

TRIBUNA

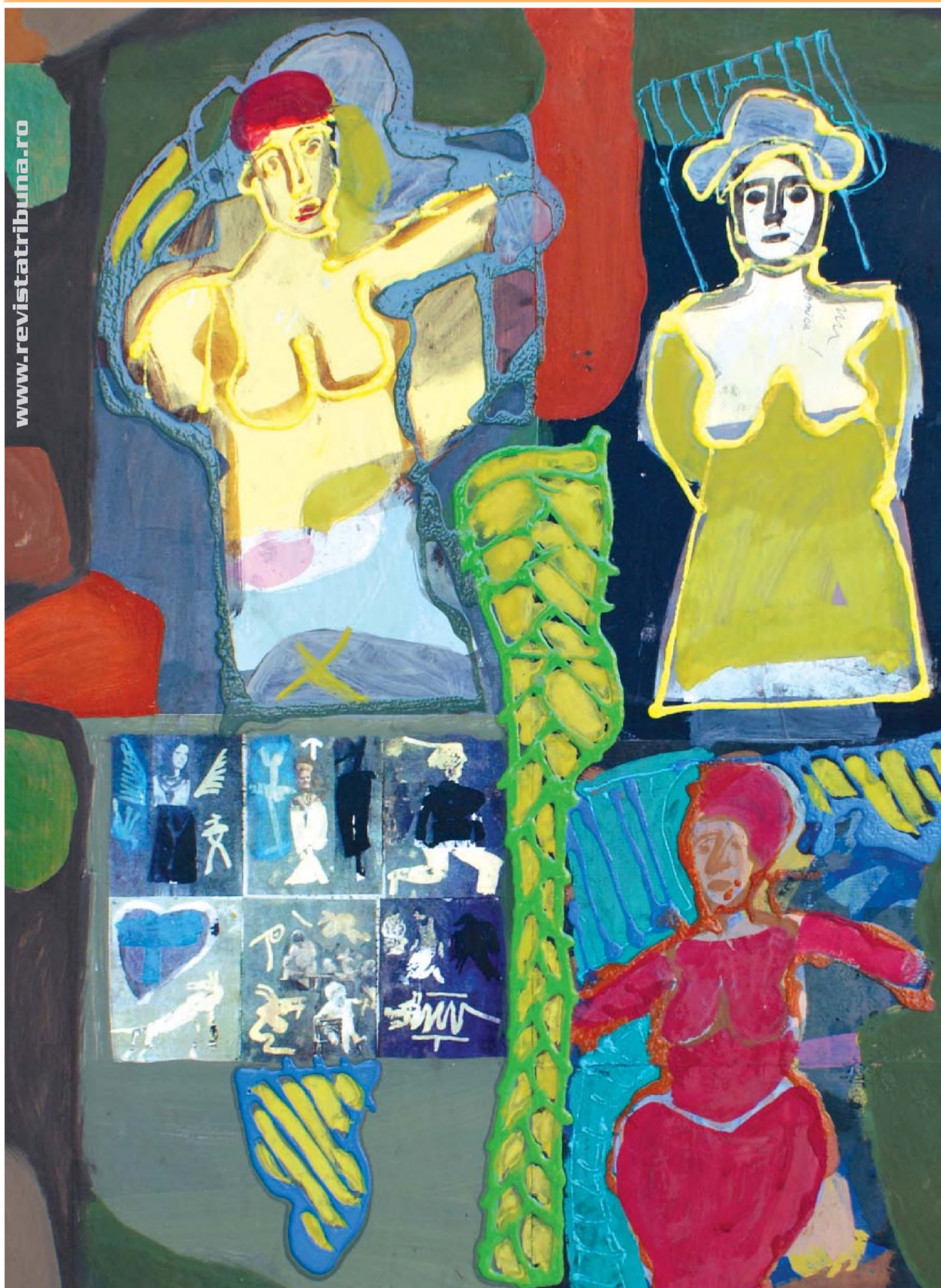
250



Județul Cluj

3 lei

Director fondator: Ioan Slavici
Revistă de cultură • serie nouă • anul XII • 1-15 februarie 2013



www.revistatribuna.ro

Alexandru Ioan Cuza
Un document inedit din dosarele Unirii Principatelor Române

interviu

Radu Aldulescu

proză

Nicolae Iliescu

in memoriam

Al. Căprariu

Ilustrația numărului: Ilie Boca

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

Constantin Barbu
Alexandru Boboc
Gh. Boboș
Nicolae Breban
Nicolae Iliescu
Vasile Muscă
Carmen Mușat
Mircea Muthu
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
D.R. Popescu
Marius Porumb
Ion Vartic
Gh. Vlăduțescu
Grigore Zanc

Redacția:
Mircea Arman
(redactor-șef)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ovidiu Petca
Ștefan Socaciu
(fotoreporter)

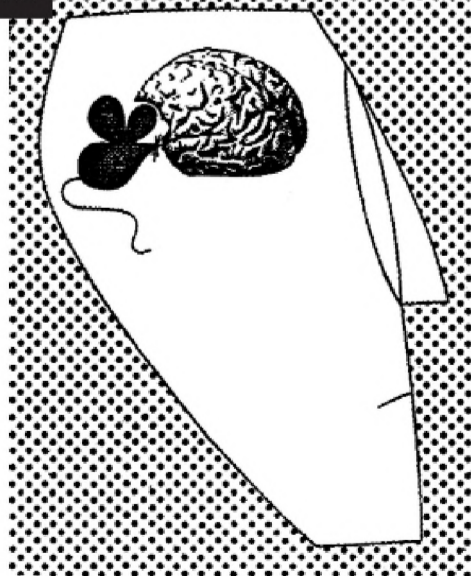
Colaționare și supervizare:
L.G. Ilea

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

Responsabilitatea asupra conținutului textelor
revine în întregime autorilor

bour



bloc-notes

Revista revistelor culturale

Ioan-Pavel Azap

Dați fiind faptul că scriu acest articol sub „prestație” de semnătură, vreau să vă asigur, dragi și stimați cititori ai revistei „Tribuna”, că rândurile care urmează nu vor să stabilească nici pe departe un „top” al revistelor culturale din România, numărul și calitatea acestora fiind atât de mari încât nu ne-ar ajunge un întreg număr al excelenței noastre publicații pentru a le consemna măcar. Așadar, voi scrie succint și fără prea multe comentarii despre (doar) câteva dintre revistele de profil care ne-au parvenit la redacție (că de cumpărat ritmic, nouă, redactorilor, bugetari fiind, ne e mai greu...), mulțumindu-le și pe această cale că ținem, măcar astfel, legătura.

În editorialul numărului 400 (24-30 ianuarie 2013) al „Observatorului cultural”, Ovidiu Șimoca „deplânge” închiderea OTV-ului și „punctează” pertinent: „Închiderea postului OTV nu e un motiv de bucurie. Asemenea balaurului din poveste, rezezi un cap, cresc zece la loc. Vă dați seama că acest culoar, al OTV-ului, rămas liber, va fi exploatat de alte posturi de televiziune. E foarte simplu să spui: am scăpat de o toxină media. Dacă OTV ar fi o excepție, da, m-aș bucura. Dar închiderea acestui post de televiziune nu va înmiresma aerul televiziunilor noastre.” Subscriem cu tristețe. Pagini consistente semnează Ovidiu Șimonca și Victor Răzescu luând în dezbatere „primul volum al unui autor român care stărnește interes la acest început de an” (am citat din prezentarea autorilor), respectiv *Cărturari, opozanți și documente. Manipularea Arhivei Securității* (Editura Polirom, 2013) de Gabriel Andreescu: „Se întâmplă adesea ca întreprinderile laborioase, aplecate asupra unor probleme contemporane, dar bazate pe documentare amănunțită – și necesitând, pe deasupra, reflecție îndelungată și migală compozițională –, să nu poată ieși la iveală decât după ce subiectul își pierde în bună măsură din actualitate. Acesta este și cazul cărții lui Gabriel Andreescu, consacrată manipulărilor publicistice ale informațiilor provenite din arhivele CNSAS în spațiul luptelor pentru legitimitate, audiență și influență politică de după comunism. [...] Chiar și așa, clarificările aduse acum, prin confruntarea atentă a documentelor cu deciziile organismului de deconspirare, precum și cu puzderia de piese din mozaicul scandalurilor publice iscate de ele, sunt mai mult decât bine-venite.” (Victor Răzescu) O altă dezbatere are în „vizor” cel mai recent film al lui Quentin Tarantino, *Django dezlănțuit*, despre care scriu Camil Ungureanu, Mihai Fulger și Cezar Gheorghe. Mai reținem semnăturile lui: Bedros Horasangian, Daniel Cristea-Enache, Bianca Burța-Cernat, Bogdan-Alexandru Stănescu – doar lipsa spațiului tipografic împiedicându-ne să-i amintim aici pe toți cei care dau consistență acestui număr recent al „Observatorului cultural”.

Așa cum ne-a obișnuit, „Suplimentul de cultură” ieșean e greu de lăsat din mână. Încă de pe prima pagină aflăm că domnul Cassian Maria Spiridon, director al Institutului Cultural Român Moldova Iași, nu este angajat al ICR, ci, deocamdată, doar patriot. Dar ICR Moldova Iași are un sediu, domnul Andrei Marga a fost prezent la inaugurarea acestuia, care a avut loc pe 14 ianuarie a.c., în ciuda faptului că atât primarul Iașului cât și șeful Consiliului Județean Iași

au lipsit de la „sfeștanie”. Tot în acest număr (383 / 19-25 ianuarie 2013) Iulia Blaga consacră nu mai puțin de trei pagini filmului: una despre laureații Globului de Aur, ediția a 70-a, alta despre posibilii laureați ai Oscarului (ceremonie ce va avea loc în 24 februarie) și alta despre *Beasts of the Wilde* (dat fiind că filmul nu a rulat încă în România, nu avem o traducere „oficială” a titlului), al debutantului Benh Zeitlin, film canadian laureat al Marelui Premiu la Sundance Film Festival, revelația cinematografică a anului precedent. De semnalat și un fragment din volumul *Drumul spre libertate* semnat de Mircea Carp, aflat sub tipar la editura Polirom.

Am primit din Reșița, după o absență îndelungată de pe piață, un nou număr al revistei „Reflex”, absență motivată după ce am citim pe frontispiciu „nr. 7-12 (142-147), iulie-decembrie 2012”, și am realizat, încă o dată, că acest „reflex” cultural bănățean își datorează existența acribiei și cerbiciei poetului Octavian Doclin. Numărul/numerele ar fi citabil/citabile (aproape) în întregime, dar amintesc aici doar două interviuri, ambele realizate de un veteran al presei cărășene (și nu numai), domnul Titus Crișciu. Primul, cu Dumitru Țeicu, director al Muzeului Banatului Montan din Reșița (citez: „Începuturile muzeografiei la Reșița trebuie fixate în anul 1957, atunci când s-a constituit un grup de inițiativă în cadrul Combinatului Metalurgic Reșița, numit de altfel Comisia pentru înființarea Muzeului. S-a lansat, la 12 iulie 1957, de către comisia mai sus invocată, un Apel pentru înființarea unui muzeu la Casa de Cultură a Combinatului Metalurgic Reșița.” Apelul a avut succes, orașul de pe Bârzava dovedindu-și, în plin „obsedant deceniu”, valențele culturale, pe lângă cele de îndelungată tradiție industrială: furnalele de la Reșița au avut foc nestins vreme de peste două sute de ani, începând în 1771, stinse fiind doar de „pală” vagă a suflului anemic al istorie pe la mijlocul deceniului ultim al secolului/mileniului trecut), al doilea cu istoricul-arheolog Gheorghe Lazarovici, bănățean de origine consacrat profesional (și) în Cluj.

Nu sunt pus pe laudat cu orice preț, dar nu pot să nu semnez la superlativ numărul pe decembrie 2012 al revistei ieșene „Convorbiri literare”, recomandabil spre lectură în întregime, rezumându-mă, din motive de spațiu, doar la interviul cu Andrei Șerban realizat de Vasilica Oncioaia Bălăiță și la prima parte a unui (bănuim) amplu studiu dedicat de Cristian Livescu poetului Ion Mureșan („Ion Mureșan sau poemul ca imagine fulgurantă a eului”); nu pot trece, aș fi ipocrit dacă aș face-o, peste articolul „De zece ori TIFF”, în care domnul Ștefan Oprea – căruia îi mulțumesc și pe această cale – se apleacă asupra volumului sussemnatului *dagheroTiff. Carte despre primele 10 ediții ale Festivalului Internațional de Film Transilvania (2002-2011)* (Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2012), care are (măcar) minimul merit de a fi prima carte consacrată Festivalului clujean, din care (nu mă pot abține să) citez: „Cartea lui Ioan-Pavel Azap oferă cititorului o bogăție de informații și de opinii, ne face cunoștință cu creatori din toată lumea, prezenți la cele zece ediții ale TIFF, și se impune ca o «carte de identitate» a unui important festival internațional, care merită să fie mai bine cunoscut decât este, cel puțin în țară”.

Responsabil de număr: Ioan-Pavel Azap

Homo Oeconomicus sau despre amfibolia spiritului practic

Mircea Arman

Există două feluri de profeții: unele profunde și adevărate, altele superficiale și mincinoase însă care au capacitatea intrinsecă de a mima veridicul, de a disimula adevărul. Nu de puține ori suntem obtuzi la a sesiza autenticul, în așa fel încât, dincolo de aparențe, să putem decela între gândirea augurală a unui Kant, H. Bergson, O. Spengler sau Heidegger și falșii profeți ai „lumii noastre”, „maestrii gândirii economice” (foarte la modă în ultimul timp), cîntăreți ai globalismului economic și universitari debilitați, profeți ai nihilismului spiritual, pentru care orice valoare națională, fie ea filosofică, istorică, literară sau de altă natură trebuie topită în creuzetul indeterminat al lipsei de identitate, al vidului etnic.

Desigur, avem noi românii un mod de a fi oarecum autoflagelator care vede în mod detașat, lipsit parcă de orice încărcătură valorică și valorizatoare toate defectele morale, caracteriologice, ale națiunii, într-un soi de film alb-negru, impersonal, caracteristicile negative ale ființei naționale.

Este, în mod vădit, un uriaș defect, o falsă raportare la valoare, o detașare aparentă de la realitatea istorico-culturală dar și cea imediat-existențială prin care acești falși profeți vestesc cu hidoase trîmbițe apocaliptice sfîrșitul a tot ce este valoare consacrată, de la Eminescu, întiul meșteșugar al limbii românești, la Blaga, Brâncuși, Arghezi, Barbu, Mircea Eliade sau Anton Dumitriu.

Inexistența culturii naționale (și a oricărei dimensiuni culturale în genere), a oamenilor de valoare, prăbușirea estetismului, inutilitatea filosofiei (pentru care nu au avut, nu au și nu vor avea niciodată „organ”) sunt pentru ei tot atîtea „semne” ale hegemoniei actualității, ale dominației integratoare a *eonului* economic. Acești falși profeți anunță triumfător suverana stăpînire a lui *homo oeconomicus*. Însă, în mod bizar, îmbrăcînd mantia atotocoperitoare a filosofiei.

Această idee care domină începutul de secol XXI nu face altceva decît să inverseze ierarhia valorilor specific umane „cocoșînd” în vîrfurile piramidei, printr-o lipsă de pudoare și conștiință valorică revoltătoare, economicul.

Așezarea infrastructurii economice, care nu este altceva decît un simplu mijloc, pe planul superior al suprastructurii spirituale a devenit mitul realității noastre culturale. Așa-zișii intelectuali, fie ei epigonii penibili ai lui Noica, autori ai unor cărțile care mai curînd sunt forme fără fond, Siegfriizii care călăresc puternicele motoare bavareze în fața cărora cad muți de admirație, nu sunt altceva decît „potențați ai zilei” slugi ai intereselor străine, vînători de recompense și adevărați Iuda ai valorilor naționale. Aceștia sunt, în ciuda tuturor aparențelor, arhanghelii spiritului practic.

Generația noastră, străină de lichelismul celor care condamnă lichelele și în al căror portret se regăseau ei înșiși, trebuie să lupte pentru

afirmarea unor alte valori, pentru impunerea virilă a spiritului creator scăpat de mlaștina stătută a arghirofiliei.

Există, așa, o socoteală proastă, conform căreia economicul dictează spiritualul iar epoca noastră a ridicat această idee la rang de dogmă. Nimic mai fals. Tot ceea ce a creat umanitatea cu adevărat valoros s-a creat în epocile în care a predominat cîntul.

Elinii își cîntau limba și de acolo a răbufnit cu fantastică forță gândirea greacă, miezul și mugurul gândirii europene. Cine creează cîntă, fie că o face în cuvînt, în culoare sau în piatră. Astfel, acest cîntec devine cîntecul existenței, al ființei dar și al neființei, al metafizicii vieții dar și al mării morți. Totul se tranfigurează, lumea și viața devine artă, searbăda existență devine gîndire. Iată de ce Nietzsche, în ultima scrisoare către Gast, scrisă dincolo de cumpăna vieții, spunea: „Chante-moi un chant nouveau: le monde est transfiguré, et tous les cieux se réjouissent... que je t'aye enjoint de chanter, ô mon âme, vois, ce fut mon terme”

De aici pornind, de la această preamărire a frumuseții și a spiritului creator, afirmate de această dată de un autentic profet, Nietzsche, pînă la lipsa de înțelegere a chiar fenomenului economic și exacerbarea unor aspecte ale unei crize economice cu vădită intenție declanșată și susținută, și pînă la negarea valorilor spirituale autentice este mai puțin decît un pas.

Desigur, economicul, alături de alte valori umane își are locul bine determinat și nu ne îndoim niciun moment de binefacerile și utilitatea lui. Falsă este însă absolutizarea sa. Valorile spirituale sunt independente și, de aceea, absolute. Nu cred că un popor, indiferent de mărimea lui, de rolul său la un moment dat în ghemul evenimential-imediat, poate să dănuie în istorie în afara valorii spirituale. Cine mai știe ceva cu adevărat ceva despre hitiți sau mitani? Ce au lăsat în urma lor marile civilizații nedublate de mari culturi? Nimic. Un popor este atît cît este geniul său. Geniul său este istoria sa spirituală și asta va dăinui, dincolo de toate globalismele și visurile unei unități abstracte ale unor politicieni tembelizați sau ai unor intelectuali vînduți.

Orice viziune sintetică a lumii și a vieții, cu alte cuvinte orice abordare sistemică a lumii, de la abordarea filosofică la cea științifică, presupune o autonomie, un fel de „*prin sine însuși*”, care scapă atitudinii păstoase și uniformizatoare a globalismului economic, prin urmare a formei eminent practice a spiritului. Benedetto Croce, un hegelian în ultimă instanță, spune că orice sistem filosofic presupune o ierarhizare a realității, o adevărată ierarhie a valorilor între care există raporturi analoage. Acest fapt presupune că, după cum însăși Croce spune, formele spiritului sunt distincte și nu separate. În opinia lui, atunci cînd spiritul se întrupează în una din formele sale manifestîndu-se în ea la modul explicit, și celelalte forme se regăsesc în aceasta, însă la modul implicit. În esență, Croce arată că



universul spiritual se împarte în forma teoretică și în forma practică, iar atunci cînd una dintre ele se manifesta la modul explicit, cealaltă subzista în ea la modul implicit.

Astfel, forma teoretică implică gîndirea intuitivă și tot ceea ce derivă de aici, adică estetismul (nu în sensul wildean) și cunoștințele logice de tip universal. În ceea ce privește însă forma practică, aceasta cuprinde atît gîndirea economică cît și cea etică. Sunt însă aceste atitudini spirituale pur divergente? Atomizează ele realitatea? Nicidecum. Autonomia lor, în mod paradoxal, este atît relativă cît și absolută, în sensul că se completează și se limitează una pe alta. Între ele există „raporturi de relație organică” cum ar spune Hegel. Aceste forme organice se întregesc prin raporturi dialectice în ghemul abscons al vieții unde începutul și sfîrșitul se îngemănează și se întrupează pentru un răstimp : „*Dichtung ist der Anfang und das Ende der Philosophie*” cum profetic exclama Hölderlin.

Desigur, această limitare și afirmare dialectică se refera la ceea ce E. Spranger numea „*Lebensformen*”. În ceea ce privește afirmarea spiritului autentic și al geniului fiecărui popor lucrurile se simplifică substanțial. Eternitatea ființei privește spiritul în puritatea și autonomia sa suverană.

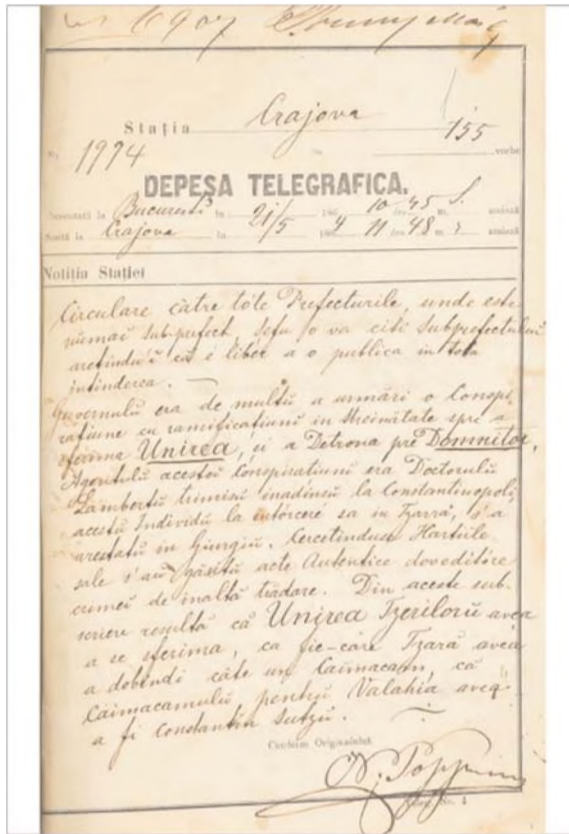
Ar fi o adevărată impietate față de spiritul creator dacă am ignora aici marea masă a celor ce opun spiritul practic celui teoretic. Omul economic, cel căruia practica, adică acțiunea, îi este adevăratul călăuzitor și „constructor” neagă cu vehemență spiritul intuitiv și cunoașterea de tip universal, adică filosofia. Ceilalți văd în *homo oeconomicus* doar un alter ego decăzut. Nu știm, dacă de această dată adevărul se află la mijloc.

Falșii profeți vin îmbrăcați în mantia filosofiei, dar propovăduiesc în ascuns arghirofilia. Sunt cei care au drept *Zeus* BMW-ul, cei care, în spatele aparenței spiritului autentic, al cîntului, duc în cîrcă povara umiltoare și profeția dezintegratoare ale lui *Homo Oeconomicus*. Al lor va fi „rodul pămîntului”, dar și uitarea.

Un document inedit despre marele Domnitor Alexandru Ioan Cuza

Constantin Barbu

În Arhivele statului din Craiova, Direcția Dolj (provenind din fondul Prefecturii Județului Dolj), se află Dosarul nr. 108/1864 cuprinzând 14 file. Acest Dosar avusese nr. 118 și era "atingător de cei răuvoitori contra națiunii", și contra Domnitorului Cuza. Dosarul 108 era datat



1864 Mai 9.

Dosarul cuprinde o depeșă telegrafică din 21.5.1864 trimisă de Kogălniceanu către toate prefecturile, Kogălniceanu vorbind de "o conspirațiune cu ramificațiuni în străinătate spre a sfârâma Unirea, și a Detrona pre Domnitor". Agentul conspirației era doctorul Lambert, arestat la Giurgiu și prins cu acte autentice doveditoare de înaltă trădare.

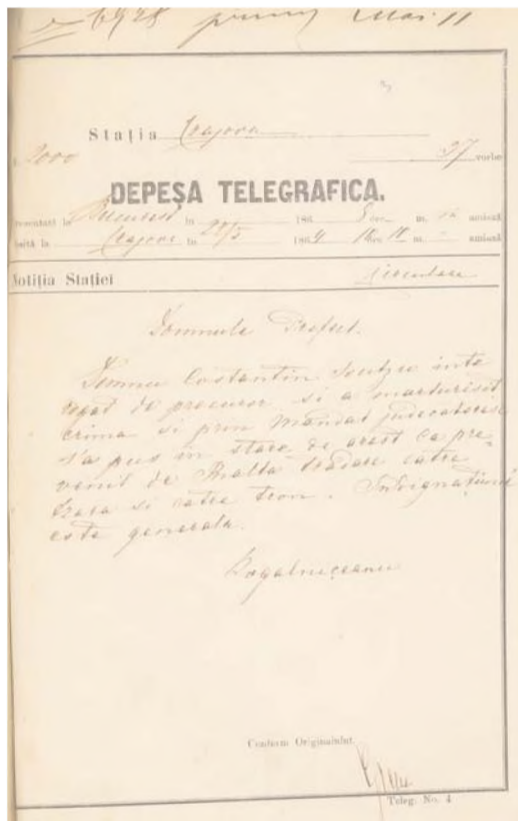
O depeșă este îndreptată către plășile poliției. O depeșă telegrafică din 22.5.1864 semnată de Kogălniceanu relatează că trădătorul Constantin Soutzu "a mărturisit crima și prim mandat judecătoresc s-a pus în stare de arest" pentru înaltă trădare. Urmează încă o depeșă telegrafică a ministrului de Interne Kogălniceanu privitoare tot la Constantin Soutzu, o scrisoare a prefectului de Dolj (10 mai 1864) prin care Kogălniceanu este informat despre adeziunea craiovenilor la actul din 2 mai. De asemenea, un comunicat la lui Kogălniceanu publicat de Monitorul Principatelor Unite (11 mai 1864).

Publicăm în revista *Tribuna* file din acest dosar 118/9 mai 1864 (aflat astăzi în Arhivele Statului din Craiova sub numărul 108/1864) ca document inedit de istorie românească din epoca Domnitorului Alexandru Ioan Cuza, făuritorul fundamentalei Uniri din 1859. Cuza stă în chip strălucit între Mihai Viteazul, acel vestit Rex Daciae din 1601, și Ferdinand Întregitorul, Regele Marii Uniri, din 1918.

Dosarul 108/1864 (fost 118/1864) se compune din mai multe documente, între care, cele mai

importante sunt următoarele:

Documentul 1, depeșă telegrafică din 21.5.1864, trimisă de Kogălniceanu către prefecturile României. Transcriem Depeșă telegrafică: "Circulară către toate Prefecturile, unde este numai sub-prefect, șeful o va citi sub-prefectului arătându-I că e liber a o publica în toată întinderea. Guvernul era demult a urmări o conspirațiune cu ramificațiuni în străinătate spre a sfârâma Unirea, și a Detrona pre Domnitor. Agentul acestei conspirațiuni era doctorul Lambert trimis înadins la Constantinopol, acest Individu la întoarcerea sa în Tzarră s-a arestat în Giurgiu. Cercetându-se Hârțile sale s-au găsti acte Autentice doveditoare crimei de înaltă trădare. Din această subscriere rezultă că Unirea Tzerilor avea a se sfârâma, că fiecare Tzară avea a dobândi câte un Caimacam, că Caimacamul pentru Valahia avea a fi Constantin Șutzu. Toate dovezile sunt în mâna Guvernului. D-lui Constantin Șutzu, prin mandate Judecătoresc și în urma interogatoriului făcut de Procurorul CurțiiCriminale s-a și pus în stare de Arest. Iată unde inamicii Tzării noastre voiau a ne conduce!



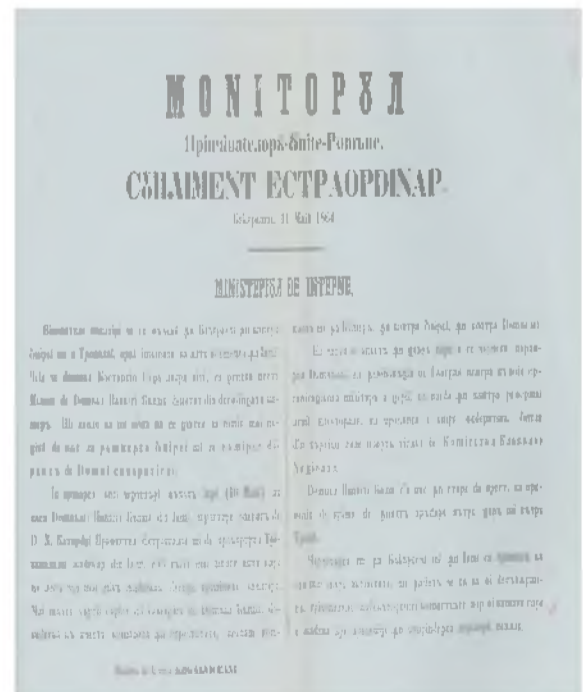
Liniștea domnește în București, cu toate că indignațiunea și contra acelora ce au uneltit o asemenea faptă este fără margini. Publicați aceasta spre știința bunilor Români.

Ministrul de Interne Kogălniceanu"

Un alt document din dosar este Depeșă telegrafică din 22.5.1864, tot a lui Kogălniceanu: "Domnule Prefect, Domnul Constantin Soutzu interogat de procuror și-a mărturisit crima și prin mandat judecătoresc s-a pus în stare de arest ca prevenit de Înaltă Trădare către Tzară și către Tron. Indignațiunea este generală. Kogălniceanu." Cu același subiect, avem încă o depeșă telegrafică semnată tot de Kogălniceanu. Citim în depeșă:



"Domnului Prefect [de] Dolj, Craiova. Uneltirea în București era îmbinată și în Jassi. Aceia ce d-nul Constantin Soutzo pregătea aici, domnul Panait Balsiu pregătea peste Milcov, adică rumperea Unirei și numirea de domni separatiști. În urmarea cercetării făcută în Casele Domnului Panait Balsiu din Iasi cercetare făcută de Prefectul Districtului și de Procuror i-au găsit mai multe Acte scrise de însuși dl. Balsiu corespunzând cu Străinii din care rezultă, că complotul în contra Unirei, în contra d-lui cerea o [...] în țarră, învinovătea pre Guvern pentru că voiește organizațiunea ei Militară, pledează în contra reformei Legii Electorale și propune o Unire federativă, într'alte cuvinte separatismul unele hârții poartă titlul de Comitetul Clubului Național. Dl. Panait Balsiu s-a pus în stare de Arest ca prevenit de crimă de înaltă trădare în contra țării și a tronului. Cercetarea și în București și în Jassi urmează cu cea mai mare energie și îndată ceea va fi finită, Curțile Judecătorești Competente se vor chema spre a judeca pre preveniți în cuprinderea legilor. Ministru de Interne Kogălniceanu."



Lăsăm netranscrise câteva documente din acest dosar facsimilat, în speranța că, poate, se vor găsi câțiva istorici tineri care să mediteze cu mai multă răbdare asupra acestui episod din istoria domniei lui Alexandru Ioan Cuza.

cărți în actualitate

Octav Pancu-Iași – tartine cu povești sau despre oglinda din cuvinte

Irina Petraș

Octav Pancu-Iași
Țaraundevinerierajoi
Cluj-Napoca, Editura ASCR, 2012

Editura clujeană ASCR (înființată de Asociația de Științe Cognitive din România) a avut excelenta idee de a reedita prozele pentru copii ale lui Octav Pancu-Iași într-o antologie de schițe și povestiri cu titlul *Țaraundevinerierajoi* (Cluj-Napoca, 2012, 262 pagini). Mircea Breaz, cel care semnează postfața, are dreptate: "poveștile și povestirile au darul de a fi leacuri bune pentru orice și de a se găsi la îndemâna oricui [...] "Fantastice" sau numai "de necrezut", "fără mister" sau doar "caraghioase", nemaipomenita lor putere sporește mereu, din și mai marea noastră putere de a crede în ele." Ilustrațiile Mariei Brudașcă, simpatice și delicate, țin perfect isonul poveștii. Eu însămi am semnat cu entuziasm prefața. O făcusem și pentru cărțile Constanței Buzea reeditate de aceeași editură într-un remarcabil proiect de recuperare a tot ce are mai bun literatura pentru copii de la noi.

Numele lui Octav Pancu-Iași (1929-1975) a însemnat - în copilăria mea - Povestea însăși, cu toate porțile deschise. Fiecare poveste mă lua și pe mine pe genunchi - *Mai e un loc pe genunchi*, 1956. Că *Are tata doi băieți* (1956) nu mă încurca foarte tare. Tata avea două fete, dar poveștile pentru Bogdan și Alexandru se potriveau la fel de bine și pentru ele; erau adaptabile și arătau oricărui copil - fetiță ori băiat - în ce lume colorată trăiește și câte minuni se petrec imediat după colț. *Schițe în pantaloni scurți* (1958) puteau citi și fetițele cu rochițe scurte, amintindu-și de democraticul *spielhosen* care, într-o lume de iubitori de povești cu tâlc, ștergea orice diferență litigioasă. Apoi *Ala, bala, portocala* (1957) era formula magică de toată puștimea cunoscută, O.P.-I. o împrumutase și, recunoșteam cu toții, se descurca foarte bine cu scamatoriile. Cărțile creșteau odată cu mine. Le răsfoiam cu încântare și mi se părea de la sine înțeles că *Făt-Frumos când era mic* (1963) se hrănea cu *Tartine cu vară și vânt* (1968) și-l invita uneori la ospăț și pe *Ariciul din călimară, cel înțelept* (1964). În 1970, copilăria mea era de-acum tare departe și puteam șopti cu povestitorul într-un glas: Nu fugi, ziua mea frumoasă! Ei, bine, n-a fugit. În 1971, s-a născut Laura, fiica mea, și tot de la O.P.-I. am aflat atunci că *Mai e mult până deseară*. Am luat poveștile de la capăt, una câte una. Acum e departe și copilăria ei, dar a rămas pentru amândouă amintirea unei bucurii. Cel mai des ne vine în minte *Pomul care face ciorii*. Adaptată pentru televiziune în anii șaptezeci, poate fi urmărită pe net. Octavian Cotescu și Anda Călugăreanu repetă, de câte ori vrem noi, aiuritoarea și fireasca, în fond, convorbire. Dincolo de toate astea, se ivește o întrebare: de ce place Octav Pancu-Iași? În *Dicționarul General al Literaturii Române*, Ileana Mihăilă vorbește despre "mici bijuterii în care scriitorul recompune cu delicatețe și umor universul copiilor, urmăriți atât în efortul lor de comunicare cu adulți plini de înțelegere și simpatie, dar și în acela de a construi, cu multă candoare și seriozitate, relații cu cei de-o vârstă cu ei". Delicatețea și umorul sunt, e adevărat, ingrediente nelipsite din textele sale. Iar cuvintele se pliază sub condeiul său zglobiu și sfătos, gata să intermedieze orice relație cu ceilalți, să descifreze lumea, dar s-o și inventeze, să țese o rețea de vorbe ocrotitoare în care orice copil își poate găsi locul și drumul spre casă. Mircea Sântimbreanu, prefațatorul volumului-antologie *Mai e mult până deseară?* (1977), îl situează pe Octav Pancu-Iași într-o vecinătate selectă și diversă, citindu-l, oare-

cum copleșit de spumoasă și extrem de gustoasă rețetă textuală, ca pe o răscruce liberă și originală în care se întâlnesc "verva marelui humuleștean cu senina bărbăție a lui Gaidar, romantismul întrebărilor Selmei Lagerlöf cu flegmatismul răspunsurilor unui Jerome K. Jerome, pura melancolie a lui Exupéry cu neastâmpărul unui Gianni Rodari, ghidușii lui Ciucovski și blânda visare din lanurile lui Salinger". Rețin, mai ales, apropierea de Gianni Rodari (1920-1980) și cartea sa celebră *Gramatica fanteziei*. Introducere în arta de a născoci povești. Spusele acestuia puteau fi semnate foarte bine și de Octav Pancu-Iași. Știu amândoi că imaginația nu poate lipsi dintr-un proiect educativ care îi vizează pe copii. Că un cuvânt poate stârni oricând hore de povești nemaiauzite dacă e aruncat cu dibăcie în chiar lacul imaginației verbale - "un cuvânt, aruncat în minte la întâmplare, produce valuri la suprafață și în adâncime, provoacă o serie infinită de reacții în lanț, antrenând în căderea lui sunete și imagini, analogii și amintiri, sensuri și vise, într-o mișcare ce interesează experiența, memoria, fantezia și inconștientul și care e complicată de faptul că mintea însăși nu asistă pasivă la reprezentare, ci intervine continuu pentru a accepta și respinge, a uni și a cenzura, a construi și a distruge". Binoamele fantastice ale lui Rodari, adică împerecherile neașteptate și năstrușnice de cuvinte, sunt de aflat în toate povestirile lui Octav Pancu-Iași. Maniera suprarealistă de abordare a lumii ("întâlnirea întâmplătoare dintre o mașină de cusut și o umbrelă pe o masă de disecție" - Lautréamont) e absolut legitimă în ochii cititorului copil. Cum la vârsta copilăriei fantasticul e din lumea aceasta, iar lucrurile din preajmă ori de departe sunt la fel de gureșe și jucăușe, antropomorfizarea e un exercițiu cotidian de descifrare a lumii, iar absurdul se mănâncă pe pâine. Jocul de cuvinte, manierismul logic - în poveste, coerența e facultativă, planurile alunecă unele în altele, granițele dintre lumi și obiecte, dar și proporțiile aparent imuabile pot fi sparte sau măcar negociate, distorsiunea e pozitivă, căci inovație, povestea curge șerpuit și poate oricând reveni asupra propriilor enunțuri etc. -, silogismul ironic, ludic, toate acestea sunt căi de conservare și exersare a uimirii, a inocenței curioase și îndrăznețe, a libertății de



mișcare printre cuvinte și lucruri, pentru o reevaluare pe cont propriu a relațiilor umane. Cele mai multe dintre povestirile lui Octav Pancu-Iași au o morală, sunt pronunțat educative, însă ele te "învață" să fii atent cu ceilalți, sincer, harnic, corect, drept nu prin "porunci" rostite ca atare, ci pe drumul ocolit și bogat în aventuri al unei povestiri șugubețe. Regula pare abolită: "eu scriu cum vreau, fac ce vreau", spune în câteva rânduri povestitorul, sugerându-ți discret că vrerea ta are limite și îndatoriri față de ceilalți, iar devălmășia e doar aparentă, ea are un desen ascuns, un scop înalt, o țintă bună.

Povestirile selectate sunt grupate pe vârste. Prima secțiune, *Vopsea pentru meduze și pentru multe altele*, e potrivită vârstelor mici, 3-7 ani, iar povestirea cu acest titlu este chiar ilustrarea lui "ziceam că", a forței/poftei de a intra în joc, de a fantaza. Partea a doua, *Să ne gândim mereu la altceva*, e mai nimerită pentru cei de 7-12 ani. Firește, toate pot fi citite cu folos și desfătare la orice vârstă între 3 și 80 de ani. Temele de o diversitate cuceritoare reiau precepte ale poveștilor pentru copii dintotdeauna. Afli, astfel: cât de greu și adesea inutil e să încerci să mulțumești pe toată lumea; la ce e bună o simplă pălărie dacă știi să improvizezi și să apelezi la nevoia-care-il-învață-pe-om. Mai afli că pământul e "rotund ca un măr, dar mult mai puțin dulce și adeseori chiar amar"; despre secreta limbă a castanelor, despre pistrii și mici flori de iubire. Dialogul cu cititorul e permanent, copiii sunt, rând pe rând, martori, complici, spectatori, specialiști, garanți. Personajele-animăluțe, vii ori de pluș, îl iau pe scriitor drept intermediar și avocat pentru felurite "scorneli, minciuni, gogoși" pe care copilului cititor i se cere să le dezamorseze după obligatoria porție de voie bună. În partea a doua, mecanismele sunt aceleași, dar li se adaugă o umbră de nostalgie, o mică tristețe, o șăgălnicie și un fior. Lecția finală pentru micul cititor de povești e generoasă și merită reținută și ca o lapidară *ars poetica*: "Când va fi mare, o să se facă ceva care să le aducă oamenilor măcar o întrebare, măcar o mirare, dacă nu o bucurie întreagă".

Octav Pancu-Iași a murit la 46 de ani, de inimă. În *Tata s-ar putea să plece*, se poate citi o presimțire: "Așa, dragul meu, am să plec și eu mult mai devreme decât poate ar fi trebuit și mult, mult mai devreme decât aș fi vrut". Povestirea e tulburătoare, cu un mic zâmbet trist, ca în jocul viclean al lui Arghezi, din *De-a v-ați-ascuns...*: "Dragii mei, o să mă joc odată / Cu voi, de-a ceva ciudat. / Nu știu când o să fie asta, tată, / Dar, hotărât, o să ne jucăm odată, / Odată, poate, după scăpătat". Însă nimeni nu "pleacă" de-adevăratelea atâta timp cât amintirea nu i se șterge. Povestirile lui Octav Pancu-Iași, așa cum le veți găsi și (re)citi în această carte, sunt un bun leac contra uitării. Râzând cu el, cu personajele sale și cu vorbele-oglinzi, Jocul continuă.

Adevărata mască a lui Mopete

Ștefan Manasia

Mircea Ivănescu, Vasile Avram
Interviu transfiniț: Mircea Ivănescu răspunde la 286 întrebări ale lui Vasile Avram
 Bistrița, Casa de Editură Max Blecher, 2012

Există cărți, chiar în afara Marii Cărți, la care ne întoarcem întotdeauna ca la o sursă inepuizabilă de poeticitate, încântare și înțelepciune. Fără a fi impuse prin cult sau sistem educațional, unele acționează subversiv, printr-un nucleu de adepți, creîndu-și din generație în generație – propriile tabere de cititori-oficinanți pătimiși. Să luăm, de pildă, literatura română. Și să amintim titluri-cult care, însă, nu au avut niciodată dezavantajul unei popularități rudimentare, indistincte. Pentru că *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, *Craii de Curtea-Veche*, eposul matein, *Întîmplările din irealitatea imediată*, de M. Blecher, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, romanul-eseu al lui Matei Călinescu, pînă la reportaje – nereeditate nici pînă azi – ale lui Geo Bogza și Monciu Sudinski reclamă cititori liberi, instruiți peste medie. Firește, mai putem numi și alte cărți, unele mai recente. Între acestea, neapărat, *Interviu transfiniț: Mircea Ivănescu răspunde la 286 întrebări ale lui Vasile Avram*, avîndu-i ca autori pe marele poet Mircea Ivănescu (1931-2011) și pe „antropologul ortodox” Vasile Avram (1940-2002). La finalul anului trecut, Casa de editură Max Blecher tipărea o a doua ediție, revăzută, însoțită de un frumos aparat critic, asta după ce prima (2004, editura Ecclesia – a Mănăstirii Nicula, unde „Eckermann”-ul Vasile Avram este și înmormîntat) a trecut practic neobservată, cum lămurește în erudita sa postfață, în 2012, Radu Vancu (el însuși, „mopetolog”, autor al uniceia, pînă acum, monografii importante dedicate poetului).

Despre o „modificare de imagine spectaculoasă” pomenește tot Radu Vancu, numind *Interviu transfiniț* și *Măștile lui M.I.* (Humanitas, 2012) drept inevitabile repere și paradoxale ieșiri în arenă ale, altminteri, retractilului Mircea Ivănescu. Pe seama căruia circulă o întregă paraliteratură, sînt celebre ezitățile sale cu privire la interviuri, apariții la radio sau televiziune. Meritul cărții lui Vasile Avram este, mai întîi, de a compune, recompune și disemina contemporanilor *adevărata Mască a Poetului*, mai mult decît interviul precipitat (cîteva luni înainte de moarte), agresiv (deschizînd nedrepte procese de intenție) și neglijent redactat (a demonstrat Felicia Antip într-un număr al revistei *Cultura*) pe care Gabriel Liiceanu îl publica la începutul lui 2012. Fiindcă, trăindu-i în preajmă cîteva decenii (în Sibiu, în redacția revistei *Transilvania*, în anticariate și „bufete”), Vasile Avram îi cunoaște, ca nimeni altul, ticurile, reacțiile, fobiile, umorul, temele predilecte pentru paranteze și filozofare. Astfel că, nimerindu-se *prilejul* – griul ședințelor de partid, în anul de grație 1986 –, Vasile Avram inventează *provocarea*: Mircea Ivănescu să răspundă, într-un timp rezonabil, la 286 de întrebări, cîte una pentru fiecare zi lucrătoare a anului. Sînt întrebări directe, suplimentare și de „potențare a logosului” – cum le grupează, comic-serios, Vasile Avram – cărora interviuatul le va răspunde în scris, întîrziînd și amînînd, în stilul său inimitabil. Pentru că Mircea Ivănescu își face aripi din

amînări și retrageri tactice, din paranteze și umile virgule, adăugînd nuanțe și irizări succesive acestui „text plin de sevă epică, atestînd încă o dată o vocație de romancier” (p.7-8), punctează V.A. în preambulul intervențiilor sale, precedate de justificarea pe care M.I. o dă prezentei cărți și, prin această carte, existenței și prieteniei: „Rămîne însă faptul – pe care nădăjduiesc mult că nici intenția mea atît de reală, nici neputințele vieții mele actuale nu-l pot șterge – că am fost și sînt prietenul prietenului meu Vasile Avram, și că acea comuniune dintre noi mi-a însemnat viața, luminînd-o și îndurerînd-o acum, și rămîne prezența ochilor lui, așa cum mi-i amintesc oprindu-mă locului, undeva în trecut și în prezentul fără trecut și viitor al milei și al iubirii pe care constat că el a știut să-l exprime atît de bine în cuvinte – și în faptele care se cuvine să ne însemne trecerea.”(p.6)

Textul acesta, cu volute faulknieriene, atestă – dacă vreți – înrîurirea pe care proza, mai ales marea proză a secolului XX, a avut-o asupra poetului Mircea Ivănescu: de la autorii pe care, traducîndu-i, îi încorporează *organic* (Musil, Broch, Kafka), pînă la Proust – cu care seamănă atît de mult (ca atmosferă, tip de senzualitate, spirit digresiv etc.) și pe care, probabil, i-ar fi plăcut să-l transpună românește. Așa cum rabinul folosește parabola în Martin Buber, Mircea Ivănescu – în confesiunea provocată de Vasile Avram – folosește citatul exemplar ca vehicul spre filozofare, niciodată crispată, chiar dacă – prin natura amănuntului biografic – nu o dată iluminată de tragism: „Într-una din operele clasice ale literaturii contemporane, romanul *Zgomotul și furia* de Faulkner, la un moment dat i se spune unuia din protagoniștii negativi: «Rău suflet ai, mă, Jason» (numele aceluia), «dacă suflet ai fi avînd» – de unde, implicit, supoziția că există oameni fără suflet. Cam ceea ce spun și basmele populare.” (p.168) Dar citatul și reflecția pe marginea capodoperei faulknieriene revin, obsesiv, pe parcursul *Interviuului transfiniț*, ca un leit-motiv. Pentru că substanța acestei cărți e bîntuită de păcat, de instinctul autoderiziunii (celebru și la M.I.), de „remușcăturile lăuntrice” (cum sună Joyce, alt elefant, tot în traducerea lui). Ivănescu își inventează și inventariază temeri și vinovății: e antologic și, din păcate, prea lung pentru a fi citat/comentat aici schimbul de replici iscat de



Interviu transfiniț

Mircea Ivănescu
 răspunde la 286 de întrebări
 ale lui Vasile Avram



participarea amîndurora – V.A. și M.I. – la primele zile ale Revoluției din decembrie 1989, la Sibiu: defazați, livrești, inoportuni, în mijlocul unei mulțimi unde domină pofta de linșaj (a, pînă atunci, oprimaților) și de parvenitism (a hienelor ce, tot pînă atunci, așteptaseră, își făcuseră încălzirea în eșalonul secund). Tragismul familial, domestic și – într-un anume fel – *innăscut* e substituit, în dese rînduri printr-o portretistică de zile mari. Sînt convocați, în răspunsurile enorme, parantetice: Alexandru George (cel care avea, ca adolescent orfan, o invidiabilă *siguranță de sine*, o perfectă stăpînire a românei literare și-a incomodelor materii de liceu), Nichita Stănescu (genial, genialoid, invidiat și admirat), o anume Martha (studentă, blondă, hipercultivată, inabordabilă), Petre Stoica (primul „șazecist” cu volum publicat, infatigabil, generos naș literar prietenilor) și, mai ales, Matei Călinescu (spiritul solar, strategul și teoreticianul primei generații literare majore de după aceea interbelică). Matei Călinescu – nu se sfiește să afirme M.I. – e artizanul „Renașterii” literare de după proletcultism, cei mai importanți autori ai epocii gravitînd în jurul lui: Nichita Stănescu, Mircea Ivănescu, Nicolae Breban, Petre Stoica, Modest Morariu, Cezar Baltag și alții.

Nimic anost, nimic solemn în aceste memorii deghizate în interviu. Nu vom ști niciodată cît de ordonate vor fi fost amintirile și judecățile de valoare ale poetului. Adesea vorbește de „așa-zisa mea operă” și simte nevoia unor ghilimele care dau acea distanță bonomă, ironică – *M.I. trademark*. Altădată, simțindu-se încolțit (cuvîntul e, totuși, prea dur) de o întrebare, aplică aceeași stratagemă, a autorioniei: „Știu că îndoielile mele, așa cum mi le-am mărturisit de atîtea ori, par factice, sau, mai rău, sună asemenea binecunoscutei poze ce mi se atribuie (fără justificare?) de modestie și perpetuă autodeprecie, care ar face parte dintr-o bine știută acum poză însoțindu-mă în exhibițiile mele publice.” (p.125)

O carte mare, cu un personaj la fel de mare, pe care am face bine să-l vizităm din cînd în cînd. Două sute de pagini în care locuiește, în hățșurile propriului său limbaj, mai viu ca oricînd, poetul.

comentarii

Liviu Rebreanu. Singurătatea scriitorului

Ion Vlad

Nu mai puțin de 405 scrisori dezvăluie cunoscătorului ediției Nicolae Gheran pagini din viața lui Liviu Rebreanu. În pofida unor accente patetice, a unor confesiuni „intime”, sentimentul încercat de cititor este acela al singurătății creatorului, captiv al unor raporturi – adesea greu de înțeles – între cei doi parteneri, Fanny și Liviu Rebreanu, raporturi modificate ca registru și tonalitate prin prezența Puiei-Florica Rebreanu, fiica „recunoscută” de scriitor. Istoria familiei e, în general, cunoscută grație acestui neobosit și ireproșabil istoric literar care e Nicolae Gheran; cum astăzi literatura română interbelică e cvasiuitată, cum numele unor mari prozatori precum Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban etc. etc. sunt uitate și cum apar chiar jalnice și subelementare comentarii la o strălucită creație epică, *opera* (cuvîntul e în totul legitimat de anii consacrați autorului *Pădurii Spînzuraților*) lui Nicolae Gheran e de-a dreptul singulară pentru un timp al ignorării și al exemplarelor aculturale prezente într-o pseudocultură...

Desigur, nu volumul *Intime* e produsul investigațiilor celor mai istovitoare și îndelungi; ediția e mărturia unei cariere de cercetător, iar cărțile despre Liviu Rebreanu, volumele complementare ediției reprezintă totala dăruire pe care o vom reaminti mereu. Documentul, actul indeniabil, martor definitiv, reface un destin iar *Intime* (Liviu și Fanny Rebreanu în ipostaza de epistolieri), „Ediție de Nicolae Gheran în colaborare cu Dana Hiticaș-Moldovan, Lorența Popescu și Teodor Papuc”, volum apărut la Editura Academiei Române (2012), aparține acestui program. Să mai precizăm că parcurgem un „dosar” epistolar destinat unei mai largi restituiri a unui timp și, mai cu seamă, a unui destin de mare creator. *Intime* are drept redactor de carte un reputat și remarcabil editor, pe Magdalena Bedrosian.

Îi datorăm lui Nicolae Gheran câteva explicații extrem de utile și de concludente pentru perseverența, „strategiile” și imensa pasiune în refacerea întregului univers al vieții lui Liviu Rebreanu, cu patimile scrisului și cu avatarurile unei vieți adesea discutate de presa vremii, de adversarii declarați ai scriitorului, nu puțini și defel dispuși la revizuirea propriilor lor opinii (Nichifor Crainic, Pamfil Șeicaru etc.), adesea agresivi și de o exacerbată vulgaritate. Nicolae Gheran invită cititorul, mă gândesc la cititorul avertizat, cunoscător al volumelor unde confesiunea (*Jurnal* 1927-1941; *Spovedanii*; *Jurnal de bord* 1928-1943; *Însemnări de la Teatrul Național* 1941-1942; *Jurnal de la vie* 1935-1943) se amplifică prin masiva corespondență a scriitorului. Să adăugăm *La lumina lămpii* (1981), *Mărturisiri* (din seria patronată de D. Caracostea). De altminteri, volume din *Opere* (17, 18, 21, 22) sunt consacrate corespondenței precum într-o istorie romanesă inaugurată în 1908 și încheiată în anul morții autorului ei. Împreună cu Puia-Florica Rebreanu (*Rebreanu. La lumina lămpii*), asociind-o și mai târziu, Nicolae Gheran a parcurs un itinerar prelungit nejustificat din pricina familiei (Fanny Rebreanu), proces stînjenitor și nu

o dată agitat. *Intime* e mărturia unei experiențe singulare, rodul unei obstinate explorări. În „Cuvînt-înainte”, istoricul literar ne dezvăluie sursa epistolarului descoperit după moartea soției și fiicei lui Liviu Rebreanu; scrisori „rătăcite” deliberat („de un cetățean neturmentat”); unele provin de la un bine cunoscut cercetător, Gabriel Ștrempel. Cronologia, lecțiunea scrisorilor, notele informate și adesea inedite fac din scrisori o autentică istorie „intimă”, atît de opusă cărții lui Fanny Rebreanu, *Cu soțul meu*, deși, fără a „psihanaliza”, completează portretul unei femei pe care postumitatea a uitat-o.

Istoria operei lui Liviu Rebreanu o datorăm lui Nicolae Gheran, iar cărțile sale, consacrate unor momente decisive din viața scriitorului, completează un DOSAR impresionant cu informații, ipoteze, confruntări de documente, confesiuni și, evident, scrisori; ultimele extrem de numeroase; domină scrisoarea fără pretenții. probabil, asta face ca ele să păstreze un ton comun, informînd, chestionînd sau explicînd diverse situații în totul obișnuite și fără o rezonanță anume. Desigur, e vorba de majoritatea scrisorilor. Dosarul s-a amplificat și a devenit un document revelator, mai ales în succesiunea reeditării operei. De la volumul de debut al scriitorului (*Frămîntări*, 1912), și odată cu o creație transparent autobiografică (*Calvarul*, 1919) elaborarea „dosarului” (preeminent e, de fiecare dată, „romanul romanului”) a cîștigat în proporții, informații și dovezi peremptorii. În totul edificator e procesul reconstituitiv, laborios și minuțios, în cazul romanului *Gorila*, urmînd codul actual și surprinzător de coerent al lecturii și al re-lecturilor.

Subliniam într-o suită de eseuri (vezi *Lectura romanului*, Editura Dacia, 1983, p. 16-31) rigoarea acestei construcții care rivalizează cu un TEXT PARALEL menit să reconstruiască opera; impulsurile, ezitățile și torturanta angajare în compunerea discursului narativ propriu-zis. Mecanismul e același în „anexe” la *Pădurea Spînzuraților*, operă indiscutabil influențată, dincolo de „istoria” sa (conflict, tramă, destine, momente istorice etc.), de lecturile lui Rebreanu din proza expresionistă și, mai sigur, din dramaturgia dominată de viziunea curentului.

Liviu Rebreanu este o personalitate formată în spiritul unei deliberate izolări, refuzînd prietenii zgomotoase, cultivarea colegilor de breaslă; a preferat singurătatea și liniștea nopților destinate scrisului. În *Jurnal*-ul perioadei 1927-1944 (*Opere*, 17) confesiunea e de o indeniabilă sinceritate: „menirea omului (...) este să ducă singur o viață în fond solitară”, alegînd „pătrunderea în mine însumi, lentă, necruțătoare, francă și de absolută sinceritate” (p. 3). Ar părea surprinzătoare mărturisirea scriitorului dacă am reaminti că funcțiile ocupate în decursul cîtorva decenii: președinte al Societății Scriitorilor Români, director general al teatrelor, Direcția Educației Poporului, asumarea patronării unor periodice (*Scena*, *Mișcarea literară*, *Gazeta literară*, *România literară*, *Viața*) nu au fost de natură să-i protejeze singurătatea. Exceptînd președinția

LIVIU ȘI FANNY
REBREANU

Intime

Ediție de
NICULAE GHERAN
în colaborare cu
Dana Hiticaș-Moldovan,
Lorența Popescu și
Teodor Papuc



EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Societății Scriitorilor, obiectul unor virulente și joase polemici, acuze și mahalagisme frecvente în balcanismul românesc, celelalte funcții sunt adesea rezultatul unor îndemnuri venite dinspre o soție avidă de bani, ambițioasă și de un orgoliu nemăsurat. Precaritatea materială a familiei, evidentă pînă la apariția marilor sale opere (*Ion*, *Pădurea Spînzuraților*), devine un veritabil coșmar cauzat în cea mai mare parte de o femeie nu o dată lipsită de scrupule.

Dincolo de diverse etape din viața scriitorului, de evenimente, călătorii în străinătate, itinerarele șezătorilor orgnizate de scriitori, perioadele petrecute la Orlat sau la Valea Mare etc., scrisorile dezvăluie împrejurări inedite sau completează o biografie atît de agitată și de imprezibilă precum evadarea din Bucureștii ocupați de trupele germane sau refugiul la Iași (moment plin de peripeții, punînd în lumină rolul unui politician social-democrat uitat, din păcate, de istoria politică a României, C. Titel-Petrescu). Nicolae Gheran a avut motive temeinice să citească nu fără rezerve și nu fără suspiciuni unele scrisori „expediate” de Fanny Rebreanu. Trec, de altminteri, peste conflictele din familia Rebreanu, amplificate și duse pînă la confruntări în instanțele judiciare, mai ales după tăcerile impuse de „doctrinarii” de după 1945. Reeditării, redescoperirea operei (termenul e justificat) au dus la ridicole și jenante deshumări în istoria familiei (paternitatea fiicei lui Fanny Rebreanu; drepturile successorale etc.). Două scrisori ale soției sunt un fals indiscutabil și argumentele ineluctabile invocate de Nicolae Gheran adaugă la un portret sancționat de diverse alte împrejurări din viața unei actrițe mediocre, dar nu lipsite de inteligență... Falsul patetism al unei epistole prilejuite de elaborarea *Pădurii Spînzuraților* (scrisoare datată 4 iulie 1924: „Cezar al literaturii ...”, p.197). Mult mai flagrant e falsul dintr-o scrisoare (13 august 1924) expediată de Fanny Rădulescu-Rebreanu, prilejuită de momentul inaugural al elaborării „romanului” *Adam și Eva*, carte structurată conform simbolurilor metempsihozei și remarcabilă prin reconstituiri subtil sugerate ca timp, ceremonial, mituri. Inadvertențele, cronologia, referințele confirmă falsul, iar exaltarea, tonalitatea și retorica unui entuziasm suspectabil ratifică opinia istoricului literar. Iată cîteva mostre din epistola datată 13

(continuare în pagina 33)

In memoriam Al. Căprariu

Arta de a fi boem

Constantin Cubleșan

După un sfert de veac de când Alexandru Căprariu a părăsit lumea aceasta (vai, cât de repede trec anii!), numele său nu spune tinerilor scriitori clujeni nimic, sau aproape nimic, iar dacă, totuși, vreunul pare a face vreo legătură a acestuia cu viața urbei (nu doar a ei), trimiterea se îndreaptă spre editura „Dacia” („Vine o vârstă când ești tot mai des citat/ și tot mai rar citit!”). Poetul pare a fi uitat azi pe de-antregul deși cândva – nici nu e prea mult, totuși, de-atunci – prezența lui era una de rafinament în contextul literaturii ce se scria (în bună măsură) pe teme date (cel puțin oficial). De aceea nici atunci lira lui nu era prea cultivată căci părea o voce atemporală cu totul, tributară unui romantism (neoromantism, romantism întârziat) șagalic, aluneat nostalgic în tandrețea unor iubiri diafane: „Bine-nțeles că încă îți mai scriu/ cu lacrimi și tristeți și chiar cu sânge./ Știu că-i târziu. Dar nu e prea târziu,/ când râzi să-mi blestem inima că plânge [...] Mă roade crâncen încă și mă arde/ sărutul ultim care-a fost pecete/ plimbărilor în doi pe bulevarde,/ când frunzele de bronz cădeau încete” (*Recviem*).

Orașul, cu străzile lui nocturne dar mai ales cu locanțele sale primitoare până târziu în nopți colocoale cu prietenii statornici ori cu alții de ocazie, era spațiul predilect în care se refugia... strategic (în absint, ar fi zis simboțiștii), savurând o cafea, un coniac, o țigară fină, ca un veritabil boem de viță aristocrată, vrând astfel să uite, în adins, măcar pentru o clipă, obligațiile funcționărești de peste zi, din redacțiile prin care a trecut, și unde i se solicita... angajamentul („Aprind o țigară,/ o sorb îndelung,/ ca un salvat de la înec, pe plajă/ aerul,/ apoi, ca pe o floare, mâna dreaptă/ ridică pân'la ochi paharul plin,/ ușor îl clatin,/clinchete de gheață/ se-aud din catifeaua brumărie,/ sunt parcă zvonuri vechi din alte vremi [...] la care dau răspunsuri nepereche/ și mă-mping/ în cercuri tot mai strâmte spre adânc,/ și iar devin o singură ființă/ al cărui chip răsfrânt în apa vremii/ își recunoaște masca înțeleaptă/ între tăgăduiri și remușcare” (*Spleen*).

Era, de altfel, un om fixat, fără abatere, în problemele diurnului tracasant al timpului actualității („Sunt fiul unor vremi ciudate”), căruia n-a pregetat să-i aservească însă întreaga sa existență. Activ temperamental (poate prea puțin înțelegeau că sub această fervoare se ascundea, de fapt, un suflet delicat, mereu îndrăgostit de poezia lumii), plin de inițiativă (știa să se dăruie pentru cauza oricărui confrate căruia ajutorul lui putea să-i fie de preț), bun cultivator de relații oportune (intra ușor în cabinetele ștabilor, fără morga tovarășească, protocolară, și poate tocmai de aceea era prețuit de aceștia, de aceia care îl puteau prețui pentru asta), energic și intransigent (sanționa fără milă greșeala în servicii, ca în minutul următor să te invite, în calitate de prieten de-acum, la un pahar de whisky), știind să dea mereu locului de muncă (la „Tribuna”, la „Dacia”, mai înainte la Teatrul de păpuși) o tentă

de culoare personală, inconfundabilă, cum numai el putea fi în stare s-o facă. Nu era un supra-om, ba dimpotrivă avea toate calitățile și cusururile omului obișnuit, însă atins de de aripa îngerească a talentului („Eu scriu așa, mai într-o doară,/ Lăsând la alții jocul faimei/ Când flamuri urcă și coboară/ Speranței semn și poate spaimei” – *Așa*).

Secretar general de redacție la „Tribuna” a știut să atragă între colaboratorii acesteia autori (scriitori și nu numai) dintre cei mai prestigioși ai momentului (și din totdeauna), pentru ca mai apoi, fondând editura „Dacia” să facă din aceasta o veritabilă redută (cuvântul nu-i deloc deplasat) a expresiei libere. Era capabil să țină spatele, cum se spune (numai el știa în ce condiții și cu ce preț) pentru a promova cărți... cu probleme, de care alte edituri nici nu voiau să audă. E drept că *strategia* îi era de multe ori dejucată în final, dar aproape de fiecare dată măsurile veneau prea târziu (*Prolegomenele la actul de la 23 August*, bunăoară, de Aurică Simion, a stat în librării mai puțin de o săptămână, de ajuns ca tirajul să se epuizeze înainte ca dispoziția retragerii ei de pe piață să vină cu mânie revoluționară, stârnind urmări dintre cele mai stranii: la puțină vreme după aceea, autorul a sucombat subit, în condiții niciodată elucidate), până ce, un obtuz primsecretar de județ, un nimeni în fond – lucrurile se petreceau de-acum după ce editura trecuse binișor de primul deceniu al existenței, devenind cunoscută și recunoscută în țară ca și dincolo de fruntarii – făcând din propriul orgoliu de activist o cauză principală partinică, l-a înlocuit la conducerea instituției pe care el o gândise și o împlinise, cu un alt activist de partid, aproape străin de faptul culturii dar având în sânge disciplina muncitorească (!!). A fost cumplita umilință la care l-a supus regimul, ca răsplată pentru atâtea împliniri aduse spiritualității românești. Apoi a venit boala aceea incurabilă pe care voia cu tot dinadinsul s-o biruie (izolat într-o rezervă a Clinicii de Radiologie, pe care profesorul Rădulescu i-o pusese la dispoziție, pentru a avea liniștea meritată, nici vorbă, citea și promitea să scrie în continuare eseuri despre Cioran, pe care cu ani în urmă îl vizitase la Paris și despre Mircea Eliade al cărui oaspete îi fusese la Chicago), dar timpul nu-i mai îngăduia, măcinându-i clipele vieții cu un cinism de care numai marea moară cosmică e în stare: „Macină moara, fără oprire,/ Apele vremii o-mping înainte,/ Toate le schimbă în amintire:/ Gheața din lacrimi, iubirea fierbinte./ Macină moara, astâmpăr nu are./ Toate le sfarmă, pe îndelete./ În praf preschimbă tot ce e mare./ Macină moara cu ură și sete./ Macină moara, fără oprire./ Ei măcinarea i-a fost ursită./ Face din toate făină subțire –/ Pentru uitare, ori pentru pită./ Dar și peste moară e scris să vină/ Ziua aceea fără iertare,/ Când o s-o macine, până-n ruină,/ O altă moară, cu mult mai mare.” (*Moara*).

În poezia lui Alexandru Căprariu există un puternic filon de meditație existențială, profundă



Al. Căprariu văzut de Paul Sima

și emoționantă, cum numai la marii creatori din totdeauna aflăm. Acest filon e cel ce rămâne mereu, impunând un poet autentic pe care nici un confrate mai tânăr nu are deplul să-l dea uitării.

De altfel, însuși poetul își definea traiectul în vreme, dincolo de împrejurările clipele ce vor veni în urma-i, cu luciditate, într-o *ars poetica* memorabilă, veritabil poem testamentar: „Nu e păcat să îmi lipsească mie,/ din biata mea ființă tecătoare –/ gândul parșiv, dar spus cu veselie,/ că-s pedepsit să pier ca și o floare./ În mari iubiri, ca-n crunte ierni geroase,/ am plâns marmorean, statuie pură,/ greu umilit în carnea mea și-n oase/ și în cuvântul ce-nfloare pe gură./ Chiar timpii toți, stând drept dar cu sfială,/ – pe câte laturi sunt, pe toate patru – / i-am străbătut și n-am dat socoteală/ la cei ce taina lumii o fac teatru./ Prin vârste trec, cântând cu voce plină,/ fiind sol bun din gloata fără număr,/ tot ce ating se schimbă în lumină/ și râd de cei cu puștile la umăr./ Din când în când, e unul să-mi arate/ ce drum mi-e bun, de parcă n-am putere/ la cei frumoși – dar frânt pe jumătate –/ să-i dărui singur seve în artere./ Știu să leg răni și știu goli pocale,/ mă dedulesc la vorbă mai scăzută,/ dar nimănuia nu i-am stat în cale –/ de-aceea steaua vremii mă sărută./ Mi-e soarta o zidire minunată,/ fiindu-mi viața asta dragă foarte –/ vă voi minți pe toți numai o dată;/ am să lipsesc la propria mea moarte.” (*A doua bâțfire a menestrelului*).

Mai mult decât o evocare

Vasile Igna

Era în toamna lui 1969 când demisionând, după trei ani de apostolat *sui-generis*, din postul de profesor la o școală comunală din Câmpia Transilvaniei, îmi încercam, fără mari iluzii, șansa de a găsi un loc de muncă în Cluj, care să corespundă cât de cât aspirațiilor mele. Tocmai publicasem prima carte, *Arme albe*, și mă simțeam oarecum îndreptățit să sper că numele meu ar putea fi luat în seamă în alcătuirea grupului de tineri ce urmau să alcătuiască redacția unei noi instituții a cărei înființări părea iminentă, în atmosfera de relativă liberalizare de după 1968: editura *Dacia*. Numele directorului era deja cunoscut, sediul fixat, profilul stabilit, mai rămânea să se aleagă cei ce vor forma diferitele compartimente ale editurii. Oferta nu era mică, criteriile de selecție păreau pe cât de ferme (mai exact, rigide), pe atât de aleatorii. Nu-l cunoșteam personal pe proaspătul director, poetul Al. Căprariu; îl văzusem o dată sau de două ori în redacția *Tribunei*, unde, pe vremea aceea (ca și azi), mergeam foarte rar. Înalt, masiv, cu o frunte înaltă, accentuată de o calviție prematură, pășea apăsător și drept, sigur pe el și cu privirea mereu înainte. Un rictus echivoc, ceva între încredere și nedumerire, stăruia în colțul gurii, chiar și în clipele de destindere. Nu-l cunoșteam, așadar, pe Al. Căprariu și chiar dacă l-aș fi cunoscut, nu cred să fi avut curajul să-l abordez. Au făcut-o, separat și fără să-i fi rugat direct vreodată, poetul Miron Scorobete, cel ce sprijinise publicarea primului meu grupaj, mai substanțial, de versuri în *Tribuna*, și, aproape concomitent, Mircea Zăciu, profesorul prețuit și prietenul statornic de mai târziu. N-am aflat niciodată ce i-au spus cei doi, cert este că, într-o nefiresc de caldă amiază de toamnă târzie, pe când mă aflam în fața librăriei Universității, m-am pomenit strigat de Miron, care tocmai coborâse, însoțit de Al. Căprariu, din redacție. „El e Vasile Igna”, a spus Miron. „Mi-a vorbit și Zăciu despre dumneata”, a spus Căprariu, măsurându-mă din cap până-n picioare, întinzându-mi o mână ce mi s-a părut nefiresc de mare și strâgând-o cu putere pe a mea. „Treci o dată pe la mine, să stăm de vorbă”, a spus, și s-au îndepărtat imediat. Totul a durat preț de un minut-două.

Nu l-am căutat. Mă pregăteam să mă căsătoresc, aveam alte griji, iar întâlnirea din toamnă mi se păruse nu doar foarte convențională, ci și lipsită de orice perspectivă. Alți colegi de an de-ai mei (N. Prelipceanu, Mircea Oprîță, Constantin M. Popa, Valentin Tașcu) erau în aceeași situație: tăvălugul repartiției centralizate ministeriale generase același impas profesional și sufletec. Doar că eu nu-l cunoșteam încă pe Al. Căprariu și nu urma să-i descopăr, decât peste un timp, formidabilul fler, extraordinara intuiție a oamenilor, ireproșabila loialitate, respectul pentru cuvântul dat. Sub aparența unei boemii irepresibile, încheiate, cel mai adesea, în restaurantul sau braseria Continentalului, Al. Căprariu ascundea nu doar un autentic și, uneori, juvenil spirit de frondă, ci, mai ales, o nevoie acută de comuniune, un gen de solidaritate care, spre a fi mutual acceptată, avea nevoie de un spațiu din care să lipsească ipocriziile și constrângerile. Era bonom, fără a fi agasant prin compasiune, și necruțător în aprecieri, fără a fi, decât rar și neintenționat, nedrept. „Vulgaritatea” unor apelațiuni ori directețea unor calificative aveau un aer ludic și erau, mai degrabă, expresia unei brusci descoperite libertăți interioare decât al unui comportament grosier. De altfel, politetea și urbanitatea comportamentului său

cotidian, umorul benign și cavaleresc nu erau egalate decât de celebritatea și ritmul imprevizibil al escapadelor sale boeme, de cuvintele de spirit (transmise, apoi, prin telefonul fără fir al companiilor și... profitorilor), care au fixat, ca într-un insectar al cărui taxonomie și identitate vor fi cândva, probabil, dezvăluite, figuri de politruci și demnitari, de cărturari scoțioși și sterili, de veleitari zgomotoși și agresivi etc. etc.

La începutul anului 1970, după nu lipsite de emoții „verificări”, eram angajat ca redactor la secția de beletristică de la *Dacia*. Am rămas acolo până în octombrie 1994. Aveam să fiu, alături de alți colegi, colaboratorul și „complicele” întru fapte culturale memorabile al lui Al. Căprariu. Sandu (și nu Sandy), cum, după puțină vreme, mă îndemnase să-i spun, spre a șterge diferența de 15 ani dintre vârstele noastre, a fost, în tot acest timp, nu doar directorul exigent și drept, ci, mai ales, intelectualul deschis și prob, cu un, nealterat de vremi, simț al valorii și cu o imensă dragoste pentru cultura română. Îi cunoscuse și admirase pe Tudor Vianu și G. Călinescu, se înconjurase la Cluj de prietenia unor intelectuali precum Ion Vlasiu, Constantin și Hadrian Daicoviciu, Mircea Zăciu, Ion Vlad, D.R. Popescu, găsea la ei sprijin și îndemn. Supărări trecătoare și, uneori, vorbe grele n-au putut umbri niciodată solidaritatea intelectuală și legătura sufletească ce se întemeiau pe valori morale și culturale comune. Avea vocația prieteniei, deși nu totdeauna a fost răsplătit cu aceeași monedă. E adevărat, a făcut, ca noi toți, și anumite compromisuri (inevitabile?), dar l-am văzut suferind și amendându-și drastic slăbiciunile, înjurând cu năduf și... fără discriminare. În 1985, în timpul unei călătorii cu trenul spre Mediaș, într-un memorabil, pentru mine, moment de sinceritate, am realizat cât de mult urăște comunismul și cât îi disprețuiește pe cei ce-l susțin fără rezerve. Călătorise destul de des în Occident, era un cititor împătimit și avizat, era el însuși, fundamental, un spirit liber. Construcția pe care o realizase la *Dacia* era așezată pe temeiurile valorii, a respingerii (uneori, brutale și extrem de riscante) a veleitarismului și amatorismului. N-a fost singur în această luptă, dar a fost cel dintâi care și-a asumat responsabilitățile. Construia cu gândul la durată, suferea când era boicotat ori deturnat de la un drum despre care știa că nu e numai al său. Nu toți l-au înțeles; unii l-au judecat nedrept, văzându-i doar extravaganțele și ignorând drama ce se ascundea dincolo de straturile superficiale de cinism și orgoliu.

Au trecut, iată, 25 de ani de la despărțirea de Al. Căprariu; aproape tot atâția cât i-am stat în preajmă. Un sfert de veac în care s-a consumat prima mare experiență intelectuală a vieții mele, cea care, pe scurt, ar putea fi numită nașterea, afirmarea și gloria uneia din cele mai importante instituții culturale românești a celei de-a doua jumătăți a secolului XX: *Editura Dacia*. Îndrăznesc să cred, că alături de el și grație lui, mi-am legat numele de destinul acesteia. De aceea, nu o evocare a personalității și, cu atât mai puțin, a poeziei lui Al. Căprariu s-au dorit a fi rândurile de mai sus. Ci un simplu, sincer și binemeritat omagiu.

Nicolae Mocanu

Reminiscente (04.02.1988)

In memoriam Al. Căprariu

Iertare prieteni – Cum să fac dovada?
Eu n-aș dori dar trebuie să plec
Aud pe-acoperișuri cum bubuie zăpada –
În giulgiu-acesta mă-învelesc când trec

Eu n-aș fi vrut să vă trădez astfel
Dar vine-o vreme când nu ai ce face –
Aud în cer cum se găsesc în el
Oștiri să plece după mine-încoace

Ne ducem fără-a cere-o – prea curînd
Mi-ar fi plăcut să mai rămîn aice
Dar se aude-n fluierul din gînd
Un înger ud cum pentru mine zice

Iertați-mă prieteni de puteți –
Trădarea mea nu-i o trădare nouă
Aduceți cartea strînsă în peceți
și-o frîngeți ca pe-o piine caldă-n două

S-o puneți înainte – căci pururi
Va vîntui-ntre noi de-acum uitarea
Nu va mai fi nici jos nici împrejur –
Doar sus de tot va tăinuî nînsoarea

Și flori de umbră albă vor pluti
Departate printre arse constelații –
Iertați-mă prieteni când vom fi
Feli de timp tăiat în alte spații

Horia Bădescu

Ilustrată din Place Pigalle

lui Sandy Căprariu

E frig fără de tine-n univers.
La noi acasă iarna se întinde;
s-ar face vremea să cântăm colinde.
N-ai mai ajuns pe unde-aveai de mers?
Nu te uita că urmele s-au șters,
cenușa ta de aur nu se vinde,
întinde mâna să ți-o pot cuprinde!
N-ai mai ajuns pe unde-aveai de mers?
Ce drumuri face sângele invers?
N-am whisky, n-am țigări, în suflet plouă,
acum în Place Pigalle e ora nouă;
n-ai mai ajuns pe unde-aveai de mers?
Ninge cu dimineața unui vers:
E frig fără de tine-n univers.

amfiteatru

Coincidențe stranii

Laszlo Alexandru

Prima - povestea pictorului Victor Brauner. Obsedat de tema omului fără un ochi. În 1931 pictează chiar un autoportret cu ochiul scos. Și alte numeroase schițe în jurul aceluiași subiect. Fiind rugat de Brâncuși, fotografiază în 1927 la întâmplare câteva străzi și case din Paris. Printre ele inclusiv clădirea în care, opt ani mai târziu, în 1935, fiind implicat fără voia sa într-un scandal, ciobul sticlei aruncate la întâmplare avea să-i scoată un ochi!

A doua - povestea scriitorului Cesare Pavese. Obsedat de tema sinuciderii, trece ideea pe seama unui personaj feminin secundar. Romanul *Tre donne sole* debutează cu imaginea unei tinere care a încercat să se sinucidă luând o supradoză de somnifere într-o cameră de hotel din Torino. Este salvată în ultima clipă. Acțiunea înaintează (anevoios) în jurul tribulațiilor unei alte femei mature, care rătăcește între legături sexuale întâmplătoare și obligații de serviciu obositoare. Uneori revine în fundal tînăra Rosetta, care își repetă cu încăpăținare deziluzia pe care i-o provoacă viața și nu acceptă resemnarea matură a protagonistei. Romanul se încheie circular: fata reușește să se sinucidă, otrăvindu-se într-o cameră închiriată. "Non pareva nemmeno morta. Soltanto un gon-

fiore alle labbra, come fosse imbronciata. Il curioso era stata l'idea di affittare uno studio da pittore, farci portare una poltrona, nient'altro, e morire così davanti alla finestra che guardava Supeiga. Un gatto l'aveva tradita - era nella stanza con lei, e il giorno dopo, miagolando e graffiando alla porta, s'era fatto aprire." (Nici nu părea moartă. Doar o umflătură a buzelor, de parcă era bosumflată. Ciudată fusese ideea ei de-a închiria un atelier de pictor, să ceară un fotoliu, nimic altceva, și să moară așa în fața geamului care dădea spre Superga. O pisică o trădase - era în cameră cu ea și în ziua următoare, mieunînd și zgîriind ușa, a chemat lumea.)

După cîteva ani, Cesare Pavese însuși se sinucide într-o cameră de hotel din Torino, înghițind o supradoză de somnifere. Se spune că, în culmea delicateții, înainte de-a se întinde pe pat, pentru a-și aștepta moartea, s-a descălțat spre a nu murdări cuvertura și a stins lumina ca să nu consume curentul...

A treia - povestea scriitorului Mihail Sebastian. Supraviețuiește anevoios în România anilor '40, ca evreu sub dictatura legionară, în valul de antisemitism antonescian, văzîndu-și îndurerat prietenii cum devin pe rînd rinoceri, el

în schimb fiind permanent frămîntat de mizeria materială a războiului, printre nedreptăți și abuzuri. Descrie cu accente impresionante în *Jurnalul* său aceasta etapă chinuitoare. Îndată după eliberare speră să-și mai tragă puțin suflarea, să-și redobîndească demnitatea umană. Însă, pe cînd traversa în fugă strada pentru a ține o conferință despre Balzac, este lovit mortal de un camion și moare stupid, absurd.

Cu cîteva ani înainte, în romanul *Accidentul* (!), un lucru similar i se întîmplase eroinei sale (din nou premoniția a fost transferată către un personaj feminin): "Nu-și dădea seama cît timp trecuse. Cîteva secunde? Cîteva lungi minute? Nu simțea nimic. Auzea în jurul ei voci, pași, chemări, dar totul surd și cenușiu, ca un fel de pastă sonoră, din care numai uneori se desprindea cu o subită claritate un clopot de tramvai sau un strigăt, pentru ca imediat să reîntre în aceeași rumoase stinsă. *Va să zică un accident*, gîndi ea foarte calm, aproape cu indiferență. Gîndul nu-i deșteptă nicio alarmă, nicio grabă. Avea foarte vag impresia că trebuie să fie lungită pe jos, lîngă trotuar, cu capul în zăpadă, dar nu încercă să facă nicio mișcare. Îi trecu prin minte o întrebare stupidă, fără sens: *Cît să fie ceasul?*"

Coincidențe stranii, care dau fiori.

incidențe

Ultimii canibali

Violența rurală în Franța anilor 1870

Horia Lazăr

In 16 august 1870, un tînăr de origine nobilă, Alain de Monéys, e supus vreme de două ore unui supliciu sălbatic în comuna franceză Hauteefaye, în care se desfășura un tîrg de vite pe care îl vizita, după care e ars (pe cînd era, poate, încă în viață). Participanții la această atrocitate, în număr de 300 pînă la 800 (estimările furnizate de martori nu pot fi confirmate cu rigoare) acuzau victima de a fi strigat „Trăiască republica!” și de a fi agent sau spion „prusac”, regretînd totodată că nu i-au aplicat aceeași pedeapsă și preotului parohiei. Relatat de Alain Corbin într-o carte magistrală (1), evenimentul readuce în discuție sensurile, mobilurile și mecanismele violenței populare.

Tripla imputare care l-a costat viața pe Monéys (republicanism - deși aparținea nobilimii liberale, străină de agitația politică întreținută de social-democrați -, simpatie pentru casta clericală și serviciile pe care le-ar fi făcut dușmanului cu care Franța lui Napoleon al III-lea era în război din 17 iulie și care pierduse trei lupte la început de august, fapt ce va aduce cenzurarea informațiilor de pe front, stîrnind nesiguranță și agitație) se cere interpretată cu atenție. Scrutarea comportamentului mulțimilor, a reprezentărilor sociale ale sinelui și ale celorlalți, a interacțiunilor dintre ele, a genezei spaimelor colective, a stereotipurilor verbale și a rumorilor - fapt social difuz și structurant în definirea atitudinilor, sentimentelor și poziționărilor individuale și de grup - sînt un fascicul de elemente contrastante și o nebuloasă pe care antropologia

istorică practică de A. Corbin le pune într-o perspectivă dinamică, mobilă, deschisă reinterpretării.

Dacă mediul rural din Franța celui de-al Doilea Imperiu era foarte ostil nobilimii, faptul nu e datorat doar imaginii perimate a minorității privilegiate ce exploatează munca țăranilor, ci, îndeosebi, stereotipului negativ adăugat de propaganda burgheziei rurale. Pentru a-și masca avaritia, practicile de cămătărie, afacerile veroase și comportamentele neomenoase, aceasta va manipula străvechea animozitate a claselor populare împotriva aristocrației în folos propriu. Insistența asupra componentei biologice a inegalităților (ereditatea) și ocultarea dimensiunii lor sociale (în care rapacitatea burgheziei rurale în ascensiune rapidă o întrecea pe cea a vechii nobilimii) a generat, prin deformare, reprezentări sociale eronate și confuzia dintre clasele privilegiate înainte de Revoluția franceză și cele de după A Doua Republică. Vehiculată cu insistență, imaginea miticului complot seniorial (restaurarea privilegiilor, a rentelor, a justiției feudale, restituirea bunurilor naționalizate după 1789) va fi izvorul unei dușmăni populare mocnite, ce se va răsfrînge atît asupra nobilimii cît și asupra clerului - prima dintre stările privilegiate înainte de Revoluție. Prejudicata nejustificată, deoarece în centrul Franței, unde e situată comuna Hauteefaye, nobilimea se modernizase și participa cu competență la gestionarea comunelor și la activitățile de schimb precum tîrgurile rurale (cum o va face Monéys), raliindu-se la politica de industrializare și de

ALAIN
CORBIN
Le village
des «cannibales»



Champs histoire

reamenajare a teritoriului promovată de imperiu.

Pe fundalul prosperității rurale generalizate la toate clasele sociale, mobilurile ostilității populare, în care circulația zvonurilor are un rol major, se referă îndeosebi la evenimente, embleme, pretenții și atitudini, nu la persoane și bunuri (p. 16). Astfel, întoarcerea nobilimii emigrate după înfrîngerea lui Napoleon la Waterloo a fost percepută în mediul rural ca o revenire a trădătorilor împăratului iar cele „o sută de zile” (a doua domnie a lui Napoleon) ca „revoluția din 1815”, simetrică celei din 1789. Prin mijlocirea figurii lui Napoleon, nobilimea apare,

simultan, ca dușman al împăratului, al Revoluției franceze plecând de la care s-a clădit imperiul, și al maselor populare care au furnizat soldați și cadre armatei imperiale. În anii 1830, imaginile și zvonurile colportate prin afișe, caricaturi, ziare și cîntece populare difuzau rumori privind existența în castele a unor depozite de juguri la care urmau să fie înhămați țărani pentru munci agricole în folosul nobilimii. Înjositoarea prestație urma să fie răsplătită cu paie ca hrană zilnică! Acestei identificări animaliere a țaranului îi răspunde una simbolică, în care nobilimea se amestecă cu clerul. Împotriva distincțiilor și privilegiilor, revendicarea privind scoaterea băncilor din biserici (rezervate privilegiatilor), gratuitatea tragerii clopotelor în caz de botez și de deces și accesul liber al credincioșilor în sanctuar va de naștere unor tulburări constante: distrugerea mobilierului în caz de refuz al evacuării lui, apeluri prin toacă (ca în situație de invazie sau de dezastru natural), adunări populare spontane, amenințătoare, cu aer de răscoală. Dezlănțuirile verbale legate de astfel de evoluții („să-l tăiem pe preot în bucăți!”), cărora li se adugă tentative de mutilare sălbatică prin castrare (transpunere a practicilor cotidiene din lumea crescătorilor de animale), indică adîncirea faliei sociale, chiar dacă nu sînt urmate de treceri la act. Ruptura se va extinde spre clasa clericală, bătută de manevre oculute în vederea restabilirii dijmelor. Apariția pe armoariile episcopale a spicelor de grîu și a unor flori e interpretată imediat ca semn al răsturnării regimului imperial – ocrotitor al maselor rurale – și al reintroducerii corvezilor (p. 28-29). La somația unor grupuri de nemulțumiți, florile ornamentale au fost scoase din biserici într-o ambianță de efervescență vecină cu delirul.

Burghesia rurală a transformat ostilitatea populară față de bogați (printre care se numărau și membri ai ei) în aversiune față de nobili și clerici. Insurecția pariziană din 1848 explică, la rîndul ei, atitudinile antirepublicane ale mulțimilor rurale, decepționate de guvernarea social-democrată ce se va instala la putere în 13 mai 1849, cu sprijinul lor electoral masiv. Zvonuri privind ravagii comandate de insurgenți-banđiți reînvie spaimile din 1789 iar impunerea unui impozit universal de 45 de centime va îndepărta definitiv mediul rural de guvernul democrat. Tumultul antifiscal din anii 1814 și 1830 se repetă (arderea registrelor, molestarea agenților, refuzul de a plăti impozitul), îndreptînd sufragiile rurale spre prințul Ludovic-Napoleon, care va deveni primul președinte de republică înainte de a se proclama împărat și de a-și valida triumfal actul prin referendum. În lectura lui A. Corbin, atașamentul visceral al populațiilor rurale față de persoana lui Napoleon al III-lea, care depășește simpla adeziune de circumstanță, se explică prin efectele de memorie decalată a legendei napoleoniene (2), prin reînvierea cazarismului în forme democratic-plebiscitare și prin apariția unui adevărat „cult al Providenței imperiale” (p. 48-40) – previziune politică savantă și solicitudine personală permanentă a șefului politic. Deplasării puterii economice de la nobilime la burghesia rurală îi răspunde confiscarea instrumentelor democratice de către imperiu. Răspunzînd nevoilor imediate ale țărănimii (dezvoltarea agriculturii și a zootehniei, rentabilizarea producției, amenajarea de drumuri vicinale, extinderea rețelei de țîrguri, libertatea de a pescui, de a vîna și de a frecventa fără opreliști cabaretele rurale, construirea de școli și deschiderea de noi cimitire), imperiul a împins în umbră ideologia, retorica parlamentară și politica de partid, calificate drept pasionale, demagogice și imorale. Introducînd în sînul populațiilor rurale abnegația în muncă și neîncrederea individualistă față de cei ce o exploatau și față de „străini”, el a dat naștere unei etici și unui sentiment național aparte, apolitic, întemeiate pe „perspicacitatea colectivă” (p. 55) și pe vigilența populară, pe care regimul le va utiliza

politic, într-un amalgam de liberalism și de încadrare administrativă strictă a activităților.

Strigătul sfidător „Trăiască republica!”, aruncat spre mulțime de un alt tînăr nobil, care și-a scăpat pielea fugind, i-a fost atribuit lui Monéys în confuzia generată de împrejurări, fără rea credință. Supliciuul nevinovatului s-a desfășurat în etape, cu schimbări de actori și de poziții în scenografia crimei, într-un crescendo al ororii din care nu au lipsit apelurile la canibalism. Lovit în sat, tîrît prin fața locuinței primarului – care a refuzat să-l primească în casă și care va însoți mai apoi cortegiul încercînd să-i calmeze pe agresori fără a avea însă autoritatea necesară –, apoi prin fața unui han unde accesul i-a fost din nou refuzat, nefericitul, epuizat sub lovituri, va fi ars sub o îngrămădire de lemne și paie aruncate deasupra lui, ca un porc sacrificat. Opririle intermediare (în fața unui staul, apoi în țîrg) sînt răgazuri în spații destinate vitelor, a căror soartă o va împărtași. Înscris în seria a două „temporalități festive” (cea a țîrgului de vite – 14-16 august – și cea a zilei împăratului – 15 august), masacrul aparține istoriei țîrgurilor de animale, nu istoriei comunei Hauteufaye, arată Corbin (p. 70). Dintre sutele de participanți la supliciu – activi sau pasivi – au fost inculpați 21, al căror domiciliu era dispus pe o rază de 20 de km în jurul locului crimei (unii locuiau în departamente învecinate). Structurat de ocazie și mobil prin natura lui, grupul de agresori, dispersați geografic și cunoscîndu-se puțin între ei, dar predispuși psihologic la o acțiune imprevizibilă, s-a manifestat violent nu prin efectul unor rivalități între rude, al unor tensiuni între vecini sau al tradiționalelor ritualuri de înfruntare între tineri (participarea tineretului la masacrul a fost ne semnificativă), ci printr-un antrenament colectiv fără scop premeditat, devenit posibil datorită regularității calendaristice a țîrgului de vite, autorizat încă din vremea lui Ludovic al XIII-lea, în 1633 (p. 71). Așezat la marginea comunei, pe linia ce desparte două departamente, țîrgul de la Hauteufaye e plasat într-o zonă de vizibilitate maximă și, de asemenea, pe un teritoriu slab controlat de autorități – element decisiv în 1870, cînd în neliniștea legată de războiul cu Prusia jandarmii nu au fost prezenți la fața locului (3).

Un țîrg de animale se desfășoară în două etape. Rezervată simbolicului, dimineața e perioada în care marfa e expusă și lăudată, și în care au loc mici ciorovăieli și înfruntări de păreri în scene în care glumele se încrucișează cu insultele, sugerînd ritualuri de inițiere masculină. După amiază, simbolicul e înlocuit cu festivalul. Îndepărtîndu-se de animalitatea țîrgului, de mirosurile și de zgomotele lui specifice, sătenii se instalează în hanuri și cafenele – uneori improvizate –, într-o atmosferă de destindere, de relaxare și de disponibilitate în care se încheie afacerile, și care e totodată propice excesului și violenței. Monéys a apărut în țîrg la ora 14, la limita dintre cele două părți ale zilei, iar supliciuul lui interminabil acoperă perioada de răgaz în care timpul se decompune, și în care oamenii cad la învoială sau se răzgîndesc, lent, fără grabă. De altfel, o bună parte dintre actorii supliciuului s-au îndepărtat temporar de scena principală pentru a bea un pahar sau a vorbi între ei, revenind ceva mai tîrziu în prim plan. Putem presupune că dacă supliciuul ar fi ajuns în sat cu cîteva ore mai devreme, prezența lui ar fi trecut neobservată iar pretinsul lui entuziasm republican nu ar fi jenat prea mult.

Suprapusă pe un timp festiv, masacrarea lui Monéys se înscrie într-o serie tipologică cu rădăcini în epoca războaielor religioase din Franța, cînd imaginile antropofagiei, agravate de cele ale „incestului alimentar” și ale autofagiei, conturează „canibalismul endogen”, „de răzbunare” sau „de foamete”, avînd ca etape degradarea cadavrului, lapidarea și apoi arderea lui (p. 123). În secolele XVII-XVIII, „mutilărilor ceremoniale” ale cadavrelor

li se adaugă practica ambivalentă a supliciuilor, prelungire a torturii inchizitoriale. Simultan profanatoare și purificatoare, acestea îl împacă pe criminal cu Dumnezeu sau îl resocializează simbolic. În continuare, umanismul Luminilor și noua sensibilitate în fața experienței durerii, descrisă în operele literare, încredințează suferința trupezăscă medicinei, cantonînd masacrul în sfera ororii. An de răscurce, 1792 va elimina din moravurile publice modalitățile fruste de răzbunare instituînd, prin dispozitivul ghilotinei, moartea instantanee, „fără suferință”. Desacralizînd moartea și îndepărtîndu-i pe spectatori de plăcerea perversă a contemplării suferinței altuia, eșafodul revoluționar devine un „loc al pedagogiei” (p. 129) ce deplasează timpul martirajului înainte morții. În sfîrșit, constată A. Corbin, secolul al XIX-lea, care după unii cercetători consfințește atenuarea violenței, e veacul în care violența crește, dar în care „configurația” ei se modifică prin intoleranță sporită față de manifestările ei colective (p. 132).

Uciderea lui Monéys a avut loc sub Al Doilea Imperiu iar procesul ucigașilor după căderea imperiului, în primele luni ale celei de A Treia Republici. În 21 decembrie 1870, patru din cei 21 de inculpați au fost condamnați la moarte și alți 15 la ani grei de închisoare (p. 154). Neîndurătoare, justiția republicană a lovit greu în sătenii credincioși împăratului, tratînd crima ca pe un fapt de drept comun, în ciuda strădaniilor avocaților apărării de a orienta politic procesul și de a-i dezvinovăți parțial pe inculpați prin convocarea cercetărilor de psihologie colectivă, foarte la modă pe atunci. Ranchiuna republicanilor împotriva imperiului, exasperată de rezultatul plebiscitului din 8 mai 1870, care aprobase cu o majoritate zdrobitoare reformele lui Napoleon al III-lea, se va exacerba în 8 februarie 1871, cînd alegerile pînă Adunarea națională consecutive înfrîngerii în războiul cu Prusia vor da cîștig de cauză monarhiștilor pacifiști, sprijiniți de masele rurale. După aceste alegeri, termenii „sătean” și „rural” devin peiorativi, Adunarea națională însăși fiind numită, în presa republicană, „adunare de săteni, rușinea Franței”.

În ce privește soarta comunei ucigașilor lui Monéys („brutele imperiale”), republicanii locului au preconizat, mai întîi, ștergerea numelui ei de pe hartă – soluție extremă și naivă, care ar fi tratat „afacerea” Monéys ca pe o crimă colectivă, înfăptuită de toți localnicii. În continuare, disociînd teritoriul comunei de cel al țîrgului, autoritățile republicane au propus suprimarea celor patru țîrguri anuale – propunere abandonată și ea.

Executarea celor patru condamnați, în 6 februarie 1871, cu două zile înainte alegerilor și în condițiile în care ministerul refuzase grațierea lor (deși autoritățile locale, conștiente de miza electorală a procesului, o solicitaseră cu insistență), a produs efectul așteptat: în comuna Hauteufaye și în cele limitrofe republicanii au obținut între 4% și 18% din voturi (p. 159).

Note:

(1) Alain Corbin, *Le village des „cannibales”*, [1990], Paris, Aubier, col. „Champs histoire”, 2009, 204 p.

(2) Exuberanța bucuriei populare consecutivă căderii regimului Restaurației, în 1830, ia aspectul unor comemorări ale imperiului napoleonian. Drapelele tricolore desfășurate pretutindeni nu sînt cele din 1789, ci cele ale armatelor napoleoniene. Unii observatori se întreabă cu umor dacă vulturul imperial a fost scos de pe toate!

(3) Imperiul lui Napoleon al III-lea a încercat să limiteze numărul țîrgurilor rurale, încurajîndu-le pe cele citadine, atît pentru a accelera schimburile cît și pentru a asigura buna lor protecție.

remember

Lucrând în penumbră pentru antologia poezilor germani din România, în anii '70-'80

Virgil Mihaiu

1974

Die Mitglieder der Aktionsgruppe

1. Albert Bohn (kein Foto)
2. Rolf Bossert
3. Werner Kremm
4. Johann Lippert
5. Gerhard Ortinau
6. Anton Sterbling
7. William Totok
8. Richard Wagner
9. Ernest Wichner

Aktionsgruppe Banat 1974

În toamna anului 1970 eram student în anul întâi la Departamentul de limbi străine al Facultății de Litere (rebotezată „de Filologie”, după model sovietic) din cadrul Universității clujene. Grupa noastră - engleză (principal) / germană (secundar) - beneficia de „tutela spirituală” a lui Peter Motzan, care și-a ținut cu noi primul curs în calitate de proaspăt asistent. Între junele universitar, care în scurt timp avea să se afirme drept unul dintre experții de elită ai literaturii germane, și studenții săi s-a stabilit de la bun început o relație de maximă încredere reciprocă. Noi, ca diligenți învățăcei aflați în căutarea unui magistru, am perceput-o drept rezultatul unui... *coup de foudre* intelectual. Nu e de mirare, întrucât fuseserăm instantaneu cucerți de așa-numitul *curs practic*, conceput de Motzan ca o complexă și fascinantă inițiere în poezia germană. De-a lungul aceluși prim an de facultate, toate orele petrecute în compania briantismului nostru mentor deveniseră momente paroxistice de încântare intelectuală. Structuralismul era la apogeu, iar influenta lucrare a lui Hugo Friedrich *Die Struktur der modernen Lyrik* fusese deja publicată în românește, ceea ce crea o ambianță fastă pentru interpretările de texte în care ne lansam în compania blondului Peter. Poemele judicios selectate de către acesta deveneau pretextul unor explorări/descifrări de sensuri, cu participarea quasi-integrală a studenților din grupă, în pasionante dezbateri ce se prelungeau adeseori peste limitele orarului strict. Îmi

amintesc cum, dacă se întâmpla să fim ultimii programați în sala de curs respectivă, mai rămâneam acolo continuând analizele pe text, spre uimirea portarilor neobișnuiți cu asemenea râvnă.

De fapt, pe Peter Motzan îl cunoscusem în vara dintre examenul de admitere și începutul anului universitar, grație inițiativei bune noastre amice comune Monica Șurtea (Dumnezeu să-i protejeze sufletul!). Între noi s-a născut o amicitie care avea să dureze o viață. În anul următor am fost integrat redacției *Echinox* - un obiectiv pe care mi-l fixasem încă din anii de liceu, de comun acord cu amicul meu din copilărie Marian Papahagi, botezătorul acelei mitice reviste de cultură. Hazardul a făcut ca, timp de 13 ani, cât am lucrat efectiv la *Echinox*, să fiu aproape singurul redactor român capabil să-și asume și unele responsabilități - desigur, nu de profunzime, dar oricând binevenite - legate de paginile germane (pe blazonul *Echinox*-ului rămâne înscris și caracterul său trilingv: în pofida vicisitudinilor, pe lângă paginile românești, în cadrul publicației au ființat permanent și cele concepute în maghiară și germană de către redactori specializați). De fapt, primul redactor al paginilor germane fusese, de la înființarea revistei până în 1972, însuși Peter Motzan, originar din Sibiu. I-a urmat între 1972-1975, arădeanul Werner Söllner, coleg de an cu mine (dar la Secția germană/principal). Apoi, responsabilii respectivei secțiuni a revistei au fost: Georg Aescht (1975-1976), Edith Konrad

(1976-1977), Helmut Britz și Anton Seitz (1977-1980), Klaus Schneider și Maria Schullerus (1981-1982), Ute Roth (1983). Fapt e că, grație amicitiei mele cu asemenea companioni, am avut acces la mediile selecte ale literaturii germane din România, evident, în măsura în care aceasta avea rezonanțe la Cluj.

Am legat o strânsă amicitie și cu Franz Hodjak, redactorul de limbă germană al Editurii Dacia. Întâmplător, Franz era vecin de casă cu mine, în Piața Cipariu de lângă Teatrul Național. Pe Peter îl întâlneam cel mai adesea la Facultate, dar îl vizitam mai rar, fiindcă locuia în Mănăștur - un cartier-dormitor din vestul urbei, destul de greu accesibil (dacă nu mă înșel, finalizarea asfaltării sale a durat până după căderea regimului dictatorial). Pe la Franz treceam destul de frecvent, ceea ce s-a soldat cu grupaje de texte d-ale mele excelent traduse în germană. Cu amici precum Peter, Franz, Werner, dar și mai tinerii Georg Aescht sau Helmut Britz, mi se creaseră punți spre mica dar dinamică scenă literară germană din România anilor '70-'80. Nu am timp și spațiu spre a menționa aici cele mai semnificative nume, însă majoritatea lor urmau să figureze în influenta antologie *Vânt potrivit până la tare*, ce avea să apară la editura Kriterion la începutul anilor 1980.

Apropierea mea față de literatura germană contemporană în genere, și față de poezia germană din România acelei perioade în particular, nu avea cum să rămână fără urmări în propria mea creație. Consider că a fost vorba despre o influență organică, despre o adaptare și inserare poetică *sui generis* într-un anume spirit al timpului, radicalmente disociațat față de retorica ideologiei în curs de lăbărtare asupra țării noastre, după nefastele vizite din 1971 ale dictatorului scorniceștean în Extrem(ist)ul Orient. Bizar era că, atunci când îmi prezentam creațiile unor congeneri germani, ei le percepeau pe aceeași lungime de undă estetică, în schimb, față de „moda poetică” autohtonă ele sunau mai curând ca anti-poesie. Retrospectiv vorbind, îmi dau seama că - printre traumele îndurate în acea perioadă - s-a înscris și plecarea lui Ion Pop, *spiritus-rector* al *Echinox*-ului, pentru un stagiul de trei ani în Franța. Ceea ce pentru el era o șansă, pentru mine reprezenta un ghinion. Prin 1973 mi-a apărut o pagină de autor în revista *Echinox*, după care marele critic literar m-a onorat cu o misivă cuprinzând flatante felicitări referitoare la acele texte (țin minte că începutul suna aproximativ astfel: „Dragă Gil, îți strâng mâna inspirată, pentru frumoasele poeme publicate în cel mai recent *Echinox*”). Or, tocmai această susținere - în egală măsura avizată și empatică - mi-a lipsit în perioada absenței din țară a lui Ion Pop. Din contra, când mi-am prezentat aceleași texte la o ședință a cenaclului omonim, un individ atoateștiutor (altminteri incurabil oportunist, lucrând din greu la perfecționarea dosarului său de securist născut iar nu făcut) m-a desființat, sugerând asistenței că nimic din ceea ce prezentasem nu avea vreo legătură cu noțiunea de poezie așa cum și-o imagina el. La drept vorbind, nici eu nu mă ambiționasem vreodată să ating nivelul de perfecțiune tehnică al poezilor gongorici. Preferasem, de la bun început, să mă consider un autor de texte, iar nu de poeme. Însă orizontul meu plurilingvistic îmi dădea suficientă încredere spre a mă defini drept autor de literatură.

Clivajul a continuat o bună perioadă de



timp: printre ai mei compatrioți... păream suspect (cam ca în epitaful bacovian!), în timp ce Peter Motzan reușea să-mi publice poeme în *Neue Literatur*, exclusivista publicație-fanion a literaturii de limbă germană din România. Mai apoi, neîntrecutul poet și traducător Oskar Pastior m-a inclus în grupajul său de poeți români reprezentativi, dintr-o antologie anuală de referință în spațiul german: *Jahresring*, ediția 1979-1980, apărută la Deutsche-Verlag-Anstalt, Stuttgart, 1980. Pentru mine, selecția efectuată de Pastior reprezenta o adevărată confirmare valorică, în sensul sincronismului cu evoluțiile poeticii din „lumea liberă”. Cei șase poeți antologați erau: Gellu Naum, Ion Caraion, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Petre Stoica, și semnatarul textului de față (care constată, cu oroare, că e unicul rămas în viață).

Cultivând relații genuine de colaborare cu noul val al poezilor germani din România, am avut șansa de a cunoaște modul lor specific de a se raporta la viață și artă, sau, dacă vreți, la *Sinn und Form* (sens și formă). Le-am urmărit îndeaproape dezbaterile, angoasele, confruntările de idei, m-am... contaminat de absoluta dedicațiune cu care își asumau statutul de creatori, ca pe o inexorabilă vocație. În mod firesc, din prelungile, fraternele colocvii cu Peter Motzan avea să se nască ideea editării unei antologii consacrate fenomenului evocat mai sus (ce începuse să ia și o turnură oarecum subversivă, datorită notorietății cvasi-underground pe care o atinsese *Aktionsgruppe Banat*, dar și prin faptul paradoxal că regulile cenzurii totalitare erau mult mai laxe atunci când venea vorba despre publicarea unor cărți de limbă germană în sistemul nostru editorial). Eram amândoi tot mai convinși că și noile generații de poeți români meritau să aibă acces la creațiile colegilor lor care scriau în limba lui Brecht... Când s-a pus problema găsirii unui traducător, m-am gândit imediat la Ioan Mușlea, pe care îl știam bine, atât în ipostaza sa de iconoclast jazzolog, cât și ca rafinat degustător de poezie. E drept că publicasem eu însumi multe traduceri din poezia de limbă germană contemporană – divizată la epoca aceea pe criterii geopolitice: Germania de Vest (BRD), Austria, Germania de Est (DDR) și zone periferice, unde se încadra și România. Însă cred că opțiunea Mușlea a fost cea bună, fiindcă el dispunea de o forță de concentrare asupra subiectului, pe care eu o pierdusem

datorită poliglotismului. Pe atunci publicam cu regularitate în presa culturală din România traduceri din poeți suedezi (inclusiv Tomas Tranströmer), spanioli, americani, cubanezi, brazilieni, englezi, portughezi, danezi, ruși, italieni... Chestiunea era că Peter și Pi (cum era alintat Mușlea) nu se întâlneau niciodată. Ceea ce mi se părea pur și simplu inadmisibil. Întotdeauna m'a întristat ideea că autentice personalități culturale ar putea locui în metropola universitară a Transilvaniei ignorându-se reciproc. Nu fu extrem de simplu să-i extrag pe cei doi eremiți din lumea ideilor și din văgăunile lor burdușite de cărți, reviste, discuri, casete, propunându-le să dialogheze direct. Momentul (evocat într'un text pe care aveam să-l public în volum abia pe la mijlocul anilor 1980) s-a dovedit a fi de bun augur. Mai apoi aveam să-l persuadez și pe Mircea Iorgulescu să conceapă o mini-prefață, iar cu redactorul cărții, Gabriel Gafița, aveam să ne întâlnim acasă la Pi.



Desigur, mai sunt și numeroase episoade colaterale: primele mele întâlniri cu Richard Wagner, Klaus Hensel, Gerhardt Csejka, joncțiunea dintre *echinoxiști* și *lunedști* întâmplată la Festivalul de poezie de la Sighișoara, precum și vizita pe care i-am făcut-o – împreună cu Emil Hurezeanu – lui William Totok, în subsolul său de la Timișoara (prima după ce fusese ostracizat, cum el însuși își amintește). Ulterior eliberării din 1989, Rolf-Frieder Marmont, unul dintre poeții cuprinși în Antologia concepută de Peter Motzan și tradusă de Ioan Mușlea, mi-a făcut onoarea de a realiza o selecție bilingvă, româno-germană, din propriile-mi texte. Cartea a apărut, sub titlul *Gold aus Ariadnes Mähne/Aur din coama Ariadnei*, la editura „Limes” în 2004.

Cert e că, timp de vreo jumătate de deceniu, fusesem atât de implicat în preparativele legate de publicarea volumului *Vânt potrivit până la tare* (ed. Kriterion, București, 1982), încât – supremă ironie! – nimeni nu s-a gândit să-mi menționeze, măcar în vreun subsol de pagină, numele. Personal, am mai clarificat chestiunea într'un articol din *România literară* (prin 1997), reluat în traducerea lui Hannes Schuster și de către publicația germană *Siebenbürgische Zeitung* (30 sept. 1997), precum și prin studiul pe care l-am prezentat la Colocviul germano-român ținut la Gasteig din München în 2004.

Omissionea din antologie fu oarecum corijată, spre onoarea sa, de către Ion Bogdan Lefter (cât încă mai sunt totuși în viață): cu tenacitatea și acribia ce-l caracterizează, el a reușit salutară performanță de a reedita acea carte de referință, după 30 de ani, cu binevenite comentarii și completări! În plus, în toamna anului 2012 a organizat un interesant Colocviu dedicat poeziei germane din România anilor '70-'80 la Muzeul Național al Literaturii Române, în colaborare cu directorul Lucian Chișu și cu editorul Ioan Cristescu. Printre invitați s-au numărat William Totok, Gerhardt Csejka, Georg Herbrstritt, Werner Kremm, Ion Pop, Gabriel Andreescu, Simona Popescu, Magda Cârnelci, Sorin Antohi, Cosmin Dragoste și, încă o dată sus-semnatul. ■

poezia

Alexandra Pizarnik

Născută în 1936, Alexandra Pizarnik făcea parte din a doua generație de emigranți evrei din Rusia. A început să studieze literatură și filosofia la Universitatea din Buenos Aires, mai apoi pictura, avându-l ca profesor pe suprarealistul Juan Batlle Planas, dar și-a descoperit legăturile puternice cu poezia, căreia i se va dedica 17 ani, timp în care va avea un impact uriaș asupra limbajului poetic hispanic, îl va duce în adâncurile cele mai întunecate și-l va abandona acolo, lăsând una din cele mai interesante moșteniri literaturii argentinene.

„ Aș fi preferat să cânt blues într-o încăpere încărcată de fum, decât să petrec nopțile vieții mele cotrobâind prin lexic precum o femeie nebună” a spus Alexandra odată. Într-o scrisoare adresată bunei sale prietene Rúbén Vela, ea și-a descris poemele ca pe o încăierare înlăuntrul ei și chiar dacă relația cu scrisul ei era dificilă, a generat una din cele mai remarcabile poezii ale secolului al XX-lea. Consumatoare constantă de amfetamine și halucinogene, a petrecut odată, după afirmația ei, șapte zile sub influența acestora, ascultând Janis Joplin. Viața ei a cunoscut numeroase și lungi perioade de instabilitate psihică și depresii, însă aceste stări nu au făcut altceva, probabil, decât să-i facă scriitura mai originală și mai interesantă, dar, fără îndoială, i-a cauzat suferințe profunde. Din nefericire, în Argentina nu s-a simțit niciodată acasă, așa că în 1960 ea a plecat la Paris, unde îi întâlnește pe o

Inele de cenușă

Sunt vocile mele cântând
ca să nu cânte ele
încătușările gri din zori
veșminte de păsări întunecate în ploaie

Există, în speranță
un zgomot de liliac zdrobit.
și atunci când se face ziuă
o părticică de soare se face sori mici și negri.
Iar noaptea, mereu,
un trib de cuvinte mutilate
caută azil în gâtul meu
ca să nu cânte ele,
funestele doamne ale tăcerii.

Cărările oglinzii

Și cel mai important e să privesc cu inocență
Ca și cum nu s-ar întâmpla nimic, ceea ce este
adevărat.



serie de poeți și prozatori argentinieni și unde revine mai târziu. Talentul ei incontestabil este recunoscut și i se conferă două premii pentru poezie. Obsedată de ideea de nebunie, teama de nebunie și contaminarea cu nebunia, specialitatea Alexandrei era să tragă cititorul într-o lume haotică, plină de coșmaruri, unde erau cu toții subiecți ai acelorași îndoieli, disperări, voci schizofrenice, claustrofobii și temeri cu ale ei. Din punct de vedere lingvistic, repetițiile, contradicțiile în termeni și cuvintele cu înțelesuri ambigue și schimbătoare, de-a lungul aceluiași text conferă poemelor sale o evidentă supradoză de paranoia. Poemele ei sunt adesea translatate de la persoana I la II-a și a III-a, ceea ce putea fi o creație artificială, sau mai degrabă o imersiune într-un eu secundar, generat de starea ei emoțională și mentală.

Ar fi probabil greșit să citim poemele sale în această cheie, deoarece, se pare că înainte de sinuciderea fizică, a existat o sinucidere literară a Alexandrei, poeta și poezia sa sunt într-o asemenea măsură interconectate și între-pătrunse, încât destinul ei pare aproape scris de ea și pentru ea.

După o tentativă de suicid eșuată, Alexandra Pizarnik este internată, iar la 36 de ani moare în urma unei supradoze de sedative, lăsând în urma ei șapte volume de poezie și unul de proză, apărute între 1955 și 1972. A fost probabil cea mai importantă voce poetică feminină a Argentinei.

Dar pe tine te rog să te privești până când chipul
ți se îndepărtează de spaimile mele precum o
pasăre
de muchia nopții.

Precum o fetiță din cretă roz pe un perete
bătrân, spălată brusc de ploaie.

Ca atunci când se deschide o floare și-și arată
inima lipsă.

Toate gesturile trupului meu și ale vocii mele fac
din mine o ofrandă, creanga ce abandonează vântul
și umbra.

Am acoperit amintirea chipului tău cu masca
a ceea ce vei fi și speriată de copila ce-ai fost.

Noaptea celor doi s-a risipit cu ninsoarea. Este
anotimpul alimentelor reci.

și setea, memoria mea este a însetării,
eu căzută, în adânc, în fântână, eu beam, îmi
amintesc.

Să cad precum un animal rănit
pe tărâmul destinat revelațiilor.

Precum unul care nu vrea ceva. Nici un lucru.
Gură
cusută. Pleoape cusute. M-a uitat. Înlăuntrul vântului.
Toate închise cu vântul pe dinăuntru.
Cuvintele se poleiau cu aur în soarele întunecat al
tăcerii.

Doar liniștea e sigură. De asta scriu. Sunt singură
și scriu. Nu, nu sunt singură. Este aici cineva care
tremură.

Chiar dacă spun soare și lună și stele mă refer
la lucruri care mi se întâmplă. și ce mi-am dorit
eu?
Am dorit o tăcere perfectă.
De aceea vorbesc.

Noaptea are forma unui urlet de lup.



Deliciul de-a te pierde în imaginea ce ți se arată.
Eu m-am ridicat din cadavrul meu, eram în
căutarea a ceea ce sunt. Călătoria de mine, m-
am dus până la cel ce doarme într-un ținut al vântului.

Căderea mea fără sfârșit în căderea fără sfârșit
unde nu mă aștepta nimeni
așadar, în privirea celui ce mă așteptase
n-am văzut altceva decât pe mine însămi.

Ceva cădea înăuntrul tăcerii. Ultimul meu cuvânt
fusesse eu, dar mă refeream la zorile luminoase.

Florile galbene construiesc un cerc de pământ
albastru. Apa tremură plină de vânt.

Orbirea zilei, păsări galbene dimineața. O mână
dezlănțuie tenebre, o mână târăște părul unei
încate
care nu încetează să treacă prin oglindă. Să te
întorci
la memoria trupului, trebuie să înțeleg ceea ce
spune vocea mea.

Cântăreața nocturnă

Cea care-a murit din cauza rochiei sale albastre
cânta.
Cânta impregnată de moarte în soarele beției.

În cântecul ei exista o rochie albastră, exista
un cal alb, exista o inimă verde tatuată
cu ecurile bățiilor inimii sale
moarte.

Expusă tuturor pierderilor, ea
cântă împreună cu o fetiță din afara vieții care
este ea:
talismanul ei norocos. și cântărind
zăpada verde cu buzele și frigul gri cu ochii,
vocea
ei parcurea distanța ce se deschide între sete
și m-na care caută paharul.
Ea cântă.

El singur, poemul

Bărci pe apa natală.
Apă neagră, animal al uitării. Apă lila, unica
veghe.
Misterul ars de soare al vocilor din parc. Ah, atât
de bătrân!

Unica rană

Ce bestie căzută de uimire
se târăște prin sângele meu
și vrea să se salveze?

Aici e cel mai greu lucru:
să meargă pe scări
și să arate cerul sau pământul.

L'obscurite? des eaux

Ascult cum sună apa ce cade în visul meu.
Cuvintele cad, precum apa eu cad. Desnez
în ochii mei forma ochilor mei, nimic în
apele mele, îmi rostesc tăcerile mele. Toată
noaptea
sper ca limbajul meu să mă definească. și
cred în vântul ce vine spre mine, rămâne
în mine. Toată noaptea m-am plimbat prin ploaia
necunoscută. Mi s-a dat o tăcere
plină de forme și viziuni(se spune). și alerg
dezorientată
precum o pasăre singuratică în vânt.

Dimineață

Nud visat într-o noapte solară.
Zăceau animalele zilei.
Vântul și ploaia mă șterg
precum un foc, precum un poem
scris pe un perete.

Dincolo de uitare

Uneori dintr-o parte a lunii
vei vedea căzând săruturi ce strălucesc pe mine
umbrele vor surâde trufașe
lucind secretul ce geme rătăcitor
vor veni frunzele neînfricate care
într-o zi vor fi ceea ce vor
vedea ochii mei.

Dedesubtul cuvântului

Noapte, din nou noapte,
înțelepciunea magistrală a întunericului,
piatra caldă a morții,
o clipă de extaz pentru mine,
moștenitoarea a unei întregi grădini
interzise.

Pași și voci pe partea
întunecată a grădinii.
Râsete în interiorul
zidurilor.
Nu-ți vine să crezi că sunt viu.
Nu-ți vine să crezi că nu sunt viu.
În orice moment fisura din zid
și fuga haotică subită a copilelor care-ai fost.



Cad fetițe de hârtie de culori diferite.
Culorile vorbesc?
Imaginile de hârtie vorbesc?
Vorbesc doar cele aurii
și din acelea nu sunt pe aici.

Plec între zidurile ce se apropie,
Ce se ating.
Toată noaptea până când
Aurora psalmodia: dacă nune vin este pentru
Că nu este vine.
Întreb. Pentru cine?
Spune că întrebarea vrea să știe pe cine întrebă.

Tu nu mai vorbești cu nimeni.
Străină de moarte era muribunda.
Altul este limbajul celor ce agonizează.

A risipit darul de a se
transfigura în fața celor interziși
(ii simt respirând în interiorul zidurilor).
Mi-e imposibil să povestesc ziua mea, viața mea.
Dar contemplu absolut singură
goliciunea acestor ziduri.
Nici o floare nu crește și nu va crește ca prin
minune.
Cu pâine și apă întreaga viață.

În culmea fericirii
a declarat aproape de o melodie
niciodată uitată
și ce?
De-ar putea trăi doar în extaz,
Făcându-și trupul din poem cu trupul meu
repetând fiecare frază cu zilele mele
și cu săptămânile mele afundându-le
în poem, mă umplu pe măsură ce fiecare literă
din fiecare cuvânt
a fost sacrificată în ceremoniile trăirii.

Prezentare și traducere de
Alice Valeria Micu



Claudiu Komartin

O portocală ascunsă sub un prosop alb ca laptele

După-amiezele din copilărie în care eram dus la frizer, cu soarele rotund și alb poleind străduțele-ntortocheate, reflectându-se în oglinzile mașinilor urcate pe trotuare într-o rână, soarele ce făcea suportabile până și fațadele blocurilor de la marginea aceluiași cartier muncitoresc o portocală ascunsă sub un prosop alb ca laptele este emoția aceasta pe care o resimt de fiecare dată când intuiesc pe piele mirosul de loțiune ieftină ciudata familiaritate a saloanelor scäldate în lumină sintetică.

Copiii din Hamelin

(*unul rămas în urmă*)

Încă mai am momente în care îmi vine să plâng de fericire pentru un vers. Știu că e o prostie. Oamenii mari nu fac asta. Nu, oamenii serioși nu fac asta.

Și dacă mă gândesc la creierul meu, nu văd lucrarea naturii desăvârșită, nu descopăr minunea, ci o bormașină stricată dată pe mâna unui imbecil.

Știu că oamenii onorabili au o părere mai bună despre umanitate.

Ei se-nfrățesc. Își împrumută desfăcătoarele de conserve. Își admiră unul altuia golul ce li se cascadează în farfurii.

Într-o noapte am urcat pe acoperișul unui bloc de 26 de etaje – am văzut orașul scufundat și m-am gândit cum ar fi.

Toamna vine și fără noi

Vezi, putem și noi, mi-a spus, putem și noi să ne simțim în siguranță, putem să pierdem firul poveștii și să nu ne fie rușine de asta, putem să fumăm ascultând relaxați respirația orașului, zgomotele lui încetinite de frig am putea ieși pe balcon să aprindem artificii

sintaxa e-acum o ceață în care decupăm siluete întâmplătoare, contururi care se spulberă într-o clipă mari galioane de fum călătorind spre răsărit iar noi cu pălăvrăgeala noastră nevrotică atenți la ticăitul ceasului pe care cineva l-a lăsat pe balustradă

parcă am aștepta să vină ceva de nerefuzat, ceva din care intră și ies cabluri puternice vene strălucitor de negre gândindu-ne la toamnele în care am fi putut să ne zburăm creierii hohotind

hohotind ca după o glumă perfectă.

Ghicitoare pentru monștri

La ce?... Oare totul nu e nebunie?

(Eminescu)

Vremurile-s cum sunt. Corurile îngerești mute. Despre decăderea moravurilor mai bine să nu vorbim. Pe dincolo câte o luminiță răzleață în vreun orașel de provincie sau într-o pădurice amenințată de boturile albe ale buldozerelor. Rămășițele cinei de ieri. Un soare clonat de insecte.

Undeva e o cameră, cu o groapă în mijloc și un omuleț posac, ce transpiră și scrie, băguind într-o limbă pe care se reazemă ceva (încă) nemâncat de rugină. Scheletul unei girafe. Sau poate ultimul gând generat după ce o rază telepatică venită din constelația Jiguli ne va fi răvășit definitiv creierele.

Am văzut acele obiecte străine. Unii credeau că vor salva lumea cu ele. Nu au salvat nimic. Mecanisme subtile. Acumulatori, bobine și ceasuri și animale care le poartă la gât și râd de dumnezeul ce stă într-o sală goală de cinematograf și se uită la un western spaghetti din vremea când s-a spânzurat și ultimul vărsător.



Scrisoare din Bakirköy

aș vrea să mai pot scrie cum scriam acum cinci, acum șapte ani, aș vrea să mai pot fuma nepăsător și sarcastic în lumina lămpilor de bar ca în *casablanca* și femeia de lângă mine să fie mai moale ca șalul ei și vorbele să-i ațipească printre pahare și cești

într-o după-amiază de miercuri să o aștept după draperii cu ochii injectați să mergem la film să ne așezăm pe o bancă și să uităm ce-am pierdut și să ne batem joc de restul atâtea adicții și subterfugii ca să mă simt cât de cât confortabil când am crezut că trebuie să dai totul pentru poezie să renunți la delicateturi și la tocmele pentru un sunet numai al tău pentru ceva ce ai putea numi într-o zi adevăr ca apoi să te-ntrebi ce-i adevărul și ce e în definitiv poezia

și nu mai ai răspunsuri numai lecturi în subsoluri mușegăite cu câțiva oameni la fel de vulgari ca și tine și câte o bătrână cu privirea pierdută fotografiază pantofii tuturor poate că asta e poezia și de atâtea avem nevoie cum spunea poetul olandez menno: ceva ce împărtășești cu o mână de idioți irecuperabili la fel ca tine unul dintre puținele gânduri din care mai iradiază o cât de mică speranță iar acum stai la o masă lângă o stradă aglomerată și scrii nu te vede nimeni te încălzește imaginea asta nu ai vrea să te mai ridici niciodată nici nu simți răcoarea seara de septembrie te învelește în vată

departe de barurile în care am scris poeme acum cinci, acum șapte ani, departe de barurile de la marginea orașului care își umilește poezii am crezut că trebuie să dai totul pentru poezie am dat totul pentru poezie așa mi se pare toate scurtcircuitele astea romantice pe care nu le-am putut evita ascultă-mă pe mine:

nu da totul pentru poezie joacă-te cu bricheta privește cum trec mașinile bucură-te de singurătatea asta a ta pe care nu dă nimeni doi bani e lucrul cel mai cinstit pe care-l poți face

Clujul interbelic

Studentii clujeni între războaie

Petru Poantă

În lumea așezată, burgheză și, în parte, încă aristocrată a Clujului, studenții reprezintă tendințele avangardiste ale epocii. Nu sînt o noutate în oraș, însă, în noul context, numărul lor se află în creștere, iar prezența în spațiul public e mai vie și mai intens nonconformistă. Oricum, ei dau o culoare specifică urbei și îi întrețin sentimentul tinereții. N-am o statistică exactă, dar, probabil, în cei mai buni ani, nu depășesc cifra de șapte mii la nivelul tuturor instituțiilor de învățămînt universitar. E o comunitate totuși consistentă, raportată la populația Clujului, și ceea ce o caracterizează în primul rînd este diversitatea ei etnică și religioasă; o oglindă a orașului cosmopolit. Iată situația dintr-un an mediu (1928/1929) după religie, dar numai din cadrul Universității: 1262 ortodocși, 866 greco-catolici, 360 romano-catolici, 215 reformați, 120 evanghelici, 30 unitarieni, 176 israeliți. După locul nașterii: 2390 din Transilvania și Banat; 373 din vechiul Regat; 53 din Basarabia; 21 din Bucovina; 15 din Iugoslavia; 13 din Bulgaria; 12 din Cehoslovacia; 9 din URSS; 9 din Macedonia; 7 din Polonia; 6 din Austria; 4 din Franța. Poartă ca semn al diferenței șepci roșii, pentru fiecare facultate avînd imprimat pe cozoroc un simbol distinct: balanța pentru drept; medicina, craniul cu două oase; facla pentru litere, iar pentru știință, bufnița. Majoritatea o constituie deci studenții români, urmați de cei maghiari, germani și evrei. E un conglomerat cu potențial exploziv, mai ales într-un stat tînăr în care limba oficială, adică româna, este cel puțin în primii ani un handicap. Maghiarii în special acceptă greu și cu mari frustrări noua realitate, repliindu-se într-un soi de univers paralel cu aceasta. Desigur, scurta istorie a studențimii interbelice s-ar putea scrie din mai multe perspective: politică, social-administrativă, culturală etc. În cartea sa, Stelian Neagoe pune accentul pe turbulențele de natură politică și socială ale studenților, identificînd chiar o celulă comunistă, ilegalistă, în rîndurile acestora, desenînd și figura unui erou de stînga în persoana tînărului universitar Tudor Bugnariu. Cîteva proteste și greve există, într-adevăr, în cele două decenii. În 1923 e prima agitație protolegionară, în care se remarcă unii lideri de mai tîrziu ai mișcării precum Ion Moța și Augustin Bidian. Atentatul împotriva rectorului Fl. Ștefănescu-Goangă l-am pomenit deja într-un episod anterior. În ansamblu, însă, revendicările de ordin social ale studenților sînt civilizate, iar soluțiile Senatului, mai întotdeauna prompte și binevoitoare. Ne găsim, în fond, într-o societate democratică și, măcar în spațiul universitar, dialogală. De altfel, din aceeași arhivă a Senatului, pe care am mai invocat-o, îți dai seama de responsabilitatea paternă asumată de profesori în relația cu studenții. Se îngrijesc gospodărește de cămine, de burse, de reducerea prețurilor pentru călătoriile CFR, de regulamentele asociațiilor studențești. Urmăresc sistematic respectarea mentalității politice a Universității, așa încît sancționează sever devierile. O problemă mereu activă rămîne aceea a studenților români săraci, aflați adeseori în situația de a nu-și putea plăti taxele. E un paradox al epocii: noii minoritari (maghiarii, sașii, evreii) sînt în general înstăriți și își permit, fără eforturi eroice, școlarizarea integrală a copiilor. În schimb, copiii de țaran români rămîn în continuare dezavantajați. Bursele sînt puține și acordate meritocratic. Unii studenți încearcă să se întrețină

căutîndu-și o slujbă oarecare, ceea ce afectează capacitatea de concentrare asupra studiului. În presă, asemenea realități apar periodic într-o proiecție catastrofică. Fără îndoială, raportat la ponderea țărănimii în structura populației, numărul studenților proveniți din mediul rural este mic, însă nu trebuie uitat că abia acum începe să se dezvolte semnificativ învățămîntul preuniversitar, în spetă cel liceal. Dar, indiferent de originea socială și de problemele lor administrative, studenții întrețin atmosfera jubilantă a orașului. Într-un spațiu relativ restrîns, ei constituie un grup remarcabil și destul de compact, cu un cod cultural propriu, dar în consens cu aspirațiile comunității românești. Îi găsești la toate ceremonialurile publice, fie ca actori, fie ca spectatori. Sînt marii fani ai echipei locale de fotbal, Universitatea, însă și ai Operei și Teatrului. În sesiunile de vară, împînzesc Cimitirul Central, transformîndu-l într-o sală de lectură în aer liber. Bat împrejurimile orașului, în ieșiri la iarbă verde, cu popasuri bahice la cîrciumi pitorești de la periferie. Localurile din centru zumzăie seara de prezența lor. E o impresie de exces hedonist aici, dar, în realitate, studențimea se adaptează curentului general din societatea clujeană. Martor de încredere al acestor ani frenetici, Horia Stanca își amintește: „Lumea era, mai presus de toate, veselă și înțelegea să includă în această bună dispoziție pe toți doritorii să iasă măcar pentru cîteva ceasuri din rutina preocupărilor profesionale. Orașul trepida de tinerețe și de veselie. Oamenii căutau societatea, nu se izolau unii de alții. Carnavalul scotea din case și din amăreala treburilor gospodărești de totdeauna și de pretutindeni, măcar pentru serile de sîmbătă și după amiezile de duminică, pe oameni să petreacă în iureșul valsurilor, tangourilor, foxtroturilor și charlestonului într-o comunitate socială care, pe lîngă toate celelalte, avea și un rost educativ pentru tinerii chemați cîndva să devină de... societate. Ceaiurile dansante și seratele de cunoștință alternau balurilor care culminau cu cel al medicilor și al Crucii Roșii [...] Viața Clujului se învîrtea toată în jurul Universității. Ea era centrul de iradiere a vieții noi românești. Profesori și studenți erau întruniți într-o unanimitate impresionantă în dorința de a da orașului o tentă românească”. Tabloul pare idealizat și nu se vede nicio fisură. Eu prefer însă perspectiva luminoasă, căci, în fond, lumea aceasta chiar este una specială și se înțelege că veselia și apetitul ei pentru distracții nu reprezintă nicidecum niște atribute ale depravării. Clujul nu e un oraș decadent, deși nu lipsește un cartier al prostituatelor. Avem de-a face de fapt cu vitalitatea euforică a unei comunități care are un ideal precis și mobilizator: românizarea orașului. În aceasta constă în principal forța coeziunii comunitare și de aici se alimentează un anume sentiment sărbătorec al existenței. E o energie contaminantă, întrucîtva irațională, dar care a cristalizat predominant într-o etică a muncii și a datoriei. Veselia duminicală nu a corupt în nici un fel seriozitatea zilelor de lucru. Trebuie precizat numaidecît că patriotismul acesta energizant, cu aspect local, deloc xenofob, este una dintre valorile constitutive ale clasei de mijloc, segmentul cel mai puternic al comunității românești din Cluj. Față de vechiul Regat, românii nu au avut o aristocrație propriu-zisă, în schimb din mijlocul lor încep să se ridice persoane întreprinzătoare (comercianți, bancheri, juriști, medici, profesori etc.)

care parvin la o anumită prosperitate și la libertatea de gîndire. Aici se află nucleul clasei mijlocii, cea care întreține idealul Unirii și, apoi, cultul patriei. În România Mare, ea rămîne totuși destul de precară și situația ei devine o temă a teoriei sociale. În Cluj, intră în atenția micii comunități de sociologie și primul care se ocupă expres de ea este N. Ghiulea, profesor de sociologie la Facultatea de Drept. Studenții, în majoritate, provin din această clasă de mijloc și, de aceea, cel puțin o vreme au un ideal comun cu al părinților. Mediul burghez, cu codurile lui morale și general culturale, le prieste. Cu toate că adoptă tot confortul civilizației moderne, nu se revoltă împotriva tradiției. Nici în spațiul culturii înalte, dintre români nu se ivește niciun scriitor ori artist avangardist. Două publicații efemere de avangardă, apărute aici, sînt simple curiozități. Oraș al aristocrației maghiare pînă-n 1918, Clujul românesc își caută și el identitatea într-o tradiție care e construită pe ideea națională cu întregul său imaginar autohtonizant și articular de conștiința originii latine. Vîrstnici și tineri ritualizează deopotrivă la monumentul Lupoaicei ori în coruri cu muzică românească. Dar conservatorismul acesta nu-i unul reacționar și, de altminteri, e specific și comunității maghiare. E, mai curînd, o forță de coeziune a grupului și o valoare legitimizează în competiția locală dintre cele două etnii. Și românul și maghiarul își afirmă identitatea prin raportarea obsesivă la tradiție. Deosebirea e că românii își revendică o tradiție preponderent rurală, pe cînd maghiarii, una preponderent urbană. Noii „coloniști” ai Clujului, cei care formează incipienta clasă de mijloc și, respectiv, elita, nu sînt, decît cu rare excepții, copii de țărani. Chiar dacă strămoșii lor au fost țărani, ei au crescut, în genere, în medii de civilizații citadine, iar cei mai mulți dintre intelectuali s-au format în universități europene. Originea rurală nu le creează complexe, ci, dimpotrivă, ea reprezintă temeiul vitalității. Există, desigur, și o clasă muncitoare în oraș, concentrată în principal la întreprinderile CFR-ului, la Uzina electrică și la Dermata. Ea provoacă unele tensiuni și conflicte sociale, exagerate de istoriografia comunistă, însă, altminteri, se conformează idealului de viață burghez. Eterogenă etnic, muncitorimea nu poate fi manipulată ideologic în integralitatea ei. Pe de altă parte, ideile social-democrației, cu o anume influență în mediul ei, nu sînt deloc instigatoare, patronatul însuși venind în întîmpinarea lor. Am remarcat deja situația de la Dermata, întreprinderea cu cei mai mulți muncitori (aproape trei mii în 1938) și unde li se asigură acestora pînă și ajutoare bănești pentru construirea de locuințe. Pe scurt, muncitorul calificat o duce relativ bine, cu toate că în Cluj viața e scumpă. Cei vreo patru ani de criză, cu sacrificiile ei materiale, afectează aproape pe toată lumea, dar în vechile cronici se vorbea doar despre mizeria clasei muncitoare. Comparativ cu prezentul, muncitorii din interbelic cîștigă mai mult și trăiesc la un standard cel puțin onorabil. Sînt integrați social, își construiesc case în noile cartiere ale orașului, dar, mai ales, reprezintă principala sursă de bogăție a Clujului. Cele cîteva zeci de întreprinderi clujene au în jur de nouă mii de angajați, la care trebuie adăugați aproape trei mii de persoane ocupate cu agricultura. Așadar, în 1938, ceva mai mult de 15000 sînt cei cuprinși în producția materială efectivă; mai puțin de 20% din populație.

Destinul se depune torențial și ranchiunos (I)

Nicolae Iliescu

Aici e plin de noapte, de ploaie și de cuvinte care te asfixiază, te înecă, îți intră în ochi, în gură, în nări. Noapte, ploaie și cuvinte diferite. De toate felurile, ca la piață, ca în piața aia colorată numită "la boqueria". Sunt și cuvinte roz, sunt și cuvinte verzi, ca niște cai, cuvinte albastre, cuvinte de mâncat, de adormit, de stat în papuci, la gura sobei, cuvinte de filosofat, cuvinte de rugat - de la rugă, chestia cea serioasă, de stat în genunchi și pendulând pe direcția înainte până la "mă rog de tine să dai mai încet porcăria aia de sonor, de mai bine de juma de oră și tu nimic!".

Bineînțeles că este vorba despre o fază distinctă. Fie de inițiere, fie de nebunie. Nimic nu este mai anormal decât normalul, bine zicea cine zicea. Cred că un anatomopatolog. Sau tata? Sau mă-ta? Ce-i aia normal, normalitate? Ceva statistic, ceva care nici nu există, ceva ce se decantează din nenumărate piese, ceva ce se scurge neconținut în balta bunului simț. Ca să faci ceva normal, mai bine zis ca să-ți iasă ceva normal trebuie să toșănești, să tescuiești, să pisezi o mulțime de organisme. Ca și cum ai face un mujdei.

Abisul din tine și din cei aflați în preajma ta. Esența. Chintesența. Profunzimea cea mai intimă. Misterul personal. Fundul oceanului subiectiv. Plin de alge ca niște firișoare, ca niște plase de păianjen, ca niște gânduri lucioase. Lucioase, dacă ar fi luminate, dar acolo e întuneric. Întuneric masiv, greu, plin, dificil, interiorizat, neîncălzit, purulent. Te trezești cu noaptea-n cap și vezi, înțelegi, realizezi că nu ai făcut mai nimic, nici pentru tine, nici pentru alții. Mai mult, vezi cum soarele a început să lumineze invers, să apară dinspre vest, dinspre Apus și să-și răsfângă razele peste valurile soioase de întuneric. De-o pildă eu, am fost un copil liniștit, mutălu "ca o lebădă" cu tendințe autiste în cursul primar, flegmatic-sictirist în liceu, șturlubatic - hormonal și adolescent prelungit, cum erau vremile, deh, și care le-a făcut numai zile fripte bieților părinți. Pe care la un moment dat nu i-a putut suporta. Un asterisc, o fișă clinică a generației mele, un particular din generalul toropit al epocii. Ei bine, acum nu știu ce să mai fac pentru părinții mei, am senzația că nu am făcut destul, că nu am făcut nimic. Au optzeci și șapte de ani și cincizeci și cinci de stat împreună. Îmbătrânim, îmbătrânim, cică frumos. Aiurea, propagandă, Hollywood, orice îmbătrânire este apropiere de moarte. Și aici am senzația că e ca la box sau ca în alt sortiment de spectacol: contează impresia finală! Să trecem la alte chestii, mai normale!

Mai bun parcă ar fi cititul decât scrisul. Scrisul e greu, întortocheat și nu are nici un chichirez dacă nu te citește nimeni. Cu adevărat așa-i, întotdeauna scriitorul are în vedere un public, de-aia pare el sincer, fluid, nonșalant. Sanchi! Face cu ochiul și trage cu ochiul. Toți liceenii zic că au ceva de spus. Despre ce, măi frate? Ce mare experiență la opt- sau la nouăsprezece ani? Ca profesor de gimnazie și de liceu, suplinitor și niciodată titular, am citit grămezi de file înnegrite fără nici un rost, zău așa. Unele mai aveau ceva rotund, câte o impresie proaspătă, câte un cuvânt

mai moțat. În cea mai mare parte era o liniște desăvârșită, banalități cu aer pesimisto-gongoric.

Ce o fi însemnând morala în artă? Un artist este ceva contra naturii, el duce întotdeauna o viață dublă, cu un ochi privește la lumea din jurul lui, cu altul privește în el, în interior și leagă evenimentele de un text pe care îl mestecă mereu în minte. Spun un truism perfect și istovit, dar așa este! Ești imoral dacă imoralitatea ta pătrunde în operă sau ceea ce crezi tu că e operă. Sau, mă rog, operetă! Depinde de ce amesteci printre cuvinte. După cum citeam undeva sau îmi spunea un bijutier nu perlele contează, sau contează și ele, punerea lor în valoare se face prin șnur, prin fir, alăturarea lor dând strălucire întregului șirag! Nu doar rubinul dă strălucire, ci montura, picurarea lui în metalul fierbinte și elegant contorsionat.

Dar ce o fi însemnând să devii tu însuși? Pindar, în a doua odă Pitiacă zice: *genoi oios essi mathon*, poți deveni ceea ce ești învățând. Versul se adresează unui atlet, Hieron din Siracuză, învingător la Jocurile Olimpice într-o cursă de cai.

O noapte insistentă. O liniște albastră. Un cer mut și nesigur. Stele etalate pe acest tip de cer. Lumini periferice și inculte dedesubt. Orașul adormit protestește, cu gura deschisă, respirând găjăit după haosul cotidian.

Era prin 2440, 2441 sau chiar prin 2442. Luna stătea agățată pe cer și lumina încet, pâlăia mai exact, căzătura asta de mahala cuprinsă între colțul din dreapta sus al orașului, cum te holbezi la hartă și localizezi străzile cu pricina care se încolăceau pe sub burta autostrăzii ce pleca paralel cu șinele Gării de Est. Orașul se întrerupea și apăreau fortificațiile, luminate pe la colțuri cu becuri galbene, dincolo de ele se întindeau bezmetic plantațiile și cimitirele, șinele de tren și benzile rulante de asfalt, străzile se încolăceau și făceau un fel de buclă, de fundiță, de ghem de beton. Strada, la acea oră, adăsta letargic în rugina unei veri sfârșite, dar calde. Profund calde. Și puțin înecăcioase.

Era pe la jumătatea lunii septembrie, cam între cincisprezece și douăzeci, când Nae Dorineanu și Pusi Dinuțoiu se întâlneau la Marcian Spirescu - Diomedea, cam între patru, patru și un sfert și patru și jumătate după-amiaza. După-amiaza de sâmbătă, că era și sâmbătă. Nu prea aveau ce discuta, s-au uitat la un film prost, au băut un vin prost și au râs. Strepezit.

Strada, la acea oră, adăsta letargic în rugina unei veri sfârșite, dar calde. Profund calde. și puțin înecăcioase. Parcă am mai spus-o, da? Ei bine, cei trei pomeniți mai sus staționau în sufrageria lui Marcian.

Marcian Spirescu - Diomedea adăsta în fumul propriei țigări. Țigarete, mă rog, că fuma Marlboro filter-plus, țigări, de foi adică, trăgea Vova Morcoveanu, Cohiba, din colț de la fosta alimentară unde erau arondați și care devenise acum butică de lux non-stop.

Trebuie neapărat să-mi găsesc un detectiv care să fie în stare să-mi descopere propria mea viață! Îi voi da telefon și-l voi pune să mă urmărească de la distanță. Nu am să-i dau nici o informație,

doar adrese și nume de locuri și de persoane, să afle singur. Și să interpreteze. Să vedem ce-o ieși. Gândește Marcian Spirescu-Diomedea, însă nu aprinse veioza, deși întunericul nu se lăsa destrămat de țierea zorilor. Dormea puțin, de fapt nu puțin, ci în rafale, ațipea seara pe la nouă, zece, se trezea la unu sau trei, citea sau se uita la vreun film pe canalele teve din perete, adormea iar pe la trei sau pe la cinci până la opt. Suma dădea tot opt ore, Eliade, Mircea Eliade, istoric al religiilor, scriitor de ficțiune, filosof și profesor român, se lăuda că dormea doar trei ore pe noapte, viața nu e pentru somn, o viață ai și pe aia o dormi, se zicea puțin vulgar! Dormea în poziția șezând, ca în Evul Mediu, ca Rembrandt, după cum văzuse el la Muzeul din Amsterdam consacrat artistului cu trei sferturi umbră și cu un sfert culoare.

Marcian, Marcian Elias-Spirache sau Spirescu și un nume după liniuță, Diomedea? Marcian Spirescu - Diomedea, așa. Înalt, ochelarișt, posesorul unei figuri blânde, ușor blonde, puțin bonome sau prostești, cu ochi spălăciți de cicoare sau de albastru de Tizian, dar și al unui cotoi zdravăn, cu care schimba o groază de tandrețuri pisicești dis-de-diminează. Cotoiul, numit foarte ciudat Ronron Dugarry, după numele unui fotbalist un pic funambulesc, o pălugă ușor dementă din marea echipă a Franței de la sfârșitul veacului douăzeci, extremă stânga retrasă, îl aștepta să se trezească pentru ca pe urmă să-i sară de gât apropiindu-și boticul umed de obrajii lui. Torcea instantaneu, foșnea, fâșâia ca un plic de ness turnat direct în apă caldă, apoi, dat la o parte de stăpân, scotea un mieunat trist și prelungit, ca un fel de cloncănit, semn că vrea să-i deschizi fereastra ce da înspre o curte interioară și să privească sau să audă păsările ce-și făceau gimnastica sonoră în crengile cireșului sau al celor doi lilieci de acolo.

Marcian Spirescu - Diomedea era liber-cugetător deși făcuse psihologia, făcuse psihologia e un fel de-a zice, o terminase la distanță, ca mai toată lumea din vremea lui, căci în tinerețe nu stătuse degeaba, nu pierduse timpul, se ținuse de prostii, de mici învățeli, întrerupsese școala într-a zecea, se apucase de zugrăvit, nu avea rău de înălțime, se lega cu o funie și lucra la etaj sau pe acoperiș, unde era nevoie, apoi se apucase de montat reclame, trecuse la computere, la început le vindea ca peste câtva timp să se preocupe de funcționarea lor, învățase să deseneze, să facă proiecte sau mai simplu, să le repare. Își făcuse și un sait de fotbal, lua legătura cu diverși inși mai mult sau mai puțin onești și obținea reclame cu care se mai închivernisea. După o vreme îi dăduse prin cap să facă Dreptul, dar cum zicea, toți proștii sunt azi absolvenți de Drept, îl întrerupsese în anul doi și se înscriesese la sociologie și psihologie., apoi la medicină și la arte plastice. Se pricepea la orice, dar nu prea avea obiceiul de a termina lucrul început. Marcian nu citea romane sau poezii, fiindcă nu-i plăcea deloc literatura. Nu suporta ficțiunea, încercarea fie de prezentare a mizeriei vieții fără nicio ieșire, fără nicio soluție, fie înfrumusețarea ei haotică. Mai citea cu destul de mare interes eseuri politice și documente.

„Pur și simplu, în perioadele nefaste, am muncit cu ziua pe unde și pe ce s-a nimerit și-am continuat să și scriu”

de vorbă cu prozatorul Radu Aldulescu

Alexandru Petria: – Radu Aldulescu, ești unul dintre scriitorii contemporani pe care-i prefer. Nu de azi, de ieri, încă din anii 90. Oare de ce?

Radu Aldulescu: – Dragul meu, îți mulțumesc pentru aceste elogii, dar mai ales pentru cititorul care-mi ești. În privința întrebării, răspunsul cred că numai tu poți să îl știi.

– Am încercat și eu marea cu degetul, ludic, să vedem dacă intuiești. Pentru că ești un scriitor născut, nu făcut!

– Acum, depinde ce înțelegi prin „făcut”. Eu aș vrea, spre exemplu, să înțeleg „format”, și-atunci sunt un scriitor „făcut”. Făcut de mediul în care mi-am trăit tinerețea și care mi-a măcinat creierul până l-a transformat în romane. Și mai sunt făcut de cărțile pe care le-am citit. Este ca în povestea aia cu 1% inspirație și 99% transpirație, adică sunt, hai să spun 1% născut și restul „făcut” de și pentru cititorul care sunt, repet, în sensul înțeles de mine al cuvântului.

– Mă gândeam la scriitorul care chiar are ceva de spus, neartificial, ne-scremut, care nu suplinește prin tot felul de tertipurii faptul că nu prea are ce să povestească.

– Ei, da, nu sunt făcut de curente și cenacluri literare, ci sunt născut „din bube, mucegaiuri și noroi”...

– Cred că e un avantaj, deși aduce a dezavantaj...

– Câtă vreme am cititori care mă includ pe lista preferaților și cititorul care sunt spune că e bine ce scriu, vorbim doar de avantaje.

– Ce e scriitorul, Radu Aldulescu?

– Scriitorul, dragă Alexandru Petria, în caz că nu ai observat încă, este un specimen pe cale de dispariție, pe care instituțiile culturale din România se luptă de două decenii împlinite să îl extermine.

– Și ce ar trebui întreprins ca să se schimbe situația?

– În ce mă privește, șansa stă în fuga de păcatul deznădăjduirii. Noi, scriitorii, nu avem dreptul să ne lăsăm, ci să continuăm să facem ceea ce știm noi cel mai bine: să scriem. Cât putem de mult, cât putem de bine.

– Mă gândeam la ceva care să implice obștea scriitoricească, o reformare a ei, legi pentru autori, nu la soluția individuală...

– Dragă prietene, la legi, legislație, dar îți zic și ție ce mi-a zis și mie cineva apropiat: „Tu chiar nu vezi că totul se reduce la bani?” Câtă vreme banii sunt gestionați-administrați de oameni care n-au pic de dragoste față de literatură, vom continua să avem în topul vânzărilor cărți de istorie, eseistică, ghiduri turistice...

– Ai tabieturi la scris?

– Nu am nici un fel de tabieturi, dragul meu. O vreme am crezut că n-am să pot în veci să scriu fără să trag din țigară, dar timpul mi-a demonstrat că se poate și fără. Acum am mai rămas doar cu dorința de a avea liniște în creier și în jur când scriu, motiv pentru care mă trezesc dimineața la 5:00 și mă apuc de treabă.

– E 5 dimineața, să spunem. Ce faci? Cum începi?

– E 5 dimineața. Sună ceasul. Mă ridic din pat, îmi fac toaleta zilnică (trupească și sufletească), câteva mișcări de încălzire a musculaturii (20 până la 50 de flotări, 20 până la 50 de genuflexiuni, îndoiri și răsuciri ale trunchiului) și, gata, pot scoate mașina de scris.

– Mașina de scris?

– Da, prietene, nu mă pot despărți de mașina mea de scris, oricâte mijloace tehnice ar apărea. Calculatorul reprezintă doar o fază de rescriere finală a textelor mele.

– Câte ore scrii, dacă scrii zilnic?

– Să nu uităm că eu sunt un om care muncește 16 ore pe zi. A, nu, n-am spus eu asta, ci un mare om de afaceri, plin de bani și de glorie. Acum, omul, este în așteptarea unui donator compatibil de ficat. Eu nu vreau să ajung ca el, așa că mă limitez la o medie zilnică cinci ore de scris. Restul e documentare.

– Ai un plan, ai acțiunea în cap sau lași personajele să te poarte?

– Nu scriu după un plan și cu atât mai puțin mă las purtat de personaje. Scriu după cum dă Dumnezeu. Când sunt la masa de scris, tot ce contează este bucuria de a scrie. Ea este cea care mă ghidează – bucuria de a scrie și de a citi cu plăcere ceea ce am scris. Când plăcerea lecturii nu este deplină, purced la rescriere. Și rescriu până când ajung să fiu bucuros-fericit citind cele scrise.

– Ești fericit scriind, dacă e așa. E ca un drog scrisul? Să înțeleg, pe același raționament, că te întristează terminarea unui roman?



– Din punctul meu de vedere, scrisul nu este un drog, cum nu este o profesie. Scrisul este o chestiune de vocație, iar vocația este o stare care implică în mod misterios iubirea, spre deosebire de drog, care încearcă să ascundă absența iubirii.

Orice roman pe care îl încep este ca o ispită care mă îndeamnă să povestesc ce am trăit, de la tinerețe până la bătrânețe și totodată de la bătrânețe tânjind spre tinerețe și mai departe, revenind în permanentă în acest punct terminus – aici mi-am tăiat inima în bucăți ca s-o împart, aici l-am văzut pe fratele meu în groapă fără chip și fără mărire, aici am șezut și am plâns etc. Ori de câte ori mi-am permis luxul să inventez, soarta mi-a scos în cale numaidecât întâmplările, lucrurile și personajele inventate. Un cerc vicios (oare de unde voi începe a-mi plânge faptele vieții mele celei ticăloase?) pe care, de fiecare dată când definitivez un roman, vreau să cred că l-am rupt, supraviețuind experienței personale care l-a declanșat, salvându-mi iarăși viața scriind. Astfel că n-ar avea de ce să mă întristeze terminarea unui roman.

– Însă scrisul e o muncă. Și e incorect că aici nu prea se poate trăi din scris. Ce zici de subiect?

– Oh, dar acesta este subiectul meu preferat. Atâta am fost întrebat dacă se poate trăi din scris, încât a ajuns să îmi placă să tot repet: uitați-vă la mine, trăiesc, sunt viu. De 20 de ani nu am nici un fel de salariu, nici un fel de venit fix, nici un fel de speranță de pensie. Cărțile mi-au adus un venit minim – pentru un roman la care muncesc doi, trei sau cinci ani, am primit cel mult un salariu mediu pe economie. Nu am facturi de plătit, deoarece de mai bine de trei ani locuiesc în 9 metri pătrați, care nu îmi aparțin. Cam în felul ăsta, care mi se potrivește foarte bine, m-am adaptat, de 20 de ani încoace. Dacă este sau nu corect ce ar mai conta, câtă vreme aceasta este crucea ce mi-a fost dată de Dumnezeu, nici mai grea și nici mai ușoară decât aș putea duce, crucea care mă ajută să trăiesc cu gândul la cele veșnice, în așa fel încât să mă mântuiesc.

– Doamne ferește, te îmbolnăvești. Nu ai o asigurare medicală...

– Citeam undeva replica unui pustnic la o



întrebare din aceeași categorie: Bre, omule, Dumnezeu care are grijă de viermii pământului, nu va avea oare grijă și de viermele mai mare care sunt?!

- Corect. Dar este revoltător, la valoarea ta. Tocmai pentru a elimina astfel de situații, am vorbit cu anumiți parlamentari, ca să propună o lege pentru salarizarea scriitorilor, dar, pe cinstite, am avut în calcul prozatorii, care să primească un salariu din fonduri publice contra cedării drepturilor de autor statului după moarte un anumit număr de ani, probabil echivalent salarizării. Ce părere ai de idee?

- Da, ar fi o idee foarte bună, dar cred că la noi ideile bune au viață scurtă și mor în stadiul de speranță.

- Depinde. De cât de mult se respectă fiecare.

- La modul cel mai sincer, după aproape douăzeci de ani de când public cărți, având acel succes constant de critică, nici o instituție culturală din țara asta n-a mișcat un deget ca să-mi asigure un salariu minim pe economie, mi-ar plăcea să cred că nu mi-ar mai trebui nici un fel de rentă din partea cuiva, măcar că-s destui care sunt convinși de contrariul.

- De la ce vârstă scrii, mă refer evident și la timpul de dinaintea debutului?! Ca să vedem... vechimea în muncă. Ai visat de mic să fii scriitor?

- Scriu de când mă știu. M-am născut într-o casă cu multe cărți, iar părinții mei aveau veleități literare. Amândoi lucrau în presă și probabil că asta m-a influențat. De publicat am publicat prima oară pe la 16 ani. Activam în cenaclul lui Tudor Oprea, „Săgetătorul”, astfel că am fost publicat într-o antologie a acestuia. Pe urmă, vreme de vreo 12 ani, nici nu am mai scris și nici nu am mai publicat nicăieri.

- De ce? E o pauză mare.

- Am încercat să mă dezic de moștenirea părinților, care îmi părea prea încărcată de compromisuri. Să fii ziarist sau scriitor în acele vremuri nu-mi suna deloc promițător. Așa că m-am lăsat, după 18 ani, adoptat cu acte-n regulă (a se citi „carte de muncă”) de țărănimea muncitoare pentru a construi comunismul cu cărămida trupului, într-o vreme când dispăreau și ultimele vestigii ale Micului Paris, cotropite de junglele de blocuri comuniste și de noile așezăminte: Platforma chimică cu Policolorul, Medicamentele, Anticorozivul, Fabrica de Săpun Stela, Fabrica de Sticlă, Platforma Metalurgică 23 August, Republica, Mașini Unelte și Agregate, Granitul și, pe Dâmbovița-n sus spre Sud-Vest, Timpuri Noi și fabricile de încălziminte Dâmbovița și Flacăra Roșie, Progresul din Pantelimon, Fabrica de Clei, Fabrica de Ace din Dudești, Abatorul și Fabrica de Mezeluri din Glina și câte altele. Toate rumegau și regurgitau socialismul în marș victorios, hrănindu-se cu trupurile și sufletele țărănimii muncitoare și oblojindu-i totodată trupurile și sufletele în hale uriașe, din care ieșeau utilaje mastodontice de tot felul, pentru o țară tristă plină de humor, sortită să răzbească cu fruntea sus pe căi ferate uzinale să triaje cu vagoane-cisternă, poduri rulante cu macarale, munți de fier vechi și zgură de turnătorie, grămezi de șpan și vagoane cu pietriș și chereștea, parcuri cu rezervoare de solvenți, mii

de hectare de țevăraie de instalații petro-chimice, miasme și gaze toxice, ucigașe, prin care și eu băjbâiam mântuindu-mă în trei schimburi, zi de zi, de luni până sâmbătă și adesea și duminica. De-a lungul a aproape douăzeci de ani acolo mi-am urmat zi de zi menirea de a-mi lăsa obolul de mușchi și suflu. Pe insula asta pustie i-am luat cu mine pe Tolstoi și pe alții asemenea lui, pe lângă grija de a nu călca în gol în iluzia unui timp liniar care să-mi arate bătrânețea, sărăcia lucie și moartea propriu-zisă care vine în urma morții civile. Asta îmi lăsaseră părinții, spre asta mă îndemnaseră, iar eu dezicându-mă de moștenirea lor riscam să-mi pierd corpul. Ei învârtiseră condeiul și eu mă găsisem mai cu moț să învârt barosul de zece kile ca să sparg calupi de sodă, trusa de scule de patruzeci de kile ca să asamblez și să depaneze locomotive...

- Aici ai câștigat, cred, față de alți scriitori, care au trecut din facultăți în redacții sau la catedră. În proza ta viața e palpabilă. Nu e după cărți, ce vroiam să zic la începutul discuției.

- Păi, cum îți spuneam mai deunăzi, restul e documentare. Restul vieții mele în care nu am fost scriitor, m-am documentat pentru a deveni scriitor. De-asta îți spuneam că sunt un scriitor făcut/format.

- Ai făcut foamea, cu viața asta zig-zag-ată?

- Am făcut și foamea, dar nu într-atât de tare încât să scriu un roman magistral, precum Foamea lui Hamsun.

- Și, în acele perioade nefaste, nu te-ai gândit că-ți irosești viața cu literatura?

- O, nu, că-mi irosesc viața în nici un caz. Ți-am mai spus că pentru mine literatura e chestiune de vocație, la care nu pot renunța și cred că nici ea nu vrea să renunțe la mine. Pur și simplu, în perioadele nefaste, am muncit cu ziua pe unde și pe ce s-a nimerit și-am continuat să și scriu. Căci scris este că nu doar cu pâine se va hrăni omul, ci cu tot cuvântul...

- Da, însă viața are atâtea lucruri fermecătoare pe lângă care poți trece scriind, pe care le poți pierde. Și care nu știu dacă includ o a doua șansă.

- Ba tocmai asta-i frumusețea literaturii: că poți trăi o mie de vieți și de lucruri fermecătoare într-una singură. Mai ales dacă îți place nu doar să scrii ci și să citești ce scriu alții. Bucuria pe care mi-o oferă un roman bine scris - al meu sau al altcuiva - nu poate fi egalată de nici o alta.

- Dar nu este o frumusețe mediată, de mâna a doua, care ne subjugă?

- Cum spunea cineva: înțelept este cel ce se bucură de ceea ce are și nu se plânge de ceea ce-i lipsește. Așa că, asta am, de asta mă bucur din plin!

- Simți nevoia să socializezi cu colegii scriitori sau preferi calea ta, solitar? Personal, prefer să-i citec, nu să-i întâlnesc.

- Nu-mi place deloc termenul „socializare”. Da, mă întâlnesc, din când în când cu scriitori (mai des de o vârstă cu mine, dar și mai tineri), stăm la o bere, la o cafea, dar, recunosc, momentele acelea îmi par, uneori, ca și pierdute. Îmi răpesc mult din timpul de scris și citit și mă

obosesc mai mult decât scrisul. Dar nu am refuzat decât foarte rar către niciodată invitația unui prieten (scriitor sau nu) la o bere, o cafea, o vorbă, o părere, o mână de ajutor. E chestiune de respect și autorespect, înainte de orice.

- Cum ai descrie viața literară de la noi? Încearcă o panoramare marca Aldulescu.

- Un genocid.

- Extrem de laconic și dur. De ce?

- Pentru că cenzura economică a reușit să facă ce n-a făcut cenzura ideologică: să distrugă literatura română. Când un volum de debut se publică în 300 de exemplare (de cele mai multe ori pe banii debutantului), iar unul al unui scriitor mai răsărit în cel mult 1.000 de exemplare (din nou de cele mai multe ori pe banii scriitorului), nu poți vorbi decât de un genocid.

- Ești mulțumit de receptarea romanelor tale? Cronici, reacțiile cititorilor... Pe care-l preferi?

- Aș mânia pe Dumnezeu dacă nu aș fi mulțumit de receptarea romanelor mele. Cronici favorabile, cititori care mă contactează pentru a-mi spune că le-a plăcut ce-am scris sau pentru a-mi exprima părerea cu privire la ce au scris ei înșiși... Cum aș putea să fac distincție între cele două tipuri de reacție - ale criticilor și ale cititorilor?! Îmi este cu neputință.

- Te-am întrebat și pe care roman de-al tău îl preferi...

- Scuze, credeam că te referi la alte preferințe.

- Am fost cam confuz...

- Să mă întrebi ce roman prefer e ca și cum ai întreba o mamă cu mai mulți copii pe care dintre ei îl preferă. Am dat cu greu naștere fiecăruia dintre romanele mele, deci mi-ar fi cu neputință să nedreptățesc pe vreunul dintre ele, cu atât mai mult cu cât fiecare în parte m-a ajutat să-mi salvez viața scriind.

- Pe cine mizezi dintre scriitorii români contemporani?

- Aș începe răspunsul acesta cu o constatare amară: anul editorial 2012 a fost extrem de sărac, mai sărac decât precedentul, și acela funcționând în regim de avarie, înscriindu-se într-o pantă descendentă tot mai abruptă, care face parte dintr-un amplu fenomen de năruire a literaturii și imaginii scriitorului din România. De câțiva ani buni bat câmpii, ca să zic așa, în articole și răspunsuri la anchete în presa culturală, disecând aspecte ale acestui fenomen, îndelung disecate și de alții, tot în nădejdea că, la mai bine de douăzeci de ani de la dobândirea libertății totale de expresie în scris, lucrurile o vor apuca în sfârșit pe calea cea bună. Slabă nădejde însă. Tirajele continuă să scadă, promovarea-i ca și inexistentă, canonul valoric e pervertit de nu-l mai recunoști, modul de a se implica al instituțiilor culturale în promovarea literaturii în țară și peste hotare tinde către rizibil. Există justificări: criza, lipsa banilor, care lucrează-n tandem cu lipsa dragostei pentru literatură, pentru descurajarea scriitorului și transformarea României în țara cu un singur scriitor.

Totuși, pentru a-ți răspunde la întrebare, dintre romancierii conțez și-i enumăr pe următorii:

Octavian Soviany, Alexandru Vlad, Alexandru Ecovoiu, O. Nimigean, Nichita Danilov, Dan Stanca, Viorica Răduță și Șerban Tomșa. Iar printre poezii în care cred și-i văd ca pe niște garanții de subzistență pentru literatura română îi enumăr pe următorii: Anton Jurebie (un poet extraordinar, apărut la o editură obscură din Craiova, despre care am scris în "Lucefărul" din luna noiembrie), Ionel Ciupureanu (alt poet craiovean extraordinar), Nicolae Coande (poet de anvergură și eseist valoros, apărut și el la edituri obscure și-n tiraje confidentiale), Mircea Birsilă (un poet de cursă lungă, format în buna tradiție a vârfulilor otpzeciștilor și șaptezeciștilor, insuficient valorizat de critică), Dan Sociu, Dan Coman, Aurel Pantea, Liviu Ioan Stoiciu, Ioan Es Pop.

- Țara cu un singur scriitor? La cine te referi?

- Ghici. Eu zic că știi și n-are rost să mai pronunțăm și nume...

- Sigur că știi, însă așteptam să zici tu. Da, n-o să pronunț atunci numele lui Cărtărescu, nu, ca într-un banc...!

- Aș prefera totuși să rămână nenumit. Doar așa de-amoruri' artei.

- Da, dar promovarea sistematică a unora o plătim noi, toți, de la buget. Și nu-s mai cu stea în frunte ca alții, care nu-s abonați la sinecuri.

- Dragul meu, important este cine face împărțea contribuțiilor noastre la buget.

- Înțeleg că nu te atrage subiectul. Să trecem la altceva - vorbește-mi despre ultimul tău roman, *Cronicile genocidului*...

- Cu riscul de-a mă repeta, îți spun și ție ce-am spus și altora: *Cronicile genocidului* se adună în apogeul epocii Iliescu-Constantinescu-Bănescu. În umbra lor am povestit, ca întotdeauna, mai ales ce am trăit.

- O ultima întrebare. La ce lucrezi?

- De obicei, după ce finalizez un roman mă odihnesc măcar două-trei luni. Numai că de data asta, așa am simțit o poftă de scris, că la nici o săptămână de la apariția *Cronicilor*..., am reluat scrisul, cu ceea ce s-ar vrea a fi partea finală a trilogiei românești avându-l în centru pe Robert Stan, zis și Satan sau Diavolul. La asta lucrez acum și sper să mă țină Dumnezeu sănătos să duc la bun sfârșit viața lui Robert.

- Succes! Tot ce-ți dorești. Mulțumesc pentru interviu.

Interviu realizat de
Alexandru Petria

ipote(nu)ze

Armando Perez Valladares sau hemografia suferinței

Vasile Gogea

Una este să scrii „Eu nu sunt decât o pată de sânge care vă vorbește” și alta să scrii, efectiv, cu propriul tău sânge! Rîndurile acestea sunt prilejuate de lectura relativ recent apărutului volum *Literatura rezistenței la totalitarism*, semnat de Imelda Chintă și prefațat de Prof. univ. dr. Paul Magheru (Editura Eikon, 2011). Comparația cu care am început este, într-un fel savant, dezvoltată și ilustrată, fără accente patetic impresioniste, doar cu instrumentele neutre, „reci”, ale cercetătorului supus doar obiectivității documentului, în întregul volum. „Scrisă într-un stil elevat, - ne spune prefațatorul acestei valoroase contribuții - fără pedanterie sau aroganță, fiindcă fiecare cuvânt rar, mai puțin uzitat, se potrivește exact noțiunii sau judecății exprimate, lucrarea se bazează pe lecturi beletristice și critice întinse, dovedește sensibilitate, inteligență lingvistică și estetică în formularea unor idei noi, originale, de multiplă utilitate practică, didactică, științifică, estetică, publică, educativ-civică.” „Arhitectura” volumului este configurată în patru capitole: I. *Literatura ca rezistență*; II. *Totalitarismul - ca formă de manifestare a absurdului*; III. *Memorialistica închisorilor*; IV. *Experiențe cubaneze*. Nu e greu de intuit că partea cea mai originală, inedită în bibliografia românească a temei și în care se concentrează valoarea specifică, ce individualizează lucrarea tinerei cercetătoare se află în ultimul dintre cele patru capitole enumerate mai sus. Cred că va fi suficient să redau, pur și simplu, structura conținutului acestuia pentru a întrevădea prin ce anume este singulară, cel puțin pînă în acest moment, întreprinderea Imeldei Chintă: 4.1. *Considerații generale asupra totalitarismului cubanez - Peisaj ideologic și cultural*; 4.2. *Portret Armando Perez Valladares - un destin zbuciumat*; 4.3. *Against All Hope - carte a gulagului cubanez*. Pe lângă paralela instructivă între caracteristicile celor două totalitarisme* precum și a rezistenței la ele (o promisiune demnă de a fi luată în considerare pentru un viitor studiu comparativ de mari dimensiuni), sper ca lectura acestui capitol să aibă și darul de a trezi din beția fascinației pentru un criminal odios ca „El Comandante Che Guevara” măcar o parte din admiratorii săi întîrziți care poartă cu o inconștientă mîndrie tricouri ori insigne cu chipul carismatic al diabolicului personaj! La polul opus moral, politic și civic, însă, descoperim figura solară a unuia dintre cei mai mari dizidenți din toate regimurile totalitarismului comunist. Numit, nu fără temei, „un Soljenițin cuban”, suportînd infernul din închisorile politice ale lui Fidel Castro *douăzeci și doi de ani* (între 1960 și 1982, aproape cît Nelson Mandela!), condamnat la treizeci de ani de detenție *nu pentru ceea ce a făcut, ci pentru ceea ce a refuzat să facă*, (așa cum l-a descris *Amnesty International*), **Armando Perez Valladares** a dăruit lumii mărturia sa din „subteranele Cubei lui Castro” în două cărți cutremurătoare: *El corazón con que vivo* (1980) și - cea mai cunoscută - *Contra toda esperanza (Against All Hope)* (1985). Geografia penitenciară cubaneză este descrisă fără nici o escamotare sau trucaje estetizante. Asemănările dar și diferențele cu/dintre aceste cărți și opere ce-și au sursele în experiențe similare de la noi sunt inventariate atent de autoare (Paul Goma, Ion Ioanid, Nicolae Steinhardt, Virgil Ierunca, I.D. Sîrbu). Nu voi face, însă, aici rezumatul acestui capitol. Voi reproduce doar *textul hemografiat* care m-a determinat să scriu aceste cîteva cuvinte de prezentare. Într-un univers în

care conversația dintre deținuții de conștiință „se rezuma la a ne ține de mîini și a ne plimba într-o lume de basm care se degaja din dragostea pe care o simțeam și o împărtășeam” și în care nu doar vorbitul, dar și cititul și scrisul, pur și simplu ca activități în sine, erau total interzise, Valladares reușește să transmită devotatale sale soții, Martha un strigăt-poem care a făcut înconjurul lumii:

Am scris un poem cu propriul meu sânge

„Mi-au luat totul/ penițele/ creioanele/ cerneala/ pentru că doreau/ să nu mai scriu/ și m-au scufundat aici/ în această celulă / dar nu mă vor înăbuși/ în acest fel./ Mi-au luat totul/ - sau aproape totul -/ dar mai am zîmbetul/ sentimentul de mîndrie că sunt un om liber/ și am o grădină eternă/ în suflet./ Mi-au luat totul/ penițe/ creioane/ dar mai am cerneala vieții/ - propriul sânge -/ și pot scrie încă poeme cu el.”

Soția lui - atît de simplu despre el într-o scrisoare: „Vreau doar să-ți spun, prietene cititor, că cel ce scrie aceste versuri este un om de o mare sensibilitate, capabil de rezistență, fără a fi diminuat, în fața brutalității pușcărilor politice cubaneze. Are o voință atît de neclintită încît cele mai rele torturi nu au izbutit să-l înfrîngă. Are o credință atît de profundă încît vecinătatea uneori imediată a morții nu l-a atins...” Ce cuvinte se mai pot adăuga celor scrise cu sânge? [Nu va fi „iertat” nici după eliberarea din închisoare - la intervenția personală a președintelui Franței, Francois Mitterand - și exilare. Numit ambasador al S.U.A. (de președintele Ronald Reagan) în Comisia O.N.U. pentru drepturile omului (între anii 1988-1990), Valladares va fi ținta propagandei castriste, care îl va acuza de „terrorism” și „mercenariat” în slujba C.I.A., iar „stînga nostalgică” (dar și unii propagandiști ai „corectitudinii politice”) - de „extremism de dreapta” sau chiar „fascism” (nu s-a întîmplat la fel și cu Soljenițin și nu se întîmplă, încă, și cu Paul Goma?).]

În încheiere, mai reproduc un fragment dintr-o scrisoare cu valoare de avertisment adresat tuturor tinerilor din lume: „I knew Che Guevara. He was an assassin, unscrupulous to the core. Many died at his hands, and many more died on his orders. His legend is pure fiction, masterfully crafted by his fellow Communists and the nostalgic Left. Add to their numbers every misguided liberal, a gullible multitude resembling the deluded masses who believed the cowardly lies of the Communists about the Katyn massacre.”

Da, nu e totuna să scrii *despre* sânge, sau să scrii *cu* sânge (și anume, cu *propriul* tău sânge)! și, fără îndoială, nu despre o diferență de natură estetică este vorba.

* O deosebire esențială de percepție a liderilor comuniști de către popoarele din Europa de Est și a celui de la Havana de cubanezi constă în aceea că, în primul caz, aceștia sunt considerați „străini” (aduși, împuși de sovietici), în timp ce Fidel Castro este „de-al lor”. Din această diferență de raportare, rezultă desigur și accente specifice în „vocale” dizidenților. Îi mulțumesc lui Dorin Tudoran și aici pentru semnarea acestei diferențe.

Paradoxul nativului străin în propria țară (III)

Sonia Elvireanu

La Milan Kundera scena reîntâlnirii după 20 de ani e diferită. Doar femeia îl recunoaște în bărbatul matur pe tânărul de odinioară și se lasă purtată de nostalgia trecutului pentru a-și trăi iubirea refuzată atunci. Josef nu o mai recunoaște pe Irena, percepând-o ca pe o femeie adultă debordată de instinctul erotic refulat, fără a înțelege pasiunea ei, deși trăiesc frenetic o noapte de voluptate, într-o perfectă compatibilitate fizică. Împlinirea erotică nu ține de domeniul oniricului la Kundera, ci de planul real, pentru a marca și mai profund înstrăinarea exilatului întors acasă, dislocarea de trecut și întoarcerea în exil. Nici măcar iubirea femeii ce vine dintr-un trecut comun nu poate înlătura alteritatea interioară, pentru a da o șansă reintegrării sale.

Exilul devine o eliberare dintr-un sistem și integrare în alt sistem, o modificare de identitate percepută lingvistic, comportamental, mental, cultural, nu însă aculturare, ci transculturare, proces complex în care noua cultură occidentală asimilează elemente de cultură străină într-un metisaj de culturi tipic lumii cosmopolite a marilor metropole occidentale. Astfel centrul lumii occidentale spre care aspirau exilații din țările estice, devine fluctuant, în permanentă deplasare, într-o lume a emigranților în care culturile naționale tind să se reafirme prin intermediul unei limbi universale, sau să fie depășite prin tendința spre experiențe colective universale. „Întoarcerea lui Ulise [...] este modelul paradigmatic de întoarcere a celui care a trăit multă vreme și a îmbătrânit departe de o țară care ea însăși nu mai e aceeași.”¹ Întoarcerea pune problema identității ca apartenență la o țară, la o genealogie, la o limbă, la o familie. Această identitate trebuie recucerită de exilați pentru a-și regăsi originea. Însă ea le este refuzată exilaților reveniți după o lungă absență, echivalentă pentru cei rămași cu uitarea sau moartea. Aceștia nu mai sunt decât spectre ale trecutului care revendică un loc de mult timp ocupat sau eliminat prin uitare. Întoarcerea presupune o renaștere după o moarte simbolică, pentru ca exilatul să poată fi reintegrat. Acesta este sensul probelor inițiatice la care este supus Ulise la întoarcerea sa în Ithaca natală pentru a-și demonstra identitatea. Doar prin recunoașterea sa de către ceilalți și recunoașterea locurilor natale își poate Ulise relua locul de drept în comunitate, pentru a restabili legea uzurpată, legăturile cu ai săi, pentru a recrea lumea stabilă dinaintea plecării. Astfel exilul ca aventură inițiatcă ia sfârșit prin întoarcerea și reintegrarea eroului în comunitatea inițială.

Dacă inițierea și renașterea în spațiul de origine nu pot avea loc, se produce deziluzia, imposibil de înlăturat, determinând întoarcerea definitivă în exil, ca la exilații din romanele pe care le analizăm. Renașterea este imposibilă nu doar din cauza alterității interioare și exterioare, fenomen firesc determinat de timpul istoric, ci de refuzul celor de acasă de a-i integra, familia, societatea, în virtutea culpabilității pe care cei rămași o transferă asupra celor din exil, iar cei din exil asupra celor rămași, incapabili de a se desprinde de vechiul sistem. Incompatibilitatea dintre ei, ca și cea rezultată din confruntarea cu ei înșiși în momente temporale diferite, adâncește prăpastia și neînțelerea, determinând întoarcerea exilatului în noua patrie

care l-a acceptat. Refuzul celorlalți de a accepta experiența exilului, ca diferență, nu determină renunțarea la această parte a ființei, fiindcă maturitatea reprezintă o altă dimensiune a experienței umane, o altă față a eului, imposibil de eliminat, corespunde experienței lucide a adultului format în alt spirit decât cel românesc, ceea ce implică confruntare de mentalități, de euri sociale, de culturi. Anii exilului nu pot fi eliminați, deoarece cel de acum se regăsește doar în acest timp al prefacerii sale, îndepărtat de copilul sau tânărul de odinioară, o ipostază prea îndepărtată din trecutul său românesc cu care adultul nu mai e compatibil.

Pe de altă parte, exilul înseamnă desprindere de identitatea inițială, de trecut și dobândirea unei noi identități, o integrare în noul spațiu, prin mariaj cu un nativ sau o nativă din spațiul adoptiv. În acest caz, acasă e dincolo, în spațiul exilului, nu în cel românesc. E cazul lui Ion, personajul lui Gabriel Pleșea, românul hotărât să reușească prin studii și slujbă integrarea în spațiul american. Iubirea îl salvează de obsesiile trecutului românesc, se împlinește prin americanca Chryssie. De aceea întoarcerea în România postcomunistă nu e traumatizantă pentru Ion, deși înseamnă confruntări, rememorări, surprize. Observă schimbările din București, alteritatea în relațiile cu ceilalți, înstrăinarea sa mentală prin americanizare și incompatibilitate cu România postcomunistă. Dincolo, la New York, îl așteaptă noua familie pe care și-a clădit-o singur pe fondul unei compatibilități afective reale, după legăturile efemere cu americance feministe, independente, ce îi reaminteau mereu diferența. Iubirea șterge ori tolerează orice diferență. La fel se întâmplă cu Josef, personajul lui Milan Kundera, exilat în Danemarca. Exilul l-a eliberat, l-a împlinit sentimental prin căsătoria cu o daneză, l-a integrat într-atât încât, chiar după moartea soției, preferă să trăiască în lumea amintirilor, în Danemarca, refuzând renașterea în Boemia natală eliberată de comunism, alături de o femeie care îl iubește și de care îl leagă trecutul deja uitat. Amintirile s-au șters, legăturile cu trecutul s-au rupt definitiv, fapt probat de înstrăinarea pe care o resimte la întoarcere. Imposibilitatea apropiării între trecut și prezent explică eșecul întoarcerii la origini.

Cimitirul în care zac părinții, confruntarea cu moartea acestora e ultima confruntare cu patria mamă înainte de desprinderea definitivă de trecut, de identitatea românească la care nu se mai pot întoarce. Gabriel Pleșea evocă acest moment aproape ireal în *Imposibila reîntoarcere*, șocul de a se găsi față în față cu cei dispăruți în cimitir: „Simțea că se apropie de locul de veci al părinților și o senzație ciudată i se strecura în suflet. Nu teamă, ori repulsie, ori protest, ci o strângere de inimă că avea să se întâlnească cu ai lui în aceste condiții. O reîntâlnire în care „dialogul” era unul în minte, dus între propriile lui gânduri și răspunsurile îi veneau în formă de amintiri ale unor convorbiri avute de mult. [...] În spatele crucii se întindea un loc, ce lui Ion i se păru neînchipuit de mic, împrejmuț de o bordură de ciment având deasupra un grilaj de fier. Ion privi la nume, înmărmurit că tot ceea ce îi era dat să vadă erau două inscripții și un petec de pământ acoperit cu fiticele de iarbă. Îl cuprinsese amețea, la început ușor, dar apoi accentuată și

simți un gol puternic în stomac”² (subl. aut. – n. n.) Reîntâlnirea cu părinții decedați e percepută din interior, dar și fiziologic, pentru a releva impactul creat de absența celor dragi, prima legătură afectivă cu pământul natal, redus la două inscripții străine, neverosimile, două nume ca urme ale unei identități dispărute prin moarte.

Șocul imposibilei comunicări în plan real cu părinții declanșează dialogul cu umbrele lor, amintiri ale unui timp îndepărtat redeșteptat de memoria afectivă. Față în față cu moartea, orice replică e inutilă, orice regret sau durere, iar emoția coplesitoare se exteriorizează prin senzația de vertij, prin lacrimile spontane ce acoperă obraji lui Ion, simptom al unui rău venit din interior, reacție a sufletului răvășit de o absență definitivă. Singurul gest posibil în prezent, pe care nu l-a putut face în trecut, în momentul morții reale a părinților, e împlinirea unui ritual funerar, printr-un gest instinctiv care redeșteaptă tradiții românești uitate, urmă a unei identități culturale ce nu a fost anulată de noua identitate din exil: „Ion aprinse lumânările cu grijă. În gând spuse o rugăciune de pomenire și de odihna sufletelor. Nu-l învățase nimeni ce trebuie să facă, repeta ce văzuse pe la alții când era mic și acum, la rândul lui, îndeplinea ritualul cu gesturi firești. Tot așa lacrimile îi șiroiră pe obraji și nici nu se sinchisea să le șteargă. Nu era plâns, ci doar o revărsare nestăpânită de mâhnire și amărăciune. La New York, când a aflat că s-au prăpădit, atunci da, a plâns în hohote.”³ Doar astfel exilatul se poate împăca cu trecutul pentru ca viața să poată continua în altă parte. Prezența chiar și târzie la cimitir îi absolvă pe exilați de o promisiune care îi lega de trecut, întoarcerea promisă la despărțire. Nimic nu îi mai reține în trecut, ultima lor legătură profundă cu trecutul s-a rupt. Frații, rudele, femeia iubită, li se dezvăluie ca străini, incapabili de deschidere și înțelegere. Înstrăinați de aceștia, oglinzi ale propriei lor alterități, exilații aprind la capătul morților lumânarea firească ca ultim gest de iubire pentru cei dispăruți.

Dacă inițial exilul temporar, ulterior definitiv, este perceput ca o trădare de ambele părți, abia când exilul devine definitiv, integrarea nu mai e percepută de exilat ca o trădare. Sunt cazurile în care exilații reușesc integrarea, încetând să mai fie scindați identitar între aici și acolo, între acasă și noul acasă din exil, reprezentând cel de a-l treilea tip de atitudine remarcat de Eva Behring în studiul său despre exil⁴: a supraviețui trăind cu nostalgia trecutului și menținerea limbii române în creație, de fapt inadaptare, b. a rămâne suspendat între două identități, adoptând bilingvismul, ceea ce înseamnă a nu mai aparține niciuneia c. a transcende cultura proprie prin desprinderea de identitatea originară și integrare prin limba adoptată în noua cultură. Cele trei tipuri de atitudini sunt prezente la exilații lui Dumitru Țepeneag, Gabriel Pleșea, Norman Manea, Milan Kundera, ca de altfel în întreaga literatură despre exil.

Note:

¹ Rosa Duraux, Alain Montandon, op. cit., p. 13 : „Le retour d’Ulyse [...] est le modèle paradigmatique du retour, retour de celui qui a longtemps vécu et vieilli loin d’un pays qui lui aussi n’est plus le même.”

² Gabriel Pleșea, op. cit., pp. 349-350.

³ Ibidem.

⁴ Vezi Eva Behring, op. cit.

Pervertirea rezistenței

Oana Pughineanu

N^{ic}icând infinita reintrare în limbaj nu pare mai convențională decât atunci când deschizi ușa unui spital, când te așezi în rând sau străbați holurile în care un halat alb atinge absurditatea faptului de a deveni o pată de culoare. Să spui „bună ziua”, să arăți „fișa”, să te concentrezi să articulezi adevărurile tale devenite pe cât de clare și evidente, pe-atât de neputincioase, abandonându-se aproape ritmic palmelor umede, degetelor împreunate și senzațiilor de sufocare atât de variate încât dacă ar fi să le descrii și-ar pierde șiretenia... ar deveni niște crepusculi romantici și mincinoși. Ar înșela orice apus cu răsăritul, pe orice diavol cu un dumnezeu, pe orice Mefistofel cu un Faust. Între boală și vindecare, stă asemeni unui pariu pascalian birocrăția analizelor și grotescul scoaterii măruntaielor la vedere prin grafice și cifre. Pariul pascalian care exclude din mântuire orice moment de seducție, orice mistică. Acel „nu ai nimic de pierdut” respectând regulile, legile, scanările, razele x, listarea continuă de sine prin mecanica fluidelor de contrast, chiuretează atât de precis speranța ca act de credință, reducând-o la o așteptare ce te mai amăgește doar cu un soi de bonus improbabil care se poate prăvăli dintr-o exterioritate absolută, ce exclude orice formă de dialog. În pariul pascalian existența divină ca și caritate e total exclusă. Ea poate apărea (sau nu), în finalul unui silogism păgubos, dedus din premisie insuficiente, urmând logica probabilității. Poți fi sau nu lovit de un trăsnet, de o revelație, de un nivel crescut al eozinofililor sau a leucocitelor, de o existență care ți-e străină, dar care se infiltrează în tine cu toată potența sublimă și grobiană a Duhului Sfânt. Transcendenta revelației și imanența durerii au un punct comun: scoaterea la iveală a vieții ca formă de invadare, de cotropire, senzația că ești scenariul unei continue desfigurări, că ajungi, pentru o secundă, un soi de Iov care îl poate blestema pe Dumnezeu doar atât timp cât are suflare de la Dumnezeu („Eu jur pe Dumnezeul viu care mă vitregește, / Pe Cel Atotputernic care mi-a întors viața-n amar, / Jur că, atâta vreme cât mai pălpâie viața în mine / și-n nări voi mai avea suflare de la Dumnezeu”). Dacă ar fi să interpretăm în cheie idealistă acest pasaj, am spune că Dumnezeu devine un soi de boală autoimună a lui Iov. Viața în durere apare ca o absurdă excrescență a unei gândiri care se gândește pe sine, a ființei care se propagă în fiinduri. Durerea este descoperirea jocului incorect, a secretului murdar: umilirea creaturii e anterioară umilinței acesteia (e motivul pentru care Dumnezeu nu poate decât să rădă ascultând vorbele lui Iov). Dar Iov înfăptuiește prin revolta sa un soi de miracol contra naturii. Miracolul nu mai este creația, ci desprinderea de creație. Iluzia autoimună nu mai funcționează pentru el.

O interpretare anti-idealistă a suferinței lui Iov o găsim la Antonio Negri, care mizează pe stăruința lui *ontologică*, pe imposibila lui deturnare prin transcendent, mistică sau chiar justiție (variantele prezentate de cei trei prieteni care îl mustră pentru cuvintele sale aspre, pentru refuzul de a se căi). Analiza lui Negri îmi pare interesantă prin accentuarea naturii non-stoice a lui Iov: nu găsim la el „separația dintre etic și ontologic”, „etica este ființa” (*Munca lui Iov. Faimosul text biblic ca parabolă muncii umane*,

traducere de Alex Cistelean, editura Tact, 2012, pp. 47-47). Iov urlă în fața Domnului o durere *carnală*. Nu-și folosește intelectul pentru a o anestezia, ci pentru a *rezista*, pentru a o putea arăta (striga) fără să o modifice. „Potența” lui Iov – ca să folosesc termenul lui Negri – se exprimă doar prin această rezistență, dar cred, despărțindu-mă de interpretarea autorului italian că ea nu mai are o valoare proiectivă în sensul creativ pe care Negri i-l atribuie. Prefigurarea lui Mesia este o creație a disperării și speranței, nu este o creație „tihnită”, în libertate. Există o falie pe care cuvântul italian „potenza” nu o poate surprinde: între putere și potență ca act proiectiv suprapunerea nu este totală. Speranța, aș spune este o potență lipsită de orice altă putere decât cea a purei proiectivității, asemeni puterii ultimei suflări, ultimei priviri, ultimei rugăciuni. Ea este un ultim tertip, e o ultimă formă de a imagina un viitor, care practic și-a pierdut potențialitatea (așa cum poate fi ea proiectată de intelect). Kierkegaard surprinde bine acest joc dintre dorință/disperare și speranță care nu mai poate fi mediat decât de miracol. În acest pliu îl plasează Kierkegaard pe Dumnezeu, întotdeauna după ce s-a consumat ultima putere, ultima proiecție luminată de rațiune, când omul plonjează cu adevărat în paradoxul existențial. Tocmai pentru că Negri pierde din vedere acest pliu, poate să suprapună fără rest, durerea și munca, să le atribuie aceeași *corporalitate*, și același *timp*. Mai mult, poate să le salveze pe ambele prin creativitate, prin prefigurarea lui Mesia. Dar Mesia vine să *răscumpere* suferința, adică să o anuleze în mod miraculos tocmai pentru că *nu poate schimba* nici munca, nici durerea *acestei lumi*. El le poate doar transfigura. De unde și formula lui Pavel: „timpul s-a contractat; restul e pentru cei ce au femeie *ca neavînd* și cei ce plâng *ca neplîngînd* și cei ce se bucură *ca nebucurându-se* și cei ce cumpără ca neposedând și cei ce se folosesc de lume ca neprofitând. Trece de fapt figura acestei lumi. Vreau ca să fiți fără griji”. Durerea lui Iov, după cum bine observă Negri, e strigată din mijlocul acestei lumi care nu se poate schimba, dar ea anulează timpul care rămâne. Este strigată de dinainte de mântuire. Durerii nu îi poate fi suprapusă munca tocmai pentru că în ea timpul, nu mai are nicio valență proiectivă. Durerea este reproducerea paranoică a aceluiași clipe care *nu mai trece*. Ori munca, oricât de dureroasă se epuizează într-o ritmicitate care reproduce mecanic (sau mitic) timpul și creația. Dacă ar fi să exagerăm interpretarea am putea spune că „durerile facerii” sunt singurele în care suferința e ritmată. Creația ar fi o suferință care își găsește ritmul, propria muzicalitate. Dar durerea lui Iov este durerea ultimei suflări, a ultimei proiecții, lipsită de timpul găsirii propriei ritmicități, și lipsită de timpul care a rămas. Iov mai are putere doar pentru a constata lipsa de putere („Totul îmi e totuna, deci îndrăznesc să spun: / El nimicește și pe vinovat, și pe cel fără de vină”). Mesia este mediatorul așteptat, dar nici el nu mai restabilește credința în dreptatea lui Dumnezeu, ci s-ar plasa, miraculos, la antipodul figurii unui zeu crud: nu a-toate-nimicitorul, ci a-toate-salvatorul.

Aș acorda durerii lui Iov, locul pe care îl are negativitatea în sistemul lui Adorno sau miracolul

în cel kierkegaardian. Creația și miracolul vin la capătul epuizării totale. Vin, așteptate și în același timp neașteptate, în locul morții. Durerea lui Iov este „rezolvată” (expediată) prin miracol, prin eterna voință arbitrară a Stăpânului, prin orice altceva decât *dreptatea* cerută. Dumnezeu poate să îi redea lui Iov bunăstarea sau să i-o ia la fel cum poate crea sau răpune monștri. La acest nivel, nu există nicio diferență între Iov, Leviatan și Behemot. El distruge sau restaurează lumea, anulând și disprețuind capacitatea creaturii de a crea. Contrar concluziei lui Negri, aș spune că munca se așează mereu de partea *rezistenței* și nu a creației. Genul de timp proiectiv de care munca are nevoie este altceva decât timpul durerii care s-a oprit și altceva decât timpul creativ al miracolului sau al mântuirii, un timp, practic anulat. Clasa muncitoare, căreia Negri îi atribuie destinul lui Iov, se consumă în timpul *rezistenței* nu doar datorită recompunerii monstruoase a puterii arbitrare, ci prin inevitabila mecanizare a actelor creative (problema hegemoniei). De partea durerii găsim revolta ultimelor suflări care recade, mereu și mereu, în reconstrucția paranoică a aceluiași model, a aceluiași secunde care *nu mai trece*. De partea muncii, niciun miralcol nu pare să stopeze ciclul revoluțiilor (poate doar cel al hiperrealității) și re poziționarea combatanților în Sclavi și Stăpâni. Durerea în care „totul e totuna” anulează „potenza” corpului. El este limitat, asemeni politicilor sale. A putut visa (o mai face?) o *nemăsură* a carității opusă *nemăsurii* puterii. Era visul care alimenta *nemăsura* rezistenței. I-a urmat visul unei *nemăsuri* comunitare opusă *nemăsurii* valorii (plusvalorii). Mai poate Iov elabora alt vis sau s-a abandonat unui cinic¹ somn profund? A devenit, mai mult decât oricând și pentru mase mari de „Iovi” mai comod să facă jocurile decât să nu le facă? Sau a *rezista* a devenit forma perversă în care jocurile se fac și nu se fac în același timp?

Nota:

1 Mă refer aici, la cinismul descris de Slavoj Zizek în articolul *Cynicism as a form of ideology*: „Cynicism is the answer of the ruling culture to this cynical subversion: it recognizes, it takes into account, the particular interest behind the ideological universality, the distance between the ideological mask and the reality, but it still finds reasons to retain the mask. This cynicism is not a direct position of immorality, it is more like morality itself put in the service of immorality – the model of cynical wisdom is to conceive probity, integrity, as a supreme form of dishonesty, and morals as a supreme form of profligacy, the truth as the most effective form of a lie. This cynicism is therefore a kind of perverted ‘negation of the negation’ of the official ideology: confronted with illegal enrichment, with robbery, the cynical reaction consists in saying that legal enrichment is a lot more effective and, moreover, protected by the law. As Bertolt Brecht puts it in his Threepenny Opera: *what is the robbery of a bank compared to the founding of a new bank?*”

din expoziții

Expoziție Andreea Radu

Viorica Guy Marica



Andreea Radu, Cactus

Observo o nouă noutate în domeniul artei plastice, care tinde să devină aproape un fenomen, anume că un grafician clujean ca atare suferă tentația culorii. Este exact ce i se întâmplă și Andreei Radu. Spre deosebire însă de alți confrăți, creatoarea ne oferă și un paralelism între grafică și pictura sa diversificată ca tematică.

Un grupaj consistent, cu variațiuni pe tema nudului feminin, înfățișează cu o virtuozitate aproape incisivă o adevărată suită de atitudini ce frapază prin alternanță, uneori aproape ironică. Frumusețea feminină se desfășoară cu o libertate de expresie elocventă în sine, eliberată de orice fardare estetică. Molcomit doar prin aura învăluitoare a unui ton auriu liniștitor, tonusul vital domină dincolo de repausul instantaneelor.

O cu totul altă inspirație ne întâmpină în pictură, unde tonalitățile se schimbă, supuse unui diapazon cromatic infinit mai larg. Dispoziția investigatoare nu ține strict de cromatică, ci se acordă cu fantezia compozițională, amplă în peisaje, restrânsă, cvasi-episodică în temele de interior. Abordarea însăși este diversă, îndrăzneată și originală de la un gen la altul, uneori cuminte, alteori rebelă sub impulsul inovării. Forile așezate în recipiente discrete sunt când înmănunchiate, când risipite aerat, sugerând planări în lumină. Pestrui colorate, lalele involte alternează cu verdețea hirsută a unui cactus abia înflorit. Flori de piatră multicolore se revarsă în paginația tabloului, în timp ce, dimpotrivă, flori dalbe se profilează aristocratic pe un fond poleit, transmitând o prețiozitate suavă. Fluturi captivi într-un desis de ierburi transmit totuși sentimentul expansiv al găzelor. În sfârșit, un pom verde înfrunzit își ridică bogăția stufoasă dintr-un fotoliu galben, în modul cel mai insolit.

Imaginate într-o transpunere vast atmosferizată, peisajele - îndeosebi cele din Apuseni - respiră o liniște evocatoare. Linia oblică a satului marchează compoziția printr-o vegetație rară, suind în planuri paralele spre orizontul îngustat. Bucolic muzicalizate, ritmurile ascendente simplifică structura scaldată într-o claritate filtrată. Respirând pacea, siturile agreste se află în contrast puternic, de pildă cu priveliștea unui apus înnegurat de umbrele adânc albastre ale unui soare roșu murind.

Făcând aluzie la un peisaj venețian sugerat printr-un gât de gondolă, verdele lagunei se desfășoară însă aproape festiv. O impresie aparte degajă interioarele modeste, reduse la etajere înhorbotate, purtând mici vase cu flori înșirate în ritm orizontal. Alteori, o nișă cu obloanele deschise ori, pur și simplu, o fereastră ascunsă după perdele respiră un sentiment de liniște domestică.

Preferința artistei pentru armoniile statice concordă cu aspirația sa spre intimitatea netulburată.

Originală prin modul în care traduce plastica sentimentului, pictura Andreei Radu se situează pe un palier propriu, suscitând o atmosferă aparte, uneori deschisă, alteori subtil reținută. Multiple, căutările sale într-un domeniu râvnit, ilustrat de personalități dominante, nu sunt doar de un curaj notabil, ci mai ales simptomatice expresie a unei vocații artistice, nicidecum sfioasă. Manifestând o anumită siguranță, ea inovează totuși fără ambiții, dar pătrunsă de convingerea unei chemări plurale. Înfruntând riscurile schimbărilor stilistice, nu se lasă intimidată de inerente dificultăți. Personalitate distinctă, dăruită cu discreție emotivă, ea aspiră totuși deschis spre un stil propriu.

Metafora plastică transformă astfel sensuri cunoscute printr-o rafinată diversiune a rostirii culorii, a tușei stăpânite cu măiestrie. Rotirea anotimpurilor sau văluirea eternă în perpetuă transformare este în esență confruntare poetică, plastică, între energia culorilor calde ce echilibrează puterea cromatică, rece, a valului.

Alexandra Rus

Formele picturale se alătură într-un regim de flux discontinuu al percepției și memoriei plastice. La fel ca și Paul Klee, se "mimează" ingenuitatea, caracterul spontan, intelectual, al reprezentării. Modularea plastică este singurul element de "profesionalizare" al discursului desenat, deși acesta își păstrează pe de-a-ntregul ingenuitatea. Emoția plastică se păstrează integral, iar maniera conservă sinceritatea discursului despre sine în opera de artă ca fapt obiectivat.

Vasile Radu

Cu o puritate nealterată de trecerea anilor, Andreea Radu manifestă dezinvolt un comportament de *Alice în Țara Minunilor*. Adică se bucură de spectacolul feeric al lumii, întreținut de involburările mutațiilor atmosferice, de fabuloasa afirmare a faunei sub-acvatice, complete de exuberanța unor tonalități provocate de ardența unor iluminări ce imprimă spațiului pictural amprenta unei pure solarități. Întreaga manifestare a gestului creativ, lejer, fastuos și cursiv, lasă impresia unei cuceritoare frenezii furnizoare de emotivități și accente ce țin de imperiul paradisiacului.

Este meritul deosebit al tinerei artiste clujene de a capta și struni evanescențele senzorialului onorându-i cadențele prin supla euristică a intervențiilor lineare, cu simbolice caligrafieri de însemne zodiacale, de arhitectonic și decorativ rustic, incorporând în haina sărbătorească spiritualizat respirațiile unui robust tonus existențial.

Negoită Lăptoiu

E atâta intimitate în pânzele Andreei Radu, încât nu contează dacă avem nuduri în fotolii (nudurile acestea de budoar au inocența florilor), polițe cu vase mici, flori în glastră, pe geam sau chiar în natură: le scaldă aceeași lumină caldă, meliferă, obținută din pigmenți puși consistent pe pânză, sau atât de diluați încât se scurg străvezii. Tușele generoase de ulei se împacă uimitor cu acrylul, cu pânza și hârtia, consistența fiind în același timp vizuală și tactilă. Vizualul devine decorativ cu un soi de inocență plastică miraculoasă.

Alexandru Vlad

...o creație care palpita vital, ca într-o melancolie, aidoma unei iscălituri tandre pe suflet și în inimă, mângăiată de surâsuri de soare întârziat, pe care timpul s-a oprit în loc să le aștepte. E o tușă ce duce cu gândul la grăunțele de polen cufundat într-un ocean vegetal, unde mai e loc de liniște, de lumină și de pace. Lucrările Andreei Radu reconfortează, mângăie, reinvie armonia tuturor lucrurilor.

Michaela Bocu

Discreție și tandrețe: aceste două calități picturale o definesc pe Andreea Radu. Dacă intensă căldură a tonurilor o identificăm în ciclul de *Nuduri* (o replică, o revizitare postmodernistă a nudurilor lui Pascin), în celelalte lucrări găsim, nu mai puțin, acest sentiment al comunicării cu lucrurile și regnurile. Mă gândesc la *Sărbătoare* și la *Cactus*, elogiile ale minunățiilor lumii concrete, transfigurate plastic în semne și semnificații generoase. Vegetalul și mineralul își descopără, astfel, secrete corespondențe la Andreea Radu.

Adrian Popescu

metaforele nordului

Îngeri - copacii crescuți pe câmpiile soarelui

Flavia Teoc

Metafora „runna lāða sunnu” din poemul „Drápa af Mǫríugrát” este un *kenning* dublu prin care scaldul anonim evoca la mijlocul secolului al XII-lea faptele supranaturale mijlocitoare între Dumnezeu și oameni. Dacă până la introducerea creștinismului, termenul „runnr”, care în limba nordică veche se traduce prin „copac”, intra în componența unor metafore *kenning* care se refereau la „războinic”, de ex. „hyrrrunnr – copacul înflăcărat”¹, scalzii secolului al XII-lea îl asimilează pentru a denumi îngerii luptători ai noii religii.

Pentru scalzii scandinavi ai anului 1.000, raiul nu este atât un loc mistic și binecuvântat, ci mai degrabă un loc deasupra capetelor muritorilor, guvernat de Ființa Supremă, din care se dezleagă ploile și furtunile sau din care coboară razele soarelui. De aici și „coiful soarelui”, „altarul furtunilor”, „tâmpla pământului” sau „câmpiile soarelui”, obișnuite metafore *kenning* care se referă la raiul creștin locuit de „domnul câmpiilor soarelui” sau „regele tărâmului furtunilor”. Asocierea „copacului”, ca simbol vertical al întâlnirii între pământ și cer, cu ființa luminoasă mediatoare între om și Dumnezeu este unică în peisajul poeziei scaldice și se integrează secolului al XII-lea - vârsta de aur a poeziei scaldice creștine. Poemul „Mǫríugrát” descrie câteva dintre episoadele biblice care se referă la viața Fecioarei Maria și este foarte posibil să fie opera unui poet cunoscut al vremii, care din smerenie refuză să-și așeze numele lângă faptele mariologice.

Pregătită de o perioadă de coexistență organică între elementele care aparțin atât vechii mitologii scandinave, cât și creștinismului, când poeți precum Hallfredr Vandraedskald (scaldul călător) își adaptează poeme păgâne încărcate de aluzii la vechii zei pentru a se potrivi succesorilor creștinați ai unor regi păgâni, istoria literară a acestei perioade este caracterizată de o atitudine sincretică față de panteonul păgân al vechii poezii scaldice și noile elemente aduse de călugării misionari. Elifir Godrunarson, de pildă, îl descrie pe „Roms konungr – regele Romei” (Iisus) în poemul „Thorsdrapa” ca pe un rege viking care cucerește noi teritorii prin puterea sabiei. În același poem, Iisus Hristos este așezat lângă Urdr, o zeiță păgână a sorții, „prin aceasta acordându-se un loc în panteonul scandinav păgân”². Tot în această perioadă, zeul Heimdall, al cărui rol în mitologia scandinavă era să așeze poarta de la intrarea în lumea zeilor, este asimilat arhanghelului Mihail, protector al oamenilor împotriva forțelor răului. Heimdall este cel care va sufla în *trâmbiță* înaintea marii bătălii (Ragnarok), în timp ce despre arhanghelul Mihail se spune: „Însuși Domnul cu un strigăt (de luptă), cu glasul de arhanghel și cu *trâmbița* lui Dumnezeu, Se va pogori din cer; și întâi vor învia cei morți în Hristos” (1 Tesaloniceni 4,16).

O serie de poeme compuse în perioada introducerii creștinismului în Scandinavia descriu cohorte de îngeri care călătoresc pe pământ în căutarea vechilor zei, gata să-i înfrunte, asemenea războinicilor vikingi care își apără un teritoriu abia cucerit. Un astfel de episod este evocat în

„Saga regelui Olaf Trygvasson”. Invitat la o sărbătoare păgână, profetul Thorhall îi cere tânărului Thidrandi să închidă bine ușa și să nu mai deschidă nimănui, pentru că vechile spirite pot face rău familiei. Însă la cea de-a treia bătaie în ușă, Thidrandi se grăbește să ridice ivărul, gândindu-se că un călător însetat are nevoie de găzduire. Rămas în pragul ușii, tânărul vede nouă femei, venind dinspre nord, cu săbii în mână, toate îmbrăcate în haine cernite, călare pe nouă cai negri, în vreme ce din sud se apropiau nouă femei îmbrăcate în haine luminoase, călare pe cai albi. Thidrandi este ucis de femeile îmbrăcate în negru. Profetul le va explica celor prezenți că băiatul a fost ucis de fylgjur³, spiritele întunecate ale familiei, supărate de iminența creștinării oamenilor, fapt care le-ar condamna la o uitare veșnică. În dimineața următoare, povestește saga, Thorhall vede dealul din fața casei despicându-se și toate faptele vechii lumi pregătindu-se să plece de teama creștinilor care se apropiau. Întâlnirea dintre cele două grupuri a fost interpretată ca o alegorie a înfruntării dintre spiritele păgâne și îngerii care nu reușesc să-l salveze pe tânărul Thidrandi, încă necreștinat. Îngerii au mai fost văzuți ducând în rai sufletele celor trecuți prin moarte martirică⁴, aceasta fiind principala cale de a accede spre sfințenie într-o Scandinavie încă păgână.

Schimbarea cea mai mare adusă de secolul al XII-lea, când poemul „Mǫríugrát” circula atât în

refectoriile mănăstirilor, cât și la curtea regală a Norvegiei, este dată de o anume democratizare a actului poetic. Dacă până atunci poezia fusese compusă de poeți membri ai unor familii relativ bogate și importante, în atmosfera unor curți regale și ducale din elita Norvegiei, începând cu secolul al XII-lea poezia intră în școli și mănăstiri, este studiată la orele de gramatică și limbă latină, sau este recitată după liturghie în omiliile versificate. Biserica creștină și noile școli înființate în apropierea mănăstirilor câștigaseră, așadar, îndeajuns de multă putere și influență ca să poată deveni o alternativă socială, politică și ideologică la atmosfera curții regale a Norvegiei.

Note:

¹. Snorri Sturluson, „Edda, Skáldskaparmál”, Glossary and Index of Names, edited by Anthony Faulkes, Viking Society for Northern Research, University College, London, 1998

². Katrina Attwood, „Christian Poetry”, in „A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture”, editat de Rory McTurk, Blackwell Publishing, 2004

³. În limba nordică veche, „fylgjur” se traduce prin „cel care îți este aproape” (cf. Kellogg, Robert (Introduction). Smiley, Jane (Introduction) „The Sagas of Icelanders”, Penguin Group, 2001) și reprezintă o întrupare a destinului fiecărui muritor. De cele mai multe ori se arată în vise sub forma unor animale, însă poate apărea și când omul este treaz, vestindu-i moartea.

⁴. Diana Edwards, „Christian and Pagan references in eleventh century Norse poetry”, în „Saga Book of the Viking Society”, vol. XXI, pp. 34-54, Viking Society for Northern Research. London, University College.



Despre Hölderlin (II)

Jean-Paul Michel

Citesc Hölderlin cum primești lovituri
(1981)

Citesc Hölderlin cum primești lovituri.
La fel cu Pascal, cu Inima mea dezgolită, cu
Fiodor Dostoievski, cu alții câțiva.
Aceste cărți sunt făcute ca să bată „inima” în noi,
ca niște pietre.

Revenim la vocea lor din nevoie de violență care
spală.

Dacă le-am cunoscut cu adevărat, suferit, încercat
cu fiecare nerv, nu mai putem citi nimic altceva fără
a cunoaște ce are derizoriu, atunci, o carte care să nu
ne dezgolească mai mult.

Aceste cărți meig spre obscen.
Trebuie să ne temem de ele.

Pentru Hölderlin, obscenitatea sa proprie este o
credință, o încredere absolută, această franchețe
amoroasă al cărei ecou este fiecare dintre rândurile
sale; ceea ce tremură, din această voce de copil
neliniștit, care binecuvântează.

Atâta bunătate în sacrificiu face să-ți dea lacrimile,
și această înțelepciune:

că o carte mare se cunoaște după asta, vai: doare.

Nu știu vreuna care să facă excepție, în mine, de
la această mizerie, care să valoreze cât de cât: care să
atingă, cel mai exact, frica, iubirea, norocul, sfințenia
cântului baptismal – prostia puternică de a fi: unde să
se piardă, din lume, ceea ce vrea atât de tare să se
ignore.

Ele lasă doar să treacă, totuși, puțin din această
blândețe care sugrumă.

Hölderlin spune cântul nupțial, unirea cu
elementul și doliul.

Durerea, în el, strânge și bate de moarte
„frumusețea”.

Această demnitate bizară este tot răul – care vrea,
întotdeauna, prea mult adevăr.

Măreția Sfinților ține la ei de o deficiență a
animalului ordinar, de vreo năruire a dispozitivelor
generice care reglează acomodarea omului normal cu
pitorescul vulgar.

Atunci când oamenii vor atât de mult figura,
cunoașterea lor este cea a elementului.

Ei sunt grei.

Și, în această experiență a profunzimii, o energie
amoroasă atât de volatilă îi poartă, încât ea le
păstrează, față de voința de a trăi și de truda avizată
a speciei, acea alură caracteristică bolnavilor
incurabili.

Nimic care să nu-i lege, cu toate acestea, de
destinul comun.

Stângăcia lor însăși îi leagă de mamelă. Vocea lor
dezgustă ca laptele cald.

Această gândire este propria lor prostie și toată
înțelepciunea lor care decepționează: că cele mai
arhaice dintre toate cuvintele sacre ale speciei vor fi
cele din urmă;

că e zadarnic, și protest, să negi „sublimul” sau
numele „sufletului” sau „zeul”.

În plus:

că rugăciunea ține de vătăjotia cea mai sumară
care poate fi imaginată;

că o simplitate enormă o conservă, purtând-o, ca
pe ceva din om care nu vrea să treacă;

că ea este cânt și, prin asta, dintre puținele acte
veritabil tragice ale oamenilor.

Pentru „zeu”, răul său nu are istorie, în afară de
istoria elegiei.

Pentru că a voit cu furie perfecțiunea unui cânt,
Hölderlin nu este doar un Sfânt.

El este omul unei arte.

Aceasta dublează răul:

aceste două disperări ultime sunt în război, în el,
între înțelepciunea morții și visul unui corp sublim,
pe care îl riști, împotriva morții, în acest rămășag – al
unei cărți:

„Fac tot ce pot atât de bine cât pot, dar, atunci
când văd că drumul meu sfârșește în același punct cu
cel al celorlalți, cred că trebuie să fii nelegiuit și
nebun furios ca să cauți o cale la adăpost de orice
atingere, și că nu există remediu împotriva morții.”

Tragicul meig repede spre insuportabil, dacă nu
ne facem o datorie din această cruzime, dacă nu
veghem ca nimic să nu diminueze aceste două dureri
și dacă nu le păstrăm, sprijinite una de alta, inamice,
țepene de moarte, geloase pe răul lor până la cădere.

Hölderlin nu ignora niciodată că regula trebuie să
limiteze „teribila putere a elementului”, pe care totuși
nici o limitare nu o va putea vreodată conține.

Rămâne mereu ceva din ea în vocea sa.

Măreția unei vieți care se dedică unei cărți ține de
asta, că este bătută, sfărâmată de această injoncțiune
nebunească de a egala în voce ceea ce este sau, dacă
vrem, de a readuce la unitatea unei voci ceea ce este
în mod fundamental separat.

Și meritul său, care este mult departe de merit:
cuvântul cunoaște ceea ce îl îngreunează.

Asta trece printr-o anumită fidelitate, de înțelept
străvechi, față de imediat și de doliu.

Da, „să nu trădezi”.

Să încuviințezi la „acești munți strălucitori”, cu
riscul de a rata totul, de a minți totul, de vreme ce la
fel de bine nu e drum pe unde să evadezi.

Vine apoi datoria: („ceea ce este cel mai greu”), și
după fatalitatea noastră particulară „să știi să te
servești în mod liber de ceea ce ne este propriu”.

Cu acest preț poate fi auzită o voce într-o carte.

Justețea pe care iubim reușește cu greu să vrea să
spună.

Ea are nevoie mai întâi de asta: să ținem la
distanță reaua „bunătate”.

Iar în ce privește „arta”: („să menții orice lucru în
propria sa permanență”, să nu calomniezi nimic din
ceea ce este)

- datoria sa proprie:

„(să iei) totul în serios, astfel încât afirmația astfel
auzită să constituie forma supremă a semnului”.

Cum aș spune asta:

că textul-Hölderlin în întregime cade pradă
disperării ca să fie spuse, fără pierdere, „fluviul,
acolo”, „Alpii argintii”, înțesați de ființă;

că el se sfărâmă de aceasta: să facă să treacă în
voce „zeul”;

că durerea a ceea ce îl sfărâmă face să urce cu
încă o treaptă exigență; împinge, mai sus, „eșecul”;

că întotdeauna, pornește din nou, până când în
sfârșit s-a sfărâmat resortul (în „nebulia” însăși, el nu
mai poate „sfârși”);

- că el „cunoaște” prin asta ceea ce „ratează”.

Asta, în sfârșit: că în disperarea de a spune
„zeu”, atât de apropiat, el nu încetează să scrie, nu
poate decât să scrie,
iarăși.

Aceste vorbe ale lui Cézanne, luând ulciorul de
pe masa unde se mănâncă, punându-l în față
invitațiilor veniți să vorbească despre „pictură”,
spunând: „Uite. Totul este acolo”.



Hölderlin duce cenzura ca un maestru asupra a
tot ceea ce nu ar bate, în voce, de la mișcarea însăși
a stuporii ontologice, pe care visează să o ridice la un
corp luminos - de cuvânt.

Arta se vede onorată de o necesitate proprie în
necesitatea generală, sigură pe înțelepciunea disoluției
simple, sigură pe înțelepciunea puterii semnelor.

Specia vrea sortilegii. Întotdeauna va avea această
dorință. Și întotdeauna cântecul conjură - și
binecuvântează.

Ne atătați asta, Hölderlin: că oamenii
ingenunchează și se tem în fața unei voci care,
simplu, spune.

Nu faci „elogiul” a ceea ce sfărâmă, păstrezi
semnul loviturilor tale.

Nu aș vrea să spun nimic, aici, atunci când îmi
interzic orice „comentariu” și orice glosă, decât
aceasta, care rămâne:

sfântă este violența unei cărți care atinge;
doar această violență ridică cântul, sau spunerea,
la forța sa fatală.

și asta:

violența-Hölderlin este o blândețe, cântec închinat
lucrurilor care stau dedesubt, încetând să fie cânt,
devenit raport dezgolit.

Din această dezgolare nu păstrăm niciodată decât
o injoncțiune.

Nu vreau să păstrez nimic altceva.

Pentru noi, Legea
(Despre Hölderlin)

(Revista Europe,
Paris, martie 2000)

Referințele la corespondență și la operele
lui Friedrich Hölderlin sunt date
după ediția publicată de
Bibliothèque de la Pléiade,
dintre de Philippe Jaccottet,
Gallimard, Paris, 1967.

„Prin bucurie te vei strădui să înțelegi ceea ce este
pur”

Primul, de la greci încoace, Hölderlin va fi
redeschis în fața calculului poetic câmpul deplin al
sfidării care îl cheamă, îl provoacă, îl impune la
înălțimea așteptării unde face, pentru muritorii, o
datorie. Primul, de la începuturile noastre el a pus
din nou în fața puterilor poemului, cu seriozitate,

mize de ființă, de adevăr - a spus într-un mod inimitabil de „înălțător și mișcător”¹ prietenia în privința imediatului și doliul. Realului imposibil-de-gândit i-a dat numele antic al excesului: „divinul”.

Ce înseamnă asta, la drept vorbind, să iei poezia „în serios”²?

Un prim răspuns, prea grăbit, ar putea fi: a o cunoaște ține de o datorie proprie, de care nu ar putea să o scutească nici teologia, nici filosofia³, nici politica. Asta, departe de orice zburdălnicie formală: intimarea care pentru poezie, face legea nu s-ar putea plăti cu jocuri fără mize⁴.

Finitul prezintă la nesfârșit infinitul. Contrapartida poetică pe care o cheamă această mișcare vie cere mijloace meditate. O prospețime, o profunzime, un ton - această voce a inimii personale-nepersonale pentru care nu am sfârșit să fim recunoscători, și căreia cei mai buni îi vor fi îndatorați multă vreme.

Elementul propriu al poeticului este feroarea, care permite întâmpinarea adevărului în mișcarea unei iubiri. „Să urci și să cobori treptele entuziasmului (begeisterung), asta este vocația și voluptatea poetului” (605). Numai această iubire le poate da locul potrivit fiecăruia dintre momentele sensibilului și inteligibilului, eroarea însăși găsindu-și momentul său în dezvoltarea adevăratului concret: „Singurul adevăr autentic este cel în care eroarea devine, la rândul său, adevăr prin faptul că aceasta, în ansamblul sistemului său, o plasează în epoca și locul dorite” (606). „De asemenea, poezia supremă este cea în care elementul non poetic devine și el poetic, prin faptul că, în ansamblul operei, el se enunță la momentul și în locul potrivit” (606, 607).

Cea mai înaltă provocare a poeziei este de a pricepe „în ce fel declinul și ceea ce este de fixat, sensul viu - care nu poate fi calculat - este pus în relație cu statutul calculabil”⁵. Contează deci să gândim „calculabilul” poeticului pentru a-l ridica cât de sus se poate în fața incalculabilului „sensului viu”, și prin aceasta, atât cât se poate, să-l întâmpinăm, să-i răspundem, să facem semn.

Justa sensibilitate este „cea mai bună reflexie a poetului”. „Ea este o frână („delicatețe”, „justețe”, „luciditate”) dar și un imbold (o „ardoare”) pentru spirit”; „inteligentă și voință deopotrivă” (605, 606). Pentru a se feri totuși de un exces de tandrețe, ea trebuie să se exercite „sobru”: „Acolo unde sobrietatea te părăsește, acolo este limita entuziasmului tău”. „Această sensibilitate (...) prea tandră (...) devine mortală”. „Dacă spiritul se limitează, ea devine prea intensă, luciditatea ei dispare, ea antrenează spiritul, pradă unei agitații de neînțeles în nelimitat”. Această dublă putere de „ardoare” și de „luciditate”, „inteligentă și voință deopotrivă” este singura care îi poate da poemului la un loc „delicatețe”, „îndrăzneală”, „justețe”. Ea ține tot atât de fibra sensibilă nativă cât de cultură, de judecată, de curaj, de suveranitatea pe care o cer cuvântul potrivit, cântul potrivit.

Numai filosofia, separată, se împiedică de limita internă a speculației intelectuale pure. Ea se sustrage fervorii datorate în privința concretului ca și concret, iubirii figurilor sensibile ale finitului-infinit:

„Însă înțelepții care nu se deosebesc decât prin spirit, decât într-un mod general, se întorc cu mare viteză la Ființa pură și cad într-o indiferență cu atât mai mare cu cât cred că au diferențiat (...). Ei și-au abuzat natura nearătându-i decât gradul inferior al realității, umbra realității, opoziție și diferențiere ideale, și natura lor se răzbună (...). „Iubirea, din contră, se complăce cu tandrele descoperirii” (607).

Acest protest în ceea ce privește pretențiile de inteliecție pură, separată de atenția sensibilă la concret este pretutindeni prezent la Hölderlin:

„Prin bucurie te vei strădui să înțelegi ceea ce este pur” (607) „Orice cunoaștere ar trebui să se întemeieze pe studiul Frumosului”. „Căci a câștigat mult cel care reușește să înțeleagă viața fără să aibă sutletul în doliu” (607).

„Trebuie oare ca omul să piardă în abilitate creatoare, în facultate sensibilă, ceea ce spiritul său câștigă în anvergura? Fiindcă una nu este nimic fără cealaltă!” (607). Hölderlin știe că, despărțită de mișcarea iubirii în privința infinitului sensibil al finitului-infinit, „inteligentă care nu se naște decât din necesitate este întotdeauna piezișă” (607).

Hölderlin nu neagă, el îmbrățișează, ia de mână, călăuzește. În cântul său izbucnește da-ul sacru grației ființei-în-strălucire.

Această grație este întâmpinată, refractată, de poemul just.

La el, sfidarea însăși are un ton de copilărie. Acesta îl ridică la o inocență superioară, informată de cunoașterile cele mai grave, cele mai fine, din primele până în ultimele zile.

Nu numai că poezia nu este o ramură minoră a formațiunilor limbajului, ci ea este propriu-zis limbajul care întemeiază toate limbajele, le face posibile, le comandă, le poartă. Prin ea s-a întâmplat Zeii:

„și el, veghind pe jumătate, visător de temut, Va spune, ca acei din vechime cu inima plină de trufie

Care străbăteau Asia cu fluierul lor
Că Zeii s-au născut odinioară din verbul său”⁶

Ea angajează forma a ceea ce poate fi gândit, geniul limbilor, posibilitatea lumii de a fi locuită, figurile, în ea, ale divinului precum și cele mai înalte potențialități muritoare. Ea le formează, le fasonază, le luminează, le dă o figură dezirabilă.

În epoca raționalizărilor logico-politice, Hölderlin este omul acestei cunoașteri pentru care nimic din ceea ce, dintre încercările originale ale artei, pare „finit”, „trecut”, „pierdut”, nu este niciodată sfârșit, trecut, pierdut. Cele mai vechi ecouri îl fac să fie presimțit pe cel foarte apropiat, care le ascunde ca pe o comoară dintotdeauna deja amicală.

El are gustul istoriilor lungi, profunde, al fundațiilor, al revelațiilor. „Ambiția nepotolită”⁷, de a da infinitului real contrapartida sublimă pe care o reclamă este declarată din prima tinerețe. Să ajungi la sine la nesfârșit nou și viguros este destin de poet, de vreme ce muritorii nu pot ajunge la ei înșiși în afara „vălului cuvintelor” țesut în fața „majestății vidului”. Miracolul ar fi ca, din opera lor, să se întâmple o lume, cum s-a întâmplat cu Geniul grec.

Hölderlin este la egalitate cu Heraclit, Empedocle, Sofocle, Fedra. El presimte, dincolo de moștenirea amicală a timpului său, niște lăcașe mai vechi, mereu active, apropiate, iradiante. Onoarea sa, sarcina sa vor fi să le capteze partea activă, să reînnoade firele, să țeară într-un mod nou Vechiul și Modernul, apropiatul și îndepărtatul, natalul și străinul, prietenia finitului și teribilul lipsei de măsură, „viața” și „cântul”.

Divinul se încearcă în experiența tragică a elementului infinit. Nimic nu e ca această experiență pentru a întemeia o încredere nouă în limbă, pentru a o reîntemeia, pentru a o scălda din nou într-o baie de tinerețe. Pariul pe figurile poeticului nu poate funcționa fără conștiința unui eșec probabil: resimțim soarta lor amenințată, în teamă, și aproape că am purta dinainte doliul „imposibilei” lor victorii. Doar ele, cu toate acestea, rezervă șansa unei bucurii.

Hölderlin a făcut experiența decepției politice. El a cunoscut, la douăzeci de ani, entuziasmul Rașunii modernilor. Mai târziu, rănit, va avea forța de a regăsi, mult dincolo de decepționantele hazarduri ale revoluțiilor pozitive, marile mize de recunoștință și de respect pe care le cheamă viețile muritoare.

Va rămâne mereu fidel unei anumite idei despre Justiție: cea a unei regalități strălucitoare a prietenilor dintre oameni⁸.

Poate că este singurul care a știut să împletească la asemenea înălțime prietenia cu justiția, aceste suveranități reciproce.

Cum nu a știut niciodată să piardă, în

momentele de cel mai înalt tragism, punctul de vedere al bucuriei: la Hölderlin, de la un capăt la celălalt, valoarea superioară este bucuria⁹.

Poate acesta este lucrul pe care l-am „uitat” cel mai mult: exultarea de a fi, și în focul devenirii.

Iată, cu siguranță, prima gândire modernă cu adevărat afirmativă - niciodată mușcată de ironie, ca la Nietzsche, chiar dacă la Nietzsche, prin excepție, ironia ar fi încă afirmativă, încă o generozitate.

Cele mai bune ocazii de bucurie sunt prietenia, Adevărul, Divinul.

Note:

1. Jean-Luc Nancy, *Rezistența poeziei*, William Blake & Co, 1997

2. „Fără îndoială este în natura mea să iau lucrurile prea în serios, dar Domnul fie laudat pentru asta, căci astfel nu risc să le iau prea superficial.” (Scrisoarea 32, în *Opere*, La Pléiade, 1967, p. 60).

3. Scrisoarea 33, către mamă: „Domeniul nostru [...] este de asemenea mai vast decât cel al celorlalți, căci muza începe să strâmbe din nas atunci când fii săi nu își aduc ofrandele decât pe altarul filosofiei sau al teologiei.” (ibid., p. 60)

4. Orice dezinvoltură îi este chiar interzisă : Scrisoarea 147, către Karl ; 2 nov. 1797 : „Sunt destul de opus față de gustul zilei, dar voi rămâne mereu așa de încăpățânat, și sper să-mi croiesc drum : Sunt de părerea lui Klopstock :

„Poetul care se mulțumește să se joace nu se cunoaște pe sine nici pe cititor. adevăratul cititor nu e un copil ; el vrea să-și simtă inima virilă mai degrabă decât să se amuze.”

Sau : pentru Iduna (iunie 1799?), p. 593. „Nu frivolitate rece, ci o omenie naturală, o ordine simplă și clară, concizia ansamblului - fără salturi sau bizării capricioase și afectate”.

5. în Remarci asupra lui Oedipe, pp. 951-952.

6. Empedocle, p. 474.

7. Scrisoarea 31, către Louise Nast, p. 58 : „Nu râde de mine, - (...) melancolia mea insurmontabilă - provine, dacă nu în întregime, măcar în mare parte din ambiția mea nepotolită. Odată ce ea va fi obținut ce vrea, atunci, și nu înainte, voi fi perfect vesel, mulțumit și sănătos”. Nu numai veselie și mulțumirea, dar și sănătatea vor fi puse în relație directă cu ambiția sublimă, care, pentru a oferi vreo garanție de echilibru psihic în viitor trebuie „să fi obținut ce vrea” : posteritatea poetică, genială, „scutul divin” câștigat cu „certitudine” pentru „inocență”, prietenia imediatului, „majestatea a ceea ce e adevărat”. Aceeași scrisoare : „(...) Nu e sigur că această dorință poate vreodată să se realizeze; că această ambiție - omenească, la urma urmei - va fi vreodată satisfăcută și că voi putea deci într-o zi să fiu complet vesel, complet mulțumit și sănătos”.

8. „Am trăit regește împreună”, Scrisoarea 8, către Immanuel Nast, p. 23.

9. p. 23 : „Ce bucurie nebunească mi-ar provoca simpla promisiune de a veni, oh, promite deci, dragul meu prieten - sunt sigur că îmi vei acorda cu plăcere câteva ore de bucurie” - către Nast, 26 martie 1787.

Traducere de
Letiția Ilea

flash meridian

Graham Swift și provocările secolului XXI

Virgil Stanciu

Graham Swift se numără printre cei mai apreciați romancieri britanici din generația deja vârstnică (n. 1949): romanele sale au fost traduse în peste treizeci de țări, iar două au fost ecranizate, versiunea lor filmică beneficiind de actori de prim rang, ca Helen Mirren, Jeremy Irons și Michael Caine. În plus, a primit și destule premii, la nivel național, inclusiv mult-râvnitul Man-Booker Prize pentru *Last Orders* (1996 - în românește intitulat *Ultima comandă*, tradus pentru „Polirom” de Petru Creția și Cristina Poenaru). Totuși, faima i se bazează pe romanul mai timpuriu, *Waterland* (*Fământul apelor*, traducere românească de Cristina Poenaru și Maria-Sabina Draga, Editura „Univers”, 1997), o carte care transpune în impecabili termeni ficționali perceperea istoriei mari de către omul de rând. De altfel, în toate romanele sale discursul ficțional este subtil potențat de referiri la istoria mare, prezentând realități alternative și perspective personale diverse, uneori conflictuale, asupra trecutului imediat și a condiționării prezentului de către acesta. În lumea ficțională a acestui autor “identitățile narrative”, adică, în ultimă instanță, personajele, sunt agenți ai unei rețele interactive complexe, cu trăsături individuale dezvăluite treptat, în decursul procesului de definire a identității lor intime și a identității lor publice. Trăind într-o lume imaginară, sau “narată”, dar una dependentă de cea reală, aceste personaje, extrem de variate și totuși derivate dintr-o matrice universală, sunt angajate într-o reprezentare diversificată și complexă a lumii, dezvăluind deopotrivă fațetele emotive și cognitive ale existenței și condiției umane. Realitatea este prospectată de către aceste personaje prin intermediul experienței proprii, care își asumă un rol cognitiv, proiectând totodată identitățile lor asupra realului. Proza lui Swift este populată de oameni obișnuiți, autorul fiind însă preocupat să aducă la suprafață excepționalul din străfundurile vieților aparent banale. Acest lucru îl realizează acordând personajelor libertatea de a-și relata povestea personală (dar într-o cronologie devălmășită și prin constante referiri la trecut, în formă de *flash-backs*), destinele individuale și situațiile semnificative fiind juxtapuse în vederea obținerii unui tablou mobil al colectivității. Arta narativă a lui Swift excellează prin crearea personajelor cu funcție de actanți ori de observatori, prin redarea veridică a interacțiunii dintre aceștia, manevrarea punctului de vedere, elasticizarea timpului și a spațiului, alternarea vocilor narative și, normal, întrepătrunderea discursului ficțional cu cel istoric. Comună tuturor romanelor lui Graham Swift este structura narativă ce urmărește tribulațiile unui personaj în prezent, aproximându-l însă pe acesta nu doar prin rețeaua de relații cu alte personaje, în planul imediat, ci și prin explorarea constantă a a trecutului (istorii de familie, istoria publică). Romanele propun modalități diverse de raportare la trecut, de la observatorul pasiv al istoriei din *The Sweet Shop Owner* la identitatea dialogică din *Out of This World* și la poveștile individuale suprapuse din *Last Orders*, roman incriminat, la vremea lui, pentru plagiat, datorită asemănării izbitoră cu scrierea lui Faulkner *As I Lay Dying*.

Desigur, piesele centrale din acest punct de vedere sunt *Waterland* și *Ever After*, meditații asupra posibilității și oportunității cunoașterii trecutului, care recompun istorii de familie mișcându-se în interiorul a două rame temporale, trecutul, furnizor de explicații (inclusiv de ordin genealogic) pentru prezent și prezentul, cu foarte complexe determinări ale personalității în funcție de relațiile cu Ceilalți. În *The Light of Day* (*Lumina zilei*, traducere românească de Luana Schidu, “Polirom”, 2006), autorul împrumută formula romanului polițist, narațiunea luând forma unei anchete și naratorul fiind însuși investigatorul, dar accentul, departe de a cădea pe spectaculos, este plasat pe psihologia personajelor implicate, pe nevoia de a cunoaște resorturile ascunse ale acțiunilor umane, profilul psihologic din spatele comportamentului, modul în care trecutul nedeslușit influențează, ba chiar determină, acțiunile prezente.

Consecvent interesului său pentru istorie, Graham Swift apelează și în cel mai recent roman al său, *Wish You Were Here* (2012) la un montaj psihologic menit să demonstreze modul cum persoane insignifiante sunt afectate de evenimentele cu larg ecou în viața omenirii, în cazul de față atentatul de la 11 septembrie 2001 și războiul din Irak. În centrul romanului, al cărui titlu este un vers din William Blake (“Aș vrea să fii și tu aici”, frază scrisă de protagonist, Jack, pe ilustratele trimise iubitei sale Ellie din vacanțele petrecute în tinerețe împreună cu mama și fratele său pe coasta de sud a Angliei, momente pe care le consideră cele mai fericite din viața sa), se află un cuplu de vârstă mijlocie, Jack Luxton și soția lui Ellie, care administrează un camping de rulote pe Insula Wight. Jack și fraele său mai tânăr, Tom, sunt descendenți ai unei vechi familii de fermieri din Devon care se ocupau cu creșterea vitelor; afectați de “boala vacii nebune” și de măsurile nemiloase luate pentru eradicarea acesteia, Jack and Ellie vând ferma și se refugiază în Insula Wight. Tom, fratele mai tânăr, intră ca voluntar în armată și își pierde viața în Irak (timpul narațiunii este, cu aproximație, anul 2006). Când Jack află vestea morții fratelui său Tom în Irak, se hotărăște să-l înhumeze în cimitirul de lângă vechea biserică, alături de părinții lor, iar această criză existențială

este prilejul unor lungi incursiuni mentale în trecut. Jack asistă la ceremonia de “repatriere” în Oxfordshire, urmată de o înmormântare discretă în Devon. Pe măsură ce se desfășoară călătoria lui Jack, romanul câștigă substanță prin reconstituirea vieții părinților celor doi băieți, insistând asupra sinuciderii tatălui, diagnosticat cu cancer. Implicit, la modul evocativ, dar nu nostalgic, este reconstituit un stil de viață: acela al fermierilor din Devon, ale căror tradiții sunt distruse de calamitățile timpurilor noi. După cum observă cronicarul ziarului *The New York Times*, Stacey D’Erasmus, “... mișcându-se cu grație, fără ostentație, de la un punct de vedere la altul, romanul evocă o rană psihică colectivă, exprimată prin diferite personaje, concomitent făcându-i pe oameni să se apropie unii de alții sau să se îndepărteze irevocabil, în funcție de factorii neștiuți ai sorții”. Printre cele mai mari reușite ale lui Graham Swift în acest roman se numără prezența spectrală a lui Tom, personajul fără prezență fizică, care obsedează diferite persoane în feluri diferite, rămânând însă o constantă în mintea lui Jack, în parte datorită copilăriei și tinereții comune, legăturilor de familie, suferinței de pe urma acelorași întâmplări și evenimente. Pentru Jack, Tom reprezintă calea neurmată, un alt mod de a trăi istoria comună, iar uneori el ia proporțiile unui model de urmat, al unui erou al timpului nostru.

Wish You Were Here nu are o construcție liniară; romanul este constituit din capitole scurte, la rândul-le formate din secvențe și vignete, astfel că povestea se cere reconstituită, ca într-un *jig-saw puzzle*. Prezentul se amalgamează cu trecutul pe o suprafață epică vălurită, care face dificilă, pentru cititor, înaintarea în poveste. Totuși, armătura epică este relativ simplă și evidentă după lectura câtorva zeci de pagini. Comentatorii (Benjamin Markovits în *The Guardian*) au observat înrădirea tematică a acestui roman cu *Last Orders*: ambele au ca nucleu aranjamentele făcute pentru o înmormântare, ambele investighează disoluția unui mod tradițional de viață, ambele evidențiază diferența dintre adevăruri și clișee. Virtuozitatea lui Graham Swift se regăsește în stilul discret, evocator, în capacitatea de a reda nuanțe de simțire și gândire, făcând dovada unei sensibilități și subtilități apropiate de cele ale lui Henry James, maestrul realismului psihologic, curent în care, neîndoind, se înscriu și romanele acestui singular autor.



Bill Evans (continuare)

Ioan Mușlea

În 1959, Miles se pregătește să dea lovitura cu magistralul *Kind of Blue* și își dă seama că are nevoie de Bill "ca de aer", acesta fiind singurul care se pricepea "pe de-a întregul" la un alt fel de muzică. De cum îl cheamă, pe deplin conștient că e vorba de o ocazie unică, pianistul se întoarce fără să crâcnească ori să stea pe gânduri, știind despre ce e vorba și ce anume pune la cale Miles. Trompetistul procedează în chipul cel mai ciudat: le împarte celor cinci muzicieni schițe destul de sumare, le spune câte ceva despre cum vede el lucrurile, după care îi aruncă pur și simplu în apa cea mai adâncă a „cântatului”, îi urmărește să vadă cum se descurcă și - dacă e nevoie - intervine corectând ori punând lucrurile la punct. *Kind of Blue* nu este rezultatul "cap-coadă" al unei unice sesiuni de înregistrare, ci - la fel cum se va vedea/auzi tot mai clar în anii următori - reprezintă, în fapt, rodul unei munci epuizante constând în reluarea, selectarea și mai cu seamă montarea unor episoade mai mult sau mai puțin disparate care au ajuns în cele din urmă să satisfacă atât pretențiile și convingerile (adeseori, destul de nebuloase!) ale "întunecatului magician" cât și pe cele ale fanilor.

Cândva, Bill Evans avea să povestească un episod peste măsură de bizar, datând din chiar zilele cele mai fierbinți ale celebrissimei înregistrări. Aflăm astfel cu surprindere cum Miles obișnuia să-i "dea teme acasă" și să-l "ia la întrebări" cerându-i adesea să-i spună ce "se poate scoate" din diferite combinații de acorduri. La un moment dat, pianistul și-a mâncat o noapte întreagă pentru a-i rupe gura infatutului trompetist, care - încântat de rezultat - a preluat din zbor ideile și le-a "fructificat" într-o superbă piesă care avea să se intituleze "Blue in Green". Despre rolul lui Bill n-a pomenit o vorbă, deși - în cele din urmă - s-a îndurat și la "cadorisit" cu 25 de dolari. Cam tot atunci, Miles a și "supt" de la Bill tot ce trebuia să știe în legătură cu Rahmaninov, Hacıaturian sau Ravel și Debussy, punându-se la zi cu muzica clasică de la începutul veacului XX. Undeva pe la sfârșitul anilor 50 Bill Evans se apucase deja de heroină, Miles neizbutind să-l convingă să renunțe. După *Kind of Blue*, drumurile lor s-au despărțit, Bill căutând cu înfrigurare "suflete pereche" și reorientându-se în consecință înspre formule de trio, însă nedând cu piciorul nici rolului de "sideman" în diverse grupuri. Rămân notorii prestațiile pianistului alături de Cannonball Adderley sau în grupul lui Lee Konitz.

În 1959 are loc o tentativă de trio cu basistul Jimmy Garrison, care nu a fost cine știe ce convingătoare. La scurtă vreme însă avea să se producă miracolul întâlnirii dintre Bill și tânărul basist Scott LaFaro, care avea să-l aducă în combinație și pe ritmicianul de zile mari care era Paul Motian. Noul grup avea să devină în scurtă vreme unul dintre cele mai faimoase și performante din întreaga istorie a jazzului. Cei trei cântau cu precădere standarde, dar și compoziții proprii. Ceea ce deosebea acest

grup de oricare altul era o empatie fantastică, nemaîntâlnită pe care Bill Evans o va defini cândva ca fiind legătura profundă, greu de explicat intervenind între cei trei muzicieni interesați/implicați în primul rând într-o devenire sau împlinire comună care să ducă finalmente la o stare/comunicare aproape extrasensorială. "Chiar dacă ar fi fost nevoie de un an sau doi, nota undeva Bill Evans, eram interesați mai ales în a lăsa muzica noastră să crească, să se îplinească fără nici un fel de ambiții în ce ne privea..." Miracolul s-a întâmplat, materializându-se sub forma unui splendid LP intitulat *Portrait in Jazz*. Succesul a fost uriaș, pe măsura intensității muzicii celor trei. Au început apoi turneele epuizante și în 1960 nu a mai ieșit nici un LP. Pe piață își făcuseră totuși apariția două înregistrări pirat (*The 1960 Birdland Sessions*) care se vor edita de altfel postum. Tot în 1960, trio-ul participă la *Newport Jazz Festival* pentru ca în 1961 să dea lovitura cu trei înregistrări de referință: *Explorations*, *A Night at the Village Vanguard* și *Waltz for Debby*. Este vorba - fără nici o exagerare - de înregistrări devenite legendare și considerate în unanimitate a fi unele dintre cele tulburătoare și mai intense/dense (aproape insuportabile!) momente din întreaga istorie a muzicii de jazz. Unicitatea lor constă din păcate și în faptul că sunt ultimele înregistrări ale contrabasistului Scott LaFaro care se va prăpădi în același an. Bill Evans este dărâmat și - timp de câteva luni - nu mai dă nici un semn de viață, deși într-un târziu sfârșește prin a-și reveni. Noul basist este Chuck Israels care ia parte la înregistrările cu flautistul Herbie Mann ("Nirvana") și cu ghtaristul Jim Hall, "Undercurrent". În aceeași perioadă, de unul singur, va înregistra discul *Conversation with Myself*, realizat în tehnica "overdubbing", care-i va permite să suprapună trei intervenții pianistice. Succesul e asigurat și pianistul are parte de primul său "Grammy Award".

Partea proastă era că nebunia drogurilor punea tot mai mult stăpânire pe el, împiedecându-l - nu o dată - să cânte. Cu toate astea, au rămas de pomină înregistrările intitulate *The Solo Sessions* (1963) despre care se zice că le-ar fi acceptat fiindcă, pur și simplu, nu mai avea bani de heroină. Lucrurile au mers tot mai prost până prin 1966 când contrabasistul portorician Eddie Gomez s-a dovedit a fi un alt ins providențial, izbutind să-l repună pe picioare pe pianist. În 1968, la festivalul de la Montreux, trioul Evans-Gomez-Jack de Johnette "își dă în petec" și realizează o nouă înregistrare extraordinară, intitulată *The Bill Evans Trio at Montreux*, care îi va aduce un nou Grammy. Din aceeași perioadă datează și Lp-urile *Bill Evans at the Town Hall* (1966), *Intermodulation* (1966, împreună cu același Jim Hall la ghtară și uluitorul, atotdramaticul album solo *Alone* (1968). Cu începere din 1968, pentru câțiva ani buni, omul de la tobe va fi Marty Morell. În mod surprinzător, pianistul va avea parte de un răstimp de liniște și stabilitate, găsind prilejul să exploreze și



Paul Chambers, Miles Davis & Bill Evans

posibilitățile pianului electric. În 1971 înregistrează "The Bill Evans Album", conținând atât piese "reci" cât și electrice și se pomenește cu alte două "Grammy". Urmează - tot în trio - "The Tokyo Concert" (1973) și "Since We Met" (1974), după care un ciudat și fermecător "But Beautiful" în care saxofonistul Stan Getz se alătură celor trei. Morell iese din combinație și Bill înregistrează, doar cu Gomez, două splendide albume în duo; e vorba de *Intuition* și *Montreux III*. Rareori ne va fi dat să ascultăm o asemenea dovadă de comuniune și dăruire totală, absolută!

În 1976, la tobe se va instala Eliot Zigmund. Noul trio va avea nevoie de aproape un an ca să se rodeze în ideea de interacțiune și de improvizație colectivă, urmărindu-se/tențându-se de asemenea noi experimente armonice. Rezultatele sunt fabuloase! Vă puteți bucura de ele căutându-le pe Youtube sub denumirea de *I Will Say Goodbye* și *You Must Believe in Spring*. Anul 1978 aduce o nouă schimbare: trioul va fi compus de acum din basistul Marc Johnson și bateristul Joe LaBarbera. Va fi, de altfel, ultimul ... În 1979, Bill Evans intră pentru ultima dată la o înregistrare. Noul album (care este și cel de pe urmă) se intitulează, cumva premonitoriu, *We Will Meet Again*. În septembrie 1980, Bill Evans - aflat în concert - se prăbușește peste pian și moare pe drumul spre spital

Nu pot să nu-mi aduc aminte cum, pe la începutul anilor '70, Bill Evans urma să cânte și la noi, la Sala Palatului; pornindu-se spre București, Bill fusese însă prins cu droguri pe aeroportul din Paris ori pe cel din New York; concertul însă a avut loc: doar că la pian l-am putut urmări pe fascinantul Earl Hines. "Veteranul" Hines a fost bun, însă noi am rămas de fapt cu buzele umflate ...

muzica

Omul cioplit în piatră

Mugurel Scutăreanu

Dintre fotografiile rămase de la Antonin Ciolan, una îl reprezintă cu deosebire: cea în care privește, cu pleoape muncite, undeva în dreapta sa, strângându-și buzele deasupra bărbiei hotărâte. Are ceva de granit poza aceea. Chipul cu adevărat cioplit, din Parcul Mare, nici nu se apropie ca sugestie de imaginea în două dimensiuni. Exilat la Cluj la începutul anilor '60, printr-o sentință a familiei, l-am prins pe Antonin Ciolan la pupitru însă ce-nțelegeam eu pe-atunci? N-aveam ochi pentru dirijor - mă fascinau adâncimile orchestrei simfonice, muzica aceea a sferelor, cu care scârțâitoarea mea vioară liliputană părea a nu avea nimic în comun.

Când am citit, adolescent fiind, cine fusese A. Ciolan, iarăși am trecut ușor peste rânduri: tinerii n-au cultul strămoșilor, forma aceasta de venerație se naște abia când tu însuși ești pe punctul de deveni strămoș. Cum mă apropii grăbit de răspântia cu pricina, am avut destul timp să văd cât de greu poți scăpa nemiloasei uitări și abia acum știu cum să mă uit la cei în urma cărora a rămas ceva, fie și câteva rânduri într-un colț de cronică. Despre Antonin Ciolan au rămas nu rânduri ci file și tomuri dar greu ne mai învrednicim a le da citire, spre aducere-aminte.

Nu mai știu dacă în 1983, la centenarul maestrului, împlinit în faza patologică a ceaușismului, s-a vorbit de muzicianul-ctitor însă sunt aproape sigur că în 1993 și în 2003 s-a trecut în fugă peste comemorări. De-abia în acest ianuarie, la 130 de ani de la naștere, Clujul i-a închinat un concert omagial, la Opera Națională Română. Bine și-acolo, cu orchestrele ambelor scene lirice din urbe, reunite sub bagheta maestrului Petre Sbârcea, discipol al lui A. Ciolan. Bine și-acolo, mai zic o dată însă, fie-mi cu iertare, nu era cel mai potrivit loc. Magistrul moldovean, cu idealurile împlinite la Cluj, merita cel puțin un spectacol la Opera Maghiară, pe care a condus-o încă din 1948, și unul la Filarmonica Transilvania, a cărei piatră de temelie a pus-o în 1955! Am auzit (Doamne dă să fie bărfă!) că directoratul filarmonicii consideră că adevăratul întemeietor al instituției ar fi...Wilhelm Demian! Pai dacă-i așa, ar fi trebuit să se aleagă pentru concertul din 25 ianuarie numai muzică de-a lui

Vilmos (era și compozitor „fondatorul”), dirijată de József Horváth! Cel puțin ar fi demonstrat tărie în opinii, conducerea.

Concertul din 13 ianuarie a fost de bun nivel, făcut cu artiști de la ambele opere, cum spuneam, dirijat de un Petre Sbârcea cu suflet tânăr la 81 de ani și aplaudat cald de un public recunoscător - mi-am dat repede seama că sala era plină de oameni care știau unde veniseră. N-am înțeles, totuși, de ce maestrul Emil Simon (alt urmaș al lui A. Ciolan), anunțat ca *invitat de onoare*, n-a fost chemat în scenă nicio secundă?! Că drasticii veghetori în halate albe îi interzisera emoțiile podiumului pricep, însă un buchet de flori și un ropot de aplauze i se cuvneau. Când l-am zărit venind către operă, nu mi-aș fi putut închipui că am să-l văd plecând la pauză, fără ca măcar să i se fi pomenit numele! Nume mare, dintre ultimii mohicani, cum el însuși spunea cu câteva zile înainte, când ne făcuse o amabilă vizită la Radio Cluj, împreună cu maestrul Sbârcea. Nu cunosc dedesubturile, de aceea nu zic mai mult dar știu că mulți dintre cei de față au rămas, ca și mine, nedumeriți. Și dac-am ajuns la scăderi, iarăși nu mi-a plăcut că printre uverturi, arii și piese simfonice dragi omagiului, nu s-au strecurat vorbe de prețuire, înviere de fapte, semne de mândrie că avem un asemenea înaintaș. Nu puțini dintre cei prezenți îl cunoscuseră pe A. Ciolan iar sub același acoperiș hălăduiesc o droaie de actori în stare a spune cuvintele din inimă. Școala muzicală clujeană, în totul ei, este des pomenită, părinții școlii clujene de compoziție sunt și ei amintiți, măcar din când în când dar există și o școală dirijorală clujeană, întemeiată tocmai de A. Ciolan, care a dat nume ca cele de-acum rostite sau ca Emanuel Elenescu, Dinu Ianculescu, Constantin Arvinte, Ervin Acel, Liviu Comes, Ion Bogdan Ștefănescu, Erich Berghel. Și Sergiu Celibidache îl considera pe A. Ciolan drept primul său mare maestru!

Lansarea cărții *Antonin Ciolan - inegalabilul maestru al baghetei* (titlu ușurel exagerat, ca să fim întrutotul sinceri), scrisă de Gh. Mușat, trompetist de excepție, timp de 40 de ani în slujba Filarmonicii din Cluj, lansare elegant



prezentată în pauza concertului de către academicianul Cornel Țăranu, n-a umplut întrutotul golul de care vorbeam.

Antonin Ciolan n-a fost inegalabil, însă a fost un muzician profund, de școală germană (a studiat, printre alții cu Arthur Nikisch și Hans von Bülow), un cavaler al perfecțiunii, un dascăl crescător de muzicieni, care motiva frazarea, dinamica, alcătuirea formei, un om care scotea la moment din memorie părți întregi de simfonie, de pildă și le diseca la nivel de celulă, spre înțelegerea ultimului orchestrant. Avea o figură severă dar era bun ca pâinea caldă, vibra la lipsuri și suferință, știa să strecoare discret o bancnotă în buzunarul suflătorului care nu putea împinge destul aer în ancie de foame sau să-i cumpere un costum celui ce venea la repetiții ponosit, mereu în aceleași haine. Numai stăruința lui Antonin Ciolan era cioplită în piatră; sub pojghița de granit aburea suflet darnic și iubire cu carul. Așa-a întemeietorii - au de unde dăru.

Se mai întâmplă și lucruri noi sub Soare

Vervă, coeziune, suflet, rațiune - toate reunite într-o singură trăire, intensă. Aceasta a fost impresia lăsată de concertul din 18 ianuarie al Filarmonicii Transilvania din Cluj. Doi oaspeți bucureșteni - pianistul Horia Mihail (mare pianist, îndrăgostit de urbea noastră) împreună cu dirijorul Tiberiu Soare (un reputat exponent al tinerei generații de șefi de orchestră, pentru prima dată pe podium la Cluj) și un program având în prim-plan două lucruri înrudite, născute dintr-un singur motiv, de numai 4 sunete - variațiunile pe tema capriciului nr. 24 de Niccolò Paganini scrise de Serghei Rahmaninov și Witold Lutoslawski; în planul secund (cel puțin după optica majorității publicului) - Simfonia a VIII-a de A. Dvorak.

Abordând piesele pentru pian cronologic, în ciuda afișului, Horia Mihail a uns la suflet mai întâi vârsta matură, cu *Rapsodia* lui Rahmaninov (atât de îndragită, mai ales prin partea lentă, cu motivul generator în inversare), după care a adăugat peste savurosul tort post-romantic îndrăznelile de secol XX ale lui Lutoslawski și o glazură irizată, scânteietoare.

Tiberiu Soare, tânăr și neliniștit, un vulcan în zbuțiu perpetuu, s-a impus orchestrei clujene, ansamblu întinerit însă cu o atitudine sobră, circumspectă, pretențioasă - o trupă care nu te ia-n brațe numai pentru că ai temperament...

Simfonia a VIII-a de Dvorak (umbrită de transoceanica ei soră mezină), cu debutul său pentatonic, a părut tragică în *adagio* dar a surâs

imediat, în tema a II-a, ne-a invitat la un vals capricios, cu fraze de 10 măsurile(!), ca un dans slav, în partea rezervată altădată menuetului și s-a încheiat cu un *allegro* variațional, singurul element de unitate dintre cele două jumătăți ale seratei.

Din scurtele impresii pe care le-am cules la final, a reieșit că publicul clujean, după bunul său renume, remarcase toate aspectele esențiale: în primul rând, că tinerețea inundase scena dar nu oricum ci meritoriu; cunoscătorii și-au îngăduit comparații între lucrările concertante; în sfârșit, doamnele... veșnic tinere și-au declarat, sincer, romantismul fără de leac, reținând din toată serata numai *Rapsodia*, ale cărei sonorități au ilustrat scenele tumultuoase din pelicula *Undeva, cândva*.

În sinteză, remarcabil concertul filarmonicii din 18 ianuarie: bine condus, bine cântat, bine primit.

Baletul magic

Alba Simina Stanciu

Baletul *Spărgătorul de nuci* al lui Piotr Ilici Ceaikovski este cea mai recentă producție a Operei Naționale Române din Cluj-Napoca. Spectacolul este un veritabil decupaj din realitate, oferă un autentic moment de evadare din cotidian, recrează cu artizmativitate *ethos*-ul copilăriei, al magiei.

Concepția vizuală a cadrului întregului spectacol „suportă” cu reținere nenumăratele evenimente spectaculare, situațiile dramatice, narativul, expresia, „clasicitatea” dansului, gestul și pantomima. Ca întotdeauna, scenograful Valentin Codoiu asigură un festin vizual care îmbină picturalitatea cu eficiența, teme cromatice ce redau strălucirea magică a serii de Crăciun (momentul în care se desfășoară acțiunea *Spărgătorului de nuci*) sau spațiul înghețat al visului de iarnă.

În același timp, regizorul Vasile Solomon trasează cu claritate, în mod meticolos, drama muzicală în direcția unei teatralități corporale în relație organică cu accentul, tensiunea muzicală și dinamica, dar mai ales cu conflictul dramatic și nenumăratele tensiuni și relaxări armonice și dinamice bine marcate de dirijorul Horváth József. Impulsurile orchestrei, jocurile de nuanțe

și subtilitățile muzicale, „rupturile” teatrale în cursul muzical, precizia în traseele dramei, drama obținută din manevrele timbralității sunt sudate într-o coerență fluidă prin corp și sunet. Întregul edificiu de relații între mișcare, expresie și partitura lui Ceaikovski (text-subtext dramatic muzical) rezultă într-o compoziție coregrafică valoroasă teatral, axată pe perfecțiune tehnică (suduri de scene, combinații de mișcări) și cu accent pe actorie și pe personajul bine portretizat, calități datorate colaborării dintre Vasile Solomon și asistentă de coregrafie, Anca Opriș Popdan.

Balerinii Andreea Jura (Maria), o mare valoare a scenei de dans românești la ora actuală, Dan Haja (Spărgătorul de nuci), Octavian Popa Marc (Regele șobolanilor), Mayura Misawa (Zâna Dragee), întreg corpul de balet construiesc o imagine de ansamblu armonioasă, de perfecțiune a mișcării și a gestului într-o varietate de coduri de mișcare (spectacolul păpușilor mecanice din actul I, bazat pe pantomimă și pe un foarte teatral limbaj gestual, admirabilul moment al invaziei șoarecilor și lupta acestora cu soldații etc.). Alura generală (gestualitate, expresie) elimină orice urmă de agresivitate, chiar dacă tensi-



© nicu cherçiu

unea muzicală și situațională se află în climax.

Dirijorul Horváth József coordonează un discurs muzical care scoate admirabil în relief muzicalitatea, pasiunea romantică, textura teatrală timbrală a instrumentelor, efectele vizuale. Proiectează cu măiestrie întregul complex al inflexiunilor armonice, momentele speciale destinate bravurii mișcării (dansul rus, dansul chinezesc, valsul florilor etc.), morfologia muzicală către o imagine artistică sublimă, spre un tablou copleșitor al *ethos*-ului și autenticității substanței muzicale ceaikovskiene.

Prezența și răspunsul publicului foarte tânăr confirmă, ca și la celelalte spectacole de gen din repertoriul Operei Naționale Române, că dansul, magia, sublimul mișcării sunt și vor fi mereu necesare copilăriei și nu numai.

Carte cu Ilie Boca

(urmare din pagina 36)

imaginii, „livrată” în concentrate simbolice de mare impact vizual, iradiind, în același timp și o nedisimulată, jubilarie vervă narativă, de certă factură postmodernistă.

Sobru și „hâtru” deopotrivă, instalând, uneori cu gravitate extremă, alteori cu autentic umor în pânzele sale, un întreg panteon de zeități fruste, aparent generate de memoria traumatică a unei generații post-apocaliptice în căutarea unei matrici inițiale legitimizează, pictorul pare a fi, în primul rând, un iscusit regizor scenograf, preocupat să însceneze un spectacol vizual expresiv.

De o incontestabilă erudiție a privirii, pictorul mărturisește că evită să se servească de citate plastice, senzația de „deja vu” pe care o degajă multe din lucrările sale provenind, cel mai adesea, din straturi (proto)istorice mult mai adânci. Leitmotivele picturii lui Ilie Boca: portretul simbolic, masca, personajul totemic trădează o certă infuzie de sacralitate ce transcende în chip miraculos orice dogmă, restabilind conexiunea cu un *arche*-a-topic și a-temporal, o zonă privilegiată, a consubstanțialității marilor mituri întemeietoare, în care (re)cunoașterea are loc în regim epifanic.

Universul satului (natal), atât de des evocat de critica maestrului ca sursă generică, e explorat de către pictorul băcăuan, în momentele sale de racordare la transcendent, atunci când „se deschid cerurile”, dar și „baierile pământului”, realizându-se astfel o comuniune de tip șamanic între lumi, demonii, vâlvele, sufletele strămoșilor, oamenii și îngerii împărțind un același spațiu simbolic, deopotrivă absorbant și radiant, capabil să asimileze elemente ale unor culturi altere (fie ele etrusce, egiptene, nipone ori mayașe), precum și să se atuoproiecteze într-o strictă modernitate/contemporaneitate. Pictura lui Ilie Boca, pare, practic, a provoca, după cum ne semnalează, atât de plastic Dan Hăulică „straturile

depărtate ale trecutului să afluzeze într-o convergență fără prejudecăți, într-o elaborare vehementă până la visceral”, păstrând, însă, în subtext reflexele unei rațiuni trans-mundane.

Renunțând în mod explicit la o miză estetică „autistă”, Ilie Boca își mărturisește intenția de a-și dezvolta discursul plastic sub semnul unei funcționalități expresive, acesta nepierzându-și, în mod paradoxal, nimic din armonia sa funcționară. Acorduri cromatice sonore, mereu surprinzătoare, de la tonurile de pământ ale ceramicii neolitice, la patina și sobrietatea frescei bizantine, și până la integrarea unor tonuri aproape „sintetice”, coexistă într-un firesc al receptării atotintegratoare, de tip esențialmente folcloric. Compoziția, marcată de o vocație epică înadins epurată de o anecdotică mărunță, reține, în genere, un număr de gesturi apte de a figura într-o panoplie de „esențiale”, în care, însă, umorul (de o factură aparte) are rolul de „corector de aciditate”, neutralizând, din start, orice retorică deviantă ori calofilă. Invitat la o împreună-privire asupra călătoriilor sale, Ilie Boca ne surprinde mereu, evaluându-le în funcție de potențialul lor inițiativ; orice călătorie, pare a ne aminti, atent, maestrul, e o nouă „cale către sine”, schițele „în priză directă” și, în fapt, toate peisajele sale, deși încărcate de „poezia locului” sunt filtrate, mereu, prin sensibilitatea proprie, tributară unui același „acasă” răspunzător de orizontul său ontologic. *Carte(a) cu Ilie Boca* aruncă o privire „îndrăgostită” înspre „subiect”, pe care îl vede, totuși, nu doar ca entitate umană creatoare, atinsă de o genuină inspirație celestă, ci și ca „nod relațional interuman”, ca inițiator și „manager de proiect”, salutând gesturile sale de ctitorire culturală și stăruind asupra câtorva dintre cele mai cunoscute: *Saloanele Moldovei*, *Tabăra la Tescani* ori *Tabăra de Artă Naivă de la Berzunți*.

Irezistibilă invitație la un periplu confabulatoriu – minând cutumele (instalate *via Internet*) ale unei discuții ante-regizate, cu un interlocutor predictibil – rezistent la re-lectură, și fără îndoială un „mic îndreptar” necesar pentru a-ți (re)cunoaște valorile,

Carte(a) cu Ilie Boca n-ar trebui să lipsească din bibliotecile de artă contemporană românească și, mai cu seamă, din lecturile unui tânăr plastician.

Note:

*Ilie Boca s-a născut pe data de 21 februarie, anul 1937, în comuna Botoșana, județul Suceava; absolvent al Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” București, Facultatea de Arte Plastice și Decorative, clasa prof. Alexandru Ciucurencu, promoția 1967, în prezent trăiește și lucrează în municipiul Bacău. Un artist extrem de prolific, a deschis, de-a lungul timpului peste cincizeci de expoziții personale în țară, peste cincisprezece în străinătate, a participat la mai mult de douăzeci de expoziții colective în străinătate, a obținut numeroase burse și a fost onorat cu un număr impresionant de premii și distincții, dintre care amintim: 1984 Premiul Caravaggio - Roma; 1989 Premiul pentru pictură al U.A.P., România; 1990 Premiul II la Bienala Euro-Asia, Ankara; 1992 Marele premiu al Ministerului Culturii din România, la Saloanele Moldovei, Bacău - Chișinău; 1997 Marele premiu al bienalei Lascăr Viorel, Piatra Neamț; 1999 Marele premiu „George Apostu”, Bacău; 1997 Titlul de Cetățean de Onoare al localității Botoșana; 1997 Titlul de Cetățean de Onoare al Municipiului Bacău; 1999 Premiul celei de a III-a ediții a expoziției internaționale de artă plastică contemporană, Ceske Budejovice, Cehia; 2000 *Steaua României în Grad de Olifer*; 2003 Marele premiu al U.A.P. România; 2006 Marele Premiu „Mihail Grecu” al UAP din Republica Moldova la *Saloanele Moldovei*, Bacău-Chișinău; 2007 Premiul „Constantin Brâncuși” al UAP Chișinău; 2012 Titlul de Cetățean de Onoare al Județului Bacău.

**Cu toate că a debutat în Cluj-Napoca, pictorul nu a mai expus în Cluj-Napoca decât în anul 1975, la *Galeriile Tribuna*, și în 1995, la fosta *Galerie de Artă UAP Cluj*.

***Carmen Mihăileanu, *Carte cu Ilie Boca*, Editura Corgal Press, Bacău, 2012

****Textele poetice au fost semnate de: Octavian Voicu, Mihail Sabin, Ovidiu Genaru, Horia Gane, Ioan Burlacu.

*****Extrase din texte critice reprezentative, din Ion Frunzetti, Grigore V. Coban, Nicolae Argintescu-Amza, Doina Bujor, Dan Hăulică, Alexandra Titu, Constantin Prut, Andrei Pleșu, Maria-Magdalena Crișan, Pavel sușară, Negoită Lăptoiu, Radu Ionescu, Tudor Octavian, Traian Mocanu, Dan Grigorescu, Valentin Ciucă, Mircea Țoca, Virgil Mocanu, Mircea Oliv, Constantin Doroftei, Radu Mareș, George Bălăiță, Constantin Călin, Ovidiu Genaru, Ion Drăgănoiu, Constantin Donea.

teatru

Iubiri visate, vieți ratate,
ghidușii...

Claudiu Groza



Adam și Eva

Foto: Adi Bulboacă

Timișoara a fost pentru mine prima haltă a anului teatral 2013. La mijlocul lui ianuarie am văzut trei din cele mai recente producții ale celor trei teatre de pe Bega.

Dragostea copilăroasă. Proiectul regizorului Alexander Hausvater de a dramatiza și înscena atipicul roman al lui Liviu Rebreanu, *Adam și Eva*, mi s-a părut extrem de tentant încă de când am aflat de el, în toamna trecută. Povestea cărții mi-a rămas puternic în memorie din adolescență, prin misterul, emoția și senzualitatea pe care le emana, ca și prin farmecul exotic al reîncarnărilor celor două suflete-pereche. Spectacolul lui Hausvater de la Naționalul timișorean m-a deconcertat, într-o anumită măsură, pentru că nu era... conform cu "lectura" mea; intim, încă nu rezonaz la el, deși profesional recunosc – și certific aici – că este un spectacol articulat impecabil, jucat – cu mici excepții – foarte acurat, asamblat – regizoral, scenografic, videografic etc. – cu inteligență ingeniozitate, atingându-și, sunt convins, scopul enunțat de regizor în caietul-program, ca spectatorii să fie curioși să citească romanul lui Rebreanu.

De altfel, chiar caietul-program realizat de Codruța Popov, elegant și foarte util, mi-a lămurit demersul lui Hausvater, prin confesiunile acestuia. În locul unei abordări "senzualist-sexualiste" a narațiunii, regizorul a preferat o interpretare în cheie copilăresc-ludică, dimensiune ce marchează fiecare secvență a reprezentației. Povestea de dragoste dintre profesorul Toma Novac și Ileana, o poveste adulterină, sfârșită tragic, este pretextul refacerii traseului karmic a două suflete-pereche, ce s-au regăsit încă din epoca babiloniană, în diverse momente istorice și puncte geografice. Scenariul e ușor schematizat de Hausvater – inevitabil, aș zice, căci romanul rebrenian, nu foarte lung, are totuși o dezvoltare epică greu de transpus scenic –, redus la contextualizarea socio-istorică, interacțiunea de cuplu – ludică, cei doi eroi principali părănd mereu doi copii ce se joacă împreună, starea aceasta prevalând asupra celei erotice, ori prevestind-o –, în fine, retezat de moartea ce le e întotdeauna violentă.

Aparența scenică duce adesea cu gândul la

păpușerie, la o tentă ușor îngroșată a trăirii personajelor, întreg ansamblul contribuind la această impresie. În dreptunghiul scenei, eroii – cei din secvențele "istorice" – intră impetuos, vital, precum copiii într-un loc de joacă. Pentru câteva minute, spațiul e "ocupat" de această desfășurare de forțe dinamică, cu costume colorate și opulente, replici voioase – nu rareori romantice, însă, dar de un romantism infantil-amuzant (decorul: Adrian Damian, costumele: Adina Lățan; o să remarc "sertarele" decorului, din care intră și ies diverse personaje, întărind cumva tocmai ideea unei camere de joacă, cu jucăriile adăpostite acolo. Chiar costumele au ceva din sclipirea hainelor pentru păpuși ori pentru serbările școlare ale copiilor).

Partea video concepută de Lucian Matei are o dimensiune ilustrativă exact în aceeași linie: pe fundal apar cămile și piramide, palate orientale, cam toată gama de imagini-etichetă din cărțile ilustrate pentru copii, alături însă de alte imagini, non-figurative, picturale, care dau bună pregnanță vizuală spectacolului. Și light-designul lui Lucian Moga se aliniază aceluiași scop. Muzica creată de Adrian Enescu reușește să accentueze momentele scenice, potențându-le cu discreție, cu sunuri extrem de moderne; coregrafia Andreei Gavrilu e foarte netă, uneori chiar ușor șarjată, ilustrând și ea contextul momentelor.

Dacă secvențele "istorice" sunt susținute corect în linia concepției regizorale, un pic artificios mi s-a părut "firul roșu" al narațiunii, perioada interbelică în care viețuiesc Ileana și Toma, cam prea teatralizată/formalizată. Aici, de altfel, am sesizat și câteva stridențe în interpretarea actricească, dar n-o să insist asupra lor – replici nefiresc-peltice ori în falset, mișcări căznite, țepene.

În cea mai mare parte, însă, actorii au răspuns cu brio provocării – nu lesnicioase – a lui Hausvater. Rolurile principale sunt jucate de doi clujeni: Ramona Dumitrescu (Ileana) și Ionuț Caras (Toma), ambii savuroși în ipostaza lor de îndrăgostiți-copii, cu zâmbete care te fac să râzi, ca spectator, și entuziasme cuceritor-infantile, dar și cu o fină versatilitate ce le ușurează tranziția spre

drama iubirii mature. Un rol aparte, desprins parcă dintr-o peliculă *fantasy*, face Ion Rizea în Tudor Aleman, profesorul preocupat de teosofie și problema reîncarnării. Rizea a reușit să propună un personaj mai mult decât pitoresc, un personaj enigmatic și excentric. Nu mai puțin, Mara Opreș și-a demonstrat încă o dată, în *Femeia în negru*, un fel de povestitoare a acțiunii, uimitoarea expresivitate corporală și nervul scenic. Coregrafic am remarcat-o și pe Ana Maria Cojocaru în rolul Infirmierei. Restul echipei actricești a rezonat cu acuratețe la cerințele reprezentației, asigurând partiturile specifice ale momentelor.

Repet, *Adam și Eva* lui Alexander Hausvater nu seamănă cu viziunea mea asupra romanului lui Rebreanu. Asta însă nu contează, câtă vreme spectacolul său de la Naționalul timișorean este limpede o reușită, o lectură proaspătă, originală, inedită chiar, a unei creații clasice, o interpretare în cheie foarte personală, dar și extrem-contemporană, a unei povești de dragoste exotice. După reacția spectatorilor, cred că destui vor citi – poate cu alți ochi – și romanul.

Femei în cușca vieții. Patru femei. Patru mărturii cutremurătoare, felii crude de viață. Patru generații, aceeași poveste. Patru vieți ratate, abia a patra ieșită de sub blestemul eșecului. Aceasta ar fi cea mai sintetică prezentare a spectacolului *Gardenia* de Elzbieta Chowaniec, montat de Koltai M. Gábor la Teatrul Maghiar din Timișoara. Piesa tinerei autoare poloneze nu are nimic din elementele teatrului social atât de la modă la noi, dimpotrivă, fiecare confesiune poartă amprenta personalizării; și totuși, fiecare eroină se află în umbra Istoriei. *Gardenia* e o dovadă de talent dramaturgic, dublată de bun-simț regizoral, un ingenios minimalism plastic și virtuozitate actricească. Rezultatul? Un spectacol emoționant, puternic, agreabil și profund totodată, o oglindă a vieții în care adesea refuzăm să ne oglimdim.

Gardenia redă patru povești de viață a patru generații de femei, de la cea care, rămasă cu un copil în toiul celui de-al Doilea Război, își regăsește soțul în brațele alteia, la fiica ei, prizonieră a vremurilor și a derivei mamei sale, apoi la fiica acesteia, încarcerată la rândul ei în grija obsesivă maternă, în fine, la ultima fiică, traumatizată de existențele ce i se suprapun, capabilă însă să se desprindă din spirala parcă nesfârșită a suferinței.

Povestea e greu de rezumat în toate detaliile sale, pentru că orice viață are o sumedenie de amănunte: speranțele mici coexistă cu marile dezamăgiri, singurătatea e suportată mai ușor cu ajutorul unei sticle pline, copiii cresc chiar dacă nu sunt crescuți din scurt, sau tocmai dacă sunt crescuți așa, istoria se scurge difuz prin interstițiile existenței cotidiene, iar tu ești demiurgul meschin al vieții tale.

Niște demiurgi nepricepuți, care se joacă nesigur cu căsuțele ce le populează lumea, au fost actrițele de la Maghiarul timișorean. Tokai Andrea a întruchipat, cu forța și finețea pe care i le știm, o feminitate voluntară, dârză, ușor ironic-resemnată în fața vieții, un fel de arhetip al feminității culpabile. De altfel, prezența ei permanentă în scenă, chiar și spre final, într-o postură ludică de mumie, conotează un semn teatral. Borbély B. Emilia a redat maternitatea posesivă, feminitatea ce se caută mereu, obsedată de ordine, echilibru și rigoare. În pandant, Lőrincz Rita a restabilit entropia existenței, eșecul maternității ascuns în sticla de alcool, cedarea în fața vieții. La rândul său, Tar Mónika a exprimat, cumva simbiotic, întreaga moștenire de traume, mici triumfuri,



derdiedans

Foto: Zsolt Fehervari

renunțări și ofensive vitale, depășind-o în cele din urmă, sustrăgându-se blestematei spirale a eșecului. Patru partituri generoase, interpretate memorabil de patru actrițe stăpâne pe mijloacele lor.

Am remarcat în *Gardenia* admirabila discreție și finețe a regizorului Koltai M. Gábor, a cărui amprentă s-a simțit în detalii, în abila conducere a intrigii, fără inutile artificii și "inovații". Scenografia minimalistă a Iulianeii Vilsan – cu segmente modulare, încăperi închise cu plasă de sârmă, păpuși risipite peste tot, ca în căutarea unei copilării fericite, și mici paralelipiede cu acoperiș, la fel ca într-un oraș de jucărie, într-o viață de jucărie, în care poți să-ți repari ca în joacă greșelile – a completat fericit ansamblul acestui spectacol de mare frumusețe și delicată emoție.

Joaca cu post-it. Un alt tip de ludic, postmodern, rafinat, obraznic chiar, a caracterizat al treilea spectacol văzut la Timișoara, *derdiedans*, realizat de coregraful Florin Fieroiu la Teatrul German. Neobișnuita reprezentație este o creație de grup, la care au contribuit toți membrii echipei

– acest lucru e statuat, ghiduș, chiar în splendidul caiet-program redactat de actrița Cristina Toma (care semnează și dramaturgia, alături de Valerie Seufert) și ilustrat-conceput de Cristina Milea, autoarea scenografiei.

derdiedans e un spectacol de dans cu text, oarecum neobișnuit pentru acest gen de montări, dar și cu... onomatopoeie ce completează mișcarea scenică. Cele cinci actrițe/dansatoare – Ioana Iacob, Daniela Török, Olga Török, Silvia Török și Anne-Marie Waldeck – sunt cele mai vorbărețe: ele vorbesc despre ce "trebuie să...!" facă, în manieră superficială și gratuită, apoi vorbesc despre copii, cu replici nu mereu burgheze. Evoluția lor de grup – ce debutează, semnificativ, cu lipirea de *post-it*-uri pe suprafața scenei, ca un fel de *statement* al întregului spectacol – marchează aproape un desant, prin sincronizarea ori specularitatea mișcărilor.

Interacțiunea ulterioară cu actorii/dansatori – Franz Kattesch, Konstantin Keidel, Georg Peetz, Horia Săvescu și Radu Vulpe – transferă partea

coregrafică spre un *joc de cuplu* delicat și ferm în același timp. Apoi, scena e ocupată de băieți, iar "acțiunea" glisează către un ludic îngroșat, caricatural aproape, cu obsesii maniacale, de la omul ce pupă, țocăind sonor, mâna, piciorul celuilalt, scaunul, pantofii etc., la "șeful" care, într-o ședință ad-hoc, ține un discurs gongoric din cifre ori la secvența *gay* care e aproape un viol și la câteva alte savuroase momente în care comicul parodic și absurdul se împletesc cu mare efect teatral.

Spectacolul permite un tur de forță coregrafic al interpreților – actori de dramă ca formație, cu toții, dar excelent integrați și de un firesc cuceritor în ipostaza de dansatori – dar e structurat teatral-postmodern, totodată, ceea ce îi dă un plus de coerență și adaugă o dimensiune interesantă părții coregrafice.

Decorul Cristinei Milea a oferit un cadru foarte potrivit pentru evoluția actoricească, de la picturalul covor de scenă la fundalul alcătuit din mașini de spălat și bicicleta rotativă ce asigură efectul vizual reușit al scenei de final, foarte fină semantic, cu rochiile ce se rotesc pe o sfoară, ca un semn al jocului nesfârșit al aparențelor. Muzica lui Vlaicu Golcea a catalizat și potențat energia coregrafică într-o manieră la fel de post-modern inspirată precum întreg ansamblul.

derdiedans e un spectacol care are toată gratuitatea, dacă vreți, existenței noastre cotidiene, cu multiplele jocuri pe care le executăm grațios sau rizibil în fiecare zi, înconjurați de un amalgam de lucruri familiare până la confuzie. E meritul lui Florin Fieroiu de a fi adus lângă el o echipă de top, cu care să realizeze un spectacol remarcabil, care-și merită cu prisosință prezentarea în festivaluri, nu doar de dans. E, pe de altă parte, meritul Teatrului German din Timișoara că și-a deschis notabil gama repertorială, lăsând loc pentru surprize plăcute și pe mai departe.

Liviu Rebreanu. Singurătatea scriitorului

(urmare din pagina 7)

„Ascultam și te priveam. *Adam și Eva* – continua glasul tău cald – este opera mea care va purta cel mai mult din ce mi-ai dat tu mai de preț, draga mea”; „Liviu meu scump, minunăția șoaptelor tale aștern în sufletul meu lumina dincolo de orice margini. Fericirea cea rară, dragostea pentru toată ființa mea, ca soarele în plină vară!”. Fără îndoială, Fanny Rebreanu nu era o femeie lipsită de educație; teatrul i-a oferit „modele” unde asemenea „monologuri” puteau fi ușor metamorfozate în fraze din intima corespondență cu soțul ei, o corespondență contaminată de cabotinism.

Să mai adăugăm la acestea insistențele lui Fanny, îndeosebi în perioada refugului lui Rebreanu la Iași (1918), îndemnând la scris, fie literatură, fie publicistică pentru ziarele bucureștene („Lasă tot și scrie pentru jurnal”. Sau: „Scrie des, scrie în fiecare zi, trimite două foiletoane pe săptămână”, p. 119).

Corespondența are incontestabilul merit, demn de subliniat, că ratifică, luminează sau completează amplele „dosare” ale operei, și unul dintre cele mai evocate exemple e dezvoltarea momentelor prime ale elaborării romanului *Adam și Eva* („...un roman atât de complicat și de



Liviu Rebreanu împreună cu soția, Fanny, și cu fetița, Puia

deosebit cum vrea să fie *Adam și Eva*”, notează Rebreanu în 1924). Leit-motivul epistolarului e, în cele din urmă, *creația* (fragmente numeroase de scrisori depun mărturie, ca în cazul romanului *Gorila*), chiar dacă *istoria familiei*, raporturile, intențiile și portretul în tușe apăsate al lui Fanny sunt de natură să incrimineze o femeie decisă să domine cu orice preț și să creeze tensiune, vrajbă și nu arareori să deconspire vulgaritatea și o ineputabilă dorință de a parveni.

Intime e departe de cunoscute volume

destinate intervenției brutale și zgomotoase în viața unor personalități din diverse domenii. Desigur, interlocutorul scriitorului e o ființă al cărei portret e ușor de descifrat și de înscris într-o serie. Nicolae Gheran a ținut, împreună cu tinerii săi colaboratori, să restituie atmosfera, climatul și scenariul unor ani; o istorie a unor oameni și a unui creator însoțit în ceasurile morții sale doar de țărani din Valea Mare...

film

Câte ceva despre singurul festival de film experimental din România

Ioan-Pavel Azap

Experimentul nu pare a sta în firea românului... cinematografic. Cineastul român preferă, de regulă, căile (de-a dreptul) bătătorite, cărora încearcă (sau nu) să le adauge, după puteri și gust, un dram din personalitatea proprie sau un strop de specific național, respectiv: filmul american de consum, deși nu neapărat de duzină (Sergiu Nicolaescu); un estetism verificat pe alte meleaguri, viscontian în speță (Mircea Veroiu); feeria muzical-coreografică cu și, dar nu numai, pentru copii (Elisabeta Bostan); clasicismul de inspirație livrescă transpus monumental pe ecran (Victor Iliu, Liviu Ciulei, Stere Gulea); actualitatea abordată din perspectiva unui mixt între *free-cinema* și realismul școlii cehe ori poloneze (Mircea Daneliuc) – și așa (nu foarte mult) mai departe. Excepțiile nu fac decât să confirme regula, și încă la pătrat: Mircea Săucan, de pildă, cel din *Meandre*, este tributar *volens nolens* Noului Val francez. Nici Noul val românesc afirmat spectaculos în ultimul deceniu nu debordează de originalitate în sensul inovării limbajului cinematografic, cea mai apropiată rudă directă a sa fiind „sărăcăciosul” neorealism italian impus în primii ani de după cel de Al Doilea Război Mondial.

A nu se interpreta rândurile de mai sus ca un reproș, departe gândul, este vorba doar de constatarea unei stări de fapt. Toți cei amintiți (nume sau „valuri”) sunt autorii unor filme importante pentru cinematografia română sau chiar mondială. În acest context, prezentat extrem de sumar (și incomplet), un festival de film experimental în România este mai mult decât binevenit. Și chiar dacă nu mai poate fi vorba despre suprarealism sau avangardă în sensul „clasicizat” al termenului, experimentul este, dincolo de originalitatea sau teribilismul demersului auctorial, și o modalitate de „înviore” a felului spectatorului de *a privi* și de *a vedea* cinematografic. Este ceea ce propune, și este singurul de acest fel din România, Festivalul Internațional de Film Experimental București / Bucharest International Experimental Film Festival (BIEFF), ajuns la finele anului trecut (20-25 noiembrie 2012) la cea de a treia ediție.

Lansat la inițiativa regizorului de film documentar și a profesorului universitar (la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”) Copel Moscu, care este și directorul Festivalului, BIEFF este organizat de Asociația Culturală și Imagine, în colaborare cu Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București și Universitatea Națională de Artă București, cu sprijinul Centrului Național al Cinematografiei. Începând cu cea de a treia ediție, președinte onorific al Festivalului este Peter Greenaway, unul dintre cei mai importanți și controversați cinești ai momentului, „vârf de lance” al cinematografului de avangardă contemporan, preocupat în filmele sale (12 lungmetraje și peste 50 de scurtmetraje) de surmontarea, ba chiar de demolarea convențiilor, a granițelor limbajului cinematografic. De altfel,

Greenaway este implicat în BIEFF încă de la prima ediție (2010), în cadrul căreia a susținut un masterclass care s-a bucurat de un succes deosebit. La ediția a doua, în 2011, a susținut la Sala Polivalentă, în premieră în România, un show VJ (visual jockey, un nou „gen” cinematografic lansat de Greenaway în 2005), constând într-un sistem VJ conceput special pentru el, respectiv o plasmă mare conectată la un ecran de control tactil, „pupitru” de la care a proiectat simultan pe 12 ecrane imagini din seria filmelor proprii *Tulse Luper*, mixate în direct în fața spectatorilor. Tot în 2011, Peter Greenaway a primit titlul de Doctor Honoris Causa al Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București.

Este aproape imposibil să comentăm cele aproape 40 de filme din competiția internațională – scurtmetraje studențești în principal, dar și filme ale unor regizori care au făcut pasul spre lungmetraj –, dat fiind spațiul limitat al acestui articol, cât și faptul că, din nefericire, publicul larg nu are acces la aceste filme, ele rulând (vorba vine, pentru că pelicula clasică începe să dispară și din lumea filmului profesionist) doar în festivaluri, sau în cadrul unor proiecții speciale destinate unui public format din specialiști ai filmului. Aș aminti aici doar faptul că în competiție au fost selectate și filme ale unor studenți de la Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca, absolut onorabile, care au făcut „figură frumoasă” în contextul dat și cred că merită să reținem aceste nume: Andreea Mădălina Țefan (*Puzzle*) și Tanczos Andras (*Road*), dar și, de la aceeași Universitate: Corina Drăgan și Cătălina Pinte (*Imaginary Borders*), Teodora Adriana Cocișiu (*Casual*), Pop Tunde (*Return to Earth*), prezenți în secțiunea specială Experimente Cinematografice Românești – Panorama. Mai menționez de asemenea, cu titlu strict informativ, câteva nume care merită toată atenția: Alexandru Căpățoiu (*7 Dreams*, România), Peter Baranowski (*Addicted*, Germania), Andrew Kavanagh (*At the Formal*, Australia), Alexei Popogrebsky (*Bloodrop*, Rusia), Hugo Chesnard (*Early Rising France*, Franța), Pedro Pires (*Hope*, Canada), Paul Negoescu (*Horizon*, România), Nicolas Provost (*Moving Stories*, Belgia), Gheorghe Preda (*The Finnish Cow*, România).

Pe lângă secțiunile amintite, BIEFF 2012 a mai oferit câteva grupaje consistente, respectiv selecțiuni din programele unor festivaluri și instituții prestigioase din sfera cinematografului experimental și a artelor vizuale: Quinzaine des réalisateurs Cannes, IDFA International Documentary Festival Amsterdam – Paradocs, Oberhausen International Short Film Festival, Centre Pompidou, Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporaines, Interior: EYE Film Institute Netherlands, Australian Experimental Cinema – Sixpackfilm.

Evenimente au fost și filmele programate în deschiderea și închiderea Festivalului, precum și o proiecție specială. În deschidere am putut vedea *Fieta* (Coreea de Sud, 2012), cel mai recent film al lui Kim Ki-duk, câștigător al Leului de Aur la Festivalul de la Veneția în 2012: „O poveste

nuanțată despre răzbunare și complicitate [...]. În această poveste ambiguă din punct de vedere moral, spectatorul este lăsat cu sarcina dificilă de a decide dacă vreunul dintre personaje merită compasiune.” (Diana Mereoiu) În închiderea Festivalului a fost programat ultimul film al lui Peter Greenaway, *Goltzius and the Pelican Company* (Olanda, 2012), prezentat astfel de Greenaway (care semnează și scenariul): „În termeni de «idei mari», filmul își propune să discute non-apologetic trei teme – erotismul în timpurile noastre, antagonismul dintre creștinism și sex și invenția unui nou mediu de comunicare. Punerea în paralel a poveștilor biblice cu acțiunea dramatică din 1590 este esențială, între cele două niveluri având loc permanente schimburi metaforice. La fel de esențială este și «discuția» cu Goltzius, care comentează asupra manufacturării aceleiași imagerii pe care el însuși o creează ca pictor și gravor, asupra tradiției iconografiei clasice a poveștilor biblice la care se referă [...]. Există cu siguranță aici un discurs despre blasfemie, moralizarea religioasă, ipocrizia sexuală și diferitele stadii ale tabuului sexual și despre felul nesatisfăcător în care toate religiile tratează ruptura aparent iremediabilă dintre credințe religioase și sexualitate.”

Dar cel mai interesant film, experimental sută la sută, a fost lungmetrajul *Keyhole* al canadianului Guy Maddin. Maddin este autodidact, pasionat de filmul mut și de literatura central europeană. Filmele sale sunt, citez din prezentarea făcută în caietul-program al Festivalului, „explorări suprarealistice ale unor situații psihosexuale, în imagini captivante și povești bizare. Contestând continuu convențiile, a fost comparat cu David Lynch la începuturile sale, datorită imaginii și atmosferei impresionante și a conținutului intenționat subversiv al filmelor sale.” Vorbind despre *Keyhole* Guy Maddin (se) mărturisește: „*Keyhole* este varianta domestică a *Odiseei* lui Homer, care nu se desfășoară peste mări și țări, ci peste covoare și podele. Un studiu poetic despre importanța emoțională a căminului pentru fiecare dintre noi, despre toate acele amintiri care bântuie fiecare colțisor al locului în care am crescut. Filmul este o autobiografie a unei case. În sfârșit, prin plasarea dramei în casa de care se leagă amintirile familiei mele ficționale, sper să identific natura iubirii pe care o purtăm cu toții caselor noastre.”

Juriul BIEFF 2012, format din: Christophe Leparc (Franța, Managing Director al Quinzaine des réalisateurs – Festivalul de la Cannes), Jonathan Pouthier (Franța, responsabil cu programele de cinema ale Muzeului Național de Artă Centre Pompidou, Paris), Francois Bonenfant (Franța, șeful catedrei de cinema și artă vizuală la Le Fresnoy), Brigitta Burger Utzer (Austria, director al Sixpackfilm, cel mai important distribuitor de cinema de avangardă și artă vizuală din Austria), Anna Abrahams (Norvegia, Project Leader Programming în cadrul Eye Film Institute Netherlands), Laurențiu Damian (România, regizor, profesor la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București), a acordat următoarele premii: Premiul Juriului – *Meteor* (Germania, 2011; r.: Matthias Muller, Christophe Girardet), Premiul pentru cea mai bună imagine: Mario Castanheira pentru filmul *The Waves* (Portugalia, 2012; r. Miguel Fonseca); Mențiune specială: *Connection Lost* (Turcia / România, 2012; r.: Paula Oneț, Manuela Borza).

Motoare sfinte

Lucian Maier

Enigmatic, domnul Oscar călătorește cu limuzina de la o programare la alta și sfârșește fiecare zi într-o altă locuință. Se trezește într-o cameră din care pătrunde într-un cinema și ajunge să contemple câteva secvențe din *The Crowd* alături de o sală înmărmurită de Măreția Vechiului Cinema, acela în care se spunea *motor, cameră, acțiune*, și, după o nouă zi de muncă, poposește într-un cartier rezidențial plin de case-clone (răspunsul dat de capitalism conceptului de *ville radieuse* al lui Le Corbusier) în care locuiesc oameni-maimuță, rezultatele unor secole de mișcare economică propulsată de motoare. *Motoare sfinte / Holy Motors* (titlul, filmul) e și o săgeată îndreptată spre (r)evoluția industrială a Occidentului inspirată de James Watt, e și o privire ironic-nostalgică spre o epocă în care cinematograful era creat cu ajutorul mașinilor, analogic, nu cu ajutorul softurilor digitale - ale căror posibilități le vedem tocmai în filmul de față, înregistrat cu ajutorul camerelor digitale Epic Red Pro.

Motoare sfinte e o intersecție între lumi - fie politice, fie cinematografice -, o intersecție inundată cu citate filmice, cu trimiteri la starea lumii globalizate, cu valuri de simboluri, replici critice, mîngîieri, violență și dragoste, pe care spectatorul e invitat să le interpreteze, să le poziționeze și repositioneze neîncetat. Totul reprezentat într-o autentică și impresionantă poetică a imaginii înregistrate digital, în care un ciine de un negru sclipitor vine pe culoar în sala de cinema și în prezența sa pe ecran simți

greutatea fiecărui pas pe care îl face; în care ai impresia că poți intra în pădurea imprimată pe un tapet; în care epoci sau genuri cinematografice diferite sînt reproduse în culoarea lor nativă; și în care privitorul călătorește în universul manipulării digitale - cum ar fi utilizarea dansului erotic al cuplului înregistrat cu ajutorul tehnicilor *motion capture* și *performance capture* în zone precum Second Life sau folosirea mișcării corporale umane în industria jocurilor video. Această îmbinare uman-avata, analogic-digital degajă o frumusețe greu de cuprins în cuvinte. Baletul erotic analogic devine luptă a unor ființe infernale digitale, transformarea fiind semnul sub care curge pelicula, precum și cinematografia sau viața, referințele constante ale proiectului imaginat de Leos Carax.

Cel mai puternic episod al proiectului e cel care îl are protagonist pe monsieur Merde, gnomul din canalele pariziene. Urițenia și Frumusețea se topesc într-o rostire acidă în care vom regăsi exotismul lumii Orientale topindu-se protectiv (sub acțiunea acidului) într-o reproducere tip Buñuel a unei picturi hristice cu tușe de Caravaggio.

Pe de altă parte, însă, finalul lui *Motoare sfinte* este deranjant de explicit, lucru pe care doar în parte îl alină încercarea de a devia intertextual, prin faptul că masca pe care o poartă Céline cînd pornește spre casă e o reverență făcută filmului *Les yeux sans visage*, cheia de lectură oferită pe tavă și o morală servită la pachet. Un aspect pe care îl înțelegem pe

parcursul relatării cinematografice e că, de-a lungul vieții, fiecare dintre noi e un domn Oscar. Jucăm cu toții roluri pe care le schimbăm în funcție de context. Fie că societatea impune anumite standarde de respectat, fie că dorim să transmitem celorlalți o idee despre noi, ajungem să fim actori prinși pe scena locală sau mondială a vieții. Faptul că în spatele domnului Oscar aflăm un repertoriu critic inspirat de conceptul jungian de *persona* e destul de limpede, de coerent reliefat prin întîlnirile pe care le are personajul poveștii lui Carax în ziua în care îi stăm alături în limuzina-cabină de machiaj.

Ori ceea ce se petrece pe ecran începînd cu lamentul muzical al lui Gérard Manset, conform căruia trăirea e de fapt o reiterare sisifică a acelorași clipe, în care, după o vreme, doar încercăm să reparăm jucăriile stricate, fură spectatorului bucuria de a clădi și reclădi istorii pe marginea peliculei. Dacă pînă aici filmul și spectatorul pot comunica, în secvențele din final filmul gîndește în locul spectatorului și asta răpește plăcerea privitorului de a visa înțelept pe marginea celor de pe ecran. E ceea ce face (la o scare mai mare) Terrence Malick în *The Thin Red Line*, spre exemplu. În timp ce prezintă luptele purtate de soldații americani pentru a elibera insula Guadalcanal, aflată sub ocupație japoneză, imaginile extraordinare care înfățișează antiteza dintre frumusețea locului și nimicnicia războiului sunt însoțite de gîndurile principalilor participanți la bătălie. Gîndurile lor exprimă ceea ce nutrește spectatorul în legătură cu cele văzute. Astfel că acesta din urmă se trezește cumva golit, exclus din sfera peliculei și din punct de vedere emoțional, și ca interlocutor, și din punct de vedere critic.

Django dezlănțuit

Ioan-Pavel Azap

Cum Quentin Tarantino nu e... frații Coen, cei care au transformat pasta într-un gen cinematografic mai autentic (uneori) decât originalul, la el „lucrătura” e la vedere, ceea ce nu înseamnă că filmele sale sunt previzibile ori că ar fi simple copii xerox ale altor pelicule. Nu, de obicei Tarantino pornește de la modele ale culturii pop pe care le îmbracă în haine noi, le dă lustru ca să pară patinate și le livrează pe piață. Și, tot de obicei, rezultatul este mai mult decât onorabil. Dacă în *Profesiuniștii crimei (Reservoir dogs, 1992)*, filmul său de debut, sau în capodopera sa *Pulp Fiction (1994)*, film care a impus în limbajul de specialitate termenul *tarantinesc*, Quentin Tarantino vădea oarecare originalitate, în (mai) toate peliculele ulterioare nu este nimic altceva decât un foarte talentat și abil imitator. Ceea ce nu deranjează atîta vreme cît autorul, de obicei și scenarist al propriilor sale filme, își asumă acest „statut”. Fără a fi un fan Tarantino, am savurat filmele sale, privindu-le cu detașarea necesară. Sigurul căruia nu i-am găsit noima a fost *Ticăloși fără glorie (Inglourious basterds, 2009)*, și cred și acum că eram îndreptățit să fiu reticent. Nimic de zis, *Ticăloși fără glorie* are secvențe, și nu puține, de-a dreptul savuroase, dar întregul seamănă Creaturii lui Frankenstein: părțile în sine sunt luate de la exemplare reușite, ansamblul funcționează însă căș. Tarantino face uz, dar mai ales abuz de referințe, citate, sugestii, trimiteri cinefile - mai mult sau mai puțin „la vedere”, mai mult sau mai puțin superficiale -, nu se sfiește să fie dulceag, se amuză pe teme ori situații grave, se joacă pînă la

plictiseală... Altfel spus, face risipă de energie și de inteligență pentru a-și afixa, ostentativ aproape, lipsa de originalitate. Trebuie spus că *Ticăloși fără glorie* este un bun divertisment, operă a unui meseriaș calificat, totul e să nu ne lăsăm amăgiți, iar gluma să se transforme în păcăleală sadea. A te extazia în fața acestui film al lui Tarantino echivalează cu a recunoaște că cinematograful a cam „rupt-o în fericire”, tot ce (i-)a mai rămas fiind autoreferențialitatea, respectiv: să-și plîngă singur de milă ori să facă haz de (propriul) necaz. Și, oricît de pesimist aș fi, nu cred că lucrurile stau așa...

Din fericire, cu *Django dezlănțuit (Django unchained, S.U.A., 2012; sc. și r.: Quentin Tarantino; cu: Christoph Waltz, Jamie Foxx, Leonardo DiCaprio, Kerry Washington, Samuel L. Jackson, Don Johnson, Franco Nero, Quentin Tarantino)*, Tarantino revine la plagiatul „cinstit” cu care ne-a obișnuit, mulțumindu-se să ne ofere un spectacol cinematografic fără pretenții, dar savuros. Asta dacă nu ai stomacul prea sensibil și accepți convenția unei mari cantități de bulion livrat pe post de sînge uman. Modelul declarat și asumat îl reprezintă westernurile-spagheti italiene, dar și filme americane de serie B sau C din anii '60-'70, respectiv westernurile cu oameni de culoare, pe vremea cînd nu erau numiți afro-americani ci, onest și clar, negri. Ne aflăm pe la mijlocul secolului XIX, în Statele Unite, în ajunul Războiului Civil. Comerțul cu sclavi încă era profitabil. Mai profitabilă, dar și mai riscantă, era însă profesia de vîntător de recompense.

Dr. Schultz (Christoph Waltz) este un astfel de vîntător. Neamț de origine, este un ins cultivat, manierat, care disprețuiește sclavagismul, dar se folosește de el în limitele interesului profesional. El îl cumpără, într-un mod original, pe Django (Jamie Foxx) pentru că acesta îi poate recunoaște pe niște vechili pe capul cărora s-a pus un preț bun. Cei doi ajung parteneri, dat fiind faptul că Schultz îi face lui Django o propunere care nu poate fi refuzată: să omoare albi și să mai primească și bani pentru asta...! Nu intru în detalii pentru a nu strica plăcerea eventualilor viitori spectatori. Vreau doar să mai spun că Christoph Waltz este absolut savuros în pielea doctorului Schultz, că Jamie Foxx se descurcă onorabil, chiar dacă jocul lui este cam monoton, în pielea lui Django, că Don Johnson face o bijuterie de rol secundar, că Franco Nero este vizibil în reverența pe care i-o face Tarantino, omagiindu-l într-o apariție cameo, că Samule L. Jackson face un rol suprinzător, că însuși Tarantino apare câteva secunde bune, ba chiar are și o replică, două... Singurul care o ia prin bătălii este Leonardo DiCaprio, cu o prestație care are toate șansele să-i aducă încă o Zmeură de Aur (un fel de Oscar pe dos, acordat pentru cele mai proaste interpretări) după cea binemeritată pentru rolul din *Omul cu masca de fier (The Man in the Iron Mask, S.U.A., 1998; r. Randall Wallace)*. Altfel, cele două ore și jumătate ale filmului trec aproape pe nesimțite, ceea ce este onorant pentru regizor și plăcut pentru spectator.

sumar

bloc-notes		
Ioan-Pavel Azap	Revista revistelor culturale	2
editorial		
Mircea Arman	Homo Oeconomicus sau despre amfibolia spiritului practic	3
dosar		
Constantin Barbu	Un document inedit despre marele Domnitor Alexandru Ioan Cuza	4
cărți în actualitate		
Irina Petraș	Octav Panco-Iași - tartine cu povești sau despre oglinda din cuvinte	5
Ștefan Manasia	Adevărata mască a lui Mopete	6
comentarii		
Ion Vlad	Singurătatea scriitorului	7
in memoriam Al. Căprariu		
Constantin Cubleșan	Arta de a fi boem	8
Vasile Igna	Mai mult decât o evocare	9
Nicolae Mocanu	Reminiscente	9
Horia Bădescu	Ilustrată din Place Pigalle	9
amfiteatru		
Laszlo Alexandru	Coincidențe stranii	10
incidențe		
Horia Lazăr	Ultimii canibali	10
remember		
Virgil Mihaiu	Lucrând în penumbră pentru antolo- gia poezilor germani din România, în anii '70-'80	12
poezia		
Alexandra Fizarnik		14
Claudiu Komartin		16
Clujul interbelic		
Petru Poantă	Studentii clujeni între războaie	17
proza		
Nicolae Iliescu	Destinul se depune torențial și ranchiunos (I)	18
interviu		
de vorbă cu prozatorul Radu Aldulescu		
"Pur și simplu, în perioadele nefaste, am muncit cu ziua pe unde și pe ce s-a nimerit și-am continuat să și scriu"		
19		
ipote(nu)ze		
Vasile Gogea	Armando Perez Valladares sau hemografia suferinței	21
eseu		
Sonia Elvireanu	Paradoxul nativului străin în propria țară (III)	22
showmustgoon		
Oana Pughineanu	Pervertirea rezistenței	23
arte		
Viorica Guy Marica	Expoziție Andreea Radu	24
metaforele nordului		
Flavia Teoc	Îngeri - copacii creșcuți pe câmpiile soarelui	25
excelsior		
Jean-Paul Michel	Despre Hölderlin (II)	26
flash meridian		
Virgil Stanciu	Graham Swift și provocările secolului XXI	28
jazz story		
Ioan Mușlea	Bill Evans (continuare)	29
muzica		
Mugurel Scutăreanu	Omul cioplit în piatră Se mai întâmplă și lucruri noi sub Soare	30
opera		
Alba Simina Stanciu	Baletul magic	31
teatru		
Claudiu Groza	Iubiri visate, vieți ratate, ghidușii...	32
film		
Ioan-Pavel Azap	Câte ceva despre singurul festival de film experimental din România	34
Lucian Maier	Motoare sfinte	35
Ioan-Pavel Azap	Django dezlănțuit	35
plastica		
Livius George Ilea	Carte cu Ilie Boca	36

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

plastica

Carte cu Ilie Boca

Livius George Ilea

Debutând încă de pe băncile Liceului de arte clujean, la îndemnul mentorului său de origine moldavă, pictorul Mircea Vremir, cu desene în revista *Tribuna*, maestrul Ilie Boca* rămâne peste ani o prezență rarisimă** pe simezele urbei someșene și un „personaj” la fel de discret reprezentat în *media* autohtonă.

Doamna Carmen Mihalache (critic de teatru, eseist, director al revistei *Ateneu*), care ne trimite „carte de departe”, din orașul lui Bacovia, ni-l redă acum pe artist printr-o binevenită *Carte cu Ilie Boca* (Editura Corgal Press, Bacău, 2012). Acest nou volum își găsește o firească așezare în continuarea demersului inițiat de autoare în 2002, *Magia amintirii - Convorbiri cu Ilie Boca****, venind în întâmpinarea publicului interesat cu o ofertă adusă la zi, alăturând ductului dialogic un bogat/variabil material complementar: imagini fotografice „de arhivă”, câteva texte poetice**** dedicate maestrului, o selecție de aprecieri critice, de mare finețe și pătrundere****, și, nu în ultimul rând numeroase reproduceri color, de această dată, în condiții grafice acceptabile.

Amplu, argumentat, simpatetic „exercițiu de admirație”, volumul se deschide cu o incursiune în laboratorul intim de creație al maestrului Boca, autoarea negociind cu nedisimulată/afectuoasă complicitate sensuri și jaloane existențiale semnificative pentru devenirea într-o artă a pictorului stabilit la Bacău.

Este o invitație la taifas mulcom, „departe de lumea dezlănțuită”, însă, paradoxal, chiar în punctul ei de maximă efervescență, acolo unde se fac și se desfac destine/universuri virtuale. Căci, da, atelierul maestrului este un „centru al lumii” pe cât de terestru, pe atât de fabulos, undeva la răspântie de drumuri și vremuri, unde oameni, duhuri și ursitoare se întâlnesc să-și golească fiecare propriul sac de „imagerii” și să pună lumea la cale, unde în spatele fiecărei imagini esențializate iscate de penelul artistului pulsează o lumină de viață veșnică și unde, la ceas de taină, amfitrionul cheamă știmatele „ne(mai)văzutului”, cercetându-le atent rostul/noima, pentru a le converti în domeniul vizibilului.

Uzând cu grație de o rafinată/prevenitoare și nu în ultimul rând persuasivă *maieutike techné* autoarea aduce în discuție câteva dintre secretele pictorului, care, departe de a fi „rețete magice” ale unei inerente *ars combinatoria*, relevă, în bună măsură, modul în care omul și artistul Ilie Boca se raportează la actul de creație plastică.

Aflăm, astfel, că maestrul Boca „pictează cu sentimentul că o ia mereu de la capăt”, nevoindu-se, de fiecare dată, să „pună început bun”, (cum ar spune Sfinții pustiei) de unde, pesemne, și senzația de proșpețime a lucrărilor sale; aflăm că pictează luptând „împotriva morții”, că își trage sevele, energia, întorcându-se către un „acasă” existențial și metafizic, interior și ancestral, depozitar al tainelor cosmice și a celor dintâi mirări ale copilăriei, cu rădăcini adânci în sfera artelor populare, ce „disting



un popor de altul, îi dau o autenticitate anume”, și unde „se găsesc proviziile de vitalitate ale unui neam”.

Fără îndoială, la „vremea mărturisirilor”, pictorul Ilie Boca se știe – și se divulgă pe sine –, ca fiind mereu în căutarea emoției/trăirii „autentice”, construind și iar construind, refuzând recursul la o rezolvare plastică superficială/facilă, evitând locurile comune ale unei proiecții imaginale „en vogue”, căutându-și mereu, cu obstinație, „sigiliul auctorial perfect”.

Asumându-și literal dictonul *nulla dies sine linea*, desenează/pictează zilnic, intrând cu ușurință în „transă creatoare”, cu pasiune și mai ales subsumându-și eforturile unei viziuni integratoare care se reflectă în coerența și funcționalitatea elementelor, în cadrul unei compoziții, vizând, însă, armonia unui întreg ciclu de lucrări, ori chiar a unei întregi expoziții: „O expoziție nu este o simplă înșiruire de tablouri. Ea trebuie să aibă o idee, ritm, surpriză. O expoziție e ca un fel de lucrare amplă, căreia trebuie să-i găsești accente, părți nuanțate, astfel ca elementele întregului să se susțină în surdina. Nimic nu trebuie să fie întâmplător. Eu, de pildă, lucrez pe cicluri, la mai multe lucrări deodată, la care revin, mai schimb câte ceva, caut mai multă expresivitate. Mi-am inventat o tehnică proprie, un grup de semne și de sisteme în care povestesc.”

Un expresionist *sui generis*, „grav în tristețe, puternic în bucurie, ușuratic în joc”, după cum inspirat îl descrie G. Bălăiță, refuzând, însă, de regulă, orice tip de încorsetări stilistice impuse/atribuite, pictorul băcăuan practică o anume asceză de factură modernistă/puristă a

(Continuare în pagina 31)

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.

