

# TRIBUNA

243



Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul XI • 16-31 octombrie 2012



Alexandra Șchiopu  
„Femeia din popor”

Horia Lazăr

**Arta  
decapitării**

**Poeme de  
Emilia Faur**

Claudiu Groza

**Fandacsia  
României**

Ilustrația numărului: Virgil Mleşniță



**TRIBUNA**

Director fondator:  
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA  
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură  
Tribuna:

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

**Redacția:**

I. Maxim Danciu  
(redactor-șef)

Ovidiu Petca  
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap  
Claudiu Groza  
Ștefan Manasia  
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc  
Aurica Tothăzan  
Maria Georgeta Marc

**Tehnoredactare:**

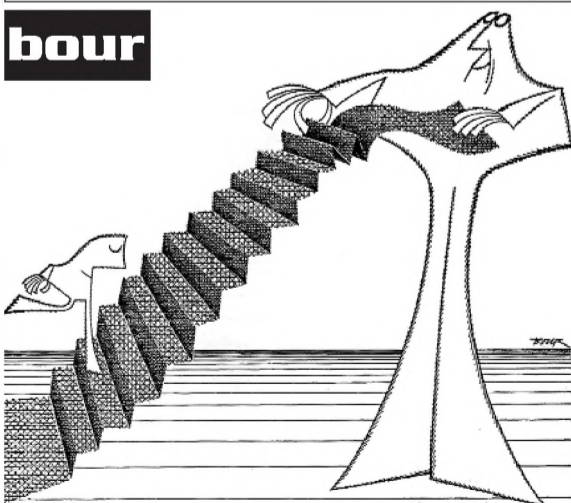
Virgil Mleşniță  
Ștefan Socaciu  
(fotoreporter)

Colaționare și supervizare:  
L. G. Ilea

Redacția și administrația:  
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98  
Fax (0264) 59.14.97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro  
Pagina web: www.revistatribuna.ro  
ISSN 1223-8546

**bour****agenda****Tribuna Graphic 2012****Ovidiu Petca**

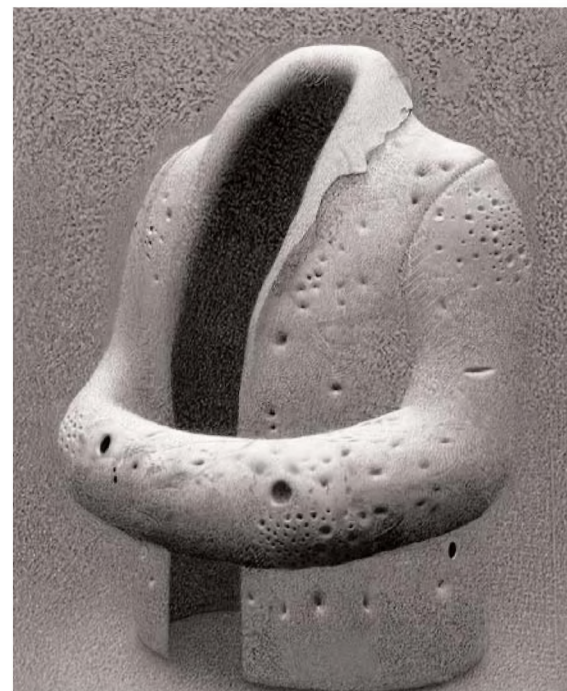
După un interludiu polonez, Tribuna Graphic reia formula inițială de a prezenta publicului clujean valori ale graficii mondiale. Și de această dată au fost invitați 30 de artiști din Europa, America, Asia și Australia, reprezentând 21 de țări. Artiștii au trimis operele lor fără nici o constrângere tematică sau tehnică, având libertatea de a se autoreprezenta după exigența lor proprie, deoarece, conform regulamentului, au o unică ocazie de a participa la anualele Tribuna Graphic.

Singura cerință este dimensiunea lucrării, determinată de cauze strict obiective de panotare și de condițiile impuse de dotarea Muzeului de Artă, instituție care a sprijinit fără rezerve expozițiile Tribuna Graphic, fiind un partener constant, prin reprezentantul său, generosul și exigentul director Călin Stegorean.

Sunt invitate atât prezențe constante și îndrăgite ale celor cinci ediții ale bienalei clujene de grafică mică, cât și nume grele ale graficii care n-au expus niciodată la Cluj, fiind adepte ale formatelor mari sau medii, sau pentru că reprezintă generația foarte tânără, talentată, care s-a afirmat după încetarea bienalei clujene, în 2005.

În calitate de organizator, am căutat să fie reprezentate toate tehnicile graficii de multiplicare, toate generațiile, dar și stiluri și forme de expresie diferite. Sunt alături artiști tineri și vârstnici, continuatori ai tradiției, dar și inovatorii care sparg tiparele graficii clasice. Se acordă, ca de obicei, spațiu suficient celor care au îmbrățișat, din convingere, grafica digitală, ramură nouă a graficii de multiplicare, cu ale sale noi orizonturi și direcții de dezvoltare în artele vizuale, nu doar ale graficii. La ora actuală arta digitală este un factor de omogenizare a tuturor artelor vizuale.

Artiștii fideli tehnicilor tradiționale se remarcă



nu doar prin perfecțiunea ostentativ afișată, ci și prin abordarea în spiritul epocii moderne a cuceririlor gravurii clasice. Sunt interesante acele lucrări care uimesc prin folosirea mixajului inedit de tehnici clasice cu cele moderne.

Îmbinarea unor tehnici de tipar diametral opuse desacralizează conceptele adânc înrădăcinate despre compatibilități, clasificări și gusturi.

Revista Tribuna va dona prezenta expoziție Muzeului de Artă, îmbogățind patrimoniul clujean cu noi piese valoroase.



Responsabil de număr: Claudiu Groza



# Jocul cu imagini perene

Sergiu Gherghina



În urmă cu aproape trei luni primeam una dintre puținele vești bune legate de cărțile din seria *Harry Potter*. Amazon, cunoscutul site de vânzări online, anunța că aventurile vrăjitorului creat de J.K. Rowling au fost depășite în ceea ce privește popularitatea de trilogia „Jocurile foamei” a lui Suzanne Collins. Criteriul utilizat era cel al vânzării variantelor tipărite și versiunilor electronice pentru Kindle (versiunea de e-reader produsă de Amazon). Impactul veștii era cu atât mai mare cu cât noul succes editorial are trei volume comparativ cu cele șapte cărți ce îl au în prim plan pe Harry Potter, publicate de-a lungul unui deceniu. Preluând modelul de succes al predecesorilor, prima carte din „Jocurile foamei” a fost ecranizată cu încasări record în momentul lansării. Collins, autoarea cărții, a contribuit la realizarea filmului pentru a se asigura că elemente relevante nu sunt ignorate. Încurajat de acești indicatori, am decis să citesc cele trei volume și să urmăresc și filmul. Principala mea curiozitate era legată ce poate atrage atât de mult la o serie de cărți al cărei titlu mă duce ireversibil cu gândul la anii cartelelor lui Ceaușescu și la modul contemporan de viață al câtorva zeci de milioane de oameni.

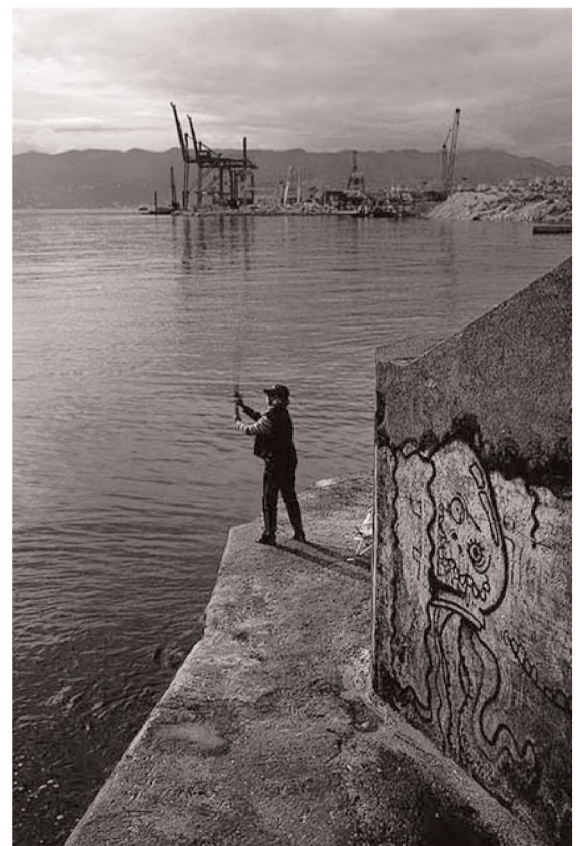
Este evident din primele pagini că textul se adresează unui public larg și variat, fără pretenția de a fi nominalizat pentru Premiul Nobel pentru literatură. Limbajul este simplu, nu există pretenții aluzive sau metaforice, la fiecare pagină se întâmplă câte ceva – extrem de previzibil, de cele mai multe ori. În plus, proiectarea acțiunii în viitor pare a reprezenta destul de des refugiul autoarei atunci când rămâne în pană de idei. Dacă nu poate apărea ceva surprinzător în limitele rațiunii, ceva spectaculos și ireal salvează situația. Ideea de bază este foarte simplă și cunoscută multora din Estul Europei sau celor ce au răsfoit cândva *Leviathanul* lui Hobbes, vasta proză descriind Europa Evului Mediu sau măcar *1984* a lui Orwell. Cinefilii vor recunoaște elemente din

*Spartacus*, *Battle Royale* sau *The Most Dangerous Game*. Acestor elemente li s-a adăugat proiectarea în viitor și o poveste centrată pe adolescenți de 16-17 ani. O societate atomizată și sărăcită din viitor, împărțită în 13 districte, este condusă de un grup relativ restrâns de cetățeni cu un stil de viață opulent și excentric ce locuiesc în capitală, denumită „ingenios” Capitoliu. Un președinte autoritar conduce cu ajutorul unei armate cu numele de „Pacificatorii” ce își recrutează membrii din cadrul unor anumite districte ale țării (al cărei nume nu este menționat). Actuala stare de fapt era rezultatul unei revolte a districtelor cu 75 de ani în urmă față de momentul narațiunii. Drept pedeapsă pentru războiul generat, fiecare district trebuie să ofere în fiecare an drept tribut doi reprezentanți (o fată și un băiat trași la sorți) pentru „Jocurile foamei” – o arenă vastă controlată de organizatorii din Capitoliu. Absența originalității este reliefată și de alegerea numelor celor implicați în lupta adolescentină, inspirate din sângeroasa mitologie greacă sau istorie romană (de exemplu, Claudius sau Caesar).

Fără a fi în vreun fel provocatoare din punct de vedere intelectual, trilogia insistă pe aspectele emoționale: protejarea familiei și relațiile de la nivelul comunității, remușcările în lupta cu alți adolescenți, instinctele de supraviețuire, relația dintre cei doi adolescenți pe care îi găsim căsătoriți la final, implicarea lor în cadrul unei noi revolte împotriva conducătorului autoritar, sentimentele trăite la vederea comunității distruse sau a bolnavilor uciși într-un raid aerian. Aruncați în luptă pe viață și pe moarte, cei doi eroi principali, Katniss Everdeen și Peeta Mellark, sfidează involuntar Capitoliu la finalul jocului și ajung un simbol pentru cei ce pregăteau de câteva decenii o nouă revoltă. Nimic din mecanismele aferente unei revolte nu este descifrat, nicio logică nu este oferită explicit pentru alegerea

adolescenței dintr-un district de mineri drept imaginea revoltei. Dacă ideea pe care Collins dorește să o promoveze este aceea a unui gest ce poate schimba percepții și valori, aceasta nu este persuasivă. Pentru a fi scânteia ce reaprinde un foc mornit, acesta trebuie să fie unul continuu, în stare latentă. Această tratare superficială a situației nu reușește să justifice încercarea președintelui de a diminua efectele acelui gest prin schimbarea regulilor jocului pentru a îi include pe cei doi adolescenți să participe la un nou „joc al foamei” în care să dispară. Violențele la care se ajunge urmează doar modelul spiralei conflictului, iar finalul este unul deloc surprinzător, în care Binele triumfă.

Absența scenelor de erotism, crearea imaginilor tactile prin propoziții scurte și contexte bine alese sau distanțarea de violența sălbatică sunt unele dintre puținele aspecte pozitive. Creat pentru o audiență clar definită – adolescenți – trilogia accentuează luptele interioare ale lui Katniss de a se autodescoperi, de acceptare a propriei ființe, de responsabilizare, de păstrare intactă a umanității, de confuzie și nesiguranță în multe dintre acțiunile sale. Cu toate acestea, profilul său emoțional este destul de vag, departe de finețea cu care Stieg Larsson, pentru a folosi un alt exemplu contemporan, o înfățișă pe Lisbeth Salander. Pensula cu care Collins desenează trăsături este groasă, ce ignoră deseori detaliile, dar care proiectează căutările interioare pe fundalul unei acțiuni de un dinamism violent. Totuși, succesul pe care îl înregistrează în rândul cititorilor ilustrează că își cunoaște foarte bine audiența. Alegerea violenței și opresiunii ca imagini primare pentru conturarea personalităților este mișcarea inspirată și câștigătoare. Perenitatea și universalitatea acestora rămân de necontestat pentru moment.





**cărți în actualitate**

# Ultima femeie a lui Ștefan Melancu

**Teodora Jurma**

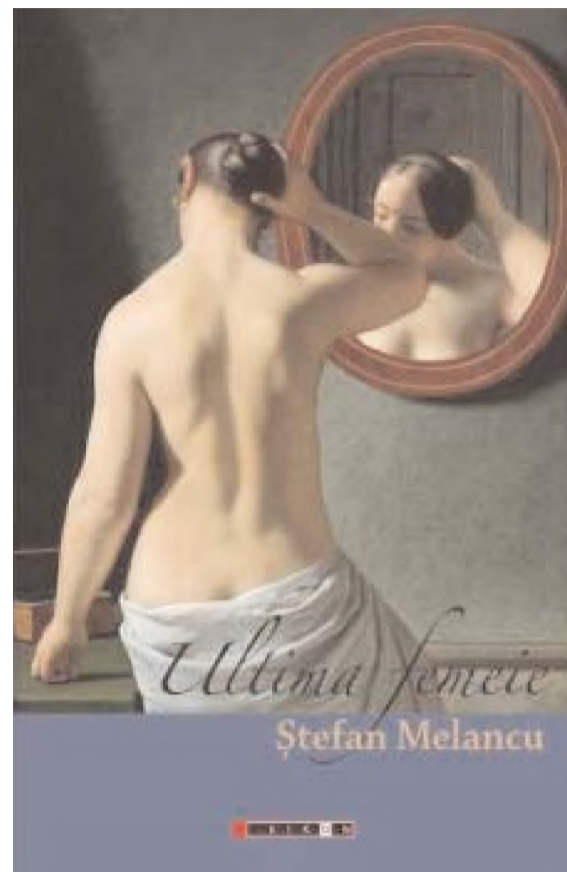
După câteva volume de poezie (*Elegii întâmpătoare și Elegiile toamnei*), eseuri (*Eminescu și Novalis. Repere comparatiste, Apocalipsa Cuvântului. Pamfletul arheziar, Singurătatea moralei. O analiză a crizei modernității*) și traduceri (Jean Maldamé, *Hristos pentru întreg Universul*, Gabriel Marcel, *Omul problematic*), Ștefan Melancu – scriitor format la școala echinoxistă a anilor '80 – ne propune de această dată un roman, intitulat într-un mod simbolic, *Ultima femeie*, apărut de curând la Editura Eikon. E o schimbare evidentă de registru, pe care o găsim ca o încununare a demersurilor sale scriitoricești de până acum.

Tehnica narativă este cea a romanului în roman: Alexi Kastor, aflat la o vârstă de mijloc (și fixându-și rădăcinile în vechea Eladă), este universitar și scriitor, proiectându-și în romanul pe care-l scrie (romanul în roman) propriile trăiri, într-o coloratură, așadar, ficțională. Astfel, spațiul ficțional al Templului, cu care începe romanul, ne deschide înspre lumea lui Alexi și Im (femeia din viața lui de odinioară), întorcându-se în timp și unde o rază violacee îi inspiră și le premerge emoțiile. Îngerii-arlechini, Ludovik și Henrik, îi însoțesc aproape pas cu pas. Este lumea lăuntru-lui lor, în care potențialitatea transgresează planul concret și se cuibărește în mitologie. Dar, mai ales, este locul întâlnirii scriitorului Alexi, personajul-narator, cu sine însuși. Este de ceul său permanent, cheia dezlegării de sine și către sine, sub un timp care devine ceva aproape organic pătrunzând în substanța lucrurilor și întrupându-se: "Cum soarele ajunsese în amiază, umbra mestecenilor și a întregului câmp căzuse în ea însăși. Timpul stătea drept, la fel și lujerii ierbii, împreună cu frunzele rămase dintr-o altă toamnă" – timpul devenind trupul iubitei, care pulsează în ritmul bătailor inimii alesului ei, al căderii frunzelor sau al ridicării păsărilor în văzduh: "Ușor, ușor încep să cred că putem avea o lume a noastră și un timp al nostru, unde orele, secunde pot deveni linii ale trupului și gândurilor noastre". Totul este convertit, pe măsura trăirilor, într-un continuum spațio-temporal care pătrunde interstițiile romanului: "Drumul înspre Templu părea, în goana mașinii, un adevărat tunel al timpului prin care alergam împreună, înapoi în veacuri sau înainte într-o altă lume".

Acest palier al narațiunii (romanul din roman) se suprapune cu cel al acțiunii propriu-zise, în care ne aflăm în fața unei teme de tip *Anna Karenina* – chiar dacă Alexi, în cazul de față, își iubește soția, pe Alia, iar deschiderea ființială, nepermisă în plan moral, pe care o are față de Im, cealaltă femeie prezentă în viața lui, nu se ivește pe fondul unor neîmpliniri familiale. În plus, Alexi adaugă lumii în care trăim propria sa dramă, integrată spectacolului acesteia. Așa încât zbaterile sale sunt zvârcoliri ale lumii acesteia, tot mai rănite de ruperea/dezlipirea de sensurile originare. *Ce faci cu iubirea care te cere în afara cercului tău familial* – pare să se audă din fundal vocea autorului. *Ce faci dacă tu ești alesul acelei iubiri unice care se întâmplă nespuse de rar* – par să întrebe, deodată cu autorul, toate cuplurile rănite de o astfel de încercare. Oare acestea să fie întrebările prin care pătrunde în lume *binele* aparent/înșelător? Tot autorul ne răspunde la această întrebare prin câteva imagini în care

apare, abia sesizat, vulpoiul din marginea pădurii: "și vulpoiul viclan, văzut zilele trecute în liziera pădurii, oprit pe loc și, în noapte, privindu-ne îngâmfat și îndepărtându-se apoi orgolios în afund, cu luna alburie și pătrătoasă plutind deasupra lui". Să fii însoțit de îngeri (Angelos și Eligor) și de vulpoi – ce provocare! Cu toate acestea, personajele sale caută binele, cu sinceritate, cu înfrigurare și cu furie chiar. Doar că, la un moment dat, ele par a se întreba, toate, ce este binele și al cui este. Ele scriu (sau rescriu) lumea, se roagă, se iubesc cu disperare și cu nădejdea că-l vor afla. De aici și finalul, aparent tragic pentru Im și Alexi (întrucât ei se despart), dar just din punct de vedere moral/spiritual (situat în *binele absolut*), Alexi retrăgându-se împreună cu Alia în spațiul Albiei, unde numai ei au acces, în timp ce Templul, unde pășeau cândva doar Alexi și Im, se dezintegrează.

De altfel, trăirile personajelor sunt aproape în întregime asimilate naturii, care le întărește, le dă contur. Fiindcă Alexi, Alia și Im – personajele ce creează triumphiul din cadrul acțiunii romanului – își găsesc în natură un aliat, un corespondent prin care se revărsă în lume; se înfrumusețează și vibrează în ritmurile ei: „soarele și ploaia, arborii, frunzele și iarba, și mai ales apusurile roșii deveniseră semne pe care le purtau cu ei aproape zilnic”. Spațiul este (re)numit de autor, care vrea, în felul acesta, să se înstăpânească asupra fiecărui fragment al lui: Gilortul, Albia, Oltena, Silvania, Biharia, Bania sau tot atâtea nume pentru râuri, localități, ținuturi. El se înstăpânește, în felul acesta, asupra sinelui său. Autorul repoetizează astfel lumea, o resacralizează în fiecare ciob al său. Și îl cheamă pe Dumnezeu înapoi în lume. Îi face temple peste tot – mai ales în sufletele personajelor sale. În acest mod, îți dorești să fii Alexi, Im și Alia, deopotrivă. Fiindcă Alexi nu pendulează între cele două femei pe care le iubește, poate, în aceeași măsură, dar în alt fel (fiecare fiind, probabil, forma *puzzle* a celeilalte), ci este sfâșiat între ele. Autocrucificat. El revine, într-un final, lângă Alia, adică acolo unde o taină mai presus de puterea noastră de înțelegere l-a rostuit: "Ceea ce a unit Dumnezeu, omul să nu despartă", dar Im continuă să îl privească din arbori, din "Templu" și din privirile trecătorilor, din ochii căprioarei închise în cușcă și lângă mănăstire. Este durerea care îl va urmări, poate, toată viața, dar și liniștea care o însoțește ca o dâră de sânge. Tămăduitoare și binefăcătoare, însă, întrucât Alexi se vindecă și crește o dată cu cartea pe care o scrie. Alături de Alia care, în zbaterile sale, se lasă străbătută de o înțelegere mai presus de fire, întrucât ea ajunge să se roage chiar pentru Im! Alia-Albia-aliat-albia, dacă ar fi să găsim o corespondență a numelor/cuvintelor. Im și Alia, cu nume iscate parcă dintr-o lume arhetipală, codificând traseele personajelor, gravitează în jurul lui Alexi într-un fel de vârtej temporal: Alia – generoasă, blândă (aproape timidă), dar tenace, mânată de impulsurile unei purități primordiale; și Im – un amestec de natură senzuală și serafică, cu o expresie a feței între candoare și rebeliune abia deghizată, cu respirații ludice. Alexi trebuie să treacă prin spațiul îngust dintre ele. și timpul este cel care-l ajută. Pentru că universurile temporale se întrepătrund, (re)găsindu-l/realcătându-l. El plonjează în trecutul îndepărtat al stu-



denției sale, recuperând *timpul* său și al Aliei și apoi în trecutul mai apropiat, cel din urmă cu câțiva ani, în care suflarea lui Im se înfășoară în jurul trupului său, ca mireasma ce se ridică din temple și îl invadează, acoperindu-l aproape în întregime, ca o iederă. Cu toate acestea, Alexi își consumă frământările pe terenul unei reflexivități care se vrea mântuitoare: "Înălțarea la liniște e o întâmplare." El își atinge *timpul* scriind și plasându-se în planul unui discurs interior reflexiv, transformându-l în esența gândirii sale, ca să poată să fie atins. Ca să poată să fie prins în mâini. Întrebările sale lăuntrice poartă, nu de puține ori, pecetea unor fragmente biblice: "Îl incita, din ce apucase să-i vorbească peste zi lui Im, mai ales acel *oare* atât de dubitativ din vorba șarpelui... *Dumnezeu a zis el oare...*?" sau: "Binele cui și cum însă, într-o lume supusă păcatului? Păcatului fără întoarcere, mai întâi al *Ultimei femei* sub cerul adamic și mai apoi al întregului șir lumesc!... *Cel fără de păcat dintre voi, acela să arunce cel dintâi piatra asupra ei... iar ei ieșiseră afară muștrați de conștiința lor, unul după altul...*"

Romanul este, mai degrabă, unul al predominanței imaginii/reprezentării și al inevitabilului decât unul de analiză, neexcluzând-o însă pe aceasta din urmă: Alexi își rememorează astfel prima întâlnire cu Im și știe/înțelege cum ar fi putut evita ruperea/destrămarea în ființa lui și a celor două femei. Tocmai în acest sens, cred că una dintre intrările principale în atmosfera (și în intriga) romanului stă în cuvintele din Lawrence Durrell, din *Cvartetul* acestuia, pe care autorul le parafrazează: "Te voi iubi, voi suferi sau te voi transforma în literatură". Ceea ce Alexi și face, iar cartea pe care o scrie, ca personaj-narator, îl reduce, precum pe un Ulise rătăcit (la care trimiterile se fac în mai multe rânduri), în propria sa albie/Albia natală. Totodată, autorul ne invită în trăirile lui Calypso/Im, cu deschideri înspre o lume adânc încifrată în noi (și de mult uitată). O lume despre care nu mai știm aproape nimic, după despărțirea de ea, din care ne-au rămas înfipte, ca niște spini, doar zicerile ei dinaintea prăbușirii "lumii" lor: "Ai văzut cum se întunecă strada, și ploaia, și oamenii? și îngerul! (...) Mi-au luat cu toții lumina!... Cum o să mai trăiesc,



# Toți poeții cunosc un loc unde ascund fericirea

Ștefan Manasia

Gabriel Bota  
*nu mă numesc Eu!*  
 Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2012  
 Însotită de grafică de Mauricio Silerio

**M**ajoritatea tinerilor poeți clujeni pe care îi știu i-am întâlnit sau îi întâlnesc la ședințele „Nepotului lui Thoreau”. Fenomenul poate părea marginal, însă aceștia tipăresc deja într-un ritm fecund volume care modelează fața noii poezii (evit să mai zic *napocane*), fie adâncind tușele sau trasând altele unei poetici generaționale, fie mergând cumva împotriva curentului, încercând – Don Quijote astăzi s-ar duela cu bioroboții armatei americane – să revitalizeze lirismul, joaca de-a sentimentul.

L-am cunoscut pe Gabriel Bota într-una din serile clubului de lectură Nepotu' lui Thoreau. Poetul n-a citit (pînă) atunci, aveam să înțeleg ulterior și de ce: în ciuda titlului cu ecouri de avangardă, poemele strînse între copertile volumului *nu mă numesc Eu!* adoptă mai cu seamă atitudinea neomodernismului ceremonios, oracular, suav, declarant liric. Adică în răspăr cu poetica și literatura congenerilor: antilirici, prozaici, narativizanți (cartea va putea fi citită, prin urmare, ca simptom al unei, necesare, întoarceri, revizitări a precedentului dulce stil).

Ca îngerul lui Nichita Stănescu, din celebra *Moartea pășărilor*, și eroul poemelor lui Gabriel Bota privește (a)cum „aura lui afumată/ i-a căzut în jurul gîtului/ ca un ștreang”. Aceeași îndrăgostire și descoperire de sine, aceeași cercetare a propriei ființe prin ochii celui alt, luminînd – în vers alb – ca o rană: „adoarme-mă/ lasă-ți cămașa de mătase/ purpurie/ de pe umeri/ pune-mi sedative jucăușe-n ceai/ și lasă-mi somnul/ moarte a-mi fi,/ una dintre cele plăcute” scrie poetul nostru într-un text numit *visează-mi*. Nu întîmplător, în ordinea volumului urmează unul dintre cele mai pure și definitorii poeme

pentru estetica lui Gabriel: expresia e de un hieratism jilav și o lumină orfică plutește deasupra lumii: poemul se întîmplă, bacovian, departe, acolo unde „liniștea e străpunsă/ doar de picuri pătrați de apă/ din pământ ies idoli de scoarță uscată/ și zâne cu sâni amărui/ ne îmbie într-un cântec fluierat/ de uitare”. Textele consacra o lume a principiilor vitale – amestecîndu-se precum în DAO – pe care cel înțelept le admiră și le acceptă, indiferent de efectele lor. Universul este auroral, enigmatic, organic, aburos. Atunci cînd universul acesta intră în coliziune cu *mainstream*-ul (postvănescian, postmodern, douămiist etc.) iau ființă oximoroane delicate: „stau cu mîinile înmuiate-n domestos cu aromă de cocos și încerc să-mi curăț o nouă viață”; „imaginează-ți că ironiile/ sunt niște fructe savuroase”; „am o cămașă de forță cu epiderma de înger” sau „din mlaștini hipnotice/ zîne cu mîinile-n polen”. Îmi place să cred că asta e direcția în care „va lucra” pe mai departe Gabriel Bota (structuri și mișcări ale realului placate pe o sensibilitate autentică, modernistă, mitologizantă).

Să nu excludem din textura acestui volum firele biografism-prozaismului, tenta de jurnal abia deghizat, concizia de SMS a unor versuri/poeme: „prin mine intră-n lume/ întrebările tuturor îngerilor” (*întrebări*) sau „am fost/ modificat genetic/ de cînd ai jucat la black jack/ perechile mele de cromozomi/.../voi fi/ așa cum ți-ai dorit să fiu/ așa cum și-au dorit toți să fiu/ mai puțin eu/ cu o structură cristalină pură/ de unde se pot fura vise gata visate” (*geno-tip*).

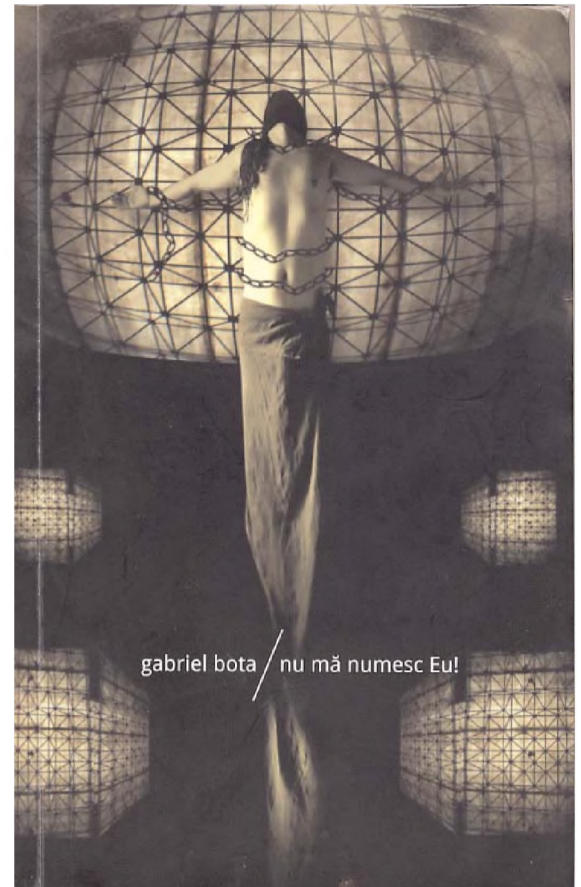
Anunțată, încă de pe acum, prin texte de tipul *căutînd un loc unde s-ascund fericirea*, mixaj subtil de tehnicitate și candoare: „tot ce mai am/ e acest aer murdar care mă respiră/ prin nările unui păianjen/ în rest/ organele le-am lăsat deja pe fișa de donații/ dacă ai noroc vei primi ce-ți

Nafet?”, întrebă/se întreabă Im, la un moment dat, tocmai în acest sens. Imboldurile/impulsurile personajelor Alexi și Im stau astfel sub semnul/capcana sufletului-pereche. Ele se rotesc în jurul acestui centru, fiind copleșite de preaplinul rostirilor, dar mai ales al opulentei tăceri marcate de gesturi aproape rituale și ludice. Într-o lume fărâmițată, jocul ia locul dilemelor, al întrebărilor fără răspuns, proiectându-i într-un paradis personal în care conștiința păcatului tinde să devină un non-sens: “Poți cere de la două flăcări luciditate! Suntem amândoi două patimi, pline de noduri care nu știu cum vor fi desfăcute vreodată”.

Autorul pare a fi aici ca un coregraf al sufletelor care se caută, se alipesc unele de altele, într-un dans amețitor și unic. Alexi, Im și Alia se iubesc, cu cuvintele lipite de trup ca niște frunze. Respiră, ca personaje, unele prin altele, printr-un fel de cordon ombilical ce le unește lumile. Ele știu că: “Există, totuși, pe lumea asta atîta dragoste ...și, paradoxal poate, chiar în suferința adevărului, pentru că există și atîta suferință!” – și își asumă această suferință pentru că, la fel, știu că: “Frumosul este ceva cumplit, înfiorător!” (preluând spovedania lui Dmitri, din *Frații Karamazov*)

Deși unele fragmente sunt trecute prin filtrul senzualității, Ștefan Melancu nu mizează pe imagini erotice, ci pe poezia care impregnează fiecare

gest, fiecare simțire a personajelor sale – o dovadă în plus a autenticității scriiturii sale. În plus, și adăugat poeziei trăirilor, există de-a lungul paginilor o “lunecoasă intimitate” (pentru a prelua una din sublinierile lui Gheorghe Grigurcu prezente în volumul de debut al autorului, *Elegii întîmplătoare*, din 1995) – o intimitate cu sine și cu toate cele ce ființează, sub semnul unei inocențe care nu exclude rafinata elaborare a limbajului. Privite astfel, textele acestui roman par a fi de o “sinceritate ucigașă”, dar și izbăvitoare până la urmă. Ele sunt curgeri dinspre și înspre căință, dar nu ale căinței ca regret (adică în nivelul ei primar), ci ale căinței ca reintrare în firescul lucrurilor. Pe de altă parte, ele au savoarea intelectuală necesară. Astfel, citate din Dostoievski, Tolstoi, Joyce, Proust sau Nietzsche îi traversează paginile ca pe niște încăperi, care dau unele în altele într-un șir fără sfârșit, precum în *Procesul* lui Kafka; așa încât te simți captiv în cușca trăirilor personajelor – autorul îndemnându-ne în acest sens, prin glasul profetului nietzschean, să luăm aminte: “Pustiul crește. Vai celui ce-ascunde-n sine pustiuri!” (Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*). Legat de aceeași aură a poeziei, de adăugat că eu-l liric al autorului pare a acoperi cu apele sale totul: acțiunea, construcția narativă, reflexiile, suprapunerile planurilor temporale – prin trimiteri la poemele scrise de Alexi și de Im,



gabriel bota / nu mă numesc Eu!

lipsește// cumva/ n-aș fi vrut niciodată să am uimirea/ că am făcut pe cineva fericit”. Abia citind integral poemul acesta, în finalul acestei cronici, îmi dau seama ce apreciez mai mult în poemele lui Gabriel Bota: plăcerea de a se adresa celui alt, convivialitatea amuzat-amuzantă, oralitatea – tot mai rar azi – politicoasă.

Un ultim cuvînt despre înfățișarea cărții: remarcăm, de la o apariție la alta, standardul ridicat impus de editura Eikon, absolut delectabil în cazul cărților de poezie; un fel de tango cu versurile deloc încrîncenate din *nu mă numesc Eu!*, reușesc să facă lucrările artistului mexican Mauricio Silerio alese pentru coperte – trupuri umane „amputate” de lumini și umbre, purtîndu-ne privirea înspre scenarii tip Marilyn Manson sau filme horror, incitîndu-ne, provocîndu-ne să deschidem, iar, cartea.

prin trăirile personajelor și, mai ales, prin limbaj. Astfel încât posibile decodificări se înscriu pe trasee lirice: “Floare-de cer, rogu-mă ție/ Să nu pleci o dată cu somnul, / Orele vor tăia-n zăua lumii/ Liniștea, poetul și clovnul...” (Alexi); “Alexi, s-a ofilit liliacul!... Nu facem deseară, sau mai spre noapte, o plimbare la case?” (Alia); “Uite iubite/ cum șiroaie de ape/ se merg/ sub frunze/ iubite/ apădure arbori/ se ține după ce/ s-au mine/spre nesfârșitul tăcerii...” (Im).

Romanul se constituie astfel ca o carte de recitare, vie, străbătută parcă de la un capăt la celălalt de un cântec vrăjit căruia nu poți să i te dăruie, ca și cititor. O carte a arderilor fără rest, a contrariilor care se caută și se mistuie, atingîndu-se; care trezește și îmbie la o masă a tainelor cu bogate și rafinate nuanțe ale liniștii.



# Budai Deleanu într-o nouă ediție

Mircea Popa

După ce și-a verificat priceperea și performanța în editarea Bibliilor Blajului, tandemul reprezentat de cei doi specialiști de clasă ai iluminismului românesc, Ioan Chindriș - Paulina Iacob, a ieșit pe piață cu o nouă provocare: tipărirea într-un timp acceptabil a unui vast corpus din zestrea cea mai de preț a iluminismului românesc din Transilvania. Cele dintâi două titluri au și văzut de curând lumina tiparului și constau în: *Samuil Micu în mărturii antologice* (2010) și *Ioan Budai Deleanu în mărturii antologice* (2012). Scopul principal al acestor demersuri editoriale este readucerea în actualitate a unor opere puțin cunoscute, uitate sau ignorate, într-un proces restitativ de proporții care să aibă în vedere toate laturile personalității celui studiat, în așa fel ca ea să și redobândească întreaga strălucire. Așa, în cazul lui Samuil Micu s-a avut în vedere: *Biblia*, proza ascetică, orațiile funebre, proza religioasă, proza istorică, proza fantastică, lexicografia, istoria literară, preocupările filosofice, corespondența. La Budai Deleanu s-a aplicat aproximativ aceeași schemă, începând cu marea epopee *Țiganiada*, urmată de poemul eroic *Trei viteji* și de teatru și continuând cu scrierile lingvistice, cu cele istorice, cu polemica istorică, cu proza etnopsihologică și corespondența. Evident că toate aceste secțiuni sunt umplute cu materialul cel mai revelator pentru fiecare secțiune aleasă, iar sectorul de *Note și comentarii* va întregi în mod fericit demersul investigativ. Fiecare volum este precedat de o prefață, care reia, la scara timpului de față și beneficiind de toate referințele acumulate în timp, amplul proces de receptare a operei scriitorului în cauză.

Vom analiza în cele ce urmează ediția de față în raport cu ceea ce s-a realizat pe acest teren până acum.

Se știe că soarta operelor principale ale lui Budai Deleanu a fost una dintre cele mai ingrate. În timpul vieții scriitorului, au văzut lumina tiparului doar traducerea sa cu conținut juridic (*Rânduială judecătorească*, 1787, și *Pravila de obște*, 1788, ultima retipărită la Cernăuți în 1807), cele mai valoroase din scrierile sale, de natură literară, lingvistică, istorică etc., rămânând mai departe în manuscris, deși avem de-a face cu un scriitor de mare anvergură ideatică și construcție literară, a cărui operă poetică ar fi schimbat radical peisajul scrisului românesc din epocă, cu un lingvist și lexicolog dintre cei mai dotați, cu finalizări dintre cele mai remarcabile în acest domeniu, cu un istoric și un polemist de certă vocație, care complinește, pe paliere reprezentative, opera de regenerare națională produsă de prietenii și colegii săi de generație, Samuil Micu, Petru Maior și Gheorghe Șincai sau Samuil Vulcan. În afară de teologie, domeniu pentru care n-a manifestat afinități, Budai Deleanu se situează, la fel de pregnant ca și ceilalți, în rândul celor mai activi și mai curajoși apărători ai drepturilor istorice și juridice ale poporului român din Transilvania, nu numai participând în mod direct la redactarea *Supplexului*, dar abordând și temele complicate ale continuității și autohtoniei noastre, demonstrând cu argumente greu de clătinat situația ingrată a populației românești majoritare în Transilvania, populație ajunsă prin cucerire într-o situație de aservire greu de acceptat. Șirul remarcabil al lucrărilor și demersurilor întreprinse de el l-ar fi așezat fără îndoială în rândul minților celor mai

strălucite ale nației, pentru care ar fi reprezentat o *porta voce* de prim rang. În special opera literară produsă de el, operă atât de singulară în perimetrul iluminismului românesc, îl acreditează ca pe un abil mânăitor de condei, cu o viziune și cu o conștiință artistică de o remarcabilă modernitate, în care barochismul imaginilor și originalitatea metaforelor se întâlnesc cu un conținut de o sugestivitate particulară, axat pe dezbateră de idei de extraordinară actualitate în legătură cu formulele de guvernare experimentate de omenire până la acea dată, care se văd confruntate și analizate cu maximum de exigență, cu argumente filosofice, morale, politice și sociale diverse, ce dovedesc cunoștințe dintre cele mai temeinice și mai responsabile. Ideea atât de înaintată și soluțiile oferite sunt atât de îndrăznețe, încât apariția cărții în contextul epocii i-ar fi adus în mod sigur o condamnare la fel de severă ca aceea suferită de iacobinul Ingac Martinovici, susține prefațatorul Ioan Chindriș, sau exprimat chiar prin cuvintele lui, tipărirea *Țiganiadei* l-ar fi pus în situația să se împărtășească din „destinul lui Martinovici, spânzurat la Buda în 20 mai 1795”.

Nu aș dori să intru în toate amănunțele care privesc recuperarea manuscriselor lui Budai Deleanu de la familia Levandowski din Lemberg, misiune asumată mai întâi de tatăl lui George Asachi, apoi de George Asachi însuși, de modul în care sunt tipărite primele fragmente din *Țiganiada* de George Sion în 1872, apoi de Teodor Codrescu în „Buciumul român” din 1877, până la ediția lui Gh. Cardaș din 1925. Cert e că în zilele noastre, după edițiile lui Florea Fugariu, care se ocupase cu precădere de editarea operei literare a lui Budai Deleanu, e de menționat recenta ediție de *Opere*, prefațată de Eugen Simion și realizată de Gheorghe Chivu și Eugen Pavel, apărută la Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2011, Iosif Pervain dând la iveală unele din scrierile sale lingvistice, iar Ladislau Gyémánt scrierile sale istorice. Toate acestea reprezintă etape importante, dar fragmentare, ale unor operații necesare, de care autorii de față beneficiază într-o oarecare măsură.

Meritul ediției de față este dat înainte de toate de *exhaustivismul* ei, fiind prima ediție cu adevărat antologică, care reunește sub aceleași coperti cele mai importante scrieri ale lui Budai Deleanu, din toate domeniile, asigurând astfel unitatea în diversitate a scrisului său, și asigurând imaginea exemplară a unui iluminist dintre cei mai profunzi și mai inspirați.

În al doilea rând, așa cum se specifică și în *Nota asupra ediției*, lucrarea are asigurată un caracter științific de înaltă clasă și performanță, prin faptul că toate textele sunt reproduse după surse primare, respectiv după manuscrisele scriitorului aflate în posesia Bibliotecii Academiei Române, asigurând, prin Niculina Iacob, o transcriere unitară și un control științific cert. Într-un singur caz, cel al lucrării *De originibus populorum Transylvaniae*, s-a făcut o excepție, fragmentul de antologat fiind luat din ediția realizată în 1991 de către Ladislau Gyémánt.

Un alt principiu aplicat cu conștientă de cei doi autori a fost acela al oferirii textelor în limba română, indiferent de limba în care au fost scrise, textul original fiind dat apoi la vedere în note, spre a se putea face o confruntare cât mai lesnicioasă.

Nota asupra ediției oferă apoi toate principiile de



*Ioanna Buday cons.*

transcriere flosite de autori și modul în care au rezolvat situațiile cele mai dificile întâlnite pe parcurs.

S-ar putea obiecta că autorii-editori au fost puși în situația de a nu fi putut oferi integralitatea unor texte, opera literară a lui Budai Deleanu trebuind astfel căutată în alte ediții. Astfel din *Țiganiada* versiunea A, s-a reprodus abia *Cântul VII și Cântul XII*, din *Țiganiada B* s-a reținut *Cântul II, Cântul IX și Cântul X*; din *Țiganiada C* s-a reprodus *Cântul I* și o parte din *Cântecul III*, cu mențiunea autorului că a adăugat și un apendice, prin care a dorit să ofere specimene pentru modul în care a conceput el scrierea cu litere latine; poemul *Trei viteji* este reprodus în întregime după ms. olograf nr.2427, fiind completat la *Note* cu o transcriere suplimentară; din piesa *Temistocle* a lui Metastasio, tradusă de el, s-au antologat scenele I-III din actul I al piesei; *Sybilla de anno 1795* este transcrisă după ms. lat. 227.

La secțiunea *Scrieri lingvistice* stăm ceva mai bine, aici reproducându-se integral după ms. rom. 2427 *Dascălul românesc pentru temeiurile gramaticii românești*, *Fundamenta grammatices linguae romanae* (ms. rom. 5200), cu textul latin în note; *Temeiurile gramaticii românești* este reprodus după mss. rom. 2425 și 2426 și pentru a se vedea care este concepția sa cu privire la ortografie se oferă și scrisoarea trimisă de autor lui Petru Maior la 13 mai 1815, aflată în cuprins sub titlul *Theoria orthografii romanae cu slove lătinești*, secțiune încheindu-se cu fragmentul de scrisoare descoperit în arhiva Moise Nicoară, pe care Ioan Chindriș îl consideră ca fiind adresat lui Samuil Vulcan.

Capitolul *Lexicografie* este reprezentat de cea mai importantă operă de această natură a lui Budai Deleanu, *Lexicon românesc-nemțesc*, pentru care a făcut mari eforturi să-l publice în timpul vieții, ducând pe această temă o bogată corespondență, plasată de autori în capitolul de corespondență.

Capitolul de *Proză istorică* conține un fragment din scrierea sa *Despre originile popoarelor din Transilvania. Mică disertație cu observații istorico-critice* (din ms. latinesc 113, 114 și 115 și rom. 3149, cu fragmente latinești în *Note*, spre confruntare. În acest cadru al scrierilor istorice editorii includ și opera polemică pe care Budai Deleanu a adresat-o lui Johann Carl Eder, atunci când acesta a combătut ideile *Supplexului*, sub titlul *Combaterea notelor publicate la Cluj în 1791 cu privire la petiția națiunii române*, semn că autorul a fost direct și puternic afectat de contestarea tezilor din *Supplex* pe care acesta le pune în circulație. În



note descoperim și textul german al *Combaterii*, text tradus de Ana Ciurdariu și inclus de I.Pervain în ediția sa de *Scrieri inedite* Budai Deleanu.

O operă deosebit de interesantă a lui Budai Deleanu este cea intitulată *Scurte observații asupra Bucovinei*, scrisă de autor în limba germană, rămasă și ea în manuscris și publicată abia de G.Bogdan-Duică în 1894, în „Gazeta Bucovinei” din Cernăuți. Faptul că îi privește foarte critic pe evrei va constitui pentru Ioan Chindriș un argument în plus de a-l scoate pe autor din aria francmasoneriei, unde fusese plasat de către alții.

Din corespondența scriitorului sunt selectate acele texte care vin să ateste relațiile cărturarului de la Lemberg cu intelectualitatea ieșeană, fapt declanșat în 1818 de o scrisoare a lui Lazăr Leon Asachi prin care învățatul cărturar era invitat în calitate de profesor la Seminarul de la Socola din Iași, așa cum rezultă și din corespondența lui cu Veniamin Costache, cu vornicul Mihail Sturdza și cu tipografia Regească de la Buda. Prezența unui capitol din *epistolarul* său aici se explică prin aceea că acesta vine să ne convingă de stilul epistolar al cărturarului și să adauge noi informații privind biografia acestuia.

După cum se poate vedea, ediția de față beneficiază de un cuprins foarte larg, din care lipsește poate piesa originală *Occisio Gregorii in Moldavia Vodaetragedice expressa*, ce i-a fost atribuită tot mai insistent în ultimul timp de unii comentatori, dar ale căror argumente n-au convins în întregime; de unde și rezerva editorilor pentru o atribuire controversată. Pe același plan putem pune întrebarea de ce lipsește prologul versiunii A din *Țiganiada*, dacă la versiunea B ea a fost menținută dimpreună cu *Epistolia închinătoare către Mitru Perea vestit cântăreț*. Poate că între cele două prefețe nu sunt mari deosebiri, dar acest lucru trebuia să ni se fi specificat în Notele volumului, altfel alcătuite judicios și fără digresiuni inutile.

La aprecierile formulate până acum am mai adăuga câteva. Prefața lui Ioan Chindriș poate fi socotită o adevărată micromonografie Budai-Deleanu, atât prin întinderea ei, aproape o sută de pagini, cât și prin multitudinea problemelor luate în discuție. De la conturarea profilului scriitoricesc al scriitorului, reprezentându-l pe singurul cărturar ieșit din școlile Blajului care a refuzat sistematic să se încadreze cinului monahal și să facă carieră teologică, prefațatorul urmărește foarte atent devenirea sa în timp, de la perioada studiilor sale vienezee la „Sfânta Barbara”, la îmbrățișarea carierei de funcționar al imperiului la Lemberg, unde este mai întâi secretar apoi consilier al Tribunalului de acolo, chemat fiind de Vasile Balș, după ce își dovedise priceperea în traduceri din nemțește, pe care le executase atât de bine, încât Ioan Chindriș îl socoate printre „precursorii stilului juridic românesc”. Tot aici, prefațatorul dezvoltă o serie de argumente credibile pentru a combate teza că Ioan Budai Deleanu ar fi fost mason, nici indicația „la piramidă” de pe pagina de titlu a *Țiganiadei* și nici textul *Sybillei de anno 1795*, n-ar reprezenta suficiente dovezi pentru susținerea unei atari poziții, mai ales că atitudinea sa față de evrei din cartea despre Bucovina îl îndepărtează de o asemenea aserțiune. Îmbrățișând părerea lui Paul Hazard că masoneria a fost mai degrabă „un ferment esențial al gândirii, al evoluțiilor culturale și mentalitare din epocă”, glosatorul respinge ca nefondate entuziasmele lui Mircea Vaida în această direcție, analizând cu parcimonie simbolurile masonice din poezie și reducându-i mult efectul „răzbunător”. Cât privește alinierea sa la ideile barochismului european, el respinge în mare măsură mulțimea de influențe italiene (Casti, Tassoni etc.), care au fost atribuite gândirii poetice a lui Deleanu, reducându-le la simple similitudini, după cum respinge și asemănările exterioare cu alte texte de acest tip invocate de Ambrus Miskolczy de la Budapesta. Singurele

elemente de atmosferă pe care le admite sunt cele venind din partea producțiilor folclorice *Cazania țigănească* și *Nunta țigănească*, întâlnite în zona Transilvaniei sau a Banatului, care i-ar fi putut stârni interesul pentru „stilul comicesc” sau goliardic, autorul *Țiganiadei* fiind convins de „izvoditura (sa) noao și originală românească”, de ideea unui „gust nou de poezie românească”. Analiza variantelor *Țiganiadei* și a poemului *Trei viteji* scoate în evidență calitățile artistice inegalabile ale construcțiilor epice budaieane, a cânturilor cu mare încărcătură poetică, a valorii „digresiunilor paralele” prezente în text, peste tot Budai Deleanu fiind văzut ca un mare maestru al proiecțiilor scenice de masă, cu o ideologie care și-a devansat în multe puncte epoca și cu un remarcabil simț al limbii și expresivității ei. Chiar și *Sybilla* ar fi după I.Chindriș „o capodoperă în miniatură pentru tehnica expunerii gnomică a ideilor”. Nu mai puțin pătrunzătoare este analiza aportului lexicografic al lui Budai Deleanu, remarcabilele sale cunoștințe lingvistice puse în slujba probării elementelor de substrat geto-dacic și a susținerii ideii de autohtonitate și continuitate, demonstrații făcute cu o forță persuasivă ce nu poate fi contestată. Lui i se datorează și reiterarea ideii despre importanța și mărimea sarcinilor economice purtate de români, ca fiind nația cea mai numeroasă din Transilvania, și, ca atare, și răsplata, pentru această contribuție a lor, ar trebui să fie alta.

Parcurgând notele de mare acuratețe legate de sistemul de transcriere al textelor, domeniu în care Budai a încercat rând pe rând mai multe reforme și schimbări proprii, ținând în ultimă instanță la abordarea scrierii cu litere latine, pas pe care n-a avut totuși curajul să-l facă, lecturând sistemul notelor de subsol și a celor aflate la sfârșitul ediției, împănate nu de puține ori cu precizări și rectificări necesare, suntem îndreptățiți să susținem că ediția de față este o reală reușită editorială, înscriindu-se în seria de restituiri majore ale culturii naționale.

x x x

Ediția din Budai Deleanu pe care au realizat-o Ioan Chindriș și Niculina Iacob comportă, după opinia noastră, o discuție mai aprofundată care să facă trimitere și la modul în care a fost recuperat textul original al scrierilor lui Budai Deleanu. Nu este un secret pentru nimeni că fiecare nouă lectură și, prin urmare, fiecare ediție a unor texte devenite deja patrimoniu național aduc modificări și corecturi salutare, acceptate sau nu de filologi ulterior, dar oricum făcând un mare pas înainte în descifrarea cât mai exactă și mai aproape de intențiile autorului a complicatelor interpretări și lecțiuni pe care aceste scrieri ni le propun. În două numere recente din „Tribuna”, unul dintre editorii ediției Simion, Eugen Pavel, a ieșit la rampă, devoalând câte ceva din laboratorul filologic, semnalând o serie de inadvertențe, lecțiuni și interpretări greșite, cu care el s-a confruntat în calitatea lui de editor, având misiunea de a stabili textul scrierilor literare ale lui Budai Deleanu, restul de scrieri, lingvistice și istorice căzând în seama lui Gheorghe Chivu. Cu multe din aceste semnalări filologice suntem de acord din capul locului, întrucât ele restabilesc primatul textului de care trebuie să ținem seama la fiecare nouă ediție. Ne surprinde însă faptul că lucrând după aceleași manuscrise aflate la Academia Română, Eugen Pavel n-a semnalat o serie de inadvertențe în lecțiunile de până acum ale *Țiganiadei* și ale poemului *Trei viteji*, pe care Niculina Iacob le pune în circulație în ediția de față. Îmi voi permite ca în cele ce urmează să semnaliez aceste diferențe de lecțiune, atrăgând doar atenția asupra lor și lăsând în seama editorilor viitori ai operei lui Budai Deleanu o tranșare mai clară a opțiunilor pentru formele cele mai corecte. Diferențele de lecțiune fiind numeroase și destul de mari am considerat că atunci când vorbim de succesul unei ediții, acesta trebuie să aibă în vedere

și calitatea unei transcrieri cât mai exacte cu putință. Iată doar câteva lecțiuni noi pe care le propune Niculina Iacob față de recenta ediție academică:

Astfel, aceasta propune să se citească „revărsându-să” în loc de „revărsându-și” (dăm aici trimitere la paginile din ediția Budai Deleanu din 2011, p.6); „nice o urmă” în loc de „nici o urmă”(p.9); „purcedea” în loc de „purcede”(p.36); „tâpsioară” în loc de „tipsioară” (p.41); „Dositei” în loc de „Dosifei” (p.51); „cea denainte” în loc de „ce-s denainte” (p.54); „văștmânturi” în loc de „veșmânturi” (p.75); „de lăută” în loc de „d-alăută” (p.76); „Florescul” în loc de „Florescu” (p.108); „pretutinde” în loc de „pretutindene” (p.124); „întrarmată” în loc de „într-armată” (p.165); „mornăind” în loc de „mormăind” (p.252) etc. Iată alte lecțiuni propuse de Niculina Iacob la „Cântul al IX-lea”: „celia” în loc de „celea” (p.279); „gătând” în loc de „gătind” (p.282); „dădătoriu” în loc de „dătătoriu” (p.308); „săhastrii” în loc de „săhăstria”(p.317); „înde sine” în loc de „îndesine” (p.323); „stăpânia” în loc de „stăpânie” (p.327); „monarhiii” în loc de „monarhieii” (p.341); „alcătuitoriu” în loc de „alcătuitorii” (p.342); „sânșitoare” în loc de „sâmșitoare” (p.356); „pedepsască” în loc de „pedepsească” (p.356); „moldovesc” în loc de „moldovenesc” (p.383) etc.

Și în cazul poemului „Trei viteji” diferențele de lecțiune te pun pe gânduri. Astfel, Niculina Iacob susține că trebuia scris „Fiecare-a a saș” și nu „Fiecare a sa-ș”(p.433), deoarece ‘a saș’ este adjectiv posesiv cu sens propriu, cum susține și Ov. Densusianu; la fel „incăș” ar fi compus din adverbul încă + deicticul -și (= de asemenea) și nu ar trebui scris „incă-ș” (p.434); „strântă” în loc de „strimă” (p.451); „sătios” în loc de „săteos” (p.470); „nainte” în loc de „înainte” (p.477); „neunii” în loc de „neuniei” (p.491); „frumseate” în loc de „frumseatele”(p.497); „Călăuienasă” în loc de „Călăuieneasă” (498); „le-au datu-1” în loc de „i-au dat” (p.503); „tocmală” în loc de „tocmeală” (p.515) etc. Citirea exactă a manuscriselor dezvăluie și alte greșeli de transcriere asupra cărora nu ne mai oprim aici, ele putând fi depistate la o lectură comparativă a celor două ediții. Supărător este faptul că uneori aceste greșeli sunt copilărești, precum în cazul cu fraza de început a Dialogului IV din *Dascălul românesc pentru temeuriile gramaticii românești*, care sună corect așa: „Cetiam și am precețit toată talmăcirea slovelor lătinești...” și nu cum apare în ediția amintită: „Cetiam și am preceput toată talmăcirea slovelor lătinești” (p.661 în comparație cu p. 310 din ediția clujeană). În *Note și comentarii* se vorbește despre ediția lui V. Onițiu din 1930, dar îngrijitorul de acum este Grațian C. Mărcuș (p.1141-1142), după cum la nota despre dialog de la p. 1173, trebuie precizat că în discuție este *Prologul* de la *Temeuriile gramaticii românești*, iar trimiterea la cartea lui Radu Grigorovici (p.1193) nu se justifică, deoarece acesta nu reia în cartea sa nici redacția primară germană și nici traducerea lui Bogdan-Duică, ci cuprinde doar un scurt comentariu asupra lucrării lui Budai Deleanu.

Desigur că și ediția clujeană poate fi discutată din multe unghiuri de vedere, dar efortul editorilor de a merge la manuscrise și a corecta tot ceea ce s-a strecurat greșit în edițiile anterioare merită toată aprecierea. Rămâne ca specialiștii să stabilească dacă lecțiunile propuse de ei au totală acoperire filologică. Noi am încercat doar să semnalăm, la o primă lectură neaprofundată, câteva diferențe semnificative de la un text la altul, diferențe care nu vor scăpa, credem, niciunui dintre cei care se vor apleca cu seriozitate și cinstită intenție asupra variantelor manuscriselor lui Budai Deleanu prezente în cele mai recente ediții care i s-au închinat în cei doi ani din urmă.



## e-mail din Chișinău

# Lupus in fabulis și „pădurea de semne” a unui Interior în roșu aprins de Andrei Țurcanu

Maria Pilchin

Cartea scriitorului basarabean Andrei Țurcanu „Interior în roșu aprins” (Tîpo Moldova, Iași, 2012) poate fi citită diferit. Asta și place unui ochi mai tânăr. E o carte absolută de schematism lecturale și stereotipii de receptare. Imaginile „ produse” poetic nu pot să nu fascineze, căci există acolo mai mult decât o abordare oarecare a vieții. Andrei Țurcanu, prin scriitura sa, te face să fii tentat să cunoști realitatea auctorială care o produce pe cea textuală. Apare aici o optică a „diamantului translucid”, a ochiului de lup în „pădurea de semne și simboluri” existențiale. Dar nu cea a lupului moralist care caută viciile celorlalți. Eul poetic monologhează: „trist și singuratic”, „în moleșea rumorilor”, parcă ar fi „un lup de omăt”. Lupul, de cele mai multe ori, este metonimic sentimentului de singurătate, resentimentelor și regretelor, o forță malefică, dar și benefică, un simbol dacic al absolutului, al vitalității primare și inteligenței inițiatice, al răzbunării și nesupuneri (lupul dacic, lupul-nălucă din pădurea de la Hansca, vechea localitate tragică).

Cititorului i se anunță „lumea ca un bălci cu năluci de pripas”, unde totul poartă „un nume ambiguu”. Existența se conturează gradant de la „joc de himere”, la „desfrâu de himere”. Nălucile, iată unul din codurile acestei cărți, acea „zare de gelatină” a traiului interior și a celui din afară. Printre „încremenite suplicii de vrajă”, noi, cei din carte și cei din afara ei, „urlăm la lună aidoma lupilor iarna”. Există aici o dualitate ce corespunde unui eu de vârcolac, care este în fiecare din noi, cel de „jumătate om și jumătate lup”, una ce caută fuga de bestia din sine, dar „lupul se boncăluiește-n stomac”, căci „pâinea cea de toate zilele nu satură, nu!”, „pânțele vrea dumnezei”, adică o depășire a propriilor limite. Această stare ne copleșește ființa, care fuge în „vis cu extazele unei cicatrice de lup”. Astfel, „ziua de mâine se furișează spre noi... cu pași de lup”, cu incertitudinea unei realități imposibile, cu sfârșitul pe care îl depărtezi „ca și cum moartea ți-ai sorbi-o cu o lăcomie de lup”.

Animalul ce încolțește și „se boncăluiește” în miezul ideatic al cărții e un simbol al maleficului (auto)purificator. Omul zoomorf, omul interregn din familia canidelor și din cea umană, iată un leitmotiv al acestei poezii, cu o rezonanță poetică majoră peste care nu poți să treci. *Canis lupus* este ființa din interiorul roșului aprins în care apare „lupul într-un vis cu o lupoaică roșcată”, poate o *canida* alăptând pe Romulus și Remus, o *Lupa sacra*. Poetul îmi mărturisea într-o discuție privată că o sete de Absolut e cu siguranță în „Moartea lupului” (un absolut imposibil, proiectat, prin moarte, în nălucirile unei Lupoaice). Lupul este și putere și vitalitate, în viermuiala cuminte, lăncedă a unei

existențe de „baltă”. Dar, e și o vitalitate, o putere malefică, anarhică, distrugătoare. De altfel, este în aceste poezii „o sete de ruină” pozitivă, benefică, o pornire de a distruge această lume falsă, a închiderilor și a „cumințeniei” comode, dar și forța malefică, a ruinării și neantizării lumii.

Regăsești aici un microcosm ros de un „vierme roșu cu capul roșu”. Universul cromatic al roșului e conturat atât lexical: „înjunghiat se zbate soarele roșu”, „alunul din deal e de un roșu sinistru” „vedeniile de un roșu aprins”, „frunze de-aștar roșii pe-altar”, cât și prin imagini semantice ale (auto)sfâșierii până la sânge. Pe acest fundal cromatic omul-pricolici apare, tragic, sub un con greu de lumină roșiatică.

Există o lume a goticului întunecat și însângerat în aceste texte, care se luminează cu „întâiul cântat al cocoșului” la care acel Wolfman trăiește revenirea la lumină. Un gotic al unui Ev (Mass)Mediu actual, dar recognoscibil și în crepusculul unei Basarabii ce se înfundă în neant. Timpul, ciclicitatea lui și fractura acestuia, iată o altă temă a cărții. E și timpul în care apar și dispar nălucile, când omul parcurge metamorfoza licantropică, e și un lup ce simbolizează proiecția în viitor, un Chronos cu chip de lup (una din ipostazele lui mitologice). „Rabla aceea de ceas care niciodată nu indică ora exactă”, un vers care anunță ruperea aurei temporale, despărțirea de timp și chiar de spațiu. Eul ce scrie definește mâna care „a întors ceasornicul Existenței”, o existență ca un reflex condiționat, și un interior revoltat de această condiționare. „Nevermore! Anii tineri și s-au dus”, iată o frondă lirică în cheia lui Poe. Doar că în locul corbului „tipă lăstunii”, strigă eul cu „soartă nătângă de cuc”.

Istoria e făcută și ea din arhetipuri, acest adevăr îl confirmă și această carte. Prezența lui Harap Alb anunță o dimensiune a basmului, ca și prezența lupului și a mitului inițierii la „răspântii de drumuri cu o nuntă-n final”, o descriere atemporală a zilei celei de „ieri” ce se repetă nu o dată în prezent. „Fiul Mariei din Nazaret” e și el un Harap Alb, un Făt-Frumos al lumii creștine. După două milenii de căutări și autoidentificări creștine, într-o neantizare totală, s-a ajuns la o „Cină în singurătate”, reversul biblicului „cine de taină”: „De-ar veni măcar Iuda, Acum mizezi doar pe el./ Trebuie să duci la capăt cea ce a fost început/ și fără îmbucătura Iscarioteanului, fără sărutul său/ cine va recunoaște Ușa/ și cum să intre prin ea mulțimile însetate/ care dinspre viitor se înghesuie spre ea/ cu o râvnă pe care nimeni n-ar bănuia astăzi?... -// În afară de adânc Ta singurătate/ feciorelnic deschisă ofrandei.” Un Iud în maniera lui Saramago, apostolul care face parte din marele plan. Celălalt Iuda, un Spân

văzut din revers. Răsturnarea lumii de basm în care găsești „câini vagabonzi, cai de pripas și oameni fără așezare” ține de lumea pe care o populăm azi.

Calul și drumul conturează spațiul textual de poveste. Întorcerea, drumul acasă făcut de Harap Alb, de Făt-Frumos nu e echivalentă însă cu fericirea. Asistăm la o spargere a canonului morfologiei unui basm: „În Ithaka importanți sunt doar crescătorii de porci”. „În fața nemărginirii pline de vrajbă”, cel întors nu își are locul. Eroul, pe cal, după un drum dus-întors în (ne)moarte, printre „cai de gumiplastic” și „hăitași măscărici ce iau lumea cu asalt din toate părțile” se simte dintr-o altă poveste. Interiorul roșu e plin de sânge, e unul al revoltei și al resentimentului, acolo se naște vârcolacul, în „temeiul lăuntric”, în „adâncă tăcere a beznei” din jurul nostru și din noi. Lupul umanizat și omul vârcolac, iată cumplita fabulă ascunsă a acestei cărți.

„Lângă noptatice țărături / îmi sfâșii carnea, ies din pielea de lup, mă mut într-o piatră / și strig în gura genunii: / Lăsați-mă să urlu și să uit”. Acest „licantrop” e mereu prezent, obsesiv, pe tot parcursul lecturii. Pădurea copilăriei în care se rătăcește eul liric, copil fiind, invocă imaginea romantică a pădurii. Tieck are o narațiune unde pădurea este spațiul în care te întâlnești cu esențele, cu Celălalt, dar și cu tine, un fel de *XenoSelf*, căci nu există o esență mai mare pentru fiecare din noi decât noi înșine.

Mereu există riscul de a deforma un adevăr poetic. Adevărul poeziei se intuiește, de obicei, dincolo de logică. Am fost conștienți de acest fapt când am scris despre cartea „Interior în roșu aprins”, când am căutat substanța originară din care e făcut volumul. Un lucru am știut cu siguranță: eul liric se retrage în estuarul poeziei și al existenței metafizice dintr-o lume care funcționează nici pe departe după mecanisme poetice. Opera vieții anterioare, iată ce este acest volum de poezie, a vieții auctoriale și a existenței spațiului pe care îl populează. Lupul ca *topoi* poetic constituie o lume aparte a poemelor lui Andrei Țurcanu, care nu poate fi neglijată și care ne învață să înțelegem că în spatele textelor sunt mereu mai multe sensuri, chiar mai multe niveluri ale sensului. Un lucru e cert și anume ideea că, în lumea răsturnată, eul liric rămâne neclintit cu idealul, cu fantasma celeilalte lumi, necoruptă, lumea tradiției! Niciodată nu se lasă dus de valul acestei lumi, frivole și meschine, și niciodată nu e de partea ei. Învins - da, dar nu ingenucheat; mort, dar regăsindu-se, totuși, pe verticala lumii, nu pe orizontala capitulării. Chiar și acel „gonaș în hazard ori gornist sideral - acum e totuna” are în subsidiar o tonalitate amară, de detașare și înțelegere lucidă a „opțiunilor inutile”, nu de împăcare cu ele. Judecățile aplicate acestor poeme se pot plia pe comentariul estetic, istoric, filosofic sau chiar teologic, fapt ce demonstrează o polifonie a scrierii și receptării ei. O polifonie ce se descoperă într-o pluralitate de înțelesuri, fără să se epuizeze.



## lecturi

# Horia Zilieru - narcisismul poemului

Ion Pop

(urmare din numărul trecut)

Despre o evoluție a acestei lirici de o subliniată unitate pe mai tot parcursul operei se poate vorbi doar în sensul complicării manieriste tot mai ingenioase și spectaculoase din ultimele volume. Dacă tematica iubirii mărturisite pe ton înalt și cu o gesticulație pe măsură domină în continuare, pornirea spre jocul verbal, cu combinații îndrăznețe de sonuri, contaminări apărute în voia hazardului abia ghidat de armonia muzicală a frazelor devine, de la o vreme, factor de concurență: discursul se întoarce, până la un soi de narcisism absolut, spre sine, lăsând tot mai puțin loc alăturărilor coerente "logic" ale cuvintelor. Trimiterile livrești sunt în continuare numeroase, culese din toate straturile informației culturale, cu aproape singura condiție, pentru a fi acceptate în discurs, de a suna frumos ori de a produce artificul spectaculos atât de drag manieristilor. O aluzie se face, semnificativ, și la un Urmuz, invitat la "bal", a cărui prezență e desigur motivată de abandonul în voia unui soi de automatism, aproximându-se, vagi înscenări grotesci, deformări, în orice caz, ale imaginii prin asocieri mai mult sau mai puțin incongruente de elemente verbale. Cum ni se spune într-un poem cu titlu voit emfatic, "Tarde venientibus ossa sau cimitirul de stele", din volumul *Roza eternă*, poetul produce un soi ciudat de "glosă" verbală - "utopia osuară/ unde ochii mei glosară" - suită de variațiuni-reverberații ale unui nucleu sonor luat ca punct pornire. Odată declanșat, discursul pare a nu se mai putea opri, antrenând o avalanșă căreia operatorul limbajului i se lasă cu voluptate pradă, ca în virtutea unui extaz "cosmic" porovocat de fapt de muzica asocierilor conduse pe o relativă axă sonoră: "Unde cerul se divide eu văd oase astartee/ pietă pe căi lactee/ pod de oase/ străvechime/ "de beaux arts" o călărime.// Unii-înnebunesc de oase de acele oase quante/ excavările de oase supraoase nebulose/ obsedante/ în sadism - orgii angoase/ debussy nu cântă oase?/ grația de albe oase/ acordând la ritmul mare oasele/ iconostase/ curba lor asexuată/ speologul niciodată/ nu va ști câțâ-nviere geniul osului inspiră// orologiul cât golgotha - oasele rupestra miră.// Vasul țâșnitor e osul suferind din spiră-n spiră/ utopia osuară/ unde ochii mei glosară"...

Iese de aici un fel de halucinație sonoră sugerând vag, ca într-o rapidă desfășurare onirică, obsesia stratificărilor osoase, o arheologie *sui generis* în căutare de muzici pure, ca ale melcului barbian din "Uvedenrode". Uneori, în consecința acestei întreprinderi de radicală intervenție în curata materie verbală, urma ființei iubite, pândită și până acum de înecul în vâltoarea sunetelor, se instalează, ca să se piardă imediat, în miezul discursului formalizat, redus la litera textului, apoi dezvoltat reverberant dinspre forma plastică a literelor spre o desfășurare fantezistă de imagini generate de aceste forme. O amintire din Nichita Stănescu ce-și regăsea iubita în cuvântul iubită, ajunge până în acest poem, intitulat "O nouă răstignire" din *Oglinda de ceață*, unde se se aproximează o posedare... textuală: "Iubita mea/ iubita mea/ iubita mea/ stau între î din i și â din

a.// E î din i o suliță-abia trasă/ din coasta muri-bundă și din sânge/ nasc rozele alt sânge de mireasă/ un roșu mire în beție plânge.// Nu vezi de sânge brațul în mână/ ștergând unealta? Înfigând-o iară/ în a în e în i o rană vie/ în o în u fântâna morții clară// Iubita mea/ stai între între î din i și â din a" etc. O "Antonpannescă" declină reperul inspirator, întreg poemul nefiind decât o pitorească înșurire de cuvinte colorate "balcanic", la care se dedase, cu, desigur, mai multă economie, și Ion Barbu cel din Isarlîk: "postav fin calemchiriu/ doi beșlici de cinci parale/ la ceauș și clafarale/ mazădă și rușfet haraciu/ fără vâhlvâ la talmaciu// fii smerină-n mâglisire/ ghizdăvâ la grea vorbire". Ceva asemănător făcea cândva și Romulus Vulpescu, dar nu suntem aici prea departe, datorită opacității acestor unități verbale, cele mai multe ieșite din uz, nici de poezia limbajelor imaginare practicate și de autori precum Nina Cassian. Folosirea unei ritmici folclorice poate trimite, la alte pagini, spre același Ion Barbu, dar și spre *Zoosophia* lui Ion Gheorghe și chiar ludicul Sorescu: "drug danilu miahkiznac/ sac sacâz și tâlvdovleac/ a deschis orfeverie/ o la rio/ rio rie/ â cote de gara titu/ "ismail și turnavitu"... "Câteodată, semănătorul de semne" (e un titlu de poem) acordă o subtilă atenție sugestivității imaginii, aproximabilă într-o iconografie eterată, vizând inefabilul: "Cântarea orbului-o lumânare/ ovalul cap pe umăr/ aur/ iarbă. // Pământu-ntors prin apa bolții pare/ din flori de in improvizând coroana / tăcerii din icoana pururi oarbă.// El trece spre oracole pe-o sfoară/ de grai și peștera din ochi îl pierde / (cu foarfece onirice coboară / pe geniul grâului lăcusta verde).// Lovind în veac cu trestia subțire/ adâncul transparenței cercetează/ cadența/ ritmul/ rima/ și măsura/ cezura/ nimbului pe blânde spire"... Pe o pagină se face și o trimitere la athanor, cuptorul alchimic, și poetul se angajează adesea la ceea ce un Rimbaud numise "alchimie a verbului". Experimentează îndelung, înmulțind eprubetele și substanțele, reacțiile și combinațiile, iar precipitatele - dacă e să conțunăm acest limbaj necritic - sunt adesea sclipitoare. Dar nu întotdeauna, fiindcă tentația ludică e uneori prea mare și concentratele se diluează mult.

În *Orfeon*, *Roza eternă* și *Doamna mea*, *Eternitatea*, trei dintre cărțile cele mai reprezentative ale poetului, asemenea experiențe "gratuite", de fandări și balet literale, stau alături de poeme cu articluri mai echilibrate ale vizunii, chiar dacă sintaxa formală mai este în plină mișcare, uneori centrifugă. Versuri de accent "clasic", de veac XIX, evocă somptuos și elegant-elegiac un "Lamento pentru femeia singură" ("Adorând acea femeie sieși singură ca marea/ ca poemul în traduceri sâni selenari transparent/ vechi imagini ce pierdură claritatea orchestrarea"...), găsec definiții pentru adorația spiritualizată ("pe corzile vocale turnuri - golii/ aș înălța smerenia suavă"), trec prin complicate alambicuri sonore aluzii la drama pușcăriașilor de la Canal în paralele insolite cu travaliul transfigurării poetice într-o "Spovedanie de Crăciun" ("pe canale în delir/ trec vocale și consoane subt nagaică în cohortă/ ca să taie

stuch în delthă parcă sunt un cimitir/ ce refuză rapt/ trecutul prin retortă din aortă"), alte "șopârle" se strecoară inocente printre muzici gratuite într-o "addenda la capra cu trei iezi" din 1980 ("în echipament de luptă după sârmele ghimpate/ cu oloi de candeli freacă pușca un poet brigand", "capra ospătează lupul între milă și idilă/ lupul stă în jilțul mare (ce metaforă de preț)/ capra pare-n reverențe o violă o sibilă/ dar în groapă focul crește focul un aiud județ// un oniric crematoriu"...). Tot așa, un cititor foarte atent la subtexte ar bănuși în poezia "Sora soarelui" o aluzie la soarta Basarabiei...

S-ar putea porni de la asemenea versuri o glosă cu bătaie mai lungă despre condiția cumva paradoxală a acestui neomodernism ce se simte cenzurat în impulsurile sale contestatate și e obligat să le decanteze formal prin alchimii "subversive", dar păstrând destul și dintr-o plăcere a artei combinatorii de care nu se poate lepăda ușor. Ca în poeziile de dragoste mai vechi, expresia e cumva predestinată să rămână complicată manierist, afișând poziunile otrăvite sub etichete de elixiruri zugrăvite baroc... În acest sens se orientează și unele poeme din *Addenda la un fals tratat de iubire*, ca "Inspirația mea" "Capra de makabra", unde, printre reciclări de formule folclorice contaminate și de barbiana "beție pezevenghe astartee" se strecoară, sofisticat, aluzii la cenzurile momentului (suntem în 1983): "ța-ța-ța căpriță Ța/ paște-n nouri rapita/ că ursarii-asmuț ogarii/ chiromanții în angoase/ caută prin verb focoase/ să mă zvârte în ciozvrâte/ pe catete și secantă/ tocma-n dogma/ cealantă", pentru a încheia, pe trepte de text atent dispuse grafic cu o conjugare a verbului-țintă remodelată în contextul ludic al poemului: "eu tac tu taci el tace", marcând și pauzele sugestive din paradigma verbală.

Desigur, curentul erotic este cel ce străbate mai toate versurile lui Horia Zilieru, criptând/decip-tând urcușuri și căderi de tensiune, fluxuri și refluxuri ale obsesiilor condiționate și de vârsta și energiile emoției evocatoare. Marian Popa a urmărit foarte atent aceste fluctuații și codificările lor complicate în a sa *Istorie a literaturii române de pe azi pe mâine*, vorbind despre "un erotism unanimizat, risipit într-un scenariu fast și destul de larg pentru a cuprinde feeria și carnavalul, din cadrul căruia e aproape cu neputință de deosebit codificarea complicată de invenția dadaist-suprarealistă" (v. *Istoria...*, Fundația "Lucaefărul", București, 2002, p. 425). În acest spațiu al invenției verbale, poetul pare inepuizabil, găsind mereu asocieri spectaculoase de sonuri și cuvinte, atrase în discurs din registrele cele mai diferite ale rostitelor și scriselor. Deja disimulat sub avalanșa de cuvinte, sentimentul erotic (ca să nu mai vorbim despre o anumită senzualitate) dispar ori cunosc aproximări ce le neutralizează latura carnală și sangvină, transformându-le într-un spectacol pur verbal, în culisele căruia abia de se mai ghicesc fostele febre. Un lung titlu de poem sugerează, cu destule ocoluri, această metamorfoză ludică a a trăirii tot mai îndepărtate și estompate în procesul alchimic-verbal: "Dialog cu-o domnișoară ce-a trecut ca athanorul/ semn că nimenea nu știe (în poem) ce e amorul!" Iar poemul începe așa, anunțându-și din primele versuri natura ludică, sub un aproximativ patronaj arghezian: "La geneză Domnișoară a fost jocul de cuvinte/ (zeul meu Argezi jură/ dezbrăcându-l de armură/ verbul călăreț de ginte)// șarje anti-senzuale tropi cu scările rulante/ subt o piele cam

(Continuare în pagina 20)



## incidențe

# Arta decapitării

Horia Lazăr

Joseph Alexandre Guillotin s-a născut în 28 mai 1738. Legenda familială pretinde că mama lui l-a adus pe lume prematur după ce a auzit urletele unui criminal tras pe roată. Cel ce va propune Adunării constituante franceze, în 1 decembrie 1789, decapitarea condamnaților la moarte ca pe o soluție rațională (eliminarea supliciilor prelungite prin scurtarea suferințelor și prin administrarea instantanee a morții), inspirată de progresele spiritului științific în epoca Luminilor, l-a avut așadar ca moașă pe călăul din orașul Saintes, arată cu umor Daniel Arasse în cartea consacrată imaginarii terorii în vremea Revoluției franceze (1).

Conceperea, fabricarea, punerea în funcțiune și producerea în serie a ghilotinei a fost un proces care a durat câțiva ani, fragmentat și executat în etape de actori diferiți. Printre juriștii „reformatori” din secolul al XVIII-lea, Cesare Beccaria arăta, în tratatul său *Despre infracțiuni și pedepse* (1764), inutilitatea pedepsei cu moartea, pe care o definea ca pe o răzbunare colectivă, „un război al națiunii împotriva unui cetățean” (2), păstrînd-o totuși ca pe o excepție pentru cei care, deși privați de libertate, pot provoca dezordine majore precum răsturnarea suveranului legitim. Filosofii francezi ai Luminilor nu împărtășesc însă ideile abolitioniste, rămînînd uneori insensibili la îndulcirea suferințelor condamnaților la moarte și propunînd rentabilizarea supliciilor prin recuperarea lor în știința experimentală. Astfel, articolul „Anatomie” din *Enciclopedie*, semnat de Diderot, preconizează vivisectarea criminalilor într-o cascadă de imagini ale supliciului medical de un tulburător rafinament tehnic și într-o fascinație comună discursului filosofic și celui clerical. Încredințați anomiștilor și chirurgilor, infractorii își vor pune trupul la dispoziția științei, reinserîndu-se astfel în societatea care face din ei o materie umană experimentală. Amfiteatrele facultăților de medicină ar fi urmat să ia locul eșafodului din piața publică. Însușindu-și această opinie, Guillotin va propune, într-un memoriu asupra turbării din 1776, testarea tratamentelor antirabice pe deținuți, argumentînd că, într-o scară a suferințelor, cele generate de umanitarismul științific sînt cu mult inferioare supliciilor instituite de practica judiciară.

Prezentată ca invenție filantropică avînd ca scop anularea suferinței condamnaților într-un climat în care liderii Revoluției franceze ezitau, asemenea lui Robespierre, între abolirea pedepsei capitale și instituirea egalității în fața morții (3), recomandarea lui Guillotin, ce și-a pus competențele medicale în slujba justiției revoluționare, va fi rezumată de autorul ei într-o frază lapidară cu aer literar („mașinăria cade ca fulgerul, capul zboară, sîngele țîșnește, omul nu mai există”). Ea a trezit risete în adunare dînd naștere, în zilele următoare, unor articole de presă ironice, epigrame și cîntece populare satirice. Improvizat în legislator, medicul-filosof s-a acoperit de ridicol, dar intervenția lui orală, din păcate pierdută, a constituit soclul legislației revoluționare privitoare la pedeapsa capitală (4).

Tehnic, ghilotina a fost concepută de doctorul Louis, secretarul perpetuu al Academiei de chirurgie (de unde denumirile alternative, mai puțin cunoscute dar impregnate de tandrețe,

„Louison” și „Louissette”). Fabricată în 1792 într-un climat de urgență (numeroși condamnați la moarte își așteptau executarea) și de concurență antreprenorială (apelurile de ofertă succesive îi vor scădea prețul de cinci ori), ea va fi inaugurată în 25 aprilie 1792, funcționînd ca instrument de presiune ideologică și de guvernare politică pînă la căderea lui Robespierre, în vara lui 1794, într-o rețea instituțională și imaginară pe care Michel Foucault o descrie ca pe o „tehnologie politică a trupului” (5). Contractul de fabricare a primului „instrument tranșant”, cîștigat de Tobias Schmidt, specialist în acordarea pianelor (!), va fi urmat de acordarea unei licențe de exclusivitate pentru o serie de 83 de piese, cîte una pentru fiecare departament (6). Schmidt va solicita și un brevet de inventator, pe care ministrul de interne i-l va refuza, sfătuiindu-l să-l ceară guvernului – sugestie care încarcă mașinăria morții cu o semnificație politică de simbol republican și de emblemă a libertății. Modelînd conștiința publică a Franței în perioada terorii iacobine prin spectacolul ritual al execuțiilor rapide, ghilotina apare ca un mecanism abstract ce-l îndepărtează pe executantul sentinței (călăul) de condamnatul supus unei proceduri complexe – amestec de știință medicală, atență la fiziologia condamnaților, de juridism orchestrat politic (dușmanii Revoluției – nobili, străini, apatici, marginali, femei contestatate precum Olympe de Gouges sau doamna Roland – sînt, toți, criminali) și de raționalism pragmatic-instrumental, care aduce în fața ochilor „moartea invizibilă, în clipa în care apare, cu precizie și la modul indecizabil” (7). Reducînd convulsiile trupului despărțit de cap la reflexe mașinale, doctrina medicală a ghilotinării tratează, simultan, funcțiile cerebrale ca pe manifestări ale unui cap pe cale de a muri (fr. *tête mourante*). Ucis înainte de a fi decapitat, în clipa în care tăișul securii nu face decît să-i atingă gîtul, ghilotinatul e imaginea inversată a corpului sacralizat al regelui – cap simbolic al națiunii, pe care revoluția îl va face să cadă, răsturnînd reperele prin demistificarea funcției regale și lăsînd locul liber poporului suveran, ființă polimorfă, fără cap. Respingînd

doctrina monarhiei de drept divin, republicanul Cabanis face elogiul guvernării reprezentative, pe care o opune „democrației pure”, directe, despotice. Contrar unității trupului regal, încarnare a națiunii și „reprezentant absolut” al acesteia, unitatea democratică a poporului e dinamică, schimbătoare, desfășurată în timp – cea a unui corp de reprezentanți aleși de toți cetățenii. La intersecția fiziologicului și a socialului, a medicinei și a politicii, Cabanis definește „sistemul cerebral” ca pe o articulare a funcțiilor vitale într-un „cerc fără întrerupere”, pe care comoția revoluționară ilustrată de căderea ghilotinei – ruptură insurecțională – îl redesează inversînd ierarhia socială și abolind semnele demnității monarhice: o „sincopă a sacralității” (8) care răstoarnă ordinea lucrurilor în fulguranța decapitării, greu vizibilă numeroșilor participanți la spectacol, și prin aceasta introdusă ea însăși într-o ordine sacră. În același sens, discursurile lui Robespierre și ale lui Saint-Just din decembrie 1792 pregătesc executarea lui Ludovic al XVI-lea definindu-l pe rege ca „rebel” și „uzurpator” al drepturilor poporului și solicitînd condamnarea fără judecată în temeiul dreptului ginților, care face din el un dușman aflat în război cu națiunea, nu un simplu delincvent. Ghilotinarea regelui în 21 ianuarie 1793 dislocă identitatea imaginară a monarhului cu statul, abolind totodată credința în trupul sacru, intangibil al suveranului a cărui „prezență reală” – legitimare supranaturală a puterii – dublează misterul eucharistic. Sub Vechiul Regim francez, monarhul e statul (pe care nu îl reprezintă simbolic) (9); el va fi sacrificat asemenea unui corp impur – colos monstruos respins de națiunea eliberată – printr-un ritual de distrugere în care uciderea „tiranului” dobîndește semnificații inaugurale, baptismale: un sacrificiu întemeietor, pe care hagiografia regalităii îl va recalifica drept martiraj.

Proliferarea narațiunilor concurente despre execuțiile revoluționare, ale căror autori sînt angajați politic sau se află sub influența unor grupări niciodată neutre, instituie eșafodul ca pe o scenă pe care se dezleagă, prin dramatizări succesive (urcarea condamnatului, tăierea părului, dezbrăcarea, ultima spovedanie, întinderea pe butuc, căderea cuțitului), evenimentul istoric. Deznodămîntul faptului real se joacă la nivelul imaginației, ce face din ghilotină vehiculul unor valori generate de funcția purificatoare a





„mașini”. Combinând tehnicitatea instrumentului cu sălbăticia actului, relatările despre executarea lui Ludovic al XVI-lea pot fi grupate într-o serie „veselă” (calmul poporului debarasat de tiran) și una „tristă” (doliul aristocraților). Peste acestea se suprapune o împărțire sexistă a reacțiilor: demnității și rezervei republicane, virtuți cetățenesc-masculine, le e contrapusă slăbiciunea sentimentală a femeilor (unele au vărsat lacrimi în ziua execuției). Făcând parte din natura lor, aceasta poate fi scuzată, scrie un ziarist, sugerând că femeile sînt expuse compromisurilor cu susținătorii monarhiei (10). În ce privește revalorificarea resturilor trupesti ale regelui sub forma relicvelor monarhice, presa republicană stabilește o distincție moralizatoare: cei care au recuperat sîngele vărsat pe eșafod înmuindu-și în el batistele sau alte țesături sînt „barbari” incontrollabili, spre deosebire de cei care și-au însușit fire de păr ale monarhului decapitat – figură a transferului de sacralitate spre națiune. Semnalăm de asemenea o convergență între percepția populară și cea aristocratică a sîngelui vărsat: ambele resping virtuțile lui sacralizante. Pentru republicani, strîngerea lui e pură superstiție, în vreme ce regalității se feresc de a asimila sîngelui lui Cristos. Sîngele regelui de drept divin rămîne sîngele unui om.

Obiect teatral în sine și teatralizat prin gestică și manipulari textuale, ghilotina a contribuit la sacralizarea Revoluției franceze prin efecte de teroare colectivă și de spectacol public. Numită de umoriști „sfînta ghilotină”, ea dă chip justiției populare încredințîndu-i călăului funcția de executor penal și făcînd din trupul condamnatului și din acțiunea executivă un joc de abstracții (doamna de Staël va identifica, într-o imagine inspirată, practica guvernamentală din vremea terorii iacobine cu instrumentul care o aplica: „Guvernul semăna cu aparatul înspăimîntător care aduce moartea: se vede securea mai degrabă decît mîna care o făcea să cadă”) (11). Interpusă între popor și dușmanii lui, „promptă”, „inflexibilă” și „laconică”, ea va deveni un instrument de epurare permanentă. Epurările parlamentare prin scrutinuri în cadență accelerată sînt rezolvate prin amputările chirurgicale de pe eșafod – dispozitiv ambiguu, în care trupul mutilat al vinovatului e supus unui impact vizual ultim, *la distanță*, cu corpul fictiv al „națiunii” (mulțimea participantă la spectacol), și care completează deciziile corpului legislativ. Ca aparat de guvernare, ghilotina e auxiliarul votului universal revoluționar.

În această configurație, democrația apare ca o intrare în lume prin revoluție a corpului politic al republicii – proces vehement, similar unei nașteri laborioase, descris lapidar de Saint-Just: „Am făcut să se înfrunte sabia cu sabia și libertatea s-a întemeiat [...]. Această origine îi e comună cu cea a lumii ieșite din haos, și cu cea a omului, care plînge născîndu-se” (12). Făcînd din popor un actor *politic*, ghilotina va scoate mulțimile din apatia *socială* și din rezistența la ideologie, aruncîndu-le în tumultul istoriei. În momentele de vîrf ale tensiunii revoluționare, intensificarea acțiunilor împotriva „dușmanilor poporului” și acumularea delirantă a condamnărilor vor da naștere, în 1794, unei dezbateri pe marginea instituirii mai multor ghilotine la Paris (contrară principiului executorului unic) și a „ghilotinei acceleratoare”, prevăzută cu mai multe „ferestre” și cuțite (contrară principiului individualității victimei). O ghilotină cu patru ferestre va fi construită la Bordeaux, însă nu va fi utilizată, deoarece între timp teroarea iacobină luase sfîrșit.

Executarea pe rînd a iacobinilor și a

apropiaților lor va fi urmată, începînd cu perioada termidoriană, de o degradare a simbolismului ghilotinei, de stranii tribulații ale ansamblului aducător de moarte și, mai tîrziu, de privatizarea lui parțială. În 1793 deja sînt semnalate la Paris două ghilotine: una „obișnuită”, rezervată criminalilor de drept comun, și una „politică” (13). În 17 mai, ghilotina politică, ale cărei performanțe erau mult mai apreciate de mulțime decît cele ale ghilotinei penale, va fi deplasată din piața Caruselului în piața Revoluției, pentru a nu-i deranja pe deputați, care se instalaseră în castelul Tuileries. Despărțită inițial de sediul adunării de grădina castelului (protecție insuficientă), ghilotina va fi mutată din nou, în iunie 1794, spre periferia Parisului – transferare care sugerează dificultățile elitelor revoluționare în gestionarea reacțiilor poporului „canibal”, exaltat de execuții, și fisurarea relației organice dintre cei aleși și alegători. Cu timpul, ghilotina va fi sustrasă vederii publicului. În 1851, eșafodul va fi așezat în fața închisorii iar în 1872 va fi suprimat: ghilotina va fi instalată pe pămînt, ceea ce va reduce vizibilitatea decapitării pentru curioșii de departe. În 1899 e declanșată o campanie pentru ca execuțiile să aibă loc în interiorul închisorilor iar în 1939 e luată în acest sens o hotărîre ministerială definitivă. Maturizată de-a lungul secolului al XIX-lea, justiția burgheză post-revoluționară va înlocui ideologia ispășirii spectaculare, exemplare, cu practicile „soft” de supraveghere și penalizare moderată, discretă, deteatralizată.

În ce privește persoana călăului, simultan actor, executant temut al unei justiții crude și figurant într-un spectacol în care personajele centrale sînt dispuse pe axa care-l leagă pe condamnat de public, acesta va face obiectul unei percepții duble: ca executant banal al unei sentințe birocratice și ca ființă singulară, încărcată cu o sacralitate detestabilă. Intangibil și purtător al morții în propria-i ființă, călăul va primi statutul de cetățean în 1790, împreună cu evreii și actorii, devenind ca atare eligibil și disponibil pentru a reprezenta națiunea în instanțele alese: desacralizare însoțită de umanizare psihologică (în unele texte regaliste, călăul, descris ca o ființă sensibilă, e opus judecătorului intransigent, „monstruos”) (14), de mobilitate profesională (în 1793, o parte a călăilor din nordul Franței sînt detașați în sud, unde lipsea „mîna de lucru”) și de virtuți de socializare (începînd cu perioada termidoriană, cînd socialul își va lua revanșa împotriva politicului, călăul va deveni un funcționar neutru ce va fi zărit în sălile de teatru iar ghilotina se va transforma în instrumentul unei justiții de clasă). Remunerat pentru serviciile sale, călăul primește, încă din vremea Revoluției, o indemnizație anuală suplimentară pentru întreținerea ghilotinei. Obiect de inventar public încredințat unei persoane private, ghilotina va fi percepută, de unii dintre administratorii ei, ca un bun privat: în 1847, Clément Sanson, întemnițat pentru datorii, o va amaneta – gest care i-a adus concedierea (15).

Integrarea socială a călăului a parcurs etape contrastante. A Doua Republică (1848-1852) va suprima pedeapsa cu moartea pentru delictele politice reducînd în același timp numărul călăilor și retribuția lor. Eliminînd eșafodul, suportul teatral al execuțiilor, A Treia Republică va spori, dimpotrivă, salariul călăului. Neutralizarea ghilotinei și îndepărtarea ei de privirea publicului e contemporană cu socializarea funcționarului care o manevrează.

Imaginată de un medic filantrop impregnat de filosofia Luminilor și familiarizat cu spectacolul

morții individuale, securea răzbunării populare a fost confecționată și utilizată în vremuri de schimbare politică și socială radicală atribuindu-și abuziv și ireversibil numele lui Guillotin – „om nefericit”, scrie Victor Hugo, asemenea lui Columb. Dacă acesta nu și-a putut da numele continentului descoperit de el, primul nu și l-a putut despărți de un obiect conceput și fabricat de alții.

#### Note:

(1) Daniel Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*, [1987], Paris, Flammarion, col. „Champs histoire”, 2010.

(2) Cesare Beccaria, *Despre infracțiuni și pedepse*. Traducere din italiană, notă asupra ediției și note de Dana Grasso. Cu o prefață de Giulio Giorello, București, Humanitas, col. „Biblioteca italiană”, 2007, cap. XXVIII, p. 175.

(3) Abolirea privilegiului uciderii cu sabia sau cu securea, opus spînzurării infamante a săracilor. Într-o dezbatere aprinsă, unii oratori revoluționari au cerut nu ridicarea poporului la onoarea decapitării (pedeapsă rezervată nobililor), ci uniformizarea execuției capitale prin coborîrea nobililor la „modestia spînzurătorii” (D. Arasse, *op. cit.*, p. 33). Ghilotinarea cumulează însă două avantaje: decapitarea îi înalță pe săraci la demnitatea nobililor iar precizia „de ceasornic” a dispozitivului reduce moartea, în imaginația participanților la execuție, la o simplă „privare de viață”, nu la un ritual sîngeros, încărcat cu semnificații religioase (răscumpărarea unei vinovății, ispășirea unui păcat).

(4) Aceasta comportă șase elemente: pedepse identice pentru delict identice, indiferent de condiția socială a delincventului; personalizarea infracțiunii; neconfiscarea bunurilor condamnatului (confiscarea ar institui dubla pedeapsă); desacralizarea decedului (resturile trupesti vor fi încredințate familiei, la cerere, iar registrul de decese nu va menționa felul morții); interdicția de a imputa familiei sau succesorilor delictul condamnatului; decapitarea ca singură modalitate de executare a sentinței capitale.

(5) Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, NRF Gallimard, col. „Bibliothèque des histoires”, 1975, p. 35.

(6) D. Arasse, *op. cit.*, p. 45.

(7) *Ibid.*, p. 63.

(8) *Ibid.*, p. 94.

(9) Identificînd o noțiune abstractă cu un trup, Ludovic al XIV-lea rezumă simplu în *Reflecțiile asupra meseriei de rege* principiul guvernării monarhice ca suveranitate a trupului regal, cap mistic al regatului: „În Franța, națiunea nu are corp; ea rezidă, în întregime, în persoana regelui”. Executarea regelui e decapitarea literală a statului monarhic.

(10) D. Arasse, *op. cit.*, p. 101-102. Acestui maniheism politic de origine masculină îi corespunde, în registrul unei hermeneutici vizionare, observația lui Hugo din 1820: „Pentru tații noștri, Revoluția e lucrul cel mai formidabil pe care l-a putut face geniul unei Adunări [populare]. Pentru mamele noastre, e ghilotina”.

(11) M. Foucault arată că producerea obiectivă a suferinței, prin decapitare mecanică și fără intervenția fizică a călăului asupra condamnatului, indică voința de ritualizare ce transpare prin „marcarea victimelor” și „manifestarea unei puteri care pedepsește”, departe de orice exces al unei justiții sîngeroase exasperată de propria-i slăbiciune (*Surveiller et punir [...]*, *op. cit.*, p. 39).

(12) Citat în D. Arasse, p. 130.

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

(14) În august 1792, călăul a plîns cînd unul dintre ajutoarele lui (probabil fiul) a căzut din neatenție de pe eșafod murind pe loc în momentul în care executantul dreptății populare arăta mulțimii, cum se obișnuia, capul celui pe care-l ghilotinase (D. Arasse, p. 202).

(15) *Ibid.*, p. 208.



# Istoria lirică a eschivei

Ovidiu Pecican



**L**iniștea de dinaintea liniștii (București, Ed. Tracus Arte, 2011, 136 p.), titlul celei mai recente cărți de poezie a lui Paul Vinicius, este o sintagmă care nu lasă loc îndoielilor. Ea sugerează circumscriserea în tonalități zen – de nu cumva ironice sau, mai rău, sarcastice – a intervalului dinaintea trecerii Dincolo. De cum deschizi însă cartea constăți că numai resemnare serenă nu conține. Eul poetic e bine, sănătos, plin de pohte de amor și de „semne de pământ” (după numele uneia dintre secțiuni). Alte cele fac ca imediatul să pară un vestibul al morții, culoarul de trecere spre pulbere. Iar zen e doar frâna lucidității suprapuse peste infernul cotidian trăit la limita tuturor provocărilor despre care autorul – „un tip nevorbit de vreo nouă ani” – amintește pe șleau într-un excelent interviu recent făcut de Robert Șerban: „deoarece nu prea am talent de sinucigaș, singura spaimă care-mi rămâne (că, vezi, tu, așa e și drept să se-ntâmpile: la oamenii săraci, spaima puține), ar fi aia că să nu mă scrântesc. Ori, să nu pățesc vreun accident care să mă lase legumă, că n-aș vrea să fac deranj prin juru’ meu. Cam atât.”

Chiar și numai atât ar ajunge pentru a pricepe din ce contraste se naște poemul acestui scriitor central – nu doar fiindcă trăiește, de bine, de rău, ca un capitalist, adică în București, și pentru că a intrat în istoria literaturii înainte de vreme, cu fizic cu tot, lucrând și dormind, (de) o vreme, în Muzeul Literaturii Române –, însă marginal, cioranian sau din stirpea lui Cezar Mititelu (că alții se tot grăbesc să pomenească de Petre Țuțea)... El zice „priviți-mă numai/ cum mai strălucesc eu/ aici/ în întuneric/ precum moneda/ unei lumi/ demult apuse” (*scurtă istorie a eschivei*) și nimic în plus nu mai e de spus. Decât, poate, că marginalitatea socială a poetului nu se lasă cuprinsă în conceptul ratării, câtă vreme vocația lui e deplin salvată. Ea pare, într-adevăr, mai curând o hartă a eschivei, putând fi înțeleasă, aceasta, ca practică a neaderării, ca strecurare prin sitele succesive ale conveniențelor și chiar prin fentare a propriilor exigențe dinafara poeziei (unde, numai acolo, nu există rabat!).

În contact cu poezia lui Paul Vinicius începi să măsoți distanța dintre el și Venedikt Erofeev, să dai ture, cum s-ar zice, de la Moscova la Petușki și înapoi. Există, totuși, o diferență radicală între poeziile

autorului român și jurnalul de nebun al sovieticului: tactica lui Vinicius nu ține de delir, de oniric, de halucinații, de dadaisme ori de vreun suprarealism. Dimpotrivă, beției din realitate – liber măturisite ici sau acolo – îi corespunde o anume limpiditate lirică susținută pe fericite asocieri literare, metafore, poante de efect („m-am trezit într-o dimineață cu ideea clară/ că Dumnezeu este 6 din 49” – o dimineață în căutarea lui d), paradoxuri („numai morții sunt nemuritori – azi ieri alaltăieri”) etc. Este o poetică inspirată copios din propria biografie, prin urmare o poetică a autenticității, a transgresării detaliului realist și a transfigurării lui în metaforă. Ea se lasă descifrată și din definirea propriei condiții după cum urmează: „cât despre poet... păi, ce este poetul? Eu, cel puțin, cred că nu-i decât un individ care vede lucruri, mici gesturi, sinonimii, discrepanțe, nuanțe etc. pe care majoritatea celorlalți, aflați în același perimetru cu el, nu le văd. Și, totodată, el este cel care poate pune în valoare rezultatul acestor invizibilități, într-o coerență perfectă și matematic exactă, exprimând expresiv inefabilul acelor trăiri.” De aici seria de succinte, dar expresive, treceri prin fața oglinzii, din care spicuiesc: „încărcat cu poezie/ și cu creierii/ varză” (*ordinea în care mă trezesc și cuig...*); „din mine/ numai oboseala/ mai poate fi clonată” (*oboseală numai*); „cruntă mai e băutura/ dar nici eu nu-s mai blând” (*semne de pământ*).

Uneori, artistul pe care niște poze mai recente îl arată cu o barbă sură și privirea ițită de sub o șapcă dotată cu cozoroc – ai jura că e Florin Zamfirescu jucându-l pe Paul Vinicius în *Filantropica* – aduce cu Ion Mureșan, cel din *Cartea alcool*. Când să privești însă mai atent, constăți că, la fel de bine, ar putea fi vorba despre Ioan Es. Pop, în satul natal al căruia a și scris un ciclu de poezii, de fapt un reportaj liric (*văraul – în șapte tablouri sepia*). În fapt, a rămas mereu el însuși, eventualele asemănări cu cei deja numiți sau cu alții semnând cel mult o familie de spirite și o comunitate a abordărilor oarecum înrudite.

Iscată nu „din mucigaiuri și noroi”, ci din schije de lemn și metale ruginite sudate în propria-i carne, poezia lui Vinicius transportă cu sine și aluviuni, nu doar decantări fericite. În concepția poetului nu intră

separarea tradițională între lexicul care se poate și lexicul care nu se poate. Limbajul străzii, cuvintele frecvente dar prohibite – pe care le-a reciclat, după poveștile corozive ale lui Creangă, mai cu seamă (sistematic) Emil Brumaru pătrund în vers, boicotând impresia de lucru bine făcut, nu o dată, trăgând liricul înspre stradă și către dughenele unde rachiurile sunt la ele acasă. Pe Horia Gârbea lucrul acesta îl îndispune: „de multe ori, poetul își subminează poemul cu câte-un titlu sau un final potrivit ca nuca în perete așa cum își strică unele dintre ciclurile numeroase (opt cu totul) care compun volumul cu câte un fragment anodin. (...) El are grijă să ciobească printr-o nervoasă și necontrolată lovitură de daltă sculptura care îi izbutise.” Așa va fi fiind, în general. Dar lui Paul Vinicius, care doarme de ani pe sub birouri, în carcere improvizate, „la comun”, din simplă și autentică mizerie, nu-i poți spune asta. La el jegul e chiar jeg, sângele e sânge, iar înjurătura e înjurătura adevărată.

Paul Vinicius este un poet de forță subîntins de un om puternic. Puterea care trece în poezia lui este, printr-un paradox circular, însăși puterea poeziei lui care îi infuzează viața. Dacă acesta este un destin fast sau nefast, este o altă problemă, și nu comentatorul literar este chemat să îi răspundă. Ce zice poetul însuși? „Mă gândesc că poezia este spațiul perfect pentru manifestarea demnității unui om, întrucât îți oferă o infinită libertate. Cei care nu o au și încearcă să păcălească, mimând poezia, furând, de ici, de colo, copiind, se înșeală amarnic.” Când concepi libertatea în chenarul unei etici a cărei valoare centrală rămâne demnitatea, spectacolul lingvistic, ingeniozitățile componistice sau probele de virtuozitate poetică rămân facultative.

Mărturiile din interviul luat de Robert Șerban – din care tot citez aici –, socotite cu dreptate de Nichita Danilov „o adevărată spovedanie a unui Stavroghin dostoevskian, trecut dincolo de bine și de rău” (*Ziarul de Iași*), ajută și la mai buna înțelegere și siturare a poemelor din *Liniștea de dinaintea liniștii*.

„Întotdeauna am fost fascinat de femei și le-am iubit”. „...consider că starea naturală a oricărui mare artist este să iubească, să fie veșnic îndrăgostit”. Astfel, două dintre cele cinci motive despre care Vinicius spune că l-au adus la viață, sunt legate de experiența imediată – și transfigurabilă artistic – a iubirii. „Fluxul emoțional al acelei întâlniri ... s-a transformat în energia poetică care face obiectul poemelor cuprinse în secțiunea a doua a volumului cel nou – *ninalbertanina* – și nu numai; altele, ce-și au miezul în aceeași poveste, dar, ulterioare ei, un fel de re-memorări și câteva mail-uri schimbate între noi, pe parcursul a vreo trei ani, apărând, fulgurant, și în cea de-a treia secțiune, intitulată *despre tu*. ... Iar despre experiența numărului cinci, destul de recentă, nu voi spune decât că ea se regăsește în volum sub forma unui singur, mai amplu, poem, structurat în 12 părți și purtând titlul *motanul casei – manual de utilizare*, plasat în penultima secțiune a cărții, denumită *insațiabil instant instabil*.” Astfel, poezia își dezvăluie și rolul de actualizator al experienței nemijlocite, depozitar al emoției cu capacitate de activare artistică și de transmitere a ei către terți; o metodă eminentă de împărtășire a supremului frumos al vieții.

Premiată la Festivalul Mircea Ivănescu de la Sibiu, din iulie 2012, ca fiind cartea de poezie a anului 2011, culegerea lirică din cei nouă ani de viață comentată aici reprezintă un eveniment literar, tot așa cum poezia lui Paul Vinicius marchează un loc puternic personalizat în peisajul viu al literaturii române actuale.



## Cu Dante în Purgatoriu (III)

Laszlo Alexandru

Aș vrea să insist arătând că centrul de importanță și de semnificație al Purgatoriului se află în cântul XVI, adică la jumătatea întregului univers construit de poetul italian. Aici, în al cincizecilea cânt al *Divinei Comedii*, găsim temelia învățării lui Dante: ce anume a vrut el să ne spună cu prisosință. Ceremonialul e practic același ca peste tot: protagonistul ajunge pe o cornișă, vede un anumit păcătos, îl întreabă cine este, cine se mai află alături de el și realizează astfel o prezentare în sinteză a respectivului păcat. Totodată face o panoramă a evenimentelor prezente și trecute, a personajelor reale, istorice, literare sau mitologice, a tot ceea ce se știe și se cunoaște. Ei bine, în cântul XVI, sufletul de referință este Marco Lombardo, altminteri o figură istorică ștearsă, identificată cu ezitări de comentatori. Marea întrebare pe care Dante i-o adresează e următoarea: care este cauza răului pe Pământ? De ce atâtea spirite damnate, de ce această avalanșă de păcătoși?

*“Lo mondo è ben così tutto deserto  
d’ogne virtute, come tu mi sone  
e di malizia gravido e coverto;  
ma priego che m’addite la cagione,  
sì ch’i’ la veggia e ch’i’ la mostri altrui;  
ché nel ciel uno, e un qua giù la pone.”*  
(Purg. XVI, 58-63)

Unii așază cauza răului în ceruri, alții pe pământ. Care este realitatea? Căci dacă vom ști de unde provine păcatul, vom putea apoi să-l combatem, să-l eliminăm. Spiritele de dincolo sînt mai luminate la minte decît noi, cei care încă trăim. Sînt datoare să ne învețe cum să procedăm. Iar Marco Lombardo îi explică următoarele lucruri. Muritorii îi atribuie Cerului toate evenimentele de pe pământ. Or această explicație e mincinoasă. Există liberul arbitru: Dumnezeu ne-a creat și ne-a dat drumul în lume. Noi sîntem responsabili de viața noastră, de destinul nostru, de opțiunile noastre. Dacă n-ar fi așa, n-ar avea rost Infernul sau Purgatoriul. Așadar pedeapsa și recompensa depind de alegerea noastră, a fiecăruia. Sîntem investiți cu liberul arbitru, în baza căruia ne luăm deciziile, dar apoi sîntem și răspunzători pentru ceea ce am ales.

*“A maggior forza e a miglior natura  
liberi soggiacete; e quella cria  
la mente in voi, che ‘l ciel non ha in sua cura.  
Però, se ‘l mondo presente disvia,  
in voi è la cagione, in voi si cheggia;  
Je io te ne sarò or vera spia.”*  
(Purg. XVI, 79-84)

Asta este învățătura principală: oamenii acționează liber și sînt răspunzători pentru ceea ce fac. Iar Marco Lombardo își continuă explicațiile, care dobîndesc o dimensiune mult mai amplă, devin aproape un curs academic prin evoluția înlănțuită a ideilor. Sufletul uman a fost creat simplu și jucăuș, ispitit de plăceri la început. Sîntem mai înclinați spre păcat, fiindcă spiritul e ușuratic. Așa că e nevoie de legi care să ne guverneze în mod rațional, să ne îndemne să mergem nu după plăceri, ci după reguli. Bine, legile se fac, dar cine are grijă ca ele să fie respectate? Care sînt acele instituții? Niciuna, din păcate! Rădăcina răului e îngropată în adîncurile individului, care nu-și asumă corect liberul arbitru. Dar ea este legată și de organizarea politică a realităților din jurul nostru. În Evul Mediu se știe că erau două mari puteri, Biserica și Imperiul, Papa și Împăratul, aflați într-o luptă permanentă. Marea dezbatere de-atunci asta a fost: cine e

mai important? De aceea s-au creat și două partide politice, guelfii și ghibelini. Era o confuzie instituțională, după cum notează poetul. Interferența dintre puterea civilă și puterea religioasă a dus la decăderea Romei, la cearta dintre creștini, care nu mai știau de cine să asculte, de puterea seculară ori de cea bisericească. Problema trebuia rezolvată. După cum explică Marco Lombardo, Roma avea odinioară două astre luminoase, care iluminau ambele căi, pe cea a lumii și pe cea a Domnului (*“l’una e l’altra strada / facean vedere, e del mondo e di Deo”*, XVI, 107-108). Apoi unul (Papa) l-a stins pe celălalt, i-a uzurpat puterile, iar spada s-a întîlnit cu bastonul episcopal; puterile s-au contopit nociv. Acest aspect produce efecte teribile, fiindcă unul a ajuns să nu se mai teamă de celălalt (lipsește separația puterilor în stat, am spune cu terminologia noastră). În ziua de azi, își continuă personajul medieval analiza, Biserica de la Roma, întrucît a confiscat puterea civilă și a alipit-o ilicit la cea religioasă, a căzut în noroi. Iar protagonistul călător îl completează: ai dreptate, Marco, acum pricep de ce Leviții (tribul ebraic din care proveneau preoții) au fost excluși de la stăpînirea de bunuri: pentru a se limita doar la practicarea cultului.

Dante își prezintă de altminteri soluția politologică, pe aceleași coordonate, și în tratatul *Monarhia*. El ne spune că ambele puteri instituționale sînt extrem de importante, sînt ca Soarele și Luna. Dar Împăratul trebuie să aibă grijă de trupurile noastre, iar Papa să vadă de sufletele noastre. Dacă există această concluzie, la fel cum cele două astre cerești colaborează pentru a ne lumina calea în momente diferite, tensiunile se dizolvă. Însă dacă Papa vrea să ne conducă în activitățile de zi cu zi, sau Împăratul vrea să strîngă dările și impozitele de la mănăstiri, se creează această interferență. Problema politologică este legată de suprapunerea instituțiilor. Nu e clar cine ne comandă, iar atunci facem ce vrem, uităm că avem liberul arbitru, comitem păcatele, nu le regretăm și ajungem pe calea pierzaniei. Iată centrul de semnificație al Purgatoriului, temelia întregii structuri pe care poetul își înalță învățămintele. După cum se constată, avem o strînsă împletire de argumente istorice, politice, etice, administrative și teologice, care vin să constituie ansamblul edificului.

Eu unul am urmat această cale structurală pentru a vă face cunoscut sistemul. Dar firește că pot fi parcurse și alte poteci în prezentarea poemului. S-ar putea selecta o înșiruire de personaje notabile, sau de artiști reprezentativi. *Purgatoriul* este o carte unde arta e la mare preț, în diversele sale forme de manifestare. Avem pictori, poeți, miniaturisti, muzicieni. Ne confruntăm cu dezbatere despre finalitatea artei, despre specificul artelor. Dacă am urmări aceste boabe de mărgelă, ale figurilor artistice care se perindă, l-am putea aminti pe muzicianul Casella, din cântul II. Îl avem pe pictorul miniaturist Oderisi da Gubbio, admirat de Dante în cântul XI. Îl vedem pe Virgiliu, care e călăuză protagonistului și îl îndrumă pînă aproape de Paradisul Pămîntesc, de unde este preluat de Beatrice. Ascultăm mărturiile emoționante ale poetului latin Stațiu, care tocmai și-a încheiat purificarea și îi însoțește pe cei doi o vreme, în ascensiunea spre Paradis. Îl auzim pe Sordello, un trubadur foarte îndrăgît de Dante, pe Bonagiunta Orbicciani, un poet contemporan dintr-o grupare artistică diferită, care însă dezbate despre trăsăturile specifice ale curentului “dolce stil novo”, sau pe Guido Guinizzelli, însuși părintele acestei direcții literare în care se include și Dante. Ni se face o scurtă prezentare a activităților, a preocupărilor, a obsesiilor lor estetice. Poetul provensal Arnaut Daniel își recită penitența folosindu-se de propriul grai între timp dispărut. Ce au toți aceștia în comun? Cunoaștem probabil numeroși artiști din ziua

de azi. Cum sînt ei? Foarte aroganți, foarte mîndri, cu nasul pe sus! Două mari vedete nu încap în aceeași încăpere! Ei bine, la Dante, în Purgatoriu, încap, fiindcă acolo au în comun umilința. Dacă nu s-ar fi umilit, ar fi sfîrșit în Infern (unde e de asemeni plin de personalități semnificative). Casella îi cîntă din scripcă lui Dante, îl face să uite unde se află, dar apare imediat Cato și îi alungă pe toți, le reamintește datoria pe care o au, lansează implicit un mesaj împotriva “artei pentru artă”. Opera artistică trebuie să ne ajute la curățarea sufletului, nu să ne distragă, prin frumusețea ei, de la obligațiile vieții virtuozite. Sau miniaturistul medieval Oderisi da Gubbio, cînd Dante începe să-l laude entuziasmat, îi răspunde cu multă modestie: frate, hîrțile pictate de Franco Bolognese, concurentul meu, sînt mai zîmbitoare; el e onorat acum de toată lumea, și eu doar în parte. A crezut Cimabue, cel faimos, că e cel mai bun în pictură, iar acum Giotto e la modă, încît fama primului e deja întunecată. Degeaba se închipuie vreunul mai mare. Peste doi ani, peste zece ani, peste o sută de ani va veni următorul. Trebuie să avem mereu în fața ochilor această conștiință a relativității și umilința. Chiar celebri fiind, dacă ne pierdem smerenia, nu vom ajunge nici măcar în Purgatoriu. Acesta este avertismentul transmis de toți artiștii pe care-i întîlnim acolo.

*“«Frate», diss’elli, «più ridon le carte  
che pennelleggia Franco Bolognese;  
l’onore è tutto or suo, e mio in parte. (...)  
Credette Cimabue ne la pittura  
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,  
sì che la fama di colui è scura.  
Così ha tolto l’uno a l’altro Guido  
la gloria de la lingua; e forse è nato  
chi l’uno e l’altro caccerà del nido.  
Non è il mondan romore altro ch’un fiato  
di vento, ch’or vien quinci e or vien quindi,  
e muta nome perché muta lato.”*  
(Purg. XI, 82-84; 94-102)

Așadar nu greșește Jacques Le Goff cînd spune că *Purgatoriul* dantesc constituie în literatură proiectul cel mai complex de reprezentare a instituției respective. Pe baza poemului au fost realizate apoi numeroase picturi, sculpturi sau adaptări. Dante este un minunat inginer al universurilor fictive și un mare arhitect. Iar după ce am constatat toate acestea, vom putea merge să admirăm cuvintele și să analizăm strategiile stilistice, rimele, metaforele – dintre care unele sînt buimăcitoare. Dante e totuși cel mai mare poet al culturii italiene.

Dar am vorbit mai bine de o oră și, după cum constatați, nu m-am referit aproape deloc la partea de literatură a *Purgatoriului*. Ci doar la acest proiect impresionant, unic în felul lui, care și azi ne captează atenția, fiindcă are la temelie sa un grup de valori etice, care poate că ne frămîntă și pe noi. Cum să facem pentru a ne mîntui? Sau cum să facem pentru a fi mai buni? (Indiferent dacă mai credem sau nu în mîntuire.) Cum să trăim mîine mai bine decît trăim azi? Noi în sinea noastră. Noi cu ceilalți. Care este traseul pentru a ne îmbunătăți viața? La orice vîrstă, în orice secol. Dante ne oferă un șir de soluții. Cheia principală este cea la care revin acum, fiindcă este aceeași cu care am pornit la drum, în prezentarea mea de azi, și anume pasajul din Evanghelia după Matei: “Oricine se va înălța, va fi smerit; și oricine se va smeri, va fi înălțat”. Umlința ne împinge înainte. Aroganța ne doboară.

Vă mulțumesc.

*(Conferință susținută la Clubul Saeculum din Beclan, joi, 26 aprilie 2012)*



## Emilia Faur

Scrise la numai 21 de ani, versurile Emiliei Faur (studentă la facultatea clujeană de filozofie) mă fac să sar de pe scaun și să apuc, din bibliotecă, volumașul *Verbele auxiliare ale inimii*, de Esterházy Péter: la ambii autori, pe atât de puțină hîrtie, atîta sintaxă elaborată, atîtea voci despărțindu-se/ împreunîndu-se, coral, împotriva morții, împotriva uitării, a ineficienței *memo-rii* (valabile încă pe aceste locuri) *orale*. Dacă Esterházy n-a mai scris nici un roman de asemenea incandescentă, îi urez Emiliei să nu-și trișeze înzestrarea (genetic-) poetică. (Ștefan Manasia)

21

"De la mine ai supt carnea și oasele și sângele și apa și-ai devenit om și dintr-o simplă femeie știu acum că se pot naște oameni mari sau mai bine spus o entitate, un viitor unii trăiesc prea mult alții prea puțin și totuși cei ce trăiesc așa mult parcă nu merită să o facă de-asta eu spun că trăiesc prea mult cât e de greu să fii femeie pe pământ."

&&&

în dulapul bunicii miroase a naftalină și-a săpun de casă  
o să punem tot în cutie, zic și-o să le trimitem la second

/pe când lumânarea încă arunca un dinte de aur până în carnea de pe obraz și varul se usca încet și-ncepea să miroasă/

deja deschideam dulapul s-adulmecăm ultim-amintire  
o să punem tot în cutie, ziceam

/și lumânarea începea să tremure ca și cum bunica sufla în ea să o stingă așa cum stingi o lumânare de pe tort în ultima zi de an în următoarea zi de viață/

și-o să le trimitem, ziceam

/și lumânarea se topea ca o bomboană în gura unui copil fără dinți ca și cum gingiile ar fi suficiente ca să-nveți să spui câteva cuvinte molfăind/

și bunica încă sufla din lemnii toracelui dând lecții de gramatică și eu ascultam molfăind și nepoții de câteva luni mâncau bomboane de pe tava cu cozonac

/și lumânarea se topea ca o bomboană/

o să le trimitem la second, ziceam și mângaiam hainele cu miros de naftalină și săpun de casă ca și cum aș fi atins o piele ca și cum ea ar fi existat de două ori în aceeași încăpere.

/și lumânarea încerca să m-ajungă din geam de parc-aș fi simțit că e caldă când de fapt mirosea a ars/

&&&

Am ieșit afară în maieul negru și era noapte și era vară și tremuram de frig și-mi aminteam de zilele de iarnă când ieșeam în curtea facultății și mirosea a iarnă, puteam să miros și acum zăpada, vântul mirosea a zăpadă gazonul era acoperit de zăpadă și era alb ca amoniul ca pereții de spital. Ea era întinsă între dantele din anii 1932, în fașa cusută la mașina cu pedale

și fusul ce trece repede printre ațe și fusul ce nu se oprește și-o coase acum între dantele miroase a zăpadă și-a formol miroase mai mult a zăpadă.

și eu eram în curtea facultății și ea în 1932 și ei au venit să vadă și să spună nu-i așa ! ? că mâine mergem și azi aici-aici stăm

„șsst facem liniște să doarmă odată  
Șsst facem liniște de-odată”

Aici-aici stăm acolo-acolo stă

„și-o legănăm și cântăm printre lacrimi”

și nu dincolo.

Dar eu nu, eu zic, eu vă zic: eu sunt în curtea facultății și ea în 1932.

&&&

Cerul ca o cârpă-nmuiată-n vaselină pusă la uscat pe firele de troleu și eu departe - mi se pare că-mi amintesc cum urcam dealul acoperit cu paie și pădăii și cum păreau toate amestecate, întoarse cu susu-n jos și cu josu-n sus și ei aplecați scormonind cu unghiile după cartofi eu sunt aici-aici, le ziceam



să vă număr și să v-așez în lădiță pe rând că-s tânăr.  
de peste deal cerul era ca o cârpă-nmuiată-n vaselină pusă la uscat pe firele de curent

/zzzzzzz făceau firele toate ca și cum ar trece de-aici acolo sau de-acolo aici imperceptibil/

și eu treceam și mă găseam în piață mărășească mirosind cartofii într-o confuzie de nume

/ și lumânarea încerca să m-ajungă din geam de parc-aș fi simțit că e caldă și tava-mi ardea degetele în timp ce traversam holul dinspre bucătărie în miros de pireu/

&&&

sunt locuri unde te duci de unul singur și nu le arăți nimănui ca să nu simți vreodată că lipsește cineva, i-am zis și filtrul de cafea bolborosea, vasele trosneau sub mâna ei, golea tava de cozonac și punea vinul și gheața trosnea printre degete ca și cum ar ploua

"pune tava asta la ușă", mi-a zis "poate-i e foame și vine cum îl chemăm pe tata când iese de la servicii și știe să miroasă casa"

dar eu eram deja la dulap atingând hainele ca și cum aș atinge o piele "Emilia", mă striga







## interview

# “Eu socotesc și dovedesc că limba aromână este o limbă de sine stătătoare în familia limbilor romanice”

de vorbă cu poetul Dina Cuvata (Macedonia)

Ion Cristofor - *Originea aromânilor este disputată, dar cei mai mulți istorici și filologi consideră că ei descind, ca și dacoromânii, meglenoromânii, istroromânii din protoromâni. Academicianul Matilda Caragiu Marioțeanu consideră că „Aromânii sunt dintotdeauna sud-dunăreni. Ei sunt continuatorii populațiilor sud-est-europene romanizate (macedoneni, greci, traci, iliri) sau colonizate de romani, în timp ce T. J. Winnifrieth afirmă că: „...dacă vrem să vorbim despre aromâni (vlahi), trebuie să începem cu Olimpia și Filip ai Macedoniei”. Care este opinia dumneavoastră referitoare la originea aromânilor?*

Dina Cuvata - Eu de la bun început vă spun că nu sunt de formație nici istoric și nici filolog și că vorbesc doar ca un activist în domeniul deșteptării naționale a aromânilor, activist care a făcut foarte multe pe plan literar, mai ales în domeniul traducerii și publicării mai multor mari creații literare universale. Chestia cu “protoromânii” este o invenție românească, inventată ca să poată ieși din încurcătura în care au căzut. Ce-i aia “protoromâni”? Poate că vor să zică “protoromanii balcanici”, dar n-au avut curajul de așa ceva fiindcă “știința” românească, și mai ales filologia și istoria, este mai mult bazată pe fanariotism și “dragoste” față de greci și de albanezi decât pe fapte. Matilda Caragiu Marioțeanu a avut dreptate, dar și ea nu s-a exprimat deschis, așa cum ar merita faptul. Ea a așteptat să fie aleasă academician și a fost aleasă, așa că și ea a simțit că are o “datorie” față de “știința” românească. Are dreptate stimatul T. J. Winnifrieth, dar cine l-a luat în seamă?

Care este adevărata poveste? E cunoscut faptul că Regatul Macedoniei a fost ocupat de romani în anul 148 înainte de Hristos și a fost transformat în colonie. Se știe, din istorie, care a fost soarta popoarelor care au căzut sub regimul de colonie. Romanii au adus armată, au înființat colonii în care, cu timpul, au fondat orașe de unde a radiat o cultură, dar mai mult a radiat și s-a lărgit limba latină, cunoscută mai târziu ca “vulgata”. De la 148 e. n. și până la anul 107, când Traian a ocupat Dacia, au trecut 255 de ani. Nu-i puțin acest timp astfel că putem afirma că s-a făcut și o bună asimilare, adică latinizare - o directă latinizare a popoarelor ocupate sau că s-a petrecut o mutare în aceste teritorii a altor populații deja latinizate. Din timpul acesta au rămas multe toponime, cam în toată zona Balcanilor de la sud de Sava și Dunăre, prin Istria, Dalmația, Bosnia, Muntenegru, Albania, Tesalia, Epir, Macedonia, Tracia, Mezia. Mai remarcăm și faptul că pe la anul 40-44 după Hristos, când a venit apostolul Pavel în Macedonia, el a găsit acolo mulți oameni pauperizați, vorbitori de limbă latină. Deci într-un răstimp de 192 de ani, de la transformarea Macedoniei în colonie și până la venirea apostolului Pavel în Macedonia, latinii și-au văzut bine de treabă și astfel Macedonia, Tesalia,

Epirul și Tracia au fost deja latinizate. Din aceste provincii a pornit și Legiunea a V-a, Macedonica, cea care a participat la ocuparea Daciei. Aici, trebuie subliniat că acest răstimp “istoricii” și “filologii” români îl pierd și de el nu vor să audă. Sincer spus, ei îl lasă grecilor, pentru că nu pot să spună că populațiile Macedoniei, Tesaliei, Epirului, Traciei au fost latinizate deja când s-a pornit războiul de ocupație al Daciei. Deci, se pune întrebarea, după mine logică, dar nu și pentru “știința” română: Care sunt acele popoare astăzi? Unde sunt acei macedoneni latinizați? Unde sunt acei tesalioți latinizați? Unde sunt epiroții latinizați? Unde sunt tracii latinizați? După “știința” istoriei românești ei nu se văd. Din contră, ei sunt și există și azi, dar ei au “coborât” acolo undeva prin secolele al VI-lea, al VII-lea, sub presiunea popoarelor migratoare: avarii, cumanii, slavii etc. Sunt aromânii care până astăzi au rămas pe locurile lor și așteaptă ani mai buni ca să-și înființeze un stat al lor! Teoria “istoricilor” români cu latinizarea și mai ales cu coborârea românilor în Balcani seamănă cu teoria ungarilor când aceștia spun că atunci când au venit ungurii pe teritoriile Transilvaniei nu era nimeni. Dar dimineaa, după un bun ospăț, caii lor au dispărut! Se pune întrebarea: cine le-a furat caii? Așa se întâmplă și cu chestiunea Macedoniei și cu latinizarea populațiilor din Tesalia, Epir și Tracia. Eu nu pot să mă laud că aș cunoaște atât de bine istoria românilor, dar din câte am citit niciunde nu am văzut un capitol referitor la ce s-a întâmplat cu populația Macedoniei. Atunci reiese de la sine faptul că toate populațiile Macedoniei, Tesaliei, Epirului și Traciei au fost formate din greci și grecii sunt și azi și grecii trebuie să fie și mai încolo. Bine, bine, dar cum facem că mai sunt și alții care spun cum stă adevărul? Asta rămâne să le fie cu păcat oamenilor de “știință” din România.

- După unii lingviști, limba aromână este o limbă aparte din grupul limbilor romanice. Alți lingviști o consideră ca fiind un dialect al limbii române, împreună cu dialectele dacoromân, meglenoromân și istroromân. Matilda Caragiu Marioțeanu, academician de origine aromână, crede că aromâna este un dialect al protoromânei. Dumneavoastră ce opinie împărtășiți despre limba pe care o cunoașteți?

- Am afirmat, mai sus, că Matilda Caragiu Marioțeanu a spus ceva, dar nu a spus totul. Am zis adineauri că toată chestia asta cu “protoromâna” e o invenție proastă, menită numai și numai să se spună ceva, ca să le dea dreptul grecilor la ocuparea teritoriilor care sunt patria milenară a aromânilor. Bineînțeles că eu socotesc și dovedesc că limba aromână este o limbă de sine stătătoare în familia limbilor romanice. Dacă ar fi numai un dialect al limbii române, atunci se pune întrebarea: de ce toate exemplele pe care le dau filologii români din

limba aromână sunt și traduse în paranteză? Fiindcă sunt aceleași? Nu, fiindcă sunt altele și ei știu foarte bine că trebuie să fie traduse și în română. De ce Academia Română a publicat câteva dicționare român-aromân - ale lui Ștefan Mihăileanu (1900), Ioan Dalametra (1906), Tache Papahagi (prima ediție în 1963, ediția a doua în 1974)? De ce sunt publicate multe cărți cu texte paralele în aromână și în română? Sunt publicate dicționare român-moldovean, român-oltean etc.? Nu sunt. Iarăși, voi afirma că oamenii de știință din România fac cum fac dar toate le lasă în posesiunea grecilor. Dacă aromâna nu e o limbă, dacă nu are o istorie proprie, dacă aromânii au coborât din România, atunci nu au ce căuta pe locurile pe care sunt astăzi sub ocupație grecească, ocupație “câștigată” cu ajutorul binevoitor al românilor la Conferința de pace din București din anul 1913.

Avem și noi, în Macedonia, un oarecare prof. dr Petar Atanasov, de origine meglenit, mare propagandist român, care ne “sfătuiă” la anul 1991, când am început emisiunile în aromână: “Ce o să faceți voi cu limba aia a voastră, care a existat numai în folclor și a dat doar câteva probe de literatură? Unde puteți voi să aveți și să citiți marile creații literare universale, care sunt și un reper pentru capacitatea unei limbi? Unde puteți voi să-l aveți pe un Homer, un Shakespeare, un Dante etc?” Chestia asta m-a pus pe gânduri: Să fie adevărat că în limba aromână nu putem noi să avem tradusă o *Iliada*, o *Odiseea*? Așa cum mă gândeam eu, ca prostii, am stat o zi la îndoială și am început cu traducerea *Iliadei* lui Homer. Bineînțeles din română, fiindcă greaca veche nu o cunoașteam. Dar, totuși, și din acest punct de vedere mi-am zis: Dacă aveau românii o *Iliadă* a lor, ia să văd eu cum sună în aromână. Zis și făcut. După un an și ceva de muncă stăruitoare, stând în fiecare zi mai mult de cinci-șase ceasuri la masă, am avut în mână traducerea *Iliadei*. Am stat și am bătut-o la mașina de scris. Am găsit pe cineva binevoitor și a transcris tot materialul pe computer. L-am rugat pe un bun prieten, pe Stere Paris, din București, care a găsit modalitatea ca să fie publicată *Iliada* în aromână. Asta a fost prin iunie 1997. Când am venit la Scopje și i-am dat un exemplar domnului profesor Petar Atanasov, s-a făcut galben la față. Numai atât a putut să spună: “Și asta ai făcut-o!” și nimic n-a mai spus altceva, a luat exemplarul și a plecat. Ar trebui să mai spun și faptul că, prin comparație cu numărul de cuvinte care sunt date în traducerea *Iliadei* de către George Murnu, în traducerea mea în aromână sunt mai puține cuvinte “necunoscute, fabricate” din necesitatea adaptării traducerii în hexametri.

Am tradus și publicat apoi și *Odiseea*, *Eneida* lui Vergiliu, *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri, *Cântecul Nibelungilor* și Biblia. Așa i-am dovedit lui Petar Atanasov și multor români neîncredători că limba aromână este tot atât de bogată în resurse cât este și limba română.

- Din câte știu, Macedonia, spre lauda ei, i-a recunoscut pe aromâni, oficial, ca minoritate. Cum apreciați acest fapt, în comparație cu alte țări balcanice?

-Așa este, spre lauda ei Macedonia i-a recunoscut pe aromâni ca minoritate. După definiția din preambulul Constituției, noi, aromânii, suntem considerați ca “parte din poporul aromân”, așa cum sunt tratate toate minoritățile care sunt recunoscute în Constituție.

Faptul acesta este un foarte mare câștig în mișcarea de redeșteptare națională a aromânilor. Eu



sunt bucuroși că sunt unul dintre activiștii care am contribuit cel mai mult pentru câștigul acesta. Și, desigur, au contribuit și presiunile care le făceau mulți dintre oamenii de "știință" din Macedonia și mai ales românii sau românofilii și atunci și mai târziu, chiar și azi. Avem astfel în mână un document conceput în spirit modern, în circumstanțele europene de azi. Avem prin acest document un exemplu frumos, merit să arate europenilor și în special instituțiilor europene că așa trebuie să procedeze și Grecia (cu cele peste 2,5 milioane de aromâni) și Albania (cu 800.000-1.000.000 de aromâni), și, dacă vreți, și România, țară în care trăiesc peste 200.000 de aromâni.

*-Care sunt drepturile și libertățile aromânilor în Macedonia, țară în care care, din câte știu, se sărbătorește la 23 mai ziua națională a aromânilor și meglenoromânilor, ca niște cetățeni fideli ai Macedoniei?*

- Noi, aromânii din Macedonia, avem emisiuni în aromână la Radio Macedonia în fiecare zi câte 30 de minute și la TV Macedonia, pe programul II, de trei ori pe săptămână (luni, miercuri și vineri) câte 30 de minute și o duminică, lunar, câte un ceas. Acolo unde sunt mai mult de 15 copii la școlile primare, aromânii au voie să aibă cursuri de două ori pe săptămână, câte o oră. Au fost publicate un Abecedar și o Carte de citire pe banii Ministerului educației. Au fost angajați și învățători în câteva centre urbane ca Știp, Bitolia și Crușevo. La Ministerul pentru educație și știință există o direcție pentru dezvoltarea educației micilor minorități. Ministerul de cultură are o direcție specială pentru cultura micilor minorități. Dar aceste două instituții sunt mai mult formale decât funcționale și de folos. Asta se întâmplă și din cauză că nu au fost aleși acolo oameni dinamici, care vor să facă ceva cu adevărat. Dar sunt convins că vor veni și alte garnituri la minister și sper că lucrurile se vor schimba în direcția cea bună. De la Ministerul culturii sunt finanțate câteva cărți anual și e susținută o revistă de 16 pagini, din care apar patru numere anual. Sunt finanțate și alte manifestări culturale, în funcție de aprobarea unor proiecte ce sunt depuse la selecția de la Ministerul culturii. Desigur, sunt puține drepturile câștigate în Macedonia, în comparație cu necesitățile aromânilor, dar totuși acestea sunt mari în comparație cu situația din Grecia și Albania, unde nici la ceasurile cele mai mici din noaptea aromânii nu au dreptul să viseze la așa ceva. Sperăm însă că vor veni și zile mai bune, mai multă bunăstare economică și că atunci vom avea și noi, aromânii, mai multe.

*- Desigur, faptul că Macedonia a recunoscut minoritatea aromână e un semn de democrație, de viziune politică înțeleaptă, cu adevărat europeană. În ce măsură credeți că acest exemplu va fi urmat și de alte țări din jur?*

- Eu unul nu sunt deloc optimist că și celelalte țări din jurul Macedoniei vor urma exemplul Macedoniei, când e vorba de recunoașterea aromânilor și de câștigarea drepturilor ce li se cuvin. Uite, în fond nici România nu-i recunoaște pe aromâni ca minoritate. Ar fi o mare oportunitate dacă România îi va recunoaște pe aromâni ca minoritate și ei își vor câștiga mai multe drepturi. Cum România este membră a Uniunii Europene, aromânii vor putea dobândi mai mult ajutor și vor avea posibilitatea să fie o punte de legătură cu celelalte țări în care ei trăiesc - Grecia și Albania. Dacă în România aromânii vor avea drept la slujbă bisericească în aromână, dacă în fiecare localitate unde



Poetul Dina Cuvata

sunt un număr mai mare de aromâni (și sunt localități de felul acesta), și aromânii vor avea mai mulți preoți, ei se vor organiza într-un Episcopat aromân în cadrul Patriarhiei române. Atunci episcopatul acesta ar putea să se întindă și în Grecia. Macedonia, Bulgaria și Albania. Dacă în România se vor înființa una sau două centre culturale sau instituții științifice susținute cu fonduri europene, ele vor avea tot interesul și posibilitatea să se extindă și în Balcani - mai ales în Grecia și Albania, unde sunt un mare număr de aromâni. Dacă se va înființa și o Universitate, cu numai câteva linii de studiu, acestea cu timpul vor avea posibilitatea să aibă filialele lor în Grecia și în Albania. Atunci și limba aromână va avea posibilitatea să se confirme ca limbă de educație. Eu unul am speranța că așa ceva se poate face, dar este necesară o mai mare susținere și ajutor din partea României și a Uniunii Europene.

*- Sunteți un poet recunoscut, care publicați în aromână și în macedoneană. Ce credeți despre literatura care se scrie în această limbă minoritară?*

- Da, sunt un scriitor cunoscut ca fiind creator în limba aromână. Cărțile mele mi-au adus calitatea de membru al Uniunii scriitorilor din Macedonia. Deși scriu și în macedoneană, sunt recunoscut ca scriitor în limba aromână și acest fapt este încă un gest de recunoaștere a existenței limbii noastre. Literatura în limba aromână are tradiție de vreo 200 de ani, dacă avem în vedere creațiile publicate în *Gramatica* lui Mihail Boiagi, apărută la Viena, în anul 1813. Avem colecția de 14 poezii a lui Mihail Nicolescu sub titlul *Flori din Macedonia*, publicate în *Gramatica aromână* de Massimu în 1862, deci exact acum 150 de ani. Prima carte de poezii a fost publicată în 1893, de Constantin Cosmu, a doua *Ficurarlu de la Find*, a lui Petru Vulcan, datează din 1897 etc. Acum zece ani am publicat o antologie a poeziei aromâne unde, de bine, de rău, am selectat 65 de nume de poeți. Mai sunt și câțiva care au scris numai proză, teatru etc., astfel că avem o cifră de mai mult de 100 de scriitori aromâni. Azi sunt activi circa 30 de scriitori în aromână. Poeziile și proza publicată de scriitorii aromâni sunt folosite la redactarea manualelor în aromână, așa că și-au găsit și rolul lor educativ. Până acum au fost traduse peste 50 de cărți din alte literaturi în aromână, și aceste traduceri fac parte din literatura noastră. Au fost traduse și publicate și câteva cărți bisericești,

încât se poate spune că s-a dezvoltat și literatura bisericească, religioasă. Și pe această cale s-a îmbogățit fondul de cuvinte al limbii aromâne. Fără modestie, cred că multe literaturi scrise în limbi oficiale s-ar bucura să aibă creații de valoarea celor scrise în limba aromână!

*- Știu că există foarte multe discuții în contradicție despre ortografia pe care o folosesc aromânii, în diversele țări în care aceștia locuiesc. În ce măsură credeți că ar fi necesară o ortografie unitară, cum sugerează domnul Cunia?*

- Dacă avem o limbă a noastră, aromână, dacă suntem alt popor atunci este normal să avem și o ortografie aromână. Faptul acesta este normal. Eu unul sunt adeptul mișcării acesteia încă din prima zi, ca unul care l-am ajutat pe profesorul Vasile Barba, de când a început publicarea revistei "Zborlu a Nostru". Se întâmpla în anul 1984, am luat parte la alcătuirea publicației și m-am luptat cu dârzenie pentru ortografia aromână. Cu faptul acesta sunt mândru. Așa este, avem o ortografie perfect adaptată limbii aromâne, adaptată la posibilitățile tehnice de azi. Nu știu de ce i se spune ortografia lui Cunia?! Aceste norme ortografice au fost stabilite mai înainte. Dacă vreți să știți, varianta domnului Cunia mai șchioapătă uneori. În cazul normelor propuse de dânsul nu sunt luate în considerare toate sunetele, mai sunt și alte variante, mai bogate în posibilitatea de a reda limba aromână, cu toate frumusețile ei.

*- Ați tradus numeroși scriitori de limbă română în Macedonia, dar și scriitori macedoneni în românește. Ce înseamnă pentru dumneavoastră această pasiune pentru traducere?*

- Da, timp de cam 30 de ani am tradus peste 20 de cărți din literatura română în macedoneană, iar în ultimii trei-patru ani am tradus patru cărți din poezia macedoneană în română și una din limba aromână. Pentru mine, traducerea înseamnă, în primul rând, o mulțumire față de limba română, pe care am învățat-o bine și care m-a ajutat foarte mult la însușirea multor valori universale în aromână. Am citit multe cărți de istorie, multe studii din trecutul aromânilor, cam 200 de studii le-am tradus în macedoneană și le-am publicat într-o revistă, "Documente", publicată sub egida Asociației științifice aromâne "Constantin Belemace". În acest fel,







am îmbogățit bibliografia despre aromâni cu mai mult de 150 de lucrări publicate în română, necunoscute la noi în Macedonia. Bineînțeles că traducerea și publicarea cărților a însemnat, pentru mine, și o îmbogățire intelectuală și culturală, fiind știut faptul că literatura română este bogată, cu o experiență de câteva sute de ani. Pentru literatura macedoneană, traducerea și publicarea atâtor cărți a însemnat o îmbogățire, dar și posibilitatea, prin reciprocitate, de a publica tot atâtea cărți în România.

- *Spiritul european înseamnă, înainte de toate, dialog și respect pentru valorile celuilalt. Cum apreciați din acest punct de vedere dialogul cultural dintre România și Macedonia?*

- Eu nu cred într-un spirit european. În Uniunea Europeană multe se spun, dar altceva se face. Eu sunt activ din prima zi de când a căzut comunismul în Macedonia. M-am întâlnit cu mulți reprezentanți ai ONG-urilor. Toți m-au întrebat de ce religie suntem noi aromânii. Când le spuneam că suntem ortodocși, nici nu se mai uitau la mine. Pe ei îi interesau doar musulmanii și țiganii. Pentru noi, aromânii, aceste organizații nonguvernamentale n-au făcut absolut nimic.

Din păcate, eu unul n-aș putea să spun că există un dialog între România și Macedonia. Toate câte se fac între scriitorii macedoneni și români, se fac pe linie de prietenie, și nu oficial, prin asociațiile scriitorilor. O delegație de la Uniunea scriitorilor din Macedonia a fost la București, în care am fost inclus și eu ca translator și ca membru al Uniunii. A fost semnat un protocol de colaborare, unde au fost stipulate multe și interesante lucruri. Dar, uite, acum după 20 de ani, pot să spun că nu s-a făcut absolut nimic. Conducerea Uniunii Scriitorilor din România pare interesată mai mult de relațiile cu țările din Occident decât de cele cu Macedonia. Să nu vorbim de vreun interes din partea Academiei sau a altor instituții de știință și cultură... Din păcate, nici oamenii de la Ambasada României din Scopje n-au manifestat un interes mai mare. Toate câte au fost făcute și se fac, cum am spus, se petrec numai datorită relațiilor personale ale unor scriitori. Oamenii de la Ambasada României habar nu au ce se întâmplă în domeniul literaturii. N-am să uit faptul că acum vreo zece ani și mai bine, la Ambasada României a venit domnul Nicolae Mareș, ca ambasador. M-am bucurat când am auzit că și el este membru al Uniunii Scriitorilor și mă duceam mult mai des pe la el. A alcătuit, în scurt timp, și o

mică dar bogată bibliotecă (din care, să fiu sincer, am furat și eu câteva cărți de care am avut nevoie și mi-au rămas și azi). La început părea să aibă și interes pentru literatura macedoneană. Când, într-o zi, m-am pomenit că domnul Mareș îmi spune: "Ce tot vorbești de carte, domnule Cuvata! Pe noi ne interesează carnea, domnule!" De atunci, eu nu am mai călcat pe la Ambasada României. Uite, vă dau încă un amănunt interesant: De 40 de ani se fac traduceri în română și în macedoneană, dar până astăzi nu s-a publicat o antologie a poeziei românești în Macedonia și, invers, o antologie a poeziei macedonene în România. Să nu mai vorbim de o antologie de proză sau de teatru etc. Nu e publicată nicio carte tradusă din dramaturgia românească. Nu a fost publicată nicio carte de studii din domeniul folclorului, cinematografului, etnologiei etc.

Așa cum stau lucrurile în domeniul literaturii, cam așa stau și în domeniul culturii în general. Sunt sigur că vinovații sunt în primul rând românii din pricina foarte marii lor apropieri de greci. Românii nu fac aproape nimic pentru o colaborare sistematică dintre România și Macedonia, poate și din cauza problemelor numelui Macedoniei cu grecii. Dacă se face totuși ceva, se face numai pe bază de prietenie dintre diverși creatori din domeniul muzicii, cinematografului, teatrului etc. Dacă nu ar fi fost renumita manifestare "Serile de poezie de la Struga", nici despre poezia română nu ar fi știut nimeni din Macedonia.

- *Ce ar fi putut să facă România pentru aromâni și n-a făcut?*

- Să fiu sincer, o așa întrebare am așteptat de mult, ca să pot să-mi spun tot aleanul pe care l-am strâns într-un răstimp de mai mult de 10-12 ani. Politicienii români, oamenii care erau la conducerea României, în ultima sută de ani, au avut în trei rânduri șansa să rezolve pentru totdeauna chestiunea aromânească, dar n-au vrut s-o facă din pricina fanariotismului. România a avut în mână această posibilitate mai ales în perioada Conferinței de pace de la București, din 1913. Diplomații români și-au făcut cel mai mare păcat cu aromânii și pentru două județe, Silistra și Caliacra din Dobrogea, România a vândut interesele aromânilor în loc să susțină formarea unei Republici a Pindului pe teritoriile aromânilor din Tesalia, Macedonia Occidentală și Epir.

În timpul Primului Război Mondial, România a mobilizat 10.000 de aromâni, din care 400 de ofițeri și subofițeri, ca să lupte contra rușilor.

Aromânii, și îndeosebi dascălii și elevii de la școlile române din Grecia, sub protectoratul francezilor, au proclamat autonomia Pindului, în anul 1917. Din păcate, diplomația României n-a recunoscut această creație statală a aromânilor, deși putea s-o facă. Diplomația românească nici n-a reactionat suficient de energic la represaliile la care au fost supuși aromânii după anul 1917. Noi, aromânii, nu avem niciun acces la documentele din acea epocă. Toate sunt puse sub embargo. Subiectul aromânilor este tabu la Facultatea de istorie, la instituțiile din domeniul istoriei. Despre câte au pățimit aromânii, cine vrea să se informeze, să citească cartea de poezii lui M. G. Samarineanu, *Tablouri din Fınd*, publicată în anul 1923, la Oradea. (A fost tradusă în aromână și în macedoneană și publicată sub titlul *Golgota armănească*, acum trei ani la Scopje.).

Diplomația românească n-a recunoscut nici Principatul Pindului, creat de Alcibiade Diamandi, cu mare susținere din partea Germaniei, și de guvernul Quisling din Grecia, în anul 1941. Mareșalul Antonescu, și el aromân de origine, n-a vrut să audă de așa ceva. Ba mai mult, principele Diamandi a fost chemat la București și băgat în pușcărie, bătut nebunește. A murit, după câțiva ani, tot în pușcărie. Chiar și astăzi, România nu face nimic pentru aromâni. Dimpotrivă, este cunoscut "cazul Grilakis", prin care Ion Iliescu i-a vândut pentru totdeauna pe aromâni, semnând un contract, pentru câteva milioane de dolari sau ce o fi luat, prin care se angaja că România nu se va amesteca în chestiunea aromânilor din Grecia.

Acum câțiva ani, domnul senator Boiangiu de la Craiova, într-o seară, stând la o bere în apartamentul lui din București, îmi spunea: "Noi, românii, mai avem multe de făcut cu grecii până să intrăm în Europa. După aia, vei vedea care este România!" Eu unul i-am spus că fanariotismul românesc nu va permite României să facă nimic. El a sărit ca ars și-mi spunea că nu-i niciun fanariotism în România. Uite, au trecut câțiva ani de când România a devenit membră a Uniunii Europene, dar eu n-am auzit ca vreun parlamentar român de la Bruxelles sau Strasbourg să vină și să acuze Grecia pentru faptul că nu-i recunoaște pe aromâni ca minoritate. Nu am auzit vreodată ca România să condiționeze intrarea Albaniei în Uniunea Europeană de acordarea de drepturi aromânilor, ca o minoritate importantă. Măcar asta putea s-o facă, s-o amenințe cu veto-ul la care are dreptul România în organismele europene.

- *O întrebare pentru scriitorul care sunteți: ce carte aveți în pregătire?*

- Pregătesc de mai mulți ani mai multe cărți, dar anii sunt grei, criza globală bântuiește peste tot. Așa că nu știu cum și ce voi realiza din câte am în plan și din ce aș dori să public. De fapt, pregătesc o carte cu poezii originale, ale mele, în aromână, precum și un dicționar francez-aromân, un dicționar albanez-aromân. Am de mai mulți ani în pregătire un manuscris al poetului Cola Babu, o carte de teatru în versuri, *Dispoti*. Mai sunt și alte proiecte, dar banii sunt tot mai puțini...

Interviu realizat de  
Ion Cristofor





# INFORMAȚIE

## despre actele de sabotaj din tipografiile importante din capitală (mai 1949 - februarie 1950)\*

Aurel Sasu

**A**m afirmat de mai multe ori, am scris de mai multe ori că, din păcate, în România n-a existat o rezistență prin cultură. Cel puțin, una pe care s-o știu eu. Una, dincolo de puținele exemple individuale care onorează doar memoria și conștiința celor ieșiți pe baricade. În rest, cine să fi reprezentat respectiva rezistență? Foștii membri plini și supleanți ai Comitetului Central al Partidului Comunist Român (Nicolae Breban, D. R. Popescu, Titus Popovici, Dinu Săraru), scriitorii activiști, vâtafii zeloși ai politicii partidului (Ion Dodu Bălan, Ion Brad, Mihnea Gheorghiu, Dumitru Popescu), clasicii literaturii române ducând trena... regimului totalitar (Mihai Sadoveanu, Zaharia Stancu), copiii teribili ai proletcultismului românesc (Aurel Baranga, Mihai Beniuc, Dan Deșliu, Paul Everac, Emil Galan, Nicolae Moraru, Ion Vitner), apologetii geniului carpatin (Nicolae Dragoș, Nicolae Dan Frunteletă, Adrian Făunescu, Corneliu Vadim Tudor), redactorii-șefi ai ziarelor de partid, absolvenții școlii de jurnalism de la Academia „Ștefan Gheorghiu”, grupul protocronist sau arestații la domiciliu, cărora paznicii le făceau cumpărături?

La Cluj, s-a făcut mare caz (preluat în varii anecdote jurnalistice) de greșeala voluntar/involuntară a unui jurnalist de la Făclia: „te teme de partid”, în loc de: „pe teme de partid”. Împrejurare plină de umor, întrucât bietul ziarist a rămas singur, atât în răzvrătirea sa (dacă a existat una!), cât și în ponoasele aduse de șugubeața greșală de tipar. Textul ce urmează atrăgea atenția asupra unei rezistențe colective și coordonate-organizate. O rezistență, în timp, redusă la tăcere prin măsuri de reprimare și control draconice. A se observa însă faptul că cei care-și riscă libertatea erau muncitorii tipografi în serviciul de zi și de noapte al scriitorilor. Scriitori care publicau, în liniște, Mitrea Cocor, Poștile măreției, Călătorie prin U.R.S.S. sau Cântec pentru tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej. O lectură, nu-i așa, plină de învățăminte! (A. S.)

Din numeroasele cazuri de defectări de mașini, stricări de materiale, întâzieri de apariție a diferitelor publicații, denaturări în textul publicațiilor etc., care au avut loc în acest interval de timp, au fost multe care nu pot fi explicate prin neglijență, uzură de mașină etc., ci sunt vădit acte de sabotaj, deși uneori sabotorii n-au putut fi dovediți.

La Tipografia „România liberă”, Nicolae Mohănescu, în ziua de 12 iulie 1949, a fost schimbat textul, într-un articol consacrat procesului de la Leipzig. În loc de „a putea” s-a scris „pute”. Vinovații de această denaturare a textului au fost zețarul Sipciu Alexandru și corectorul Lilian Lazarovici. S-a stabilit că Sipciu Alexandru este veșnic nemulțumit de situația economică. Deși membru de partid (din 1945), el împreună cu Brod Ion și Tonciulescu Alexandru fac agitație în rândul muncitorilor privitor la situația economică.

În ziua de 1 decembrie 1949, în ziarul *Sportul popular* s-a cules în loc de: „Uniunea sovietică”, „Ungaria Sovietică”. Din 22.000 exemplare, care au fost difuzate în capitală și provincie, au putut

fi retrase 12.000 exemplare. Vinovat este linotipistul Pavel D. Ion, fost legionar. A luat parte efectiv la ședințele legionare. Din 1940, întreține relații cu Paraschivescu Ștefan, fost șef de cuib din „Dacia Traiană”. Este membru de partid.

În ziua de 8 decembrie 1949, la același ziar, linotipistul Popa Gheorghe, scoțând corectura la scrisoarea adresată tov. Stalin, a cules în loc de: „dezrobirea țării noastre de armatele sovietice”, „zdrobirea țării noastre de armatele sovietice”. Această denaturare a fost descoperită înainte de tragerea tirajului. Popa Gheorghe duce o acțiune de instigare împotriva Partidului și a Guvernului, are și manifestări antisemite. El întreține legături cu niște elemente ca Munteanu I. Dumitru, Stănculescu Constantin și Picu Eugen, care duc o acțiune dușmănoasă de instigare împotriva regimului. Munteanu și Stănculescu își manifestă ura împotriva regimului nostru, afirmă că așteaptă ziua când va începe războiul și regimul va fi răsturnat de la putere. Ei duc o permanentă acțiune de discreditare a Partidului și Guvernului prin calomnii și instigări în rândul muncitorilor.

În ziua de 22 decembrie 1949, după sărbătorirea aniversării tov. Stalin, Munteanu cu alți lucrători au discutat la cantina instituției posibilitatea distrugerii U.R.S.S. de către americani. Munteanu a afirmat că, în ziua când vor veni ai lor la putere, va aduce toată instituția pentru a da jos portretele membrilor C.C. al P.M.R. și, în special, ale tov. Stalin. Munteanu duce o permanentă acțiune de instigare în rândul muncitorilor în problema salariilor, spunând că burghezia, „pe lângă salarii, mai dădea și gratificații la muncitori”. Munteanu duce și o agitație antisemită.

Stănculescu a afirmat că, atunci când se va schimba regimul, va fi din nou comisar de poliție și se va răzbuna pe comuniști. A arătat că o parte din mașinile linotip sunt ale foștilor patroni și că ele trebuie păstrate, pentru că aceștia le vor lua înapoi. În 1945, Stănculescu a fost adus de partid în Siguranța Statului, unde a fost demascat că a trădat, comunicând prințului Sturza, care era conducătorul unei organizații subversive, că va fi arestat. În schimbul unei sume de bani, l-a ținut pe Sturza ascuns la locuința lui.

La *Scrisul liber*, la lucrarea *Carnetului*, consacrat Gospodăriilor Agricole de Stat, s-au stricat 70.000 coale hârtie prin tipărirea defectuoasă a textului și numerotației. În atelierul de legătorie, s-au făcut greșeli la 2.000 carnete. În lucrarea *Borderouri de încasare Casa Scânteii*, s-au stricat 1300 coale, tipărindu-se defectuos numerotațiile. Vinovații sunt Orăcescu Mihail și Gheorghe Tudor. Primul avea ca sarcină să controleze aceste lucrări și n-a făcut acest lucru. Gheorghe Tudor s-a manifestat ostil regimului.

Linotipistul Bădescu Constantin, fost legionar, într-o scrisoare de felicitare primită la redacție din partea muncitorilor, pentru a fi transmisă tov. Stalin, a cules în loc de: „să ne trăiești, tov.

Stalin”, „să nu ne trăiești tov. Stalin”. Întrucât nu se poate presupune că a greșit, din moment ce literele N.U.N.E. după claviatura mașinii, nu sunt așezate una lângă alta, este vădit că schimbarea de text a fost intenționată.

În ziua de 7 ianuarie 1950, în ziarul *Fusul și suveica*, la articolul *A doua aniversare a R.P.R.*, în loc de: „datorită armatelor sovietice, conduse de genialul conducător I. V. Stalin, țara noastră a fost eliberată de jugul fascist”, s-a cules: „I. V. Stalin, țara noastră a fost eliberată de jugul armatelor sovietice, conduse de genialul ei conducător fascist”. Cazul a fost observat de un om de serviciu, care, întâmplător, a citit articolul și astfel, fiind sesizată redacția, nu a apărut nici un număr greșit. Vinovații sunt Gutman Maria, responsabilă ziarului, Faingold Jean, corector, și Răducanu Anton. Toți trei sunt membri de partid.

La „Arte Grafice nr. 1”, în ziua de 8 decembrie 1949, mașinistul Tudor Nicolae, lucrând la o mașină de tipărit, a lăsat cheia în siguranță și, în momentul pornirii mașinii, cheia a fost aruncată între roțile mașinii, provocând stricarea unei role și a pistonului mașinii. Nu a fost sancționat, pentru că i s-a dat crezare că defectiunea s-a produs din cauza grabei acestuia pentru a produce mai mult. (Aduș de la mine: cu ocazia judecării apelului făcut de Tudor Nicoale împotriva hotărârii de excludere a lui din partid de către subcomisia de verificare, comisia de verificare din aparatul C.C. a putut să se convingă că acest Tudor Nicolae este un dușman feroce al Partidului și regimului, că este un adevărat bandit și că lucrează cu alții împotriva noastră).

În ziua de 26 mai 1949, la lucrarea *Norme de verificare* au fost stricate 1.200 coale veline. Vinovați sunt mașiniștii Gulea Ioan și Sassu Simion, care au scos un clișeu și l-au pus în formă invers. S-a stabilit că Gulea Ioan a tipărit manifeste, când lucra la ziarul *Dreptatea* și, fiind prins, a fost internat în lagărul de la Caracal. Sassu Simion a fost legionar.

În ziua de 19 octombrie 1949, la *Carnetul agitatorului*, stereotipiștii Marina Constantin, Dumitru Constantin și mașinistul Constantinescu Ioan au întârziat calandrarea a 64 pagini, cât și turnarea plăcilor pentru rotative. Primul, fost legionar, duce o activitate antisemită și se manifestă ostil regimului, al doilea a fost exclus din partid, al treilea este membru de partid.

La Tipografia „Arte Grafice”, au fost identificate o serie de persoane suspecte: Sunder Ioan, zețar, de origine germană. În timpul războiului contra U.R.S.S., a avut misiuni în cadrul armatei germane. În 1944, s-a înscris în P.S.D. A lucrat voluntar la ziarul *Dreptatea*, tipărind manifeste împotriva conducătorilor mișcării sindicale. A fost internat în lagărul de la Caracal. Nevasta lui, Elena Zimmer, al cărei prim bărbat a fost legionar, în 1945 sfida și batjocorea membrii P.C.R. În 1946, s-a înscris în P.S.D., devenind, prin unificare, membră în P.M.R.

A fost exclusă din partid, la verificare.

La *Viața sindicală*, în ziua de 10 octombrie 1949, la mașina Vomag, s-a spart roata de la trăgătorul de hârtie. În ziua de 8 octombrie 1949, la mașina Fronchetal s-a rupt cuțitul de la fălțuitor, constatându-se că a fost lovit de un corp tare, care nu a putut fi găsit. Responsabilul acestei mașini este Apostol Dumitru. El este cunoscut că a fost legionar. Este membru al P.M.R.. În ziua de 12 noiembrie 1949, a fost defectată mașina rotativă Vomag, prin ruperea







unei jumătăți din coloana unei coroane de cilindru a mașinii, pe o distanță de trei dinți, plus 14 dinți la care au fost retezate vârfulurile până la jumătate a înălțimii lor. Din cercetările Direcției întreprinderii, nu s-a putut stabili cauza defectiunii. În timpul accidentului, la mașină au lucrat mașiniștii Tănase Vasile și Ghiță Mihai. Amândoi sunt membri în P.M.R.. Primul e provenit din P.S.D., al doilea din P.C.R.. Acesta din urmă este un bețiv.

Ziarul *Frontul plugarilor* a apărut cu întârziere în mai multe rânduri, din cauza deteriorării instalației electrice a mașinilor, provocată de electricianul Popescu Ferdinand, care, în prezent, este reținut de D.S.C. pentru anchetă.

În ziua de 28 noiembrie 1949, în secția linotip, numitul Alexandru Constantin a povestit muncitorilor întreprinderii propaganda antisovietică, pe care spunea că a auzit-o de la un post de radio străin. Acest Alexandru a tipărit manifeste contra regimului, în 1945. A fost internat în lagărul de la Caracal. În ziua de 30 noiembrie 1949, a cheful la o cârciumă împreună cu alți câțiva. Costul chefului l-a plătit el, spunând că a câștigat la loterie 50.000 lei.

La *Viața sindicală*, au mai fost identificați următorii suspecți: Marin Gheorghe, fost legionar, om de încredere a lui Goga Ioan, șef de cuib la fosta Tipografie „Dacia Traiană”. Despre Goga Ioan se crede că ar activa subversiv, deoarece în secția lui s-au comis o serie de defectiuni.

La Editura „Flacăra Roșie”, în ziua de 20 mai 1949, în ziarul *Scânteia tineretului* s-a cules, în loc de: „noi vom lupta împotriva ațățătorilor la război și nu împotriva tineretului sovietic”, „noi vom lupta împotriva ațățătorilor la război și împotriva tineretului sovietic”. Vinovați sunt linotipistul Plischi Traian, paginatorul Osachiu

Ioan și linotipistul Predescu Tănase. Toți trei sunt membri de partid. În ziarul *Scânteia tineretului*, din 21 iunie 1949, în articolul *Procesul de la Winterthur*, în loc de: „buzuindu-se pe defăimare și minciună, actul de acuzare și depozițiile martorilor, guvernul elvețian nu poate ascunde adevăratul substrat al procesului de la Winterthur”, s-a cules: „buzuindu-ne pe defăimare și minciună” etc., ceea ce a schimbat sensul frazei. Vinovați sunt Petrescu Alexandru, Plischi Traian, Ionescu Traian.

La „Imprimeria Centrală” - *Buletinul Oficial*, în ziua de 18 octombrie 1949, a fost defectată o mașină prin stricarea lagărului. Vinovat este mașinistul Chiriac Nicolae, fost proprietar de tipografie.

La „Arte Grafice 1 Mai”, în ziua de 10 septembrie 1949, a fost defectată o mașină plană, prin spargerea formei, care era compusă din opt pagini. Resturile formei au căzut în mașină, provocându-i blocarea. Vinovat este mașinistul Cont Vasile, care nu a pus siguranța la mașină. Susnumitul a fost legionar, a luat parte la rebeliune, a fost condamnat. La *Universul*, în ziua de 15 iulie 1949, linotipistul Lăzărescu Valeriu, într-un articol din *Săteanca*, în loc de: „noi vom lupta contra burgheziei”, a cules: „noi vom lupta alături de burghezie”. Din această cauză, a fost necesară refacerea a 80.000 exemplare, care au întârziat la tipărit. Numitul are atitudini antidemocratice. Provoacă agitații în rândurile muncitorilor contra regimului. A fost legionar.

La Editura de Stat au fost identificate o serie de elemente suspecte: Beneș Wilhelm, până în 1940 a fost director la un liceu din Cluj. Apoi a funcționat ca subdirector la „Casa școalelor”. A făcut propagandă împotriva U.R.S.S. la toate școlile pe care le inspecta în Basarabia și Bucovina. A fost prim-redactor al ziarului legionar *Sfarmă piatra*. În 1944, a fost trimis în Germania

pentru cumpărare de materiale didactice. Evenimentele din 23 August 1944 l-au surprins în Germania; a stat în zona americană până în septembrie 1945, când s-a întors în țară. În Germania, a avut legături cu gărzile lui Horia Sima. La sosirea în țară, a dispus de o sumă de franci francezi cu care și-a cumpărat o casă. A avut legături cu titeliști, a făcut propagandă pentru anglo-americani. După comprimarea de la „Casa școalelor” s-a angajat la Editura de Stat. Prin intervenția cumnatului său Tomiuc, colonel la Marele Stat Major, a obținut, în diferite rânduri, hărți militare, pe care le-a tipărit pentru cărțile școlare. Beneș are legături de prietenie cu diferite persoane în cercurile germane și cehe. În timpul ocupației germane era agent al lui Gebauer de la Agenția hitleristă de presă „Europe Service”.

Kluge Marta, dactilografă la Editura de Stat. A lucrat la Ford-Română, a avut legături cu nemții, soțul ei făcea parte din organizația Volks-Gruppe. După 23 august 1944, aflându-se la Hațeg, au avut legături cu cercurile americane. În 1944, legația americană a trimis un automobil militar, care i-a transportat la București. În 1945, a dispărut, cu soțul ei. În 1946, au reapărut, soțul ei șofer de taxi, iar soția ca croșetieră. În 1947, Marta Kluge a fost angajată ca funcționară la Editura de Stat, iar soțul ei ca antrenor la echipa de fotbal [de] la „Universul”.

Pe lângă acte de sabotaj, făcute de elemente dușmane la tipografiile mai importante din capitală, au fost și multe defectiuni care se datoresc utilajului extrem de uzat, lipsei pieselor de schimb.

\* Arhiva Biroului Politic al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român.

## Horia Zilieru - narcisismul poemului

(*urmăre din pagina 9*)

bătrână ca bătrânii stau la pândă/ gura lumii sico-fante/ replici dă perfecțiunea tehnicii va fi să-l vândă/ în progresia uitării alcoolul și femeia/ sunt doar măști livrești o farsă și comandă o fanfară/ mie-atletul stând cu leii într-o groapă-n galileea... Iată, așadar, o îndeajuns de sofisticată *ars poetica*, punând în mod conștient pe seama profuziunii tropice disimularea până aproape de stingere a patosului erotic devenit patos verbal... Ar fi foarte mult de citat din aceste poeme flamboaiante, de un barochism inepuizabil în vultele și cizelările lui, produse de un poet în stare continuă de ebuliție verbală, cu o rară capacitate de mobilizare a dicționarului în ecuații imagistice și muzicale imprevizibile și adesea de mare rafinament. Cheltuiala de energie imaginativă duce, însă, inevitabil la destule excese, încât cititorul, oricât de încântat de performanțe de acest gen, va căuta și momente de relativ repaos. Ele îi sunt oferite din loc în loc, îndeosebi în volumul *Doamna mea*, *Eternitatea*, unde tiparul versului popular, într-o formulă cultivată cu precădere de Ion Barbu, servește concentrării discursului. Acesta continuă să fie o construcție foarte fin articulată, nelipsind nici libertățile ludice, dar meandrele textului fiind mai reduse, comunicarea se face ceva mai direct, iar excesul combinatoriu se mai domolește. Un pas mai departe în sensul concen-

trării expresiei se face în întinsele cicluri de sonete din *Fulgerul și cenușa*: forma fixă obligă prin definiție la concentrare și la o ținută gnomică a reflecției. Nota personală a acestui tip de discurs poetic ce riscă adesea să anuleze timbrul vocilor individuale e dată la Horia Zilieru de același stil ermetizant-manierist: se taie mult din ramificațiile baroce ale frazei, dar plăcerea artificiei și a surprizei asocierilor rămâne aproape întregă. Melancolia "din plopii izocroni", "tractorul la răscruce/ de orgă și sintaxă", "gamba (care) se lasă cizelată-n ditiramba pârâului", vântul care "trage poliglot pe-absenta roată/ biblioteca mea improvizată", "salvele anesteziei", "femeia este capitala sării/ cu dogma ocnei veșnic în derivă" - sunt doar câteva dintre aceste prețiozități ermetizante. Accentele livrești se mențin în continuare, sub învelișuri ce travestesc starea de spirit, deplasând din nou atenția mai mult spre formă decât pe spre subsolurile ei, ca în acest sonet, intitulat "Scribul", din volumul *Mirii paradisului pierdut*: "Ca Domnul G. Bacovia în toamnă/ închid centrala nervilor/ busola/ și iau un yaht de plumb către Socola/ unde-n armura clasică o Doamnă// aprinde săni electrice cât cupola/ lui a din Basarabia"... Nota ludică se observă imediat, artizanatul ingenios primează încă o dată. Apetitul verbal nu cunoaște, de fapt, decât momente de răgaz ("nicio slovă să rămână/ la vorbire/ cerșetore" - se cere într-un alt poem), iar dovezile acestei plăceri a jocului cu sunetele revin repede, ca și cum stagiul ascetic al sonetului ar fi fost prea greu de suportat, ca un post negru al poeziei. Dovada cea mai elocventă e acum ciclul *Slugă la prisaca lui Tudor Arghezi*, în care poetul deschide toate stăvilarele vocabularului, fără a-și

mai controla emisia, în versuri ca acestea, scrise majoritar cu majusculă, sub titlul spectaculos prin el însuși "SODOMIDATAOMIDA": "GÂTUL—GUȘĂ/ TUBA/ VÂRȘĂ/ SCOȚIAN CIMPOI DESGUȘĂ / CLAXONEAZĂ LUNG CA DUBA / ȘI VENTUZELE O MIE/ TÂRȘĂ/ LUNA PE CHELIE/ SCALPE am DIN TRUP amORF/ ORF /+ / IC / ORFIC/ ÎNSUMĂ/ CENTURAT DE FUM ȘI HUMĂ"... Nu altfel arată textul în poemul "caraDAȘCAGodotVLAȘCA", din aceeași suită, amintind de excesele, cam în același sens, ale unui Ion Gheorghe.

În concluzia unui mai vechi comentariu al său la poezia lui Horia Zilieru (din 1978), Daniel Dimitriu vedea în poet un "manierist de referință", la care, într-un amestec stilistic de turn Babel, conviețuiesc mai multe formule poetice, de la parnasianism la suprarealism. După încă trei decenii, această observație, regăsită în variante aproximative și la alți cititori, rămâne valabilă. "Metafora scânteietoare" ducând la "închiderea sensurilor" a fost cultivată în continuare de acest poet remarcabil prin amploarea mobilizării vocabularului limbii române în culorile ei multiple, capabil de performanțe spectaculoase de ordinul numitei "arte combinatorii", și mizând cu precădere tocmai pe această fantezie lingvistică încântată foarte adesea - chiar prea adesea - de propriile ei recorduri. În felul său, într-o sinteză care-i aparține, Horia Zilieru oferă o variantă târzie a definiției mallarméene a poeziei ca "pur objet dont le néant s'honore".



## intersecții

# „Femeia din popor” ipostază arhetipală a uneia din identitățile feminine socialiste

Alexandra Mihaela Șchiopu

Propunem prin intermediul acestui eseu să identificăm ceea ce s-ar putea numi o evoluție a unei identități feminine în concepția Sofiei Nădejde. Ipoteza pe care o avem în vedere intenționează să surprindă în ce măsură poate fi vorba de o evoluție a identității feminine recunoscută întâi în textele sale publicistice și mai apoi în primele proze. În demersul nostru intenționăm să utilizăm ca argumente două texte publicate de autoare cu caracter polemic și militant („Cestiunea femeilor” - 1879 și „Răspuns la Dl. Maiorescu” - 1882) și una din primele nuvele publicate de aceasta „Așa a fost să fie” publicată în 1885. Pe parcursul lucrării intenționăm să urmărim un oarecare traseu evolutiv al naturii feminine în concepția Sofiei Nădejde în funcție de implicația ideologic-politică dar și de „mediul publicațional”. În acest sens vom prezenta într-o primă etapă fiecare text în parte și ipostaza deductibilă de-acolo dar și continuitatea cu următoarele ipostaze. Deși intervalul propus poate părea unul apropiat, diferențele și nuanțele dintre cele trei abordări sunt sesizabile și prezintă o evoluție nu doar remarcabilă din perspectivă cronologică ci și la nivelul concepției.

Personalitatea Sofiei Nădejde, acest „model de femeie-cetățean”<sup>1</sup> ce și-a dedicat mare parte a activităților militând pentru drepturile omului, alături de soțul său Ion Nădejde, a fost una dintre primele feministe *avant-la-lettre* în România timpurilor sale. Aderează de tânără la partidul social-democrat și ia parte activ la elaborarea programului lor, în care unul din obiective era „dobândirea absolutei egalități în drepturi a femeii cu bărbatul”. Activitățile sale publicistice se răsfrâng în toate ramurile domeniului. Sofia Nădejde a scris de la articole în revistele socialiste *Munca*, *Basarabia*, *Drepturile Omului*, *Lumea Nouă*, precum și proze și piese de teatru. De asemenea a colaborat cu una din primele reviste de specialitate din România *Femeia Română*, cu

apariție bisăptămânală în București între 1878 și 1881<sup>2</sup>. Într-unul din articolele publicate în această revistă autoarea dă dovadă de un feminism încă tânăr, în etapele de început dar poate și din această cauză atât de în vervă. Articolul se intitulează „Cestiunea Femeilor” și discută polemic problema greutății creierului la femei și la bărbați, dorindu-se a fi un eseu contra-argumentativ la un articol din *La Liberté* intitulat „Creierul femeilor”. Prima parte a eseului discută argumente „științifice”, în măsura în care autoarea se considera avizată în acest domeniu. Ea propune aici o scurtă istorie a proporțiilor dintre masa musculară și volumul cranian pe marginea unei serii de descoperiri din epoca preistorică continuând cu diferite date despre craniile unor oameni de știință și filosofi. Partea a doua însă este cea care ne interesează pe noi cu adevărat întrucât acum este momentul în care ea începe discuția despre natura feminină așa cum o percepe ea, raportată, în mod evident la exemplele din epocă.

Primul argument de la care pornește este că femeile nu sunt *neinteligente* ci *ignorante*, în măsura în care dependența femeii de bărbat a fost cauzată în primul rând de copii, într-o primă etapă, temporară, și mai apoi permanentizată prin abuz. Aceasta ar fi după autoare cauza principală ce a contribuit la starea femeii de „azi”. Susține că atât istoria cât și știința au dovedit că fetele moștenesc inteligența de la tată și băieții de la mamă, oferind exemple pe Damo fiica lui Pitagora, Antipater care se consulta cu fiica sa Phila, etc.. Argumentează în continuare că marele cursur a secolului lor este că femeia se află sub sclavie în sensul în care educația care li se oferă este inutilă atâta timp cât este menită a servi în final doar stăpânilor, ca în orice altă formă de sclavie: „toată educațiunea ce primește nu este decât ceva ce nu contribuie nicidecum la dezvoltarea inteligenței sale.”<sup>3</sup> Exprimarea ei ni se

pare savuroasă alături de faptul că argumentul pare din multe puncte de vedere încă valid și contemporan: „Ni se impută că nu căutăm decât să placem, decât să ne facem fumoase, fără a ne ocupa de lucruri serioase. Dar oare ce ne învață din copilărie: Cum să ne împodobim și să ne schimonosim pentru ca tatăl să găsească prin frumusețea fetei sale un ginere mai bogat. Dați-ne educațiune serioasă, faceți să dispară dinaintea noastră ideea că femeia trebuie numai să placă, sădiți prin educație demnitatea personală în femei [...] Într-un cuvânt ne-am săturat să fim tratate ca femei, era să zic copii și voim să ne tratați ca pe niște oameni egali. Numai atunci veți găsi adevărate soții și mame.”<sup>4</sup> Tonul autoarei în acest articol relevă frustrare și totodată un soi de compasiune plină de speranțe față de femei în general, fără să facă vreo diferențiere între categoriile de femei supuse acestui tip de privațiune educațională, așa cum o va face în următorul text polemic pe care îl vom analiza, militând în final pentru egalitatea drepturilor dintre femei și bărbați. Ea propune indirect, ca punct de pornire pentru această egalitate educația inclusiv cea din familie dar și cea din sistemul educațional.

Astfel deducem de aici în primul rând că gradul cel mai mare de culpabilitate îl poartă bărbații prin faptul că ei sunt responsabili de educația tinerelor și de orientarea lor către așa zisa superficialitate specifică eternului feminin cultivat în cele din urmă de dar și pentru ei. În al doilea rând distingem natura identității autoarei, ce se include în pluralitatea feminină, dar în aceeași măsură se și detașează de ea prin spiritul de revoltă și prin tonul nemulțumit pe care l-a adoptat de-a lungul întregului eseu. Caracterul oral al textului susține aceasta prin forma sa de monolog confesional subiectiv, denotat de expresii asemeni „sic!” și „era să zic”. În ultimul rând deducem că tipologia femeii din epoca autoarei, percepută în acest moment al evoluției sale intelectuale, este în general o victimă crescută și educată în așa fel încât să rămână lipsită de ajutor sau chiar de a conștientiza că ar avea nevoie de ajutor. Având în vedere că acesta este textul de debut al autoarei și că în același an, dar ulterior publicării articolului au loc primele întâlniri ale cercurilor socialiste la Iași<sup>5</sup>, ne găsim tentați să explicăm prin intermediul lor stângăcia ușoară sau lipsa de acuratețe la nivel semantic sau ideologic chiar (din perspectiva doctrinei socialiste) a acestui text.

Trei ani mai târziu însă, după o familiarizare mai bună cu doctrina socialistă, în comentariile pe care le aduce în *Contemporanul* la conferința lui Titu Maiorescu de la Ateneu din mai 1882 se simte deja o abordare a identității feminine din perspectiva diferențelor dintre clasele sociale. Titlul conferinței era „Darvinismul și progresul intelectual”, iar unul din argumentele susținute de acesta era că ar fi fost cu neputință să se încredințeze soarta popoarelor pe mâna unor ființe a căror capacitate craniană e cu 10 % mai mică decât a bărbaților și că prosperitatea materială a unei națiuni depindea de creierii cei mai dezvoltați. Ca răspuns în dezacord cu tezele susținute de Maiorescu, Sofia Nădejde se împotrivesc opiniei acestuia și prin intermediul celor mai noi descoperiri ale biologiei, anatomiei, antropologiei, demonstrează că raportată la greutatea corpului, greutatea creierului femeii întrece chiar pe cea a bărbatului. Reluând într-o oarecare măsură structura dar și conținutul







textului anterior ea propune ca răspunsul la starea de inferioritate a femeii să fie căutat în mediul social în care trăiește, viciat de prejudecăți, într-o legislație discriminatorie și în imposibilitatea de a se instrui conform exigențelor epocii moderne<sup>6</sup>. Diferite sunt însă acum abordarea dar și formularea (în opinia noastră mult mai pertinente) a argumentelor de ordin științific, dar și cele din partea a doua a eseului, cea referitoare la „natura femeilor”. Acest eseu epistolar este diferit de precedentul prin modalitatea de abordare dintr-o perspectivă socială mai acută. „Partea a doua” a eseului debutează nominalizând cele două clase sociale din România: oamenii din popor și burghezia. Ea discută situația femeilor de la țară ca un contraargument al uneia din tezele susținute de conferențiar conform căreia femeia are organismul mai slab decât bărbatul, implicit și inteligența. Astfel „femeia din popor, care cu toată mizeria și cu toată barbaria bărbatului nu e mai puțin inteligentă decât dânsul”<sup>7</sup>. Ea susține că discutând nivelul inteligenței nu ar trebui discriminate în niciun caz femeile de la țară față de cele de la oraș, dar cu siguranță nici femeia față de bărbatul de la țară, „fiindcă și unul și altul muncesc deopotrivă, și de multe ori munca femeii cere mai multă dibăcie și e tot odată și mai variată... De câtă iscusință n-are nevoie femeia pentru a crește un copil, așa bine rău cum îl crește! În gospodărie ea are o muncă mult mai variată decât a bărbatului..” De altfel ea introduce aici încă un adevăr general – valabil (din păcate încă și în ziua de azi) și anume că mai ales provenind din mediul rural „bărbații, mai des decât femeile sunt tâmpiți din cauza depravării și beției”. Alt punct al conferinței pe care îl dezbate împinge discursul ei spre cealaltă pătură socială – burghezia. Aici autoarea pornește prin a susține că nicio femeie nu ar trebui discriminată, nici cea cultă de cea incultă, ci ar trebui vorbit de femei în general, „nu de acea mică minoritate din care bărbații au făcut o jucărie, și pe care după ce și-au format-o după gustul lor, acuma o defaimă și o tratează de proastă”<sup>8</sup>. Ea susține că acea categorie de bărbați au obiectualizat femeia și au trivializat-o până în punctul în care și femeia a ajuns să privească bărbatul doar ca un producător de bani care să le cumpere și să le întrețină toate capriciile. Evident, acea categorie de femei sunt femeile burgheze: „femeile burgheziei sunt cu totul departe de ceea ce ar trebui să fie.” În continuare ea afirmă că „ele defăimează munca și o privesc ca înjositoare”, motto-ul lor nescris fiind „a căuta să placă pentru a putea trăi nobil, a munci e rușine”. Le numește ființe omenești degradate, referindu-se atât la bărbați cât și la femei întrucât „nu găsesc nici de cum înjositoare viața ce duc” exagerând în descrierea activităților lor: „căutând numai a plăcea, a-și lua mereu aerul copilăresc a se alinta cum zice românul”<sup>9</sup>.

Deducem prin urmare din cel de-al doilea eseu militant al Sofiei Nădejde că femeile schițate aici sunt, în mare, de două naturi: cele obligate de providență să lucreze, cele din popor, ce nu numai că întrec, datorită proporției masei musculare și a creierului activitățile întreprinse de bărbați, din perspectiva intensității efortului depus, dar și pentru că au o muncă mult mai variată ce le permite o altfel de dezvoltare. A doua categorie profilată este cea a femeilor burgheze ce nu au cunoscut altă viață decât cea a luxului cumpărat și câștigat din fermece și trucuri feminine induse de o educație exclusiv superficială și patriarhală. Autoarea a continuat aici tezele susținute în eseu precedent, regândindu-le și organizându-le dar și reușind să



le evidențeze mai bine datorită comparației dintre clasele sociale și a discrepanțelor evidente dintre ele. Ideea pe care autoarea a insistat surprinde nucleul ideologic sedimentat și absorbit de ea în acest moment al socialismului. În susținerea acestei idei ea adaugă că mediul rural a oferit mai multe exemple umane care s-au ridicat deasupra statutului lor, ce pentru mulți ar fi părut de nedepășit, ea îl propune aici pe Victor Hugo care nu a provenit din mediul citadin al Parisului ci de undeva de departe.

Vom analiza în ultima parte a acestui eseu, al nostru de data aceasta, creația literară a Sofiei Nădejde care a lăsat impresia că ar fi fost prima scriitoare care să ipostazieze femeia sfârșitului de secol XIX cu precădere din mediul rural românesc. În acest sens este evident că implicațiile politice ale autoarei au favorizat într-o măsură semnificativă o parte din ceea ce ține de caracterul și personalitatea ficțională a personajelor pe care le instrumentează în prozele sale de scurte dimensiuni. Ea a fost denumită de George Călinescu ca fiind antijunimistă, și poziția este una corectă, luând în calcul de asemenea disputele academice pe care le-a avut cu Maiorescu. Dincolo de aceasta însă, dacă ar fi să mai introducem un curent literar în discuție, acesta ar trebui să fie poporanismul. Afilieră cu acesta este evidentă și susținută printre altele și de predominanța mediului rural în proza sa. Scrisul ei se înscrie prin motive și tematică în categoria prozei umanitarist protestatară cu un pronunțat accent social, specifică ideologiei de sfârșit de secol XIX. Concepția teoretică *sui generis* se sprijină pe concepția despre artă și societate a lui Constantin Dobrogeanu Gherea, ce la rândul ei a fost marcată de cuceririle științei, ale darwinismului, ale filosofiei pozitivistice, ale criticii sociologice moderne dar și de mișcarea socialistă. În opera ei se simte influența lui Emile Zola interpretat de cei din redacția *Contemporanului*, prin prisma unui realism social oportun, alături de literatura realiștilor ruși. Victor Vișinescu emite ipoteza conform căreia, autoarea aflându-se la începutul carierei literare nu își cristalizase încă un stil propriu și găsindu-se în acel punct al istoriei literaturii românești a apelat în mod inconștient în construirea personajelor sale la o tipologie umană deseori întunecată<sup>10</sup>. Eclipsată de generația semănătoristilor dar și de clasicii literaturii românești, scriitoarea a rămas în epocă relativ necunoscută, pierdută printre rândurile celor mulți (bărbați) scriitori ai epocii. Posteritatea a reușit să o recupereze într-o mică măsură și să o identifice ca una din puținele scriitoare, ca o bună și fină cunoscătoare a

psihologiei țăranului, mai ales cel moldovean pe care îl portretizează în scrieri realiste. Portretul și destinele zbuciumate ale personajelor prozelor sale aminteau de Gervaise. Accentul în prozele sale este pus pe sentimentul zădărnici și a vieții în van, a umilinței și a muncii fără efort răsplătit. Tot Vișinescu identifică în proza ei un *romantism al răului*<sup>11</sup> suprapus unui fond al vieții rustice românești. Datorită ideologiei și afilierii sale politice personajele principale ale acestor nenorociri sau în unele cazuri mici drame sunt personaje feminine.

Primele două volume de nuvele, cel din 1893 și cel din 1895 se construiesc în jurul ideii de înapoiere financiar-economică a vieții rurale. Nuvelistica autoarei, cea de inspirație rurală, asupra căreia ne vom opri se particularizează prin două direcții, de semnificații distincte, reprezentând influențele literare locale și anume semănătorismul și poporanismul: căutarea dramaticului în viața țăranilor, asociată atitudinii protestatere și în mare măsură compătimitoare și cea de-a doua prin care dezvăluie vicii umane și în unele cazuri o prezentare idilică a satului, deseori asociată unei atitudini moralizatoare a satului<sup>12</sup>. Din acest volum aparține și nuvela pe care o propunem spre analiză, încercând să extragem și să identificăm specificul identității feminine în proza de început a autoarei, situată sub cele două influențe majore la care se adaugă și perspectiva socialistă. „Descriitoare” dar și observatoare atentă a tragismului rural, autoarea își îndreaptă atenția spre personajele oropsite, amărâte, bătute de soartă, cu precădere femei.

Nuvela „Așa a fost să fie” debutează cu descrierea satului Ghinduleștii, o descriere idilică în unele pasaje: „sat de podgorii cu căsuțe joase care abia se vedeau” peste care serile se „așterneau frumoase și mărețe”. După descrierea succintă a decorului în care va urma să se desfășoare acțiunea, autoarea o introduce în prim-plan pe Casandra, o „femeie roșcovană, veștejită de munci și scârbe” care „îmbla și ofta”, „era zbârcită înainte de vreme căci bătrânețea-i harnică și repede îndrăgește pe cel ce suie viața târâș-grăpiș...”. Din descrierea realizată deducem că figura feminină schițată este personajul central al dramei ce urmează să se desfășoare sub ochii noștri. Analiza internă a personajelor se limitează la puține descrieri ale psihicului uman, în așa fel încât să reiasă mai mult o perspectivă de ansamblu asupra categoriei vizate fără o aprofundare meticuloasă a stărilor sufletești dar totuși pregnantă. Abordarea din această perspectivă a tragismului rural o distanțează de Slavici și accentuează dominantă socială a



amprentei scriitoarei și anume în acest caz *femeia-mamă-harnică-muncitoare* istovită însă de greutatea vieții și sclavă a unui stil de viață arhaizant și barbar în multe privințe, inutil din perspectivă contemporană, plasată într-un context de poverism accentuat. Putem regăsi aici motive reinterpretate din cele două texte citate anterior și anume o ilustrare a argumentului matern în „apartenența” sa bărbatului, accentuat însă de cadrul arhaizant rural. Un al doilea motiv recurent este în această nuvelă tipologia femeii tinere care trebuie să se căsătorească, fără a fi blamată de această dată pentru că autoarea conștientizează inexistența altor posibilități. Casandra este mamă a trei copii, două fete și un holtei, Ilie, care luptase în Războiul de Independență. Soțul ei este un alcoolic adulterin extrem de violent și greu la vorbă. Acesta și-a supus nevasta violenței încă din tinerețe. La o primă lectură a nuvelei cititorul ar putea fi tentat să-l considere pe Ilie ca fiind personajul principal al nuvelei, poate datorită *acurateții* pe care autorul o oferă lui și nu celorlalte personaje secundare, dar și faptul că este actantul principal al scenei finale din nuvelă. Adevărul este că relația dintre Casandra și fiul său este cea care determină întreg deznodământul nuvelei. În momentele de confesiune dintre mamă și fiu acesta îi mărturisește că el nu vede decât două soluții pentru cauza crizei lor existențiale: fie să își ia lumea în cap căutând să își facă un rost în lume, fie să își omoare tatăl, astfel punând capăt tuturor problemelor.

Nuvela surprinde câteva scene din viața acestei familii năpăstuite. Casandra este foarte îngrijorată de faptul că nu au bani, că fiicele ei nu vor reuși să se căsătorească întrucât se află la vârsta măritişului și că nici Ilie nu primise pământul promis de tatăl său dar nici întreaga soldă menită după război și nu se va putea nici el așeza la casa lui. Pentru a face un ban în casă Casandra toată ziua țese pânze și lucrează lâna. Toader, soțul alcoolic și adulterin, în schimb bea toți banii la crăsmă în sat, ba mai mult cu o altă femeie. În prima seară evocată în nuvelă Ilie își salvează mama de sub palma grea a tatălui său și acesta pare să fie momentul declanșator al prefacerilor interioare din ambele personaje. A doua zi după acest incident Casandra se hotărăște să se ducă la Socola la barieră pentru a vinde niște pânză și își aduce aminte de o vrăjitoare ce locuiește în zonă și vede în ea o posibilă rezolvare. După ce își vinde pânza și niște ouă se duce la hală de unde cumpără pește sărat și gaz. Mai apoi se întâlnește cu o femeie cunoscută căreia îi povestește problemele ei și dă voce celor mai adânci temeri (hrănite în mod evident de frici superstițioase) și anume că femeia cu care soțul ei umblă nu numai că l-ar fi vrăjit pe el ci a făcut vrăji și asupra restului familiei. Când ajunge la vrăjitoare, aceasta îi confirmă toate fricile dar îi explică și cum se vor rezolva. Îi zice că urmează să primească bani și că un bărbat și o femeie îi vor răul și că „pică om bălan, seara la așternut îți cade un om bălan cu veste strașnică, tu pe cât ai să te scârbești, p'atât ai să te bucuri. Bani cad și din față, și din spate. Un om roșcovan îți vrea binele, îți aține calea, cu vorbe bune și cu bucurie. .... Îți cade o cumpănă decât omu ist roșcovan o ridică, stă val vârtej pentru d-ta și doar nu ți-i străin. Uite îi cade în față bucuria cea mare!...”. Vizita la vrăjitoare îi confirmă bănuielele și îi întărește dorința de a scăpa de soțul ei pe căi foarte necurate. Odată întoarsă acasă, parcă cu gândurile mai bine puse în ordine, Casandra află de la Ilie că Toader iar fusese acasă cu chef de scandal și că într-un final plecase la

cealaltă femeie. Casandra se întunecă din nou și nu face altceva prin asta decât să își convingă fiul să ducă planul la bun sfârșit la un moment dat căci altă soluție nu ar mai exista, evident. În aceeași seară se așează la masă, autoarea este foarte grijulie cu descrierea simplității meselor, personajele mănâncă mămăligă cu borș în general, dar de data asta mănâncă mămăligă cu pește sărat. „Înainte de a amuigi s-au adunat cu toții în jurul mesei rotunde rupând cu galantonie din hrînca de mămăligă și întinzând frumușel în mujdei, luau cu economie câte o țandură de pește. Flămânzi, mîncau cu atâta poftă și lăcomie încît ar fi dat gustul și celui mai ghițuit de toate bunătățile; dulăul hîrîia din când în când, dîndu-le a înțelege că era acolo...” Cina lor umilă nici nu apucă să se termine bine că Toader se întoarse cu chef de scandal și le cere și bani de băut. Acesta reprezintă momentul identificat de vrăjitoare ca fiind „cumpăna” și reprezintă totodată și vestea strașnică ce pe cât o scârbește, p'atât o bucură dar și momentul în care Ilie ia hotărârea ca la prima ocazie să își ucidă tatăl. La scurt timp după aceasta Ilie își urmărește tatăl ieșind de la crăsmă și îl ucide îngropându-l într-o fântână părăsită punând sfârșit tuturor problemelor lor.

Nuvela ipostaziază, în esență, femeia de proveniență rurală, modelul mamei eroine, ce nu dispune de niciun mijloc pentru a-și depăși



condiția, și nu facem referire acum la mijloace intelectuale. Casandra nu poate să își ajute fiicele să intre în acel cerc vicios al căsătoriei pentru pământ și zestre de la țară, dar nici nu își poate ajuta fiul să se mute la casa lui. Are un soț adulterin și alcoolic dar copiii din fericire au moștenit-o pe ea și Ilie se dovedește a nu fi nimic din ce este tatăl său. Copiii sunt toți harnici și puși pe treabă ajutându-și mama fiecare cum poate iar singura și totodată marea nemulțumire, fatală în viața Casandrei și implicit a familiei ei este Toader. Autoarea a introdus și susținut în această nuvelă toate ideile principale exprimate în textele anterioare urmărind și completând firul epic. Portretul conturat în final este al unei femei cu o viață extrem de dură, o realitate din păcate încă actuală în România. Afirm aceasta nu pe baza reportajelor de știri manipulative, ci pe povești reale din viața de zi cu zi, exemple de lângă noi, de femei ce duc greul într-o societate în care discriminarea pe motive de gen este încă o

problemă și într-o țară în care o mare parte a populației încă trăiește în mediul rural și a rămas tributară unui stil de viață arhaizant și arhaizat în aceeași măsură, constrâns de „-isme” demult inactualizate.

Dintre bucolicul fantezist și plin de optimism al Iuliei Hașdeu și realitatea dură, marcată de tragism și subiectivism socialist a Sofiei Nădejde am ales să ne ocupăm despre cea din urmă poate dintr-un subiectivism mai acut decât al scriitoarei în cauză. De asemenea am considerat că exemplul Sofiei Nădejde este susținut mult mai pertinent și denotă o tărie de caracter dar și încredere în propriile forțe (demne, nu e așa, de o feminină adevărată, fie și pentru România sfârșitului de secol XIX). Încrederea sa în forțele neexplorate încă ale femeii provine, în cele din urmă, dintr-o demnitate specific umană pe care autoarea o posedă, o încredere ce transcende ideologii politice sau de gen. În concluzie, personajul feminin principal al nuvelei „Așa a fost să fie” – Casandra reprezintă varianta elaborată a acelei identități feminine survolate în cele două eseuri anterioare, o tipologie a femeii din popor sclavă dar mai ales eroină, captivă în universul rural tragic, cristalizată și imprimată în concepția scriitoarei.

#### Bibliografie:

- Ștefania MIHĂILESCU, *Din istoria feminismului românesc - Antologie de texte*, Editura Polirom, Iași, 2002;  
Sofia NĂDEJDE, *Scrieri*, Editura Junimea, Iași, 1978;  
Ștefania MIHĂILESCU, Otilia DRAGOMIR și Mihaela MIROIU, *Lexicon feminist*, Editura Polirom, Iași, 2002.

#### Note:

- <sup>1</sup> Ștefania MIHĂILESCU, Otilia DRAGOMIR și Mihaela MIROIU, *Lexicon feminist*, Editura Polirom, Iași, 2002, pp. 222-223.
- <sup>2</sup> Ștefania MIHĂILESCU, *Din istoria feminismului românesc - Antologie de texte*, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 26.
- <sup>3</sup> Sofia NĂDEJDE „Cestiunea Femeilor” în *Femeia Română*, anul II, nr. 111, din 25 martie 1879 reprodus în Ștefania MIHĂILESCU, *Din istoria feminismului românesc - Antologie de texte*, Editura Polirom, Iași, 2002, pp. 85-87;
- <sup>4</sup> Idem.
- <sup>5</sup> Studiu Introductiv de Victor VIȘINESCU la volumul *Scrieri* de Sofia NĂDEJDE, Editura Junimea, Iași, 1978. p. XCVII.
- <sup>6</sup> Sofia NĂDEJDE „Cestiunea Femeilor” în *Femeia Română*, anul II, nr. 111, din 25 martie 1879 apud Ștefania MIHĂILESCU, *Din istoria feminismului românesc - Antologie de texte*, Editura Polirom, Iași, 2002, pp. 85-87.
- <sup>7</sup> „Răspuns D-lui Maiorescu în chestia creierului...” în *Contemporanul*, anul I, 1881-1882, nr. 24, pp. 873-881, apud Ștefania MIHĂILESCU, *Din istoria feminismului românesc - Antologie de texte*, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 93.
- <sup>8</sup> Idem.
- <sup>9</sup> Idem.
- <sup>10</sup> Studiu Introductiv de Victor VIȘINESCU la volumul *Scrieri* de Sofia NĂDEJDE, Editura Junimea, Iași, 1978. p. IX.
- <sup>11</sup> Studiu Introductiv de Victor VIȘINESCU la volumul *Scrieri* de Sofia NĂDEJDE, Editura Junimea, Iași, 1978. p. IX.
- <sup>12</sup> Idem, pp. XVIII-XIX.



## patrimoniul

# Locuri (moduri) ale artei contemporane

## Muzeul de artă (I)

Vasile Radu

Locurile unde și modurile cum ființează arta contemporană au fost amintite în episoadele precedente ale acestui "serial" dintr-o perspectivă istorică: expozițiile, saloanele, bienalele, atelierile artiștilor și alte spații neconvenționale pe care aceștia le populează cu creația lor (workshop-urile), de la galerii de artă, sedii de bănci, la spații economice sau sociale dezafectate, care au abandonat funcția lor inițială. Dacă cele de mai sus nu aveau costuri bugetare, nefiind subvenționate de stat, muzeul de artă, în schimb, este o instituție a statului, consumă resursele statului, reflectă politicile culturale ale statului, aplică strategia statului în domeniul cultivării și selecției valorilor de patrimoniu prin care se manifestă o parte din puterea și averea sa. Punctul de pornire al acestei discuții a fost tentativa unor artiști clujeni de a organiza "un salon pe balcon" la Muzeul de Artă din Cluj. Adică, tentația de a organiza într-un loc parțial neconvențional (anfilada superioară a curții interioare a Muzeului de Artă) dar, într-un mod convențional (muzeal) un "salon" (expoziție) pentru expunerea artei. Adică, un mod fraudulos de a crea arte contemporane privilegiul de a fi receptată ca artă muzeală, cu toate avantajele și dezavantajele pe care le presupune o astfel de postură.

Această manieră de a vedea lucrurile, înainte de a fi una "revoluționară", denotă o precară cunoaștere și înțelegere a ceea ce se întâmplă azi, la noi, cu universul artei, populat de idei năstrușnice, afectat comportamental de idealismul unor personaje care se auto-creditează mai mult decât pot acoperi, dar, mai ales, din nefericire, de diferitele forme de uzupare pe care le practică, sper că numai din ignoranță, acele persoane nefaste care, în absența oricăror criterii profesionale, se încumetă "să managerieze" politic fenomenul artei actuale și patrimoniul artistic național.

Muzeul de Artă, ca așezământ cultural susținut, în continuare, prin subvenții bugetare de stat, se află la intersecția dintre arta actuală și ceea ce am numit "metafora succesorală", adică patrimoniul cultural artistic național. Un stat diletant cum este al nostru își imaginează că "ochind" cultura și arta se poate alege și cu tola plină de iepuri și cu mărirea turmei sălbăticiunilor. Adică, rezolvă și problema artei și a susținerii artiștilor contemporani și se... trezește și cu un patrimoniu propriu doldora de valori. Unde se poate consuma această fantasmagorică ecuație de îmbogățire? În Muzeul de Artă, care este al doilea loc, după Banca Națională, unde stau teaurizate valorile statului, mai ales după "marea privatizare". Muzeul este singura instituție a cărei faimă și autoritate a rezistat schimbării timpurilor și, în general, ofensivei celor aflați în afara lui, mobilizați, întâi, pentru a-l distruge (vezi imprecățiile patetice ale Avangardei interbelice!), apoi pentru a-l ocupa, aceștia sperând, astfel, să-și însușească fraudulos faima și succesul garantat de valoarea confirmată a patrimoniului muzeal,

pentru a se identifica, ei înșiși, apoi, cu ceea ce am numit mai sus "metafora succesorală". În această "bătălie" s-au trezit, față în față, aspirații la locurile sacralizate ale „mormintelor” muzeale, generațiile de artiști care vin... cu "cavalcada" morților, a acelora orânduți deja în mormintele reci, de piatră, de către lumea parțial ocultată a cercetătorilor și a prețuitorilor acestui trecut astfel sacralizat. În aceasta poziționare războinică trebuie, însă, să intuim, în primul rând, o bătălie economică. Fenomenul este departe de a avea o anvergură mondială. Recunoaștem aici, mai degrabă, un alt fenomen "original" al tranziției noastre post-comuniste. În sistemul puterii și al autorității legiferante a statului, muzeele sunt nuclee de forță, generatoare de faimă, autoritate și respect, tocmai prin aceea că ele adăpostesc "trezoreria" moștenită și însemnele puterii de la generațiile anterioare care au creat, în timp, ierarhiile puterilor mondiale. Acest lucru l-a înțeles printre primii Cosimo de Medici, dar și Ludovic al XIV-lea și abilul său „intendent”, Richelieu. Înseși puterile politice mondiale înțeleg să se sprijine pe această formă de impresionabilitate substanțială a "morților", înainte de a se sprijini pe puterea oamenilor vii, pe prosperitatea economică și pe forța militară, rezultat al bogățiilor actuale produse de aceștia. În cazul muzeelor de artă, aceasta provoacă o puternică rezonanță iconoclastă: incapacitatea politicilor administrative ale statului de a rezolva neconflictual relația tensionată dintre vechi și nou, a condus adeseori la o repudiere pripită a valorilor trecutului, adeseori justificată doar ideologic, și asumarea unor pseudo-valori care, chipurile, ar reprezenta valori ale noului. Problema nu este de a înlocui valorile vechi cu altele noi, ci de a adăuga cele noi, distingându-le, celor vechi. Noi, românii, avem, de-a lungul timpului, o uluitoare stăruință de a nu proceda așa, pierzând până la urmă bunuri semnificative și personalități de necontestat din panteonul nostru. Sunt suficiente doar trei exemple: cei mai reputați artiști români de notorietate mondială (apreciați și valorici astfel) care sunt Constantin Brâncuși (Hobița, 1876 - Paris, 1957), Victor Brauner (Piatra Neamț, 1903 - Paris, 1966) și Andrei Cădere (Varșovia, 1934 - Paris, 1978), aparținând fiecare altei generații, dar, asupra fiecăruia exercitându-se aceeași politică iresponsabilă. Primul este perceput azi ca fiind „părintele” sculpturii moderne, cel de-al doilea - un reputat reprezentant al Avangardei suprarealismului, iar cel de-al treilea - inițiatorul conceptualismului în artele plastice. În consecință, fiecare dintre cei trei este considerat azi "artist francez de origine română", iar lucrările lor se află în patrimoniul statului francez, devenit și prin patrimoniul său artistic, o mare putere mondială.

În perioada anilor 1950-1965 statul comunist a înființat în România peste 30 de muzee de artă, selectând cu grijă "ideologică" valorile "burgheze" care trebuiau expuse în aceste muzee. Nu a



contestat nicio clipă posibilitatea existenței unor valori artistice universale create de români, dar a preferat "să pună în valoare" doar ceea ce servea scopului său politic. Ca să nu mai vorbim de enormitatea acelei decizii a Guvernului Român de a trimite la Moscova o parte importantă a patrimoniului artistic și arheologic românesc, de frica "jefuitorilor de comori" germani. După 50 de ani, statul comunist nu a aderat la Convenția privind protecția patrimoniului mondial, cultural și natural, apreciind că nu putea satisface condițiile puse de către Convenția de la Paris a Organizației Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură, din anul 1972. Între altele, atunci era legitimă cererea de recuperare a acestei părți a patrimoniului național, "rătăcită" la Moscova. Deși această cerere din partea românilor nu era considerată prea... "tovărășescă"!

Prin Decretul nr. 187 din 27 martie 1990, C.P.U.N.-ul a acceptat această Convenție de protecție a patrimoniului mondial semnată, până atunci, de peste 40 de state ale lumii. Cu aceasta se părea că vom intra și noi în normalitate, în rândul celorlalte națiuni ale lumii, respectând politica mondială de protecție a patrimoniului cultural artistic.

În preambulul acestei convenții se spunea:

*Conferința generală a Organizației Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură, întrunită la Paris, de la 17 octombrie la 21 noiembrie 1972, în cea de-a XVII-a sesiune:*

*- constatând că patrimoniul cultural și patrimoniul natural sunt din ce în ce mai amenințate de distrugere nu numai datorită cauzelor obișnuite de degradare, dar și prin evoluția vieții sociale și economice care le agravează prin fenomene de alterare și de distrugere și mai grave;*

*- considerând că degradarea sau dispariția unui bun al patrimoniului cultural și natural constituie o diminuare nefastă a patrimoniului tuturor popoarelor lumii,*

*- considerând că ocrotirea acestui patrimoniu la scară națională rămâne adesea incompletă din cauza amplitudinii mijloacelor pe care le necesită și a insuficienței resurselor economice, științifice și tehnice ale țării pe teritoriul căreia se găsește bunul de salvagardat;*

*- amintind că actul constitutiv al organizației*



prevede că ea va sprijini menținerea, progresul și difuzarea cunoștințelor, veghind asupra conservării și protecției patrimoniului universal și recomandând popoarelor interesate convenții internaționale în acest scop;

- considerând că recomandările, rezoluțiile și convențiile internaționale existente privitoare la bunurile culturale și naturale demonstrează importanța pe care o prezintă, pentru toate popoarele din lume, salvagardarea acestor bunuri unice și de neînlocuit, indiferent de poporul căruia ele aparțin;

- considerând că unele bunuri din patrimoniul cultural prezintă o importanță excepțională care necesită protejarea lor ca parte din patrimoniul mondial al întregii omeniri;

- considerând că, față de amploarea și gravitatea noilor pericole care le amenință, întregii colectivități internaționale îi revine sarcina de a participa la ocrotirea patrimoniului cultural și natural de valoare universală excepțională, prin acordarea unei asistențe colective care, fără a se substitui acțiunii statului interesat, o va completa în mod eficace;

- considerând că este indispensabil să se adopte în acest scop noi prevederi sub formă de convenții care să stabilească un sistem eficient de protejare colectivă a patrimoniului cultural și natural de valoare universală excepțională, organizat într-o formă permanentă și după metode științifice și moderne, după ce a hotărât, cu prilejul celei de-a XVI-a sesiuni a sa, că această problemă va forma obiectul unei convenții internaționale, adoptată în această a 16-a zi a lunii noiembrie 1972 prezenta convenție.”

Persoanele politice din acest forum mondial și specialiștii domeniilor respective din fiecare țară au considerat că este oportun să atragă atenția asupra unor situații grave, nu numai de natura cataclismelor și a calamităților naturale „...constatând că patrimoniul cultural și patrimoniul natural sunt din ce în ce mai amenințate de distrugere nu numai datorită cauzelor obișnuite de degradare, dar și prin evoluția vieții sociale și economice care le agravează prin fenomene de alterare și de distrugere și mai grave...” Acest semnal se îndrepta în primul rând asupra monumentelor, a ansamblurilor artistice și arheologice și siturilor istorice și naturale, urmând ca un interes special să aprofundeze cercetările privind starea patrimoniilor mobile aflate în statele membre. În această categorie intrau, în primul rând bunurile mobile de artă.

România s-a mișcat cu oarecare rapiditate în acest domeniu și a legiferat Legea 422 a patrimoniului imobil (monumente istorice și situri arheologice) în anul 2001 și Legea 182 a patrimoniului mobil în anul 2000, a căror literă consfințează necesitatea măsurilor de protecție și securitate a monumentelor publice și a bunurilor aflate în muzee și colecții private. Până în anul 2003, când a apărut Legea 311, a Muzeelor și a Colecțiilor publice și Măsurile de aplicare ale Legii Patrimoniului mobil, privind clasificarea patrimoniului cultural național. Ce s-a întâmplat după anul 2005 vom vedea că sfidează tocmai cerințele impuse de legislația mondială în acest domeniu, prin nesocotirea nu atât a literii cât, mai ales, a spiritului acestor recomandări ale organizațiilor mondiale de protecție a patrimoniului de artă.

(urmare în numărul viitor)

## religia

# Argumentul absolut și monstrul etic

Nicolae Turcan

Argumentul absolut nu argumentează cu adevărat, ci se impune de la sine celui care-l folosește. Să-ți salvezi propriul copil de la moarte nu are nevoie de niciun fel de desfășurare silogistică. Singură, „concluzia”, este suficientă.

Sub forma unei concluzii, așa apare argumentul absolut. Firește că el are în spate o mulțime de propoziții, care îl susțin, numai că aceste propoziții nu sunt legate în mod necesar într-un silogism.

Argumentul absolut e de la sine înțeles pentru cel care-l aplică. E de la sine înțeles și pentru ceilalți doar dacă ei au un absolut cel puțin asemănător, dacă nu identic...

Argumentul absolut este valid doar dacă înapoia lui se află Dumnezeu cel adevărat, al dragostei. Orice zeu fals și orice cădere în idolatrie vor produce cu necesitate voință de putere. La limită, argumentul absolut poate fi aplicat doar pentru întemeierea propriei interiorități. Dar acesta este doar cazul extrem.

Uneori îmi vine să spun fără minte: argumentul absolut e dragoste și nimic altceva.

Chiar dacă pare un caz particular al argumentului autorității, argumentul absolut se ridică până la Dumnezeu. Asemenea rugăciunii, cu care are în comun termenul înalt, divinul. Numai că, spre deosebire de rugăciune, mișcare acestui argument este inversă, de coborâre. E felul în care Dumnezeu se roagă omului.

Ce argument a avut răstignirea Fiului lui Dumnezeu? Unul absolut - care ar putea rămâne chiar neformulat, dacă nu ar fi ridicate împotriva lui obiecții filosofice ulterioare.

Mă întreb dacă nu cumva la baza argumentelor noastre logice nu se ascund asemenea tipuri de argumente absolute, mai mult sau mai puțin idolatre, mai mult sau mai puțin divine.

Imperativul categoric al lui Kant și, în general, toate imperativele par a fi argumente absolute. Validitatea lor, dacă se poate vorbi de validitate în acest caz, e asigurată altundeva. E ca și cum argumentul absolut ar spune: „Logica e în altă parte!”. Și în funcție de acest teme non-tautologic, argumentul absolut ar putea su nu să fie valid, ar putea sau nu să fie voință de putere.

Surpriză uluitoare pentru cel ce crede: argumentul absolut poate să fie valid! Pentru a dovedi acest lucru celor ce nu cred, acelora pentru care această surpriză nu e la fel de evidentă, este mai indicată sfințenia decât o teodicee.

Doar cel aflat pe calea sfințeniei, doar cel înfrânt de Dumnezeu poate aduce argumente absolute în fața altora. Căci față de sine, o poate face oricine. Fiindcă oricine se poate lua cu ușurință pe sine drept absolut.

Argumentul absolut ține mai curând de registrul ontologic, decât de cel logic. Cu toate acestea aspiră la validitate logică, așa cum vedem într-un exemplu din Dostoievski, când un ofițer se întreabă: „Cum aș mai putea eu fi căpitan, dacă Dumnezeu nu există?” Avem aici un argument absolut, care vrea să ne convingă de validitatea sa logică. Dar este cu adevărat așa? Cred că doar în cazul excepțional în care împărtășim același Absolut. Cu alte cuvinte, validitatea argumentului absolut este Absolutul însuși.

Pentru a fi valid, argumentul absolut trebuie să fie altceva decât voință de putere. Să fie dragostea și

voință de putere doi poli ai unei contradicții?

Virtutea: a exersa în numele a ceea ce nu ești, dar crezi și speri că vei deveni în urma acestor exerciții. A te întemeia pe credință, a-ți lua energia din viitor.

Nietzsche insistă undeva că virtutea celui puternic îi e mai de folos egoismului celui slab, decât celui ce o practică. Dar dacă practicarea ei în singurătate conferă o bucurie inegalabilă, pe care cel nevirtuos nici măcar nu și-o poate închipui? Iar când practicăm virtutea pentru Dumnezeu, ascunzându-o, după o practică a Părinților din *Patericul egiptean*, ce importanță mai deține ea pentru egoismul celui alt? Niciuna. De aceea, când supraomul nietzschean ar voi să ne demonstreze utilitatea virtuții doar pentru sclavi, n-ar trebui să-i arătăm decât că răstoarnă, în mod facil și lipsit de subtilitate, argumentul virtuții și nimic mai mult. Cu siguranță că dacă ușurătatea operațiunii nu-l va atinge pe cel datat cu bună știință suprafetelor și superficialității, lipsa subtilității l-ar putea pune, pentru o clipă, pe gânduri. Și chiar de nu-l convingem, nu-i oare de ajuns această insignifiantă fisură pentru ca Dumnezeu, mai târziu, să-L convingă El însuși?

„Virtuos e cel ce se înfrânge pe sine” - iată o frază în care înfrângerea este elementul străin: pe când virtuosul și sinele sunt unul și același, înfrângerea vine din altă parte, aducând cu sine o distanță... dumnezeiască.

Fără kenoză Fiului lui Dumnezeu, Care S-a lăsat înfrânt pe cruce, ar trebui să devenim cu toții, în mod necesar, doar niște învingători.

Morala nu cunoaște nimic despre smerenie. Omul moral își vede progresul în bine și principiile care-i fundamentează comportamentul sunt tot atâtea argumente care-i validează buna situație. Dumnezeu nu încapă într-un asemenea sistem, deși poate fi invocat neîncetat de către omul moral ca stând la baza acțiunilor sale. Dumnezeu moral e un idol, o știa și Nietzsche; dacă morala și mistica nu se suprapun, dacă prin practica poruncilor Evangheliei nu-L află pe Hristos, niciun tremur și nicio cutremurare nu vor fi suficiente pentru a scăpa de idolatrie.

Respectarea principiilor morale de dragul principiilor morale dă naștere unui monstru etic; aplicarea lor din dragoste față de Hristos ivește sfințenia.

Să ai o pasiune irațională pentru raționalitate și să te mai și crezi rațional! Hotărât lucru, modernitatea s-a privit prea mult timp pe sine doar cu un singur ochi, cu cel deschis...

A fi etic înseamnă adeseori a pune între paranteze maxima lui Socrate, „Cunoaște-te pe tine însuși”. Și cu toate acestea, eticul e atât de vital pentru o comunitate, încât cunoașterea de sine pare o aventură privată, numai bună de aruncat la coș. Paradoxul acesta dezvăluie un raport care, cel puțin la prima vedere, nu poate fi răsturnat: dacă acceptăm că eticul se referă la spațiul public, ne putem imagina o personalitate etică aflată într-o profundă indiferență față de cunoașterea de sine; invers însă, cineva să se cunoască pe sine și să fie total lipsit de etică, e mai greu de imaginat. Cu toate că dotat atât de bine cu simțul paradoxului, omul ar putea întrupa orice contradicție, oricât de insolubilă teoretic.

Dacă există un monstru etic, orb la propria lui interioritate, există oare și opusul lui? Un sfânt non-etice? Nu cred, chiar dacă unele episoade de luptă împotriva eticii publice sunt ușor de găsit. Cu alte cuvinte mai lesne îți imaginezi o etică non-sfântă, decât o sfințenie non-etică.



accent

# Apărătorul drepturilor copiilor Povestea lui Janusz Korczak

Mihaela Bidilică



Expoziția „Apărătorul drepturilor Copiilor - Povestea lui Janusz Korczak”, organizată de Centrul Rațiu pentru Democrație în parteneriat cu Institutul Polonez din București și Librarium Book Corner, a fost găzduită de Librăria Book Corner până în 5 octombrie.

Deși aparent pregătită pentru copii, cu text și imagini adaptate celor mici, expoziția debordează prin problematica sa convenția formală de vârstă, adresându-se mai degrabă adulților-părinți și educatori, cei care poartă grija copiilor, veghează și impun respectul pentru drepturile lor. Alcătuită din 16 planșe bazate pe cartea omonimă a pictorului Tomek Bogacki, expoziția celebrează viața și moștenirea lui Janusz Korczak, reputat pedagog, medic și apărător al drepturilor copilului.

Janusz Korczak, născut la 22 iulie 1878 în Varșovia, a organizat primele orfelinate din Polonia și a editat primul ziar pentru copii. În perioada interbelică, în orfelinatul condus de Janusz Korczak, „Casa noastră”, și-au găsit adăpost sute de copii. Principiile autodefinirii și emancipării copiilor, teoretizate de Korczak, erau puse în practică în instituțiile pe care acesta le avea în grijă, prin sistemul de auto-guvernare dând dreptul copiilor să-și asume propria educație. Se întâmplă să uităm, fiindcă pare că au existat dintotdeauna, că aceste concepte au fost adoptate recent și e nevoie să veghem la respectarea lor. Deprinderea unor facultăți autonome de gândire și responsabilizare, relația de egalitate dintre educator și copil și respectul pentru efortul intelectual asumat reprezintă coordonate ale poziționării Centrului Rațiu în relația cu numărul tot mai mare de voluntari școlari, mai cu seamă liceeni.

Respectul pentru individualitate și încrederea în puterea educațională a responsabilității sunt câteva dintre coordonatele viziunii lui Korczak.

Conform acesteia, copiii merită același respect ca adulții, procesul de educație trebuie bazat pe înțelegerea nevoilor personale ale fiecărui copil și adaptat acestor nevoi, rolul principal al educatorului este acela de a asculta atent și de a ajuta copiii să ajungă prin forțe proprii la adevăr.

După ocuparea Poloniei, în orfelinat au rămas numai copiii evrei, iar instituția a fost mutată în interiorul ghetoului. În 6 august 1942 a venit ordinul de deportare și, deși lui Korczak i s-a oferit posibilitatea de a pleca, acesta a ales să-i însoțească pe cei 200 de copii ai orfelinatului, într-o procesiune tăcută și demnă, spre locul de imbarcare pentru „mutarea spre est”, lagărul de exterminare de la Treblinka. 2012, declarat de

Seimul Poloniei anul Korczak, marchează 70 de ani de la moartea sa și 100 de ani de la înființarea Casei Orfanilor, celebrul orfelinat pentru copii evrei de pe strada Krochmalna nr. 92.

Renuntat educator și pedagog, Korczak declara că drepturile omului încep cu drepturile copilului, conceptul lui novator aflându-se la baza Convenției privind Drepturile Copilului, cel mai important document internațional destinat ocrotirii drepturilor și libertăților copilului. Cărțile sale, „Cum să iubești un copil” și „Dreptul copilului la respect”, i-au introdus pe părinți și profesori în domeniul psihologiei copilului. Dintre cărțile sale pentru copii, cea mai cunoscută este „Regele Matt întâiul”.

Fiecare dintre planșe marchează un moment din viața lui Korczak, scopul nu este însă strict biografic, expoziția mărturisește mai degrabă decât informează despre întregul context din Polonia, nu doar despre circumstanțele istorice. Latura artistică este disimulată, se retrage în fața mărturiei, lucrarea prezentată nu este cea a artistului, ci cea a lui Korczak însuși.

Tomek Bogacki, autorul acestei expoziții, este ilustrator de carte pentru copii, având în portofoliu peste 40 de volume ilustrate. În unele cazuri, precum cartea despre Janusz Korczak, poveștile pe care le ilustrează îi aparțin. Volumul *expus* la Book Corner a fost în anul apariției, 2009, finalist la National Jewish Book Award, la categoria carte ilustrată pentru copii. Pe măsură ce povestea avansează detaliile se schimbă, culorile specifice Europei Centrale sunt înlocuite cu un alt registru, personajele își schimbă vestimentația; toate acestea adresează subtil schimbările mai semnificative care le generează.

Dacă pentru cei mici expoziția este o ocazie de învățare, pentru adulți ea reprezintă oportunitatea de a descoperi o persoană care și-a dedicat copiilor nu doar întreaga operă, ci, de asemenea, viața.





## metaforele nordului

# Vulturi - "Înaripatele regelui Aella"

Flavia Teoc



În rândurile *Historiei de Antiquitate Regum Norwagiensium*, călugărul Teodoricus remarca acuratețea și concizia poeziei scaldice care, asumându-și rolul de păstrătoare a istoriei îndepărtate, cântă în versuri „fapte de vitejie” fără să falsifice evenimente sau să inventeze eroi. Scalzii sunt istoricii nordului, mai adaugă el, citându-le fără sfială poemele. Cu atât mai uluitor este faptul că exegeza recentă pune la îndoială o seamă de fapte, întâmplări și obiceiuri relatate cu aceeași acuratețe și concizie, într-adevăr fapte de o cruzime inimaginabilă, însă obișnuite în atmosfera Evului Mediu timpuriu scandinav unde eroismul se cuantifica și prin numărul de victime sau prin cruzimea arătată adversarilor<sup>1</sup>.

Amintită doar de câteva ori în literatura nordului medieval, dovadă că n-a fost aplicată decât în cazuri extreme, pedeapsa „vulturului însângerat” numără printre victime pe regele Aella al Northumbriei, Halfdan (fiul regelui Harald Harfagra al Norvegiei), regele Edmund, regele Maelgualai din Munster și arhiepiscopul Aelfheah. „Înaripatele regelui Aella” se referă la primul protagonist cunoscut căruia i se aplică această pedeapsă cumplită. Descrierea „vulturului însângerat” ca pedeapsă prin care victima îi este consacrată lui Odin apare în *Gesta Danorum*, *Ragnars*

*Saga*, *Heimskringla* (*Haralds Saga Harfagra*), *Reginsmal* și *Orkneyinga Saga*, așadar în scrieri cu valoare istorică al căror adevăr nu poate fi pus la îndoială fără a ne îndoii de însăși existența protagoniștilor lor.

Ca episod evocat într-un poem scaldic, moartea regelui Aella se va referi întotdeauna la răzbunarea fiilor pe ucigașul tatălui lor. Caracterizată drept cea mai cruntă pedeapsă, aplicată doar în cazuri extreme, „vulturul însângerat” descrie un ritual dedicat lui Odin, prin care victimei i se inscripționează pe spate un vultur cu aripile deschise, i se îndepărtau apoi coastele una câte una, iar plămânii erau scoși în afara trupului astfel încât trupul osânditului să semene cu un vultur cu aripile deschise.

*Saga fiilor lui Ragnar* relatează evenimentele care duc la uciderea regelui danez Ragnar, aruncat fără sabie într-o groapă cu șerpi osândit prin aceasta la o moarte umilitoare pentru un viking. Nu peste mult timp, York-ul va fi atacat de Marea armată daneză condusă de fiii regelui Ragnar, Halfdan Ragnarsson și Ivar Beinlaus<sup>2</sup>, care își răzbună tatăl, aplicându-i regelui Aella pedeapsa „vulturului însângerat”.

Dacă un *kenning* precum „înaripatele regelui Aella” nu se poate referi decât la vulturi, în tratatul *Limbajul poeziei* Snorri Sturluson oferă o singură

timpul „comun”, dilatarea unei „clipe” investite „cu surplus de semnificație” ce duce la un variabil grad de autonomie estetică/ontologică a imaginii; se operează aici o transgresare a realului către simbolul de tip vizual, ghilotina instantaneului fotografic fiind redusă la tăcere: „*l'acte photographique implique donc non seulement un geste de coupure dans la continuité du reel mais aussi l'idée d'un passage, d'un franchissement irréductible.*”\*

Unind formulări iconice diverse, sub specia „cadre de film”, în buna tradiție a neo-realismului italian (*vaporetto*, *roof cleaner*, *tram dreamer*, *children in school tint*), inflexiuni tarkovskiene ori „contaminări” via *pittura metafisica* (*afternoon blues*, *bac*, *snowgirl*, *dove*), secvențe de un minimalism formal regizat pe fragmentele unei defuncte/muribunde modernități (*aliens*, *bikerbridge*, *richess*, *k2*), ori ironia crepusculară de sorginte post-modernistă (*baloon*, *conspiracy*,

cheie de lectură și interpretare a înaripatelor, fie ele vulturi sau corbi. „Păsările, spune el, trebuie descrise în termeni de trupuri și sânge, ca hrană și băutură a tuturor înaripatelor.” Însă atât vulturul cât și corbul vor intra în structura unor metafore *kenning* care se referă fie la corbii lui Odin (zeul purta pe umeri doi corbi, Hugin semnificând iuțimea gândului și Munin, a cărui datorie era să-și amintească și să-i relateze zeului tot ce văzuse în zborul său), fie la arta compunerii poeziei, atâta vreme cât miedul inspirației a fost dus de Odin în Ansgard după ce zeul luase forma unui vultur.

Metafora *kenning* „înaripatele regelui Aella” face parte dintr-un poem dedicat regelui Harald Gilli, compus de scaldul Einarr Skulasson în anul 1136. Cel mai cunoscut poet al Scandinaviei secolului al XII-lea a trăit la curtea regală a Norvegiei, cântând mărirea și decăderea regilor Sigurd Cruciatul, Harald Gilli și a doi dintre urmașii acestuia. Poemul dedicat lui Harald Gilli (numele derivă probabil din *Gilla Crist* care însemna „cel dedicat lui Cristos”), evocă un eveniment din perioada războaielor interne din casa regală a Norvegiei când regatul era condus de co-regenta Harald Gilli-Magnus al IV-lea Sigurdsson. Desele conflicte între cei doi regi culminează cu o bătălie navală în care Magnus Sigurdsson îl înfrânge pe Harald la Farlev. Ucis în același an de Semble, un alt pretendent la tronul Norvegiei, moartea lui Harald Gilli se cerea răzbunată de către fiii săi, această datorie revenindu-i lui Sigurd Harldsson, primul său născut. Patru ani mai târziu, uzurpatorii tatălui său vor fi înfrânți în bătălia navală de la Hvaler, din fiordul Oslo.

„Înaripatele regelui Aella” se referă, în acest poem, la vulturii care înconjoară locul bătăliei în așteptarea hranei, însă evocarea morții tragice a regelui Aella anticipează două momente ulterioare bătăliei de la Farlev: pedeapsa pe care Harald Gilli o va aplica regelui Magnus, orbindu-l, și eroismul lui Sigurd care răzbună în bătălia din fiordul Oslo moartea tatălui său.

### Note:

<sup>1</sup> Roberta Frank. „Viking Atrocity and Skaldic Verse: The Rite of the Blood-Eagle”. *The English Historical Review*. Vol. 99, No. 391, April 1984.

<sup>2</sup> În *Saga fiilor lui Ragnar* există un episod legat de moartea lui Ivar. Găsindu-și sfârșitul pe țărmlul englez, vikingul cere să fie înmormântat chiar acolo și profetește că, atât timp cât oasele lui se vor afla pe țărml, nicio altă armată nu va putea invada Anglia. Ajuns pe țărmlul englez în anul 1066, William Cuceritorul dezgroapă trupul lui Ivar, pe care îl găsește intact, îl incinerează și-abia după aceea pornește spre Hastings încredințat că victoria va fi a lui.

## Incognito sau ochiul în perpetuă alertă al fotografului

(urmare din pagina 36)

consacrate ale fotografiei artistice (precum în eseul fotografic *Aqua*, din 2008), Virgil Mleşniță se pliază pe „datul” vizual tratându-l cu detașare și spirit ludic subminate, însă, în plan secund, de o irepresibilă anxietate ce răbufnește uneori de sub „pojghița” cvasi-neorealiste a imaginii.

Alb-negrul asociat cu aerul de documentar, de îndepărtare „istorică” față de evenimentul „viu”, de imediatate a faptelor, preferința pentru „fotocaptura” pe teren în detrimentul regiei de studio – pot constitui tot atâtea elemente de apropiere vis-à-vis de neo-realismul italian, însă Virgil Mleşniță propune o (re)conversie temporală – ieșirea din

*heavy drinks, pig it*), Virgil Mleşniță reușește, în mod paradoxal, să confere o stranie coerență demersului auctorial. Impregnându-le cu inefabilele parfumuri ale memoriei unei civilizații est-europene oscilând între ecurile din ce în ce mai rarefiate de *Mitteleuropa*, și cele de diluat „balcanism” conjunctural, fotografiile sale aproximează și „negociază” realitatea în retortele secrete ale căutării propriei identități artistice prin prisma sincerității „depoziției” sale de martor visător și tenace.

### Notă:

\* „Actul fotografic implică, deci, nu numai un gest de secționare/ruptură în continuitatea realului, dar și ideea unui pasaj, a unei ireductibile transgresiuni.” (Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Editions Labor, 1990, p. 160) (trad. n.).



# Petre Grimm

## Pionierul anglisticii clujene

Virgil Stanciu

Este greu de crezut, dar timp de aproape șaptezeci de ani (scurși de la moartea sa, în exil la Sibiu, din 1944) nimeni nu s-a gândit să alcătuiască o ediție cu scrierile lui Petre Grimm, profesor al Universității Daciei Superioare între 1919 - 1944 și pionier al anglisticii clujene și românești. Este acesta, într-un fel, un răspuns amar dat întrebării adresate viitorimii de profesorul D. Popovici: „Greutățile cu care a avut de luptat Universitatea Clujului în timpul războiului au hotărât și soarta celei mai mari părți din opera sa, rămasă până acum sub formă de manuscris. Care va fi soarta ei mîine?” De-a lungul anilor, câțiva membri ai Catedrei de Engleză (Mihail Bogdan, Aurel Trofin, Ioana Sasu-Bolba, Virgil Stanciu) au publicat, în analale diverselor universități, studii și articole despre activitatea lui Grimm, dar abia astăzi putem consemna, cu satisfacție, apariția unui volum ce restituie publicului cititor (precum și specialiștilor) cele mai însemnate titluri din contribuțiile de comparatist, istoric literar și traducător ale profesorului clujean. Intitulată *Petre Grimm. Scrieri de istorie literară* și apărută în colecția „Scriptor” a Editurii „Eikon”, cartea i se datorează anglistei Liana Muthu, care a îngrijit ediția, a alcătuit un tabel cronologic și a scris o utilă prefață, „Petre Grimm - profesor și traductolog”, precum și un tabel cronologic, cu date inedite, obținute din fondul Universității „Regele Ferdinand I” de la Arhivele Naționale. Avem în față o importantă contribuție la istoria anglisticii românești și, implicit, la istoria Universității clujene, fructul unei idei de cercetare care se cuvine salutată și pentru calitatea ei de ou al lui Columb.

Petre Grimm s-a născut la București, în 1881, din tată alsacian și mamă franțuzoaică. A studiat germana și engleza la Universitatea din București, ulterior limba și literatura engleză la Freiburg. Odată cu înființarea universității românești din Cluj, a fost desemnat să predea limba și literatura engleză, în cadrul a ceea ce era mai mult un lectorat decât o catedră, iar după ce și-a susținut doctoratul, în 1925, a devenit profesor. A debutat în *Gândirea*, cu

traduceri din Lord Tennyson. Ca profesor universitar, și-a orientat activitatea de cercetare mai cu seamă înspre confluentele și relațiile culturale româno-engleze, publicând, în jurnalul academic al Universității, *Dacoromania*, un studiu extins (de fapt dizertația sa doctorală) despre „Traduceri și imitații românești din literatura engleză”, în *Studii literare* (Sibiu, 1943), „Cele dintâi traduceri englezești din literatura românească”, iar la Cluj, în 1925, volumașul de traduceri, cu un studiu introductiv, din *Robert Burns, poetul țărănimii*. În paralel, i se cuvine consemnată activitatea de traducător din W. Cowper, Lord Byron (*Cain. Un mister*, București, 1925), M. Eminescu (*Poems*, Cluj, 1938), W. Shakespeare (*Cum vă place?*), București, 1942.

Ediția alcătuită de Liana Muthu reia cele două studii importante despre receptarea timpurie a poeziei engleze în literatura română, dar și, în capitolul „Cadre și profiluri”, articole de impuls didactic, despre literatura engleză și câțiva mari reprezentanți ai ei (Chaucer, Shakespeare, Shelley, Byron, Keats etc.), apărute în periodice precum *Gândirea*, *Noua revistă română*, *Convorbiri literare*, *Lumea universitară*, *Transilvania*, *Cultura*. Mai include traduceri din Robert Burns și cele din Eminescu (cu excepția traducerii poemului *Luceafărul*, rămasă în manuscris). O altă secțiune republică portretele schițate de D. Popovici (o evocare scrisă la patru ani după deces) și de George Hanganu (nepotul profesorului).

Nu toți universitarii clujeni interbelici s-au remarcat prin prolificitate. Pe Petre Grimm l-au împiedicat să construiască o operă mai substanțială atât condițiile neprielnice în care și-a desfășurat activitatea târzie, cât și, probabil, firea sa prea boemă și sociabilă, despre care există câteva mărturii lăsate de fostele sale studente favorite (Olga Caba, Puia Magda) sau de George Hanganu. Iată cum îl descrie acesta, în ipostaza sa cea mai cunoscută: „Silueta lui Grimm făcea parte din peisajul uman al Clujului înainte de 1940. Înalt, îmbrăcat cu multă originalitate, purtând lavalieră, avea o figură prelungă, mărginită de un barbișon cu fire sure și blonde, ochi luminoși, priviri

cu o infinită gamă de stări sufletești. Zilnic străbătea ‘cu pasul de ogar’ strada Eminescu, unde locuia, îndreptându-se pe Calea Moșilor spre Universitate. Niciodată nu-l vedeai singur. Era acompaniat fie de profesorul Yves Auger - traducătorul lui M. Sadoveanu în limba franceză - și de profesorul George Giuglea - de la catedra de filologie romanică - fie de un grup de studente care-i sorbeau conversația spirituală și spumoasă, înviorată de anecdote și dictoane engleze sau latine.” (p. 198).

Cum spune Liana Muthu, „meritul cel mai mare al lui Petre Grimm rămâne acela de a fi studiat modul în care literatura engleză a devenit cunoscută în România prin intermediul traducerilor, fapt concretizat în teza de doctorat intitulată *Traduceri și imitații românești din literatura engleză. Studiu de literatură comparată*” (p. 9). Dar profesorul clujean nu s-a mulțumit să inventarieze traducerile existente până la acea dată, analizându-le mai ales din punct de vedere lingvistic și stabilindu-le (non)valoarea. Pe parcursul studiului, el face numeroase considerațiuni principiale privind arta traducerii (în special de poezie), insistând, precum ulterior Leon Levițchi, asupra bazei lingvistice a acesteia, dar și asupra gradului de dezvoltare atins de limba țintă, care permite sau nu permite realizarea unor echivalări notabile. „Pentru a avea traduceri bune, trebuiau să se împlinescă mai multe condiții. Prima era aceea de a avea o limbă destul de bogată, în care să se poată reda nuanțele de gândire și simțimânt ale unor scriitori care aveau înaintea lor o civilizație mult mai dezvoltată decât aceea în care se afla poporul român în vremea când au început aceste traduceri. Limba românească de acum un veac era, desigur, în unele privințe o limbă foarte bogată, mai cu seamă în cuvinte concrete, dar era lipsită mai ales de cuvinte pentru noțiuni abstracte. Pentru știință, limba era cu totul insuficientă, pentru poezie însă ea avea un vocabular bogat, care nu avea nevoie de prea multe adaose, pentru a putea reda chiar simțiminte mai complicate. Se exprimase, doară, în ea toată bogăția de gândiri și simțiminte cuprinse în Biblie, nu fusese însă destul mlădiată pentru poezie” (p. 128). Odată îndeplinită condiția *sine qua non*, cunoașterea temeinică a celor două limbi intrate în relație, a doua condiție esențială, conform profesorului clujean, este ca „traducătorul [...] să simtă o profundă simpatie pentru opera pe care o tâlmăcește în limba lui, [...] să lucreze cu aceeași plăcere la aceasta ca și scriitorul care a compus-o; el trebuie să aibă un spirit congenial cu al acestuia ...” (p. 132). Așadar, studiul lui Petre Grimm este, pe de o parte, un tezaur de informații privind primele contacte, directe sau intermediare, ale literaturii române cu poezia și cu drama engleze, cu analize de text minuțioase și o contextualizare modernă, iar pe de altă parte un îndreptar prețios pentru cel ce dorește să-și lămurească unele aspecte teoretice ale artei traducerii, înainte de a se aventura în practicarea ei. Acribia filologică de care dă dovadă profesorul în acest text (cu compararea, adeseori pe două coloane, a traducerii cu originalul, dar și a variantelor între ele, făcând distincția între ‘traduceri’ și ‘imitațiuni’) va fi aplicată și textelor analizate în cadrul referențial al celei de a doua lucrări importante, *Cele dintâi traduceri englezești din literatura românească*.

Mai puțin cunoscut, mai puțin productiv decât alți angliști din generația sa, precum Dragoș Protopopescu, Haig Acterian sau Marcu Beza, Petre Grimm a fost o figură luminoasă a învățământului superior clujean și un înaintaș de seamă al breslei. Restituirea Liane Muthu reprezintă nu doar un memento și un omagiu întârziat, ci și achitarea datoriei câtorva generații.





## mofteme

# Un „recensămînt” al lumii lui Caragiale

Vasile Gogea

Astfel am putea numi *Dicționarul personajelor din teatrul lui I. L. Caragiale*, volum apărut în acest an, ce stă (ori trece!, destul de liniștit...) încă sub semnul (alți comentatori ar spune chiar stigmatul!) lui Nenea Iancu, la Editura *All Educațional*. Trebuie spus din capul locului că nu avem de-a face cu un „dicționar subiectiv” de genul celui realizat de unul singur de Gelu Negrea. Avem în față ceea ce se numește, cu o formulă nu foarte simpatică, un „auxiliar didactic”, la realizarea căruia s-au „asociat”, sub coordonarea unui venerabil și experimentat producător de asemenea instrumente critice - l-am numit pe criticul, istoricul literar, universitarul, eminescologul și monografistul minuțios al multor altor autori români ori idei și reviste literare românești, Constantin Cubleșan - șase cercetători din generații și centre culturale diferite. Altui experimentat căutător prin arhive și prolific autor de lucrări cu valențe recuperatoare în spațiul istoriei literaturii române, universitar ca și coordonatorul lucrării, la Universitatea „1 Decembrie 1918” Alba Iulia, profesorul Mircea Popa, i se adaugă mai tinerii Gabriela Chiciudean, Iuliana Galață, Ileana Gheșeș, Georgeta Orian de la Alba Iulia și Victor Cubleșan împreună cu Claudiu Groza, de la Cluj, aceștia doi, însă din afara almei mater, dar în virtutea vocației lor de critici literari activi la cele două reviste literare importante ale Clujului: *Steaua* și *Tribuna*. (Fișele bio-bibliografice sintetice ale autorilor dicționarului pot fi, de altfel, consultate la sfârșitul volumului.) Astfel constituit, grupul celor șapte recenzenti ai „persoanelor” din lumea teatrului caragialian induc în structura, dar și în expresia, „documentului” final atît rigoarea canonică specifică unei cercetări cu temă dată, cît și expresivitatea specifică procedurilor de investigație

literară proprii fiecărui autor în parte.

Decupajul din universul de tipuri umane reprezentative ale operei lui I. L. Caragiale este fără echivoc: „Am căutat - mărturisește în „cuvîntul înainte”, coordonatorul acestei întreprinderi de sinteză critică - să cuprindem în demersul nostru analitic - fiecare fișă dovedindu-se a fi, în fapt, o privire monografică asupra personajului - toate cele 11 texte ce alcătuiesc opera dramatică a lui I. L. Caragiale, unele dintre ele (aproape) necunoscute cititorului de azi. Astfel, am luat în considerare piesele *O noapte furtunoasă*, *Conul Leonida față cu reacțiunea*, *O scrisoare pierdută*, *D'ale carnavalului*, *Năpasta*, *1 Aprilie (monolog)*, *Începem*, *Hatmanul Baltag* și *O soacră după ediția I. L. Caragiale*, *Opere, I, Teatru, ediție critică de Al. Rosetti*, *Șerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959, pp. 11-521; 100 de ani, revistă istorică națională a secolului XIX, în 10 ilustrațiuni și Modern, „monolog burlesc”, după ediția I. L. Caragiale, Opere, VI. Teatru, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, București, Editura Fundației pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, pp. 471-494, 511-515.” Altfel spus, sunt reținute pe „listele permanente” doar acele personaje care își au „domiciliul permanent” în spațiul unanim acceptat ca fiind teatrul lui Caragiale. Dar, ne avertizează același Constantin Cubleșan, „Personajele sunt tratate în ordine alfabetică, în contextul întregii opere dramatice a lui I. L. Caragiale, și nu separat, în cadrul fiecărui titlu în parte.” Chiar mai mult, s-au fișat și „personajele care nu sunt apariții propriu-zise în piese, dar care au consistența lor bine definită prin referirile ce se fac asupra lor”. După cum, o fișă aparte a fost dedicată unui personaj generic, omniprezent deși nu tocmai vizibil, rezoner și catalizator constant*



al energiilor personajelor aflate în lumina rampei, anume *Gazeta* (Ziarul, Foaia, Jurnalul, Fișuica). Se pierde ceva prin acest decupaj? Nu, pentru că ne asigură Constantin Cubleșan și suntem de acord cu domnia sa - „Fiecare personaj caragialian poartă în biografia lui, în structura sa umană o genă tipică unei categorii particulare de indivizi care populează lumea dintotdeauna...” Cum la Caragiale „totul este esențializat”, poți reconstitui umanitatea, sau subumanitatea carnavalului infinit al lumii (cu precădere, suntem tentați să spunem, ale celei românești) din totdeauna, în toată plenitudinea ei din orice punct al geografiei sale. Cîtă particularitate, atîta universalitate; cît derizoriu, atîta perenitate - aproape că putem parafraza după Camil Petrescu.

Meritul incontestabil al acestui dicționar, nu numai de personaje, dar și de „moravuri grele”, constă, în opinia mea, în aceea că în biografia fiecărui personaj recunoaștem (ca un avertisment sever și tandru totodată) și istoria unei lumi incapabile de schimbare. Avem în față ochilor un „insectar” imprevizibil: în orice clipă, oricare dintre „fosilele” conservate se poate (re)anima!

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

## sport &amp; cultură

## Arbitrul de fotbal din România: bun la export, modest pe piața internă

Demostene Șofron

Alexandru Căpraru, în scrisul său dedicat sportului - tabletă, cronică, pamflet... -, abordează de cîte ori avea ocazia, arbitrajul. Vă recomand scrisul lui Alexandru Căpraru din mai multe motive, două dintre ele ținînd de obiectivitate și responsabilitate. Plusul? Plusul l-a dat curajul, rar pentru un timp în care sportul românesc era guvernat de două ministere, două cabinete, doi... frați și mă opresc aici. Cert este că Alexandru Căpraru, mai mult decît confracții publicațiilor sportive din acea vreme, a scris și a vorbit deschis despre tarele arbitrajului românesc, bun la export, mediocru și slab pe piața internă.

Scriu rîndurile de față după ani buni de partide vizionate, după multe cronici de specialitate citite, după multe talk-show-uri urmărite live și multe imagini în reluare. Concluzia este una, arbitrul român de fotbal a rămas bun pe piața externă, modest pe cea națională. Mai mult... Ca tacîmul să fie complet, anul

2012 aduce în structura CCA două nume controversate, Alexandru Deaconu și Augustus Constantin.

Alexandru Deaconu a fost numit președinte al CCA. Augustus Constantin s-a retras din activitatea competițională, fiind imediat cooptat în structurile CCA. Ambii s-au dat în stambă la multe, foarte multe partide din toate eșaloanele naționale, ambii au acumulat etape de suspendare, ambii au creat animozități în rîndul conducătorilor de cluburi, antrenorilor, patronilor, ambii au ajuns să fie recuzați. Ambii au ajuns în structuri de conducere și mă întreb ce i-ar putea cei doi învăța pe tinerii cavaleri ai fluierului. Alexandru Deaconu ar putea preda cursurile „Steaua sus Răsare”, „Încă 50 de ani lumină”, „Inflamarea și stingerea incendiilor pe stadioane (curs teoretic și practic, capitole de interes „Amnarul”, „Chibritul”, „Torța”, „Bricheta”, „Petarda”), „Limba română în raportul de joc”, „Despre simulare”.

Augustus Constantin are deja pregătite cursurile

„DNA în viața arbitrilor de fotbal”, „Azi pe stadioane, mâine în zeghe”, „Absenteismul de la cursurile și examenele practice”, „Rolul părintelui arbitru”, „Luarea și darea de mită. Avantaje și dezavantaje”, „Rolul patronilor în viața sportivă”, „Deplasări motorizate etapă de etapă”.

Dacă tot ne-am procopsit cu cei doi, propun o lărgire a catedrei prin cooptarea arbitrilor Alexandru Tudor, Florin Chivulete, Teodor Crăciunescu. Alexandru Tudor ar putea preda „Relația Arbitru - Hollywood. De pe teren pe mare ecran”, „Buster Keaton - Alexandru Tudor sau cei care nu au zîmbit niciodată”, „Rolul Jandarmeriei în evacuarea arbitrilor”. Florin Chivulete ar conduce un singur curs, „Folclor și arbitraj”, în timp ce Teodor Crăciunescu ar avea audiență cu „Arbitrul - tată, arbitru - fiu”, „Inocența în arbitraj”, „Cum să faci praf o partidă. Dar mai multe?”. În fine, ultimul pe lista profesorilor propuși este Marius Avram, cu „Mărire și decădere în arbitraj”, „Frate, frate, dar brînza e pe bani”.

Haz de necaz sau nu, acesta este adevărul. Cei care vin din urmă în arbitraj, Radu Petrescu, Ovidiu Hațegan de exemplu, chiar dacă sînt bine văzuți peste hotare, sînt departe de pretențiile reclamate, datorită multor partide distruse pe plan intern.

Arbitrul de fotbal din România rămîne în continuare dator...



## Presă negativă

Adrian Țion

Se părea că tabloidizarea României nu va avea urmări prea mari și de lungă durată. Un simplu divertisment acolo, să ne mai descrețim frunțile, o bagatelă, un haz de necaz după o lungă, prea lungă perioadă de austeritate instituită și strașnic supravegheată de partidul unic, urmată de o altă amăgitoare epocă de speranțe și bulversante confuzii. În această ordine, de la instalarea victorioasă în media și în mentalul colectiv, tabloidizarea marchează pasul spre destindere sau, pentru unii, spre o „normalizare” vecină cu deșănțarea dorită sau cu libertatea totală. După cum, la rigoare, este o concesie făcută kitsch-ului comun, izbăvitor de păcate, urcat din talciocul provincial în topul preferințelor comode. Un pas mic pentru prezentul fumegos, un pas distrugător pentru viitor. În această capcană am căzut cu zâmbetul indiferenței pe buze vinovate.

Compromisul făcut se răzbuună, rezultatele se văd cu ochiul liber, deși asta nu pare a deranja prea mult. Un rol esențial, nu singurul, îl poartă presa scrisă, dar mai ales cea vizuală prin accesibilitatea și mirajul ei. Un rol negativ, de vreme ce semnaleză mai ales evenimente negative. Crime, accidente, delapidări, violuri au luat locul știrilor pozitive de multă vreme. Ponderea lor e în creștere continuă, triumfătoare, fără sancționări din partea CNA. De ce s-ar sesiza această „bizară creatură” să sancționeze altceva decât atacul politic al opoziției? Interesul pentru actul de cultură, chiar dacă există,

e marginalizat sau disproporționat prezentat. Și asta nu în tabloide declarate, structurate pe scandal și monden, ci în publicații așa-zise cu pretenții... informative obiective.

În ziua când se deschidea, la începutul lui octombrie, la Suceava, Festivalul Național de Poezie „Nicolae Labiș”, ajuns la a 44 ediție, unul dintre cele mai longevive festivaluri de acest tip din țară, în loc să fie salutat, întâmpinat cum se cuvine, pe prima pagină a *Monitorului de Suceava* se puteau citi titluri oripilante ca acestea: *Scene horror pe străzile Sucevei, cu câini otrăviți care mor în chinuri* sau *Tânăr de 31 de ani acuzat de violul unei fete de 12 ani, luat la bătaie în fața Poliției* sau *Indivizi înarmați cu cuțite, prinși cu jandarmi în centrul Sucevei și în fața unui liceu din Rădăuți* sau *Trimis în judecată pentru că și-a omorât în bătaie mama în vârstă de 86 de ani* sau... Dumnezeu! Unde s-a ajuns? Ar mai fi și altele la fel de sinistre și explicite, dar oroarea mă oprește, îmi spune că am abuzat destul de cititorul acestei rubrici. Și toate astea într-un singur ziar! Într-o singură zi! Dar într-o săptămână, într-o lună sau mai multe, în ani de monstrozități eșalonate consecutiv! Iată cum arată viața noastră oglindită în presa... obiectivă! Dacă adăugăm și două poze cu „vedete” dezbrăcate, avem imaginea concludentă a interesului pentru informația necesară omului mediu de azi. Un șir de omucideri și dezastre, de reclame și vedetisme de sezon.

Evenimentul cultural amintit, o mândrie a Sucevei și a Mălinilor, un omagiu adus „îndrăgितului ștregar” înfrățit întru spirit cu Rimbaud, poet „de categorie grea”, Nicolae Labiș, este amintit abia în josul paginii 12 cu litere de-o șchioapă. Textul e scurt, fără suflu gazetăresc, o banală înșirare a manifestărilor și a participanților. Cine sunt ei? Mircea Martin, Adrian Dinu Rachieru, Vasile Spiridon, Ioan Es Pop, Călin Vlasie, Liviu Ioan Stoiciu, Nichita Danilov, Gavril Țărmure, Adrian Alui Gheorghe, Gellu Dorian, Marcel Mureșeanu, Lucian Vasilescu, Liviu Papuc și alți truditatori într-această cuvântului. Firește, niște oameni de cultură acolo și ei, poeți, scriitori, critici și istorici literari, editori de carte românească, adică niște simpli trecători prin oraș pe care nu trebuie să-i bage nimeni în seamă, dar pe care ziaristul de serviciu i-a enumerat din obligație profesională. Așa se vede un festival național în presa locală. Niciun articol de preîntâmpinare, niciun portret literar sau fotografie, niciun interviu mai larg pentru a atrage atenția asupra evenimentului. Desigur, poeții premiați la Concursul de poezie „Nicolae Labiș” nu sunt la fel de spectaculoși ca frații suceveni ajunși „pe podiumul a două concursuri naționale de dans sportiv” sau ca știrea conform căreia „Pink a pozat topless pentru un album fotografic”.

Pe Canal D un tânăr este întrebat cine a scris romanul *Ion*. „Lucian Blaga”, răspunde distrat acesta, inundat spiritual de un hăhăit împrumutat de la modelul suprem. CNA-ul n-ar trebui să sancționeze astfel de emisiuni care încurajează incultura și dă apă la moară imbecilizării?

## rânduri de ocazie

## Un dramaturg de marcă

Radu Țuculescu

Am invitat în studioul de televiziune pentru un dialog de vreo jumătate de oră pe marginea volumelor sale publicate până acum. Ne-am cunoscut încă din studenție, apoi drumurile noastre s-au despărțit și o lungă vreme nu am mai știut nimic despre el. Apoi prietenul Vasile Gogea a publicat pe blogul său două piese scurte și un CV care mi-au amintit de Cornel Teulea. Cele două piese „minut” mi-au stîrnit curiozitatea și, de la bun început, am intuit că „studentul” de altădată a devenit un dramaturg incitant, năstrușnic... Am aflat că locuiește în Făgăraș, predînd filosofie elevilor de liceu. Am luat legătura cu el, ne-am bucurat amîndoi, ne-am amintit de una alta, am făcut invitația și iată-ne în fața camerelor de luat vederi, dialogînd pe marginea pieselor sale publicate. Și... precum într-o piesă de teatru semnată chiar de Cornel Teulea, se întîmplă următoarele: citesc eu, cu dicție, titlul volumului său de debut din 2002, un titlu cu conotații precise, voit... neascunse - *La început roșu, galben și albastru apoi roșu și la urmă gri* - și, prefăcîndu-mă că nu pricep, încep să-l „descos” pe autor cam ce-a vrut el să spună cu titlul ăsta. Cele trei camere ne urmăresc cu atenție, microfoanele deasemenea... Autorul îmi zîmbește complice și începe să facă dezvăluiri cînd, brusc, se ia lumina! (ca pe vremea împușcatului...), în tot studioul, brusc sîntem înghițiți de întuneric, unul amenințător și de lungă durată căci, evident, generatorul nu funcționează! Pană de curent...

(pană de automobil)... roșu, galben și albastru... Iar la urmă nu va fi gri, tovarăși, ci de-a dreptul negru! Cînd a revenit lumina, am întrebat retoric, s-o luăm da capo ori de la... roșu, galben și albastru? Tot eu am hotărît să... nu reluăm interviul de la început, să continuăm prefăcîndu-ne că nu s-a întîmplat nimic...

Pe Cornel Teulea îl văd citind, pe lîngă filosofii săi dragi, cînd pe Shakespeare, cînd pe Beckett, mereu și mereu... Asimilînd dar nu imitînd, așa-l simt, ca pe un *shakespearebeckettian* pierdut în realitatea noastră imediată... Grotesc, funambulesc, absurd, realist, incisiv, folosindu-se de vastele sale cunoștințe într-ale filosofiei pentru a penetra în realitatea asta în care înotăm zilnic, pentru a-i dezvălui mizeriile cu umor amar ori cu dureroasă luciditate. Nu sînt „texte filosofice” puse în scenă, nici vorbă! Sînt excelente piese de teatru, cu dialoguri cînd scurte, reduse la esența esenței (precum o face Beckett...), cînd lungi „tirade” spumoase, înaripate, amintind de antici... (*CORUL: O, cetate a cetății, privește îndurerată/ Cum se clatină orașul, de la stînga la dreapta/ și invers, după bătaia vîntului și a unor inși/ Certați cu democrația ce umblă la braț cu trecutul./ Ne rugăm să se abată de la noi nenorociri mai mari/ Să vedem și noi acuma oameni adevărați...*) Piese sale abundă de personaje iar decorurile sînt de-a dreptul năucitoare, foarte greu de imaginat pe o scenă, mai degrabă demne de un

film. (*Holul unui castel medieval, transformat în hotel. O scară pentru primul etaj, o alta pentru etajul doi și așa mai departe... Cîteva busturi cioplite în piatră: Regele Solomon, Flaton, Decebal, Traian, craiul Ionas, Spinoza, contele Gabriel, Iancu de Hunedoara, Vlad Țepeș, Shakespeare, David Hilbert, Werner Heisenberg...*) Doar piesele „minut” au un număr redus de personaje și-mi imaginez cum s-ar putea ele „cupla” și cum ar putea ele să „producă” un spectacol de excepție. Dar cu cine, cu ce și... unde? Cornel Teulea, se pare că nu-și pune această problemă. Scrie piesa de teatru așa cum simte în momentele acelea că trebuie să o facă. Niciun compromis din partea sa. Piese pot fi citite și savurate de oricine. Și de cei cu lecturi temeinice (într-ale filosofiei și nu numai...), dar și de cei cu mai puține școli și diplome... Lectura pieselor sale oferă oricui satisfacție și, zău, nu lasă să se nască momente de plictiseală, știe foarte bine să țină atenția și curiozitatea permanent treze. Alternanță de ritmuri, de registre, mister scenic bine dozat, umor și dramatism, amuzament și filosofie făcută în sprintene dialoguri, coșmaruri mai mult ori mai puțin istorice...

Volumele sale au fost premiate de filiala Brașov a URSS ori chiar nominalizate pentru premiul cel mare dar piesele sale așteaptă, răbdătoare, un regizor, un pluton de actori și... un teatru. Așteptare care merită să fie răsplătită (indiferent cînd...) căci avem de a face cu un dramaturg de marcă.



# Miles Davis (anii 1950-1959)

Ioan Mușlea

Începutul anului 1950 îl găsește pe trompetist într-un moment de vârf și de recunoaștere deplină. Sofisticata mașinărie *cool* se destrămase însă și Miles, împreună cu alți câțiva jazzmeni, pun de-un turneu în Europa, vizând cu prioritate Franța unde, toată lumea știa, negrii erau priviți cu deosebită simpatie, mai ales dacă se îndeletniceau cu jazzul. Șederea se arată rodnică în toate privințele și - în cele din urmă - Miles este singurul care se întoarce în State unde - din păcate - nu dă decât de necazuri, de bârfe stupide și de... nerecunoaștere. Omul cade într-o depresie cumplită și se tratează - vreo patru ani la rând - cu heroină. Mulți dintre amicii săi, urmând exemplul unui Charlie Parker, trăiau aceeași dramă, aceeași experiență disperată: Sonny Rollins, Dexter Gordon, Fats Navarro sau Art Blakey, de pildă. Unii nici măcar n-au supraviețuit. Miles ajunsese într-un hal fără de hal, însă - deși începuse să cânte tot mai „aproximativ” - nu recunoștea că trece printr-un adevărat infern. În cele din urmă, însă, își dă seama de pericol și se refugiază acasă, la ai lui, în St. Louis, unde găsește resurse să lupte de unul singur cu drogul. Acești ani au însemnat - cu toate astea - o creștere vizibilă chiar dacă punctați când și când de isprăvi absolut incredibile. A rămas astfel de pomină apariția



Miles Davis și Bill Evans

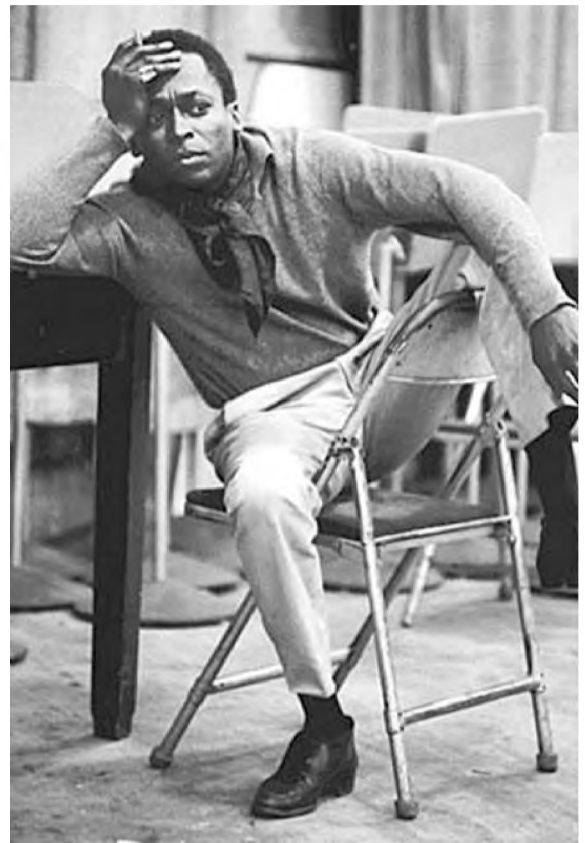
nocturnă intempestivă a lui Miles (plouat până la piele) într-un club unde cântau Max Roach și Clifford Brown; fără să scoată o vorbă, amicul nostru și-a „extras” trompeta pe care o ținea ascunsă într-o pungă de hârtie, a intrat pe nepusă-masă peste toată lumea, a cântat (fulminant!) ceva ce semăna cu *My funny Valentine* și a dispărut din nou în noapte tot fără să fi scos o vorbă. În cele din urmă, Miles avea să redevină totuși el însuși.

În 1951 are loc, de altfel, și întâlnirea cu Ahmad Jamal, care avea să-l influențeze considerabil atât prin eleganță cât și prin concepția sa despre folosirea spațiului. Și tot în același an avea să semneze un contract cu casa Prestige pe care îl va onora cu o seamă de înregistrări de primă mână alături de teribilii Sonny Rollins, Thelonious Monk și Art Blakey. Până a nu-l descoperi pe Coltrane, Miles făcuse o fixație obsesivă pentru Rollins, dar - în ciuda tuturor strădaniilor și insistențelor - nu l-a putut convinge să i se alature pe o perioadă mai lungă. Și tot în 1951, Miles va descoperi avantajele surdinei „Harmon mute” care - ținută aproape de microfon - poate să modifice considerabil

timbrul, conferindu-i practic sunetului un plus de melodicitate și relaxare. Dacă ar fi să facem un bilanț al colaborării cu casa Prestige, am descoperi că - în ciuda anilor „complicați” - *recolta* avea să fie una de zile mari, incluzând LP-uri nemaipomenite ca *Dig*, *Blue Haze*, *Bag's Groove*, *Walkin'* sau *Miles Davis and the Modern Jazz Giants*. Alături de Miles într-o formă remarcabilă, îi puteți urmări/admira pe cei mai grozavi jazzmeni ai momentului: Sonny Rollins, Thelonious Monk, Horace Silver, John Lewis, Milt Jackson, Percy Heath, Charles Mingus, Max Roach sau Kenny Clarke. Căutați și încercați neapărat să ascultați (pe Youtube, de bună seamă!) piesele *Doxy*, *The Man I love* sau *Bag's Groove*! Sunt absolut geniale!

În exact aceiași ani, neobosit, Miles mai „scoate” pentru celebra casă „Blue Note” alte cinci LP-uri care sunt cunoscute sub denumirea „Miles Davis vol. 1”; oamenii cu care cântă sunt în mare măsură aceiași: Horace Silver la pian, Jackie McLean - saxofon, Jay Jay Johnson - trombon, Art Blakey și Kenny Clarke, la tobe. Aceste ultime înregistrări îi vor conferi lui Miles statutul de eminență cenușie a stilului *hardbop*, caracterizat atât prin tempouri mai puțin repezite cât și printr-o „distrugere” mai puțin agresivă a armoniei sau a melodiilor. Față de stilul *cool*, *hardbop*ul se definește, vizibil, printr-un „beat” mai abrupt, dar mai cu seamă printr-o raportare constantă, obsesivă la blues. Atunci când admit această filiație, criticii obișnuiesc să se refere cu osebire la albumul *Walkin'*. Necazurile amintite, dar mai ales conflictele nenumărate cu presa de specialitate (destul de obtuză!) sau cu ceilalți muzicieni l-au înrăit vizibil pe Miles care a devenit distant, ciufut și arțagos ca naiba. E celebră acea criză de nervi pe care a făcut-o după o operație la gât și care i-a distrus vocea, reducând-o la un fel de șoaptă-mârâială. În cele din urmă, o anumită calitate... nocturnă a stilului său, vocea sa stinsă, ca și reputația sa mai de grabă sumbră, au dus la adoptarea unanimă a poreclei de *prince of darkness*, care - după mine - îi vine ca o mânășă.

Iată-ne ajunși în anul de grație 1955. Complet refăcut, Miles este „ca nou” și se aruncă în nebunia Festivalului de jazz de la Newport cu un quintet misterios, format din patru cvazinecunoscuți. John Coltrane și bateristul Philly Joe Jones erau cu toate astea jazzmeni experimentați, dar basistul Paul Chambers n-avea decât 19 ani, iar pianistul Red Garland fusese boxer „pe bune”. Miles Davis avea însă un ochi (și o nară!) care nu-l vor face de rușine. Critica a exultat, anunțând cu surle și tobe *the Return of Miles Davis*. Acest grup avea să rămână în istorie ca fiind *The first great Miles Quintet*. Tot greu îl duceau însă Miles care cânta în principal liniile melodice, dezvoltate legato și pe îndelete și Coltrane care se dezlănțuia în binecunoscutele-i solouri furibunde. Succesul de la Newport se materializează într-un contract cu casa de discuri Columbia Records; primul LP, intitulat *Round About Midnight* înregistrează un succes fulminant, însă Miles le mai rămăsese dator celor de la Prestige și se va achita de restanțe înregistrându-le în studiou o grămadă de material, cât pentru cele patru LP-uri care vor ieși în anii următori pe piață cu titlurile *Steamin'*, *Relaxin'*,



*Workin' și Cookin'*. Calitatea extraordinară a quintetului va impune statutul de „clasice” acestor patru evenimente/documente jazzistice.

Cum însă nici o minune nu ține mai mult de trei zile, avea să apară în curând eternele probleme cu drogurile și, în 1957, Miles a lăsat totul baltă plecând din nou în Europa. Mai precis, în Franța unde - alături de Kenny Clarke și câțiva jazzmeni francezi - va înregistra celebra bandă sonoră a filmului „Ascenseur pour l'échafaud” realizată în priză directă pe măsură ce filmul rula pur și simplu sub privirile muzicienilor. În 1958, revine la New York unde Coltrane se potolise și mai trecuse și prin experiența Monk, îl „ghicește” și angajează pe saxofonistul Cannonball Adderley, optând pentru formula de sextet. În scurtă vreme scoate discul *Milestones* care aunță de fapt noile intenții ale liderului, se desparte de Garland și de Jones pe care-i înlocuiește cu bateristul Jimmy Cobb și cu ulitorul pianist (alb) Bill Evans, un artist neîntrecut al claviaturii despre care vom mai vorbi. Noul sextet începe o serie de turnee epuizante în vederea unei rodări perfecte, însă Bill Evans nu duce la tăvăleală și din păcate părăsește grupul. Miles îl va înlocui de îndată cu Winton Kelly, un pianist cu mult *swing* și influențat puternic de blues. Se pare că în tot acest răstimp Miles „clocise” ideea unei înregistrări fabuloase pe care n-ar fi putut-o duce cu bine la capăt fără concursul pianistului Bill Evans de care se despărțise de o bună bucată de vreme și la care va apela din nou. Ceea ce îi lega/unea pe cei doi era fascinația pe care le-o trezeau ideile și teoriile lui George Russell în privința *jazzului modal*. Înregistrarea, datând din anul 1959, a fost pregătită cu cea mai mare grijă, iar ceilalți membri ai sextetului n-au aflat ce aveau de făcut decât în ultima clipă. Totul a ieșit absolut fantastic (ascultați neapărat tot ce oferă Youtube în materie de Miles Davis/Kind of Blue!), iar albumul a devenit, pare-se, cel mai bine vândut și cel mai „influential” din toată povestea jazzului. Culmea este că în toți acești ani de activitate „furibundă”, Miles a continuat să colaboreze intens cu vechiul său amic Gil Evans, dând la iveală o serie de înregistrări de mare calitate dintre care amintim *Miles Ahead*, *Porgy and Bess* sau *Sketches of Spain*.



## muzica

## S-a ivit pe culme Toamna

Mugurel Scutăreanu

Toamna Muzicală Clujeană, doamna melopeelor, s-a ivit pe culmea Feleacului într-o seară de început de octombrie. Își flutură o clipă haina iluzorie, stârnind acorduri lungi de liră, apoi *Afișând orgolioasa / Moigă a mai-marilor / Coborî încet spre Casa / Universitarilor*. Iertare, Topârceanule, geniu fără pereche, pentru încercarea de parodiare.

Vârsta apropiată de jubileu nu face decât să sporească distincția Doamnei noastre, căci și o pământeană e seducătoare la 46 de toamne, darămite o olimpiantă. Abia așezată în fotoliul de orchestră, zeița cu veșmânt de culoarea vântului începu să-și reverse peste noi darurile și pentru întâia oară îi sclipi în ochi o undă de stânjeneală, fiindcă nu venise cu cât ar fi vrut. Nici în Ceruri nu mai pare a fi abundența de odinioară... Dar noi eram bucuroși că o vedeam, că nu fusese silită să vină pe la noi tot din doi în doi ani sau, și mai rău, câteodată. Aruncând o privire doar asupra programului, ne-am dat seama că majoritatea artiștilor vor fi de-ai casei, chiar și cei după numele cărora scrie *Franța, Elveția sau Italia*, fiind oameni crescuți la Cluj sau, mă rog, în ținutul Carpaților. Cât despre cei din Ungaria, nici ei nu vin de peste mări și țări. Însă, mai zic o dată, suntem mulțumiți și așa. Oameni buni să fie, să vină la noi cu drag și cu inima deschisă. Și cum altfel, oare, ar putea veni un muzician? Poate noi, melomani, nu ne-am dus cu mic cu mare, să năvălim de-a dreptul la ceremonia de deschidere, să stăm în picioare prin colțuri, să arătăm că am așteptat nerăbdători sărbătoarea, mai ales că ea se împletea cu întoarcerea filarmonicii la sânul mamei. Iarși n-am văzut destule flori și chiar discursul directorului Marius Tabacu, altă dată spumos, mi s-a părut acum o simplă marcă a momentului.

Dar măreția debutului avea să vină odată cu muzica, lucrarea abordată (*Damnațiunea lui Faust* de Hector Berlioz), implicarea tuturor forțelor așezământului, bucuria reîntâlnirii dintre transilvani și dirijorul permanent de acum 20 de ani, creând o magie născătoare de trăiri adânci. Într-adevăr, bagheta lui Cristian Mandeal și-a arătat încă o dată clasa, cununa de lauri așezată pe după gâtul dirijorului cu numai o zi înainte de concertul inaugural al Toamnei Muzicale Clujene meritându-și cu prisosință strălucirea. Vorbesc, desigur, despre intrarea muzicianului Cristian Mandeal în fresca doctorilor Honoris Causa ai Academiei de Muzică Gh. Dima din Cluj și mă infior gândindu-mă la profunda modestie cu care a primit onoarea. Așadar, mă așteptam la o interpretare de excepție a dramei vocal-simfonice faustiene, cu atât mai mult cu cât înainte de repetiția generală din dimineața zilei de 5 octombrie, vorbisem câteva clipe cu omul de la pupitrul dirijoral, care mi-a spus: *s-a muncit mult, cu mare intensitate, interes și dăruire, așa încât rezultatul nu poate să fie decât bun*. Într-adevăr, seara am auzit nuanțări rafinate (mă gândesc cu deosebire la pasaje în *pianissimo* la corzi), conduceri măiestre ale vocilor, am simțit înțelegerea profundă a partiturii și mâna sigură a corifeului guvernând magistral ansamblul. Ansamblu în care corul, prin natura operei, a avut o pondere dominantă și aici se cer niște aplauze pentru dirijorul lui Cornel Groza, cel care urcă pe podium abia la sfârșitul unor asemenea lucrări

monumentale dar a cărui muncă este esențială în arhitectura globală. Soliștii - soprana Carmen Gurban, tenorul Tony Bardon, bas-baritonul Balla Sándor și basul Florin Sâmpolean ne-au întins sufletul în palme, într-un act de dăruire totală. Pentru că, să nu uităm, partitura, rar cântată, conține mari dificultăți. Soprana cobora des în registrul grav, tenorul are momente de *tenore spinto*, bas-baritonul trebuie să fie absolut demonic... Dar tuturor celor din scenă li se citea în ochi, în gestică, devoțiunea față de dirijorul lor, față de public, față de propriul crez artistic.

Gândindu-mă că veți citi rândurile de față după mijlocul lunii, îngăduiți-mi să vă sugerez ce ar fi de ascultat în decada care va mai fi rămas din festival în acel moment. În 16 octombrie, la Casa Universitarilor, Răzvan Suma va cânta, în sfârșit și la Cluj (în turneul *Vă place Bach?* din primăvară n-a concertat acasă), integrala suitelor pentru violoncel solo de J.S. Bach. Acordurile baroce ale instrumentului baritonal vor fi însoțite de proiecții video, într-o abordare modernă menită a se adresa mai multor simțuri. În data de 17, la A.M.G.D., *Cvartetul Transilvan* va urca pe podium, așa cum îl știm, matur, pretențios, rotunjit la cvintet în partea a II-a, prin înglobarea reputatului pianist Daniel Goți. În 18 octombrie, tot la Academia de Muzică, ni se propune o seară Tudor Jarda, nume de seamă al componisticii clu-

jene, artist de la a cărui naștere s-au împlinit 90 de ani în februarie. *Orchestra de Cameră* a Filarmonicii Transilvania (condusă pe vremuri de dirijorul Mircea Cristescu) va concerta în 19 ale lunii, sub bagheta lui Ladislau Horvath, fiul longevivului concert-maestru de altă dată, pe care mulți dintre domniile voastre și-l amintesc. Apoi, în 20 vom fi invitații *Ansamblului Baroc Transilvania*, la Muzeul de Artă, în 22 Steffen Schlandt va susține un recital de orgă la biserica reformată de pe strada M. Kogălniceanu, iar în 24, la Casa Universitarilor, *Trioul Andrei* ne va aminti de epoca de glorie a chitarei clasice. Am convingerea că cei patru tineri minunați din *Cvartetul Arcadia*, în recitalul lor de la Casa Universitarilor, din data de 25, ne vor arăta încă o dată că valoarea nu este neapărat dependentă de trecerea anilor (ultimul lor mare premiu a fost cucerit în această primăvară la *Wigmore Hall International String Quartet Competition* de la Londra). În sfârșit, în seara de 26 octombrie, *Orchestra de cameră „Fanz Liszt”* din Budapesta va întoarce ultima filă a sărbătorii muzicale autumnale din Clujul anului 2012.

După cum se vede, figura misterioasă a doamnei cu trenă lungă de culoarea vântului promise multe desfătări. Toate vă stau la îndemână, costându-vă doar câțiva pași prin urbea noastră mică, un tichet de abonament sau un bilet la îndemâna oricui. Puteți contrabalansa parcimonia din care nu reușim să ieșim, prin noblețea sufletelor dumneavoastră împătimate de muzică.

Bookfest  
Salon de Carte - ediția I  
Cluj-Napoca

19-21 octombrie 2012  
Cazinoul din Parcul Central

CELE MAI BUNE CĂRȚI  
SE CULEG TOAMNA  
ASTA LA CLUJ-NAPOCA



teatru

# Fandacsia României

Claudiu Groza



La început, ai senzația că *Leonida Gem Session* e un spectacol de pantomimă, cu inserturi instrumental-muzicale; apoi, de-a lungul reprezentației, începi să auzi... note informative, unele reale, cu trimitere la persoane cu notorietate publică - precum scriitorul Szilágyi Domokos -, altele în care e descris tocmai spectacolul pe care tu, spectator, îl vezi pe scenă. Abia apoi, pe când ți-ai format convingerea că regizorul Gábor Tompa a operat o re-asamblare a pretextului caragialian, începe faimosul dialog dintre Leonida și Efimița.

Spectacolul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj aduce pe scenă *fandacsia* produsă de un sistem totalitar, opresiv, amintindu-ne parcă de propriul nostru trecut. *Leonida Gem Session* e o punere în cheie politică a intrigii clasice, însă fără ostentație și deloc strident, moralizator. De aceea, demersul nu pare vetust, întrucât tardiv, permițând mixajului scenic să curgă firesc. De altfel, dialogul principal nu e mutilat în nici un fel, fiindu-i de fapt doar "lipite" niște secvențe care-l preced și un final care pune un accent brutal - în ordine estetică și semantică - pe povestea caragialiană.

Tompa și co-scenaristul Andriás Visky - autorii acestei versiuni de scenă - au adăugat celor trei personaje din piesă alte câteva - Dulceață, Rahat, Borcan, Șerbet, Revoluția - care au uneori și rolul de "cor" ori de masă de manevră. Spațiul de joc, imaginat de Carmencita Brojboiu, e simplificat eficient și cu efect vizual - un soi de hol cenușiu-bazaltic, ca de tribunal, deasupra căruia se ridică la un moment dat o pânză pictată cu blocuri, de jur-împrejur, apartamentul lui Leonida, improvizat ad-hoc, printr-o iscusită manevră a convenției, aflându-se în mijlocul acestui cartier plin de antene. De altfel, într-una din scene, personajele - neutralizate, depersonalizate prin pardesie de aceeași culoare - ascultă chiar, ca într-o radio-transmisie, discursuri parlamentare ridicole, găfâieli erotice, fragmente de interviuri. Referința e limpede, trimitând nu doar spre zona supravegherii politice, ci și spre promiscuitatea conviețuirii "la bloc". Muzica imaginată inspirat de Vasile Șirli și cântată la diverse instrumente de actori dă o notă de *musical* spectacolului și întregeste subtil atmosfera ne-firescă a situațiilor scenice.

Conversația dintre Leonida și Efimița începe subit, printr-o subtilă și savuroasă transfigurare a celor doi actori - Andriás Hatházi și Zsolt Bogdán - în cele două personaje. Tompa a reconfigurat declanșatorul conversației, ducându-l în zona *caricaturalului* în care e conceput spectacolul. Leonida e excedat de presiunea erotică a partenerei sale, care-l împiedică să doarmă, așa încât îi ține o adevărată pledoarie, pe un ton adesea strigat, ca și când ar pune-o la punct. Cearta domestică e înlocuită de "lecția" politică. Actorii au

jucat splendid această secvență "nucleară" a spectacolului: Andriás Hatházi a fost un Leonida apodictic și emfatic, semidoctul desăvârșit, plin de "înțelepciune" și răbdare în a-și educa soața ignorantă. La rândul său, Zsolt Bogdán a interpretat cu o savoare ce stârnea hohote de râs, admirabilă, rolul nevastei ce-și admiră soțul, mieroasă, insistentă în *teasing*-ul erotic și relativ tâmpițică. Acestor doi eroi li s-a adăugat Safta, jucată de Miklós Bács, care intră în casă "cu repetiție", ducând cu gândul la intrarea Pompierului dintr-un alt spectacol al lui Tompa, legendarul *Cântăreața cheală*. Safta e o *autoritate* în

casa lui Leonida, și nu neapărat din cauza echilibrului rațional de care dă dovadă.

Finalul, în care planurile se amestecă extra- și meta-textual - cu intervenția unei femei de serviciu nimerită din greșeală "în spectacol" și transformată în simbol viu al Revoluției, apoi violată de înșiși revoluționarii - poate părea strident și vulgar-simbolic la prima vedere. De fapt însă, el este semnul unei realități la fel de brutale precum ceea ce vedem pe scenă, un mix de prost-gust între gemurile idealurilor și cruzimea viscerală a abuzului ce caracterizează viața românească în ultimii 22 de ani. Sensurile acestea decurg din spectacolul montat de Gábor Tompa, nu sunt vârâte în ochii spectatorului.

Remarc în fine și pe ceilalți interpreți, care au făcut un ansamblu admirabil și ludic - Gábor Viola, Farkas Loránd, Balla Szabolcs, Laczkó Vass Róbert și Panek Kati -, precum și două momente speciale, în care s-au remarcat ultimii doi: cel al didascalilor auctoriale cântate de însuși Caragiale, văzut ca un Dumnezeu al universului scenic, și cel al pângăririi cu gemuri a Revoluției. Două secvențe memorabile în ordine semantică, ce au dat rotunjime scenariului.

Nu aș fi crezut că un spectacol cu un asemenea decupaj-puzzle ar putea evita capcana "demonstrației" ideologice. *Leonida Gem Session* o face însă într-un mod remarcabil, mai ales datorită spiritului ludic, chiar în dimensiune caricaturală, a echipei de realizatori. Caragiale devine în acest spectacol nu numai un precursor al absurdului literar - astfel că un regizor ca Tompa, cu trecutul său artistic ionesciano-beckettian, nu putea să nu-i dea acest loc de "strămoș" -, ci și un precursor al absurdului viețuirii din România. *Leonida Gem Session* e o radiografie estetică a condiției naționale contemporane.

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL AL TEATRELOR DE PĂPUȘI ȘI MARIONETE				
15-19 OCTOMBRIE 2012				
PUCK				
PROGRAM				
LUNI 15.10.2012	MĂRȚI 16.10.2012	MIERCURI 17.10.2012	JOI 18.10.2012	VINERI 19.10.2012
<b>VISUL LUI BURATTINO</b> Teatrul pentru Copii și Tineret "HEBELN" Timișoara / România h. 10:00 Teatrul Central (Cerna)	<b>URSL PĂCĂLIT DE VULPE</b> Teatrul pentru Copii și Tineret "Vasvácske" - Botosani h. 09:30 / 11:00 Cercul Mălar	<b>TOM DEGETEL</b> Teatrul "Anel" Top. Mareș sacra maghiară h. 10:00 / 12:00 Cercul Mălar	<b>DUMBRAVA MINUNATĂ</b> Teatrul pentru Copii și Tineret "LucașBună" Iași h. 10:00 / 12:00 Teatrul "Puck"	<b>PRINȚUL GĂROAFĂ</b> Teatrul "Anel" Top. Mareș secția română h. 9:30 / 11:00 Academia de Muzică "Gh. Dima"
<b>JANOS CEL VITEAZ</b> Miklós Székely - Piesa Maghiară / Ungară spectacol în limba maghiară h. 10:00 Academia de Muzică "Gh. Dima"	<b>INIMĂ DE PIATRĂ</b> Teatrul "Colibri" Clujna h. 10:00 / 12:00 Teatrul Național "J. Blaga"	<b>ZULENKA</b> Teatrul de Păpuși "Mickinoid" Alba Iulia h. 10:00 / 12:00 Teatrul "Puck"	<b>ALBĂ CA ZĂPADĂ</b> Teatrul Regina Maria, Oradea Trupa "Arctus" h. 10:00 / 12:00 Cercul Mălar	<b>CENUȘĂREASA</b> Teatrul Manrușii "Anem" Bădă h. 8:30 / 11:00 Teatrul Național "J. Blaga"
<b>FRUMOASA ȘI BESTIA</b> Teatrul "Anel" - București h. 10:00 / 12:00 Opéra Română	<b>HĂNSEL ȘI GRETTEL</b> Teatrul "Anel" - Bm. Vălsby h. 10:00 / 15:00 Teatrul "Puck"	<b>WORKSHOP</b> h. 10:00 / 18:00 Muzeul Etnografic	<b>URSULEȚI MARI ȘI MICI</b> Studentii, mesteri: FTT Cluj h. 10:00 FTT-Sala "Harag"	<b>FRUMOASA RAPUNZEL</b> Teatrul pentru Copii "Arlecchino" - Brașov h. 10:00 / 12:00 Cercul Mălar
<b>PINOCCHIO</b> Teatrul pentru Copii și Tineret "Gong" - Sibiu h. 11:00 / 15:00 Cercul Mălar	<b>CINE, UNDE LOCUIEȘTE?</b> Teatrul "Arctus" Debrecen, Ungaria spectacol în limba maghiară h. 10:00 / 13:00 Academia de Muzică "Gh. Dima"	<b>DEGETICA</b> Teatrul Municipiilor Băa Mare h. 12:00 Cercul Mălar	<b>WORKSHOP</b> h. 14:00 / 18:00 Muzeul Etnografic	<b>JÁNOS CEL PUTERNIC</b> Teatrul "Puck" spectacol în limba maghiară h. 11:30 Teatrul "Puck"
<b>ZURINKA</b> Teatrul "Puck" - sacra română - Cluj Napoca spectacol în limba română h. 11:00 Teatrul "Puck"	<b>WORKSHOP</b> h. 10:00 / 18:00 Muzeul Etnografic	<b>MOMENTUM</b> Clujna h. 13:00 Teatrul "Puck"	<b>OCCASIONALLY OVID</b> Marea Divină h. 19:00 Teatrul "Puck"	
<b>GIOVANNINO FĂRĂ FRICĂ</b> Teatrul pentru Copii și Tineret "Merlin" - Timișoara h. 10:00 Teatrul "Puck"	<b>BUZUNARUL CU PÂINE</b> Studentii UNATC h. 18:00 Teatrul "Puck"		<b>ALB ȘI NEGRU</b> Studentii FTT Iași h. 21:00 Teatrul "Puck"	
	<b>PUPPET PLASTIC PASSION</b> Studentii FTT Cluj h. 20:00 FTT-Sala "Harag"			



# Pirandello la Paris

Alexandru Jurcan



Am avut șansa să procur un bilet în septembrie (2012) la Teatrul La Colline din Paris, unde am văzut *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello, în regia lui Stéphane Braunschweig, care a operat adaptări subtile în textul dramaturgului, realizând și scenografia. În distribuție: Elsa Bouchain, Christophe Brault, Philippe Girard, Claude Duparfait etc. Nu uităm că în 2006 Stéphane Braunschweig s-a mai apropiat de Pirandello prin spectacolul de la Strasbourg cu piesa *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*. Încă de atunci visa la *Șase personaje în*

*căutarea unui autor*, mai ales că Ersilia, personajul principal din *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*, e întâmpinată de un scriitor, după tentativa de suicid, atât de mediatizată. El se interesează de ea ca s-o seducă, însă ea vine la el ca să-i scrie povestea, așadar este un... personaj în căutare de autor.

Stéphane Braunschweig rescrie prologul și utilizează imagini proiectate. În spatele scenei - invazie de oglinzi, cu dedublări și multiplicări. Platoul alb așteaptă acțiunile, personajele. Zidul, la fel de imaculat, are o

ușă funcțională, sugestivă. La început am avut senzația că nu voi mai evada din staticul impus de dezbaterile de pe scenă. Imediat lucrurile s-au schimbat, pentru că "în teatru nu trebuie arătat totul". Căderea ecranului în final a avut efectul scontat pentru dezirabilul *finis coronat opus*. Din nou (am mai văzut piesa și în alte propuneri de regie) am reflectat la acel trio creator: scriitor, personaj, actor. Victima clară e personajul, care devine sclav. Scriitorul și actorul au libertățile lor, însă el este fixat iremediabil și implacabil. Așa cum scrie și Giovanni Macchia despre condiția personajelor: "imobile, blocate, sechestrare, condamnate". În 1921 piesa a creat un scandal enorm la Roma, apoi a avut un succes triumfal la Milano. În 1934 Pirandello a primit premiul Nobel. Într-o scrisoare din 1927 el afirmă că "am uitat să trăiesc; nu-mi trăiesc viața, ci o scriu".

La sfârșitul vieții, Pirandello a scris un scenariu de film (care nu a fost realizat) pornind de la piesa *Șase personaje în căutarea unui autor*. În acel scenariu personajul principal este autorul, în dispută cu creaturile întâlnite în realitate și care îl chinuie în imaginar. Munca de rescriere operată de Stéphane Braunschweig pornește de la acel scenariu, iar în spectacolul realizat abordează explicații de stări, dar și o *mise en abyme* meritorie. În revista *La Terrasse* din septembrie 2012, Agnès Santi crede că spectacolul e prea demonstrativ și că regizorul vrea să evoce prea mult din modernitatea teatrului. Rămân la părerea că am văzut cel mai incitant spectacol după Pirandello. Și cel mai tulburător.

## Programul festivalului Teatru pe Drumul Sării

Turda, ediția I, 16-18 octombrie 2012

Marti, 16 oct.

10.00 - 13.00, Salina Turda: atelier de teatru susținut de regizorul Petru Vutcărău

12.00 - 13.30, pietonala centrală: "Caravana poveștilor", spectacol interactiv pentru copii susținut de Marian Râlea, participă elevii din învățământul primar și gimnazial

16.00 - 19.00, Teatrul Municipal Turda: "Audia. Exerciții de stil" - întâlnire teatrală coordonată de regizorul Mihai Măniuțiu

19.30 - sala Teatrului Municipal: **Cabaretul cuvintelor** de Matei Vișniec, regia Ștefan Iordănescu, co-produție cu Teatrul Național Timișoara, **PREMIERĂ**

Miercuri, 17 oct.

10.00 - 13.00, Salina Turda: atelier de teatru susținut de regizorul Petru Vutcărău

13.00 - foaier (Club) Teatrul Municipal Turda: conferința "Experimentul teatral" susținută de regizorul Alexander Hausvater

16.00 - 19.00, Teatrul Municipal Turda: "Întâlniri amicale" - întâlnire teatrală coordonată de regizorul Alexandru Dabija

16.00 - 19.00 - Atelier de machiaj "Măștile copilăriei - under 16", susținut de actrița Melania Ursu

21.00 - sala Teatrului Municipal: spectacol invitat **Câte'n lună și în stele / Caramitru, Mălăele**, cu participarea violoncelistului Adrian Naidin

Joi, 18 oct.

10.00 - spectacol invitat pentru copiii din învățământul preșcolar, **Cenușăreasa**, Teatrul Ariel Râmnicu Vâlcea - intrare gratuită

10.00 - 13.00, Salina Turda: atelier de teatru susținut de regizorul Petru Vutcărău

13.30 - (Club) Teatrul Municipal Turda: conferința "Dramaturgia română contemporană între actualitatea permanentă și actualitatea imediată", susținută de dramaturgul Radu Macrinici

16.00 - 19.00, foaier Teatrul Municipal Turda: "Întâlniri amicale" - întâlnire teatrală coordonată de regizorul Alexandru Dabija

16.00 - 19.00 - Atelier de machiaj "Măștile copilăriei - under 16", susținut de actrița Melania Ursu

19.30 - sala Teatrului Municipal: spectacol invitat **Gaițele** de Al. Kirițescu, regia Alexandru Dabija, Teatrul Odeon, București

**Partenerii festivalului:** RMB INTERAUTO, SALINA TURDA, COMFANIA DE APĂ TURDA.

**Parteneri media:** Radio România Actualități, *România Liberă*, *Observator cultural*, *Cultura*, *Teatrul Azi* - Fundația Camil Petrescu, *24FUN*, *Făclia de Cluj*, *Tribuna*, *Steaua*, *Radio Cluj*, *One TV Turda*, *Radio Transilvania Turda*, *Turdanews*, *Turdainfo*, *Ziarul 21*, *15 minute*.





## film

## Despre oameni și melci

Lucian Maier

Despre oameni și melci își stabilește câteva coordonate stilistice prin care se apropie de o zonă a cinematografului autohton pe care în deceniul anterior au vizitat-o cu succes (ca întreprindere filmică) Nae Caranfil cu *Filantropica* și Cristian Mungiu cu *Occident*. Filme care, prin ceea ce relevă din punct de vedere al conținutului, pot fi îndrăgite de un public numeros. Filme care nu au ambiții estetice sau tematice majore, ci urmăresc să discute cât mai decent probleme sociale autohtone și probleme de viață în care să se poată regăsi cât mai multă lume. Dacă e să raportăm pelicula lui Tudor Giurgiu la proiectele amintite, numai în campania de promovare a filmului său e observabil faptul că sintem cu zece ani mai în vârstă și cu ediții importante de TIFF mai mari decât în vremea *Filantropicii*. Un melc călător a fost mesagerul care chema lumea la cinema. Iar înaintea lansării filmului, în *happening-uri* simultane, cinci autovehicule Aro au fost plasate în puncte cheie din orașele mari de la noi.

Ca valoare artistică, promovarea filmului depășește cu mult propunerile filmului. Prin asta nu vreau să spun că promovarea adresează replici mincinoase spectatorului, care, dacă s-a dus la cinema pentru că evenimentele care anunțau sosirea filmului i-au tras cu ochiul, ar fi așteptat un umor mult mai subtil sau o prezentare mai inteligentă. Dar vreau să punctez faptul că toată campania din jurul *Melcilor* e o istorie care exprimă destul de bine - și destul de amar - imaginea care crește în minte atunci când vezi cum cineva coboară dintr-un Jaguar pe o stradă importantă din România și calcă direct într-o baltă, stropindu-și costumul Brioni, în timp ce, de pe trotuarul celălalt, e privit de trei ciini lățoși.

Cu toate că filmul vrea să fie o comedie, mie mi-a fost greu să zîmbesc în timpul proiecției din mai multe motive. România vremurilor în care se derulează povestea e ușor de recunoscut și în felul în care arată orașul unde se derulează acțiunea, și pe

chipul personajelor care trăiesc drama închiderii uzinei vieții lor și în obiectele care populează casele lor (a Manuelei, în special). Acesta e un plus important al filmului, faptul că reușește să creeze o atmosferă convingătoare în relație cu timpul în care își petrece faptele. Un alt aspect important e mutarea ideii de a salva uzina prin donare de spermă cu zece ani mai devreme decât în realitatea din care s-au inspirat realizatorii proiectului, *inocența* și disperarea acestei idei fiind mai credibile ca gest al anului 1992 decât ca realizare a anului 2002. Însă nimic din ceea ce se petrece în jurul închiderii fabricii respective nu poate fi privit cu destindere, umoristic. Și, ca receptare, totul pare cu atât mai sălbatic și mai denaturat cu cât trecerea prin aceste drame (încă suficient de vizibile pe aici pentru a nu putea fi depășite prin umor... sau, mai exact, printr-un astfel de umor) e pigmentată cu glume facile.

Gluma de natură sexuală e, cumva, în gena poporului nostru. Diferența dintre gluma ieftină și gluma cu tîlc din umorul național vine din harul povestitorului, din știința de a îmbina elementele care transformă banalitatea sexuală în (prețios spus) forță artistică revelatoare. Poveștile împărtășite de Ion Creangă, cele care conduc cititorul *pe ulița mare*, își găsesc tăria de caracter în peisajul blasfemiator pe care îl instituie. Atunci când sfinții coboară din ceruri și participă la nimicicia umană (sfințind lanul în care vor crește organe sexuale masculine, de exemplu), atunci când simbolurile sfințeniei pămîntene sînt prinse în furtuni sexuale, transgresarea unui interdict (de a nu lua în deridere numele sfinte) transformă banalul în inedit. E un tabu încălcat, sfințenia e terfelită și, în această joacă, observăm mai bine neajunsurile sau bucuriile umanului. Când caracterul pilduitor dispare, când referința sexuală nu depășește proprii pantaloni, realitatea se trivializează, gluma devine ieftină.

Ori în filmul de față multe situații care ar trebui să stîrnească rîsul sînt destul de grosolan construite și,



odată puse în relație cu drama pe care o însoțesc, creează mai degrabă reținere. Foarte tușate sînt și personajele de decizie (cum e cel interpretat de Dorel Vișan) și unele situații emblemă ale vizitelor oficiale străine (procesul de vînzare al firmei, vizita la școală). În aceste condiții, de cele mai multe ori, să rîzi la *Despre oameni și melci* e ca și cum, într-un autobuz, în loc să-i oferi locul, ai comenta malițios faptul că un domn în vîrstă abia se ține pe picioare.

În ciuda acestor aspecte, filmul curge fără să fie (chiar) ofensator (fiindcă nu are ifose artistice în ceea ce arată spectatorilor), are câteva întorsături de situație binevenite și un final uman, cald și plăcut (reconcilierea în cadrul familiei lui Gică). Lucruri care îl aduc în categoria de mijloc a filmelor autohtone. Unde, totuși, prin comparație, Nae Caranfil de după *E pericoloso spotgersi* pare un maestru!

## colaționări

## „Mai multă lumină!”

Alexandru Jurcan

În anul 1770 Goethe face studii de drept la Strassburg. Herder îi influențează profund viziunea despre poezie, dar și despre vechile legende. În marea catedrală a orașului face descoperirea Evului Mediu germanic. De aici se ridică figura lui Faust. Începută în anii tinereții, opera *Faust* a fost terminată în 1832, cu câteva luni înainte de moartea autorului.

Faust este bătrîn și dorește cunoașterea. După o plimbare cu Wagner, îl întâlnește pe Mefisto. Urmează scena pactului care prevede luarea în stăpînire a sufletului lui Faust de către Mefisto, în momentul în care acesta îi va procura lui Faust o fericire incredibilă.

Regizorii (de teatru sau de film) au fost mereu fascinați de mitul faustic. Acum doi ani am plecat la Sibiu să văd montarea lui Purcărete, în care joacă Ilie Gheorghe și Ofelia Popii. Pur și simplu am fost „inclus” în *Noaptea Valpurgiei*, alături de ceilalți spectatori. Am traversat sala, apoi scena și am ajuns într-un spațiu mirific și terifiant - în același timp. De parcă era hruba imensă secretă a lui Mefisto.

În 1926 Murnau realizează filmul *Faust* cu

influențe picturale expresioniste, într-o unitate mistică, în care nimic nu e lăsat la întîmplare. Nu uităm că René Clair îl distribuie pe Michel Simon în rolul lui Mefisto din filmul *Frumusețea diavolului* (1949). Interesantă scena în care Henri îi cere lui Mefisto să-i arate viitorul într-o oglindă barocă, iar acolo el vede - deodată - distrugerea Pămîntului.

Romanul *Margareta nopții* al lui Pierre Mac Orlan a fost ecranizat în 1956 de Claude Autant-Lara, cu Michèle Morgan. Tot despre vechea legendă a lui Faust...

În 2011, la Veneția, filmul *Faust* de Alexander Sokurov a primit Leul de Aur (acum, în 2012, același premiu a revenit filmului *Fieta* de Kim-Ki-duk). Joacă în film Johannes Zeiler, Anton Adasinskiy, Hanna Schygulla. Bineînțeles, o reinterpretare a mitului. Aici Faust e un gânditor, un rebel, dar și un om condus de impulsuri. Pentru film, Sokurov s-a inspirat din pictura germană (Albrecht Altdorfer și Carl Spitzweg). Pentru imagine a apelat la Bruno Delbonnel (vezi filmul *Amélie*). Astfel că regizorul și-a terminat proiectul

tetralogiei (*Moloch*, *Taurul*, *Soarele*, *Faust*) despre Lenin, Hitler, Hirohito și Faust. Personal, am văzut alte filme ale lui Sokurov: *Mama și fiul* și *Arca rusească*. Nu voi fi ipocrit și voi spune că *Faust* m-a contrariat. Nu m-a dat gata. Premiul de la Veneția e dat de pe valurile elitismului. Și totuși...! Spre final am avut revelații inedite. Oare ce m-a enervat? Lungul periplu prin scene anoste? Verbiajul dialogurilor? Senzația de contrafăcut? Decor impecabil, actori geniali, atmosferă picturală, însă demonstrația trenează. Apoi am fost răsplătit prin câteva scene: câinii ce năvălesc spre sicriu, la înmormîntarea lui Valentin; spargerea eprubetei cu acel *homunculus*. Cred că mi-a plăcut și pămîntul de sare din final, cu fuga lui Faust. Poate și fierberea tarkovskiană a buclei de apă. Faust hotărăște să acționeze, să locuiască pe „liberă câmpie” cu poporul liber: „Acele clipe aș putea să-i spun, întîia oară: / Rămâi, că ești atîta de frumoasă!”

Am citat din traducerea lui Lucian Blaga (Editura pentru literatură, 1968). Cîte nume celebre legate de mitul faustic! Degeaba strigă Mefisto în filmul lui Sokurov: „Încetează să mai sper și trăiește!”. Adică... pur și simplu o viață la întîmplare, fără speranța care modelează curgerea? Care au fost ultimele cuvinte ale lui Goethe în 22 martie 1832? „Mai multă lumină!”



## sumar

<b>agenda</b>		
Ovidiu Petca	Tribuna Graphic 2012	2
<b>editorial</b>		
Sergiu Gheorghina	Jocul cu imagini perene	3
<b>cărți în actualitate</b>		
Teodora Jurma	Ultima femeie a lui Ștefan Melancu	4
Ștefan Manasia	Toți poeții cunosc un loc unde ascund fericirea	5
<b>comentarii</b>		
Mircea Popa	Budai Deleanu într-o nouă ediție	6
<b>e-mail din chișinău</b>		
Maria Filchin	Lupus în fabulis și "pădurea de semne"	8
<b>lecturi</b>		
Ion Pop	Horia Zilieru - narcisismul poemului	9
<b>incidențe</b>		
Horia Lazăr	Arta decapitării	10
<b>imprimatur</b>		
Ovidiu Pecican	Istoria lirică a eschivei	12
<b>amfiteatru</b>		
Laszlo Alexandru	Cu Dante în Purgatoriu (III)	13
<b>poezia</b>		
Emilia Faur		14
<b>emoticon</b>		
Șerban Foartă	Tablă de materii	15
<b>interviu</b>		
de vorbă cu poetul Dina Cuvata (Macedonia) "Eu socotesc și dovedesc că limba aromână este o limbă de sine stătătoare în familia limbilor romanice"		
16		
<b>verdele de Cluj</b>		
Aurel Sasu	Actele de sabotaj din tipografiile importante din capitală	19
<b>intersecții</b>		
Alexandra Mihaela Șchiopu	"Femeia din popor"	21
<b>patrimoniul</b>		
Vasile Radu	Locuri (moduri) ale artei contemporane. Muzeul de artă (I)	24
<b>religia</b>		
Nicolae Turcan	Argumentul absolut și monstrul etic	25
<b>accent</b>		
Mihaela Bidilică	Apărătorul drepturilor copiilor	26
<b>metaforele nordului</b>		
Flavia Teoc	Vulturii - "Înaripele regelui Aella"	27
<b>flash meridian</b>		
Virgil Stanciu	Petre Grimm-Pionierul anglisticii clujene	28
<b>mofteme</b>		
Vasile Gogea	Un "recensămînt" al lumii lui Caragiale	29
<b>sport &amp; cultură</b>		
Demostene Șofron	Arbitrul de fotbal din România: bun la export, modest pe piața internă	29
<b>zapp media</b>		
Adrian Țion	Presa negativă	30
<b>rânduri de ocazie</b>		
Radu Țuculescu	Un dramaturg de marcă	30
<b>jazz story</b>		
Ioan Mușlea	Miles Davis (anii 1950-1959)	31
<b>muzica</b>		
Mugurel Scutăreanu	S-a ivit pe culme Toamna	32
<b>teatru</b>		
Claudiu Groza	Fandacia României	33
Alexandru Jurcan	Pirandello la Paris	34
<b>film</b>		
Lucian Maier	Despre oameni și melci	35
<b>colaționări</b>		
Alexandru Jurcan	"Mai multă lumină!"	35
<b>plastica</b>		
Livius George Ilea	Incognito sau ochiul în perpetuă alertă al fotografului	36

## plastica

# Incognito sau ochiul în perpetuă alertă al fotografului

Livius George Ilea



Tentativa tinerilor artiști ai locului de a găsi alternative redutabile la formula stilistică de succes a zilei, cu ecouri în mai toate domeniile artelor vizuale, lansată de „noul cinema românesc”, - formulă, de altfel, bine ancorată în imanentismul iconic al neo-realismului italian al anilor '40, pentru care imaginea înainte de a „spune o poveste”, începea pur și simplu să existe - devine tot mai vizibilă, glisând discret înspre „recuperarea” unui ocultat arsenal esoteric al simbolisticii *imaginale*.

Excepțională unealtă de explorare a (i)realității înconjurătoare, adecvată unui ev atins de *praxis-ul* adeseori halucinant al cultului imaginii, dar și cutumă „tehnică” bazală în tradiția recentă a modernității, ca ritual individual ori comunitar de reprezentare, structurare ori proiectare al propriului chip, surprins în proximitatea faliei dintre două lumi - și care îi conferă o iluzorie circumscriere identitară - fotografia își desfășoară tentaculele pe varii paliere ale ființei umane, insinuându-se iremediabil în „genomul” său cultural, determinând, nu rareori, configurări endemice specifice.

Situându-se, cu recenta sa expoziție - *Incognito* (vernisată vineri, 5 octombrie a.c., orele 18, pe simezele Galeriei Hangar, de pe Str. Bob, nr. 12) - undeva într-o zonă de relevanță a fotografiei actuale pe care am putea-o denumi, parafrazând-o pe d-na Brett Rogers (directoare a prestigioasei galerii londoneze "Photographers Gallery"), "constructive fiction", Virgil Mleşniță își proiectează propria sa aventura vizuală uzând atât de tehnici „tradiționale” familiare foto-jurnalismului, dar și de o filtrată, personalizată (auto)sugestionare „surrealistă”, mizând pe

inefabilul, ambiguitatea, potențialul semantic incomplet devoalat al imaginii.

Cu toate că interesul pentru retorica imaginii definește, din start, mediul său specific de a se exprima fotografic, percepem, totuși, un fenomen de surdinizare a vocii auctoriale, o restrângere strategică a ponderii „Eului din spatele aparatului foto” ce permite imaginii însăși să vorbească, Virgil Mleşniță preferând să practice aici o mirare programatică, *sui generis*, în fața unui real care, privit cu un ochi anume și din anumite unghiuri, nu de puține ori „bate ficțiunea”.

Operând selecția și decupajul imaginii cu ochiul dezinhizat și în perpetuă alertă al fotografului „de vocație”, Virgil Mleşniță prefigurează pentru lucrările expuse granițe (aparent) laxe, permissive, ce dau impresia de „eșantioane vizuale” dintr-un *continuum* iconic universal - canalizând deseori atenția receptorului către complementul virtual al imaginii, către ceea ce nu apare (încă/întâmplător/premeditat) în cadrul fotografic - și aceasta fără a renunța la standarde estetice aproape involuntar aplicate.

Căutarea stilistică subsecventă impactului „imaginii găsite” duce la formule iconice de tip interogativ/constatativ, pigmentate cu un umor indecis și ușor amar, de coloratură post-modernă, fără a institui judecăți etice/estetice tranșante, trădând o personalitate artistică „in progress”, deopotrivă nostalgic boemă și pragmatică. Uzitând un hibrid de tehnici tradiționale și experimentale, fără a-și impune vreo asceză/restrângere a modalităților de exprimare

(continuare în pagina 27)

**ABONAMENTE:** PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL I9232 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.

