă teama lui de a ținti prea sus, acolo unde se află tinerețea, va face ca deznodământul să fie unul nefericit. Adela pleacă luând cu ea orice urmă de viață, orice rămășiță de fericire și speranță, iar protagonistul rămâne singur, cu amintirea femeii ideale, cu amintirea a ceea ce ea e și el nu a putut fi. Urmărit de fantasmare accentuată, principiul plăcerii intră însă în conflict cu cel al realității, care cuprinde raționalizarea și constrângerile morale. Romanul a încercat să le combine pe ambele, însă triumful e în cele din urmă de partea moralității. Diferența de vârstă a spus *nu* dorinței, această dorință fiind constant confruntată cu conștiința severă a adultului: „Nu vreau să țină la calitățile mele, ci, fără nici un discernământ, la mine!...” (p. 65).

Ceea ce naratorul precizează după plecarea Adelei este că „am impresia că a murit” (p. 123). Ne întorcem astfel la început, unde vorbeam de imposibilitatea de care Emil dă dovadă în ce privește îndeplinirea unei relații de iubire. El demonstrează din nou că iubirea în toate dimensiunile ei nu poate fi concretizată, iar moartea mamei înainte ca el să o poată cunoaște, să și-o poată aminti, poate avea și în cazul acesta o semnificație importantă.

După această idilă neîmplinită rămân câteva obiecte închise într-o cutie, menite să păstreze o parte din Adela în proprietatea protagonistului: „Căutam ceva din ea, de la ea, dar, afară de parfumul din aer, mai vag decât reminescentele în agonie, nu mai rămăsese nimic!” (p. 124). Nimicul e elementul care va înveli imaginea Adelei, până la dispariția ei totală.

Note:

¹ Garabet Ibrăileanu, *Adela*, Ed. Art, București, 2007, p. 18.

² Aline Rousselle, *Porneia*, apud Marius Lazurca, *Invenția trupului*, Ed. Anastasia, București, p. 83.

³ Marius Lazurca, *Invenția trupului*, Ed. Anastasia, București, p. 17.



O biografie a Mareșalului Antonescu

Vladimir F. Wertsman

În paginile sale introductive*, autorul mărturisește că această carte este rezultatul „dialogului mut”, pe care l-a avut cu mareșalul de-a lungul deceniilor, cu precizarea că acest dialog a continuat „și după încheierea cărții” (p. 10). Se mai precizează că volumul „nu are pretenția de a fi o biografie strict literară sau istorică în sensul propriu al cuvântului” (p. 7), dar se poate încadra în genul biografic, deoarece este bazat pe fapte reale, și „vorbele atribuite lui Antonescu sau personajelor cărții au fost rostite întocmai de ei” (p. 7).

Biografia sui-generis oferă informații despre copilăria lui Antonescu, cariera sa militară înainte și după venirea la putere în calitate de conducător al statului, metodele sale de guvernare, familia sa, prieteni și inamici, colaboratori, intelectuali, întâlniri cu lideri români și străini, schimbări de dispoziții (toane) și probleme de sănătate, conflicte cu regele Carol II, relații problematice cu regele Mihai, alianța temporară cu Garda de Fier, 22 iunie 1941, succese în eliberarea Basarabiei și Bucovinei de Nord, alianța puternică cu Hitler, colaborarea cu militarii germani, relații cu politicieni (Maniu și Brătianu îl sfătuiesc să se oprească la Nistru), intrigi politice, relații cu lideri evrei (Filderman, rabinul șef Șafran, arhitectul Clejan) și corespondența cu ei, diferite păreri despre soluționarea problemei evreiești în România, diferite dialoguri, ședințe de guvern, proclamații și decizii, discursuri, variate scrisori, arestarea de către regele Mihai, la 23 august 1944, transferul la o închisoare din Moscova și interogările, întoarcerea în România, procesul din 1946, testamentul și ultimele cuvinte înaintea execuției (iunie 1946).

Impresia autorului este că, în esență, Antonescu a fost un militar remarcabil și patriot, care a luptat pentru redobândirea Basarabiei și Bucovinei de Nord (teritorii pierdute în 1940) și, în același timp, a fost un om cu o mentalitate bifurcată, deoarece, pe de o parte, fiind xenofob și antisemit (Antonescu recunoaște că a fost crescut „cu ura împotriva turcilor, jidanilor și ungarilor”, p. 30), conducătorul unui guvern care a pus în aplicare legi antisemite și un aliat fidel lui Hitler, responsabil pentru holocaustul din România și uciderea a peste 300.000 de evrei și peste 10.000 de țigani iar, pe de altă parte, a permis ca mii de evrei să plece pe mare (vase românești) spre Palestina (mulți evrei refugiați din Ardealul de Nord, ocupat atunci de Ungaria, au primit azil în România și au fost salvați de la deportare în lagăre naziste de exterminare). În cele din urmă, Antonescu a anulat un ordin precedent de deportare a tuturor evreilor din România în lagăre germane de exterminare pe teritoriul Poloniei, salvând, astfel, peste 300.000 de evrei, inclusiv pe autorul cărții. În timpul procesului său din 1946, Antonescu a amintit judecătorului: „Dacă evreii din Țara Românească trăiesc, trăiesc datorită Mareșalului Antonescu” (p. 766). Această apărare nu a ajutat, totuși, fiind eclipsată de multe declarații anterioare, pronaziste: „Generalul Antonescu are un singur

cuvânt, astfel că Țara Românească va fi alături de Reich până la moarte” (p. 329), cuvinte rostite la primirea decorației (pentru succese militare) de la Mareșalul Hermann Goering, în iunie 1941. Concluzia finală a autorului este că „oricum i-am citi rolul jucat în istoria românească, nu i se poate uita și nici ierta politica catastrofală a continuării războiului după eliberarea Basarabiei și Bucovinei și, mai ales, politica măsurilor antievreiești” (p. 802). Istoricii Florin Constantiniu și Ilie Schipor au exprimat, anterior, un punct de vedere asemănător, afirmând că Antonescu a comis „o eroare gravă”, continuând războiul dincolo de Nistru (p. 376, nota de subsol).

Cartea, cu o introducere favorabilă a academicianului Răzvan Theodorescu, este informativă, ușor de citit și include documente oficiale ale guvernului, materiale din arhive, depoziții ale martorilor, memorii, articole de presă, interviuri, multiple dialoguri, multe fotografii istorice interesante. Autorul, în același timp și editor (evreu român și cetățean israelian), afirmă că volumul este „prima biografie completă” a Mareșalului Antonescu (coperta a patra a cărții), bazată pe multe decenii de cercetare. Cu toate acestea, o lectură mai atentă a textului (63 capitole, 126 fotografii, 5 hărți) scoate la lumină lacune regretabile, care se pot și trebuie remediate de un editor profesionist, dacă autorul decide să publice o nouă ediție.

Îmi permit, în continuare, să consemnez, câteva din ele. Mai întâi pe cele de natură editorială.

a) Lipsa unui număr ISBN și descrierea CIP a Bibliotecii Naționale din România, cerințe elementare într-o carte publicată.

b) Prezentare neechilibrată a textului. Între cele 63 capitole, unele au 3-5 pagini, altele între 7 și 9 pagini, multe între 11 și 20 pagini, și numai capitolul 33 cu 39 pagini; de asemenea, citate lungi, care se întind pe multe pagini, copiate din alte surse, plus numeroase alte citate mai scurte fără indicarea surselor în note de subsol.

c) Multe dialoguri, unele citate cu menționarea surselor, altele fără sursă, dând impresia că sunt improvizate. Este greu de distins între realitate și imaginația autorului. Chiar academicianul Răzvan Theodorescu observă că dialogurile sunt „aproape românești” și că autorul „nu le citează mereu în note, în josul paginii” (p. 5).

d) Autorul însuși admite că „...aproape toate vorbele atribuite lui Antonescu sau personajelor cărții au fost rostite întocmai de ei”, dar nu explică nici de ce și când „aproape” a fost necesar, nici de ce n-a citat toate sursele.

e) Lipsa unei bibliografii complete pentru toată cartea, cu citate complete. Unele note de subsol au citate parțiale, iar altele citează numai biografii scurte ale unor oameni de seamă (militari, politicieni, profesori etc.).



Mareșalul Ion Antonescu

f) Lipsa unui index de nume. Cartea are mii de nume, iar lipsa unui astfel de index prezintă un obstacol enorm pentru cercetători.

g) Lipsa unei liste a tuturor fotografiilor și hărților, cu indicarea paginilor unde pot fi găsite; cu excepția unei singure fotografii (p. 22), toate celelalte fotografii și hărți nu indică sursele de unde au fost reproduse (majoritatea fotografiilor nu sunt de calitate profesionistă).

h) Lipsa unui index de subiecte, ținând seama că volumul încorporează multe evenimente istorice, localități geografice, personalități, subiecte discutate etc. Numele capitolelor nu poate fi considerat o substituție acceptabilă pentru un index serios și complet de subiecte.

Există, apoi, numeroase omisiuni de natură biografică.

a) Căsătoriile lui Antonescu, și soția sa Maria (p. 96). Autorul arată că soția precedentă a lui Antonescu a fost Elvira Panaitescu și că Maria a fost căsătorită de două ori (primul soț - comisarul de poliție Gheorghe Cimbru, al doilea - un evreu francez, G.A. Joseph Pierre Fueller), dar omite - precum arată surse de internet - că, în anii '20, când Antonescu era un tânăr atașat militar în Franța și Anglia, s-a căsătorit cu o evreică franceză (Rachel Mendel), care a născut un copil mort prematur. La pagina 29, găsim numai un citat în care Antonescu recunoaște că s-a îndrăgostit de o evreică din Galați, cu care a rămas logodit până când unitatea militară a fost mutată în altă localitate și nu s-au mai putut vedea suficient de des.

b) Cartea menționează că mama lui Antonescu se numea Lita Baranga, dar nu arată că tatăl lui Antonescu era căsătorit cu o evreică numită Frida Cuperman, și nu descrie relațiile lui Antonescu cu tatăl său.

c) Volumul omite toate decorațiile primite de Antonescu (în ordine cronologică și cu indicarea meritelor pentru care au fost conferite), toate aflate pe internet: 1913, medalie pentru virtute militară (prima clasă), cea mai înaltă decorație din acel timp; 1919, Ordinul „Mihai Viteazul” (clasele 3, 2 și 1), cea mai înaltă decorație din acel timp; 1941 (iunie), insigna pentru piloți, în aur cu diamante, prezentată de Mareșalul Herman Goering pentru succese în operațiuni militare; 1941 (6 august), Crucea de Fier Germană (clasele 2 și 1), pentru bravură în

(continuare în pagina 28)

Locuri ale artei contemporane

Atelierul (Studioul) (II)

Vasile Radu

Ca dovezi că arta nu poate exista în afara contactului (relației) cu cei cărora le-a fost destinată stau evadarea din spațiul îngust, adeseori disimulat al atelierului și tentația actuală a artistului de-a face din aceasta un „spectacol”. Abilitatea însușită prin practica meșteșugului și „secretele” acestuia au devenit căi de augmentare ale contactului cu publicul și servesc argumentării valorii „operei”, trebuind „exhibate” pe măsură ce aceasta se descompune în materialitatea ei, devine mai „străvezie”, mai imaterială, mai imponderabilă ca mesaj. Adeseori această „dematerializare” conține chiar „chintesența” valorii, în afara „semnului” material (obiectului), rezumându-se la o serie de „exhibiționisme” (gesturi) care transformă artistul plastic într-un actor, iar „spectacolul” lui devine un „performing” utilizat să stârnească uimire și să smulgă aplauzele la „scena deschisă”. „Cel care nu poate să uimească, ducă-se la țesală!” exclama ritos Cavalerul de Marino (1569-1625), rezumând chintesența manierismului, în secolul al XVII-lea, deja. Astfel, fără a se sfii, arta actuală „a împrumutat” insidios „tehnicile” superficiale ale spectacolului ieftin, bazat pe provocarea emotivității imediate și inteligibilității, spre a atrage un public needucat, ușor de captat cu „scheme” și „proceduri” insolite, neașteptate. Acestea explică, de fapt, „posologia” operei, modul ei de întreținere unei lumi de ignoranți dispuși să privească, să accepte „uzufructul” acesteia datorită stratului exterior de plăcere cu care este învelită aceasta, ca o „bomboana fondantă”. Aceste atitudini vin în prelungirea tendințelor vechi de un secol de a căștiga pentru artă publicul nou, lipsit de resurse și needucat. Cei mai inteligenți artiști au resimțit ca o frustrare lipsa de „posesiune” a operei care, odată „semnată”, a luat drumul comerțului și a colecțiilor private, devenind obiect de speculație financiară în afara voinței lor. Astfel de încercări nu sunt altceva decât forme de a păstra individualitatea operei și proprietatea absolută a autorului asupra acesteia, chiar prin cesiunea formală a „dreptului de autor” în schimbul banilor oferți de cumpărător ca recompensă a muncii artistului. În forul lui interior, artistul nu își vinde creația niciodată, dar, dorind să trăiască de pe urma acesteia, se vede silit să accepte astfel de subterfugii oneroase care pun sub semnul întrebării onestitatea lui culturală. Este, totuși, un mod de a răspunde „imoralității” cumpărătorului care nu ezită să înlocuiască plăcerea posesiunii operei cu cea a banilor obținuți prin traficul ei. O „execuție” violentă, o posesiune imperativă, la urma urmei, un „viol” al ei. Astfel se produce o „echivalare”, un schimb „in-amical” reciproc, apreciat ca imponderabil!

Altădată, atelierul artistului semnifica locul miraculos, sediu al geniilor, generator al „stazei” tulburătoare a trăirilor fecunde care macină autorul, rezumând, alături de „talentul individual”, cele două „cauze” ireductibile ale creației: creativitatea artistică și trăirea ei. „Cucina degli angeli” numeau italienii paradoxul miracolelor născute în aceste locuri insalubre (bucătării!), ascunse privirilor nesățioase ale amatorului, resursă romantică a „dezmașului” practicat de aceste genii „desfrânate”, colportând, prin indecența lor comportamentală, resursele „pure” ale minții proprii, ștergându-le apoi de opacitatea murdară a simțurilor cu mâna lor

celestă și prezentându-le publicului. În fața privitorului opera se înfățișă „la Salon” pură, imaculată, gata pregătită să intre în buduoarul prințeselor sau în cabinetele aristocrate ale marchizilor, în birourile marilor demnitari de stat. „Opera” sta atârnată deasupra capetelor muritorilor, imaginând un Purgatoriu, o cale de purificare necesară, un loc al abandonării păcatului morbid, un instrument extatic al înălțării pus la îndemâna omului supus greșelii de către artistul instalat de-a dreapta Mântuitorului, ca deținător nefericit, damnat de propria lui poziție, dar împărțind cu energetică perseverență „indulgențele” salvatoare pentru lumea muritorilor netaleantați, insolubili moral.

Atelierul „burghez” a fost și continuă să fie pe alocuri un „loc de seducție”, o scenă savant orânduită, doldora de recuzită, insolită, în care se mișca „actoricește” seducătorul artist, proiectând cu subtilitate „farmece” asupra aceluia care i-au căzut în mreje. Artistul însuși, ca „locuitor” dominant al acestui spațiu de un exotism ilariant se mișca cu o lentoare savantă, dar provocatoare în același timp, înlănțuindu-și treptat victima dispusă să plece acasă - sub efectul acestui comportament narcotic - cu una din lucrările artistului sub braț. Cum se poate explica astfel „paranoia” unui colecționar care pe parcursul unei vieți „a cumpărat”, într-o formă sau alta, aproape în integralitate opera unui singur artist contemporan? Aceste două personaje „s-au dedicat” unul altuia, ignorând cu bună știință toate stavilele în fața difuziunii publice a operei, a creșterii valorice rezultată din notorietatea ei, acceptând împreună toate riscurile care izvorăsc din concentrarea operei într-un singur „loc”, oricât de fast s-ar fi dovedit a fi acesta pentru cariera postumă a colecției, a artistului însuși!

Printre maeștrii prodigioși, posedând la culme un astfel de „instinct subtil de prădător”, îl putem enumera pe Picasso, un geniu al minții publicitare cu vocație de sfinx, punând mereu la locul potrivit capcanele care i-au asigurat, din conversație sau atitudine, prăbușirea și subjugarea „victimei” (cumpărătorului); el a smuls lumea artei din „locurile” ei consacrate de tradiție, atelierul și salonul, destinându-i, prin recuzita urbană boemă și comportament, bistroul, trotuarul, întâlnirea mondenă. Sub efectul paranoic al publicității de consum, Andy Warhol a împins „locul” atelierului într-o ambianță industrială, invadând spațiul comportamentului public, asemenea unui produs industrial, piața, cu accente publicitare insolente, cu propuneri scandaloase, achiziționând fabrici, vechi hale industriale, pentru a relansa conceptul „pop” în societatea industrială. Ochiul discret al camerei de luat vederi s-a insinuat „cu voia” autorului în miraculosul loc al „facerii”, răspândind apoi, prin difuzare publică, episoadele insolite ale unui serial care a captat treptat atenția privitorilor, îngroșând conturile „producătorului” din spatele artistului, împingându-l pe acesta spre un comportament de tip „hollywoodian”. Avangarda însăși a mizat pe cabaret pentru a face din acesta un loc/mod al creației, amestecând cu bună știință aspectele de divertisment facil cu mesajele politice cele mai grave în care burlescul amplifică gravitatea judecăților estetice și nu numai.



Andy Warhol in atelier

Astăzi, atelierul artistului a ajuns o „anexă” dispensabilă creației și comportamentului auctorial. Dacă, la început, artistul încerca să se remarce public prin folosirea insolită, „nepotrivită”, a vreunui detaliu vestimentar, dacă la început a mimat comportamentul și înfățișarea oamenilor de curte, mai apoi, prin preferința pentru excesele izbitoare, atitudinea lui a devenit o resursă a publicității, iar succesul, rațiunea unui mod rapid de îmbogățire. Altădată, atelierul era locul geometric al breslei, „inventariat” de aceasta, un element determinant al recunoașterii de către confrăți, un indiciu al echivalării profesionale, locul râvnit de către aspiranți - ucenici sau calfe - și, deopotrivă, de către amatorii care tânjeau să pătrundă aici ca într-un teritoriu interzis muritorilor de rând. Astăzi, atelierul poate însemna „un colț de masă”, un raft de culori, pensulele strânse mănunchi de gura unui ulcior, discreditând treptat statura monumentală a demiurgului care alege să se consume printre cratițe, clondire, confundând aromele gastronomice cu eteratele suplicii ale muncii de creație. A crea „în papucii de casă” poate însemna un confort odihnitor, un mod activ dar superficial de a confunda lucrurile, discreditând munca prin asemnarea cu opusele ei, lenea, relaxarea sau odihna concupiscentă. Intimitatea creației, spectacolul zbuciumului interior și al gestualității agitate nu se opun noțiunii de sacrificiu al artistului, dar contribuie la instalarea unei impresii a consumului excitant de resurse, care îl așează pe acesta printre „consumatorii” empirici, senzoriali, ai propriei lor dotații intelectuale. Această atitudine echivalează cumva vârsta „culegătorului” paradisiac pentru care Dumnezeu, din motive... „de cruțare”, n-a inventat încă „munca” pentru obținerea recoltei... nutriționale, lăsându-i însă omului-artist „plăcerea” să se strecoare insidios printre sacrificiile presupuse ale muncii, tolănit la umbra copacului, în iarba deasă, provocându-l să întindă mâna și să apuce fructul.

Atelierul artistului constituie, el însuși, în sofisticata lui funcționare, sau ca detaliu al lascivității sale, un element de „plusvaloare” care se adaugă operei, semnificând, asemeni bancnotei, valoarea nu numai prin cifrele înscrise pe cele două fețe ale sale, ci și prin desenul ei grafic, dar, mai ales, prin efigia sa gravată. Și, toate aceste elemente ar trebui luate în calcul atunci când stabilim valoarea patrimonială a operei.

accent

Clipa Wislawei Szymborska

Casandra Ioan



Volumul polono-român de poezie *Clipa*, al Wislawei Szymborska, a apărut la noi în 2003, la editura Paideia, în traducerea și cu un cuvânt înainte ale lui Constantin Geambașu, profesor al Universității din București.

Dincolo de faptul că poeta a trecut, în 1 februarie 2012, la cele veșnice, aș vedea-o pe W. Szymborska ca pe o poetă fericită. Fericită pentru că reușește să transfigureze lumea folosind vorbele cu parcimonie. E o poezie esențializată, de mare finețe și cu ecou multiplicat în mintea și inima cititorilor. Migala și răbdarea lucrului cu cuvântul sunt nemaiîntâlnite. Deși limbajul e unul simplu, răsfirările de sensuri, alăturările insolite de sintagme fac să crească posibilele interpretări ca un aluat. Materia primă e umilă, dar ceea ce iese e dincolo de orice așteptare. Inima poetei încearcă cel mai adesea să fie în armonie cu propria rațiune și cu macrocosmosul.

Aș vedea-o fericită pe această scriitoare, dacă nu ar avea și poeme ce descriu o înfruntare a cuvântului, ca entitate semnificativă. Printre ele aș aminti "Trei cuvinte dintre cele mai ciudate" și poemul "Totul", cu care se încheie volumul. Cuvintele puse sub lupă, mai ales cele extreme – *totul* și *nimic* – par să denumească lucruri care de fapt nu există: "Când rostesc cuvântul *Nimic*/ creez ceva ce nu încap în nici o neființă"; "Totul – /.../ se prefacă că nu ratează *nimic*".

Mirarea, în fond o smerenie, în fața frumuseții și a diversității lumii, e substanța cheie din care își trage seva întreaga poezie a lucidei poete poloneze: "Aș fi putut fi eu însămi – dar fără să mă mir,/ iar asta ar fi însemnat/ să fiu cu totul altcineva." (În garderoba naturii). Întreaga ei poezie e un semn de întrebare, un scepticism adresat cunoașterii umane – care, în viziunea poetei, e imperfectă. Mirarea ține sufletul și mintea deschise, mereu permeabile la noi și noi ipostaze, la puncte de vedere nebănuite. Continuumul sufletesc al Wislawei Szymborska, gama de experiențe trăite, are mult mai multe culori decât ale unui om obișnuit și mulțumit cu

lânzezeala și rutina.

Moartea, viața, dragostea, copilăria, natura, istoria, timpul sunt teme predilecte ale poeziei sale.

Moartea e văzută cu seninătate. Noi trecem asemeni norilor „neîmpovărați de memorie” (Norii). Acuitatea vizuală și spiritul de observație – o privire dirijată, scormonitoare – sunt cele care contează. Lipsa văzului e echivalentă pentru poeta cu moartea. Spune ea undeva „Pentru ca ei (norii – n.n.) să cuigă nu trebuie să-i vedem”. Universul e regenerant, trece cu ușurință peste o absență. Norii și alte elemente naturale, chiar dacă par efemere, ne supraviețuiesc. Că moartea înseamnă atingerea unui liman de liniște o demonstrează și poemul *Negativul* „/.../...viață, adică furtuna dinaintea liniștii.”

Scriitoarea pare a fi un copil de un an care cercetează lumea cu ochi mirați, parcă neștiind în ce direcție o vor lua cuvintele. Spiritul acesta de explorare, de descoperire, o duce deseori pe tărâmurile virgine. Wisława Szymborska e o autoare căreia îi plac turnurile de situație, acele „twists in the tale” din povestirile polițiste englezești. Poezia Wislawei ne forțează spiritul, iar apoi ne lasă să ne minunăm unde am ajuns, ghidați fiind de arealul altor posibilități de a vedea. Se poate descifra aici și o fină ironie și superioritate a autoarei, fiindcă, în joaca ei cu cuvintele, în fapt ne testează flexibilitatea minții. Cititorul trebuie să se identifice cu acest eu copil al ei pentru a o putea percepe pe deplin.

Deși atentă la realitate, poezia Wislawei se detașează de aceasta, nu urmează legile fizicii newtoniene. Vasele de pe o masă pot foarte bine cădea înspre tavan (*Fetița trage fața de masă*).

Când vine vorba de trecut, poezia ei devine gravă ca o bucată de muzică clasică în fa diez minor. „Prima iubire /.../ nu mi s-a întipărit în minte,/ nici măcar nu o visez, / dar mă obișnuiește cu gândul morții” (*Prima iubire*).

Copilul e uimit pentru că lumea are pentru el multe necunoscute, bătrânul e mirat ce repede a

trecut viața. Între aceste două vârste, omul trăiește fără glorie sau fără a avea timp pentru suflet: „zi după zi/ an după an/ pot trăi fără el” (*Câte ceva despre suflet*). În goana din ce în ce mai acută azi a vieții, sufletul tace. Copilăria și bătrânețea sunt două oaze în care sufletul, având liniștea necesară, vorbește.

Lucrurile clare nu comportă pentru suflet, și nici pentru Wisława Szymborska, vreun interes. Mirarea se poate deschide atunci când se nasc tranzițiile: în zori de zi sau la lăsatul serii. Atunci nuanțele se estompează, lumea devine mai fluidă, memoria omului e cea care fixează lumea, care altfel s-ar naște din nou de fiecare dată. E aici aceeași temă a timpului revelator, a copilăriei și a bătrâneții sublimite în manifestările lumii naturale. Zorii echivalează cu copilăria omului – cu foarte multe câmpuri albe pe o hartă personală. Apusul se subsumează privirii de ansamblu, privirii de pe vârful unui munte, cu foarte multă mirare, asupra universului familiar, însă cu tainele sale ce vor rămâne nedescifrate până la sfârșit: „Am întocmit o listă cu întrebări/ la care nu mai aștept răspuns,/ fiindcă ori e prea devreme pentru ele,/ ori nu voi reuși să le înțeleg” (*Lista*).

O cunoaștere de largă respirație a lumii interioare a oamenilor e prezentă în cel mai reușit poem al acestui volum, dacă am putea spune „reușit” unui lanț muntos! Lumea noastră de peste 6 miliarde de oameni e micșorată la o mostră de o sută, pe care se fac analize la rece. *Contribuție la o statistică* cuantifică lumea. Există particule sănătoase și părți bolnave în lume. Oamenii cu universul lor interior supus fricii și egoismului nu pot fi perfecți. Doar patru-cinci la sută sunt „buni întotdeauna,/ pentru că nu pot altfel”. Toți ceilalți putem fi și altfel. Paradoxal, singura perfecțiune, singurul punct în care statistica atinge rotunjimea, e moartea. Viața fiecăruia și atitudinile adoptate pe parcursul acesteia sunt diverse, guvernate cel mai adesea de propriul egoism. În contrapunct, moartea e perfectă pentru că „liniștește” toate aceste tendințe haotice ale lumii vii.

Că oamenii pot fi morți chiar trăind e o problemă din gama gravă atinsă de poemul *Niște oameni*, în care se vorbește despre soarta unor refugiați de război. E descris în cuvinte sugestive iadul dezrădăcinării, al nesiguranței: „Au în spate desagi și ulcioare/ cu cât mai goale cu atât mai grele din zi în zi”. Omul întâlnit pe drum nu are o față clară, poate fi prieten sau dușman. Poate acest om pe care îl vor întâlni „fi va lăsa într-un fel de viață”.

În final, aș reveni la poezia ce dă titlul volumului. În accepțiunea obișnuită a termenului, clipa înseamnă ceva pasager, la granița dintre prezent și trecut. Clipa despre care vorbește poeta este, paradoxal, o clipă care se vrea prelungită, înghețată, suspendată în perfecțiunea ei terestră: „Este nouă și treizeci, ora locală./ Totul este la locul său în ordine deplină./ În vale pâraul este pârau./ Căruia dintotdeauna în formă de căruie./.../ Cât vezi cu ochii aici stăpânește clipa. Una dintre acele clipe pământene,/ implorate să rămână.”

Clipa relevă un bilanț favorabil, situat sub semnul împăcării cu sine și cu lumea.

metaforele nordului

Aur - Ninsoarea regelui Kraki

Flavia Teoc

Asociat cu strălucirea luminii și maiestuoșitatea regalității, cu bogăția, dar și cu avariția care pierde sufletele, în mitologia nordică simbolul aurului mai poate exprima înțelepciunea, echilibrul și eroismul celui care-și cântărește bine șansele de-a câștiga o bătălie. Enumerând o serie de metafore kenning potrivite pentru a exprima aurul și calitățile acestuia, Snorri Sturluson evocă în *Limbaajul poeziei* diverse episoade din mitologia nordică cuprinse în construcția fiecărei metafore. Îi spunem aurului „focul lui Aegir” pentru că zeul mării luminează încăperile apelor cu pardosele de aur care luminează precum focul; îi spunem „frunzele lui Glasir” pentru că la intrarea în Valhala se află o plantă bogată pe care zeii au numit-o Glasir, ale cărei frunze sunt de culoarea aurului aprins; sau îi mai putem spune aurului „ninsoarea regelui Kraki” pentru că aurul presărat de rege din galopul calului său cădea precum ninsoarea pe câmpia Fyrisvellir. Înfruntarea pentru obținerea inelului prețios la cascada piticului Andvari, scenă preluat de Tolkien în povestea transformării lui Gollum din romanul *Stăpânul inelelor*, este sintetizată în metafora kenning „vatra de foc a șarpelui” care, de asemenea, se referă la aur.

Contextul în care evocăm povestea regelui Kraki cuprinsă în metafora kenning „ninsoarea regelui Kraki” este cel al invadării sudul Jutlandei de către vikingii norvegieni ai regelui Harald Sigurdsson în primăvara anului 1048, episod relatat în capitolul 31 al *Sagăi regelui Harald*. Regele norvegian jefuiește teritoriile daneze abia intrate în stăpânirea sa, își conduce vikingii în Fiordul Randers și incendiază casa nobilului danez Thorkel Geysa. Pentru a-și răscumpăra fiicele, Geysa plătește o foarte mare sumă de bani, pe care scaldul Grane o descrie apelând la metafora kenning *ninsoarea regelui Kraki*, prin care exprimă aurul.

În *Limbaajul poeziei*, Snorri explică felul în care s-a format această metaforă, însă legenda pe care o evocă are două variante. Cea dintâi povestește că regele danez Kraki, primind de la mama sa, regina Yrsa, căsătorită cu regele suedez Adils, un corn de căprioară plin cu aur și un valoros inel căruia suedezi îi spuneau „falnicul mistreț al svezilor”, stârnește mânia regelui Adils care pornește în urmărirea danezilor. Pentru a-și încetini următorii, regele Kraki aruncă în urma sa un pumn de aur din cornul primit de la regina Yrsa. Când regele Adils se apropie tot mai mult de fugarii danezi, regele Kraki aruncă și prețiosul inel „falnicul mistreț al svezilor”, strigându-i: *Iată cum atotputernicul rege al suedezilor s-a oprit să scurme în pământ ca un mistreț care scurmă gunoiul*.

Cea de-a doua variantă se referă la prada de război primită de regele Kraki de la suedezi, pradă trimisă în câteva care uriașe. Episodul amintește de legenda calului troian din *Eneida*. Carele care aduc prada la curtea regală din Lejre sunt pline de arme pe care soldații suedezi le vor folosi împotriva danezilor. Ca să-și scape viața, regele Kraki presară în urma sa bucăți de aur, întârziindu-și astfel următorii suedezi conduși de regele Adils. Câmpia pe care regele Kraki fuge de următorii suedezi se numește Fyrisvellir, de aici și explicația unei alte metafore kenning care se

referă la *aur*, „semințele de pe Fyrisvellir”, deseori invocată în poezia scaldică scandinavă.

Amintit atât în cronicile anglo-saxone cât și în cele scandinave, legendarul rege Hrolfr Kraki, cunoscut și sub numele de Rolfo, Roluo, Rolf Krage, a trăit la începutul secolului al VI-lea. În limba proto-nordică *Hrotiwulfaz* (Hrolfr Kraki) se traduce prin *lupul faimos*, iar unul dintre poemele în care sunt descrise faptele sale de vitejie este *Bjarkamál*, compus în jurul anului 1000. În puținele versuri rămase din poemul original au fost identificate douăsprezece metafore kenning pentru *aur* care se referă la tot atâtea mituri scandinave. „Plânsul Fenjei” evocă legenda fiicelor uriașilor jotun captive la curtea regelui danez Frodi, „tărâmul dragonului” se referă la șarpele Fafnir care doarme pe o comoară de aur, episod relatat în *Cântecul Nibelungilor*, „luminoasa povară a calului Grani” evocă un episod din același cântec în care Sigurd îl omoară pe Fafnir și cară întreaga comoară în șaua calului său, „puterea inelului Draupnir” se referă la virtuțile inelului fermecat al zeului Odin care se multiplică în alte inele, „cozile zeiței Sif” evocă frumusețea zeiței cu părul de aur etc.

¹ În Volsunga saga, Regin, fratele dragonului Fafnir, îi povestește lui Sigurd, fiul său vitreg, întâmplarea care a făcut ca unul dintre cei mai viteji războinici să se transforme într-o târătoare temută a cărei comoară este râvnită de toți muritorii. Regin și Fafnir mai aveau un frate, Otr, căruia îi plăcea să ia forma unei vidre și să înoate la cascada piticului Andvari. Andvari însuși putea să ia diverse forme, însă cel mai adesea lua înfățișarea unei știuci. Într-o zi zeul Loki însoțit de Odin și Hoenir ajunge la cascada lui Andvari și îl omoară pe Otr crezând că este o vidră. Cei trei zei iau apoi blana de pe vidra ucisă, aruncă leșul pe malul râului și, în aceeași seară, cer adăpost regelui Hreidmar, care nu este altul decât tatăl lui Otr cel ucis. Hreidmar îi închide în pivnițele palatului, iar Loki este trimis să strângă atâtea aur încât să umple blana celui ucis și să o polească în cel mai arămiu și mai strălucitor aur roșu pe care îl aveau la curtea din Ansgar. Însă Loki se întoarce la cascada unde îl ucisese pe Otr, îl prinde pe Andvari și îi cere comoara ascunsă în apele râului împreună cu inelul fermecat ale cărui puteri erau să atragă comorile în mâinile celui care îl stăpânea. Zeii reușesc să acopere cu aur pielea lui Otr și așază inelul blestemat chiar pe mustățile mortului. Gelos pe atâtea bogății, Fafnir își omoară tatăl, luându-i tot aurul și fuge în sălbăticie, în locuri ascunse unde nimeni nu l-ar putea găsi. Spaima, ura și lăcomia îl fac să-și piardă înfățișarea omenească, transformându-l într-un șarpe-dragon.

² Scaldul Grane a fost unul dintre cei treisprezece poeți de la curtea regelui Harald Sigurdsson.

CONSILIUL LOCAL TURDA
și
TEATRUL MUNICIPAL
prezintă

TEATRU
PE
DRUMUL SĂRII

FESTIVAL DE TEATRU
ȘI
ARTE PERFORMATIVE

EDIȚIA I, TURDA, 16-18 OCTOMBRIE 2012

UN EVENIMENT ÎNIIAT ȘI ORGANIZAT DE TEATRUL MUNICIPAL TURDA

răstălmăciri

Bucura Dumbravă sau transnaționalismul mimetic

Mihaela Mudure

Născută în 1868, într-o familie reprezentativă pentru multiculturalismul imperiului austro-ungar (tatăl maghiar slovac, mama de etnie germană), Bucura Dumbravă, pe numele ei adevărat Fany Seculici, ajunge în România, prin jocul destinului și al istoriei. Tatăl ei este chemat în România de regele Carol I, care îl vede ca un promotor al unor structuri moderne în economia românească. Atrage atenția reginei Elisabeta prin talentul ei poetic și devine una dintre pupilele reginei. Vorbitoare de limba germană, scrie în limba germană, dar este atașată trup și suflet de peisajul românesc căruia îi găsește și valențe spirituale pe care încearcă să le descifreze cu ajutorul teosofiei. Bucura Dumbravă este un caz interesant de identitate transnațională.

Termenul de transnaționalism a fost, se pare, inventat de către americanul Randolph Bourne care îl definește într-un articol dedicat Americii, apărut în *The Atlantic Monthly*, în 1916. Fenomen tipic modernității, transnaționalismul devine, cu adevărat o realitate cotidiană în anii nouăzeci datorită globalismului, mobilității forței de muncă care trece bariere, frontiere în căutarea unei vieți mai bune. Căderea regimurilor comuniste și a sistemului economic închis promovat de acestea nu este fără consecință în această evoluție.

Identitățile transnaționale nu sunt, însă, o noutate. Ele sunt rezultatul mondializării moderne. Aceste identități își creează, uneori, un spațiu propriu dincolo de limitele naționalului, un spațiu cratimat de influențe multiple și caracterizat de multiplicitate și complexe evoluții combinatorii. O altă posibilitate de structurare a identităților transnaționale este mimetismul unuia dintre spațiile sursă. Acesta este și cazul Bucurei Dumbravă. Ea ajunge în România datorită mișcărilor forței de muncă, dinamici favorizate de restructurarea unor vechi spații imperiale și apariției unor noi structuri politice pe harta Europei. O personalitate de tip *inside-out*, Bucura Dumbravă trece de la limba germană, limbă de circulație europeană pe care o consideră matricea sa lingvistică, la o identificare de tip mimetic cu cultura românească. Această evoluție nu este fără influență din partea reginei Elisabeta, obligată și ea la un astfel de mimetism datorită condiției și poziției sale. Relația dintre cele două scriitoare este, astfel, o reiterare la diferite nivele sociale a

traumei transnaționale cu toate valențele ei psiholingvistice și culturale.

Opera ficțională a Bucurei Dumbravă este semnificativă din punctul de vedere al transnaționalismului mimetic. Romanul ei, *Haiducul*, este o evocare plină de dinamism a unei figuri emblematice din istoria românească. Alegerea scriitoarei este relevantă pentru efortul ei de a se identifica cu poporul în mijlocul căruia trăia. Boierul Iancu Jianu, o altă personalitate care transcende limitele, se dezice de clasa socială căreia îi aparține și haiducește pentru a-i ajuta pe cei săraci și a-i pedepsi pe asupritorii țării. Bucura Dumbravă construiește o poveste dinamică și romanțioasă care nu excelează prin profunzimea analizei psihologice, dar dovedește o identificare deplină cu idealurile naționale românești. Scriitoarea a ales o perioadă tulbură, complicată, trecerea spre modernitatea târzie a Balcanilor, sfârșitul unui imperiu care se va transforma curând în omul bolnav al Europei. Iancu este construit ca un erou romanțios rănit în sentimentele sale de român și în demnitatea sa de bărbat de o nefericită poveste de dragoste. Ileana, iubita sa, este violată de către dezgustătorul pașa de Vidin și rămâne însărcinată în urma acestei legături forțate. Mânăstirea e locul unde ea se retrage, nu pentru a-și ascunde rușinea, ci pentru că acolo găsește înțelegerea. Implicită este critica comunităților religioase occidentale bazate pe orgoliu și trufie. "Acolo [în mânăstire] nu e nimica silit, afară de slujba, ce se face de toți împreună, și fiecare trăiește cum îi place, în tovărășie cu alții, sau singur. Dar toți rămân în legătură cu viața, fără ipocrizie, și fără acea sumeție religioasă, care zice că, numai ea singură, a găsit drumul cel adevărat spre mântuire" (174). Intrigile boierești, demersurile politice ale lui Tudor Vladimirescu sunt judicios contrabalansate, în economia narativă a cărții, cu loviturile haiducilor lui Iancu. Autoarea insistă, nu întâmplător, asupra situației grecilor din Valahia. Cine oare, dacă nu ea, copilul unei familii aduse de către stăpânire în Țara Românească, înțelege cel mai bine drama acestui neam decăzut din măreția lui antică și obligat de istorie să slujească pe otomani? Pentru fanariotul Caragea, "sipetul cu bani trebuie să fie de aici înainte patria fanarioților" pentru că "[c]ine a trăit sub stăpânirea turcilor adică sub jugul celei mai silnice desfrânări și a lipsei de

orice lege, acela are măduva zdrobită pentru vecii vecilor!" Este drama celui care va trăi veșnic într-o diasporă urâtă, disprețuită pentru că ea a fost obligată de circumstanțe și demonul supraviețuirii să se identifice cu stăpânitorul. Există însă și alți greci în roman, cum ar fi boierul Samurcaș, de exemplu, adept al altor strategii de supraviețuire. Samurcaș este partizan al Eteriei și al naționalismelor părtinitoare, care vor și duce la divorțul politic dintre mișcarea lui Tudor Vladimirescu și Eteria.

Încercând să rezolve complexa sa poziționare culturală, Fany Seculici, deghizată în Bucura Dumbravă, pseudonim cu evidente referințe românești, utilizează soluția romanțioasă pentru a duce la o încheiere romanului său istoric. Iancu va fi salvat de la jocul nemilos al luptei pentru putere și al urii de către iubirea sinceră, curată a Sultanei, prietena de suflet a domniței Ralu Caragea. Autoarea preferă să pună în evidență rolul femeilor, al pasiunilor erotice care îmblânezesc instinctele politice ascuțite în luptele pentru putere. O liniștită viață de familie, un eros cumișit, aceasta e soluția Bucurei Dumbravă. Influența feminină este și rezultatul copleșitoare prezențe fizice a eroinelor. Apetisante, carnoase, femeile Bucurei Dumbravă solicită atingerea bărbatului. Plăcerea descrierii podoabelor este semnul unei anume temeri de o interioritate pe care autoarea nu e în stare să o pătrundă prea mult pentru că limba în care ea scrie nu este rodul culturii pe care o descrie. Românescul Bucurei Dumbravă este, mai degrabă, decorativ decât interiorizat. Unul dintre cele mai elocvente exemple, din acest punct de vedere, este portretul Domniței Ralu. "O mustăcioară mijea pe buzele ei carnoase, și totuși zâmbetul ei era blând, lăsând să se zărească niște dinți sclipitori. Mădularile ei mici și mlădioase se ascundeau într-o haină galbenă de atlas, peste care cădea ferme-neaua de mătase, cusută cu fireturi de aur, adunată la piept cu niște paftale, împodobite cu smaralde" (235).

Pe alocuri, se vede și influența eco-literaturii cultivate de autoare ca urmare a pasiunilor sale turistice. E clar că o privește precum cea care i se arată lui Iancu în rândurile de mai jos a fost admirată de autoare însăși în peregrinările sale carpatine. "Deodată se ivi un norișor alb, strălucind deasupra Vârfului-cu-dor, și, parcă și-ar fi aruncat icoana în văzduh, ca într-o oglindă, se văzu și un alt nor asemănat cu el, ceva mai jos, sub creasta muntelui împădurit" (146). Este parte a mecanismului de identificare mimetică cu băștinașii. Picturalul, ușor excesiv, uneori, trădează, însă, efortul de a aparține cu orice preț. Excesul de culoare frizează kitsch-ul. Deasupra moșiei lui Dumitru Jianu se văd "o mulțime de nori pribegi, cenușii-albaștri. Pe sub ei atârna o perdea roșie ca jăraticul, cu multe cute, ca o stofă de potir, cusută cu aur. Începuse să se întunece, și numai fâșiile acestea de foc mai luminau în zare, și roșeau fețele caselor din sat, care erau așezate spre apus" (278).

Interesantă personalitate de tip *inside-out*, aparținând și luptându-se să aparțină, Bucura Dumbravă ilustrează un transnaționalism de tip mimetic care tinde să fie tot mai frecvent în secolul al XXI-lea.

Referințe:

Dumbravă, Bucura. *Haiducul*. Trad. Teodor Nica. București: Editura 100+1 Gramar, 2003.



flash meridian

Robert Harris și thrillerul financiar

Virgil Stanciu

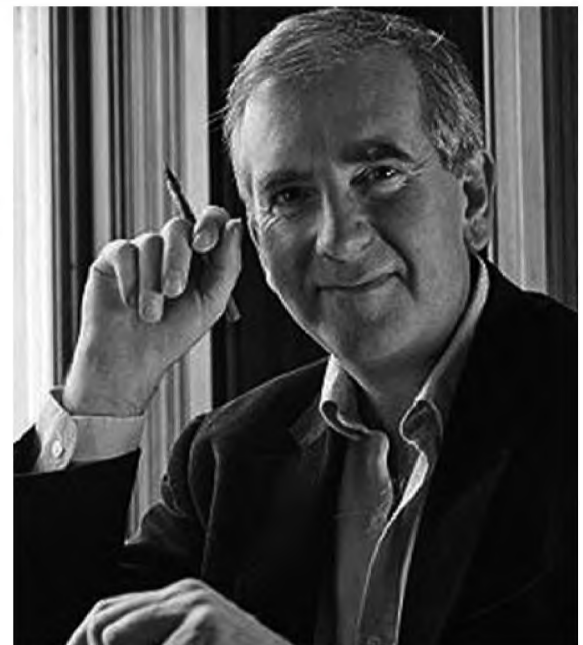
Unul dintre autorii cel mai bine cotați la bursa thrillerelor este britanicul Robert Harris (n. 1957), despre care am mai avut prilejul să scriem, tangențial, la această rubrică. Ca și John le Carré sau Graham Greene, pe care încercă să-i emuleze, el este absolut Oxbridge și s-a perfecționat la înalta școală de jurnalism britanică (a colaborat, printre altele, și cu celebrul Jeremy Paxman la emisiunile BBC). Oarecum firesc, a publicat inițial cărți de jurnalism, despre armele biologice și chimice de distrugere în masă, despre războiul din insulele Falkland, despre scandalul jurnalelor apocrife ale lui Hitler. După 1992, datorită enormului succes al romanului de istorie contrafactuală *Fatherland*, și-a permis să-și abandoneze postul de la BBC și să se consacre scrierii romanelor captivante; acestea, din punctul de vedere al ariei tematice, pot fi grupate în trei categorii: 1) thriller istoric despre Al Doilea Război Mondial, ca *Fatherland*, *Enigma* ori *Arhangelsk*; 2) thriller istoric plasat în antichitate, ca *Pompeii*, *Imperium* și *Lustrum* și 3) thriller contemporan. Romanul *The Ghost*, tradus în românește cu titlul nefericit ales *Marioneta*, este un exemplu din această ultimă categorie. Naratorul numit al poveștii este chemat să fie scriitorul din umbră („marioneta”?) unui fost prim ministru al Marii Britanii, Adam Lang (în care recenzentii s-au grăbit să-l identifice pe Tony Blair, premier care-i fusese simpatic romancierului la începuturile carierei sale politice, până când a târât Marea Britanie în războiul din Irak), după ce primul „negru” al acestuia, Mike McAra, a decedat în condiții suspecte. Priceput izvoditor de intrigi captivante, Robert Harris dă romanului o turnură de thriller politic, în așa fel încât cititorului îi sunt dezvăluite, cu o brutalitate vecină cu cinismul, mașinațiunile, târguierile murdare și matrapazlăcurile de pe „eșichierul puterii”. Rolul „negrului” în acest roman este, parțial cel puțin, acela de iscoadă strecurată în teritoriul inamic – prin intermediul lui devin publice multe dintre faptele condamnable săvârșite de liderii lumii la adăpostul imunității conferite de funcții. Filmul lui Polanski bazat pe această carte (cu Robert Harris colaborator la scrierea scenariului), beneficiind de o distribuție răsunătoare (Pierce Brosnan, Ewan McGregor, Kim Cattrall, Olivia Williams), este o „perla neagră” hitchcockiană, superb din punct de vedere vizual și cu o desfășurare irezistibilă a acțiunii.

Cu cel mai recent roman al său, *The Fear Index* (Indicele de frică), Robert Harris (a nu se confunda cu Thomas Harris, autorul *Tăcerii mieilor*) pătrunde în domeniul thrillerului financiar, deosebit de actual și de prizat astăzi, după crahul din 2008. Acțiunea romanului se petrece în totalitate într-o singură zi: 6 mai 2010, zi de mers la urne, sfârșitul oficial al epocii Blair-Brown. Locul acțiunii este Elveția („am fost încântat că pot folosi ca fundal un loc absolut proaspăt – Geneva, orașul lui Frankenstein, cu toate sugestiile lui gotice”), mai precis locuința luxoasă a miliardarului american Alexander Hoffman și a soției lui, o excentrică sculptoriță englezoaică, și sediul unui super-computer capabil de autoperfecționare, VIXAL-4, programat să

speculeze algoritmic la bursă și să anticipeze căderea stocurilor provocată de „indicele de teamă”. Căci teama, spune Harris, este „cea mai puternică emoție omenească”. Intriga romanului combină elegant elemente de suspans (cine pătrunde noaptea în casa lui Hoffman, cine îi trimite cărți rare, cine face operații bancare electronice în numele lui), politică și artă (episodul cu vernisajul expoziției de sculptură a soției eroului, când toate exponatele sunt cumpărate de către aceeași mână nevăzută, combină savant misterul cu umorul). Tensiunea urcă, pe măsură ce se acumulează detaliile care indică faptul că inteligentul broker-computer VIXAL-4 a scăpat de sub controlul creatorului său, precum Golem din Praga sau ordinatorul Hal din *2001: A Space Odyssey*. „Mă fascinează”, afirmă Harris, „inteligenta artificială și posibilitatea ca hotarul dintre cipul de siliciu și om să se estompeze. M-a fulgerat gândul că nu vom recunoaște viața inteligentă artificială când va începe să evolueze; că poate a și apărut deja. Am sentimentul că sistemul financiar mondial a devenit o entitate de sine stătătoare, prea uriașă și rapidă ca să mai fie controlată de om, și că vom sfârși prin a fi servitorii mașinii, nu stăpânii ei.” Firește, romanul se termină cu o catastrofă financiară de proporții.

The Fear Index este un roman bine documentat și ingenios gândit, dar unul care nu reușește să-l implice prea tare, emoțional, pe cititor. În primul rând, este cu neputință să simpatizezi cu un protagonist putred de bogat, care-și consacră o bună parte din activitatea cerebrală sporirii averii sale și a asociaților săi (oricât de inteligent ar fi și oricât se străduiește autorul să ne convingă că Hoffman este, în esență, un tip decent). În al doilea rând, manigansiunile financiare descrise sunt cvasi-impenetrabile pentru neofiti, care patinează peste ele nepricepând mai nimic (altfel o fi stând situația cu cei care cunosc bine mecanismul burselor). Chiar noțiunea de „hedge fund”, în jurul căreia orbitează intriga, e obscură până și pentru finanțiști, care nu au elaborat încă un echivalent românesc acceptabil pentru ea. Apoi, cui îi pasă de „elita” financiară internațională, cine-și poate mobiliza simpatia față de modul ei de viață rece și calculat? Prin tematică și personaje, romanul seamănă perfect cu un film american vizionat nu de mult la noi, *Margin Call*. Dar acolo măcar erau suferințe omenești credibile, erau destine frânte, era compasiune și o rază de speranță, pe când *The Fear Index* este un roman rece ca un sloi de gheață. Până și mult trâmbițata teamă este una virtuală. Hotărât lucru, în domeniul thrillerului financiar, Robert Harris mai are ce învăța de la maestrul britanic al subgenului, Michael Ridpath.

Oricum, este clar că prin această carte Robert Harris vrea să avertizeze lumea despre posibilitatea ca inteligența artificială, un nou monstru al lui Frankenstein, să depășească omul ca putere amorală și neîndurătoare. Prin urmare, un roman despre pericolele potențiale ale științei și tehnologiei – temă des uzitată în literatura fantastică și în cea SF – dar și unul care



oglindește starea de criză a lumii contemporane, atât de dependentă de fluxul banilor și de informația computerizată.

Dar să-l ascultăm chiar pe autor, vorbind despre narațiunea sa într-un interviu:

„Cartea a vut o gestație foarte lungă. În 1999 am citit un text de Bill Gates, în care se spunea că în curând companiile își vor dezvolta un «sistem nervos digital». Așa mi-a venit ideea. Dar n-am știut cum s-o pun în practică decât după 2008, când mi-am dat seama că trebuie s-o plasez în universul misterios al speculațiilor de la bursă. Pe urmă, în timpul documentării, am dat de lucrul ăsta colosal, numit Indicele de Volatilitate, sau VIX, care, pare-se, pronostichează cât de nervoase vor deveni piețele financiare în următoarele săptămâni. În momentul când i-am auzit pe agenți numindu-l «Indicele de Frică», mi-am dat seama că aveam titlul pentru romanul meu. Apoi titlul mi-a sugerat cum să dezvolt povestea, lucru care mi se întâmplă des – de exemplu, *Fatherland*, *Enigma*, *The Ghost* au crescut, într-un sens, din titlurile lor. Cred că în procesul scrierii se pune problema să găsești echilibrul fragil dintre două impulsuri concurente. E important să ai suficientă încredere ca să te așezi pur și simplu și să-ți scrii opera; altminteri, nu vei produce nimic. Dar, în același timp, trebuie să posezi o capacitate de auto-critică suficient de mare ca să elimini ceea ce nu e destul de bine realizat. Dacă romanul conține, ca ale mele, elemente de mister, evident că trebuie să gândești dinainte acea parte a structurii; dacă n-o faci, cititorul își va da seama cu promptitudine că autorul nu știe încotro se îndreaptă, ceea ce e un dezastru. Numai că planurile se schimbă pe măsură ce înaintezi cu scrisul și pe măsură ce cunoști mai intim personajele și universul romanului. Un roman aflat în curs de compoziție este ceva organic – se modifică în mâinile tale. Dacă nu, dacă iese exact cum l-ai planificat, sigur ceva nu e în regulă cu el.”

rânduri de ocazie

Spînzurați-l... jos și scurt!

Radu Țuculescu

Am trăit câteva săptămîni lîngă margine de pădure. Lîngă marginea mea de pădure, în orașelul copilăriei mele. Pădurea rotundă. Nu am, desigur, nici măcar un metru pătrat de proprietate din pămîntul acela cotropit de stejari dar îmi place, în intimitatea gîndurilor mele, să consider pădurea ca fiind a mea. Stejarii și-au înmulțit inelele, în pas cu... mine, cu „cercurile” anilor mei, chiar dacă eu am renunțat, între timp, la cîteva inele răsărite, oficial, pe unul dintre degetele mele...

Făceam, zilnic, un adevărat pelerinaj la stejarul singuratic, acolo unde părinții mei ne duceau duminica, pe mine și pe sora mea, la „iarbă verde”, să ne jucăm cu mingea și să prînzim pe pătură. Un stejar orgolios, crescut la distanță de ceilalți, la distanță de pădure, mîndru în singurătatea lui. Acum nu mai are decît două brațe scurte, desfăcute ca o cruce, ca o chemare pentru o ultimă îmbrățișare. E bătrîn, peste cinci sute de ani, totuși îi răsar anual pe scurtele-i brațe frunze verzi. Zilnic, mă lipeam de scoarța lui, luîndu-mi porția de liniște și energie. Udam grădina surorii mele, culegeam prune, pere și mere, mură sălbatică crescută lîngă gard, încîntat copilărește că puteam gusta direct de la sursă, ca-n vremurile vîrstei timpurii...

În arșița verii, eram singur într-o casă spațioasă, cu o terasă mare și o livadă de multe ori mai mare decît aceasta, la marginea orașului. Nu emailuri, nu facebook, nu televizor... Mă simțeam ca un paznic la margine de cetate, unul neștiut de nimeni, „deranjat” doar de păsări și greieri și lătratul unui cîine... Adevărul este că nu eram chiar singur. Eram cu Argus, cîinele cel mare și negru ca un diavol, avînd... o

mie de ochi ascunși prin blana-i scurtă, care-mi lîngea degetele de cîte ori o porneam printre pomii fructiferi, care mă tot provoca neobosit la joacă și care, ca și mine, habar nu avea ce s-a întîmplat cu referendumul, ce-au mai declarat unii alții, cine pe cine amenință, ce mai fac teroriștii prin lume, ce mai fac silicoanele unor „vedete” de mîna a zecea... Dar într-o zi, nu știu ce m-a împins să dau drumul televizorului, la ora de știri. Partea „umbrită” a subconștientului... M-am holbat la imagini și nu reușeam să mă concentrez la cuvintele prezentatoarei rostogolite rapid, cu o sonoritate demnă de-o tortură medievală. Brusc, însă, urechile mele au interceptat cuvintele înfiorător de clar. Un individ, român get-beget, *de-al nostru*, deoarece niște cai, printre care și un mînz, au pascut pe proprietatea lui, le-a tăiat acestora limbile! Caii, mai ales mînzul, erau iubitori de oameni, au crezut că nenorocitul vrea să-i mîngîie, n-au avut nicio ezitare, nicio reacție de împotrivire decît în momentul în care tăișul ascuțit a pătruns în carnea moale, trandafirie. Prea tîrziu.

Am reușit să ajung, din cîteva pași, la baie și am vomat în scoica vece-ului. Iar în timp ce trupul mi se cutremura visceral, în minte-mi explodase o întrebare aparent absurdă, dar năucitor de motivată în acele momente, punînd în mișcare un mecanism de căutare rapidă dar fără speranță: oare nu există, printre strămoșii mei, vreo rudă fie ea cît de îndepărtată care să aibă altă origine decît cea română? Să am și eu de ce mă agăța... Un pai, un fir, o scamă... Nimic. M-am întors în cameră și am început să rostesc injurături și amenințări înfiorătoare, eram, precis, înroșit de furie și extrem de

caraghios. Dar nu avea cine să mă vadă, doar Argus care, cu toți cei o mie de ochi ai săi nu pricepea ce am. Începu chiar să mă lîngă, pe degete, și asta m-a înfiorat și mai mult, așa l-o fi lîns și mînzul pe nenorocitul ăla... L-aș strînge de gît, glăsuim, l-aș împușca fără remușcări, glăsuim. Dacă va fi găsit vinovat, citea prezentatoarea cu aceeași voce cu care citea și despre silicoane ori botoxuri, atunci va primi cel mult un an de zile închisoare! Cam așa sînt legile în țara asta. Cam așa sînt toate legile în țara asta din care se pleacă masiv, tot mai des fără nicio urmă de regret, oare de ce n-am plecat și eu cînd am avut ocazia? Îmi curgeau lacrimi și le-am lăsat să curgă, dînd vina pe efortul la care am fost supus în timp ce vomasem. Spînzurați-l sus și scurt!, glăsuim. Și mă vedeam eu însumi punîndu-i ștreangul de gît. Apoi m-am răzgîndit imediat. Era prea... umană pedeapsa. Spînzurați-l scurt și... jos, nu sus! La înălțimea la care poate atinge pămîntul cu vîrfurile picioarelor. Da, așa! Să nu moară, să sufere prelung, nesfîrșit.

M-am amăgit, imaginîndu-mi o clipă (puteam face altceva?) că sînt judecătorul suprem care ordonă, fără nicio ezitare: Spînzurați-l jos și scurt! De limbă!

P.S. Dar, parcă, nici cu un strămoș norvegian nu-i chiar o mîndrie... Acolo, în țara fiordurilor, dacă dorești condiții de trai elegante și pe gratis, pui mîna pe o mitralieră și ucizi zeci de tineri, la întîmplare. Rămîn mutilați sufletește sute de părinți, bunici, frați, rude... Ei, și? Pentru asta, primești cel mult 20 de ani de închisoare. Una de lux. Unde ai pînă și o cameră personală de fitness... Conform legii!

O biografie a Maresalului Antonescu

(urmăre din pagina 22)

lupte; 1941 (6 august), Crucea de Cavaler, pentru bravură supremă, cea mai înaltă decorație germană, prezentată personal de Hitler; 1942 (ianuarie), Crucea Mare a Trandafirului Alb, Finlanda, pentru alianța cu axa germană. La paginile 329 și 396 se menționează numai că decorațiile primite de la Goering și Hitler au fost conferite pentru curaj, eroism și calități de conducător.

În ceea ce privește votul pentru cedarea Basarabiei și Bucovinei către Uniunea Sovietică, fără rezistență armată, într-o notă de subsol (p. 173), academicianul Constantin C. Giurescu își amintește că, la 27 iunie 1941, Consiliul de Coroană a regelui Carol a votat, în majoritate, pentru cedare fără rezistență armată, notînd, mai tîrziu, în memoriile sale, că „în perspectiva istorică această hotărâre a fost soluția care se impunea și care a permis păstrarea Statului român cu toate teritoriile unite la 1 decembrie 1918”. Nota mai precizează că opinia lui Giurescu n-a fost împărtășită de toți istoricii, militarii și politicienii români.

Sursele pe internet indică următoarea componență a Consiliului Regal și a voturilor înregistrate:

Împotriva: Ștefan Ciobanu, Silviu Dragomir, Victor Iamandi, Nicolae Iorga, Traian Pop, Ernest Urdăreanu;

Pentru: Petre Andrei, Constantin Angheliescu, Constantin Argetoianu, Ernest Balif, Aurelian Bentoiu, Mircea Canciov, Ioan Cristu, Mitita Constantinescu, Mihail Gelmegeanu, Ion Gigurtu, Constantin C. Giurescu, Nicolae Hortolomei, General Ioan Ilcuș, Ion Macovei, Gheorghe Mironescu, Radu Portocală, Mihai Ralea, Victor Săvescu, Gheorghe Tătărăscu, General Florea Tenescu.

Abțineri: Victor Antonescu.

În fine, se impun cîteva clarificări statistice privind pierderile umane în timpul războiului. Tabelul din pagina 765 arată că, între 22 iunie 1941 și 23 august 1944, România a înregistrat 71.585 morți, 243.622 răniți și bolnavi, 309.333 dispăruți, în total 624.740 pierderi. Generalul Ilie Șteflea (p. 669) a raportat lui Antonescu 600.000 morți, răniți și dispăruți. *Wikipedia* arată 300.000 pierderi militare, plus 500.000 morți civili, datorită operațiunilor militare, deci, în total, peste 800.000 pierderi umane, plus 50.000 militari morți și 129.000 morți civili în Moldova. Sursele rusești menționează 201.800 prizonieri români, din care 54.000 au murit în detenție. O altă sursă menționează că numai

80.000 prizonieri români au supraviețuit în Uniunea Sovietică. Cercetarea unor surse adiționale și demne de încredere se impune pentru aflarea adevărului.

Observații finale. Pe coperta a patra autorul scrie următoarele: „E (aceasta) o carte cinstită despre Antonescu? Cititorii sunt invitați să dea un răspuns acestei întrebări neobișnuite”. Avînd în vedere că volumul are peste 800 de pagini și costă 98 RON, se poate prezice că nu prea mulți cititori se vor aglomera pentru a-l cumpăra. De aceea, pentru a cunoaște *vox populi*, trebuie să avem încredere în criticii literari capabili să înregistreze vocile autorilor, istoricilor, militarilor, politicienilor și a altor intelectuali, precum și a oamenilor de rînd cultivați, care au acces la carte nu numai în România, dar și în Moldova, Israel, Statele Unite, Canada, Germania, Franța și alte țări unde locuiesc comunități românești.

* Teșu Solomovici, *Maresalul Ion Antonescu - O biografie*, București, Editura Teșu, 2011, 812 pagini.

mofteme

1907. Din primăvară pînă-n toamnă și Răscoala

Vasile Gogea

Este, cred, evident că alăturarea celor două titluri nu pare să pună nici o problemă, în ambele scrieri fiind vorba despre unul și același eveniment: răscoalele țărănești din România anului 1907. Cum la fel de evident este că avem de-a face cu două opere nu numai diferite ca stil, unghi de abordare sau de raportare la temă dar aparținând unor genuri diferite de „producție” intelectuală: unul sociologic sau, cel puțin, sociologizant și, al doilea, literar. Pun în paranteză ecoul specific al evenimentului în conștiințele celor doi mari creatori. Am zice exemplare, exponențiale fiecare în parte. Fără a derapa în găsirea unor similitudini minore și accidentale (poate semnificative în abordări fracționare, cu ignorarea – metodică – a întregului), cum ar fi de exemplu că amîndoi scriitorii au fost mari fumători (ceea ce le-a „dăunat grav sănătății”), amîndoi au fost, scurte perioade de timp, directori ai Teatrului Național, că amîndoi au murit cam la aceeași vîrstă (Caragiale la șazececi, Rebreanu la cincizecișinouă de ani) ori, chiar – forțînd puțin interpretarea contextului în care s-a stins autorul *Răscoalei* (retras la casa sa de la Valea Mare, în timp ce primele coloane de

blindate ale *Marii Armate Roșii Eliberatoare* ridicau nori de praf pe ulița satului și de grea urgie pe cerul României) – că am putea spune că amîndoi scriitorii au murit în exil, mi s-a părut de mai mult timp că detectez în începutul romanului *Răscoala* o reverberație din începutul pamfletului 1907. *Din primăvară pînă-n toamnă*.

Liviu Rebreanu s-a mutat și s-a stabilit la București cu puțină vreme înainte de moartea, la Berlin, a lui Caragiale, dar nu atît de tîrziu încît ecurile broșurii acestuia dedicată răscoalei din 1907, publicată la București într-un tiraj fabulos de 13.000 de exemplare, să se fi stins. Putem să ne îndoim că cei doi s-au întîlnit în viață (așa cum Caragiale s-a întîlnit cu Goga, Slavici, Vlahuță), dar nu putem exclude posibilitatea ca Rebreanu să se fi „întîlnit” cu textul lui Caragiale. Rebreanu a mărturisit undeva că i-a fost imposibil să înceapă lucrul la *Răscoala* pînă n-a găsit „frază de început”. Aici, în acest început îmi pare că *ceva* din începutul textului lui Caragiale își face auzit, *pianissimo*, un ecou.

Dar, să revedem textele. Mai întîi Caragiale:
„...recentele răscoale ale maselor țărănești, cari

au luat proporțiile unei hotărîte revoluțiuni teroriste, aproape ale unui crunt război civil, trebuia să producă în Europa emoțiune și uimire. Cine însă cunoaște ca noi de aproape organele acestui stat și funcționarea lor, se miră acuma, nu de ceea ce se-ntîmplă, ci – dacă a existat (cum era îndreptățit să nu mai crează) atîta eneigie în acele mase – cum de n-a izbucnit acest enorm scandal public cu mult mai înainte. În adevăr, poate că nici într-un alt stat, din Europa cel puțin, nu există atîta extravagantă deosebire între realitate și aparență, între ființă și mască.”

Și acum, Rebreanu:

„- D-voastră nu cunoașteți țărănul român, dacă vorbiți așa! Ori îl cunoașteți din cărți și din discursuri, și atunci e mai trist, fiindcă vi-l inchipuiți martir, cînd în realitate e numai rău și prost și leneș!”

Să recapitulăm: 1907 (anul răscoalei și al apariției broșurii lui Caragiale), 1909 (anul în care Rebreanu ajunge în București), 1932 (anul apariției romanului *Răscoala*). La o primă evaluare s-ar părea că orice „urmă”, ecou sau impresie din 1907 a avut timp destul să se stingă, să dispară. Numai că, dacă nu avem aici continuitate liniară deductibilă, avem o posibilă discontinuitate indusă. Aș spune, o contiguitate succesivă. După douăzeci și cinci de ani Rebreanu pare să-i ofere lui Caragiale întrebarea justificatoare a pamfletului său.

sport & cultură

Eduard Carol Novak, primul aur paralimpic românesc. Și totuși, de ce ne batem joc de sportivii noștri?

Demostene Șofron

Am așteptat aproape o săptămînă scrierea rîndurilor de față, beneficiind și de amabilitatea colegilor și prietenilor tribuniști. Așteptarea s-a dovedit a fi și a nu fi de bun augur. Să mă explic...

La actuala ediție a Jocurilor Paralimpice, Londra 2012, Eduard Carol Novak (36 ani; Tușand Cycling Team) a concurat în patru probe ciclisme, în două probe reușind clasări de excepție, aur – primul în istoria participărilor românești la Jocurile Paralimpice – și argint, plus stabilirea unui nou record mondial în proba de ciclism urmărire, 4 km, cu timpul de 4:40.315 ! Aurul la obținut în proba de urmărire, velodrom, 4 km, argintul în proba de contratimp individual șosea, 24 km. În celelalte două probe a reușit un loc 7 în proba de ciclism pistă, 1 km, respectiv locul 8 în cursa de fond șosea, 80 de km.

Mai trebuie scrise și spuse următoarele : la ediția 2004 a Jocurilor Paralimpice, Atena, Novak ocupă locul 4; Beijing 2008 înseamnă argint în proba de contratimp individual; Londra 2012 îl include practic în *Hall of Fame*, loc meritat, la capătul a mii și mii de km parcurși. Mai trebuie notată participarea în Turul României, 2007, încheiată pe un merituos loc 4, înaintea altor 50 de rutieri sănătoși. Să nu uit și de ambiția de a

concura în Turul Franței !!! Orice alte cuvinte sînt de prisos.

Carol Eduard Novak este un învingător. Înainte de ciclism a fost una din marile speranțe ale României la Patinaj viteză, reușind nu mai puțin de 11 titluri naționale în perioada 1981 – 1996 !, plus patru participări la Campionatele Mondiale. Un accident rutier, la numai 20 de ani, duce la amputarea labei piciorului drept, obligîndu-l să renunțe la patinaj. Cu ajutorul unei pro-teze speciale, Novak se apucă de ciclism în 1998,

întîi la Olimpia București, apoi la Miercurea Ciuc, unde și pune bazele propriului său club de ciclism. Este de trei campion mondial, 2009, 2011 și 2012. Absolvent al Facultății de drept din cadrul Universității București, Carol Eduard Novak este căsătorit, are trei copii, își conduce propria sa afacere, legată strict de accidentul și sportul care-i oferă atîtea satisfacții.

Spuneam că așteptarea s-a dovedit a fi și nu de bun augur. Ce este bun cunoașteți deja. Răul abia acum urmează. Rezultatele obținute i-ar aduce lui Novak 126. 000 euro. Nu va primi această sumă deoarece Legea Sportului (HG 1447/28 noiembrie 2007) nu permite acest lucru !!! În plus, medaliații Jocurilor Olimpice de la Beijing, 2008, nu-și vor primit nici ei drepturile financiare meritate, sumele respective prescriindu-se în urmă cu un an ?! La noi chiar ca la nimeni. Cît timp ne vom mai bate joc de sportivii noștri ? Greu de spus. Cert este că România este o țară frumoasă. Păcat de guvernării de care avem parte...



„Măreția” de a da cu stângu-n dreptul constituțional

Adrian Țion

Doamna Noastră a Comunicațiilor Video ne-a sedus toată vara cu surâsul ei panoramic afișat în reprize de tipul *breaking news*. Fojgăială mare pe canale. Transmisii alternative în direct de la un președinte interimar la un președinte suspendat, de la o Curte Constituțională austeră la o „curticică totalitară”, de la o scară impunătoare la o scară de serviciu. Harnicii jurnaliști cu microfonul în mână s-au pus pe agățat politicieni și judecători sporind fervoarea dezbaterilor pe tema referendumului.

De la mașină până la intrarea în instituțiile cu pricina s-a creat un culoar supus mediatizării, presărat cu picanterii declamative smulse în regim de urgență. Pe scara de marmură oficială sau de beton armat cu aranjamente conjuncturale au ieșit la iveală o serie de adevăruri ținute ascunse sub roba vișinie. Ecranul verii a fost invadat de tot felul de scări simbolice, virtuale, toate propțite de zidul ascensiunii spre mărire. Invocând scara valorilor constituționale, reprezentanții greu abordabili ai Curții, în loc să urce triumfători, au coborât jenant pe scara credibilității publice prestigiul ei și fonat cu multă vreme în urmă. În schimb, aroganța, iritarea în fața vulgului neștiutor, amenințarea, răzbunarea și mânia vădită au urcat victorioase pe noua scară a valorilor compromise, netezită din timp de modelele prezentului. Duhul vorbelor „mărețe”, aruncate din mers peste microfoanele întinse, s-a reîntrupat numaidecât în studiourile aprinse de febra dezbaterilor. De departe, maxima cea mai zeflemitor comentată a aparținut emfaticului președinte Augustin Zegrean. Deranjat pentru că a trebuit să se întoarcă mai repede din concediu pentru o procedură insignifiantă, infatuat peste dimensiunile robei sale, ne-a comunicat acru, de la

înălțimea funcției, așa, ca să știm și noi: „Asta este măreția dreptului, toate legile lasă loc de interpretare.” Și cu asta s-a pus la adăpost ca un șoricel prea mic pentru un război atât de mare că nu-l poți cuprinde cu legea. El se credea la o șuetă cu amicii, nu la declarații în fața națiunii. Dar cui îi mai pasă de națiune? Războiul se dă între granguri cu pene portocalii și reformatori care le taie mereu creanga de sub fragilele piciorușe agățate de orice fir de ață, căci aripile și le-au rețezat de mult. Printre zburătoarele momentului, porumbelul scăpat pe gură de președintele Zegrean, fără să aibă o ramură de măslin în cioc, a deschis subrezita arcă din lemn ros de cari obraznici, oprită pe Araratul validării referendumului. Continentele media s-au umplut de perechi prăsitoare de dezvăluiri și învinuiri dure, șocante, care mai de care mai viguroase și mai nerăbdătoare a îmbogăți informația cu progenituri viabile de demolatori.

Camuflarea onomastică și-a arătat eficiența. Petre Lăzăroiu (fost Ceaușescu) l-a scăpat în 2002 pe Băsescu de un prejudiciu de un milion și ceva de euro. Ștefan Minea a dat „erata” fără să întrunească, după cum era de așteptat, cvorumul Curții. În timp ce ei fac mare caz de cvorum, în propria ogradă acesta nu mai contează. Invocarea „pânzelor albe” de către Aspazia Cojocaru în vederea „pedepsirii” colegului Predescu pentru divulgarea votului care a invalidat referendumul a pus la treabă pe jurnaliști. N-a știut, biata, că investigațiile stărnite de gura ei mare vor merge până în pânzele albe ale ziarului *Scânțeia* din epoca peste care s-au așternut (credea ea) apele învolburate ale potopului revoluționar, anihilând trecutul ei dubios. Degeaba s-a rățoit incalificabil la jurnaliști, pretinzând că limbajul ei este elevat, nu

ca al unui „om obișnuit de pe stradă”, ci mai rău. Fapt e că Aspazia Cojocaru (s-a dovedit) a făcut parte dintr-o rețea de falsificatori ai admitterii la Drept, soțul ei a suferit o condamnare de 13 ani, din care a făcut un an și jumătate, având noroc cu o amnistiere a lui Ceaușescu. S-a mai dovedit că „distinsa judecătoare” scrie cu greșeli impardonabile de ortografie. Ce să respecti la un membru al Curții astfel virusat? De menționat că paginile din dosarul ei referitoare la participarea la infracțiunile amintite au dispărut în mod miraculos. Gura păcătosului adevăr grăiește. Amenințarea cu pușcări venea chiar din gura uneia cu experiență apropiată în domeniu. Poate de aceea a fost pusă în funcție: pentru a fi un avertisment viu „pușcăriabilor” des invocați în această vară fierbinte a luptelor politice fără precedent.

După cum se poate lesne vedea, CCR e fără pată și fără prihană. Curată ca lacrima impregnată cu rimelul folosit pentru a se masca. Iulia Motoc poate plagia în voie (tot se poartă plaga asta), își cosmetizează blogul cu articole din presa străină și poate posta pe blogul ei sugestive poezii din Kavafis și citate din Bulgakov. Intelectuali rasați și subtili judecătorii aștia. Mai au timp să facă paradă de cultura lor. Ca tânărul magistrat Vasilița Danileț care a citit „un vagon de cărți”, dar nu cunoaște Codul Civil. Despre căinoșenia lui cu propriii părinți nici nu mai vorbim. I-ar fi lăsat să moară de foame, doar el să prospere, să urce nerăbdător scările cinștirilor. În penibilul Vasilița Danileț avem portretul actual al judecătorului la tinerete. Legiuitorii apără legea de mass-media, țin sus steagul democrației și sunt alături de poporul care îi plătește gras. Da, alături de popor, adică pe lângă el. Adevărat. Nicidecum cu el. Mai rămâne să constatăm cu tristețe, e drept, în aceste conjuncturi etern electorale de la noi, că adevărata măreție o dețin jurnaliștii de investigație din media românească, nu jongleurii legilor, erijați în imbatabili protectori ai dreptului constituțional. ■

Cu Dante în Purgatoriu (I)

(urmă din pagina 12)

moșii de moarte violentă și Valea Principilor. Depășindu-se Poarta Purgatoriului, se pornește ascensiunea pe munte. Mișcarea succesivă se produce pe niște „cornișe” sau „balcoane”. Sînt un fel de poteci sculptate în munte, cu o lățime de câțiva metri. Se merge pe acele cărări, unde sînt dispuse spiritele în suferință. Avem cornișa primă, cu penitenții care au greșit prin aroganță. Pe urmă sînt invidioșii, mînioșii, accidioșii, zgîrciții și risipitorii, lacomii, luxurioșii, iar apoi Paradisul Pămîntesc. Asta este structura majoră.

E invers față de Infern, unde se cobora și, spre final, păcatul era tot mai greu. Aici infracțiunile mai apăsătoare sînt la început. Pe măsură ce ticăloșia se expiază prin suferință, sufletul urcă. Păcătoșii, prin tortură, penitență, rugăciuni și regret se purifică, devin tot mai ușori, mai imateriali. Paradoxul este că noi, cînd urcăm pe un munte, într-o excursie, la început ne mișcăm lejer, iar apoi, cu cît se face mai pieptiș, depunem un efort mai consistent. De la o vreme unii abandonează, fiindcă vîrful e cel mai greu de cucerit. Aici e chiar invers! Întîi se urcă foarte anevoios. Dar cu cît penitența se prelungește, sufletul se purifică și

ascensiunea devine mai ușoară. O scurtă explicație: practic avem cele șapte păcate capitale, care sînt clasificate aici. Aroganții e limpede cine sînt, orgolioșii care tratează lumea cu dispreț. Invidioșii sînt cei ce se preocupă de binele altora și îl dușmănesc. Mînioșii sînt cei ce nu-și pot reține izbucnirile de furie violentă. Accidioșii sînt cei care își îndeplinesc cu întîrziere, cu toropeală, îndatoririle. *Accidioso* este o adaptare italiană din latina populară. „Toropiții” nu puteam să le spun. Am verificat și am constatat că G. Coșbuc a tradus tot astfel, „accidioșii”. Așadar sînt cei care ies în întîmpinarea cuvîntului divin cu lene, cu comoditate, cu toropeală. Zgîrciții și risipitorii sînt așezați ei înșiși în contrast pentru ca, văzîndu-se, să-și sporească suferința. Lacomii sînt cei care se consacră plăcerilor pîntecelui. Luxurioșii sînt păcătoșii carnali, desfrînații. În vîrf se află Paradisul Pămîntesc, care însă nu trebuie confundat cu al treilea ținut de după moarte. Este de fapt Edenul creat de Dumnezeu la Geneză, conform Bibliei, locul minunat unde se găseau Adam și Eva, mărul, șarpele etc. Tot așa cum s-au scris nenumărate cărți despre căutarea Lînei de Aur, cu Iason și cu marile expediții, au fost legende și s-a dezvoltat o întregă mitologie legată de căutarea Paradisului Pămîntesc. Iată că Dante l-a plasat, geografic, în vîrful piramidei Purgatoriului, în locul unde sufletele ajung deja curățate de păcat, pe măsură ce au urcat și au ispășit.

Purgatoriul nu-i pentru eternitate, e un loc intermediar, pe o durată clar delimitată, pînă la sfîrșitul vremurilor și la Judecata de Apoi. Spiritele așteaptă aici lungi perioade, în suferință și penitență, dar au un mare avantaj în comparație cu Infernul, unde totul era veșnic înțepenit. Ne amintim faimoasa inscripție de pe poarta aceluia, „*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*”, acolo aveam un spațiu-timp blocat pentru eternitate. Dincoace există evoluție, se avansează către Paradisul Pămîntesc. Și ce se întîmplă pe urmă? În partea a treia a *Divinei Comedii*, se zboară. Sufletele ajung imateriale, s-au spălat de păcate, devin de-o puritate angelică, beată și încep să plutească, se înscriu pe o orbită. Sînt nouă ceruri care înconjoară planeta noastră. Acela e Paradisul dantesc, care însă trebuie distins de Paradisul primilor strămoși. ■

Vară culturală română în Portugalia

Virgil Mihaiu

(Urmare din numărul trecut)

Festival ao Largo: concert Alexandru Tomescu

Cele două concerte susținute de violonistul Alexandru Tomescu în Portugalia, în vara anului 2012, au reconfirmat nivelul elevat al artei muzicale românești. Ele s-au înscris în cadrul celei de-a cincea Stagiuni Muzicale Române în Portugalia – una dintre liniile de forță ale strategiei de promovare a culturii noastre consecvent implementată de către ICR Lisabona. Pe bună dreptate, Bernardo Mariano, criticul muzical *en titre* al celui mai cunoscut cotidian național din Portugalia, *Diário de Notícias*, aprecia că „debutul în Portugalia al excelentului violonist Alexandru Tomescu reprezintă unul dintre marile evenimente ale acestei veri.” (cf. *Quociente de Inteligência*, supliment cultural al *Diário de Notícias*, ediția din 2 iunie 2012). Concertele au avut loc la Aveiro și Lisabona – acesta din urmă la *Festival ao Largo*, pe scena în aer liber din fața Operei São Carlos. În ambele, artistul român a evoluat în compania orchestrei Filarmonia das Beiras, condusă de dirijorul helvet Ernst Schelle, iar publicul (estimat de către organizatori la un total de aproximativ 1500 de spectatori) a reacționat cu entuziasm, ovacionând și cele câteva bis-uri (nu e de mirare, din moment ce ele au constat în virtuozissime interpretări solo ale *Capriciilor* lui Paganini). Programul a cuprins *Preludiu la unison* de George Enescu, *Concertul nr. 3 în Sol Major pentru vioară și orchestră* de W.A. Mozart, un emoționant aranjament pentru vioară și orchestră al *Baladei* lui Ciprian Porumbescu, revigorantul *Dans țărănesc* de Constantin Dimitrescu și, pentru încheiere, o binevenită versiune orchestrală a suitei de *Dansuri românești* a lui Béla Bartók.

Prestația solistului a confirmat din plin aserțiunile din articolul-interviu ce-i fusese dedicat pe o pagină întregă (sub titlul *Alexandru Tomescu e un talent prodigios, în mâinile căruia se află o piesă de patrimoniu românesc*), în ediția din ziua concertului de la Lisabona, de către importantul cotidian național *Público*: „Este pentru prima oară când Alexandru Tomescu, considerat unul dintre cei mai buni violoniști din generația sa și una dintre cele mai mari promisiuni internaționale, se află în Portugalia, aducând cu el o raritate: vioara Stradivarius Elder-Voicu 1702, piesă din Patrimoniul Național al României. [...] Violonistul e încrezător în premiera de la Lisabona, fără să eludeze totuși responsabilitatea pe care o resimte datorită faptului că e definit ca «lider al tinerei generații de violoniști români», așa cum l-a prezentat Institutul Cultural Român, responsabil pentru venirea sa în Portugalia.” (*Público* / 11 iulie 2012).

Alexandru Tomescu e, indubitabil, o personalitate charismatică. Ca violonist și-a cizelat o tehnică minuțioasă și, totodată, briantă, pe linia școlii oistrachiene, ceea ce nu exclude copleșitoare revărsări de sensibilitate și... tandrețe, fără de care însuși instrumentul marca Stradivarius ar rămâne inert. Pe de altă parte, în demersul său interpretativ, junele muzician român e dublat de un spirit sagace, comprehensiv, cu propensiuni

pentru diversele domenii ale cunoașterii și chiar pentru însușirea unor limbi orientale, precum coreeana și chineza. Evident, asemenea vaste orizonturi culturale se repercutează fertil și în modul cuceritor de a aborda partituri dintre cele mai complexe. Discografia sa în curs de expansiune stă mărturie în acest sens. Iar cei aproximativ 1500 de oameni, ce au avut șansa de a-l vedea și asculta pe scena plasată între Opera São Carlos și edificiul unde s-a născut Fernando Pessoa, au fost vrăjiți de acuratețea și subtilitatea cu care Alexandru Tomescu se exprimă în cele mai diverse registre ale muzicii clasice.

Prezențe muzicale românești la Festival do Estoril, ediția 38: Liviu Prunaru, Adela Urcan, Andrei Stanciu

O uluitoare coincidență a făcut ca, în aceeași seară de 11 iulie 2012, doi mari muzicieni români să fie programați în două importante festivaluri portugheze, cântând pe două viori marca Stradivarius: Alexandru Tomescu, la Festival ao



De la stânga la dreapta: pianistul Sorin Petrescu, Virgil Mihaiu, directorul ICR Lisabona și Piñero Nagy, directorul artistic al Festivalului Estoril, în incinta Hotelului Palacio Estoril / Portugalia 2012

Largo din centrul Lisabonei, cu a sa Elder-Voicu din 1702, și Liviu Prunaru la Festival do Estoril, cu o vioară Stradivarius din 1694, ce i-a fost oferită de către Concertgebouw din Amsterdam (nu întâmplător, ci pentru merituosă sa prestație – începând din 2006 – în postura de concertmaistru la această instituție, care în 2008 avea să primească titlul de cea mai bună orchestră simfonică din lume). Nefiind înzestrat cu darul ubicuității, mi-a fost imposibil să mă aflu simultan în ambele locații. Iar prezența lui Tomescu făcea parte chiar din cea de-a cincea Stagiune Muzicală Română organizată de ICRL, așa încât am rămas cu regretul că organizatorii Festivalului ao Largo nu au acceptat sugestia noastră de a decala cele două evenimente.

Deși nu am putut asista la concertul din cadrul Săptămânii Muzicii de la Estoril, nu mă îndoiesc că succesul său a fost binemeritat. Într-o ambianță specific lusitană – furnizată de un monument eclesiastic precum Igreja dos Salesianos din Estoril – melomanii au avut ocazia de a asculta un program variat și interesant:

Simfonia simplă op. 4 de Benjamin Britten, *Concertul pentru două viori și ansamblu de coarde op. 77* de Malcolm Arnold, avându-i ca soliști pe Liviu Prunaru și Valentina Sviatlovskaja, un *Intermezzo* din *Goyescas* de Enrique Granados și *Trei piese* de Isaac Albeniz, ambele compoziții beneficiind de transcripțiile ghtaristului Piñero Nagy, *Invierno porteno* de Astor Piazzolla, interpretat de violonistul Oleg Kaskiv, și – încă o surpriză provenind din România – *Navarra* de Pablo Sarasate, cântată de talentații noștri violoniști Adela Urcan și Andrei Stanciu. Frumoasa serată a stat sub genericul «Soliștii Academiei Menuhin din Elveția». Explicația? Începând din 2010, admirabilul Liviu Prunaru a fost invitat să îndeplinească funcția de director artistic al International Menuhin Academy, continuând tradiția instaurată de maestrul său Yehudi Menuhin și Alberto Lysy. La rândul său, Piñero Nagy – care pe lângă activitatea ghtaristică e și director artistic al Festivalului de la Estoril – susținuse el însuși *master-classes* la amintita instituție elvetă. Ca urmare, Liviu Prunaru a îndeplinit la Estoril 2012 dublul rol de dirijor și instrumentist solist.

Asemenea succese de răsunet ar fi fost imposibile în absența unei solide educații muzicale care, din fericire, continuă să existe în

România. Cum e de presupus, Liviu Prunaru (născut la Craiova) nu ar fi fost invitat să studieze cu Yehudi Menuhin, Igor Oistrach, Ruggiero Ricci, Nikita Magaloff, Jean-Pierre Rampal, Itzhak Perlman, sau Alberto Lysy, dacă nu ar fi fost competent îndrumat încă din fragedă copilărie de profesorul Opreșan, căruia i-au urmat Mihaela Mailat, Adriana Carpen, Cornelia Bonzetti. La fel se poate medita și despre evoluția pe plan internațional a celorlalți doi violoniști români din acest concert – Adela Urcan și Andrei Stanciu – prima născută și crescută la Sibiu, cel de-al doilea la Brașov.

Recital de pian Sorin Petrescu la *Festival de Estoril*

Una dintre galele celui mai vechi festival al muzicii clasice din Portugalia – *Festival do Estoril*, ajuns la cea de-a 38-a ediție – l-a avut ca protagonist pe valorosul pianist Sorin Petrescu.



Mai întâi însă, câteva cuvinte despre organizare: „omul care sfințește locul” în cazul de față este Piñeiro Nagy; el însuși un remarcabil ghitarist, are o ascendență cosmopolită – catalano-croato-ungară – ce rimează de minune cu programările sale întotdeauna deschise spre multiple orizonturi culturale. Conform propriilor mărturii, dl. Nagy a inițiat Festival do Estoril în 1975, „în timpul celei mai turbulente și complexe perioade a revoluției. A accepta riscul pionieratului într-o țară fără festivaluri internaționale părea o aventură sortită eșecului.” Însă, contrar tuturor previziunilor, manifestarea avea să crească an de an, atingând actualmente un statut de referință. Conform textului introductiv al ediției 2012 (a 38-a), Piñeiro Nagy consideră că un festival muzical internațional e necesarmente un factor de solidaritate, concluzionând astfel: „Putem sintetiza gândirea lui Denis de Rougemont prin apărarea unei Europe congregate în jurul unui denominator cultural comun, centrată pe rolul decisiv al individului și dinamizată de către regiunile sale.” Aș mai menționa alți factori organizatorici esențiali: existența unei mici dar eficiente echipe manageriale; faptul că dl. Nagy este din 1983 membru al comitetului executiv al EFA (European Festivals Association), iar printre distincțiile primite se află și medalia Heitor Villa-Lobos, ce i-a fost atribuită de către guvernul Braziliei; punerea întregului festival sub înaltul patronaj al actualului președinte al Portugaliei, Anibal Cavaco Silva, etc.

Nu întâmplător, memorabilul recital al lui Sorin Petrescu a avut loc în somptuosul salon de spectacole al Hotelului Palacio de Estoril. Pentru

istoria diplomației române acesta e un edificiu cu o semnificație specială: între 1938-'39 aici a rezidat Lucian Blaga, pe când își îndeplinea funcțiunile de reprezentant plenipotențiar al Regatului României în Portugalia. Domnul Vasile Popovici, actualul ambasador al României în Portugalia și, totodată, un fin apreciator al muzicii clasice, s-a implicat personal în obținerea accesului ICRL la o asemenea locație.

Selecția pieselor incluse în program a fost astfel concepută, încât nu doar să-i încante pe melomani, dar să-i cucerească și pe auditorii mai puțin familiarizați cu muzica erudită. În prima parte au fost incluse trei piese de Frederic Chopin (*Scherzo nr. 1, op. 20, Nocturne, op. 48 și Polonaise, op. 53*), *La cathedrale engloutie* de Claude Debussy și *Alborada del Gracioso* de Maurice Ravel. Alte piese de Chopin au fost programate în deschiderea părții a doua: *Scherzo nr. 3, op. 37 și Andante spinto et Grande Polonaise Brillante, op. 22*, urmate de două excelentissime opțiuni din repertoriul românesc: *Carillon nocturne* de George Enescu și *Baccanale* de Constantin Silvestri. Sorin Petrescu a configurat cu bravură și sensibilitate multitudinea de peisaje sonore și de stări de spirit ale acestui impresionant eșantion pianistic. Indubitabil, performanțele sale din domeniul muzicii de avangardă – îndeosebi ca membru al notoriului *Trio Contraste* – i-au permis să-și edifice un mod personal de abordare a domeniului clasic. Astfel, toți compozitorii cântați la Estoril au sunat cât se poate de contemporan, fiindu-ne revelați în dimensiunea lor perenă, capabilă să rezoneze dincolo de epoca ce le fusese predestinată. Sorin Petrescu respinge repetarea convențiilor sau

locurilor comune, a ideilor primite de-a gata, ceea ce s'a evidențiat încă de la primele acorduri în modul său de a interpreta universul chopinian: nimic edulcorat sau romanțat, ci o re-lectură lucidă, aș zice contrastivă, a unui romantism de o complexitate muzicală comparabilă, în plan literar, cu aceea a poeziei eminesciene. De o maximă acuratețe a fost și translarea sonoră a distorsiunilor armonice, mereu ținute sub control, din piesele celor doi corifei ai impresionismului francez. Lor li s-ar putea adăuga și piesa lui Enescu, recuperată la câțiva ani după moartea compozitorului, cu ale sale ecouri ale dangătelor de clopot – meditație intensificată asupra surgerii timpului. *Baccanale* s-a dovedit a fi, spre surpriza și încântarea ascultătorilor, o miniatură plină de strălucire, ocazionându-i interpretului o adevărată dezlănțuire pasională. Debordând de energii amintind pianistica lui Prokofiev, această bijuterie muzicală revelează formidabila înzestrare componistică a lui Constantin Silvestri, rămasă în mare măsură în umbra (dacă nu cumva sacrificată pe altarul) carierei sale dirijorale. De altfel, însuși Sorin Petrescu poate fi considerat un caz tipic de „talent deserving wider recognition” (o siglă sub care Down Beat Jazz Critics Poll îi grupează pe muzicienii importanți rămași în afara ierarhizărilor mai mult sau mai puțin comerciale). ■

Ritual anamnetic

Mircea Corneliu Spătaru

(urmăre din pagina 36)

(potențial) deconstructiv. Opera sa sculpturală – rămâne solidară cu grimasa de durere existențială a umanității, convulsiv implicată în recuperarea propriei identități, cutremurându-ne, adeseori, prin recursul extrem la o imagerie cu rezonanțe coșmarești, baconiene. Păstrând ceva din parfumul sepulcral al artei Egiptului antic, și, totodată din atributele esoterice ale sculptorului – „cel ce menține în viață”, Mircea Spătaru tentează „dublul” statuar al ființei supliciate, aducând-o astfel în fața instanței eterne.

Un „nocturn” ce distilează în exprimări „solare”, Mircea Corneliu Spătaru, apelând la inepuizabilul registru vizual al postmodernității, cu seninătatea modernilor, își înzestrează lucrările cu acea fascinație a granitelor intermundane, a căror savoare și lumină îngheață în străluminări boreale.

Notabilă excepție, grupul statuar ambiental „Casa Radio” – dăruit de artist Clujului în anii 1969/1970, înrudit prin limbajul plastic modernist și decorativismul formal mai curând cu ceramica decât cu statuara semnată M. C. Spătaru, suferind datorită lipsei de vizibilitate – și, nu mai puțin, de lipsa interesului notabilităților autohtone – aduce, cu toate acestea, spațiului de inserție, o caldă vibrație, îngemănând celestul și teluricul, în ample motive sinusoidale, scriitură a unei ermetice, însă binevoitoare, muzicale, partituri. Făcând o notă aparte în contextul operei sculpturale a maestrului, atât ca suprafață (ocupând 70 m²), cât și ca tehnică (desfășurare neomogenă de module de ciment, pe armătură metalică) acest prim ansamblu ambiental realizat

de sculptor intră într-un dialog insolit, contrapunctic, cu arhitectura covârșitor rectangulară a clădirii principale a Casei Radio, replicând, însă, cu discreție curbele antenelor atașate.

„Grupul statuar ambiental Casa Radio” – efort de sincronizare cu ritmurile fenomenului artistic occidental al momentului și operă „de tinerete”, fără vizibile dezvoltări ulterioare în statuara marca Mircea Spătaru, dă seama, însă, de cea mai importantă/evidentă dimensiune a „zestrei” lăsate urbei someșene, și anume de pregnanța și altitudinea aceluia curajos, activ spirit (neo)experimentalist, grefat pe firescul „deziderat de generație” al tinerilor noului val din cadrul breslei artistice clujene.

Parcursul acestui artist* de o stirpe aparte, cavalier al unei confrerii eterice aflate, parcă, sub semnul unor Luceferi prea îndepărtați, se pliază pe „datul” existențial cu grație, dar și cu suferindă fervoare, reflectând, peste timp, cu dureroasă luciditate, armoniile/dizarmoniile veacului străbătut.

S-ar impune, deci, din partea autorităților clujene responsabile, fie și în acest al 12-lea ceas de vinovată uitare, o inițiativă de restaurare/relocare al acestui important ansamblu de for public, atât prin prestigioasa semnătură de autor, cât și ca punct nodal în cadrul istoriei artei



clujene contemporane și posibil reper cultural pe harta Clujului, ca prezumată viitoare „Capitală Culturală Europeană 2020”.

Note:

* Mircea Corneliu Spătaru (n. 27 iulie 1938, Epureni-Huși – d. 31 august 2011, Cluj-Napoca). Absolvent, în 1962, al Institutului de Arte Plastice „Ion Andreescu”, (clasa sculptorului Kos Andras), Mircea Corneliu Spătaru are șansa de a fi remarcat și susținut de istoricul și criticul de artă italian Giulio Carlo Argan, desăvârșindu-și, astfel, studiile la Roma (1964). După un scurt stagiul ca profesor de istoria artei la Liceul „Mihai Viteazul” din Turda și apoi la Liceul de Coregrafie din Cluj, își începe cariera didactică universitară ca asistent la clasa de Ceramică-Sticlă-Metal a Institutului de Artă clujean, lăsându-și o puternică amprentă asupra formației practice și teoretice a mai multor generații de plasticieni; în anii '70, devine, alături de Ana Lupaș, una dintre figurile centrale ale Atelierului '35 și implicat a Clujului artistic; în 1987 se stabilește în București, activând din 1990 ca profesor de sculptură și Rector al Academiei de Artă bucureștene (transformată în 1997, în Universitate) la a cărei conducere va rămâne până în anul 2004.

Din monumentele de for public, amintim: 1969 – „Grup statuar ambiental Casa Radio”, (ciment), Donath, nr. 160, Casa Radio, Cluj-Napoca; 1998 – Ansamblul monumental „Iuliu Maniu”, (bronz), Piața Revoluției, București; 1999 – „Sculptură ambientală”, (oțel), Galați; 2000 – „Ion Mihalache”, (bronz), Topoloveni; 2005 – Monumentul (cenotaf) „Moise Nicoară”, (bronz), Biserica Mavrogheni, București; 2006 – Statuia lui Charles de Gaulle, (bronz), Piața Charles de Gaulle, București; 2007 – Monumentul „Carol I”, (bronz), Craiova; 2007 – Monumentul „Nicolae Bălcescu”, (bronz), Parcul Izvorul Rece, București.

Fotografiile din acest articol și prima fotografie din pagina 1, cât și cea din pagina 21 provin din colecția familiei artistului. ■

Dinspre Coltrane înspre anii '70

Ioan Mușlea

Un alt personaj esențial în viața și mașinăria atât de complexă quartetului a fost contrabasistul Jimmy Garrison care avea să i se alăture saxofonistului începând din 1962 după ce a rupt-o cu Ornette Coleman. Garrison și-a impus un stil foarte personal pe care l-a păstrat până la ultima înregistrare cunoscută, enigmatică *The Olatunji Concert*. De cele mai multe ori contrabasul său intervenea cu solouri prelungi și intense care anunțau „intrările” celorlalți muzicieni, însă - cu precădere - „tornadele” *Sfântului*. După dispariția lui Trane, contrabasistul a continuat să strălucească, combinându-se cu Elvin Jones în diverse formule. Pentru mulți contrabasiști solourile sale au rămas momente de referință.

Am ajuns, iată, în sfârșit, și la Pharoah Sanders, saxofonistul de care se va fi „sprijinit” Trane în ultimii doi ani de activitate, introducându-l în quintetul finalului. Jazzmenii îl consideră un geniu al *tenorului*, Ornette declarându-l „cel mai bun din lume”, în vreme ce Albert Ayler a lansat un faimos comentariu mult mai ciudat: „Trane este Tatăl, Pharoah este Fiul, iar eu mi-s Sfântul Duh!”. Sanders ajunge la New York în 1961; înghite o mizerie cruntă deși se bucura de reputația unui specialist în *rhythm and blues*, pripășindu-se finalmente în orchestra lui Sun Ra care-l va și porecli, de altfel, Pharoah. Vor trece mai bine de patru ani până când îi va cădea cu tronc lui Trane



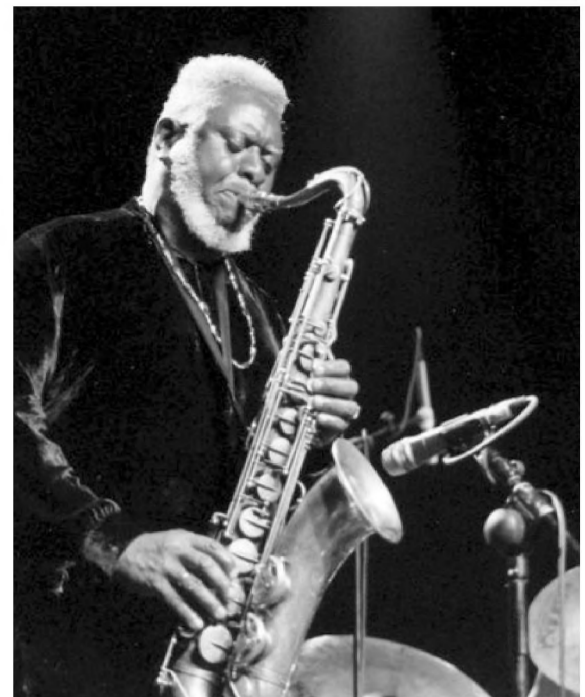
Roland Kirk

care-l va include în trupa *Ascension* și - nu peste multă vreme - îl va implica în faimosul „dual-tenor recording *Meditations*”, după care urmează consacrarea definitivă în noul quintet cu Rashied Ali la tobe și Alice Coltrane la pian. Este ciudată măsura în care cei doi saxofoniști s'au influențat reciproc în decursul celor trei ani de colaborare. După dispariția lui Trane, Pharoah Sanders își va alege un drum propriu experimentând cele mai neașteptate soluții - atât muzicale cât și „spirituale” - și impunându-se autoritar ca lider al avangardei. Poate că ar fi timpul și cazul să precizăm că mulți, foarte mulți jazzmeni s'au convertit la Islam și credința musulmană, de unde și frecvența unor nume... mai ciudate și de tot neamericănești.

Ne vom ocupa, în continuare, de un alt celebru saxofonist care - într-un fel sau altul - își va fi încrucișat pașii cu demersul marelui Trane, trăind și cântând de pe la mijlocul anilor '60 și până în zilele noastre. Este vorba despre Albert Ayler, un rebel absolut și mare star al avangardelor acelor ani, despre care un cunoscător afirma că nimeni n'a pus la încercare și nu a distrus atât de fățiș și de serios/adânc structurile jazzului. Interpretările sale sunt profund originale și se caracterizează printr-un

larg vibrato de un patos dement, incredibil și atoatecuprinzător obținut, de altfel, în mare parte cu ajutorul unor trucuri și artificii nu foarte complicate, însă ingenioase și de mare efect atunci când sunt exploatate cu pricepere. Muzica sa extatică are multe elemente comune cu căutările de vârf ale unor Coltrane sau Ornette pe care - nu o dată! - îi depășește în îndrăzneala viziunii. De fapt, e mai corect să spunem că toți *greii* avangardei momentului priveau fascinați/hipnotizați la formula și giombușlucurile lui Ayler, care se „înăitase” cu foștii tovarăși de rele ale trio-ului unui Cecil Taylor, pe numele lor Gary Peacock și Sunny Murray.

Adeseori s-a insistat, de asemenea, asupra asemănării frapante a muzicii „puse la cale” de Ayler cu sunetul straniu al unui *brass band* arhaic [încercați să ascultați pe Youtube câte ceva din înregistrările lui Ayler („Spirit Rejoice” sau „Truth Is Marching In”), conținând scheme simpliste/ultra-antrenante de marș care „se purtau” în anii de dinaintea apariției lui Armstrong]. E adevărat că puștii Ayler a început să învețe meserie cântând în duet cu taică-su prin tot felul de biserici prăpădite, însă - finalmente - a urmat și școli serioase specializându-se în saxofon și oboi. Adolescentul fusese supranumit „Little Bird” din cauza asemănării extraordinare cu performanțele - la sax alto - ale lui Charlie Parker. O vreme, junele Ayler își va încerca puterile în cadrul unei formații de r&b, însă cel mai adesea nu va prea găsi de lucru întrucât, cu ideile și apucăturile sale, deranja lumea bună și, vai!, atât de conformistă. În 1962 îl găsim în Suedia, tolerat fiind în cadrul grupului lui Cecil Taylor unde se școlește „la greu”. Se întoarce val-vârtej în State și pune de-un trio cu cei doi supergrii deja amintiți (basistul Gary Peacock și ritmicianul Sonny Murray), înregistrând albumul *Spiritual Unity*, totalmente free, cu care va izbuti să rupă gura New Yorkului. E admirat și curtat de John Coltrane care este literalmente fascinat și „pus pe gânduri” de exploatarea disonanțelor și a efectelor apocaliptice de către Albert Ayler, în vreme ce Eric Dolphy îl declară cel mai grozav saxofonist. Ayler, însă, le cam dă tuturor cu tifla și îl contactază pe Don Cherry pe care-l convinge să i se alăture într-un fabulous turneu European. Reîntors acasă saxofonistul încearcă/experimentează diferite formule, însă își impune definitive concepția de *sunet-total-free-jazz*. Și cu toate astea, oricât ar fi de revoluționar și inovativ pulsul ritmic al lui Murray sau de abrupt saxofonul lui Ayler, tradiția se mai face încă simțită din plin. Ayler este în căutarea unor noi formule care să-i permită să meargă mai departe în căutarea unei „muzici energetice” care să-l definească/despartă de „spațiul bebop” pe care îl „frecventase/cultivase” cândva, influențat probabil de Coltrane. Pe la mijlocul anilor '60, (cu sprijinul lui Trane!) începe să facă înregistrări la casa Impulse, dar fără mare succes. La moartea „Sfântului” este unul dintre puținii care au fost poftiți să-i aducă un ultim omagiu. Ultimii doi ani de viață nu aduc decât o căutare confuză, disperată cu rezultate discutabile; Ayler intrase sub influența unor amici care îl împingeau spre rock, spre electric, funky și lălăieli utopico-hippie. Înregistrările sunt cel mai adesea lamentabile. Albert Ayler moare în 1970, fiind găsit înecat în East River.



Pharoah Sanders

Un alt saxofonist important al anilor '60-'70 a fost Rahsaan Roland Kirk, devenit faimos ca multi-instrumentalist, virtuos neîntrecut al instrumentelor de suflat și prezență scenică dintre cele mai incitante/incendiare. Omul a fost un eclectic, culegându-și/construindu-se din elemente ținând de ragtime, swing, soul și hardbop sau freejazz, dar uneori apela fără menajamente atât la elemente clasice cât și la ingrediente ținând de muzica pop. Cel mai adesea a preferat rolul de lider înconjurându-se de muzicieni „deloc grozavi” însă docili și extrem de eficace, ceea ce nu l-a împiedecat să cânte și alături de nume de prim rang cum ar fi de pildă Mingus. Instrumentul său preferat era tenorul pe care îl „combina” cu flautul și cu alte bizarerii și drăcii demult uitate, specialitatea sa constând în a cânta simultan la mai multe instrumente, izbutind să emită sunete stranii, nemaiauzite care instalau o atmosferă cu totul aparte.

Deși am mai ridicat și am mai discutat - nu o dată - spinoasa/delicata problemă a întrepătrunderii, suprapunerii și coabitării unei multitudini de curente, stiluri și tendințe de orientări și origini sau chiar „vârste” cu totul și cu totul diferite - uneori, chiar la modul exasperant! - nu pot să nu reiau problema, întrucât starea de fapt poate lesne conduce la confuzii și dileme regretabile. Să luăm, de pildă, absența (până în momentul de față) a unui nume celebrisim cum este cel al teribilului Miles Davis care abia dacă se va fi bucurat de câteva rânduri „amărate” când ne-am ocupat de bebop, de jazzul cool ori de cei care au cântat cândva cu Thelonious Monk ori cu Coltrane. Miles a trăit mult mai mult decât ei și a izbutit să cânte/reziste până nu demult (a murit în 1991), trecând impasibil și preocupat de cine știe ce alte probleme pe lângă agitația și revoluția free jazzului; e adevărat, pe de altă parte, că a dat lovitură cu *jazzul fusion* sau - cum mai e numit - *jazzrockul*, dar își mai poate adăuga liniștit la activ un rol dintre cele mai de seamă în „pariul” *hardbop*-ului, cum și, de altfel, în „mărirea & decăderea” *jazzului modal*. Iată de ce, începând din episodul următor al acestei (mici) istorii a jazzului, ne vom dedica *body & soul* uneia dintre cele mai interesante și fascinante figuri din universul jazzului: lui Miles Davis. Așadar, aviz amatorilor!

film

Un festival inedit în România Cinepolitica

Ioan-Pavel Azap

(Urmare din numărul trecut)

Remintim cititorilor noștri că prima ediție a Festivalului Internațional al Filmului Politic - Cinepolitica, singurul festival de acest fel din România și printre puținele de gen din lume, s-a desfășurat la București între 11-21 iunie 2012, în două etape: câteva programe speciale derulate la Muzeul Țăranului Român - Noul Cinematograf al Regizorului Român în intervalul 11-14 iunie, despre care am scris în numărul trecut al „Tribunei”, și festivalul propriu-zis 15-21 iunie, prin aceasta înțelegând în primul rând competiția, desfășurată la Cinematograful Studio, dar și o serie de alte programe speciale prezentate la Cinema „Elvira Popescu” al Institutului Francez București.

În deschidere a fost prezentat cel mai recent film al lui Luc Besson, *Doamna* (*The Lady*, Franța/ Marea Britanie, 2011), o reconstituire a biografiei politice a lui Aung San Suu Kyi, lider al democrației din Birmania, cu un destin spectaculos și tragic în același timp. Relativa stare de normalitate a Birmaniei se datorează în bună măsură acestei Doamne, activă și azi. Besson cinematografiază corect, fără teribilisme, subordonând stilul mesajului. Rezultă un film convingător, de un dramatism reținut. Filmul de închidere a fost un documentar extrem de... documentat despre criza globală care ne bânuie de câțiva ani: *Inside Job: Adevărul despre criză* (*Inside Job*, SUA, 2010). Regizorul-(co)scenarist Charles Ferguson este tranșant și necruțător: criza financiară a fost provocată și are drept scop salvarea de la faliment și supraîmbogățirea unui grup restrâns de indivizi care se manifestă mai mult în culisele vieții politice internaționale! Și își argumentează convingător teza... Atât filmul de deschidere cât și cel de închidere au rulat înafara competiției.

Competiția internațională a cuprins 12 lungmetraje, ficțiune și documentar. Să vedem care au fost acestea, într-o ordine aleatoare.

Ministrul (*L'exercice de l'état*, Franța / Belgia, 2011; r. Pierre Scholler). Un film pe alocuri terifiant despre fascinația pe care o exercită puterea asupra individului. Despre ipocrizia și scuzele adeseori puerile pe care profesioniștii politiciii le practică cu dezarmantă dezinvoltură, chiar și atunci când, cel puțin în aparență, sunt animați de cele mai bune intenții. Și mai este vorba despre oamenii din eșalonul doi, din culise, uneori mai puternici, mai influenți și mai rafinați decât cei care apar în lumina reflectoarelor.

Tot ceea ce scilipește (*All That Glitters*, Cehia, 2010; r. Tomas Kudrna). Documentar despre modul în care companiile multinaționale persuadează și își pun amprenta, doar aparent generoasă și binevoitoare, asupra comunităților/statelor pe care le invadează. În Republica Kirgiză, cândva componentă a URSS, aurul este exploatat de către o companie canadiană. Și nu atât mentalitatea comunistă îi face pe localnici să fie suspicioși, cât intuiția că, în ultimă instanță, cei păgubiți vor fi tot ei, „masele populare”.

Cine, dacă nu noi? (*Wer wenn nicht wir*, Germania, 2011; r. Andres Veiel). Inspirat de

biografia lui Bernward Vesper, scriitor german rebel al anilor '60, atras în mișcarea de extremă stânga și implicat indirect în acte de terorism. Romantism? Alienare? Convingere? Radicalism? Teribilism?... Din toate câte puțin, fără ca filmul să ne convingă că reacția violentă la sistem are vreo eficiență reală, o justificare. Deși...

Geert Wilders - cel mai periculos om din Europa? (*Geert Wilders: Europe's Most Dangerous Man?*, Olanda / Marea Britanie, 2010; r. Joost van der Valk, Mags Gavan). Documentar despre un controversat politician olandez, Geert Wilders, radical și incorect politic, extremist, xenofob declarat etc., etc. Catalogat: Periculos pentru liniștea Europei! Privit însă cu un dram de luciditate, personajul (a)pare contrafăcut, „trucut”, o marionetă, dar nu neapărat inofensiv.

Post Mortem (Chile / Mexic / Germania, 2010; r. Pablo Larrain). Chile 1973. Salvador Allende este asasinat. Sau se sinucide?... Istoria dramatică văzută din perspectiva unor oameni neimplicați politic, simpli, de condiție modestă. Atent elaborat în simplitatea sa aparentă, *Post Mortem* ridică întrebări cărora nu ești sigur că ai vrea să le afli răspunsul.

Skinhead (*Sisanje*, Serbia, 2010; r. Stevan Filipovic). Film schematic despre un adolescent atras de lumea violentă a găștilor skinhead. Ideologie simplistă, primitivă, grevată pe caractere care suferă metamorfozări rapide, greu de crezut. Filmul are totuși atmosferă, ba chiar și o morală clară și pozitivă: cine se bagă în troaca porcilor...

Crimă fără pedeapsă (*Bun es buntetlenseg*, Ungaria, 2011; r. Tamas Novak, Fruzsina Skrabski). Revoluția ungară din 1956. Acesta ar fi subiectul filmului, abordat cu mijloacele documentarului. Dintre „artizanii” represiunii mai trăiește, în momentul realizării filmului, doar Bela Biszku, ministru de interne în perioada respectivă. Pătrunzând în intimitatea acestuia sub un pretext fals, cei doi autori îl conving să vorbească despre evenimentele în cauză. Nicio urmă de regret din partea celui care a susținut executarea a sute de oameni și condamnarea a aproximativ 20.000.

Premiul (*El premio*, Mexic / Franța / Polonia / Germania, 2011; r. Paula Markovitch). Unul dintre cele mai curate, mai rafinate și mai subtile filme din festival. Un sistem totalitar. O mamă singură, posibil soția unui opozant. O fetiță de 7-8 ani constrânsă să vadă viața din perspectiva adulților. Totul sugerat, nelocalizat geografic, povestit cu rafinament discret și compasiune pentru condiția umană.

La sfârșitul zilei (*Am Ende des Tages*, Austria, 2011; r. Peter Payer). Orice om are ceva de ascuns; politicianul este și el om; orice politician are ceva de ascuns... Aceasta este schema pe care o aplică didactic autorii peliculei. Eroul filmului este un politician tânăr, în plină ascensiune, model de onestitate și sinceritate. Dar când un fost prieten din copilărie apare brusc în viața sa, ceva pare a nu fi tocmai în regulă. Filmul (de)cade într-un thriller banal, lipsit de miză, cu un substrat politic tot mai diluat și inexpresiv.

La revedere (*Be omid e didar*, Iran, 2011; r. Mohammad Rasaoulof). Film de stringență actualitate. Asemănător eroinei filmului, o tânără



avocată împiedicată de autorități să părăsească Iranul, regizorul Mohammad Rasaoulof a fost condamnat la închisoare din motive politice. Pentru cei care au „prins” și România de dinainte de 1989, restricțiile din film, prezentarea statului polițienesc dobândesc valențe suplimentare.

Băiatul care era rege (*The Boy Who Was a King*, Bulgaria / Germania, 2011; r. Andrey Paounov). Simeon al II-lea ar fi trebuit să fie regele Bulgariei. Dar comuniștii îl alungă de pe tron pe când avea doar nouă ani. Peste decenii, Simeon revine în țară, se implică politic și ajunge... prim-ministru! Caz rar ca un ins cu „sânge albastru” să accepte o asemenea... mezalianță. Ca orice politician care se respectă, și el se dovedește a fi găunos. Pe de o parte. Pe de alta, ni se înfățișează un personaj rafinat și devotat țării sale, cel puțin la nivel de promisiuni electorale. În final, imaginea „țarului” iese cam șifonată, intenția demersului regizoral rămâne neclară.

Rosa (*Roza*, Polonia, 2011; r. Wojciech Smarzowski). Sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial în Polonia ocupată de ruși. Destine tragice într-un context istoric nebulos. Un film de o forță specifică școlii poloneze de film.

Programele speciale găzduite de Institutul Francez București, de care aminteam la începutul rândurilor de față, au „rotunjit”, au împlinit această primă ediție a Festivalului Cinepolitica. Dat fiind spațiul limitat, vom face doar o prezentare succintă: Medalionul Zelimir Zilnik (n. 1942), important cineașt sârb, regizor care a impus ca gen cinematografic docu-drama, din filmografia căruia au fost prezentate două titluri: *Opere timpurii* (*Rani Radovi*, Yugoslavia, 1969) și *Vechea școală a capitalismului* (*Stara skola kapitalizma*, Serbia, 2009); Program special Argentina, oferit de Ambasada Republicii Argentina în România, în cadrul căruia a fost proiectat un clasic al genului: *Istoria oficială* (*La historia oficial*), film din 1985 în regia lui Luis Puenzo; Medalion regizoral Hugues Le Paige, program special sprijinit de delegația Wallonie-Bruxelles în România, care a inclus de asemenea două titluri ale regizorului belgian: *Il fare politica: Cronica Toscanei roșii, 1982-2004* (*Il fare politica: Chronique de la Toscane rouge, 1982-2004*, Belgia/ Italia / Franța, 2005) și *Principele și imaginea sa* (*Le prince et son image*, Franța / Belgia, 2010).

Prin selecția de calitate și la obiect, prin întrebările ridicate (fără a fi urmate în mod obligatoriu de răspunsuri stereotipe, previzibile), prin impactul asupra spectatorului (lehamesit, altfel, poate, de aspectul vieții politice cotidiene), Cinepolitica s-a dovedit a fi de la prima ediție un festival nu atât important (pentru a-și defini și stabili locul în topul festivalurilor de film trebuie să treacă câteva ediții), cât mai ales necesar.

Hesher

Lucian Maier

Hesher are o dubă neagră care-l ajută să ajungă mai repede în viața unor oameni care au mare nevoie de sclipirea sa motivatoare. Hesher e un ciudat, un pierde-vară, un nesimțit, un parazit, posedă toate caracteristicile negative pe care i le-ar putea da vecinele de scară la o șezătoare în fața blocului. Dar, odată ce intră în viața unor oameni, chiar dacă face apel la metode greu de acceptat de cei care trebuie să-i suporte apariția, ajunge să le echilibreze existența. Hesher are plete, prin vene îi curge *metal*, e îngerul păzitor cu alură de demon capabil să răstoarne orice situație în favoarea celor care au nevoie și merită sprijin în cadrul sălbaticului Occident. Într-un fel, Hesher seamănă cu Otilia lui Mungiu. Face tot ceea ce e necesar pentru ca prietenilor să le fie bine și niciodată nu ratează acel *tot* care transformă binele în realitate.

Într-un fel, *Hesher* seamănă cu *Ratatouille*. În animația lui Brad Bird și Jan Pinkava unul dintre cele mai odioase caractere din istoria omenirii, șobolanul, ajunge bucătar de clasă; rareori visul american a găsit un drum mai potrivit de a ajunge la inima spectatorilor. În filmul lui Spencer Susser, cel mai odios produs al civilizației occidentale, rockerul, este salvatorul inimilor pierdute. Este profesorul existentialist care, spre deosebire de Remy, susține o altă latură a visului american: Remy este imaginea împlinirii sociale (dacă un șobolan poate ajunge în vârful piramidei culinare, ce nu poate face un om?), Hesher este imaginea împlinirii morale; nonconformist, blamabil după aspectul exterior, neîngrijit, însă un adevărat exemplu prin faptele sale, prin felul în care e alături de TJ în drama pe care o trăiește copilul. Totul prezentat prin contraste puternice

(șobolanul bucătar, conștiința care desparte binele de rău în mod categoric și pilduiește precum divinitatea Vechiului Testament), pentru a face foarte vizibile ideile pe care autorii acestor proiecte le susțin.

Aceste contraste și faptul că personajul Hesher adună toate caracteristicile șablon ale culturii populare în care se înscrie subliniază caracterul fabulatoriu al filmului intrat de curând pe ecranele noastre. Nu poți accepta ceea ce se petrece pe ecran ca urmare a intervenției rockerului mesianic drept întâmplări posibil reale, însă nici filmul nu cere așa ceva. Facilitatea sa e la vedere (felul în care Hesher scapă de poliție în debutul filmului, modul în care e rezolvat furtul posturilor de televiziune suplimentare oferite prin rețeaua locală de cablu, imediat ce Hesher se instalează în casa lui TJ) și acest fapt putea fi atuul care ar fi făcut posibilă coborârea gărzii în timpul vizionării filmului și acceptarea glumițelor de pe ecran. În final, însă, când morala e livrată spectatorului cu lopata, lucrurile se destramă. Vedem aceleași relantiuri cu ajutorul cărora Hollywood-ul vrea să se asigure că nici cel mai lenș spectator nu pierde vreo fărîmă de lacrimă care coboară din ochii personajului sau vreo adiere de vînt din pletele protagonistului, încît îndemnul de a alege viața și bucuriile ei - care pot izvorî din cele mai neobișnuite situații (precum e și cea de pe ecran) - să se cuibărească liniștit în sufletul spectatorilor.

Filmele realizate de Sofia Coppola, sau un *Like Crazy*, dacă e să amintim și un câștigător recent de la Sundance, sînt dificil de catalogat drept *indie* fiindcă în spatele lor se află companii ca Paramount Vantage (divizia de producție *arthouse* a celor de la Viacom) sau

Focus Features (care e divizia de producție și distribuție *arthouse* a NBCUniversal), care, de cele mai multe ori, infuzează proiectele pe care le finanțează cu un minim *comme il faut* conservator. Totuși, chiar dacă filmele pomenite nu au verva modernistă a realizărilor de început ale lui Gus van Sant (*My Own Private Idaho* a fost realizat atunci cînd New Line Cinema nu era o subsidiară a Warner Bros), Steve Soderbergh sau Jim Jarmush (și nu au nimic de-a face cu modul în care lucrează Vincent Gallo sau Harmony Korine în proiectele personale), măcar au suficientă stimă de sine (ca propuneri relativ independente) și respect față de privitor încît să nu arunce în ochii celui din urmă praful moralizator atît de prezent în producția de studio americană. În cazul lui *Hesher*, discursul moralizator accentuat și, pornind dinspre final spre început, înteağa țesătură comic-lejeră care să-l apropie spectatorului îmi par cu atît mai deranjante - pentru zona cinematografică în care pretinde că se înscrie - cu cît la realizarea filmului Hollywood-ul nu a contribuit.

Ce rămîne din *Hesher* la final? Acordurile din Metallica, în urma cărora poate că merită văzut documentarul în care ei își psihanalizează evoluția - *Some Kind of Monster*. Sau faptul că personajul jucat de Joseph Gordon-Levitt seamănă puțin cu Lemmy Kilmister, ceea ce poate trimite către un documentar-portret al pletosului de la Motorhead (*Lemmy*, 2010). Un joc bun al actorilor (Piper Laurie, de exemplu, în rolul bunicii lui TJ). Și cîteva secvențe bine regizate (accidentul, TJ în parcul în care erau casate mașinile) care poate că îi vor deschide regizorului drumul spre Hollywood, spre drame cu buget mai mare și cu glume mai puține.

colaționări

Umbrele morții și lumina solară

Alexandru Jurcan

Ferice de cei care pot lăsa o sinteză artistică a vieții lor, cu o clipă înaintea trecerii în neființă! Și nu doar secvențe autobiografice, sulfuroase și justificative, ci exact aripa întrezărită a generalului uman. Chiar dacă, în cazul lui Cyril Collard, e o lume minoritară. Viața dublă, subsolul uman, dorințele blocate. Chinurile unui bisexual.

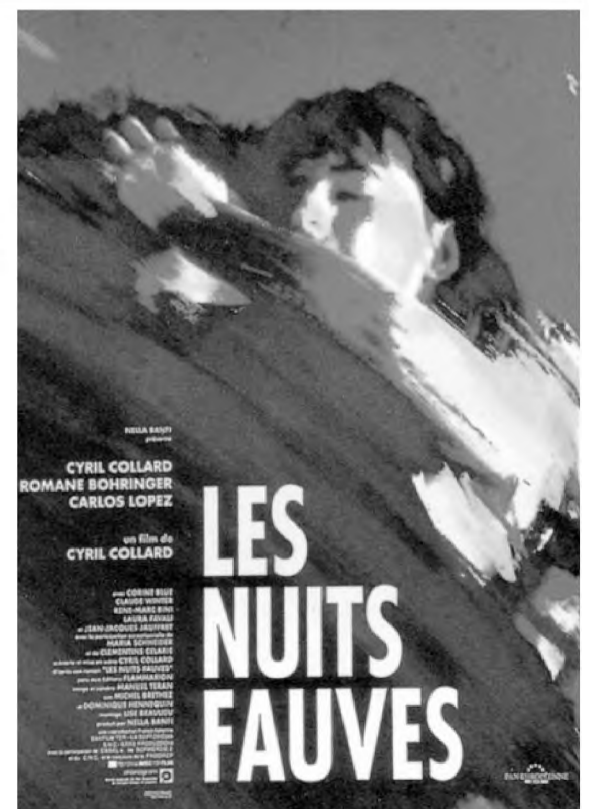
Mai întâi, Cyril a scris cartea *Nuits fauves*, apoi, în 1992, a regizat filmul cu același titlu. După care s-a dus să moară... În film joacă însuși Cyril, dar și Romane Bohringer, Carlos Lopez etc. Collard afirma despre propriul film că ar sugera opoziția dintre obscur, umbrele morții și lumina solară. Culorile primare, vii, sunt o referință la fauvismul din pictură.

Exact... nopți sălbatice, crunte. Jean are 30 de ani, e șef operator cunoscut. Seropozitiv. O întâlnește pe Laura și începe o pasiune controversată. Jean e bisexual. Nu știe ce să iubească. Și-a ars aripile. Problema SIDA-homosexualitate nu e tratată în vreo manieră vulgară. Cartea e autobiografică. Ceea ce a făcut

Rimbaud în poezie, reiterează Cyril prin cinema. Suferința atroce, violentă, trece printr-un registru romantic, într-o regie plină de nerv.

Să fie vinovat cocoșatul pentru cocoașa sa? Cum își asumă oamenii crucile invizibile? În filmul *Brokeback Mountain* de Ang Lee regăsim aceeași finețe a expunerii, care sporește profunzimea discursului. Filmul pornește de la cartea scriitoarei Annie Proulx. În anii '60, homosexualitatea era tabu, mai ales într-un stat puritan și xenofob ca Wyoming. Cei doi trăiesc doar pentru scurtele culise, pentru rarele întâlniri. În romanul *Ne le dis à personne* scriitorul Jean Bayly spune cu durere: „Dacă Dumnezeu există, îți va spune acolo în cer de ce a avut chef să mă facă homosexual”.

„Ești incapabil de iubire!” - plânge Laura în fața lui Jean. Dualitatea îl sufocă și îl determină la acel strigăt final, care îmi amintește de un alt strigăt disperat, cel din *Teorema* lui Pasolini. Un regizor damnat, asasinat pe o plajă, așa cum își imaginează Dominique Fernandez în *Îngerul destinului*.



Cyril Collard a murit cu trei zile înaintea ceremoniei César 1993, unde filmul său era declarat *cel mai bun film*.

sumar

info	2
editorial	
<i>Oana Pughineanu</i> Reglementări de structurare (țăranul român și vaca europeană)	3
cărți în actualitate	
<i>Gheorghe Pașa</i> Între armonie și dizarmonie	4
comentarii	
<i>Irina Petraș</i>	
Rodica Braga și poemele trecerii	5
e-mail din chișinău	
<i>Maria Filchin</i> Dumitru Crudu, basarabeni archaeoptericși și <i>Omul amestecat</i>	6
lecturi	
<i>Ion Pop</i>	
Întoarcerea lui Ioanichie Olteanu	7
incidențe	
<i>Horia Lazăr</i>	
Dezodorizare, dezinfectare, salubritate	9
imprimatur	
<i>Ovidiu Pecican</i> Pariul egotic	11
amfiteatru	
<i>Laszlo Alexandru</i> Cu Dante în Purgatoriu (I)	12
Ion Agârbiceanu 130 de ani de la naștere	
<i>Mircea Popa</i>	
Ion Agârbiceanu poetul sau de la Alfius la Sevastian Voicu	13
<i>Vistian Goia</i>	
Ion Agârbiceanu, răbojul lui Sfântu Petru. Judecățile moralistului	16
verdele de Cluj	
<i>Aurel Sasu</i> Despre plagiat – cu dragoste	17
poezia	
<i>Dumitru Bădiță</i>	18
<i>Mihaela Claudia Condrat</i>	19
eseu	
<i>Lavinia Maigea</i> Corporalitate și limbaj în <i>Adela</i> lui Garabet Ibrăileanu	20
istorie	
<i>Vladimir F. Wertsman</i>	
O biografie a Mareșalului Antonescu	22
patrimoniul	
<i>Vasile Radu</i>	
Locuri ale artei contemporane Atelierul (Studioul) (II)	23
accent	
<i>Casandra Ioan</i> <i>Clipa Wislawei Szymborska</i>	24
metaforele nordului	
<i>Flavia Teoc</i>	
Aur - Ninsoarea regelui Kraki	25
răstălmăciri	
<i>Mihaela Mudure</i> Bucura Dumbravă sau transnaționalismul mimetic	26
flash meridian	
<i>Virgil Stanciu</i>	
Robert Harris și thrillerul financiar	27
rânduri de ocazie	
<i>Radu Țuculescu</i> Spînzurați!... jos și scurt!	28
mofteme	
<i>Vasile Gogea</i>	
1907. Din primăvară pînă-n toamnă și Răscoala	29
sport & cultură	
<i>Demostene Șofron</i>	
Eduard Carol Novak, primul aur paralimpic românesc. Și totuși, de ce ne batem joc de sportivii noștri?	29
zapp media	
<i>Adrian Țion</i>	
"Măreția" de a da cu stîngu-n dreptul constituțional	30
corespondență din Lisabona	
<i>Virgil Mihaiu</i>	
Vară culturală română în Portugalia	31
jazz story	
<i>Ioan Mușlea</i>	
Dinspre Coltrane înspre anii '70	33
film	
<i>Ioan-Pavel Azap</i> Un festival inedit în România:	
<i>Cinepolitica</i>	34
<i>Lucian Maier</i> <i>Hesher</i>	35
colaționări	
<i>Alexandru Jurcan</i>	
Umbrele morții și lumina solară	35
plastica	
<i>Livius George Ilea</i> <i>Ritual anamnetic</i>	
Mircea Corneliu Spătaru	36

plastica

Ritual anamnetic

Mircea Corneliu Spătaru

Livius George Ilea

Exersând, pe 31 august a.c., cu prilejul ceremonialului religios desfășurat prin grija doamnei Ana Lupaș, la biserica lui Horea din Parcul Etnografic Național „Romulus Vuia”, un discret ritual anamnetic, parte din „suflarea” interesată de artă a Clujului a inventariat, *con gratitudine*, „masa succesorală” (materială și simbolică) lăsată cetății de pe Someș de către sculptorul, pictorul, ceramistul, profesorul și omul de cultură Mircea Corneliu Spătaru (27 iulie 1938 - 31 august 2011), a cărui orbită destinală a interferat decisiv, și nu lipsită de relevante „urmări”, cu cea a metropolei transilvane.

Reușind o pilduitoare, inteligentă eschivă în fața „comandamentelor ideologice” ale vremii, dar și față de o subsumare servilă „ismelor” occidentale în vogă, spirit speculativ, versatil și inovativ, Mircea Spătaru își „calibrează” dintru început discursul plastic în zona avangardei, sesizând cu acuitate atât breșele politicii culturale oficiale, cât și oportunitățile/soluțiile practice de obiectivare a proiectelor sale artistice *in situ*. Deviant de la „însufletitorul” mesaj al artei militante socialiste, în fapt, refuzând cooperarea cu statul totalitar, artistul este „denunțat” în *Scânțea*, în 1975, cu ocazia prezentării în cadrul expoziției *Artă și Istorie* din București a ansamblului statuar „Horea, Cloșca și Crișan - martiri”, ca practicând o artă „elitistă”; în urma acestui atac comandat, artistul se retrage demn în fieful său clujean, nemaiparticipând „oficial”, până după decembrie '89, la viața artistică a capitalei. După mai bine de cincisprezece ani de rodnică, autoimpusă tăcere, Mircea Spătaru revine, în regim de urgență, cu ample proiecte expoziționale și numeroase monumente de for public, majoritatea în capitală, unde se implică, ca dascăl și rector al Universității Naționale de Artă București, în formarea tinerelor generații de



plasticieni post-decembrști.

Aparent de respirație postmodernă, opera sa sculpturală integrează varii sugestii minimaliste, conceptualiste, neo-expresioniste ori chiar neo-clasice, fără însă a suferi de eclecticism, traversată fiind de un autentic, intens fior tanatic subiact, omogenizant *sub specie aeternitatis*. Deconstructivismul său - radical diferit de cel morfo-funcțional, iscat, în genere, din necesitatea artiștilor ce îl practică de a înțelege, asuma și reconstrui forma - este unul de esență: formele/formulele sale plastice, fiind, în genere, „apte de a fi bătute” de spectrele neființei: personajele sale - nobile, aulice, patetice exuvii adăpostind un gol interior „aproape palpabil”, păstrează mereu o fantă (factuală ori doar virtuală) prin care vin în contact cu golul cosmic,

(continuare în pagina 32)



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.

