

# TRIBUNA

268



Consiliul Județean Cluj

4 lei

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



www.revistatribuna.ro

Liliana Folta (Argentina)  
*Freedom on Wheels* (detaliu) 2010

Zilele Tribuna 2013

Andrei Marga

**Întoarcerea  
la sens?**

Interviu

**George  
Banu**

Film

**Comedy Cluj  
2013**

Ilustrația numărului: Bienala Internațională de Ceramică - Cluj

# 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  
Gheorghe Boboș  
Nicolae Breban  
Nicolae Iliescu  
Andrei Marga  
Eugen Mihăescu  
Vasile Muscă  
Mircea Muthu  
D.R. Popescu  
Irinel Popescu  
Marius Porumb  
Petru Romoșan  
Florin Rotaru  
Gh. Vlăduțescu  
Grigore Zanc

**Redacția:**  
Mircea Arman  
(manager)

Claudiu Groza  
(redactor șef adjunct)  
Ioan-Pavel Azap  
Ștefan Manasia  
Oana Pughineanu  
Ovidiu Petca  
(secretar tehnic de redacție)

Aurica Tothăzan  
Maria Georgeta Marc

**Tehnoredactare:**  
Virgil Mleşniță

**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](mailto:redactia@revistatribuna.ro)  
Pagina web: [www.revistatribuna.ro](http://www.revistatribuna.ro)  
ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor  
revine în întregime autorilor



Beatriz Trepát (Argentina/France) *Forme Bleue* 2012

# Zilele Tribuna

## Cronica în imagini



# Zilele Tribuna 2013

## De la tribună....

Ani Bradea



Printr-o conjunctură fericită, am fost invitată anul acesta la zilele revistei *Tribuna* din Cluj. Evenimentul, unul controversat pe fondul tulburărilor din bucătăria internă a revistei - pe care nu o cunosc și ca atare nu mă voi pronunța - aflat la prima sa ediție, s-a desfășurat în perioada 18 - 20 octombrie 2013 în orașul de pe Someș. Clujul, județ vecin și frate cu Bihorul, întru patimi și-ntru glie, e la o aruncătură de băț distanță și la aproape trei ore de mers cu trenul denumit pompos „regio”. Culmea e că acest regio era unul de tip „săgeată”, dar una înceată rău, care a cercetat amănunțit fiecare gară și cea mai neînsemnată haltă înainte de a le pătrunde în drumul spre țintă. Chiar m-a amuzat nedumerirea unui prieten, ce m-a sunat în acest răstimp, când i-am spus că sunt într-un tren personal (regio, mă rog) de tip săgeata albastră (parcă așa e denumirea corectă). „Cum să fie o săgeată tren personal?” - așa bine, explic, îți amintești filmul *Robin Hood - prințul tâlharilor*, cu Kevin Costner și acel clip pe melodia lui Bryan Adams, în care săgeata desenează o traiectorie lentă, filmată cu încetinitorul, ei bine, așa e și în cazul acesta. Și fiindcă știam ce mă așteaptă, și fiindcă la drum nu poți pleca purtând în geantă *Jocul cu măgele de sticlă* a lui Hermann Hesse, o lectură ce nu se potrivește cu divorțul tânărului cuplu aflat la a doua progenitură, pe drum și ea, despre care vorbea cu patos și înfierare o tanti de pe bancheta de alături, ce poate fi mai potrivit decât *Dragostea durează trei ani* și spaimile de bărbat, purtate prin varii așternuturi, ale lui Frédéric Beigbeder? Controlorul a tras și el cu ochiul la copertă, în timp ce-mi căutam în portmoneu legitimația de călătorie, ei da, chiar așa s-a exprimat, că doar bilet e un termen de mult depășit. S-a întors mai târziu și s-a așezat în fața mea adresându-mi-se: „sărut-mâna, vă rog să mă scuzați că vă întrerup, dar am văzut ce citiți și legat de asta vreau să vă povestesc ce i-am spus eu unei nepoate, acum câteva săptămâni, la nunta ei. Că în primul an de căsnicie el, soțul, va asculta de ea, în cel de-al doilea ea de el, iar începând cu al treilea nu vor mai asculta niciunul de nimeni și de nimic”. Iată, mi-am spus în sinea

mea, un controlor de bilete sfătos, un adevărat gânditor propovăduindu-și propria filosofie de viață prin vagoanele prelungi și suple ale săgeților albastre. Experiența asta devenise deja interesantă și încă nu văzusem Clujul. M-a așteptat în gară un prieten până atunci virtual, unul care a trecut repede granițele realității, după aproximativ o lună de zile de tastat mesaje pe facebook și căruia îi datorez invitația la zilele *Tribuna*, scriitorul Alexandru Petria. Un personaj nonconformist, care mi-a arătat Clujul altfel, în după-amiaza zilei de vineri (programul oficial debutând doar seara la ora 20), într-un periplu pe la toate tutungeriile și locurile în care am căutat un anume tip de tutun vrac. O experiență inedită, de altfel, prilej de discuții cu și despre poezie, cu metafore presărate printre picăturile mărunte și reci, stoarse deasupra noastră dintr-un nor murdar. E clar că m-am dus la Cluj cu sufletul meu de poet la purtător, aflat pentru prima dată la o astfel de manifestare și hotărât să privesc lucrurile din acest unghi. Doar că nu a fost nevoie de vreun efort în acest sens, evenimentele au curs frumos și amezător în același timp, programul de sâmbătă nelăsând loc de plictiseală ori pauze nejustificate.

Zilele revistei *Tribuna* au debutat în seara de vineri 18 octombrie 2013 cu o cină festivă, oferită invitaților la restaurantul hotelului Belvedere, unde s-au desfășurat, de altfel, toate activitățile. Un cadru elegant, rafinat, o primire caldă din partea gazdelor, invitații fiind întâmpinați și prezentați unii altora de către managerul Mircea Arman. „Și a fost seară și a fost dimineață: ziua a doua”, primul popas, un simpozion cu tema: *Cultura română între noțiunile identitate națională și integrare europeană*. Printre cei care au luat cuvântul au fost: acad. Alexandru Boboc, acad. Nicolae Breban, profesorul Andrei Marga, criticul literar Gheorghe Grigurcu. În foamea mea de a nota fraze memorabile rostite de greii zilei, pe fila albă liniată cu roșu a agendei au rămas afirmații precum: „importante nu sunt cărțile, ci temele” - Nicolae Breban sau: „între modernitate și post-modernitate nu există o ruptură, ci o continuitate”; „un model este mai ușor de urmat decât o normă de respectat”; „poezia este un

element de stabilitate în cultură” - Alexandru Boboc, fiecare dintre acestea putându-se constitui la rândul lor în teme generoase pentru viitoare dezbateri. Programul zilei de sâmbătă a fost monopolizat de numeroase lansări de carte. Amintesc aici: Nicolae Breban - *Cânturi*, carte de poezie apărută la editura Tribuna, 2012; Mircea Arman - *Metafizica greacă*, editura Academiei & editura Tribuna, 2013; Nicolae Boboc - *Filosofie și muzică*, editura Tribuna, 2013; Andrei Marga - *Sincronizarea culturii române - un proiect*, editura Tribuna, 2013; Constantin Barbu și Paul Tudor - *Integrala manuscriselor Cantemir*, vol. 1 - 35, editura Revers, 2013 sau Iacob Altman - *Aproape totul despre criza economică*, editura Grinta, 2012, o prezentare deosebit de interesantă, întreruptă la finalul unei zile prea pline și reluată duminică, atunci când editura Grinta a mai lansat o serie de cărți, printre care și cea de proverbe comentate *Unde dai și unde crapă*, o ediție de buzunar, autor Lucian Peța, care a încântat audiența cu parodiile sale după autori celebri ai poeziei românești contemporane și nu numai. Tot duminică, Ștefan Doru Dăncuș a prezentat un proiect mai amplu al editurii *Singur*, aflat la primele volume, respectiv: *O altfel de istorie a literaturii române contemporane*, precum și alte cărți apărute la această editură în 2013. De departe apariția zilei, tonică și efervescentă, care a dat culoare prezentărilor și pauzelor dintre prezentări a fost criticul literar Alex .Ștefănescu. Aflat într-un turneu de promovare a cărții *Convorbiri cu Alex .Ștefănescu* de Ioana Revnic (în următoarea zi, acesta s-a aflat împreună cu autoarea la Oradea, unde a participat la lansarea organizată în librăria Mircea Eliade), Alex Ștefănescu a vorbit și despre *Istoria literaturii contemporane*, cartea sa apărută în 2005 la editura *Mașina de scris*, dar și despre o altă carte, apărută la aceeași editură în 2012, *Cum e să fii femeie? - dialog cu Lia Faur*, despre a cărei naștere autorul a mărturisit cu o candoare specifică: „Încă din copilărie mi-am dorit să înțeleg cum sunt alcătuite fetele, prin ce diferă de băieți. Nu era o curiozitate erotică, ci tehnică.

De-a lungul întregii vieți m-am întrebat: cum e să fii femeie? După ce am trecut de șaiszeci de ani, m-am gândit că ar fi păcat să mor fără a fi aflat un răspuns.” Figura carismatică a lui Alex Ștefănescu a dominat și masa de prânz, care a pus punct primei ediții a zilelor revistei *Tribuna*. Alex Ștefănescu, prin poveștile sale savuroase, întâmplări adevărate, cum spune: „eu niciodată nu povestesc decât ceea ce mi se întâmplă”, a generat un exod masiv de la celelalte mese spre a noastră, unde m-am bucurat de vecinătatea agreabilă a scriitoarei clujene Hanna Bota, cercul de scaune lărgindu-se continuu până când masa propriu-zisă a devenit o biată insulă la care nimeni nu mai ajungea facil.

Una peste alta, ediția 2013 a zilelor revistei *Tribuna* a fost, în viziunea mea, un eveniment reușit, o sărbătoare a culturii românești în general, care, întotdeauna, în toate formele de manifestare, e datoră a-i reuni pe slujitorii ei și a le oferi prilejul de a-și dovedi, în primul rând, că există, că sunt vii și că scriu din această postură. Spun asta cu gândul la un prieten, scriitor și profesor, care a fost întrebat la clasă de către un elev: „domnule profesor în zilele noastre mai trăiesc scriitorii?”

## Mesaj din partea Președintelui Senatului, Crin Antonescu



Parlamentul României  
Senat

Președinte

Stimați invitați ai Revistei Tribuna,  
Doamnelor și domnilor,

Îmi face o deosebită plăcere să adresez un cuvânt de încurajare și de susținere noilor direcții a revistei Tribuna cu ocazia primei ediții a *Zilelor Tribuna*. Vechea revistă înființată de Ioan Slavici, purtătoare de cuvânt și de aspirații a românismului transilvan, se prezintă astăzi într-o nouă înfățișare, având o nouă, dar în același timp, veche menire și aspirație, aceea de a fi purtătoare de standard a culturii românești din Transilvania, a valorilor ei, care sunt aceleași, mereu aceleași, cu ale tuturor românilor.

Trebuie să vă spun că primesc în fiecare lună, o dată la două săptămâni această revistă care se regăsește, mereu, pe biroul meu de la Senat. Mărturisesc, așijderea, că citesc această revistă număr de număr. Ceea ce este îmbucurător este faptul că revista Tribuna și-a schimbat nu numai conducerea, dar și înfățișarea și conținutul.

În esența ei, revista Tribuna este o revistă de cultură, nu doar o revistă literară. Cu bucurie regăsește aici, pentru prima oară după revoluție, nu numai abordări legate strict de literatură sau filosofie dar și aspecte ce țin de științele juridice, de cele medicale, de artă plastică, de istorie și, mai ales, de istoria recentă, cum ar fi de-o pildă serialul despre Crimele comunismului pe care, în calitate de istoric, îl urmăresc cu asiduitate. Nu pot să nu remarc, de asemenea, calitatea colaboratorilor și a Consiliului Consultativ al revistei, de la renumitul scriitor Acad. Nicolae Breban la fostul meu profesor Acad. Alexandru Boboc, la Acad. D.R. Popescu, Prof. dr. Andrei Marga, Prof. dr. Irinel Popescu, Prof. dr. Mircea Muthu, Prof. dr. Grigore Zanc, Prof. dr. Adrian Dinu Rachieru și alții, de o

mare valoare, pe care însă scurta mea alocuțiune nu îi va mai enumera, dar pe care, sunt convins, îi cunoașteți și îi apreciați cu toții.

Am un cuvânt de laudă și mulțumire pentru finanțatorul revistei, respectiv Consiliul Județean Cluj, cât și pentru reprezentantul acestuia domnul Horea Uioreanu cărui îi doresc să poată susține și menține la acest nivel revista Tribuna și pe mai departe.

În în același timp să îl felicit pe noul manager al revistei Tribuna domnul Av. dr. Mircea Arman, primul traducător, împreună cu Dorin Gabriel Tilișca, al lucrării fundamentale a lui Martin Heidegger *Sein und Zeit* și care a dat, în opinia mea, un nou suflu și o anvergură națională venerabilei publicații a lui Ioan Slavici.

Acestea fiind spuse, sper ca *Zilele Tribuna*, aflate la prima ediție, să își găsească în fiecare an un public tot mai numeros, invitați de o mare valoare, cum sunt cel acum prezenți, iar revista și editura Tribuna să își mențină nivelul de curând dobândit.

Mulțumesc, în sfârșit, prietenului și colaboratorului meu, domnului deputat Radu Zlati care a avut bunăvoința de a transmite acest mesaj manifestărilor Revistei Tribuna.

Succes și viață lungă *Zilelor Tribuna*!  
București, 18. 10. 2013

Crin Antonescu

Mesaj din partea ministrului Finanțelor Publice,  
Daniel Chițoiu

Mi-ar fi făcut o deosebită plăcere să pot participa la această aniversare. Sunt onorat însă, că am ocazia, ca prin intermediul colegului meu, președintele Consiliului Județean Cluj, Horia Uioreanu, să vă transmit, totuși, acest mesaj.

Mi-am construit cariera profesională în finanțe, dar am înțeles întotdeauna care este valoarea culturii. O societate nu poate prospera, decât atunci când ea este bogată cultural. Marii oameni de cultură români, cei care au creat opere inestimabile, ne-au lăsat o moștenire pe viață nouă și copiilor noștri. Patrimoniul nostru cultural trebuie valorificat, promovat și apărat. Pentru acest lucru este nevoie și de linii de finanțare. Și știu acest lucru.

Cultura trebuie sprijinită indiferent de dificultățile economice sau financiare, căci până la urmă ea rămâne, ca întotdeauna, hrana spiritului. Ca ministru de finanțe, mi-am asumat câteva obiective dificile: combaterea evaziunii fiscale și creșterea capacității de colectare la bugetul de stat, crearea de locuri de muncă și inițierea unor măsuri active de relansare economică.

Mi-am fixat aceste obiective tocmai pentru că am realizat că numai în acest fel putem dezvolta și întări politicile publice din toate celelalte domenii, cultură, sănătate și învățământ/educație, apărare națională și dezvoltarea infrastructurii etc.

Sper, din tot sufletul, să le pot duce la îndeplinire.

Vă urez succes și multă creativitate!

Cu multă prețuire,  
Daniel Chițoiu

Mesaj din partea Președintelui A.N.A.F.,  
Gelu Ștefan Diaconu

Bună ziua, doamnelor și domnilor și mulțumim pentru invitație

La această sărbătoare, eu reprezint Agenția Națională de Administrare Fiscală, instituție care se află, din aceasta vară, în ample transformări organizatorice. Nu pot să nu subliniez importanța proiectului pentru ANAF: este cel mai mare proiect al ultimilor ani și vizează însăși esența sistemului de administrare a veniturilor din România.

Avem șansa unui nou început:

În primul rând în fluidizarea relației cu mediul de afaceri, prin dezvoltarea unor servicii noi, prin introducerea standardelor de calitate, prin introducerea unor noi proceduri de administrare fiscală, mai flexibile și mai eficiente

Proiectul ne permite re tehnologizarea instituției. Investițiile în noi tehnologii, în noi aplicații dețin, de altfel, ponderea principală în bugetul proiectului.

Avem șansa investirii în propriul personal, proiectul având o bogată activitate de formare profesională.

Ne dorim ca fiscalul și modul în care acesta interacționează cu plătitorii de impozite, taxe și contribuții să fie cu totul altul la capătul celor 5 ani de implementare. Trebuie să avem o schimbare de atitudine, să promovăm o conduită integră și să atingem un alt nivel de profesionalism și competență. Nivelul de conformare trebuie să crească semnificativ iar cei care nu se conformează trebuie să fie rapid identificați și pedepsiți.

Vă întrebați poate, de ce această alocuțiune despre administrația fiscală. Pentru că, în final, toată această transformare sperăm ca va duce la o colectare mai eficientă. Și astfel, poate, se vor găsi mai multe resurse pentru acte de cultură de care să ne bucurăm cu toții.

Vă dorim și ne dorim mult succes în continuare.  
Președinte A.N.A.F.,  
Gelu Ștefan Diaconu

## Anton Dumitriu - Jurnal de idei (XIII)

### Visul și natura lui

În timpul nostru, mai ales de la apariția psihanalizei lui Freud, problema visului a fost atacată cu mijloace ceva mai subtile decât ale secolului al XIX-lea, reduse la ceea ce putea oferi pozitivismul acelei epoci.

Un psihanalist francez, Dr. R. Allendy subliniază foarte bine (în cartea lui *Les Rêves*, Paris, 1926) similitudinea absolută de caractere între vis, reverie, stare de veghe, divagații, nebunie. „Pretutindeni, scria el, vedem că funcționează aceleași mecanisme și, dacă vom descoperi în vis unele legi și un sens oarecare, acestea vor trebui să se aplice stărilor vecine”. O veche etimologie franceză face din cuvântul „rêver” echivalentul lui *errer*: a visa înseamnă a rătăci. Aceasta are loc, după psihanalisti, din cauza slăbirii controlului, voluntar și conștient, și intervenției, tocmai din cauza acestei slăbiri, a unor factori inconștienți. G. Dwelshauvers a insistat asupra faptului că în vis caracterizantă este atenția cadrului logic, datorită suspendării atenției și prin aceasta a lipsei sintezelor mentale. Ar exista astfel o subzonă a conștiinței - numită pe drept sau pe nedrept „subconștient” - unde elementele s-ar uni și despărți într-un mod foarte lax, lipsit de rigiditatea în cadrul căruia se petrec fenomenele conștiente.

Nu voi intra în alte detalii ale psihanalizei; ele sunt prea bine cunoscute. Dar așa cum este pusă problema, este clar că explicația psihanalitică presupune memoria.

Fără memorie nici un fenomen oniric nu ar putea avea loc. Elementele memoriei, păstrate în inconștient, ar izbucni, prin propria lor dinamică, datorită factorilor afectivi sau instinctuali în subconștient, unde s-ar transforma și asocia într-un mod foarte elastic, fiindcă cadrul logic, datorită controlului conștient a dispărut în somn. Explicația unui vis ar consta atunci din a găsi elementele din starea de veghe, care au putut determina astfel de transformări ale lor înseși, ca într-o oglindă sau într-un sistem de oglinzi deformante.

Aparatul psihologic format din conștient, subconștient și inconștient ar semăna atunci cu un aparat automat în care introduci o monedă și se declanșează un sistem de resorturi prin care primești un pachet. Prea simplu, nu? Mai întâi vom spune că acest aparat de produs vise pe care psihanalistii au voit să-l descopere, avea la bază lucruri care nici nu depind de memorie, nici nu sunt un produs al asociațiilor ei, controlate sau necontrolate.

Să considerăm cazul matematicianului H. Poincaré. Acesta descrie el însuși procesul descoperirii care l-a făcut celebru, anume al funcțiilor fuchsiene.

Lucrase mai mult timp la această chestiune, cu o intensitate de care numai o minte excepțională ca a lui putea fi capabilă și rezultatul era negativ. Soluția nu-i era accesibilă și atunci a părăsit această problemă. După aceasta, s-a dus să-și facă serviciul militar într-un oraș de provincie și nici nu s-a mai gândit la problema care-l preocupase, socotindu-o eliminată din preocupările lui. Când, într-o zi, brusc, pe când pune piciorul pe scara unui tramvai, fără nici o asociație cu ce-l preocupase pe el în timpul din urmă sau în ziua aceea, soluția a țâșnit brusc în conștiința lui. Nu a avut decât să se ducă acasă și să o redacteze.

O experiență asemănătoare este povestită într-

o broșură de matematicianul român G. Țițeica. Și el a avut „revelația” unei soluții, a unei probleme matematice în modul acesta.

Am trăit și eu o asemenea întâmplare într-un caz modest ca importanță matematică, dar extrem de interesant din punct de vedere psihologic. Fiind în clasa a IV-a de liceu (a VIII-a a școlii generale de astăzi), făceam algebră (primul an de algebră în liceu). Mi-am propus ca într-o săptămână să învăț întreaga carte și să fac toate problemele din ea. Ceea ce am izbutit, lucrând cam 12 ore pe zi. Totuși, între ultimele exerciții din această carte era un sistem de două ecuații cu două necunoscute, pe care am încercat să-l rezolv, cu toată ambiția, făcând un efort extraordinar. Până seara, după o muncă îndârjită, nu am putut găsi soluția, rămânând la convingerea că ceva îmi lipsea sau în înțelegerea teoriei sau în capacitatea mea intelectuală. M-am culcat și în timpul nopții am visat că eram la o tablă, pe care scrisesem sistemul de două ecuații cu două necunoscute, și pe care îl aveam în față putând a-l rezolva. Și fără nici o dificultate am făcut un „artificiu de calcul” și sistemul a fost rezolvat imediat (realitatea constase din faptul că una din ecuații era de gradul doi și care, printr-un asemenea artificiu se reducea la gradul unu; dar asemenea artificii ca și ecuațiile de gradul doi, nu se făceau în clasa a IV-a). Ceea ce a fost mai interesant a fost faptul că, emoționat în vis de găsirea soluției și trezindu-mă am notat imediat pe un caiet ce-l aveam la fereastră lângă mine, soluția găsită în vis. A doua zi am verificat totul; soluția era perfectă.

Desigur, s-ar putea da multe exemple de felul acesta sau înrudite. Ele ne pot uimi, dar în legătură cu explicarea visurilor ele pun o problemă peste care nu se poate trece: există o filieră pe care nu o cunoaștem, prin care cadrul logic este refăcut, și mai ales este făcut să funcționeze, cu rezultate pe care nu le putem obține în stare conștientă. Memoria a reținut problema în fondul ei inconștient; ea a revenit în subconștient din cauza unui element de intensitate care - în cazul lui Poincaré - s-a declanșat la o distanță considerabilă de timpul când s-a format; și în sfârșit, soluția logică a problemei față de care psihanaliza este neputincioasă.

Ceea ce mi se pare deficient în psihanaliza viselor este că nu iau în considerare decât vise banale, ale unor persoane și mai banale, și conchide că acestea sunt visurile și interpretările lor. Nu! exact trebuie să spunem: acestea sunt o clasă de visuri și interpretarea lor propusă de psihanalisti. Mai mult este exagerat. Mai întâi nici o explicație a visurilor nu poate fi valabilă dacă ea nu poate explica - prin însăși mecanismul acestei explicații - întâmplările din domeniul matematicilor pomenite mai sus. Orice cercetare științifică - și sinceră - trebuie să ia în considerare toate genurile de visuri și să le explice, pe toate printr-un același mecanism sau prin mecanisme diferite. Dar o explicație „științifică” care nu poate explica decât un soi de visuri, iar față de celelalte este neputincioasă, nu are nici o șansă obiectivă de a căpăta o autoritate serioasă.

În această privință cei antici mi s-au părut mai atenți la fenomenul visului. În *Somnium Scipionis*, Macrobius distinge 5 clase de visuri (desigur, el a preluat-o de la alții):

*Somnium* = visul, în general;

*Visio* = viziunea unor persoane sau lucruri pe care, apoi, le vom vedea în stare de veghe;

*Oraculum* = apariția unui personaj, care arată celui ce visează să facă sau să nu facă o anumită acțiune sau îi prezice ceva ce i se va întâmpla;

*Insomnium* = somn plin de grijile stării de veghe, în care persoana respectivă, parcă nu ar dormi, ci ar continua într-un fel sau altul să fie preocupată de întâmplările dinainte de somn;

*Visum* = vederea unor persoane sau lucruri înainte de a adormi complet, sau înainte de a ne deștepta cu totul, care apar nedesluite, cu aspecte, în general, deformate.

Am impresia că toate teoriile despre vise, trebuie să înceapă mai întâi, printr-o precisă clasificare a acestor fenomene psihice a căror cheie - orice s-ar spune - până acum nu s-a găsit. Sau s-a găsit explicația unor categorii de vise absolut neinteresante. Ceea ce nu spune nimic. Însăși înrudirea lor naturală, indicată de o bună clasificare, ar putea arăta natura planului psihic în care aceste fenomene se petrec, și aceasta ar constitui chiar o primă explicație a viselor.



Safiye Başar (Turcia)

Hope, 2011

**cărți în actualitate**

# Despre literatura Apusenilor

**Lucian Gruia**

Monica Grosu  
*Literatura Apusenilor, o incursiune*  
Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2013

Receptarea critică a operei create reflectă, după părerea mea, mitul lui Narcis. Scriitorul orgolios îl reprezintă pe Narcis, iar textul critic, fântâna care îi oglindește chipul. Criticul se identifică atunci cu nimfa Eco, având puterea să transfigureze/modifice chipul autorului. Un critic răuvoitor/foarte subiectiv va face ca în fântâna pe care o reprezintă recenzia sa, în locul chipului autorului să se reflecte propriul său chip. Dacă vrea să-l desființeze pe scriitor, în fântână se vor reflecta cioburile din chipul acestuia. Un critic altruist, bine intenționat și aplicat corect asupra cărții analizate (cât mai puțin subiectiv) va face ca recenzia sa să reflecte adecvat chipul autorului. Desigur și acum, ușor deformat de viziunea criticului.

Criticul și cercetătorul literar Monica Grosu, absolventă a Facultății de Litere, Filosofie și Istorie a Universității de Vest din Timișoara, face parte din această categorie privilegiată. După volumul de recenzii intitulat *Lecturi în oglindă* (Cluj-Napoca, Ed. Grinta, 2010), bine primit de critică, iată că, în anul 2013, autoarea revine în oglinda exegezelor critice nedeformate, menționate mai sus, analizând scriitori care abordează spațiul, tradițiile și specificul locuitorilor Apusenilor. Tematica fiind extrem de vastă, autoarea își intitulază demersul o incursiune, reușind să sintetizeze câteva trăsături matriciale ale viziunii scriitorilor acestei zone: vicisitudinile istoriei, dragostea pentru peisajul Apusenilor, omagierea eroilor emblematici (Avram Iancu, Horea, Cloșca și Crișan), realismul condițiilor sociale precare (în special a minerilor căutători de aur), dar și fantastic al unor credințe legate de vârtele minelor și munților.

Cartea cuprinde trei capitole: I. *Apusenii în cadrele imaginarii sociale*, II. *Profiluri literare în gestiunea timpului* și III. *Sintonii analitice*.

În primul capitol, Monica Grosu reliefează aspectele sociale specifice regiunii, decantate în decursul timpului, care au pătruns în literatura dedicată Apusenilor: "Pe acest fundal istoric, se nasc reperatele unei lumi aparte, cu bunele și relele ei, cu miturile și superstițiile specifice locului, cu nostalgiile și tentațiile muntelui, cu insolitul unor întâmplări și miraculoase tablouri de natură, și, mai presus de acestea, cu oamenii ei, trăitori pasionați ai istoriei, vieții și morții".

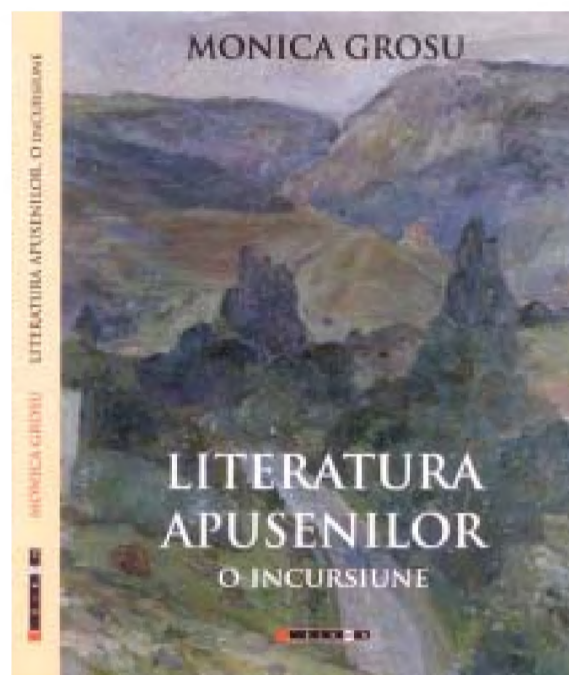
Capitolul al doilea cuprinde medalioanele scriitorilor importanți care au abordat tangențial *Literatura Apusenilor*: Liviu Rebreanu (în romanul *Crăișorul*); Eugen Uricaru (romanul istoric *1784. Vreme în schimbare*); Alexandru Ciura (volumele de schițe *Visuri trecute, Amintiri. Schițe și nuvele* etc.); Pavel Dan (nuvelele din *Urcan bătrânul*); Ovidiu Bârlea (romanul *Șteampuri pe apă*); Valer Gligan (povestirile și nuvelele din *Pe cărările copilăriei* și *Chemarea muntelui, Tainele Arieșului* etc.); Vlaicu Bârna (volumele de versuri: *Cabane albe, Brume, Turnuri, Minerii din satul lui Crișan* etc.); Maria Botiș-Ciobanu (volumele de publicistică și versuri *Țara Moșilor. Legende și credințe, Poezii* etc.); Mihai Beniuc (volumele de versuri *Cântece de pierzanie, Mărul de lângă drum* etc.);

Alexandru Brad (volumele de versuri *Liniștea zăpezilor, Dor de-acasă* etc.); Ioan Alexandru (volumul de versuri *Imnele Transilvaniei*); Vasile Copilu-Cheatră (romanul *Neamul nevoii*, versurile din plachetele *Cartea moșului, Cântecul moșilor* etc.); Carolina Ilica (versurile din volumele incluse în proiectul în derulare *Cărțile de la Vidra*); Nicolae Nicoară-Hori (volumele de versuri *Desculț prin Transilvania, Acasă* etc.); Petre Bucșa (volumele de versuri *Cetini mohorâte, Ceremonii, Melancolie policrome* etc.); George Bocșa (volumele de versuri *Animus anima, Înapoia focului* etc.) și Maria D'Alba (volumele de versuri *La marginea tăcerii, Flori de gheață, Cenușa viselor* etc.).

Comentariile critice mai ample se regăsesc în capitolul III, *Sintonii analitice*, în care sunt prezentați scriitori dedicați Apusenilor, cu date biobibliografice și cu recenzarea unora dintre cărțile lor. Vom menționa sintetic câteva dintre caracteristicile specifice acestor scriitori, așa cum le-a detectat Monica Grosu. Autoarea mai completează cu citate din criticii de renume care au analizat operele acestor scriitori: Mircea Zaciu, Mircea Popa, Ovidiu Papadima și, în special, Dumitru Micu.

Ca preot, Ion Agârbiceanu devine atent la fizionomia socială și conceptele etico-creștine. Începuturile sale literare stau sub semnul semănătorismului și poporanismului, apoi, la maturitate creatoare, realismul devine precumpănitor (romanul *Arhanghelii*, 1914, volumul de povestiri *Chipuri și icoane*. Din povestirile lui Moș Anghel, 1928). Personajele romanului, subjugate de patimi, au o descendență balzaciană. Stilul pendulează între realism aspru și mitologicul popular (cu superstițiile inerente). Ca și Slavici, Agârbiceanu este un fin observator al eternului feminin și un cântăreț fără pereche al peisajului Apusenilor.

În reportajele și poeziile sale, Geo Bogza preia din avangardismul începuturilor: starea de frondă, șocul, surpriza, spectaculosul impresionant. Nuanțele cotidianului, prelucrate de fantezia



autorului, devin expresioniste și fastuoase (reportajele din *Țara de piatră, de foc, de pământ*, 1939, volumele de versuri: *Orion*, 1976; *Paznic de far*, 1974 etc.).

Viața poetului Aron Cotruș stă sub semnul peregrinărilor, întâi prin Europa, ca diplomat, apoi autoexilat în America, de unde nostalgia perpetuă după plaiurile natale. Stilul specific se caracterizează prin: tensiune metafizică, revoltă mesianică, dezlănțuire pătimașă și nostalgia instaurată odată cu trecerea timpului (*Sărbătoarea morții*, 1915; *Minerii*, 1931; *Horia*, 1939, etc.).

Poetul boem Alexandru Andrițoiu se dovedește neotraditionalist, captivat sub aspect formal de perfecțiunea parnasiană, dar plin de patimă (*În Țara Moșilor se face ziuă*, 1953; *Cartea de lângă inimă*, 1959 – tributare, pe alocuri, proletcultismului). Volumul final instituie o stare elegiacă impresionantă (*Poezii*, 1987).

Ion Horea este un poet clasicizant, pillatian, descoperitor de rime rare, orientat mereu spre amintire (*Poezii*, 1956; *Un cântec de dragoste pentru Transilvania*, 1983; *Dealuri de lut*, 1990 etc.).

Poet tradiționalist și neoclastic, Ion Brad a fost contestat după 1989 din cauza volumelor sale tributare ideologic proletcultismului. Scriitor



Rafa Perez (Spania)

Ubre, 2012

foarte prolific, în volumele recente adoptă un ton elegiac, frământat de dorurile după sat, părinți. Ion Brad se dovedește perpetuu marcat de efemeritatea condiției umane (*Cântecele pământului natal*, 1955; *Zăpezile de acasă*, 1972; *Ora între-bărilor*, 1979; *Poezii inedite*, 2009 etc.).

Publicistica, *Printre alte mii de scrisori*, aduce informații interesante despre scriitorii aproape uitați și despre începuturile teatrului bucureștean.

Prozator și sociolog, Cornel Nistea este un critic anticomunist virulent (romanul *Ritualul bestiei*, 2008), urmărind condiția intelectualilor încarcerăți și umiliți în fostul regim. Decepțiile intelectualilor continuă și în democrația simulată de astăzi (*Întâlnirile mele cu Orlando*, 2012).

Scriitor plurivalent, poet, prozator, dramaturg și sociolog totodată, Mihai Pascaru se așează stilistic sub semnul concentrării limbajului și al umorului, sub toate aspectele sale. Ludicul liric îl atrage îndeobște, poemele cu final neașteptat din volumele *Grămada ordonată* (2009) și *Sentințe* (2011) fiind construite aproape matematic. Volumele de proză se petrec în zona natală de dealuri moldave (*Firamida. Copilăria lui Andrei Dumitru*, 2010) și în Apuseni (*Cuțitul de vânătoare*, 2011). Despre acest volum, autoarea remarcă îndreptățit că umorul negru cu care descrie întâmplările groțeste și personajele imorale alungă mitologicul.

Gheorghe Jurcă scrie poezii și proză scurtă în care se străvede „un topos sacralizat de istorie și suferință” (prozele din *Amurg în pădurea de carpeni*, 1987; poeziile din *Fământul de acasă*, 2000; *Catedrala de iarbă*, 2001 și numeroase romane). Cele 12 povestiri insolite din *Noaptea la castel* (2009) stau sub semnul erotismului fantastic, ca și *Omul cu un glonte în cap* (2010), în care realismul magic duce cu gândul la prozatorii sud-americani.

Lirismul introvertit al poetului Gheorghe Dăncilă se regăsește în peste 20 de volume semnate de acest prolific autor (*Muntele cu zei*, 1995; *Noaptea cu valve*, 2007), *Căutătorii de comori*, 2009 etc.). Poezia sa clasicizantă urmărește două teme predilecte: dragostea și sacralitatea.

Dumitru Mălin se dovedește un neoromantic cu „tânguiri simboliste”, aplecat spre reveriile produse de fascinația Apusenilor și amintiri (*Zodia mărturisitorilor*, 1982; *Ochii din copilărie*, 2001; *Muntele dintre iubiri*, 2002 etc.).

Fire aprigă, exaltată, Ion Mărgineanu șochează cu dragostea sa absolută pentru: Dumnezeu, țară și cuvânt. Original și vizionar, el se afirmă atât ca poet (*Icoane din Zarand*, 1968, *Cerneala în doliu*, 2001 etc.) și prozator (*Geamul spart al inimii*, 2011), dar și folclorist și autor de dicționare dedicate scriitorilor Apusenilor.

Poet sensibil și însingurat, Teofil Răchițeanu s-a stabilit în comuna natală dedicându-se scrisului. Stilul său arhaizant și elegiac se desfășoară între rugă și revoltă, în „nimbul sacralității” (*Elegii sub stele*, 1969; *Patimile după Iancu*, 2008 etc.).

În concluzie, Monica Grosu se dovedește o cercetătoare atentă și împătimită a literaturii noastre, cu precădere a celei ardelențești, căreia îi aparține prin naștere. Privind cărțile scriitorilor sub varii aspecte, autoarea reușește să contureze pregnant personalitatea și stilul autorilor abordați. Puțini critici literari de astăzi se apleacă atât de responsabil și cu empatie asupra textelor. În oglinda studiilor și recenziilor Monicăi Grosu, chipul scriitorilor se reflectă nedeformat.

# Schimbarea lumii și schimbările filosofiei

## Vasile Muscă

Cine cunoaște evoluția tematică a scrisului prof. Andrei Marga din ultimii câțiva ani încoace, poate constata cu ușurință creșterea constantă a interesului manifestat de lucrările sale pentru ceea ce numim problematica zilei de azi, a contemporaneității. Dovadă și recenta sa carte - *Schimbarea lumii. Globalizare, cultură, geopolitică* - apărută nu demult la prestigioasa Editură a Academiei Române.

În 1972, cunoscutul profesor al Universității Karl Eberhard din Tübingen, Walter Schulz - cunoscut mai ales prin teza sa că explicația idealistă a lumii care pornește din filosofia lui Kant își află împlinirea sa supremă nu în Hegel, ci în gândirea ultimului Schelling ca trecere dincolo de idealism („Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings”, 1975) - scotea o carte purtând provocatorul titlu *Philosophie in der veränderten Welt (Filosofia într-o lume schimbată)*. Ideea călăuzitoare a cărții este că într-o lume care este cea a „schimbării” filosofia însăși, dacă vrea să se conformeze lumii în care a apărut, nu se poate afla decât într-o permanentă schimbare, încercând să pătrundă tot mai adânc sensurile acestei lumi. Aceasta este și presupuziția din care pornesc demersurile noii cărți a prof. Andrei Marga.

Când vine prea târziu, după ce schimbările lumii s-au consumat odată cu lăsarea seriei, când bufnița Minervei și-a luat zborul (Hegel), filosofiei nu-i mai rămâne în sarcină decât o „analiză filosofică a timpului” (*die philosophische Zeitanalyse*), credea Walter Schulz. Cartea prof. Andrei Marga își propune mai mult. Ea nu se mulțumește doar să inventarieze provocările pe care „schimbarea lumii” le trimite unei filosofii care face din înțelegerea lumii în care a apărut o sarcină esențială. Prof. Marga își asumă deschis această sarcină chiar dacă, astăzi, ea a devenit deosebit de dificilă din cauza mobilității extreme a celor doi termeni implicați în discuție, o lume în schimbare și o filosofie în schimbare. În „Introducerea” la volumul pe care îl discutăm, autorul prezintă un vast program teoretic, filosofic, de a înțelege „schimbarea lumii”, cel mai temeinic din gândirea românească, realizat în câteva din piesele sale esențiale în cărți deja publicate, al cărui profil se conturează tot mai pregnant.

Semnul dominant sub care se așează lumea contemporană este o schimbare ce răstoarnă toate inerțiile, stabilitățile pe care ea părea definitiv așezată. „Schimbarea din zilele noastre nu are același sens cu fiecare dintre schimbările comparabile - scrie prof. Andrei Marga referindu-se la marile schimbări care au făcut istoria secolului al XX-lea - dar este la fel de profundă. În orice caz, a capta schimbarea din lumea de astăzi este indispensabil pentru cei care vor să acționeze cu succes în politici interne și în politică externă: decidenții administrativi de la diferitele nivele, practicienii politicii externe, reprezentanții firmelor cu acțiune transfrontalieră, persoane implicate în relațiile internaționale, cetățenii interesați”. Regimul permanentei schimbări la care este supusă lumea de azi are drept una din consecințele sale cele mai profunde, dar și mai grave, faptul că aruncă

în aer cordonul de siguranță valoric prin care omenirea caută să se asigure în fața instabilităților și nesiguranței schimbării. Statutul valorilor universale, cele care au dat până acum conținut și sens lumii sunt afectate, în primul rând, periclitându-și stabilitatea. Din stabile, cum au fost, ele devin tot mai mult mobile. Practic asistăm la falimentul acestor valori, arată anchetele volumului prof. Andrei Marga. În extrema instabilitate a lumii contemporane ale cărei ritmuri de schimbare devin tot mai intense, insulele de stabilitate sunt tot mai rare și mai mici. O contradicție ruinătoare se ivește la orizontul existenței omenești aruncând-o în îngrijorare și angoasă. Conținutul determinant al unei lumi în schimbare, instabile, este greu de așezat sub semnul unei valori stabile. Profilul moral al lumii este dat de o permanentă incertitudine, tipul de valoare caracteristic lumii de azi, în schimbare, se lasă greu de definit. Situația agravează, prin împrejurarea că unei lumi instabile, în schimbare, i se pot aplica categorii valorice contradictorii. O nesiguranță valorică generalizată ia locul siguranței de până acum. Condiția valorilor fundamentale devenind ambiguă, omul ca ființă fundamental valorică este amputat. Sfera de aplicativitate a valorilor se îngustează. Fenomenul a fost constatat de mari gânditori contemporani: Max Scheler declară că lumea în care trăim suferă de „cecitate valorică”, iar Nicolai Hartmann vorbește de o îngustare a dimensiunilor conștiinței valorilor. Prof. Andrei Marga identifică și el procesul semnalat considerându-l un adevărat „vacuum valoric”.

Urmând îndemnul nietzschean al filosofului ca „medic al civilizației”, reținut de preocuparea de a stabili și pune diagnostice epocii sale istorice, prof. Andrei Marga formulează de la începutul cărții sale patru teze (fenomenul globalizării, geopolitica, cultura, criza românească) care se constituie într-un diagnostic clar: lumea contemporană se află în cea mai gravă criză din câte a cunoscut istoria. O criză mai complexă și mai profundă decât cele anterioare. Tema crizei nu este nouă în abordarea prof. Andrei Marga. Ea a fost tratată mai înainte și în *Criză și după criză* (2010) și *Crizele modernității târzii* (2012). Se pot degaja din toate aceste contribuții pozițiile unei adevărate „filosofii a crizei” în gândirea prof. Andrei Marga, remarcabilă prin noutatea și profunzimea analizelor, claritatea și concizia gândirii, dar și eleganța formulărilor, responsabilitate, luciditate etică. Intențiile volumului trec însă dincolo de simpla constatare a prezenței crizei în viața societății contemporane. În spiritul unei cercetări realizată într-un perfect acord cu toate rigorile obiectivității, autorul nu se oprește la suprafața lucrurilor, la constatarea prezenței crizei, ci caută să identifice cauze, să determine natura adevărată a fenomenelor și, mai ales, ceea ce constituie primul articol al crezului său științific, să dezvolte conceptualizări proprii pe baza experienței istorice oferite de timpul nostru. Cei care vor citi valoroasa carte a prof. Andrei Marga se vor putea convinge direct de toate cele spuse în aceste rânduri.

# Fernando Pessoa, un romantic incurabil

Ana Ionesei

Dacă declinul unui curent artistic este circumscris unui ordin istoric firesc, opțiunea existențială corespunzătoare acestuia, fiind indisociabilă de un anumit climat psihologic, rămâne adesea inalterabilă, în ciuda posibilelor convertiri, pentru Fernando Pessoa, verva anti-romantică și spiritul romantic coexistă fără să derive dintr-o propensiune pentru evaziunea cabotină, ci alcătuiesc un romantism *sui generis*, adept al subversiunii ludice. Tocmai datorită acestei predispoziții pentru dinamica paradoxului, Pessoa își mărturisește preferința pentru clasici, ca efect al propriei apartenențe la romantism („Cu cât simt mai mult, în suflet, că aparțin romanticilor, cu atât mai mult îmi găsesc liniștea doar în lectura clasicilor.”<sup>1</sup>).

În cadrul unuia dintre eseurile sale polemice, Pessoa sesizează că prin cultul subiectivității, se procedează la dizolvarea ideaticului în afect, ceea ce subminează limita dintre sensibilitatea brută (dar sterilă) și sublimarea propriu-zisă a acesteia prin actul creator, astfel încât „primejdia romantismului vine nu din faptul că ar favoriza individualismul, ci că favorizează falsul individualism (...) E forma ce tolerează situația în care primul isteric sosit sau cel mai banal neurastenic își arogă postura de a se crede poet de îndată ce e conștient de propria-i particularitate, deși ea nu-i dă alt drept decât să se considere isteric sau neurastenicul care este.”<sup>2</sup>

Radiografia decadentei artistice pe care o schițează Pessoa și-a păstrat validitatea, prin actualitatea diferenței dintre criteriul creației autentice, înțelesă ca act de construcție, respectiv noul criteriu al artei, sentimentele, atribut comun tuturor ființelor umane.<sup>3</sup>

Ceea ce reproșea Gellu Naum romanticilor era tocmai negarea unei lumi și crearea alteia proprii, fapt care face ca sciziunea dintre cele două universuri să fie pe cât de tacită, pe atât de fermă, cu cât relația dialogică este interzisă: „Lumile sunt complet separate. Nu vom vedea din această cauză realitatea nici a uneia, nici a alteia și între aceste două lumi, separate prin ignoranța și prin opoziția eterne, luminoasa catastrofă a ciocnirii nu se va întâmpla din cauza falsificării rând pe rând a celor două aspecte.”<sup>4</sup>

Romantismul fluid al lui Pessoa este astfel construit încât rămâne racordat la principiul realității fără a-și trăda principiul plăcerii care dictează activitatea fantasmatică responsabilă pentru resemantizarea romantică a lumii, potrivit căreia cele mai banale date ale cotidianului dobândesc valențe magice. Compunând ipoteze pe seama unei oarecare broderii de la gulerul rochiei unei necunoscute din tramvai, Pessoa depășește sterilitatea unui delir de observație, racordându-se unei operații similare celei de identificare a sacrului în profan.

Cu toate că hybrisul romantic este cu atât mai blamabil cu cât ar constitui însăși „adevărul interior al naturii umane”<sup>5</sup>, așadar sursa unor potențiale accese de grandoare particulare, Pessoa însuși nu și le refuză pe acestea din urmă, însă impune o tipologie ierarhică în cadrul *profesiei de visător*. De aceea, vocația celui mai nobil visător echivalează cu actul de a visa imposibilul<sup>6</sup>, respectiv de a duce dorul tuturor lucrurilor ce n-au existat vreodată<sup>7</sup>,

ajungând până la dorul de un alt tine însuși.

Ca maestru al artei de a broda peisaje din senzații, Pessoa se dovedește adeptul acelei viziuni asupra *călătoriei* autentice, interioare, care se lipsește de mobilitate: „Dacă îmi imaginez, văd. Dacă aș călători, ce-aș putea afecta mai mult? Numai o extremă slăbiciune a imaginației poate justifica faptul că e nevoie să te deplasezi ca să simți.”<sup>8</sup>

În mod similar, Proust pleda pentru o anumită patrie necunoscută pe care artistul o caută prin operă, consubstanțială cu imperativul de a multiplica instanțele fictive ale alterității:

„Aripile, sau un alt aparat respirator care ne-ar îngădui să străbatem nemărginitul, nu ne-ar sluji la nimic, căci dacă ne-am duce pe Marte sau în Venus păstrând aceleași simțuri ele ar împrumuta aceeași înfățișare, tuturor celor văzute ca și lucrurilor de pe Pământ. Singura călătorie autentică, singura baie de Tinerete, n-ar fi să ne îndreptăm spre peisaje noi, ci să avem alți ochi, să vedem universul cu ochii altuia, a o sută alții, să vedem cele o sută de universuri pe care fiecare din ei le vede, care este fiecare din ei...”<sup>9</sup>

Romantismul așa-zis oficial acorda un rol de cinstă ironiei, constând în acea atitudine ludică generică care sub aparența disimulării gratuite, contestă tocmai o rigiditate spirituală care se vrea a rămâne tributară aparenței. Asumând ironia ca formă a paradoxului<sup>10</sup> și fără a degenera într-un ascetism megaloman, romantismul lui Pessoa își extrage exuberanța dintr-o formă de stoicism bonom



care, prin refuzul de a livra suferinței o centralitate care ar vulgariza îndurarea ei, tinde să exploateze orice conținut al trăirii în mod epicureic.

Renegând deopotrivă acțiunea ca formă a credinței și moneda de schimb a vieții formată din realitate și pandantul său, iluzionarea (ca opusă visului), Pessoa își construiește o estetică a indiferenței generată nu de insensibilitate, ci tocmai dintr-o cunoaștere superioară a sensibilității umane. Un *visător ironic* respinge idealismul sistemului,



patosul militant, pofta de acțiune și renunță (la iluzii) pentru a visa, respectiv a *ști cum să exiști prin vocea scrisă și imaginea intelectuală*.<sup>11</sup>

În acest sens, *metoda Pessoa* evită atât abolirea cotidianului, cât și adulația acestuia, astfel încât, prin abstractizare, realul devine un obiect mijlocit de studiu, un element din peisajul reprezentat de "obiectul ultim" care este sinele persoană. „Spectator ironic al meu însumi, eu n-am renunțat, totuși, niciodată, descurajat, la spectacolul vieții.”<sup>12</sup>

Statutul de spectator nu implică o pasivitate vanitoasă, ci o mobilizare a imaginației care face ca visul să înlocuiască atenția, permițând mai multor compuși onirici să se întrepătrundă fără a se confunda.

Dacă ecuația imaginației presupune o artă a inversării de roluri între gândire și sensibilitate, nu întâmplător Pessoa restituie iubirii romantice un privilegiu pe care mulți romantici nu au izbutit să-l tematizeze sau chiar să-l practice cu atâta candoare lucidă.

După cum un peisaj ireal este cu atât mai ispititor, cu cât este mai îndepărtat, instanța demnă de a fi dorită este aceea exclusiv expusă fantasmării („Femeia - sursă ideală de reverii. Nu trebuie s-o atingi.”<sup>13</sup>).

Mai mult, îndrăgostitul romantic este dator, chiar dacă idealul confruntat cu realitatea are drept efect decepția, să fie într-atât de iscusit încât, în loc să se refugieze în defetismul posibilității unei corespondențe între realitatea persoanei și atribuțiile sale ideale, să-și adecveze neobosit propriile straine fantasmatică la constituția celui *ales*: "...iubirea romantică e o cale care duce spre decepție, cu excepția cazurilor când decepția, acceptată de la bun început, hotărăște să modifice de la bun început idealul și să țeasă la fel de constant, în atelierul sufletului, noi costume care îi permit să înnoiască tot timpul înfățișarea persoanei pe care ea o îmbracă.”<sup>14</sup>

Chiar dacă există numeroase pagini în care Pessoa se adresează unei făpturi feminine adorabile și nicidecum posedate, destinatarul prin excelență al iubirii sale romantice pare a fi tocmai propria Imaginație, care face posibilă simularea iubirii până la autoconvingere.

Un alt mod prin care Pessoa rămâne romantic detașându-se de romantismul tradițional privește depășirea iluziei specifice romantismului privitoare la echivalența dintre necesar și dezirabil, substituită cu generarea unei ficțiuni de sine ca interval dintre



doă nihilități: „sunt puntea de trecere între ceea ce nu am și ceea ce nu doresc.”<sup>15</sup>

În confruntarea cu acea risipire de sine care este acțiunea, respectiv a *episodului imaginației* numit realitate, Pessoa se refugiază în eroismul privat al visului, atitudine pe care André Gide ar fi subsumat-o acelei *metode* de a consuma fantasmatic obiectul dorinței, fără diminuarea apetitului pentru acesta („Important este să găsești o metodă [sau absența unei metode] de viață care să păstreze deopotrivă savoarea obiectului și propria-ți lăcomie.”<sup>16</sup>)

Multe dintre toate aceste procedee și particularități romantice pe care le frecventează Pessoa pot fi suprapuse liniei ideatice a unui romantic „canonizat” precum Novalis, promotorul unei poetici romantice înțeleasă ca „arta de a *înstrăina în mod plăcut*”<sup>17</sup>: la ambii apare cultul depărtării drept apanaj al contemplației, precum și apetența pentru conținuturile revelatorii ale cotidianului.

Dispensându-se de excesele tipic romantice (vizionarismul retoric, spiritul desuet programatic, sentimentalismul transformat în opusul său), romantismul lui Pessoa, ca variantă a ficțiunii de Sine, își extrage autonomia estetică mizând ingenuu pe o singură carte, *Imaginația*.

**Note:**

<sup>1</sup> Fernando Pessoa, în *Cartea neliniștirii*, Ed. Humanitas, București, 2009, p. 84.

<sup>2</sup> Fernando Pessoa, „Primejdia romantismului” - Despre estetică, în *Ultimatum și alte manifeste*, Ed. Humanitas, București, 2013, p. 74.

<sup>3</sup> Fernando Pessoa, *op. cit.*, 249 (II), p. 280.

<sup>4</sup> Gellu Naum, „Medium (1945)”, în *Proză - Opere II*, Editura Polirom, Iași, 2012, p. 87.

<sup>5</sup> Fernando Pessoa, *op.cit.*, 54., p. 82.

<sup>6</sup> A se vedea fragmentul 143, ed. cit.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 92.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 451, p. 471.

<sup>9</sup> Marcel Proust, „Captiva” - vol. 2, *În căutarea timpului pierdut X*, Ed. Minerva, București, 1971, p. 112.

<sup>10</sup> Apud Ricarda Huch, „Ironia romantică”, în *Romantismul german*, Ed. Humanitas, București, 2012, *passim*.

<sup>11</sup> Fernando Pessoa, *op. cit.*, 117, p. 151.

<sup>12</sup> *Idem*, 193, p. 225

<sup>13</sup> Fernando Pessoa, *op. cit.*, 426, p. 447.

<sup>14</sup> *Ibidem*, 111, p. 146.

<sup>15</sup> *Idem*, 232, p. 265.

<sup>16</sup> André Gide, „Jurnal 1924 - 10 noiembrie”, în *Jurnal, vol. II 1914-1925*, Editura Cartier, București, 2008, p. 597.

<sup>17</sup> Novalis, „Documente berlineze (II)-856-Fragmente și studii din perioada 1799-1800, în *Între veghe și vis*, Ed. Humanitas, București, 2008, p. 399.

# Adevăr istoric versus adevăr artistic?!

## Jurnalul Mareșalului Alexandru Averescu Notițe zilnice din război (1916-1918)

Vistian Goia

Scriu despre „Jurnalul” de front al acestui „erou” al războiului de reîntregire din două motive: primul - s-au împlinit acum 100 de ani de la al Doilea Război Balcanic (1913), când Alexandru Averescu, în calitate de șef al Marelui Stat Major, a elaborat planul de luptă al armatei române; al doilea motiv - generalul este autorul unei cărți deopotrivă documentară, cu caracter istoric, și cu valențe literare, prin reflecțiile și portretele creionate unor personalități contemporane lui.

Cartea a fost tipărită în trei ediții (1935-1937), cu 62 de ilustrații în text și cu două grupaje de anexe (rapoarte militare, ordine de serviciu, scrisori, memorii, telegrame și instrucțiuni), 410 pagini.

În 1937, criticul interbelic, Vladimir Streinu, a scris o „cronică” în publicația anonimă *Gazeta* (din 6 febr.), exprimându-și senzația „întunecată și dureroasă” pe care i-au lăsat-o conținutul jurnalului, aprecierile nemiloase ale autorului asupra „generalilor-camarazi”, preocupați preponderent de cariera lor prezentă și viitoare, mai puțin de soldații români, care putrezeau în „șanțuri mocirloase” ori în „sârmele ghimpate”. În concluzie, criticul se întreabă dacă a fost bună sau rea tipărirea jurnalului, refuzând să-și exprime crezul prin afirmația: „Noi nu putem răspunde”. [1]

Se știe, „jurnalul” cuprinde, de obicei, însemnări intime, zi de zi, deci la timpul prezent, fără rememorarea unor evenimente ori stări afective încercate în trecut de către persoana respectivă. În cea mai mare parte, *Notițele zilnice* ale generalului se încadrează acestor cerințe, ele acoperă o perioadă de timp scurtă, de nici doi ani (21 august 1916 - 5 martie 1918). Dar zilele trăite atunci au fost pline de evenimente, atât pe plan intim, cât și pe cel responsabil în calitatea lui de general și comandant al Armatei a II-a.

Din „prefața” cărții (scrisă la 15 iulie 1935) aflăm câte ceva din frământările autorului privind publicarea sau nu a *Notițelor zilnice*, deci el se simțea responsabil de cele consemnate, fiind conștient că astfel de scrieri sunt publicate după moartea autorului. Însă, ceea ce l-a hotărât să-și publice „jurnalul” chiar în timpul vieții (1859-1938) a fost grija deosebită pentru păstrarea aida a celor consemnate în anii respectivi. În opinia sa, „cetitorul trebuie pus în situațiunea în care s-a găsit autorul de fapt, sub toate raporturile, în momentul când a înregistrat în carnetul său evenimentul trăit, sau pe care crede necesar să-l menționeze”. [2] Apoi, Mareșalul Averescu crede că autorului i se cere „o sinceritate absolută, dar și o neîntinată onestitate”, așadar să redea „adevărul nealterat”. Aici generalul atinge o chestiune pe cât de veche, pe atât de controversată, aceea privind adevărul istoric și cel artistic, care uneori nu sunt îndeajuns delimitate. La vremea sa, T. Maiorescu, apoi Vladimir Streinu (în scrierea citată) invocă același fapt controversat: felul cum s-a comportat în realitate împăratul Tiberius Claudius (14-37 e.n.) și cum a fost prezentat de istoricul Tacitus



Mareșalul Alexandru Averescu

în *Anale*. [3] În realitate, Tiberius ar fi fost, cum spun unii istorici, un administrator priceput, grijuliu pentru provinciile imperiului și pentru finanțele statului, având chiar calități de ostaș. Dimpotrivă, Tacitus îi subliniază mereu, ca trăsături fundamentale, următoarele: „perversitatea, cruzimea și desfrâul”. De aceea, s-a afirmat, pe drept, că Tacitus l-a judecat pe Tiberius „mai mult ca psiholog, moralist și literat decât ca istoric”. [4] Din aceste constatări inducem faptul că, de multe ori, posteritatea reține doar adevărul artistic, fără să fie preocupată de adevărul istoric, cel literar fiind mai captivant. Spre deosebire de istoric, subjugat să exprime adevărul cu privire la o personalitate sau la o colectivitate umană existentă cândva, scriitorul are libertatea să-și creeze el însuși personaje care nu sunt decât rodul ficțiunii. În acest sens, Vargas Llosa a susținut că literatura nu este decât o succesiune de „minciuni” frumos imaginate, dar care conțin acel procent de verosimilitate atât de drag cititorului.

Întorcându-ne la *Notițele* Mareșalului, remarcăm în primul rând spiritul de observație rapid și comprehensiv, o putere rară de selecție în „citirea” pe viu a realităților de pe diferite fronturi, supuse unor judecăți necruțătoare. De pildă, dezastrul rușinos de la Turtucaia s-a datorat următoarelor cauze: unități militare improvizate, încadrare slabă, ofițeri de rezervă nepricepuți, amestec excesiv, de jos în sus, în comandamentul superior. Concluzia: „începem războiul cu o pagină urâtă, care va rămânea pe veci în istoria războaielor”. (p. 22, prima ediție). Este un adevăr de necontestat.

Pe de-o parte, i se cere de către șefii Marelui





Cartier General reorganizarea trupelor de pe diferite fronturi, însă recomandările lor nu au, de multe ori, "simțul realității". Pe de altă parte, se bucură sincer când întâlnește un general de câmp profesionist, precum E. Grigorescu: "perfect orientat asupra situației tactice, liniștit și încrezător în propria lui situație".

După două luni de război, Averescu are tăria și curajul să rețină: "numeroase înfrângeri, 25% din combatanți pierduți în luptă, o parte bună din teritoriul țării pierdut, așadar nenorocirile s-au abătut mai mult pe spinarea țării decât pe cea a vinovaților". (p.73) Însuși Generalul își recunoaște vinovăția, dar mai puțină în comparație cu a altora.

Bătălia de la Mărăști, din vara anului 1917, a evidențiat talentul de strateg și tactician al Generalului Averescu, conducătorul Armatei a II-a. Atunci s-a rupt frontul, inamicul fugind din fața soldaților români. S-au eliberat 30 de sate și s-au câștigat 500 km. p. Datorită victoriei în această bătălie, generalul a căpătat aură de erou al neamului și o popularitate în rândul românilor, păstrată și după încheierea războiului.

În *Notițele zilnice* sunt consemnate fapte diverse: consecințele dureroase ale tifosului exantematic, apoi urmările revoluției din Rusia, care au constituit, pentru armata română, "o catastrofă", soldații ruși retrăgându-se treptat de pe frontul românesc. La fel, sunt consemnate jafurile, dezordinea de pe diferite fronturi. Însă, cu mintea și judecata lucidă, Averescu apreciază pozitiv dotarea și organizarea armatei germane, care a lăsat în urma retragerii ei, arme, alimente medicamente ș.a. Autorul reține și ceva insolit din conduita soldaților inamici: mărturisirea unei țărănci moldovene, care a dormit în cameră cu un soldat german, fără să se atingă de ea. Auzind, autorul jurnalului notează cu umor: "o fi fost trecut de 60 de ani!"

Sigur, multe din însemnări se referă la propria persoană. Este îngrijorat de nevoile soldaților. Pierde timp prețios, adeseori nu doarme noaptea, cu vizitele pe front ale celor din Casa Regală: regele Ferdinand, prințul Carol, regina Maria, care sunt însoțiți de oamenii politici ai vremii: Ionel Brătianu, Take Ionescu, câțiva ofițeri francezi ș.a. Cu toții vor să "contribuie", dar mai mult încurcă succesiunea normală a luptelor.

Din conduita generalului Averescu desprindem tăria caracterului, curajul afirmării unor judecăți



Alicja Bulawka-Fankidejska (Polonia)

*The Bucklers*, 2010

fără să-și menajeze partenerii. Adeseori își afirmă dorința lui francă de a nu fi pus "sub nici un fel de tutelă". Având încredere deplină în pregătirea sa militară (cu studii în Italia) și în flerul lui de comandant mereu simpatizat de subalterni și, mai ales, de simpli soldați, Mareșalul trezește invidia deopotrivă a unor oameni politici de statura lui Ionel Brătianu, a unor ofițeri francezi, sosiți să "salveze" armata română și chiar a unor colaboratori apropiați. I.G. Duca, emulul liberalului, notează în *Amintiri politice*, de mai târziu, că Al. Averescu "era preocupat exclusiv de gloria lui personală". [5] Din aceeași sursă aflăm că generalul Berthelot a cerut regelui, la un moment dat, să-i ia comanda Armatei a II-a lui Averescu, fiind cu toții deranjați de popularitatea în creștere a acestuia. E adevărat, când soldații îl recunosc, îl întâmpină cu entuziasm. Regele îi conferă ordinul "Mihai Viteazul", dar și Ionel Brătianu, și generalul Prezan au primit distincții asemănătoare.

Cu Generalul Berthelot se "înțeapă" pe tot parcursul războiului pentru că francezul "vorbește exclusiv" în interesul aliaților, fără a fi preocupat de soarta românilor. Exista, după confesiunea lui Averescu, un "conflict de idei" cu generalul francez, care-l considera pe român "francofob", în realitate, comandantul Armatei a-II-a nu era, după

propria mărturisire, decât un "filoromân". E de admirat ținuta românului, sigur pe el și pe pregătirea sa militară, fără să se lase dominat de un general de altă etnie. Astăzi, politicienii noștri se întrec în temenele în fața străinilor care ne vizitează țara cu diverse interese pecuniare.

Din *Notițele zilnice* reiese convingerea autorului că șeful liberalilor, Ionel Brătianu, îl supraveghea tot timpul pe Al. Averescu, fiind îngrijorat ca nu cumva, statura acestuia, să umbrească "opera sa politică". De aceea liberalul "inventează" un general apropiat, Iliescu, căruia, la momentul potrivit, să-i încredințeze soarta armatei române și, drept consecință, Averescu să nu aibă niciun rol important în războiul în care s-a acoperit de glorie! Din fericire, nu s-a întâmplat așa, Mareșalul Averescu a rămas cu popularitatea cunoscută și după încheierea războiului. Încercarea lui de a deveni și om politic, în perioada interbelică, a eșuat, spre deosebire de Ionel Brătianu, care atinge, pe drept, apogeul carierei lui politice.

Neuitat rămâne pentru posteritate portretul lui Averescu, creat de N. Iorga (deși acesta i-a fost un statornic adversar), după ce l-a văzut, în 1913, la Cartierul General din Corabia:

"Vagonul lui era o colecție de hărți și o bibliotecă. Acolo se deschidea întâi fereastra dimineața și ultima lumină care se stingea era în căsuța lui. Nevoile materiale ale vieții păreau să nu existe pentru el, cum existau pentru alții. (...) Nu impunea prin nimic această siluetă palidă de om slab și rece, dar aveai siguranța că de aici, de la neîntrerupta cugetare din acest cap de ascet pleacă toată mișcarea ce se desfășoară peste munți și văi și că ea își va atinge ținta". [6]

#### Note

1. Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. 5, Ed. Minerva, București, 1977, pp. 159-161.
2. Mareșal Alexandru Averescu, *Notițe zilnice din război (1916-1918)*, Ed. "Cultura Națională", 1935, p. 9.
3. Vezi pe larg Tacitus, *Opere*, III, Anale, Ed. Științifică, București, 1964 (traducere Andrei Marin, studiu introductiv și note de N.I. Barbu), p. 10-13, 42-43, 60.
4. *Ibidem*, p. 37.
5. Apud Gheorghe Buzatu, *Istorie interzisă*, Ed. Curierul Doljean, Craiova, 1990, p. 19.
6. *Ibidem*, p. 26.



Răzvan Chișu (România)

*The needle in the haystack*, 2013

## poezia

### Livia Ciupercă

#### Poveste de poveste

Și brăul roșiatic spre zenit se-ndreaptă,  
galeș, șerpuire lină, cuceritor alint  
spre palma cerului, umbrire sfântă.  
El pare a domni l-apus de trecere,  
înspre o măiastră zi,  
firește, cucerind un alt tărâm,  
opus acestuia, al meu, și-al tău, al nostru.  
Niciun egoism nu-l cearcă.  
O, nu! El cucerește și se lasă cucerit  
oriunde mantia-i regală i-o va cere.  
E foarte-ascultător al Marelui Stăpân.  
Nici nu cărtește.  
Doar noi, minuscule-arătări,  
humanoide nestrălucitoare  
(așa ne vedeți voi de pe pământ),  
noi însă avem în magma noastră mica strălucire  
pe care, tu, omule, nici n-ai,  
nici n-ai cum o vedea.  
O, nu! Tu nici nu știi  
ce minerale ne hrănesc în sânul cel ceresc.  
Nu ai a ști... și e mai bine.  
C-apoi, mai știi ce vrei a născoci?!  
Se-aude că vrei a explora tărâm celesc.  
Rău faci! Mai bine ocupă-te de-al tău.  
Ți-au rămas atâtea necunoscute.  
Sunt semne de-ntrebare neelucidate.  
De ce să te-avânți în marea mărilor de necuprins,  
când ai la tine, acasă, multe locuri ne-nțelese.  
Nu-ți abandona menirea.  
Acolo-i locul tău. Acolo. Doar acolo.  
Nu te-avânta, precum un dandy  
Că, zău, o vei păți precum eroul Eminului.  
Și-ar fi păcat. Nu-ți irosi inteligența  
peste hăul selenar.  
Tu ai atâtea hăuri prea terestre,  
protejează-le, sfințește-le, cu truda  
minții tale. Puterea-ți aparține, n-aș ști... voința!

#### Puterea unei îmbrățișări

Așa glăsuiește un video clip  
și-mi place, mă emoționează  
gândul că orice vis se poate  
împlini prin taina-mbrățișării.  
O, da! E taină de taină  
sorind din zările lumii,  
spre departele cel necuprins,  
într-un gest al dulcelui din mine-n tinele tinelui,  
chip de taină sorocit a înflori spre lumina  
întrupării trupului-trup,  
îngemănare clocotind în extaz,  
înrouare pigmentată într-un azur sidefat  
cu arome-nstelate,  
în hohot clocotitor  
smaraldic surâs  
miresme arzânde  
înfrigate priviri  
tâmplă rozalindă  
tumult ventricular  
vals înspumând orizonturi  
înlănțuire în cerc de foc  
- n-aș zice chiar erotic,  
ci într-o implantare inocentă,  
în gesturi prea firești,  
și totuși expansive, deloc drăcești.  
Aceasta-i puterea unei îmbrățișări!  
Regalul, sublimul, beneficul gest  
de iubire de viață, de semeni,  
de un el sau de o ea.  
Flacăra zorind spre stele,  
rotocol, suav, înfiorat,

revărsare peste astre,  
cu/sub protecție divină,  
învăluiri și spasme crisolinde.  
Acela e momentul,  
momentul cel divin,  
când fără-a ști,  
tu te desprinzi de omenesc.  
Ești în extaz.  
Devii chiar steaua care dansează  
și care, prea firesc,  
nu se vrea abandonată  
nu și nu.  
Ea devine scânteia  
tremurândă, scânteindă, triumfândă.  
Ține minte, gestu-i îndumnezeit!

#### Despre-un vis nevisat

Pe scutecul fiului meu nenăscut  
răsări o pată care,  
cât ai clipi pe geana soarelui - stâlp nedungat,  
răsări frunzuliță-nrouată, apoi - înflorată  
și'mbușorată de-atâta chin al nefacerii.  
Surâzând, îmi șopti, cu glas înspumat:  
- Sunt aici, cu tine, mamă de prunc nenăscut!  
Șterge-ți nelacrima visului stors  
din călcâiul nesomnului cel nesomnit!  
Vezi bine, o misie ai, importantă:  
Pogoară-te-n hrubele cetății alexandrine,  
scotocește pe sub cuburile zdrelite  
de pe ciudata alee ștefaniană  
și, cu efort, nu prea mare,  
dar totuși, efort,  
găsi-vei o urmă cu iz medieval,  
o scoabă din bronz, armură cu stemă domnească,  
posibil, o halebardă în formă de lance cu dublu  
tăiș,  
din lemnul primului tei din pădurea ieșeană  
privind mai atent, și-un blazon  
și o cruce trilobată,  
mâner de os de neanderthal, ființă hibridă.  
Și-atenție: heraldica se cere desfrunzită.  
Nu, nu-i de glumă:  
„Non nobis domine non nobis,  
sed nomini tuo da gloriam!”  
Și cu ea, în dinți - ei, nu chiar așa -  
n'are-a face și-n ce fel,  
strădania-ți aparține,  
să convingi pe edilii prea zărilor zilei  
că merit și-un colț de istorie moldavă.  
Negreșit!

#### În altarul lui unu

Singurătatea nu-i un handicap,  
ce-aș zice, fără a fi contrazisă,  
o binefacere, în calculul  
unu plus una tot unu face.  
Ce, nu vă vine-a crede?  
Ia, vă rog, atenție!  
Unu și cu unu nu fac doi,  
pentru că unu îl împiedică pe celălalt unu  
să-și finalizeze proiectele sale.  
Și nu e vorba de egoism,  
- experiența gavarăste -  
o, nu! nu-i vorba de plăcere sau de neplăcere,  
așa-i recomandabil, ca unu să troneze-n liniște,  
necurbat de vecinul său, unu,  
oricare-ar fi el,  
și-oricât de ochios,  
și-oricât de dantelat,  
și-oricât de firoscos.  
Trăiască unu! Săc!  
Ce, Fănuș Neagu să n-aibă pereche?  
Ba, încă, cum!

#### Să vrei... și reușești!

Ce sobru se-oglindește bolta  
în zarea-ntunecată, dulcele meu vis!  
Tu-mi ești părtaș la frământările-mi rebele,  
le știi gusta-n otrăvuri despuitate  
de gânduri prea deșarte,  
fără a putea, în schimb, și dezlega misterul  
acestor spasme ce nu se vor și descuiate.  
Pe boltă, 'mi suflet, pe frunza teiului plâpând,  
cu floarea scuturată după-atâtea ploi,  
furtuni și răzvrătiri ale-ntomnirilor de-acum,  
mă simt și eu un dezgolit..  
Da, dezgolit de răul ce mă-ncercuise,  
fără vreo șansă de scăpare.  
Dar iată, Domnu'a vrut  
și-am reușit: dezlănțuirea.  
Voința, da, voința, e-un dat divin. Mă crede!  
*Respiciet Deus bene cogitata!*  
(Dumnezeu ia aminte la cele ce sunt bine gândite!)

#### A fost, cândva...

A fost odată-un timp ca de poveste,  
cu zori norați și clipe însorite,  
cu spini spumoși și ghimpi sorțiți  
după un colț de stea sclipind,  
dansant, în ritm de „cha-cha-cha...”

A fost odat'... o dat'... o dat',  
e mult, e mult de-atunci,  
o mamă sură, surindă, suribundă  
și un puiuț... rebel-reb-bel,  
pe o colină sau mai multe,  
nimbat intrată în istoria cea mare -  
a unei lumi de stirpe carpatino-dacică.  
Posibil.

A fost... ce dac'a fost?!  
Și-un cuib cu așchii cătrănite.  
Și dac'a fost, tu vrei a spune  
că tot ce datu-ți-s-a, fost-a bine?!  
O, și încă cum?!  
Prelecții întru înțeleptire  
și-ntru-nțeleaptă ultra-altoire!  
Iar cel fuior al Timpului slăvit  
multe-a depănat de-a lung de fire...  
Dureri - surăsuri, lacrimi - mângâieri...  
necuviințe înspicate, pumni bătociți pe fruntea  
unui nenoroc molatic, gălbejii și sihăstrit.  
Și crezi că doamna răutate s-opri aici?  
Te-nșeli!  
Colți subversivi, o, cât cuprinde...  
Nepomeniri stufoase,  
așchii îmbibate-n otrăvuri stilizate,  
decocturi fine din slăvitul *conium maculatum*.  
Însă spre liniștea cea generală,  
nimeni nu avu destinul anticului înțelept.  
Mă iartă pentru comparațiune.  
N-avut minuscula făptură  
chiar de șefii „disciplinare, punitive, coercitive”,  
precum s-aude printr-un colț de țară.  
O, nu, dar - știți voi bine - șefu-i șef, măi frate!  
Nu ai a glumi cu mintea lui maladic neostanilistă,  
am zice.

Și ostoiri neostointe-n străfund de fire  
glăsuiesc povestea cu „a fost odată...”  
Ce dulce-i palida-i făptură!...

## Pașcu Balaci



### Din Sonetele Mării Negre

#### În călimara pontică, albastră ...

Sub piatra asta zace un poet:  
Publius Ovidius; astăzi mă cheamă,  
Ca un patrician și om de seamă,  
Și-mi sugerează ca să-i scriu... sonet !

Aș vrea ca să-l ghicesc în chip concret  
Și chipul lui să-l pun în scita ramă:  
"Carmen et error"<sup>1</sup>, 'năbușit exclamă-  
Inima lui e-al dragostei sipet.

În pontica și trista călimară  
Eu mă scufund spre tainic zăcământ,  
În metru antic pescărușii zboară

Țesând statuii sale alb veșmânt...  
Mă-ntorc trudit spre a Dobrogei moară  
Ca să îi macin mierța de cuvânt.

1 *Carmen et error* - poezie și greșală (lat.)

#### Cronicar al geților

Ce greu exil, pentr-un cuvânt ușor:  
Distrus printr-un decret dizgrațios,  
S-a-nnobilat la Pont, oricât de jos  
Zvârlitu-l-a August, neîndurător.

Dobrogei, cel dintâi herald, izvor,  
A fost, cu susur latinesc, sfios,  
De n-ar fi fost taxat "ireverențios"  
N-ar mai fi scris de Sciți, lămuritor.

Fără să vrea, a fost Ovid, demult,  
Ambasador al Romii-n Orient  
A povestit de-al Geților tumult,

Dar și de felul lor de-a fi: clement,  
Statuia azi i-o strâng în brațe mult:  
Cu cât el tace, e mai elocvent!

#### O ghicitoare

Ce mare-nchisă se adapă-ntruna  
Din fluviile mari din Nord și Est?  
Cine-i Oceanului Thetys, un rest,  
Ce-i moștenește spaima și furtuna?  
Pe unde și-a muncit Orfeul struna  
Și-a scris poetu - Ovidiu în arest?

Sub care val a aruncat un leș,  
Istețul Iason, ca să fure lâna?

Ce țărături s-au colonizat - 'nainte  
De a sosi pe mal Andrei cel Sfânt  
Cu Legea Adevărului, cuminte,

Sub care a-nviat și-acest pământ,  
Udat de valul ce-i și-al nost' părinte?  
(E Marea Neagră și de ea descânt...)

#### Gânditorul din Hamangia

Carte poștală de filosofie,  
O verstă de pustiu între doi sfinți,  
Semnul gândirii strămoșeștii ginți,  
Lut levitând fără a fi stafie,

Flămânzilor de sens, neagră lipie,  
Înstrăinatul genitor de prinți  
E Gânditorul cel fără de-arginți -  
O palmă la ubicua prostie.

Un chip de lut străpuns de o Idee,  
Transmis în Universul cu alți nimbii,  
Contemporana noastră Odisee

C-un altfel de Ulise-n alte limbi,  
Miere uitată-n antice știubeie,  
Stea autohtonă, fixă, de neschimb.

#### Cingătoarea de aur a Mării Negre

Cum blana deasă-a oii strânge fire  
De aur din montane-aluviuni,  
Tot astfel, șteampuri pontice-n furtuni,  
Au adunat comori spre o nuntire:

Cu - a râului Riomi scotocire,  
Și Arieșul, scos dintre genuni,  
Toți afluenții-auriferi, nocturni  
Continuă-ăgatârșa tescuire.

Mai vechi ca Troia, artefacte de-aur  
Din ale proto-tracilor morminte  
Fost-au găsite-n al Dabenei plaur:

Coroană, mască, un pumnal cu ținte,  
Mărgele și inele în tezaur  
Și-o Cloșcă veche, puii să-i alinte.

#### Pontos Axeinos, Pontos Euxeinos

Pontos Axeinos - Inospitalieră,-  
Și-a spus în patrusuteșapte 'ș' cinci,  
Din cauza furtunilor prelungi,-  
Poetul Pindar de pe rivieră.

Dar au schimbat această kalimeră  
Tot Grecii, ce lovind în caterinci,  
Au debarcat oi, capre cu tilinci  
Pe țărăturile Mării-n chip de sferă.

Cu anii, înțeleptindu-se în vreme,  
Văzând c-al lor negoț prosperă-n lume  
Și cala de barbare grâne geme

Au scris ei cuvenitul, dreptul nume  
De "Pontos Euxeinos" pe trirame -  
Marea Ospitalieră - bun renume!

#### Colonizarea greacă

Histria, Tomis, Callatis, Odessos,  
Heraclea Pontica, Sinope,  
Colonizarea greacă, în sincope,  
Messembria, Phanagoria, Chersones,

Trapezunt, Phasis, Dionysopolis,  
Cu băi la care n-ai mai fost, Esope,  
Dar ne-au rămas ca suvenir metope:  
Kimmerike, Panticapaion și Tyras;

Parthenopolis și Apollonia  
Făcut-au Pontul ospitalier  
Și să mai frângă-n vreme din dihonnia

Ăstui pământ pe post de vechi străjer,  
El trage-se din vechea Omonia  
Ca să ne fie azuriu lăicer.

#### Botezul Mării Negre

Aheii au numit-o pe grecește  
"Skythikos Pontos" - Marea Scită,  
Iar Sciții iranieni, cu-a lor suită  
I-au spus "Axaina": "indigo", se talmăcește.

Sintetiză Romanu-mpărătește:  
"Pontus Euxinus"- greu strunită,  
Cu Geți viteji la Istru, împlinită  
Și mari furtuni, strângând în al ei clește.

"Mare Maggiore", zis - au Genovezii  
Cu-ai lor rivali, Venețieni gentili;  
Veniră apoi, prin secole, erezii

Din Turci ce-au exclamat, cei mai stabili:  
"Kara Deniz" în călduroase-amiezi,  
Iar "Marea Neagră," îi spun Românii-agili...

#### Tomis

Cu șase seculi 'nainte de Hristos,  
Vâslașii-Ahei din Milet acostară  
Să-nalțe o Cetate princiară  
La mijlocul Dobrogei-n malul jos

Și vestea-o duse-n larg un albatros:  
O ancoră-i descălecat de țară  
În cea mai luminoasă, lungă vară,  
Sfidare la Neptun cel furtunos.

Și noul polis, TOMIS fu numit  
După isprava lui Iason și-a Medei,<sup>2</sup>  
Apoi Bizanțul s-a-mproprietărit

Prin Constantin ce dărâmat-a zeii.  
I-au spus Küstenge Turcii-mpătimit,  
Să șteargă ce-au întemeiat Aheii.

2 O legendă relatează că Iason și prietenii săi îmbarcați pe corabia "Argo" (de unde denumirea de argonauți), sprijiniți de fiica regelui Colhidei, pe nume Medeea, au reușit să fure lâna de aur și să plece pe furie, răpindu-l pe Absirt, fratele prințesei. Speriați că ar putea fi prinși pe mare de regele Colhidei, pornit în urmărirea lor, Iason și ai lui l-au tăiat în bucăți pe Absirt și i-au pus capul într-o prăjină pe o stâncă a Constanței. Văzând capul fiului său, regele Colhidei s-a oprit îndurerat să-și poată îngropa fiul, renunțând la căutarea fugarilor. De la acest episod mitologic se pare că provine numele de TOMIS, deoarece în limba greacă verbul "tomeo" înseamnă "a tăia în bucăți" (n.a.)

## interviu

# „Biblioteca mea sunt spectacolele pe care le-am văzut”

de vorbă cu George Banu



© nicu cherciu

Teatrul Național Cluj-Napoca a organizat în perioada 3-6 octombrie 2013 cea de-a treia ediție a Întâlnirilor Internaționale de la Cluj. Ediția din acest an a fost dedicată activității și personalității lui George Banu, renumit critic de teatru francez de origine română. Organizatorii acestui eveniment au fost Ministerul Culturii și Teatrul Național Cluj-Napoca în parteneriat cu Teatrul Maghiar de Stat Cluj, Muzeul de Artă din Cluj și Institutul Cultural Francez Cluj. Publicăm mai jos transcrierea interviului cu George Banu realizat de Oana Cristea Grigorescu pentru Radio Cluj, difuzat în 2 octombrie 2013.

*Îl cunosc pe George Banu de mai bine de un deceniu, din întâlnirile teatrale de la Sibiu, București, Cluj. M-a sedus dintotdeauna consistența și prospețimea conferințelor sale, erudiția și spontaneitatea discursului public, căldura umană a evocării experiențelor trăite cu oamenii scenei. Ne-am revăzut la Întâlnirile Internaționale de la Cluj la microfonul Radio Cluj, într-un dialog în care George Banu ne cucerește încă o dată cu sinceritatea și luciditatea comentariilor sale. Iubirea și ne iubirea de teatru declarată acum, la acest moment aniversar, înseamnă mai ales iubirea de oameni, cultul prieteniei, vocația călătoriei, pentru un spirit modelat de deceniile de teatru văzut, trăit, mărturisit. (O.C.G.)*

**Oana Cristea Grigorescu:** - Bun venit la Cluj și la mulți ani!, la manifestarea aniversară dedicată celor șapte decenii pe care le-am sărbătorit împreună la Teatrul Național. Teatrul Național Cluj, Teatrul Maghiar Cluj și Muzeul de Artă Cluj s-au asociat pentru a crea acest eveniment, în care sunteți direct implicat. Toți creatorii, regizorii care semnează premierele din aceste zile, și Muzeul de Artă vă au ca mentor spiritual, ca autor într-un fel a ceea ce...

**George Banu:** Ca partener, ca prieten...

- ...ca partener care a sugerat fie un text de spectacol în cazul lui Mihai Măniuțiu pentru

Plugarul și moartea, *spectacolul de la Teatrul Maghiar pe textul lui Johannes Von Tepl și în care recunoaștem aplecarea și interesul dumneavoastră pentru filosofie, pentru eseistică și pentru maniera în care teatru reflectă aceste idei mari ale existenței și ale raportului nostru cu viața și moartea prin intermediul scenei. Apoi la Teatrul Național Cluj, Tompa Gábor afirmă că a ales Trilogia Manea consultându-se cu dumneavoastră. De altfel, Aureliu Manea e considerat mentorul unei generații care trăiește și se alimentează în regia românească din această poetică regizorală și din acest mit creat în jurul personajului Aureliu Manea. Iar apoi, nu în ultimul rând, Silviu Purcărete, pe care Teatrul Național și l-a dorit atât de mult, invitat să lucreze cu trupa, a montat Ce nemaipomenită aiureală! de Eugen Ionesco. Și să amintim și cele două vernisaje de la Muzeul de Artă: unul în care semnați în calitate de curator expoziția Noaptea Muzeului, o expoziție în care ați ales din depozitele muzeului lucrări care răspund temei nopții. Iar a doua expoziție este o premieră pentru regizorul Silviu Purcărete, care expune pentru prima oară fotografiile sale ce surprind Noaptea orașului.*

- Trebuie să adăugăm și spectacolul special cu care se încheie acest ciclu de cinci zile, *Sânziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri, pus în scenă de Alexandru Dabija, tot o premieră. De fapt e o foarte frumoasă manifestare ca preludiv al unei

stagiuni și ca dialog între artiștii care-și răspund și sunt prezenți zilele acestea la Cluj.

Silviu Purcărete, în urma unei întâlniri pe care am avut-o cu el, a acceptat să-și prezinte fotografiile reprezentând noaptea, iar la aceasta se adaugă și un important număr de evenimente editoriale unde edituri importante sunt prezente. Editura Nemira publică un album consacrat Nocturnelor, și de aici pleacă într-un fel atenția acordată nopții. Apoi, editura Polirom publică un text inedit, *Iubire și ne iubire de teatru*, pe care îl semnez, și editura Koinonia va relua acest text în limba maghiară. De asemenea, va fi lansarea unui volum de András Visky, *Cel ce vede glasul*. Márta Sipos de vorbă cu András Visky, la editura Fundației Culturale „Camil Petrescu”, și un alt volum intitulat *Aproape de scenă*, unde sunt reunite texte teoretice de-ale mele, de pedagogie, mărturii de-ale unor prieteni, care apare la editura Curtea Veche. Într-un fel, așa spune că e o manifestare extrem de diversă dar în același timp și foarte omogenă.

- Da, pentru că vă are pe dumneavoastră ca spirit rector. Aș observa aici felul în care o personalitate coagulează forțe artistice din teatru și mediul artistic și creează acum la Cluj un centru de interes la începutul stagiunii.

- Într-adevăr, problema mea este că eu n-am aparținut niciodată doar teatrului. În cartea *Iubire și ne iubire de teatru* citez o frază foarte frumoasă a unui mare regizor francez, Jean Vilar, care spunea despre Jean-Louis Barrault: „Problema lui Barrault e că iubește prea mult teatrul”. Eu am iubit teatrul, dar cu o rezervă și am avut tot timpul nevoie să ies în afara teatrului, spre pictură mai ales. Nu spre cinematograf, spre pictură și ușor spre literatură. Iar manifestările organizate de Mihai Măniuțiu și Teatrul Național din Cluj, de Tompa Gábor, András Visky, Ștefana Pop și Călin Stegorean sunt niște manifestări în care eu mă recunosc. Peter Brook spunea odată că modul cel mai bun de a privi o personalitate e de a face turul ei.

- Așadar avem mai multe fațete ale unei personalități care este însă fascinată de călătorie și nu e întâmplător că am în față alt volum aniversar lansat vara aceasta la Sibiu, *la Festivalul Internațional de Teatru, un alt loc de care vă simțiți legat*, Călătoriile sau orizontul teatrului, un volum omagial legat tot de această aniversare din iunie 2013, realizat de Catherine Naugrette, un eminent profesor universitar și prieten care a adunat mărturiile marilor oameni de teatru pe care i-ați cunoscut.

- În jurul tematicii călătoriei.

- În jurul călătoriei, care e o profesiune de credință pentru dumneavoastră, sau chiar o vocație?

- Da, este adevărat. Pe de-o parte tot timpul am fost convins că teatrul se hrănește din cunoașterea directă, din faptul de a vedea un spectacol la Teatrul Național din Cluj, la Teatrul Național din Sibiu.

- Ce schimbă să mergi să-i vezi pe actori acasă la ei și nu în turneu la Paris?



- Schimbă foarte multe. În primul rând, ceea ce se numește percepția *environmentală*; adică intri, vezi sala în care se joacă, oamenii care intră în sală, reacțiile lor... Teatrul nu e un film în care actorii apar pe o pânză rămânând complet indiferenți la prezența sălii. Ei înșiși sunt influențați în bine sau în rău de reacția sălii. În același timp, descoperi protocoale care sunt proprii unei țări. Cineva mi-a spus foarte încântat: "Spectacolul a fost excepțional, publicul s-a ridicat imediat în picioare și a aplaudat". Acea persoană nu știa că protocolul în România era să te ridici imediat și să aplauzi, ceea ce nu e cazul în alte țări. În Franța, de exemplu, se așteaptă foarte mult înainte de a se ridica în picioare. Odată, vorbind cu Andrei Șerban, îmi spune: "Ce mult aplaudă franțuții! În America oamenii ar fi plecat demult!" și eu întreb "Dar ție cum ți-ar fi plăcut?" El face totul ca să prelungească aplauzele. Așadar observația că oamenii pleacă foarte repede nu e neapărat un semn de neubire a spectacolului, ci un protocol. Dacă circuli vezi spectacolele în contextul lor, iar teatrul este, totuși, o artă a viului în care acest raport între context și operă este extrem de important. Pe de altă parte, călătorim și pentru a vedea artiști pe care nu-i poți vedea acasă la tine. Există un anumit pericol de a mitifica exteriorul. Când eram tânăr, la București, am avut șansa să merg la Varșovia și la Cracovia, unde am văzut un spectacol mitic, Posedații, în regia lui Wajda, pe care l-am trăit cu mine însumi și l-am povestit generațiilor succesive de studenți.

- *L-ați mitizat?*

- L-am mitizat pentru că el însuși era mitic. De aceea eu cred că într-adevăr călătoria este un mod de a te forma ca spectator.

- *Ați plecat de la București, ați trăit la Paris și vă întoarceți în România în ultimii ani.*

- Destul de des, da.

- Foarte des, chiar.

- Prea mult, poate, prea des.

- *La Paris puteați să vedeți tot teatrul lumii. Toți artiștii visează să vină să se arate la Paris. Cum vă mențineți curiozitatea, această dorință de a vedea oamenii pe care un critic ca dumneavoastră, un spectator profesionist cum vă place să vă numiți, îi urmărește de-a lungul carierei? Acum sunteți în măsură să vorbiți despre oameni a căror creație ați însoțit-o și a căror istorie ați scris-o.*

- Da, e foarte interesant. Recent am susținut o conferință în Franța, la Clermont-Ferrand, și am retrăit această metaforă pe care am folosit-o de mai multe ori, și care cred că e foarte justă: biblioteca mea sunt spectacolele pe care le-am văzut. Am o memorie foarte bună. Ciudat, uit filmele, dar spectacolele niciodată. Astfel ajungi să circuli într-o bibliotecă constituită cu sângele tău, cu viața ta, care înseamnă ore de spectacole, de drumuri. Sunt posesorul unei memorii personale pe care o pot activa în funcție de anumite contexte... De exemplu pentru a vorbi despre utilizarea teatrelor în volumul *Roșu și Aur*. Acum însă, cu viața și cu vârsta, e drept că uneori ezitățile apar. Câteodată mă gândesc că poate e mai bine să stau și să reflectez la ce am văzut, să mă gândesc la oamenii pe care i-am cunoscut,

decât să fiu într-o permanentă experiență donjuanescă. Don Juan se caracterizează prin faptul că este în căutare nesfârșită de schimbare a femeilor. Părerea mea este că donjuanismul meu, ca spectator, se apropie de sfârșit și încerc să evit epuizarea, pentru că în clipa-n care nu mai vezi teatrul care se face, începi să trăiești cu ficțiuni paseiste, cu o lume *fantomală* care are valoarea ei dar în același timp este și înșelătoare. De aceea, dacă înainte îmi spuneam: Ce plăcere să mă duc la teatrul, acum îmi spun: Trebuie să mă duc la teatru!

- *Dacă tot vorbim despre această pasiune donjuanescă, ce vă satisface la teatru, ce tip de spectacol? După o anume acumulare de experiențe ai cam văzut, ai cam trăit totul. Ce rămâne, care e acea scânteie care aprinde trăirea?*

- E greu de răspuns, dar într-adevăr în ultimul timp îmi pun această problemă. Cum spunea Grotowski: "Să ne gândim la asta, spunând ce nu ne place". Ceea ce îmi place mai puțin e teatrul foarte *spontaneist*, așa zisele performanțe, unde un grup de oameni se întâlnesc, fac un spectacol care poate fi uneori foarte interesant, dar care duce la epuizare destinul artelor vii, adică la dispariția totală. Pe când ceea ce încă mă interesează, acesta e probabil și specificul generației mele, e că există în teatru o tensiune între ceea ce rămâne, ceea ce precede și momentul viu. Între un text care poate fi literar, poate fi teatral, poate fi romanesc și experiența scenică. E o frază care întotdeauna m-a sedus. Când cineva îl întreba pe Heiner Muller, marele scriitor, "Ce credeți despre piesele lui Robert Wilson cu textele dumneavoastră?", el răspundea „Mie îmi place ca stânca textelor mele să fie spălată de valurile spectacolelor lui Bob Wilson". Spectacolul e ca un val, dar textul rămâne. Evident că teatrul care mă seduce pe mine e încă un teatru care asemeni unui arheolog explorează ceea ce a rămas pentru a-l arăta într-o altă lumină, pe când o performanță, care este mult mai tipică pentru gustul actual, te confruntă cu acest scepticism al efemerului, cum se spune, sută la sută garantat.

- *Cu alte cuvinte, am atins o epocă în care s-au consumat formele postmoderne? Am asistat împreună zilele acestea la Muzeul de Artă Cluj la o conferință despre criza culturii contemporane, susținută de Régis Michel, conservatorul șef de la muzeul Luvru (invitatul Muzeului de Artă Cluj, persoana care a împrumutat muzeului franciza programului Parti-Pris, sub care expuneți selecția Noaptea muzeului). Régis Michel spunea că asistăm la disoluția artei în forma ei consacrată, a artistului ca persoană producătoare de valoare estetică și intră în scenă artistul angajat.*

- E o idee interesantă, e o idee riscantă dar care are curajul de a afirma, cum spunea Deng Xiaoping, că o pisică e o pisică. Într-adevăr asistăm la un anumit declin al artei. Căutarea permanentă a ineditului, a spectaculosului produce un sentiment de criză, dar în același timp, dacă privim din perspectiva istoriei, întotdeauna criza precede o renaștere. Cred personal că aceste căutări care se revoltă contra cultului patrimonial al artei, contra cultului personalității în artă, produc o destabilizare a valorilor care poate va produce reacții noi, inedite și mai ales vor produce o revalorizare a artei. Dar când am ajuns eu în Franța discursul utopic era cel mai la modă și evident utopia comunistă era cel mai frecvent solicitată. Atunci am citit o carte

a unui filosof italian din care mi-a rămas o singură frază: „Toate pronosticurile privind viitorul s-au înșelat, niciunul nu s-a confirmat”. Poate și pronosticul acesta va fi infirmat, dar cred că pentru oamenii din generația mea e o datorie morală de a rezista, în sensul în care să nu ne urcăm în toate trenurile. În Franța avem un termen pentru a desemna tendința de a mitologiza tânăra generație, *jeune-isme*. Cred că a-ți asuma opțiunile, a te întreba pe tine ce cauți, ce îți este necesar, în fața acestei crize, e poate beneficiul principal al crizei.

- *E un argument pentru fidelitatea criticului, a spectatorului față de teatrul cu care s-a format și pe care-l iubește?*

- E și un pericol aici. Fidelitatea poate să însemne și crispate, imobilitate, să se vorbească numai despre zăpezile trecute, despre Ciulei și Pintilie. Cred că fiecare dintre noi ne întrebăm cum să modulăm fidelitatea și mobilitatea, pentru că altfel există acest risc de a ne retrage în trecut, de a-i da o dimensiune valorică abuzivă și de a-l transforma într-un reper care ar trebui să-i intimideze pe tineri. În orice caz, tinerii nu au nicio problemă că nu se interesează de vechile forme teatrale. Noi trebuie să le-o amintim, rămânând în același timp deschiși, în măsura posibilităților noastre.

- *Se spune că toate lucrurile bune sunt trei și mi-a plăcut să vă citesc creația observând revenirea acestei cifre. Pe de o parte ați scris trei eseuri care au devenit spectacol (Uitarea, Odihna și Celălalt Cioran). Două dintre ele au fost montate de Mihai Măniuțiu, așadar ați exersat într-un fel postura de eseist-dramaturg.*

- Eseist-dramaturg e foarte frumos, da, cam asta sunt.

- *...și vi se și potrivește foarte bine pentru că reflectă această plăcere a meditației asupra valorilor.*

- ...sau cum spunea Tompa Gábor, această satisfacție pe care o am de a asculta dulcele glas al îndoielii.

- *Numărăm apoi trei albume de artă, apărute întâi în Franța, acum și în România, (Spatele omului, Cortina sau scena supravegheată și Nocturne). Sunt albume de artă în ideea în care ați ales din pictura universală acele lucrări care se adună în jurul unei idei. Fiecare album în parte tratează dramaturgic o relație cu scena: începem cu Cortina sau scena supravegheată, apoi cu Spatele omului sau al actorului care se îndepărtează, pentru a încheia cu căderea cortinei sau Nocturnele. După ce în Uitarea ați fost dramaturg și chiar actor pe scenă, încercați cu expoziția de la muzeu al treilea rol, de regizor al propriei expoziții selectate după un discurs plastic propus la tema nopții.*

- Auzind aceste referințe mi-am dat seama că de fapt am fost tot timpul tentat de a iubi și a nu iubi teatrul, asta poate și din faptul că niciodată nu am asumat puterea unică, întotdeauna ceea ce-am făcut, am făcut în doi sau în mai mulți. Cred că definiția omului de teatru, nu neapărat a geniului, dar a omului de teatru, este să lucreze în mai mulți. Expoziția despre care vorbim la Muzeul de Artă Cluj, Noaptea muzeului, e făcută împreună cu Călin Stegerea. Nu eu sunt cel care am decis. Eu decid foarte greu, problema mea e

îndoiala. Deci într-un fel spectacolele pe care le-am făcut, le-am făcut cu cineva, cu un prieten, cu un partener. În ultimul timp pentru că mă decid greu, poate, mă înșel mai puțin ca înainte...

- E condiția teatrului, să lucreze în echipă, să se facă în echipă.

- Pintilie nu spune lucrul acesta. Pintilie când era tânăr spunea „Eu sunt un dictator, eu sunt un dictator!” Dar aceste eseuri pe care le-am făcut și în teatru și pentru expoziție sunt eseuri duble. Privind expoziția surpriza vine din faptul că într-adevăr aceste opere necunoscute, pe care publicul le va descoperi, se articulează într-un mod foarte suplu și deloc strict tematic, explicit la tematica nopții. Împreună cu Călin Stegorean am ales opere în care avem, pe de-o parte, posibilitatea de a resimți ca-n pictura secolului al XVIII-lea sau al XIX-lea climatul nopții, și pe de altă parte, opere în care noaptea devine o experiență filosofică, în care ea e desemnată prin semne grafice. Privind expoziția, tocmai acest lucru mi-a plăcut, în sensul că putem resimți noaptea dar ne și putem gândi la noapte ca la un simbol al condiției umane. Un mare filosof francez, Levinas, spunea: „Noaptea ne interesează pentru că ceea ce vedem în noapte este mai important decât ceea ce vedem la lumina zilei”. Cred că aceste opere ne invită să le vedem altfel decât privite în fiecare zi pe pereții muzeului. Ele vin din rezervele muzeului, sunt într-un fel ca niște fecioare care ni se deschid nouă și le putem admira, iar alături de ele sunt fotografiile lui Silviu Purcărete.

- Pe care dumneavoastră, cunoscându-le, le-ați propus ca o expoziție în tandem la aceasta.

- Iată, mereu doi! Într-adevăr, Silviu Purcărete este un mare plastician, eu am lucrat cu el pentru un mic spectacol despre teatru pe care l-am făcut împreună la Lyon, pornind de la textele lui Shakespeare. Atunci l-am descoperit pe plasticianul Silviu Purcărete, în ultimul timp foarte preocupat de fotografie.

- Iar fotografiile nocturne pe care le vedem acum în expoziție, tipărite pe pânză și puse pe șasiu ne dovedesc că ochiul regizorului e și un exercițiu de plastician.

- E o expoziție foarte interesantă care mă trimite mai degrabă la experiența marilor pictori flamanzi ai nopții. Nu sunt fotografii sentimentale, ci sunt fotografii, așa spune, metafizice. Spații goale, lumina electrică... În expoziția lui Silviu Purcărete nu vedem decât o singură dată luna, dar toate spațiile sunt luminate de electricitate. E o lumină rece, stranie. Când orașele au descoperit lumina electrică se spunea că vor fi mai puține crime. Până la urmă s-a descoperit că a crescut numărul crimelor pentru că lumina rece dezvoltă în secolul XVIII o anumită pulsivitate. În aceste minunate fotografii ale lui Silviu Purcărete se descoperă un univers care nu e teatral dar care în același timp are forța unei imagini în care oamenii pot interveni.

- Eu m-am întrebat privind aceste imagini ce predomină: Silviu Purcărete regizorul de teatru care construiește spații din care metafizica se relevă la capătul unui spectacol, sau Silviu Purcărete regizorul din filmul Undeva la Palilula, sedus de detaliul baroc al imaginii?

- Poate că Silviu face aceste fotografii în

numele a unei a treia vocații, pentru a uita de teatru, pentru a descoperi orașul în expresia lui directă, secretă, nocturnă. Într-un fel și eu mă duc la o expoziție cu mare plăcere tocmai pentru a uita teatrul. Cred că Silviu face aceste fotografii și din dorința de a uita actorii, din nevoia de concizie, din nevoia de a fi singur. Vorbind cu Andrei Pleșu, acum doi ani, despre posibilitatea unei colaborări la revista *Dilema veche*, am ajuns la concluzia să țin o rubrică lunară dar în care să nu vorbesc niciodată de teatru. Rubrica răspundea, probabil e la fel și la Silviu Purcărete, unei dorințe prin care simțeam că ducându-te altundeva descoperi altceva. E un punct de vedere al unui călător.

- Ce vă stimulează în artele vizuale și în pictură în mod special? Citiți teatrul ca un cunoscător al artelor plastice. Acum în expoziție vedem ochiul omului de teatru care vrea să profite și să beneficieze de concizia și de capacitatea artelor vizuale de a transmite instantaneu, o artă a spațiului.

- Evident că nefiind specialist în artele plastice am meritul de a fi diletant. Dar și de a avea ochiul proaspăt și de a căuta ceea ce crezi că se caută în artă: o anumită dilatare a propriei individualități, un anumit dialog care se poate stabili cu anumite opere. Eu neputând scrie ficțiune, neputând scrie romane, am nevoie de arta care îmi permite să-mi eliberez un discurs. Aceste tablouri pe care le-am ales împreună cu Călin Stegorean solicitau și permiteau, fără să fie un delir interpretativ, o anumită implicare neapărat biografică, o implicare artistică. De aceea sunt foarte sceptic față de arta conceptuală sau față de derizoriul anumitor pictori actuali care folosesc toate metaforele, toate imaginile benzilor desenate, la care eu însă nu reacționez. În pictură, ca și la teatru, ceea ce mă seduce e ceea ce produce în mine o nevoie și o plăcere de discurs. Despre *Electra*, spectacolul lui Măniuțiu, nu numai că l-am văzut de multe ori, dar am scris de nu știu câte ori. Pentru că acest spectacol suscită în spectatorul care sunt un univers care e activat sub influența artei. Nu sunt reacționar în artele plastice dar caut ceea ce îmi suscită această emoție, ce nu vrea să se reducă la simpla afirmație *îmi place - nu-mi place*, ci caută să se motiveze și să producă plăcerea unui discurs.

- Suntem într-un moment important la Cluj, se lansează stagiunea, avem aceste întâlniri Internaționale care vă sunt dedicate și pentru care au colaborat cele două teatre, Teatrul Național și Teatrul Maghiar și Muzeul de Artă. Ne aflăm la Cluj, oraș care își dorește să devină Capitală Culturală Europeană în 2021. Având această distanță de câteva mii de kilometri față de politicile culturale oficiale, cum vedeți dumneavoastră acest lucru?

- Acest lucru, Capitala Culturală Europeană, e într-adevăr o bătălie constantă. Un prieten mi-a spus că în Italia sunt douăzeci de orașe care candidează... Eu însă vin la Cluj pentru a vedea cu mare plăcere spectacolele lui Mihai Măniuțiu, Tompa Gábor. La Sibiu pentru a descoperi originalitatea neobișnuită a teatrului japonez contemporan, iar spectacolele pe care le-a adus Constantin Chiriac la Sibiu nu au circulat în Europa, numai acolo le-am văzut. Aș reveni la această temă a circulației: cât poți și cât admite rezistența, e foarte indicat să te duci în locuri care sunt mai puțin frecventate. La Avignon se duce toată lumea, pe când aici sunt festivaluri destul de originale, destul de complexe și care întotdeauna îți revelă un fel de diamant necunoscut. La ultima ediție a festivalului Interferențe la Cluj am văzut un spectacol Brecht coreean, *Ukcuk-Ga*, după *Mutter Courage*, cu totul și cu totul excepțional, cu mult curaj, cu tehnicile coreene de joc *pansori*. Dacă nu aș fi venit aici nu l-aș fi văzut niciodată. Între timp am aflat că spectacolul fusese în Franța, la Lyon, dar nu poți circula peste tot... Îmi place o metaforă a iubitului persan care își caută iubita dispărută, Leila. Cineva îl întreabă „Tu crezi că e aici?” și el răspunde „Nu! Dar o caut peste tot”. Dacă avem nevoie de o artă, în cazul meu teatrul, trebuie să îl căutăm peste tot și să nu ne ducem în locurile repertoriare de puterile culturale, politice, administrative.

Interviu realizat de  
Oana Cristea Grigorescu

Transcriere de  
Giorgia Pițoiu



Lucia Lobonț (România)

*The stories collector*, 2013

## elitele cetății

# Profesor universitar doctor docent Dumitru Dumitrașcu Medicina și arta (I)

Cristian Colceriu



Spirit plurivalent, reputat profesor universitar și remarcabil clinician, Dumitru Dumitrașcu s-a născut la 17 martie 1929 în comuna Turburea, jud. Gorj. A făcut studii la Colegiul Național „Carol I” din Craiova (1939-1947) și a urmat Facultatea de Medicină la IMF Cluj (1947-1953), cu specializare medicină internă (1959-1963). În 1970 a beneficiat de o bursă OMS cu tema „Bolile Digestive”, în Italia. Titlul științific de doctor în medicină l-a obținut în 1965, iar cel de doctor docent în 1972.

Activitatea medicală și-a început-o la circumscripția Sarasău-Sighet (1953-1954), activând o vreme ca medic consultant interne la Spitalul Sighet (1954-1955). În învățământul superior medical a pășit ca asistent la Anatomie, în cadrul IMF Cluj (1955-1959). A profesat ca medic secundar interne la Clinica Medicală III Cluj (1959-1962) și medic specialist interne la spitalul din Turda (1963). Între 1964-1966 ocupă postul de asistent la Clinica Medicală III Cluj, avansând apoi ca șef de lucrări (1966-1972), conferențiar (1972-1978), profesor și șef de catedră (1978-1994), profesor consultant din 1994, profesor de Antropologie la Universitatea „Avram Iancu” Cluj (1994-2001).

În cercetare, Dumitru Dumitrașcu a derulat programe de medicină internă și a avut contribuții privind explorarea, fiziopatologia, clinica și tratamentul bolilor intestinale; epidemiologia bolilor digestive; optimizarea diagnosticului, a tratamentului, profilaxiei și reabilitării în gastroenterologie; evoluția hepatitei cronice; tulburările digestive funcționale; litiaza biliară. În acest sens pot fi menționate și câteva din inovațiile pe care le-a introdus: capsulă de biopsie jejunală, test

radioizotopic de exsudație proteinică enterală.

A publicat cărți și monografii de referință în domeniul medical, multe premiate de Academia Română și de alte importante foruri de specialitate: *Medicina Internă*, vol. I, II (1971, 1973); *Patologia biochimică* (1974); *Medicina Internă*, vol I, II (1985-1986); *Cancerul gastric* (1988); *Curs de boli digestive*, vol. I, II (1981); *Exerciții de terapie medicală*, fasc. I, II, (1973, 1977); *Clinică Medicală* (1983, ed. II 1994).

Dumitru Dumitrașcu a participat la elaborarea, în colectiv, a mai multor monografii: *Sindromul de malabsorbție* (1967); *Enterocolita cronică* (1970); *Radiologia clinică a intestinului*, (1977); *Reabilitarea bolnavilor digestivi* (1978); *Patologia clinică a acizilor biliari* (1983); *Intoleranțe și agresiuni alimentare* (1984) (premiul „Victor Babeș”, Academia Română); *Gastroenterologie preventivă* (1987) (premiul „Gheorghe Marinescu”, Academia Română); *Litiaza biliară* (1989); *Patologia digestivă funcțională* (1991); *Diareea cronică* (1993); *Intoleranța față de lactoză* (1994); *Urgențe gastroenterologice* (1995) (premiul „Iuliu Hațieganu”, Academia Română); *Gastritele* (1996); *Trepte spre știință* (1970); *Introducere în cercetarea științifică* (2007). Peste 500 articole ce-i poartă semnătura au apărut în reviste de specialitate din țară și străinătate. A avut numeroase participări la congrese naționale și internaționale și are multiple afiliieri: membru titular al Academiei de Științe Medicale, în Societatea Română de Gastroenterologie, Uniunea Medicală Balcanică, Gastroenterology-surgery Club, Societatea Italiană de Gastroenterologie, Societatea Franceză de Gastroenterologie și Uniunea Terapeutică Internațională.

A scris peste 80 articole pe teme de cultură, educație, artă în revistele „Steaua”, „Tribuna”, „Forum” și este autor al volumelor eseistice: *Trepte spre știință* (1974), *Probleme ale eticii și deontologiei medicale*, (redactor, colaborator, 1978); *Medicina între miracol și dezamăgire* (1986, ed. II 2009); *Inscripții - aforisme* (1989); *Triumful lui Icar - eseuri despre autoformare* (1994); *Labirintul artei - convorbiri de atelier* (1998); *Fascinația artei - studii și cronici plastice* (1999); *Eminescu, Iorga, Eliade - ridicarea spre sine* (2000); *Memorii afective* (2002).

Înzestrat cu reale disponibilități creative, Dumitru Dumitrașcu își obiectivează preocupările picturale devenind, din 1966, un expozant constant, care a participat cu lucrări la edițiile prilejuite de sintezele plastice anuale ale medicilor clujeni. Fondator al manifestărilor cunoscute sub denumirea „Salonul de iarnă al medicilor”, desfășurate cu recurență la Muzeul de Artă din Cluj, medicul-pictor devine, din 1990, președinte al Asociației Medicilor Plasticieni, Cluj. În 2008 a apărut un admirabil album monografic *Dumitru Dumitrașcu - pictură*, care se constituie într-o expresivă sinteză a statorniciei Prof. dr. doc. Dumitru Dumitrașcu în câmpul artei. În palmaresul său artistic figurează, până în prezent, patru expoziții personale care-i atestă postura de original creator cu solide vocații pentru valorile vieții spirituale.

Despre somitatea lumii medicale clujene Dumitru Dumitrașcu, au apărut unele referințe în: *Who's Who in the World* (1983); *Who's Who in the Balkans* (1997); *Who's Who în știința și tehnica românească* (1998); *Dictionary of international biography* (1999); *Enciclopedia Medicală Românească sec. XX* (2001); *Dicționarul „Medici-scriitori români”* (2001); *Who's Who în România - Medical* (2002); *Școala medicală clujeană* (2004); *Personalități clujene* (2007); *Enciclopedia artiștilor români contemporani* (2009).

*Domnule profesor, cum ați încadra identitatea dvs. pe linia precursori-mentori discipoli ai școlii medicale din care faceți parte?*

Când, spre sfârșitul liceului (eu am avut șansa unei vechi și ilustre școli: Colegiul Național „Carol I” din Craiova) m-am orientat spre medicină, am fost atras fără nicio ezitare de Universitatea din Cluj. Aflasem de atmosfera studentescă a acestui „nou Heidelberg” și de șepcile roșii ale mediciniștilor de aici, dar și de faima clinicilor, personalizată în miticul Iuliu Hațieganu. Eram în 1947. Pula încă vie Universitatea „Daciei Superioare”, abia reînnoită din refugiul de la Sibiu. Mai puteam urmări prelegerile de estetică liberă ale lui Liviu Rusu. Filozoful-poet Eugeniu Sperantia umplea sălile cu fascinantele sale conferințe. Ilustrul anatomopatolog Titu Vasiliu, care adunase o uriașă colecție de discuri, ne colora duminicile cu audiții muzicale la Biblioteca Universitară. Episcopul Nicolae Colan își continua o serie de expuneri privind relația dintre religie și știință. Pe stradă îi mai vedeam pe Lucian Blaga,

D.D. Roșca, Emil Isac, Ion Agârbiceanu. Cutremurul istoriei începuse însă. La Anatomie nu l-am mai găsit pe profesorul Victor Papilian, autorul primului *Tratat de Anatomie* românesc, de pe care și astăzi se învață. Doar spiritul lui se păstra, prin urmași. Dispăruse fondatorul învățământului de igienă clujean, Iuliu Moldovan, la fel și biochimistul de renume Ion Manta, dermatologul Coriolan Tătaru. Se sinucide chirurgul Emil Țeposu, sub presiune, după refuzul unei delațiuni față de fostul său profesor, Alexandru



Pop. Va urma tristul „proces” public înscenat prin calomniile lui Iuliu Hațieganu, chiar în amfiteatrul unde predase aproape trei decenii, cu îndepărtarea sa din învățământ. Prin reforma învățământului semnată de Gh. Vasilichi, la 8 august 1948, noi ne-am desprins de Universitate și ne-am autonomizat ca Institut Medico-Farmaceutic. Despre „școală” nimeni n-a mai vorbit multă vreme, tradițiile erau condamnate, trecutul trebuia renegat, singura literatură străină venea acum numai din Răsărit. Vechile biblioteci se acopereau de praf.

Șansa generației noastre a fost un bun număr de cadre temeinic formate de magistrii lor, unii aveau stagii de specializare în Apus, și deveniseră șefi de școală în noi subspecialități. Aveam în față „a doua generație de maeștri”. Ei asigurau continuitatea cu era de aur a vechilor cititori prin profesionalism, ca și prin ținuta academică și umană. Au trebuit să treacă mai mulți ani până când unii dintre pionierii marginalizați vor putea reveni la ședințele societăților științifice. Prea puțini au fost reintegrați în învățământ.

Anatomia – „litera a” a alfabetului medical – m-a învățat nu doar complicata arhitectură a corpului uman, ci mi-a oferit și un splendid model de analiză și gândire metodică. Fiziologia se chema pentru mine „Grigore Benetato”, „Grișa”, un ilustru savant, spirit novator și excelent pedagog, înzestrat cu mult farmec. Fereastra cabinetului său era aprinsă până târziu noaptea, ca a unui Faust legendar. Anatomia Patologică am făcut-o cu un pedagog de mare clasă, erudit totodată: Rubin Popa. El ne învăța să judecăm bazându-ne pe evaluarea critică a faptelor, pe asocieri și deducții, urmărind descifrarea relațiilor cauzale în boală. La Semiologie harul pedagogic al lui Ion Goia se împletea cu un umor virulent, care ne biciuia atenția. Nu puteai să nu-l urmărești cuvânt cu cuvânt, după ce lansa către amfiteatru un „domnilor coleji!”, cu „j” apăsat, ca în dialectul de la munte, de unde venea.

Medicina internă corespundea în cel mai înalt grad înțelesului meu despre profesia viitoare: să cuprinzi omul în integralitatea lui, să acționezi pe un front larg în lupta (nesângerândă!) cu boala. Profesorul Aurel Moga mi-a fost dascăl de bază în acest domeniu vast. Era un mare senior, cu eleganță și distincție, investea sacralitate în expunerile din amfiteatru. Forța lui era gândirea clinică. De la el am învățat cum se construiește

metodic diagnosticul, ca o arhitectură, sprijinindu-te pe date exacte și în egală măsură pe rațiune.

În ultimul an de studii, Istoria medicinei mi-a părut o încununare a pregătirii noastre, iar pe profesorul Valeriu Bologa îl vedeam ca într-un templu, în turnul său de la Institutul Pasteur, unde își avea catedra. Era un mag al vorbei, care te ținea prins ca într-o vrajă, nu doar prin cele expuse, ci și prin timbrul grav, muzical, al vocii în care te învăluia. Insufla viață celor mai aride probleme și transforma tot ce atinge în istorie. Adunase atâtea cunoștințe cât șapte biblioteci alexandrine și totuși ele păleau în fața ideilor de largă respirație filozofică formulate.

De la mulți alți dascăli și îndrumători am avut câte ceva de învățat. Unii m-au fascinat prin erudiție, alții prin omenie și căldură. Fiecare treaptă a formării mele a rămas însemnată de personalitatea lor. Dintre toți, unul singur a fost „Maestrul”: cel care și-a trăit viața având mereu în față pe maestrul său, cel care a reușit să împletească știința de înalt prestigiu cu bunătatea și simplitatea, umanist, medic și savant de aceeași incandescentă, Octavian Fodor. I-am stat 17 ani alături. Era o personalitate puternică și complexă, unul dintre aceia a căror existență se prelungește mult în istorie, prin realizări, dar și prin amintirile lăsate. A fost un magistrul exemplar și a făcut tot ce se putea pentru întreținerea unei școli vii. Ca om a ilustrat o conduită: responsabilitatea.

Morala sa avea ca reper central onestitatea. El a trăit de fapt pentru medicină și a investit mult în această arie de aleasă noblețe. Ca rector s-a preocupat mult de reevaluarea a ceea ce s-a numit cu mereu mai mult respect, „școala medicală clujeană”. Discursul său de recepție la Academia Română, rostit în Aulă la 30 ianuarie 1975, a fost intitulat „Maestru, școală, universitate”. Pentru ideile generoase pe care le vehicula (pentru acele vremuri, unele cam prea îndrăznețe), acesta fusese caracterizat de Geo Bogza, într-o telegramă „de mulțumire”, drept „un fluviu de umanism”.

*-Gândindu-ne la începuturi, ne-ai putea da o definiție sintetică a acestei școli? Care au fost paradigmele și valorile care îi conferă individualitatea? Avem aici istorie adevărată sau este vorba mai mult de un mit?*

- S-a vorbit, în legătură cu ea, chiar despre un... miracol! Să procedăm însă metodic, mergând pe fapte. Medicina clujeană s-a dezvoltat în cadrul unei Universități noi, construite de la temelie pe

principiile cele mai evoluat ale veacului XX. Exigențele aceluia moment istoric au fost asumate de toți care participau atunci la edificarea ei: „să venim cu ceva superior” (zicea Vasile Pârvan în Lecția inaugurală „Datoria vieții noastre”), „trebuie să-i dăm toate posibilitățile de dezvoltare, apărând un model de universitate românească” (Sextil Pușcariu), „Universitatea din Cluj este chintesența și păstrătoarea îndărătnică a fondului moral al poporului nostru” (Iacob Iacobovici) etc. Onisifor Ghibu, principalul artizan al Universității în momentul creat atunci de istorie, observa, retrospectiv: „De unde să scoți tu, Ardeal sărac, atâtea forțe care să facă față în mod onorabil unor cerințe de nivel înalt...?” Consiliul Dirigent al Ardealului, care funcționa imediat după Unire, prin Comisiunea universitară alcătuită din mari personalități ale întregii țări, a selectat ca profesori numai specialiști consacrați, proveniți din toate provinciile românești, unii aduși de peste hotare. A fost o explozie de energii concentrate sinergic spre perfectarea unui mare ideal. Frumoasele tradiții ale umanismului transilvan, însuflețit de vocația civică și culturală, au oferit climatul optim pentru uimitoarea aventură care a urmat.

O. Fodor va rosti mai târziu cea mai frumoasă caracterizare a grupului de cititori: „Aveam senzația că ochii întregii lumi erau ațintiți asupra acestei cetăți universitare noi... Ei manifestau aceeași solemnitate de credință proprie iluministilor din trecut”. Toți aveau o competență profesională recunoscută, medici cu experiență și totodată cercetători verificați. S-au preocupat cu autoritate de modernizarea instituțiilor pe care le preluaseră și, mai mult, au dovedit o impresionantă vocație de cititori.

Astfel, marele Victor Babeș a venit temporar de la București, dar în acel unic semestru de la început a organizat Institutul de Anatomie Patologică cu Muzeul său de piese, dezvoltate ulterior de Titu Vasiliu. Constantin Levaditi a părăsit funcția de director adjunct al Institutului Pasteur din Paris și a organizat învățământul de Patologie experimentală și generală și a proiectat modernul Institut Pasteur clujean. Emil Racoviță a pus bazele unei școli de biologie și a înființat primul Institut Speologic din lume. Jules Guiart a venit de la Lyon ca profesor de Istoria Medicinei, prima catedră de acest fel din țara noastră. Împreună cu urmașul său, Valeriu Bologa, pune bazele „Bibliotecii medico-istorice” (1920). Iuliu Moldovan, docent la Universitatea din Viena, dezvoltă o complexă activitate de prevenire a bolilor, organizând rețeaua de igienă din toată Transilvania și înființând Institutul de igienă. El este cel care va elabora, după câțiva ani, prima Lege sanitară din România (1930). Înființează Centrele regionale de igienă, dispensarele de combaterea tuberculozei și bolilor venerice, Institutul de seruri și vaccinuri, Centrul antirabic, instituția surorilor de ocrotire infantilă, cu școala de pregătire aferentă. Victor Papilian fondează Institutul de Anatomie umană, dotându-l prin mari eforturi cu materialele demonstrative necesare studenților, și inițiază, cu prioritate la noi, cercetări de Antropologie pe teren.

Iuliu Hațieganu constituie figura legendară care a dăruit inscripția heraldică bine cunoscută a Școlii medicale clujene: „Medicina este știință și conștiință”. Amplifică laboratoarele clinicii medicale și organizează un Ambulator de consultații gratuite. Treptat, își trimite elevii la specializare în marile centre, diversificând domeniul clasic al Medicinei interne și fondând prin ei noi unități: Ftiziologie – Leon Daniello,



Muzeul de Artă Cluj-Napoca

Bienala Internațională de Ceramică Cluj - 2013



Boli infecțioase - Ion Gavrilă, Cardiologie - Aurel Moga, Endoscopie digestivă și Parazitologie - Tiberiu Spârchez. Preocupat de condiția de sănătate a studenților, a introdus Educația fizică în programul de învățământ universitar și a înființat - ca rector - Dispensarul studentesc, Parcul sportiv care îi poartă numele (acesta, printr-o importantă donație) și primul Dispensar medico-sportiv din țară. „Cei doi Iuliu”, pilonii de bază, au inițiat și înființarea Institutului de cancer, primul din țară și printre puținele din Europa.

La fel au acționat și alții. Gheorghe Bilașcu („regele dentiștilor”, cum i se spunea la Budapesta) creează prima clinică stomatologică din țară, cu secții specializate și paturi. Dimitrie Negru organizează primul Institut de radiologie de la noi, de asemenea cu paturi, punând și bazele unei bogate colecții de filme. Coriolan Tătaru aduce un specialist vienez și face Muzeul dermatologic de mulaje din ceară, o raritate pe continent. Din Clinica Chirurgicală a lui Iacob Iacobovici se vor desprinde Chirurgia maxilo-facială, Urologia și Ortopedia. Titu Gane organizează asistența pediatrică din Ardeal și creează „Centrele de ocrotire a copiilor” în locul vechilor azile. Marius Sturza, venit de la conducerea unui celebru sanatoriu vienez de balneofizioterapie, înființează la Cluj o clinică modernă de profil, bine dotată, și va organiza mai târziu la București un mare Institut.

O subliniere: Facultatea de medicină din Cluj era singura din țară care prevedea cursuri de etică, psihologie și sociologie medicală, la inițiativa lui Moldovan.

- *Ar putea părea de necrezut! Mai reușeau acești înaintași, cu vocația lor de cititori, să facă și cercetări științifice de valoare, să publice, să scrie cărți? Ce a rămas în patrimoniul medical clujean din această efervescentă epocă?*

- La puțini ani după ce luase ființă, școala aceasta clujeană de medicină a început să răspândească în flux continuu cărți didactico-științifice foarte apreciate și căutate în toată țara. Seria a fost deschisă de Papilian prin *Manual practic de disecție* (1920) și *Tratat elementar de anatomie descriptivă și topografică*, vol. I (1923) și de Iacobovici prin *Propedeutica chirurgicală* (1923). Urmează I. Urechia și Savu Mihăilescu: *Tratat de patologie neurologică*, 9 fasc. (1924-1931); Iuliu Hațieganu: *Sifilisul visceral medical* (1926); I. Goia: *Sifilisul gastric* (1927); Valeriu Bologa: *Începuturile medicinei științifice românești* (1930, pr. Adamachi al Academiei); Al. Pop: *Afecțiunile căilor biliare* (1930); D. Negru: *Radiologia medicală* (1931); I. Drăgoi: *Elemente de histologie*, 2 vol. (1931-1932, pr. Oroveanu al Academiei); Hațieganu și Goia: *Tratat elementar de semiologie și patologie medicală*, vol. I (1934, pr. Oroveanu), ulterior vol. II și III; M. Kernbach: *Tratat de medicină legală* (1937); Gh. Popovici-Boșcu: *Tratat de pediatrie și puericultură*, 4 vol. (1936-1940); Titu Vasiliu: *Tratat de anatomie patologică clinică* (1939); Iuliu Hațieganu și colab.: *Sindromul stazei duodenale* (1944); O. Fodor: *Icterul cataral* (1944); I. Moldovan și colab.: *Tratat de sănătate publică* (1946); V. Papilian și V. Preda: *Manual de embriologie* (1946); O. Fodor: *Stomacul operat* (1946); O. Fodor: *Fiziopatologia clinică a marilor sindroame hepatice* (1948). În anii grei care au urmat s-au putut asigura doar cursurile litografiate pentru studenți.

Cum cercetarea științifică era foarte vie în

Clujul acelor ani, era firesc să apară aici și numeroase reviste. „Clujul Medical” (1920), organ reprezentativ al Facultății de medicină, mai târziu și al Facultății de farmacie, este cea mai cuprinzătoare publicație, singura care se menține și azi (denumirea vremelnică din refugiul de la Sibiu a fost „Ardealul Medical”). Pe specialități, mai existau Revista de igienă și sănătate publică, de stomatologie, de antropologie, de pediatrie și puericultură, Buletinul eugenic și biopolitic ș.a.

Societățile științifice au luat de asemenea ființă, cu ședințe regulate de prezentări: Societatea științelor medicale (26 dec. 1918!), Societatea de pediatrie și puericultură, de antropologie, de medicină și educație fizică, de biologie, a asistenților și preparatorilor, a studenților în medicină, Reuniunea anatomică ș.a.

- *Este evident că acești pionieri erau conduși de o concepție solidă de viață. Temeinicia profesional-științifică trebuie să fi fost însoțită de o filozofie profund umanistă, de o angajare civică serioasă, de „spirit jertfelnic”, cum îi plăcea lui Hațieganu să-i spună.*

- Mai întâi, ne apare limpede acum, privind în lumina istoriei, că ei luau în serios „datoria”, își respectau profesia și o slujeau cu multă devoțiune. Aveau un crez. Ei reprezentau „generația Unirii” și înțelegeau să-și împlinească cu răspundere sarcina, cu eroism. Ca medici, erau străbătuți de sacrul filon hipocratic, prin tradiție, dar conștientizau și imperativul progresului. Deviza lor era: „Nu înapoi la Hipocrate, ci înainte cu Hipocrate!” De aici etosul umanist (o permanență!) și apropierea lor caldă de bolnavi. Aveau toți vocație didactică și erau pătrunși de spiritul de școală.

Mai mult: activitatea lor depășea zidurile instituției și se prelungea în societate. Au folosit din plin acea amplă activitate, prezentă numai aici la Cluj, care era numită „Extensiunea universitară”, prin care difuzau larg cunoștințele lor și exercitau o puternică funcție educativă. Prin Societatea ASTRA acopereau, chiar cu influența lor, întregul Ardeal. Iuliu Moldovan și Iuliu Hațieganu s-au dovedit extraordinari factori dinamizatori pentru ridicarea satelor, și nu doar sub aspect cultural-artistic, ci și sub cel medical și economic. Primul a fost o lungă perioadă președintele Asociației, al doilea conducea Despărțământul Cluj și înființase organizația

cultural-sportivă țărănească „Șoimii Carpaților”.

Toate acestea nu ne pot surprinde, pentru că în glosarul lui Hațieganu găsim frecvent cuvintele: misiune, ideal, datorie, conștiință, patrie, popor, om. Toți gândeau la fel. Este emoționant că aceleași valori spirituale le vom regăsi mai târziu la Lucian Blaga, în perioada refugiului, propuse de el ca „principii educative”: seriozitatea, munca, iubirea, omenia, devotamentul, răspunderea, eroismul, sacrificiul.

- *Cum ar putea fi concretizată dimensiunea umanistă a personalității lor? Ce realizări se rețin în sfera culturală, pe lângă această continuă activitate educativă de fond?*

- Toți aveau o frumoasă formație culturală, toți cunoșteau bine cel puțin o limbă străină. Ca autori de cărți, au arătat un deosebit respect pentru corectitudinea și puritatea limbii române, care venea din rigorismul lingvistic al Școlii Ardelene. Mulți foloseau curent trimiteri la marii gânditori din trecut și atingeau în gândire înălțimi filozofice. Hațieganu, un mare orator, era exponentul cel mai strălucitor sub acest aspect. Prin energia, dinamismul și carisma sa el s-a impus ca „doctrinar” al școlii și a exercitat un rol catalizator esențial, asemenea unui alt Apostol Pavel. La rândul său, Valeriu Bologa, talentat istoric al medicinei, era, evident, cel mai prezent în publicistică. Victor Papilian s-a impus ca prozator și dramaturg, șef al unui cenaclu literar, totodată violonist talentat (cu studii de Conservator), fondatorul unor reviste („Darul vremii”, 1930, „Lucașfăruș”, 1941), director al Teatrului Național și al Operei Române din Cluj, primul președinte al Asociației scriitorilor din Transilvania, pe care el o întemeiease, întemeietor al Orchestrei medicilor la Sibiu. Dimitrie Negru scria eseuri filozofice. Alexandru Rădulescu - proză satirică. Iacob Iacobovici a pus prima placă comemorativă pe casa lui Coșbuc, în 1922, într-o excursie cu studenții și mai târziu, după plecarea la București, a fondat un Muzeu preistoric la Tg. Ocna.



Galeria Horeb

Tineri Artiști - Ceramică și Sticlă, 2013

# A consemna un nimic

Oana Pughineanu

A scrie despre Hortensia Papadat-Bengescu, mai exact despre ceea ce „trupul sufletesc” însemna sau mai poate însemna – în eventualitatea că cititorul zilelor noastre mai rezonază în fața unor astfel de sintagme – a luat de multe ori forma unei dileme care privea instrumentele critice ce urmau a fi folosite. Pe de o parte, aveam critica de factură modernistă care se susținea (uneori până la abuz) prin termeni precum „intimitate”, „lirism” vs. „obiectiv”, iar pe de altă parte, instrumentele mai noi ale criticii care tind să excludă din constituirea textului, sau, cel puțin din interpretarea lui, tot ceea ce i-ar fi eterogen (în trena unui structuralism sau poststructuralism generativ). Privite însă dintr-o perspectivă „arheologică” (în sens foucaultian) ambele modele nu fac decât să se conformeze epistemelor în care ele iau naștere, adică unui sistem mai vast de credințe (sau necredințe) care vizează lumea. Prin lume, desigur, nu se mai înțelege demult o vastă mulțime de lucruri și obiecte pe care e de ajuns să le numim pentru ca ele să se așeze cuminiți în referențialități ordonate, ci lumea se află la capătul unui proces dinamic prin care o conștiință produce „reprezentări”, (am aici în vedere strict referențialitatea textului extrem de disputată de-a lungul istoriei literare, și care își găsește o frumoasă „rezolvare” în gândirea lui Ricoeur, pentru care, întotdeauna, „textul lumii” trimite la „lumea textului” și invers). Raportul conștiinței cu realitatea a fost mereu unul care funcționa asemănător cu ceea ce Gluksmann considera a fi o credință religioasă: „Dumnezeu a creat omul și viceversa”. Parafrazând, am spune: „conștiința a creat reprezentarea și viceversa”. Traseul gândirii Occidentale care viza instaurarea supremației logosului față de mit ar putea fi interpretată ca o „schimbare de tehnică” prin care s-a trecut de la uzarea de semne motivate la cea de semne nemotivate pentru a o „crea”. Istoria artei, a culturii în general, pe care nu o pot concepe în afara istoriei lumii, lasă să se întrevadă prin avangardă o nouă turnură: refuzul sau dificultatea conștiinței în ceea ce privește producerea de referențialitate și trecerea spre omul post-istoric care nu se mai cizează prin ceea ce Hegel numea „calvarul spiritului”, ci abandonează modul de a se raporta la ceva din afara lui sau la sine în favoarea tehnicii și biopoliticii, a limbii/ limbajului care este un „altul”, pe scurt a sistemului care, mai monstruos decât un Dumnezeu ascuns, e un altceva decât noi, dar ne constituie în cel mai „intim” mod. Trecând de fronda avangardelor istorice, postmodernismul s-a abandonat în fața a ceea ce aș numi „disperarea fascinantă a incontrollabilului”.

Teoriile morții autorului colegate cu cele ale productivității discursive configurează o nouă „autonomie” a textului, nu una în spiritul „artă pentru artă”, ci una „totalitară” a lui „il n’y a pas de hors-texte”. Cum s-ar încadra autorii pe care îi are în vedere teza mea (Hortensia Papadat-Bengescu, Marcel Proust, Virginia Woolf) în acest peisaj? Cred că toți trei se înscriu încă în modelul de a face literatură cu/prin „calvarul spiritului”. E vorba în primul rând de conștiințe care s-au format într-o lume pentru care mai funcționează producerea de referențialitate după modelul ierarhiilor sociale, valorice etc., fie și numai

pentru a le contesta, conștiințe care s-au format încă la școala diferențelor interior-exterior / subiectiv-obiectiv, și mai ales în spiritul „sintezei temporale” (în sens hegelian). Din această perspectivă utilizarea unui limbaj critic modernist s-a dovedit a fi de neocolit. Pe de altă parte, operele lor se pretează și la interpretări care uzează de un aparat critic postmodern (adică, care, exclude din explicarea textului tot ceea ce-i este eterogen) în măsura în care aplicăm distincția autor-narator. Poate la Virginia Woolf, mai mult decât la Proust și Hortensia Papadat-Bengescu, observăm în cel mai mare grad abandonarea în „disperarea fascinantă a incontrollabilului” textual, și o extraordinară dejucare a clasice „sinteze temporale” (în „Orlando” sau „Anii”). Sintetizând brutal aș spune că autorii cad sub incidența lumii moderne, în timp ce naratorii pot fi recuperați și prin mai noile sisteme critice. De fapt, alături de Flaubert (preocupat în mod „atroce” de stil) văd în acești scriitori prefigurarea lumii textuale care destabilizează „vechile” metode de a produce reprezentare. Într-un fel sau altul pentru acești scriitori „calvarul spiritului” s-a încheiat, și-a găsit sfârșitul în lipsa exteriorității textului, în Operă, dar una „decăzută”, în măsura în care i-a scăpat Totul. Scrierea operei i-a pus față în față cu un de necuprins. Lui Proust, mai fidel decât toți credinței în „sinteza temporală” ca producătoare de sens, i-a fost dat să cunoască intens spaima de a nu putea spune Totul. Rămâne mereu ceva în afara sintezei, în afara metaforei, în afara buclelor temporale pe care le surprinde (construiește?) cu atâta măiestrie. Rămân cel puțin cei trei arbori din drum spre Hudimesnil a căror frumusețe nu

îi spune nimic.

Tocmai consemnarea acestui nimic, nevoia de a consemna acest nimic, face loc apariției lumii textuale, care se produce, care există tocmai pentru că teoriile, categoriile, principiile și toate schemele mentale nu mai sunt de ajuns. Există ceva în afara lor care rămâne încă de spus. E posibil ca Spiritul să nu cuprindă Tot? E posibil să cadă ceva în afara sintezei temporale? În afara „sensului”? Autorul nu crede, naratorul o confirmă. Textul care nu pare să aibă un sfârșit „desintetizează” chiar prin simplul fapt că nu există îndeajuns timp pentru a efectua nenumărate sinteze temporale (până și sinteza temporală se produce în timp, iar așa-zisa „atemporalitate” spirituală devine doar un „instantaneu” asemeni fotografiei foarte descrise de Barthes). Nici o sinteză a sintezei nu ar fi de ajuns, jocul continuându-se la infinit, zădărniciind toate eforturile autorului de a-și confirma credința într-un anume fel de a ajunge la sens. Acest surplus îl interpretez ca fiind producătorul unui nou tip de metaforă. Sau, mai degrabă, aș folosi termenul de figural utilizat de Laurent Jenny, termen mai cuprinzător, care nu vede în tropi doar niște simple substituții. De necuprinsul care cade în afara „sintezei temporale”, fără să cadă în afara timpului este „fondul diferențial ce urcă în el și vine să tulbure relațiile propriu-zis lingvistice ale enunțului”. Sau, ca să folosim termenii lui Deleuze în privința diferenței: „...în loc de un lucru care se distinge de alt lucru, să ne imaginăm ceva care se distinge – și totuși lucrul de care se distinge nu se distinge de acel ceva”, asemeni fulgerului de fondul întunecat al cerului.



Deak Zsuzsa

Satirică, 2013

# Întoarcerea la sens?

Andrei Marga

Stephen Toulmin a reunit la un moment dat, sub titlul *Return to Reason* (Harvard University Press, 2003), studii și articole teoretice nutrite de ideea după care „înțelegerea istorică a ideilor sociale, politice și științifice este indispensabilă dacă este să preluăm sensul modernității, în general, sau al filosofiei moderne” (p. VII). Evident, nu este vorba doar de a face istoria uzuală a ideilor, ci de ceva mai mult, anume, de a surprinde însăși geneza și condiționarea lor istorică. Este vorba de a proiecta o abordare istorică asupra ideilor înseși, privite, fără îndoială, cum Fernand Braudel spunea, în *la longue durée*, dar în istoricitatea lor. Problema ce se pune este, în fond, de a surprinde „schimbarea conceptuală (*the conceptual change*)” într-o manieră care să fie ea însăși rațională.

Celebrul filosof continua astfel demersul început în *The Uses of Argument* (1958), cartea care, împreună cu faimosul *Traité de l'argumentation* (1958), al lui Chaim Perelman și L. Olbrechts-Tyteca, lansează ofensiva din logică pentru a lărgi cadrele de înțelegere a raționalității, prin admiterea, alături de demonstrație, a argumentării ca formă de întemeiere a susținerilor. În cartea sa, cu siguranță de cotitură, problema lărgirii cadrelor raționalității era pusă în mod precis în logică. Stephen Toulmin a semnalat faptul că premisa majoră dintr-un silogism, de exemplu, premisa: „toate surorile lui Jack au părul roșu” din silogismul Barbara, rămâne lovită de ambiguitate. Ea se lasă interpretată fie ca generalizare statistică, fie ca axiomă, cu consecințe diferite în ceea ce privește stringența derivării. Avem o argumentare, în primul caz, și ceva mai mult, o demonstrație, în al doilea. Silogismul, așa cum a fost considerat de la Aristotel încoace, ca derivare necesară a concluziei din premise, este, de fapt, o idealizare (luarea premisei majore drept axiomă), fiind doar una dintre formele unei practici argumentative mult mai diverse.

Între timp, în efortul său de lărgire a înțelegerii raționalității, Stephen Toulmin a fost susținut de un întreg curent de considerare critică a ceea ce s-a înțeles prin „rațiune” și „metoda științifică” odată cu ascensiunea pozitivismului, apoi a pozitivismului logic și, în cele din urmă, a filosofiei analitice. Sub dominația acestora, teoria științifică a fost concepută ca un ansamblu deductiv de propoziții ce au trecut o seamă de examene logico-epistemologice, știința a fost privită ca rezultat al interesului pentru adevăr separat de orice alt interes, iar raționalitatea a fost suprapusă cu raționalitatea științifică înțeleasă drept cunoaștere dezinteresată (pentru detalii vezi Andrei Marga, *Introducere în filosofia contemporană*, Polirom, Iași, 2002, pp. 163-194). Stephen Toulmin situează chiar în punctul de plecare al reacției sale la înțelegerea dominantă a raționalității, studiile sale universitare cu R.G. Collingwood, cel care a propus o nouă soluție la problema explicației în istorie, pe care a departajat-o de explicația nomologică din științele naturii. Reacția desfășurată a fost încurajată, apoi, de Peter Winch, cu *The Idea of a Social Science* (1958), de Thomas S. Kuhn, cu *The Structure of Scientific Revolutions* (1961), de Martin Hollis și Steven Lukes, cu *Rationalism and Relativism* (1982), și de alți autori și scrieri de importanță semnificativă în evoluția filosofiei ultimei jumătăți

de secol spre chestionarea raționalității.

Rezultatul la care a ajuns Stephen Toulmin are în vedere împrejurarea că, alături de „raționalitate (*rationality*)”, așa cum aceasta a fost consacrată în vremurile mai noi de științele tari, trebuie să admitem, având în vedere condițiile istorice de producere a cunoașterii și nevoile noastre ca oameni ce-și trăiesc în mod cultural viața, și o „rezonabilitate (*reasonableness*)” a valorilor, opțiunilor, acțiunilor noastre. Acum, în momentul cultural pe care îl parcurgem, „valorile umane ale rezonabilității sunt așteptate să se justifice ele însele la proba raționalității” (p. 2). Dar, ca un alt indiciu al acestui moment, înseși criteriile raționalității trebuie de acum să fie înțelese din perspectivă istorică. „Toate cărțile și textele ce mi-a fost dat să le citesc asupra filosofiei științei au părut a fi fost scrise de matematicieni manqués: ei erau interesați numai de consistența formală sau coerența logică a argumentațiilor teoretice în fizică și au acordat puțină atenție întrebării dacă asemenea argumente erau aplicabile în mod practic lumii în care trăim și pe care căutăm să o înțelegem. În contrast, experiența mea cu fizicienii activi m-a învățat aceasta: astfel de argumente formale trebuie, cel puțin, să fie văzute de către membrii comunității științifice ca având atingeri cu lumea pe care noi o ordonăm” (p. 10). Nu este vorba, în niciun caz, de a submina încrederea în raționalitate. Este vorba de a restaura un echilibru între „raționalitate” și „rezonabilitate”. Stephen Toulmin respinge, de altfel, categoric considerarea cărții sale *The Uses of Arguments drept „an anti-logic book”*.

Stephen Toulmin consideră că „dezechilibrul existent între ideile noastre de «raționalitate» și cele de «rezonabilitate» a rămas din semințe plantate devreme, în secolul al XVII-lea” (p.12). Astăzi avem nevoie de reechilibrarea relației. Luând ca analogie „revoluția conservativă” declanșată de Arnold Schönberg, Stephen Toulmin spune că, „precum în muzică, la fel și în filosofie și științele umane, prețul intelectualismului a fost prea mare, încât acum avem a înfăptui drumul înapoi, spre un mod mai larg al exprimării de sine. Oamenii de știință ai secolului al șaptesprezecelea (cum vom vedea) au visat la ideile de raționalitate, necesitate și certitudine într-un singur pachet matematic, iar efectul acestui vis a fost să-i producă rațiunii umane o rană ce a rămas nevindecată vreme de trei sute de ani – o rană de care abia recent noi începem să ne refacem. Sarcina principală a acestei cărți (este vorba de *Return to Reason*, n.m.) este să arătăm ce este în mod necesar de făcut pentru a trata rana și a restabili echilibrul propriu între teorie și practică, logos și retorică, raționalitate și rezonabilitate”. Stephen Toulmin vrea să recupereze echilibrul dintre „raționalitate” și „rezonabilitate” printr-o „întoarcere la origini”, la secolul al XVII-lea. El își propune să reia cercetarea „semințelor” plantate atunci, pentru o nouă înțelegere. Stephen Toulmin ne oferă, *in nuce*, o reconstrucție istorică a asocierii dintre „raționalitate” și „rezonabilitate”, a despărțirii lor prin desconsiderarea „rezonabilității” și a nevoii de reasociere a celor două și de înaintare, împreună, ca părți ale „rațiunii umane”. Teza pe care autorul lucrării *Return to Reason* o apără, în acest punct, este aceea că, alături de

„argumentările formale”, care sunt socotite valide în virtutea proprietăților lor formal-logice, trebuie readmise „argumentările substantive”, care sunt valide în legătură cu „contextele”. „Așa cum se prezintă, lumea validității formale, a semnificației și consistenței se suprapune anevoios cu lumea evidenței substantive, a mărturiei sau a convergenței, iar propozițiile pe care noi le avansăm ca «rațiuni logice» pentru concluziile noastre sunt numai schelete abstracte ale «raționalității» care poate să reușească sau să nu reușească, aici și acum, să convingă audiența” (p. 27).

La începutul secolului al XVII-lea, argumentează Stephen Toulmin, s-a născut „*the modern dream of a purely formal language*”, visul modern al unui limbaj pur formal, care vine până în timpul nostru. În cunoaștere, orice prag are o latură intelectuală și o latură instituțională. În vreme ce latura intelectuală, în acest caz, a constat din separarea logicii de retorică, latura instituțională a constat în separarea disciplinelor științifice. La mijlocul secolului al optsprezecelea, în *Encyclopedia*, Diderot și d'Alembert „au prezentat descrieri ale instrumentelor de dulgherie și mașinării pentru ferme împreună cu analize specializate ale fizicii newtoniene, fără vreun sentiment al incoerenței intelectuale” (p. 43). Un secol mai târziu, în discuțiile cu Darwin și Maxwell, se asumau optici disciplinare, iar unele discipline erau socotite inapte de calificare pentru o dezbateră academică. Prima victimă a fost etica, iar Max Weber, prin teoria sa restrictivă a științei, a consacrat statusul inferior pentru disciplinele care „nu s-au eliberat de valori”.

Pentru ceea ce s-a petrecut în istoria europeană a științelor este concludent exemplul economiei ca disciplină. Deja la nivelul lui Adam Smith, se observă deopotrivă tentația de a construi economia după pilda fizicii lui Newton, făcând abstracție de numeroși factori și recurgând la idealizări puternice, și tentația de a construi economia cu grija de a nu lăsa la o parte factorii situațiilor. Se observă lesne, în cazul creatorului economiei politice moderne, oscilația între abordarea „teoretică” și abordarea „clinică”. Deja atunci se putea observa că „problemele cruciale nu se învârt în jurul asigurării corectitudinii și consistenței formale a calculelor noastre; ele depind, mai curând, de colectarea tuturor informațiilor relevante din punct de vedere social, istoric și cultural și chiar formal despre oamenii implicați și nevoilor lor efective” (p. 64). Abordarea „teoretică”, în alte cuvinte, a rămas marcată continuu, la rândul ei, de dificultăți.

Din astfel de exemple, Stephen Toulmin nu ezită să tragă o învățătură. Putem construi, spune el, discipline întregi cu grija rigorii, consistenței, preciziei formale, dar este înțelept („rațional” de fapt) să facem mai mult: un efort de a da seama de ceea ce oamenii parcurg în fapt ca experiență de viață. „Profesioniștii ce sunt dedicați unor discipline particulare tehnice sau economice își asumă prea ușor că problemele economice și tehnice pot fi abstrase din situația în care se găsesc și pot fi astfel definite în termeni pur disciplinari” (p.61). Este acum timpul ca lejeritatea să fie înlocuită cu lucida considerare a ceea ce se petrece în mod efectiv.

Cultura modernă a adus cu sine în Europa o modelare a abordării lumii, care a fost știința modernă. La modelare au contribuit trei „visuri raționale (*rational dreams*)” care au fost tot atâtea suporturi ale reprezentării moderne a raționalității: „metoda universală”, „limbajul perfect” și „sistemul unitar al naturii”. Acestea au

alimentat proiecte și speranțe. Ulterior ele au fost desprinse de contextul de origine și asumate ca atare. Problema care s-a profilat a fost, și este și acum, aceea de a prelua achizițiile obținute pe cele trei linii și de a le înțelege împreună cu condițiile emergenței lor. „Pentru a rezuma această analiză istorică – scrie Stephen Toulmin – [este de reținut] că metoda comună a rigorii geometrice și un limbaj împărțit în care să se raționeze au constituit strategia lui Leibniz pentru a depăși Babel-ul doctrinei în conflictul religios al secolului al șaptesprezecelea. Dar aceasta a fost numai o strategie, printre altele. Umaniști ai secolului al șaptesprezecelea, precum Michel de Montaigne și Francis Bacon, au avut o alternativă reală. Ca sceptic clasic, Montaigne îndemna cititorii săi să trăiască cu ambiguitatea și nesiguranța – fără a mai menționa credințele plurale cu care suntem familiarizați din antropologia culturală” (p.75). O comprehensiune istorică ar trebui să fie aplicată, așadar, înseși modelării dominante a culturii moderne.

Stephen Toulmin apără propunerea lui Paul Feyerabend de a detrona primatul metodei inspirate de fizica galileo-newtoniană și de mecanica cerească. Deviza „*against method*” el o interpretează ca lărgire a registrului metodelor și efort de recunoaștere a unei pluralități de metode, adecvate scopurilor cercetării respective. El scrie: „pretenția de Hard Science – căutarea de legi atemporale pentru teorii generale, solicitarea la obiectivitate detașată și insistența ca investigațiile să fie «libere de valori» – nu sunt (în formularea lui Popper) criterii de demarcare pentru a delimita cu adevărat proiectele și disciplinele științifice de speculații neștiințifice: negrul de alb, cel salvat de cel damnat. Ele servesc numai pentru a defini polul newtonian în acest spectru, iar la polul opus noi aflăm proiecte locale, temporare și încărcate de valori, fiecare cu metodele, organizarea și tipul de obiectivitate propriu” (p. 99). În direcția recunoașterii acestui peisaj diversificat de metode – și, deci, contra monopolului unei singure metode se îndreaptă energic și cu o argumentare istorică concludentă Stephen Toulmin. El merge până acolo încât pune în legătură dominația exercitată de „filosofia naturii a lui Newton” cu prevalența clară a Occidentului în afacerile lumii.

Aristotel, deja, a făcut distincție între discipline teoretice, ce recurg la universalii, și discipline practice, ce procedează, cum spune Stephen Toulmin, „clinic” – adică se ocupă de probleme ale persoanelor aflate în situații particulare. Opțiunea între „profilul teoretic” și „profilul clinic” al unei discipline, să zicem economia, nu a fost dictată de considerente pur intelectuale. Această opțiune ține „mai curând de angajamentele instituționale, care au determinat cum să fie înțelese disciplinele (p. 103). Când vorbește de „aspectul instituțional”, Stephen Toulmin are în vedere, de pildă, „tradiția academică” formată în SUA, care a imprimat economiei, spre exemplu, o anumită înțelegere și, implicit, o direcție de dezvoltare. „Optica convențională în marea parte a lumii americane a economiei – ceea ce noi am putea numi mai bine supra-simplificarea ce se vinde – este o credință că ecomomiștii academici au numai o preocupare serioasă, aceea de îmbunătățire a teoriei pure: numai în acest fel pot ei să contribuie la disciplină într-un fel demn de a fi recompensat” (p. 104). Orientările intelectuale țin profund, așadar, și de instituțiile de formare.

Pe de altă parte, Stephen Toulmin ia apărarea „disciplinelor clinice” în fața atacurilor desfășurate în numele apărării teoriei. Acestor discipline –



Alexandra Mureșan

Pantha rhei II, 2013

argumentează autorul cărții *Return to Reason* – nu le este străină cunoștința universală, doar că focusul atenției este altul: explicarea unei acțiuni într-o situație dată. *Fhronesis* nu este o cunoștință neglijabilă în lumea profesiunilor, iar practica medicală este un bun exemplu al prețurii acesteia. Pe un plan mai larg, cunoașterea nu „eliberată de valori”, ci încorporând valori lămurite este indispensabilă practicilor, de la cea medicală, terapeutică, la cea din economie. Stephen Toulmin împărtășește explicit direcția de reflecție asupra științelor ce pune în legătură cunoașterea și rațiunea cu „interesele conducătoare de cunoaștere”, pe care o promovează Jürgen Habermas. El salută distingerea unor „interese” ce trec dincolo de „interese personale sau de interese de clasă” (p. 165).

Ajunși în acest punct, putem sesiza deopotrivă întreaga importanță și limitarea excelenței investigații întreprinse de autorul cărții *Return to Reason*. Am ales-o ca punct de sprijin și reper de delimitare pentru propriul punct de vedere din motivul simplu că Stephen Toulmin a lămurit ca nimeni altul – adică precis, cu o cultură științifică cuprinzătoare și cu răspundere majoră pentru destinul „raționalității” – emergența istorică, mai ales instituțională, a modelării dominante a cunoașterii în epoca modernă și a configurat o alternativă. Aceasta constă, în miez, în reluarea tradiției, părăsită în secolul al XVII-lea, a disciplinelor ce reprezintă „rezonabilitatea” și sunt considerate, la o comparație forțată, ca „soft” (față de cele ce sunt socotite „hard”). Atunci când explică situația creată, cunoscutul filosof înaintează până la captarea laturii instituționale (profilul disciplinar ce se cultivă, înainte de toate, în universități) și a contextului istoric (dat de prevalența Occidentului în lume). Fără îndoială că acești pași explicativi au o importanță majoră, iar Stephen Toulmin deschide neîndoiește perspective noi de înțelegere a cunoașterii moderne.

Eu cred că volumul *Return to Reason* ne permite să profilăm, prin diferențiere, perspectiva revenirii la sens (return to sense). Așa cum am observat, Stephen Toulmin ne aduce în urmă, la situația în care „raționalitatea” și „rezonabilitatea” nu erau opuse. Această situație el o localizează în secolul al XVII-lea. Se pune întrebarea, ce duce inevitabil dincolo (sau dincoace!) de aspectul istoric: care este suportul „raționalității” și

„rezonabilității”? Răspunsul meu este că acest suport trece dincolo de factualitatea istorică luată restrâns și este de natura sensului. De aceea, interogarea de către Stephen Toulmin a „raționalității”, are nevoie astăzi să fie întregită de o explorare a sensului. Pe de altă parte, în *Return to Reason* Stephen Toulmin amintește de fiecare dată împrejurarea că, începând cu Galilei, Newton, Leibniz, modelarea cunoașterii moderne de către fizica matematică și mecanica cerească nu a fost decât un mijloc pentru un scop – a atesta ceva în legătură cu construcția universului de către Creator. Aici, în chip cât se poate de transparent, tabloul cuprinzător al universului este cel care conferă sensul. Aș spune, pentru întemeierea propunerii mele de a prelungi „întoarcerea la rațiune” cu „întoarcerea la sens”, că suntem puși astăzi în fața unei probleme noi: avem adică, acum, a explica nu doar disciplinele științifice, ci înseși tablourile cuprinzătoare ale universului înăuntrul cărora se formează acestea, încât trebuie să înfigem o sondă mai adâncă în solul pe care se formează cunoașterea. Avem, adică, a sonda locurile în care s-a format, dar se și formează, în continuare, chiar sensul unei modelări a universului, ca și al oricărei alte modelări. Problema se lărgeste și se adâncește, în același timp. Avem, așadar, de captat sensul pe un curs care este chiar mai mult decât o „întoarcere la sens”, chiar dacă și acest curs face parte din terenul de emergență a sensului.

Vom explora, așadar sensul, în mod sistematic. Plecăm de la cercetarea celor cinci interogații (diferența de semnificație, sensul sistemelor conceptuale, sensul vieții umane, sensul istoriei, sensul lumii) ce ne duc astăzi la sens și căutăm o accepțiune unificatoare a sensului. Apoi, examinăm conceptualizările care ne-au dus cel mai aproape de sens și propunem o nouă conceptualizare. În încheiere, precizăm sensul în relațiile sale majore (cu prealabilul cunoașterii, cu adevărul, cu acțiunea, cu metoda, cu disciplina) și indicăm ubicuitatea sensului. Încheiem efectiv, stabilind ce au de făcut filosofia, științele, disciplinele, acțiunile cu recunoașterea sensului.

(Fragment din volumul Andrei Marga, *Sensul*, în curs de apariție)

## Istoria eticii moderne în viziunea lui Eugène Dupréel (IV) Conceptia etică a lui Immanuel Kant

Petru Ardelean

Probleme deosebit de importante privind fundamentarea moralei se găsesc și în lucrarea *Religia în limitele simplei rațiuni* (1794), o scriere care prezintă sistematic și integral filosofia etico-religioasă a lui Kant. Cartea debutează cu demolarea a două mituri, al omului bun de la natură și al omului rău de la natură, deoarece se pot susține cu argumente, la fel de bine, ambele ipostaze. În fond, Kant originează natura umană în dimensiunea libertății, ceea ce numim noi „firea” omului, aceasta este dată de principiul subiectiv al utilizării libertății. Natura nici nu este vinovată și nici nu are vreun merit, ci caracterul omului este opera fiecăruia<sup>1</sup>. Există, cu toate acestea, și o „înclinare spre rău” în firea omenească, de vreme ce omul este alcătuit nu doar din rațiune, ci și din înclinații. Treptele alunecării spre rău sunt: (1) fragilitatea naturii omenești de a nu putea înfăptui binele în mod consecvent; (2) impuritatea aceleiași naturi, tendința de a amesteca motivele morale cu cele imorale; (3) răutatea efectivă a firii omenești, înclinarea de a primi maxime rele, înclinare care poate fi considerată de fapt ca un rău radical înrădăcinat în om. Cauza răului radical nu poate consta în sensibilitatea noastră, de a cărei existență de altfel noi nu suntem răspunzători, explicarea prin sensibilitate ar însemna *prea puțin*, deoarece ar face din om o simplă ființă animală și nimic mai mult. La fel, cauza răului radical nu poate consta în perversitatea rațiunii moral-legislative, deoarece aceasta ar presupune o rațiune complet eliberată de legea morală și o voință absolut rea, ceea ce ar însemna *prea mult* și ar face din om o ființă diabolică. Or, omul nu este în totalitate nici animal și nici diavol. Adevărata cauză a răului se află în coexistența perversității rațiunii morale cu o voință bună; aceasta provine din slăbiciunea firii omenești, care nu este suficient de puternică pentru a pune în practică principiile pe care le-a adoptat<sup>2</sup>. Este un fel stângaci de a ne reprezenta răul ca venind prin moștenire de la primii oameni, de la Adam, deoarece acțiunea fiecărui om este liberă, iar vina și meritul ne vin din întrebuintarea originară a liberului arbitru. În stare originară însă, omul trebuie să se supună legii morale, care se impune sub forma unor interdicții (porunci divine), deoarece omul nu este o ființă pură, ci ispitită de înclinări.

Omul, rău din naștere, trebuie să se lupte spre a deveni mai bun. Binele constă în sfințenia maximelor, care îl fac să împlinească datoria; virtutea este hotărârea puternică, devenită obicei, de a împlini datoria. Rațiunea, de obicei leneșă atunci când e vorba de perfecționare morală, invocă tot felul de idei religioase necurate. Potrivit lui Kant, toate religiile pot fi reduse la două: (1) religia care caută să obțină favoruri prin simplul cult, și (2) cealaltă care este religia morală sau a bunei purtări. În cazul celei dintâi, oamenii își închipuie că Dumnezeu îi va face mai buni, fără ca ei să aibă altceva de făcut decât să-l roage (și, cum Dumnezeu vede și cunoaște tot, nici nu ar mai fi nevoie să-l rugăm, ci ar fi suficient să

dorim un lucru sau altul). În cea de-a doua, în religia morală, există un principiu fundamental potrivit căruia fiecare trebuie să facă tot ceea ce depinde de el spre a deveni mai bun. Principiul este: nu este esențial să știm ce face Dumnezeu pentru mântuirea noastră, ci ce facem noi pentru a merita ajutorul lui.

Ispitele ne pândesc la tot pasul și ne ademenesc primejdios. De altfel, noi nu am putea fi ispitiți de către spiritul rău, dacă nu ne-am afla într-o tainică înțelegere cu el<sup>3</sup>, arată Kant fără

din cel botezat un cetățean al statului divin. Dar, ca bun protestant pietist, Kant socotește că actele proeștice ar avea drept scop de a menține dominația asupra sufletelor, făcând să se creadă că preoții au posesiunea exclusivă a uneltelor pentru obținerea harului. Principalele atribute ale lui Dumnezeu sunt, după Kant, cele morale, trei la număr și anume: Sfințenia, Bunătatea și Dreptatea. Oamenii sunt însă tentați să le separe și să rețină numai atributul Bunătății, spre a scăpa astfel de obligația sfințeniei din perspectiva Judecării de Apoi. Oamenii se dedau la ceremonii impunătoare spre a arăta respectul pentru poruncile divine, fără să le mai practice, voind ca rugăciunile lor inerte (exclamațiile Doamne, Doamne!) să repare toate călcările de lege, în loc să se străduiască să fie virtuozii, „virtutea împreună cu devoțiunea alcătuind pietatea sentimentul adevărat al religiei”<sup>4</sup>

Așa stând lucrurile, nu este de mirare că teologii catolici de primă mărime ai secolului XX



Makoto Hatori (Japonia)

*Sign into the Air*, 2011

menajamente, deci trebuie să luptăm împotriva ispitelor prin virtute și sfințenie. Scopul creației nu poate fi decât omenirea, în toată perfecțiunea ei morală. Minunile pot fi admise drept evenimente produse în lume de către cauze ale căror legi de operare sunt și trebuie să ne rămână necunoscute. De asemenea, Sfintele Taine (misterele) sunt ceva ce nu este universal comunicabil, ceva ce privește modul de acțiune al lui Dumnezeu în sine. Dar pentru noi nu este deloc important să știm ce este Dumnezeu în sine, ci important cu adevărat este să știm ceea ce este El pentru noi ca ființe morale. Rugăciunea, concepută ca un cult formal, nu este decât o eroare superstițioasă, căci ea este o declarație a dorințelor noastre în fața unei ființe care oricum nu are nevoie să i se explice sentimentele noastre intime. Dar rugăciunea poate fi concepută și altfel, anume să dorești să fii plăcut lui Dumnezeu prin intențiile și faptele tale, să ai adevăratul spirit al rugăciunii. Frecventarea Bisericii, concepută ca un fel solemn de a oferi lui Dumnezeu un cult exterior, este binevenită, căci constituie reprezentarea sensibilă a unirii credincioșilor și un prețios mijloc de edificare. Botezul (consacrarea) este o ceremonie care impune mari obligații neofitului, scopul botezului este sfânt, acela de a face

il subsumează pe Kant unor veritabile curente religioase. Astfel, H. Jaeger scrie că: „Idealismul german, al cărui inițiator a fost Kant, este forma definitivă a protestantismului”<sup>5</sup>. Sau P. Archambault: „Kant a fost inițiatorul unei adevărate religii: religia datoriei... Afirmarea categorică și necondiționată a datoriei este o concepție religioasă a vieții, ideea unei perfecțiuni de sine subzistente. Îl putem oare defini pe Dumnezeu într-o manieră mai puțin echivocă?”<sup>6</sup>. Curentul teologico-moral inițiat de către Kant îl are ca prim reprezentant pe F.D.E. Schleiermacher (1786-1834), contemporan și coleg cu Hegel la Universitatea din Berlin. Schleiermacher a fost pastor la o capelă, profesor la Facultatea de Teologie, dar și traducător al lui Platon în limba germană. Lucrarea sa principală, *Credința creștină* este de fapt cursul universitar ținut între 1821-1831. După Schleiermacher, Biblia nu poate fi considerată drept o istorisire a intervențiilor divine, ci doar o simplă consemnare a unei suite de experiențe religioase, în consecință el s-a străduit să analizeze diverse experiențe religioase,<sup>7</sup>spre a extrage de aici esența religiei. În acest fel Schleiermacher a putut reinterpretă credința creștină într-un mod acceptabil pentru omul modern. După el, elementul comun al tuturor

manifestărilor evlaviei îl constituie conștiința de a fi absolut dependent, de a te afla în permanență în relație cu Dumnezeu. Iisus Christos a fost la fel ca toți ceilalți oameni, în virtutea identității sale cu natura umană, dar deosebit de ei prin forța constantă a conștiinței Sale de Dumnezeu, care a fost o veritabilă existență a lui Dumnezeu în El<sup>8</sup>.

Un kantian declarat a fost și Albrecht Ritschl (1822-1889), după unii cel mai important teolog sistematic din Germania celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea<sup>9</sup>. Ritschl, fost profesor de teologie la Göttingen, a procedat asemeni lui Kant, respingând metafizica și transformând etica în esență a religiei. El a creat termeni care au intrat ulterior în limbajul filosofic uzual, anume a distins între judecăți de existență și judecăți de valoare. După Ritschl, esența științei este aceea de a realiza experimente controlate, dar în religie noi nu putem să realizăm atare experimente controlate cu Dumnezeu, prin urmare afirmațiile religiei nu pot fi judecate de existență, ci judecate de valoare. După alți autori, Ritschl respinge teologia negativă, deoarece aceasta este de neconceput în contextul kantian al conștiinței transcendente<sup>10</sup>. Teologia negativă admite o legătură mistică cu ființa supremă, în timp ce teoria kantiană a cunoașterii nu admite decât legătura gândirii cu o sferă a unei experiențe posibile, limitată în spațiu și timp. Din perspectiva lui Ritschl, Dumnezeu teologiei negative nu reprezintă decât o ființă nedeterminată, ceea ce atrage după sine dispariția oricărui fundament determinant pentru obligațiile morale.

Tot un kantian este și Karl Barth (1886-1968), fost în perioada interbelică pastor și profesor la Göttingen și Basel. Barth prezintă problemele teologice în termeni filosofici, preluați mai cu seamă din Kant și Kierkegaard<sup>11</sup>. El îl vede pe Dumnezeu în întregime transcendent, evident nu în sens fizic, ci Dumnezeu este un Absolut-altul în raport cu omul și cu procesele naturale. Bunătatea acțiunilor omenești constă în conformitatea cu voința lui Dumnezeu, poruncile divine fiind echivalentul imperativului categoric kantian<sup>12</sup>. Singura posibilitate, singura cale de cunoaștere a lui Dumnezeu este prin Iisus Christos, potrivit preceptului evanghelic: „Eu sunt Calea, Adevărul și Viața; nimeni nu vine la Tatăl decât prin Mine”. Este dar limpede că nu-L putem cunoaște pe Dumnezeu așa cum este el în sine, ca lucru-în-sine kantian. Pentru cunoașterea lui



Vlad Basarab (România)

*The Archeology of Memory, 2013*

Dumnezeu nu pot exista dovezi în sensul unei evidențe exterioare, vechile dovezi privitoare la existența lui Dumnezeu nu ne conduc la Dumnezeu cel viu, care rămâne un mister. Întâlnirea mistică cu Dumnezeu poartă în sine propria sa dovadă; argumentul poate părea circular, dar în plan mistic acest lucru nu ar trebui să conteze. Dumnezeu care se revelează nu este un obiect în spațiu și timp. Biblia, prin care se revelează Dumnezeu, utilizează, e adevărat, limbajul spațio-temporal, dar pentru a vorbi despre un Dumnezeu care se află dincolo de timp și spațiu, prin urmare limbajul Bibliei trebuie privit ca având un caracter metaforic și analogic<sup>13</sup>. Există unii, continuă Barth, care consideră Biblia drept revelație atunci când se află la amvon, și drept o colecție de povestiri antice, care pot fi adevărate sau nu, atunci când se află la catedră sau în bibliotecă, dar este evident vorba de o gândire duplicitară.

O altă problemă importantă și actuală ridicată de către Barth este aceea dacă se poate apela la revelație spre a lămurii unele probleme filosofice. Apelul la revelație înseamnă oare, necondiționat, doar iraționalism? Spre a răspunde la întrebare, trebuie văzut mai întâi ce se înțelege prin „iraționalism”. În măsura în care admitem că există probleme care se situează dincolo de înțelegerea rațională și verificarea experimentală, probleme pe care și le pun nu doar teologii ci și filosofii și oamenii de știință, în această măsură dimensiunea

iraționalului este inevitabilă. Sau, în măsura în care admitem că demersul științific înseamnă a trage concluzii din anumite experiențe, atunci și teologia face același lucru, trăgând concluzii din experimentarea revelației lui Dumnezeu. Prin urmare, și problematica științifică poate pune în evidență limite iraționale, după cum teologia poate prezenta o dimensiune rațională. Experiența teologică fundamentală, revelația, poate să fie relevantă pentru omul modern și filosofia sa. Barth susține că toți putem avea propria noastră filosofie preconcepțată, naivă sau elaborată, că nicio filosofie nu poate fi exhaustivă și că între aceste filosofii teismul creștin este o viziune cu sens, dacă nu chiar singura de acest fel<sup>14</sup>.

**Note:**

<sup>1</sup> Imm. Kant, *Religia în limitele rațiunii*, Ed. Agora, Iași, 1992, p. 83.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>5</sup> H. Jaeger, *La mystique et les mystiques*, Bruges, 1965, p. 324.

<sup>6</sup> Paul Archanbault, *Apologetique*, ed. cit., p. 160.

<sup>7</sup> Colin Brown, *Filosofia și credința creștină*, Oradea, 2000, p. 114.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 116.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 158 și urm.

<sup>10</sup> H. Jaeger, *La mystique et les mystiques*, Bruges, 1965, p. 344.

<sup>11</sup> Colin Brown, op. cit., p. 256.

<sup>12</sup> Karl Barth, *Dogmatique*, vol. I, Geneve, 1953, p. 288 și urm.

<sup>13</sup> C. Brown, op. cit., 260.

<sup>14</sup> Karl Barth, *Dogmatique*, vol. II, Geneve, 1953, p. 720.



Cristina Bolborea (România)

*Fillow 2012*

## din literatura universală

### Vachel Lindsay

#### Uzinele mereu au geamuri sparte

Uzinele mereu au geamuri sparte.  
Cu cărămizi tot zvârle cineva,  
Mereu stârnind cenușile într-una,  
Cum un yahoo<sup>1</sup> joc mârșav ar juca.

Uzinele mereu au geamuri sparte.  
Și alte geamuri sunt întregi. Că doară  
Nimeni n-aruncă-n geamu-unei biserici  
Piatră-n derâdere, rânjită, -amară.

Uzinele mereu au geamuri sparte.  
Ceva ori altceva nu merge bine.  
În Danemarca - cred, pute ceva.  
*Și-atât cântai de geamuri de uzine.*

#### Factory Windows are Always Broken

Factory windows are always broken.  
Somebody's always throwing bricks,  
Somebody's always heaving cinders,  
Playing ugly Yahoo tricks.

Factory windows are always broken.

Other windows are let alone.  
No one throws through the chapel-window  
The bitter, snarling, derisive stone.

Factory windows are always broken.

Something or other is going wrong.  
Something is rotten - I think, in Denmark.  
*End of the factory-window song.*

<sup>1</sup> Este vorba, evident, de specia yahoo, descrisă de Swift în *Călătoriile lui Gulliver*, ca fiind o pastişă imundă și criminală a omului. (n.t.)

### Magda Isanos

#### Murim ca mâine

E-așa de trist să cugeți că-ntr-o zi,  
poate chiar mâine, pomii de pe-alee  
acolo unde-i vezi or să mai stee  
voioși, în vreme ce vom putrezi.

Atâta soare, Doamne-atâta soare  
o să mai fie-n lume după noi;  
cortegii de-antimpuri și de ploii,  
cu păr din care șiruie răcoare...

Și iarba asta o să mai răsară,  
iar luna tot așa o să se plece,  
mirată, peste apa care trece -  
noi singuri n-o să fim a doua oară.

Și-mi pare-așa ciudat că se mai poate  
găsi atâta vreme pentru ură,  
când viața e de-abia o picătură  
între minutu-acesta care bate  
și celălalt - și-mi pare ne-nțele  
și trist că nu privim la cer mai des,  
că nu culegem flori și nu zâmbim,  
noi, care-așa de repede murim.

#### We'll Die, as of Tomorrow

It is so sad to think that still, some day,  
maybe tomorrow, trees on alleys will,  
right where you see them now, be standing, still,  
and still be merry, while we rot away.

And so much sunshine, Lord, sunshine so much  
will set the world a-glowing, after us,  
long trains of seasons and of rains will pass,  
their strands a-dripping cool on what they  
touch...

And this grass, too, will grow, after it's mown,  
amazed, the moon will still be bending low  
on waters in their beds, that slowly flow -  
what won't exist again is us, alone.

And it's so strange to me that we can still  
find so much time for hatred in our soul,  
when life is nothing but a droplet sole,  
tying this instant that's still chiming shrill  
to the next one - and I'm downcast and try  
to see why we don't rather watch the sky  
more often, smile, or gather flowers. Why  
we don't do these, we, who so quickly die?

Traduceri de  
Cristina Tătaru

## rememorări

# Amintiri din Nirvana Roșie - Turnee artistice (II)

### Alexandru Iorga

- Fetelor, eu explodez.  
- Nici eu nu mai pot - spune Eva.  
Coborâm și ne îndreptăm spre casă. Femeia se ridică. Suntem bine ... machiați pe buze și în jurul gurii. Negre ne sunt și degetele.  
- Stimată Doamnă, nu știm cum să vă mulțumim pentru bunătatea pe care ați avut-o cu noi. Așa dunde dulci nu bănuiam că există.  
Reacția femeii este de-a dreptul deconcertantă.  
- Domnule Baron, alaltăieri am tăiat purcelul. Pofțiți în casă la o mică gustărică.  
Ne uităm unii la alții. Ochii noștri parcă aruncă scânteii ca ochii pisicilor japoneze în miez de noapte. Eva a și trecut pragul.  
- Stimată Doamnă, dar n-am vrea să deranjăm - protestez eu așa...  
- Dar nu deranjați deloc. Pofțiți, vă rog!  
Ei, acum-a-i acum. Purcelul! După ce ne-am înfundat cu dunde. Dar, până la urma, "nu-i da Doamne, omului cât poate răbda." Acuma cum să-i zic ca să fiu înțeles? Baia, VC-ul, latrina, closetul, buda?...  
- Stimată Doamnă, unde aveți?...  
M-a înțeles.  
- O, avem ceva primitiv. Aș zice să mergeți în porumb. E mult mai plăcut. În spatele casei.  
- Și eu vreau! sare Miorița. Și se ia după

mine.  
Porumbul nu-i prea mare, dar dacă stai gugui, nu se văd amănuntele.  
- Tu, ai hârtie?  
- Nu am.  
Bag mâna în buzunarul stâng unde țin șervețele. I le dau pe toate.  
- Și tu?  
- Cu brusture.  
- Ce-i acela, brusture?  
- Am să-ți explic altădată. Acuma fă-ți treaba și să mergem.  
- Niciodată nu vrei să mă înveți totul.  
- Nu te-am învățat destule? Știi tu...  
- Nu cumva-ți stă mintea la...  
- De ce nu? Dunde sunt afrodisiace. Ce romantic! În cucuruzii din Caracal...  
- Du-te mai încolo. S-ar putea la mine să iasă cu scânteii.  
- Nici la mine nu va fi cu pianissimo.  
Până la urmă ne rezolvăm și ieșim ușurați din cucuruzi.  
- Aș vrea să mă spăl. Unde-i?...  
- Am văzut un robinet din argint, placat cu aur.  
- Faci mișto. Unde-i?  
- La colțul casei, lângă burlan. Cazanul acela,

cu apă de poaie.

- Apă de ploaie. Perfect. E sănătoasă. Dă capacul la o parte și bagă mâna. - E călduță. Fii atent la stradă să nu vină cineva.

- Ce vrei să faci?  
- Mă spăl. Dacă n-au bideu.  
- Și dacă vine cineva ce trebuie să faci?  
- Nimic, dar măcar să știm - spune. Și se lasă pe vine, își ridică rochița chiar mai mult decât trebuie și se spală în lege. Apoi "Dă-mi batista ta că-i mai mare." Îi dau batista, se șterge bine, își îmbracă chiloțeeii, își lasă fustița în jos... - sunt ca nouă. Intrăm în casă. Eva, în plină activitate. Pe masă un lighean - un lighenaș - nici prea mare, dar nici prea mic - jos o mică damigeana cu zaibăr, lângă lighean o pâine albă. În lighean, Doamne iartă-ne! toate porcinele bunătați din lume: jumări, chiftele, caltaboși, cârnați prăjiți, carne friptă...

- Pofțiți, D-le Baron, Domnișoară, pofțiți! Mut de atâta binefacere, poftesc. Și încep, hotărât, fără cenzură. Trec prin toate și ajung la cârnat. N-are aspectul savant al celui din Ardeal, dar este foarte bine condimentat și asta-l face mult mai magnetic.

- Mâncați D-le Baron căci mai aduc. Ce să mai aduci, femeie, căci am mântuit un sfert de metru. Femeia mai aduce cam un metru, mai subțire, din care mai mușc vreo 10 cm, apoi gata! Fetele erau gătate mai demult. Când am depus și eu armele, femeia îmi spune cu o insistentă timiditate:

- Domnule Baron, vă rog, dar vă rog foarte mult, când vă întoarceți să faceți în așa fel să vă opriți din nou pe la noi, pentru bărbatul meu.



Acuma-i plecat la Caracal. Bărbatul meu n-a văzut în viața lui un Baron și ar fi tare fericit să vă cunoască. Vă rog frumos!

Urmează la revedere, mulțumiri, promisiuni, pupături, chiar și lacrimi, din partea Mioriței care a băut un pahar în plus

Pe drum, bineînțeles, comentarii:

- Tot mă gândesc. Și mă minunez - începe Eva. - femeia aceasta, trăită și educată în doctrina socialistă.... Existența ei atârnă de zilele muncă realizate pe tarlalele colectivei...

- Și de sacii de cereale furați de pe tarlalele colectivei - o continuă Miorița.

- Eventual - cu mari riscuri. Dar să continui. De unde atâta admirație, atâta venerație, pentru un titlu nobiliar?! Se uit la tine ca la un zeu...

- Ca băștinașii din Caraibe la Columb.

- Mă rog. De ce?

- Din cauza unei subconștiente aspirații spre eliberare spirituală.

Eva... ciulește urechile.

- Baroane, tu ai înțeles, Ce ai zis tu?

- Ce ai auzit.

- Pe astea de unde le-ai scos, mucozozi?! Auzi - "eliberare spirituală".

- Uțiți că am vrut și încă mai vreau să mă fac psiholog. Dar academiciana cu patru clase și mutră de curvă ne-a desființat facultatea.

Aș fi fost în anul doi acuma. Și meseria de psiholog a desființat-o.

Cine testează capacitatea impiegaților de mișcare, a mecanicilor de locomotive, a piloților, militarilor etc.

- Ei, activiștii. Nomenclaturištii. Ștefan Gheorghiu...

- Da, ei cu curul lor mare și cefele lor groase. Ei le știu pe toate. "Din greșală în greșală/ Spre victoria finală."

Și astfel, ajungem la... bază. Frații, care pe unde. La umbră de autobuz, la umbră de gard, la umbră de pom...

- Unde umblarăți, mă? ne ia Angela.

- În Nyrvana - răspunde Miorița.

- Se vede. V-ați sărutat cu Syva.

- Cu Kamadeva. Până la sfârșitul turneului, nici nu mai pun machiaj pe mine.

În 20 de minute ajungem la Caracal. Da, într-adevăr, carul s-a răsturnat. Se vede. Dar ceea ce mi se pare interesant, și hilar totodată - teatrul. Nu edificiul. Care în stilul mai vechi, construit după toate regulile artei, la câteva sute de fotolii, mi se pare chiar frumos. Ci titulatura. Pe frontispiciu, în relief, cu litere mari, scrie clar - "TEATRUL NAȚIONAL". Ori știut este că în România, la modul oficial, sunt trei. Teatrul Național din București, Naționalul din Cluj și Naționalul din Iași. Mai sunt apoi o sumedenie de teatre de Stat înființate de comuniști, în centre muncitorești, cu scop propagandistic. Aici, dăm două spectacole. "Teatrul Național" arhiplin. Se pun și scaune suplimentare. Din Caracal spre Orșova, Herculană ș.a.m.d. Ne abatem și pe la Moldova Nouă. Oraș pur muncitoresc. Jumătate... căzut în Dunăre. Aici avem cel mai zgomotos succes. Da, aici, unde grănicerii români îi împușcă pe românii care înoată spre Statele Unite...

Din Banat intrăm în Transilvania și acasă. Tovarășul Vice se arată generos. Ne aprobă un premiu de o jumătate de salariu.

- Să-l ia Dracu! Pentru cât le-am câștigat, putea să ne dea trei salarii - se revoltă Eva. Cu banii aceștia nu-mi cârpesc eu ficiații dacă s-au rupt.

- O fi luat el. Doar el a fost cu inițiativa.

- Să-i ia Dracu! Pentru ei tot și pentru noi - peticile.

Și astfel s-a încheiat "Turneul celor 18" cum a

fost denumit.

Și pentru 1977 se anunță "TURNEUL MARE" în străinătate. la Kiev. Dar, s-o luăm pe înțelese. Orașul Cluj și orașul Kiev, pe atunci sovietic, erau Orașe înfrățite. Și în anul 1976 toamna, Opera din Kiev ne face o vizită cu un spectacol de operă autohtonă, nici că se putea altfel - intitulat "Cazacul de dincolo de Don". Muzica - acceptabilă... Chiar bună, putem spune, întrucât intervenea acolo un cor de peste 60 de persoane și o orchestră cu toate compartimentele complete. Soliștii - baritonii și bașii - buni, sopranele - acceptabile, tenorul, artist emerit, slăbuț. Dar care era folia spectacolului? Părțile coregrafice. La sfârșitul fiecărui act. Două la număr - două tablouri coregrafice interpretate de 25 de dansatori cazaci. Cu studii coregrafice, dar cazaci. Despre cazaci știm că au fost călăreți legendari, dar și dansatori legendari. și acum, acești artiști de elită, cu virtuozitățile lor acrobatică în figurile lor specifice, pe muzica lor de un feroce dinamism redată de o orchestră supradimensionată, asociată de un cor de același calibru, au rupt sala. Ambele tablouri au fost bisate integral.

Ce ne sfătuim noi - doi Vasile, responsabili, și cu mine. O atenție pentru oamenii aceștia. Anunțăm tot baletul, ne scobim fiecare cu ce avem la noi, cumpărăm franzele, salamuri, câteva lăzi de bere și țuică. De prune. Tocmai era sezonul. Angela cu fetele au pregătit totul pe pianul din sala de balet și la sfârșit i-am invitat. Au primit cu toleranță scepticism - erau, baletul, după un turneu în Olanda, unde banchete peste banchete la nivel de Hilton. Au mâncat sandvișurile noastre întrucât erau după efort scenic, dar când au dat peste jînarsul de prune, 60 de grade, apoi să te ții frate! Cavaleri legendari, dar și băutori legendari. Cheful a ținut până spre dimineață. Dumnezeu să ne alduiască pe toți.

Anul următor, tot toamna, suntem noi invitați la Kiev. Acuma, director este Tudor Jarda. Compozitor și profesor Universitar. Intimii îi spuneam Toader. Mai mare ca mine cu 5 ani. Dar intimi eram de pe vremea când eram de 15. Îi plăcea să vorbească ardeleneste. Dar la nevoie se exprima la cel mai elevat nivel academic.

Spectacolele noastre de luptă erau - *Pădurea Vulturilor* de Tudor Jarda - muzica bună, dar subiectul impus, cu partizani răi și securiști buni. Abia aștept să-i schimb textul - spunea Toader. - de altfel, după turneul ăsta o și scot din repertoriu. "Al doilea spectacol *Lucia di Lamermoor!* Montat de regizorul italian, Frusc, într-o singură după-masă. La spectacolul acesta, în tabloul balului, dansam patru perechi. Dar acuma au intrat 24! Soliștii, primii soliști, ansamblul." De-a valma. Ca să le fie motivată plecarea în turneu. Piesa de rezistență a spectacolului, ca și a turneului, de altfel, era tenorul Emil Gherman. Aflat în plină glorie vocală. Aveam și ei un tenoraș, mic, puțin behăit, dar artist al poporului. Spectacol de balet nu ne-am încumetat. Ce să căutăm noi cu *Lacul*, la Kiev, unde aveau un ansamblu de 90 de persoane și soliști de talie europeană.

Al treilea spectacol al nostru - *Fanciula, Fata din Far West*. Unde regizorul Gomboșiu având mână liberă, și-a făcut de cap. De la mașinist la prim tenor, pe toți ne-a făcut personaje. Repeta ziua noaptea. Și în Kiev, în ziua spectacolului ar fi repetat. Dacă ar fi avut cu cine. S-a dus la Director să ceară ajutor.

- Da mai lasă-i, mă, să sufle că și ei sunt oameni.

Toader i-a urmat la conducerea Operei, sopranei L. S. Fata Popii despre care intimii



Gavrilă Zmicală

Introspecție (detaliu)

spuneau că are chip de înger și suflet de diavol.

S-a luptat din răsputeri ca să poată deveni membră a partidului comunist și pe urmă director. A păstorit Opera vreo șapte ani. Apoi, văzând că se împute brânza, a șters-o în Italia. Pe motive lirice și relații orizontale. După cum aminteam. Succes am avut. Cu *Pădurea* - acceptabil, *Lucia* - mare succes datorită tenorului și *Fanciula*, de asemenea, datorită subiectului american. Măi, să fie! Și aceștia cu americanii. Și doar trăim în plină autoritate a lui Brejnev. În patria sovietelor. Adevărat, să nu le zici ruși, sau sovietici că se uită chiorăș la tine. Ei sunt ucrainieni. Și spuma - cazaci. Cât timp am stat noi pe acolo, două săptămâni, baletul lor n-a prea activat.

Probabil unii erau în turneu sau aveau antrenamente în alte săli. Totuși, un spectacol de balet am văzut. La un matineu. *Albă-ca-zăpada și cei 7 pitici*. Pe muzică americană. Cu trompeta și vocea lui Armstrong. Spectacol de excepție. Atât ca regie coregrafică, cât și interpretare.

Dar să revenim la bază. În ajunul plecării, Președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, filolog și poet, nu-i dau numele întrucât până la urmă s-a dovedit om cumsecade, ne-a convocat pe toți în sala mare, într-o pleneră lărgită și obligatorie. Și, la un ton răstit, într-un limbaj bolovănos, ne-a spus următoarele. Încerc să-l citez:

- Să nu vă pună Dracu, să duceți cu voi marfă, îmbrăcăminte, obiecte spre comercializare, că vă ia mama Dracului. Vă întorc înapoi cu primul tren și vă desfac contractul de muncă!

Când l-am auzit, toți am tremurat. Dracu, tot ne-a pus și mama Dracului ne-a luat. Fiecare s-a încărcat cu ce a putut și cu ce a știut. Până la București a fost, mă rog, călătorie românească. Opt în compartiment de cl. a II-a. De la București, însă, domnie. Numai vagoane dormitor - trei într-o cușetă. La graniță, ni s-au schimbat și roțile. Șinele lor fiind mai largi. Pe tov. președinte nu l-am mai văzut. A turnat, atunci, la ședință și pe urmă nicăieri. Nici în tren, nici în teatru. Nici nu-i simțeam lipsa. Cum am trecut granița și am intrat în Uniune, au început mișcările. La noi în compartiment au intrat doi zdrahoni în treninguri și halate cărămizii - tip spital. La început credeam că sunt



ceva sportivi, dar erau prea vârstnici pentru așa ceva. Se așează pe un pat de jos și fără nicio introducere, încep:

- Turț, iest?

Îmi dau seama că ăștia caută tărie. Turțul, un fel de țuică proletară, era atunci la modă.

- Măi, turț nu avem. Dar avem jinars de prune. Mult mai bun.

- Niet, niet, turț!

El turț știa și cu asta o ținea. Până la urmă scot o sticlă de un sfert, de prună, și i-o pun s-o miroase.

- Mai harașo decât turțul.

Dă din cap nemulțumit și scoate două ruble.

- Încă 50 de copeici.

Nu vrea. Bine, du-te'n prescură! Îi vedea tu pe ce-ai dat banii.

Înter-a devăr, nu trec 10 minute și revine, însoțit de doi mai încrunțați. Fraților, am încurcat-o, eram gata să dau alarma, dar cel mai tânăr avea niște pungi de plastic, pregătite.

- Mai iest, țuică? întrebă... șeful.

Hopa! știe că-i zice țuică.

- Mai iest - răspund cu... timiditate. Și scot o sticlă de o jumătate. O miroase și o pune pe pat, între noi.

- Mai iest?

- Mai iest - și scot o sticlă de un litru. La asta îi scoate dopul și trage o dușcă;

- Harașo! Face semn să mai pun. Îmi golesc sacoșa și înșir toate sticlele pe pat. El face socoteala, scoate o bancnotă de 100 de ruble și mi-o dă. Iau suta iar el și cu celălalt aranjează sticlele în plase, și

- Dăsfidania.

Ulterior află că în tren cu noi, tot în turneu, ansamblul de Cântece și Dansuri al Armatei Roșii - celebrul Ansamblu Alexandrov.

La coborâre în posesia a 102 ruble - sumă importantă, ținând cont că salariul mediu al unui sovietic în vremea aceea era de 80 de ruble pe lună. La aceștia mai adăugăm 100 de ruble diurna, plus altă sută obiectele vândute, eram bogat - 300. Ori cu trei sute, puteai cumpăra atâtea, de nu le puteai duce. De altfel, în patru zile artiștii clujeni au golit toate magazinele centrale de electronice. Ba și unele de cartier. Mijloacele de transport erau foarte ieftine. Un bilet de metrou - două copeici. Doi bani. Am asistat într-o zi la o scenă pentru noi șocantă. Ploaie rece, cu lapoviță. În mijlocul trotuarului aproape inundat, un bărbat tânăr, întins pe spate. Deodată, una dintre coristele noastre, care știe și rusește încearcă să-l ajute. La câțiva metri, un milițian tânăr, chipeș, privește impasibil. Femeia i se adresează, cerând să ajute. Milițianul dă din umeri, întorcându-i câteva replici.

- Ce spune? o întreb pe femeie.

- Spune că nu-i în atribuția lui. N-are decât să moară. Și așa sunt prea mulți bețivi în țară. Ne-am văzut și noi de ale noastre, bețivul a rămas lungit în baltă ocultat de trecători. Dacă nu moare azi, va muri mâine. Atâta pagubă. Suntem cazați la hotel Rasia. Peste 10 etaje. Bine încălzit, lifturi mari care circulă. Recepție, la fiecare etaj. În general matroane spre 50 de ani care te rezolvă când ai marfă de plasat. Într-o seară, coborâm în restaurantul hotelului. Suntem întâmpinați de zâmbetul unui amiral uriaș cu o imensă barbă albă și vestonul plin de decorații. Făcea parte din decor.

## Opinii

# Frânturi din „stalinismul nostru geto-dac”<sup>1</sup>

Flori Bălănescu

Sunt zile în care vrei să dai dracului „colaborarea” cu Facebook și cu orice altă formă de internetizare, nu se știe când ești acuzat de vreo atrocitate de către cei care monitorizează principialitatea (după norme reinventate) sau de vânătorii de antisemiți&torționari... Tot așa cum ar trebui să nu mai publici în niciun ziar, în nicio revistă, nimic, niciodată, până nu dispar câteva generații de români, pentru că niciuna nu este curată în sensul în care ne-am dori unii dintre noi, al unei utopice *maxima moralia*: fără „moguli”, fără patroni&asociați foști lucrători în veșnica Securitate sau membri de nădejde ai Partidului conducător, fără informatori recunoscuți sau agenți de influență, fără foști-actuali intelectuali activi în diversele „servicii”...

Dacă ne ținem de acest deziderat etic, atunci nu doar în „România Mare” sau în „Tricolorul” nu avem „voie” să publicăm, ci nici în „Observer cultural”, „Dilema”, „România literară” sau „Cațavencu”... Pot merge chiar mai departe cu logica: nu mai poți publica nici în revistele aflate sub oblăduirea unor oameni cu care deseori te întâlnești pe aceleași baricade ale bunului simț și ale principialității, pentru că și ei reacționează la stimuli extrem de subiectivi: *îmi cer scuze, de data asta nu îți pot publica textul, pentru că nu vreau să mă pun rău cu X!* În schimb, le-ar conveni să-l atacăm nițel pe Y... Sunt asocieri forțate? În această logică, nu! Să spui „cum e turcu’ și pistolu’” (expresia mea, pentru a traduce un paragraf amplu) în ce-i privește pe ziaristul Viorel Ilișoi și pe Paul Goma, conform logicii: *Ilișoi e ziaristul lui Voiculescu, Goma a scris o Declarație în care vorbește de bine despre Breban*, nu-i o (mare) forțare? Am trăit să o citesc și pe-asta: că Viorel Ilișoi? e omul cuiva, nici nu contează al cui! Totul este la vedere despre ziarist, prin ceea ce scrie de 20 de ani. De ce trebuie compromis Ilișoi Pentru că astfel se mai pot exercita câteva obsesii pe seama lui Paul Goma. N-au fost de ajuns variantele Securității puse în practică prin dispozitiv specializat zeci de ani pentru a-l „compromite și anihila” (expresie securistă consacrată de documente). Atitudinea conexasă a românilor, a celor „mai buni” dintre ei, educată la foc mic și sigur de instituțiile represive ale regimului comunist, este completată cu succes azi. Nu contează cât de tineri sau copii eram unii dintre noi în 1989, tot ce contează este că după acest punct de cotitură unii au fost preluați de alte sisteme de educație.

Este ceea ce majoritatea (intelectuală) nu reușește să-și însușească, pentru că nu a pus nimic la bătaie, nu a avut niciodată de pierdut cu adevărat, pentru că mereu a vrut să câștige. Paul Goma s-a pus la bătaie, dintotdeauna, pe sine, în contul unui adevăr simplu - *sunt ceea ce cuvânt(ez)*. Nu întâmplător, până și revenirea sa acasă, în Basarabia natală, este încetinită, sabotată de tot soiul de indivizi (grupări) și de interesele lor.

Da, Goma a trimis o Declarație în sprijinul lui Breban, în contextul judecării acestuia pentru colaboraționism cu Securitatea. Am citit-o și am

ajuns la următoarele concluzii: 1. Goma arată că solidarizarea poate avea rost *chiar* și în democrație, deși așteptase astfel de gesturi când era vânat și torturat de Securitate (și chiar de colegi din URSS); deși Breban nu s-a solidarizat public cu el în 1977 (dar câți scriitori și intelectuali au făcut-o?), a fost singurul cobreslaș care a arătat omenie când soția și copilul lui au rămas pe drumuri; 2. prin această declarație Goma susține un principiu pe care nu l-a încălcat niciodată: *cu Securitatea nu se dialoghează*, nici măcar peste decenii. De ce? Pentru că procesul împotriva lui Breban este o mostră de comunism-securism de primă clasă, nu pentru că scriitorul N. Breban n-ar fi fost „agent de influență” (conform normelor CNSAS), ci pentru că - așa cum este și cazul torționarilor Vișinescu&Ficior -, cu o floare nu se face primăvară, cu un proces nu se condamnă comunismul. Niște băieți deștepți-foc trag de sfori aruncând la răstimpuri presei și mulțimii câte un „caz”, din motive diverse: interes de a distruge pe cineva anume, de a abate atenția de la teme arzătoare (pentru unele grupări „culturale” sau de afaceri, pentru președinție, pentru guvern etc.); cu alte cuvinte, acești „băieți” n-au avut niciun interes din 1990 încoace să trimită comunismul românesc în judecată, de sus în jos, cum era normal, de la vârful piramidei totalitare (așa cum s-a întâmplat cu nazismul). Nu!, acești băieți foc de deștepți prostesc lumea, iar Paul Goma, care îi miroase de la o poștă, n-a vrut să le facă jocul.

Declarația benevolă dată de Goma în timpul judecării lui Breban nu este citită în contextul istoric, biografic și mental care a determinat-o, ci s-a preferat aruncarea pe piață a unor scheme simpliste. Cum ar fi putut oare să-l îngroape și Goma pe Breban, când generalul sfertodot și criminal Pleșiță a murit de bătrânețe, după ce mai înainte își bătuse joc de victimele lui și ale Securității la ore de maximă audiență televizuală? Nu ar însemna că Goma se alătură Securității-de-după-Securitate în condamnarea unui om care, da, a greșit! (am citit și eu dosare de urmărire informativă, documente, studii, memorii!), dar a greșit din egotism, nu cu proiect ideologic? Proiect ce aparține acelora care ne conduc (la suprafață și mai ales de prin diverse subterane), de care sunt responsabili ei și urmașii lor, de peste 65 de ani! Un scriitor-intelectual nu poate fi „judecat” la tribunal pentru că a dat dovadă de slăbiciune omenească într-un context totalitar. Astfel de probleme se rezolvă în timp, prin dezbateri oneste, intelectuale. Nu la televizor și în gazetele de scandal. Să nu uităm că Goma a fost poate cel mai drastic apărător al lui Ion Caraion (care i-a delacionat într-un mod abject pe Monica Lovinescu, Ierunca, Goma și pe alții), alături de Mariana Sipoș, atunci când, cu ani în urmă, a izbucnit „scandalul Caraion”. Principiul a fost același: Ion Caraion, fost deținut politic, cu o experiență carcerală atroce, este victimă a regimului ideologic, nu torționar. Nu el trebuie judecat, ci aceia care l-au adus în halul în care a



Ioan Sumedrea

Ioan Botezătorul

reacționat după ieșirea din închisoare. Și nu breasla avea îndrituirea morală să îl „judece”, cu atât mai mult cu cât în cazul lui Caraion s-a produs revirimentul moral, a regăsit în el grăunțele de conștiință pe care reeducarea comunistă nu l-a distrus, dovedind astfel că procesul reeducării este reversibil. Ceea ce nu s-a întâmplat nici până în zilele noastre cu directorii de conștiință autoînscăunați ai Culturii, care nici pușcărie n-au făcut, nici opozanți ai comunismului n-au fost, dimpotrivă, dar care au hrănit cu „rezistența” lor „prin cultură” rezerva strategică de lașitate și lipsă de discernământ a poporului român.

Vorba lui Ovidiu Cotruș, într-o discuție cu Ion D. Sîrbu, înregistrată de Securitate în februarie 1977: vorbind ei despre Gheorghe Enoiu, Cotruș îi replică lui Sîrbu – „... nici vorbă [să fi fost ucis], a fost scos la un moment dat la pensie și acum omul a fost reintegrat. ... dar de ce să fie împușcat? Că nu au împușcat ăștia oameni pentru că au torturat, de ce să fie împușcat Enoiu? Pentru că te-a bătut pe tine și pe Ivasiuc? Pe Goma?”<sup>2</sup> Chiar așa, pentru ce ar putea fi vinovat col. Enoiu, șeful Anchetelor Penale din MAI? De ce să îi judecăm pe responsabilii și vinovații de atrocitățile comuniste din România? Doar pentru că au urmărit, hăituit, împușcat sumar, arestat, judecat, condamnat, reeducat, torturat, batjocorit, umilit, desființat integritatea a milioane de cetățeni români? Nu e mai bine să îi judecăm pe un Breban, pe un Vișinescu, acum, la spartul târgului, să ne facem că facem?

Sunt azi români care au avut acces la o educație pe care fraierii (*frei-erii!*) supuși tuturor invectivelor, etichetărilor și diversiuilor, nu o înțeleg... și de ce nu o „înțelege”? Pentru că cei mai buni dintre noi, cei din sistemul *perimat* de educație românesc, nu sunt dotați cu „biluțe” puternice, fecunde, nu au suficientă energie în vene, nu dețin „morbul” conștiinței și al identității... Dar avem scriitori și intelectuali și artiști care au colaborat fără rușine-și-teamă cu Securitatea, iar după 1990 nu au avut minima decență să recunoască. Avem acești oameni șantajabili, pe care nici nu este nevoie să îi șantajaze cineva, pentru că fac singuri „ciocu’ mic”; așadar, cine să poarte în țara asta un război demn cu mentalitatea securistă și cu etichetările-amenințările nedemne?

Scriitorii (și intelectualii) din România n-au

înțeles nici până acum că rostirea adevărului, sprijinirea acestui adevăr, face parte din „fișa de post” a lor. Majoritatea sunt preocupați de scrierea operei nemuritoare, sunt liniștiți că nu mai există cenzură oficială și își imaginează probabil că vor îmbogăți zestrea culturală națională și universală. Se ceartă pe burse și premii, se invidiază, sunt ademeniți cu stagii de formare a formatorilor sau de cine știe ce specializare pe te miri unde, rareori își amintesc de menirea lor de oameni ai cetății. Chiar și atunci, numai pentru a-și pune numele pe vreo listă, că așa dă bine.

Nici nu mai este nevoie de cenzura-de-stat, de 23 de ani acționează cu efecte maxime cenzura de grup de interese și de influență. Dar cel mai bine funcționează autocenzura și șopârlele intelectuale subliminale.

Desigur, Paul Goma ar fi putut să nu declare nimic în sprijinul lui Breban, dar ce și-ar mai fi frecat unii mâinile dacă Goma l-ar fi „îngropat” pe Breban! Nu-i așa că, oricum o dai, Goma te ia pe nepregătite, rămânând mereu în propria-i „pușcărie”? Nu vrea deloc, dar deloc! – vorba lui – să intre în tipar, să se ridice la nivelul (coborât al) așteptărilor celor care nu încetează de a-i pune culpe imaginare în spate.



Marcel Scutaru

Dublu ritm, 2013

Pe 2 octombrie 2013, Paul Goma a împlinit 78 de ani. Viorel Ilișoi, care este mai mult decât un ziarist, este un excelent jurnalist de reportaj, peste toate, un individ cult și un om care trăiește în consecvență cu principiile pe care le susține, și-a permis să scrie sub impulsul momentului omagial un text dedicat scriitorului care trăiește cu statut de azilant politic la Paris. (Da, încă suportă efectele acestui statut în raport cu statul român, după 36 de ani, în ciuda faptului că în primăvara a.c. a primit cetățenia statului moldovean și, deci, nu mai este apatrid!). Cineva s-a repezit să îi desființeze pe jurnalist și pe scriitor. Nimic nou, doar că total inadecvat, ceva de genul: *Nu te suport, te atac de câte ori te prind pentru că ești ciumat* (a se citi: antisemit). Norocul nostru că Goma și Ilișoi țin la tăvăleală, cum se spune în popor... Goma a pierdut tot, nu are decât de câștigat în eternitate. Ilișoi nu are ce să piardă, din momentul în care a ales să nu-și bată joc de sine și de meserie, s-a imunizat, este insensibil la cântecelele de sirenă ale vremii...

De făcut scenarii și asocieri de toată mâna suntem în stare cu toții, dar să rezisti atâta amar de vreme *Singur împotriva Lor* (cum spune un titlu de-al lui Goma), împotriva tuturor etichetelor de: „scriitor fără talent”, „nebun”, „poponar”, „kaghebist”, „vândut americanilor”, „evreu”, „jidovit”, „antisemit”, „antiamerican” și așa mai departe... nu este chiar de nasul oricui!

#### Note

1 Clara Mares, Zidul de sticlă. Ion D. Sîrbu în arhivele Securității, Ed. Curtea Veche, București, 2011, p. 374; expresia îi aparține lui Sîrbu. Mă întreb ce etichete i-ar fi fost atârinate lui Sîrbu de gât, dacă ar fi apucat să treacă pragul peste decembrie 1989! Știindu-i jurnalul și corespondența, mă tem că ar fi făcut o pereche de invidiat cu Goma! Cum omul a avut inspirația să moară înainte de „lovituțe”, dar cu securiști în misiune de supraveghere la mormânt!, cobreslașii îl lasă oarecum în pace, într-o marginalizare și minimalizare confortabile pentru ei, înghesuit la grămadă, alături de Goma, Steinhardt, Norman Manea, în capitolul: iaca-acolo niște memorialiști!

2 *Ibidem*, p. 176, sublinierea îmi aparține.

**opera**

# Bal Mascat la Opera Română un spectacol cu miza exclusivă pe imaginație

**Maria Carla Bălan/Oleg Garaz**

**Despre o necesară "stereofonie" evaluativă**

Oricât de muzicolog aș fi și oricâtă experiență evaluativă aș deține, pentru a mă hotărî să scriu o critică de spectacol nu este suficientă o simplă consemnare a propriilor impresii bazate pe savante deducții analitice. Nu sunt nici cântăreț, nici dirijor, nici balerin, chiar dacă, poate, am cântat cândva în cor și am susținut recitaluri de pian. Am nevoie de ceva mai mult. Și atunci, nu mă pot lipsi de însuși autorul lucrării audiate/vizionate și, în același timp, este important să imaginez că asist la prima audiție absolută a lucrării în cauză. Altfel spus, am nevoie de o situație extremă în care împreună cu Giuseppe Verdi aș fi stat în sală chiar la prima montare a operei "Bal Mascat" (în italiană - "Un ballo in maschera"), care a avut loc în 17 februarie 1859. Iar memoria îmi șoptește la ureche, cu lux de amănunte, că opera a reprezentat un succes chiar de la prima montare, deși într-un mod evident, această lucrare nu poate fi situată în același șir valoric cu opere precum "Traviata", "Rigoletto", "Aida", "Otello" sau "Falstaff".

Aflat la acea vreme pe culmile gloriei, după succesul trilogiei ("Rigoletto" - 1851, "Trubadurul" - 1853, "Traviata" - 1853), dar înainte de consacrarea sa ca și cel mai mare compozitor romantic de operă prin *Aida* (1871), Verdi a compus o lucrare diferită față de cele cu care își obișnuise publicul. Și era vorba despre o operă care nu miza atât de mult pe lirismul inovator și ieșit din comun al muzicii, ci pe efectele vizuale pe care regia și scenografia aveau să le surprindă.

Întreaga acțiune este concentrată pe atât de predictibila tensiune provocată într-un triumphi amoros în care *soprana* (rolul Amelia - Carmen Gurban) îl iubește pe *tenor* (rolul contele Riccardo - Marius Budoiu), chiar dacă ea este, de fapt, soția *baritonului* (rolul Renato - George Petean), care la rândul lui este cel mai bun prieten al aceluiași *tenor*, îndrăgostit, cum altfel(?), de *soprană*. Bineînțeles că *baritonul* o iubește și el pe *soprană*, care este propria lui soție, ei împreună având și un copil. Și nimic nu ar prevesti deznodământul tragic, dacă nu s-ar fi "amestecat" *mezzo-soprana* (rolul vrăjitoarea Ulrika - Andrada Naș), care-i prezintă *tenorului* o moarte înfiorătoare de mâna celui mai bun prieten, adică a *baritonului*, ceea ce într-un prim moment pare a fi absurd. O pasiune interzisă, aluziv adulterină, în opoziție cu o prietenie puternică și curată, vrajă și magie, este nevoie și de exotism, o falsă trădare, complot, răsturnare spectaculoasă de situație și, în final, precum era de așteptat, moartea *tenorului*, spre disperarea totală a *sopranei*, aceasta însoțită de remușcările tardive ale *baritonului*. Finita la commedia... pardon, tragedia. Opera este o melodramă tipic italiană, în limba italiană, despre italieni, jucată de către italieni și pentru italieni, deși în realitate textul piesei dramaturgului francez Eugène Scribe, surpriză! - "Gustav al III-lea" (nume deloc italian) -, narează evenimente petrecute la curtea regală a Suediei și se concentrează pe asasinarea regelui cu același nume ca și titlul piesei. Ulterior, libretistul italian Antonio Somma

"retușează" subiectul, schimbând numele personajelor și plasând acțiunea pe tărâm italianesc. Prin personajele italiene erau sugerate, cumva mai delicat, personaje suedeze, tot așa precum și eu vizionam un spectacol pe scena Operei Române, încercând să mă imaginez în sala Teatrului Apollo din Roma, la premiera operei "Bal Mascat" de Giuseppe Verdi.

**Despre nevoia unor "chei" de lectură potrivite, dar și despre ratarea acestora**

Înțelegerea adecvată a operei "Bal Mascat" ridică mai multe probleme. Deloc spectaculoasă și chiar din contră - cu un subiect cât se poate de "hollywodian" - pasiune și acțiune, dar și cu evoluții vocale care, însă, nu ating nivelul de "glamour" și, poate, chiar "burlesque", suficiente și comparabile cu "șlagăre" precum "Traviata" sau "Aida", această operă verdiană mizează într-un mod evident pe cel puțin două posibile criterii sau, să le spunem așa, "chei" de lectură. Prima s-ar referi la miza aproape exclusivă pe scenografie, pe când a doua ar trimite nu atât la performanța evoluțiilor solistice, ci dimpotrivă, la o foarte dinamică acțiune și, în același timp, la o foarte coerentă și justificată dramaturgic mișcare scenică a întregului ansamblu de interpreți.

Imaginând spectacolul din 23 octombrie drept prima audiție absolută a operei, apărea o logică și justificată întrebare și anume: ce s-ar fi întâmplat personal cu Verdi, dar și cu reputația lui după o asemenea montare, dacă în locul publicului clujean ar fi fost un public italian și, poate, mai rău, un public italian de la Roma? Chiar dacă soliștii, corul (maestru de cor - Corneliu Felecan) și orchestra (dirijor - Adrian Morar) și-au dat, într-un mod vizibil, toată silința și au meritat din plin toate aplauzele, amândouă criteriile-cheie au fost realizate doar parțial. Chiar dacă sala Operei Române din Cluj-Napoca a fost umplută de către un public mânat de o simplă și evidentă curiozitate de a asculta-viziona evoluția unei vedete precum baritonul George Petean, o indiscutabilă valoare a scenei lirice internaționale, în primul rând era vorba, totuși, despre un spectacol și nu despre un concert costumat în care nici scenografia, dar nici dinamismul acțiunii scenice nu ar fi avut, practic, nicio importanță. Și nu în ultimul rând, să nu uităm, personalitatea vocală a *baritonului* a fost amplificată de către prezența notabilă a sopranei Carmen Gurban, precum și a tenorului Marius Budoiu, directorul-interpret al Operei Române din Cluj-Napoca.

Înainte de a *auzi* ceva (fac abstracție aici, cu bună știință, de rolul pur auditiv al uverturii), publicul mai întâi de toate vede o imagine, aceasta fiind, de fapt "sonoritatea" sau un prim "acordaj" la tot ceea ce se va întâmpla ulterior într-o realitate chiar dacă fictivă, însă cu atât mai impresionantă prin însăși puterea prezentificării convingătoare a acelei realități sugerate.

Iar *scenografia* (Valeriu Teodorescu) mi-a oferit nu doar o imagine sărăcăcioasă, practic, o lipsă totală de concepție, ci una totalmente abstractă. Nu puteam deduce, chiar și cu un considerabil



Carmen Gurban (Amelia) și Marius Budoiu (Riccardo)

efort imaginativ, o anumită localizare geografică - italiană, suedeză, rusă, arabă sau japoneză. Nu puteam deduce cu claritate nici diferența între spațiile și locațiile în care are loc acțiunea în actele I, II și III. Vrăjitoarea Ulrika își performea predicțiile, practic, în același spațiu în care Riccardo îi mărturisea iubire Ameliei, dar în care și Renato pune la punct complotul împotriva prietenului său. Chiar și regia de lumini și costumația personajelor nu a putut schimba nimic în acest sens.

Al doilea criteriu, *regia* (Rodica Popescu-Moisa), adică mișcarea și interacțiunea scenică s-au rezumat la evoluții "șablonate" prin retorismul evident al soliștilor - o anumită expresie și posturi într-o scenă de dragoste, altele într-o de mânie/furie, de complot, înspăimântare sau veselie generalizată de la un bal mascat. În rest, un atât de familiar staticism al cântăreților "însoțitori" și al corului.

Ceea ce am putut înțelege a fost că atât scenograful, cât și regizoarea spectacolului au o părere superlativă despre imaginația publicului, deoarece în concepția lor imaginea scenică reprezintă doar un "declanșator" al unor foarte puternice procese imaginativ-asociaive, fapt care, însă, nu a putut determina o reală și puternică trăire a unei experiențe imaginative totale. Așa cum ar fi fost normal și așa cum, probabil, s-au și desfășurat lucrurile la premiera romană a operei.

**Despre soliști... cu dragoste și prețuire**

Dintre cele patru personaje cărora Verdi le-a acordat un caracter principal (interpretate de către Carmen Gurban, Andrada Naș, George Petean și Marius Budoiu), funcția dramaturgică principală a fost încredințată sopranei - rolul Amelia. Fără a fi implicată pasional la modul direct și fără a fi comis o greșeală fatală, personajul interpretat de Carmen Gurban reprezintă "mărul discordiei" între Riccardo și Renato, furia celui din urmă, interpretat de George Petean, precum și moartea celui dintâi, interpretat de Marius Budoiu. Soprana, o artistă și cântăreață talentată, în fiecare rol interpretat reușește să prezentifice personajele chiar în calitățile lor particulare și unice, făcându-le astfel recognoscibile chiar în specificul lor caracterologic. Din punct de vedere vocal, rolul Ameliei este conceput pentru o soprană dra-

matică, pe alocuri cu accente spinte, capabilă să redea zbuciumul sufletească, frica și îndoiala cu care personajul se confruntă, elemente pe care interpreta rolului și le-a asumat într-un mod, pot spune, personal. Sensibilitatea și emotivitatea interpretării ariei din actul al II-lea o detașează pe soprana de restul cântăreților prin afirmarea calităților vocale extraordinare pe care le posedă Carmen Gurban. O voce curată, plină, o foarte bună impostăție, emisie vocală și penetrantă oferind strălucire (însă nu întotdeauna și o desfășurare verticală egală), dublată de un timbru intens și nobil, demonstrează o impresionantă tehnică vocală, clasând-o pe soprana drept, poate, cea mai bună dintre soliștii principali existenți la ora actuală la Opera Română din Cluj. Un lucru ușor de remarcat este siguranța vocală a sopranei, capacitatea ei de a conduce și contura frazele muzicale, în pofida instabilității sufletești pe care personajul ei trebuia (și a reușit) să o reflecte. Aplauzele puternice de la sfârșitul ariei și a duetelor, dar și de la încheierea spectacolului au oglindit din plin maturitatea și profesionalismul solistei.

O prezență scenică impunătoare a fost realizată și de către tenorul Marius Vlad Budoiu a cărui atitudine "eroică" – proeminentă, volubilă în sensul bun al cuvântului, tonică și persuasivă, este deja un fapt bine cunoscut și reprezintă o caracteristică marcantă a personalității interpretului. Dat fiind rolul de tenor spint atribuit personajului Riccardo, dar și personalitatea puternică și rebelă, umbrită însă de sentimentul de vinovăție care urmărește personajul pe întreaga lui evoluție și care culminează cu moartea acestuia, impune o evoluție scenică marcată într-un mod evident de iminența unei finalități tragice. Este vorba aici despre o implicită fatalitate a destinului unui personaj pozitiv, supus unei exaltări, însă care nu comite, până la urmă, niciun păcat condamnable. Talentul actoricesc al tenorului surprinde cu excitație relația interzisă între el și Amelia, soția celui mai bun prieten. Duetele dintre ei ilustrează o dragoste platonică, în care atitudinea plină de energie și voință ale tenorului contrastează cu frazele temătoare și încărcate de timiditate ale sopranei.

Un alt aspect contrastant între cei doi soliști ține de vocea acestora. În timp ce vocea sopranei este încărcată de armonice și debordează printr-un volum vocal impresionant, tenorul are o voce de un caracter ușor mai liric, volum vocal mai redus, însă o mare precizie și siguranță de la grave până la acute. Chiar și cu aceste diferențe, cei doi soliști s-au completat foarte bine, duetul fiind aplaudat îndelung de către public. Dintre calitățile vocale ale tenorului, una foarte importantă este, poate, particularitatea timbrului vocal deosebit, ușor de recunoscut.

Invitatul special al seriei a fost baritonul George Petean în rolul lui Renato. Solist cu o reputație internațională, care a cântat pe scene atât din Europa cât și de pe alte continente, interpretul a studiat canto la Academia de Muzică din Cluj. Se distinge printr-o solidă tehnică vocală de "școală veche", așa putea spune, ceea ce într-un mod evident reprezintă un superlativ valoric absolut. Asemenea sopranei, are un timbru vocal deosebit de nobil și plăcut, o voce ușor "întunecată" ca expresie și dominată de acute bine susținute, pline, rotunde, precum și de grave impostate într-un mod perfect. Prezența sa scenică este una naturală, care nu implică "convenționalisme" sau "teribilisme" de dragul spectaculozității cu orice preț, ci relevă o luciditate, echilibru, control și nu în ultimul rând o modestie a interpretului. Altfel spus, și în cazul baritonului George



Marius Budoiu (Riccardo) și George Petean (Renato)

Petean este vorba despre o evidentă maturitate artistică.

Interpretul reușește să contureze foarte bine relația între personajul lui, Renato, și contele Riccardo. Scenele din primul act, relevante pentru înțelegerea importanței pe care o are prietenia celor doi, sunt încărcate de o autentică emoție și dragoste frățască, iar scena înjunghierii lui Ricardo clocotește de un dramatism și o furie teribilă, care se risipește apoi sub imperiul regretului și a conștientizării crimei săvârșite. George Petean este un artist care printr-o perfectă însușire a tehnicii vocale, dar și printr-o prezență scenică plăcută și caldă își merită faima.

Dificilul rol al mezzosopranei Ulrica a fost interpretat de Andrada Naș. În opinia unor muzicologi, acest rol poate fi atribuit chiar și unei voci de contralto, dat fiind registrul grav în care operează. Deși relativ scurt, rolul este o adevărată apariție în scena personajelor, având rezonanțe cu magicul, chiar dacă este vorba despre un simplu act de divinație. Prin puterea de captivare a publicului pe care o are, acest personaj devine astfel aproape egal ca statut cu unul din rolurile principale. Andrada Naș reușește să dea viață acestei vrăjitoare pline de mister și în egală măsură înfricoșătoare, dar înspăimântată și ea de conținutul propriei viziuni. Dintre toate rolurile, acesta necesită cel mai complex joc scenic, atitudine puternică și încărcată de dramatism, aspecte frumos conturate în interpretarea mezzosopranei. În arie, aceasta își relevă vocea puternică și plină de volum, lăsând să iasă la lumină personalitatea atinsă de nebunie a personajului. Deși prin interpretarea acestui rol Andrada Naș dă dovadă de mare talent nu doar actoricesc, dar și vocal, unele aspecte, precum egalitatea vocii pe verticală sau sunete ieșite din contextul muzical necesită o mai mare atenție în ceea ce privește controlul vocal. O a doua observație s-ar referi la exagerarea unei însușiri principale a personajului – un caracter în primul rând înfricoșător, în defavoarea celorlalte, ceea ce ar putea să determine un staticism și convenționalism în construirea unui caracter scenic credibil.

Rolul lui Oscar, este unul relativ mic, însă nu este de neglijat, dat fiind faptul că are și două arii. Soprana Daniela Tricu a dat viață acestui rol liric de un caracter jucăuș. Vocea acesteia a contrastat într-o mare măsură cu restul soliștilor. Caracterizată printr-un volum vocal relativ mic (chiar și pentru o soprana lirică), ascuțite și asprime a vocii aproape deranjantă, evoluția ace-

tea a fost salvată de jocul și prezența scenică potrivită rolului.

#### Concluzii necesare

Montarea din 23 octombrie a avut în rolurile principale soliști de mare calibrul, fapt datorat chiar alegerilor caracterologice, dar mai ales timbral-vocale, făcute de către compozitor pentru această operă. Coloristica timbrală reprezintă un "pilon" esențial al întregii dramaturgii. Două roluri de soprane, unul dramatic, celălalt liric, fac perceptibilă diferența de caracter. Observăm aici diferența de culoare, de volum, de penetrantă, de construire și redare a acutelor între cele două tipologii diferite de soprano (personajele Amelia și Oscar). La celălalt pol se situează vocea întunecată și plină de dramatism a mezzosopranei (personajul Ulrika). Acest rol de maturitate în cariera unei mezzosoprane trebuie să redea cel mai întunecat și, poate, chiar cel mai "negru" timbru dintre toți soliștii. În vocile masculine din operă, tenorul (personajul Riccardo) și baritonul (personajul Renato) au în comun caracterul spint necesar rolurilor. Nu sunt multe operele care au o coloristică timbrală atât de bine ilustrată și de complexă. Însă... revenim la ideea lui Richard Wagner conform căreia un spectacol de operă este o *reprezentare* sau chiar o *operă de artă totală*, cu o implicație egală a muzicii, textului, scenografiei – imagine, culoare și lumină, a dramaturgiei, a "jocului" scenic de voci și caractere, a orchestrei și corului, iar evoluția scenică propriuzisă, a soliștilor sau a ansamblurilor vocale, întotdeauna este concepută drept rezultantă a unei *interacțiuni "polifonice"* și care în niciun caz nu ar putea fi redusă la "flașnetă" acompaniatoare a orchestrei însoțind o succesiune de evoluții solistice, oricât de extraordinare ar fi acestea. Și oricând este interpretată o lucrare, tind să cred că spiritul compozitorului este prezent undeva în sală. Spiritul compozitorului care ar asista la indiferent a câta montare, însă de fiecare dată în calitatea ei de primă audiție absolută. Aceasta ar fi o idee de pornire implicită oricărui act care pretinde a fi unul cu adevărat artistic.

# Teatrul muzical, constructivism scenic și spectacol multimedia

Alba Simina Stanciu

Designul pentru scena de operă nu impune abordări spațiale deosebite față de scenografia destinată spectacolului de teatru. Însă este indispensabilă evaluarea relațiilor între cultura imaginii contemporane și cunoașterea partiturii muzicale, a elementelor de stil și formă. Din punct de vedere vizual, arta spectacolului muzical depinde de capacitatea sa de a depăși experiența *cinema*-ului și a efectelor speciale, de a răspunde nevoii de „hipnoză” prin imagine, necesară publicului contemporan.

Obiectivul regiei, scenografiei, a compartimentelor ce privesc imaginea, coregrafia etc. au ca obiectiv transformarea spectacolului de operă într-o experiență plastică, obținută din combinații geometrice ce trimit spre urbanism și arhitectura postmodernă. Spațiul scenic al operei primește semnătura artistului vizual, începând cu regizorul Wieland Wagner și montările de la Bayreuth. Perioada dintre anul 1937 (conservatoarea montare a operei *Parsifal* la Bayreuth) până la explozia creativă din 1951 (tot cu *Parsifal*, pe aceeași scenă), este „pasajul” dintre tradiționalism și viziunile scenice minimaliste, abstracte, cu forme „brutale” geometrice ce compun un spațiu văduvit de orice formă de decorativism. În teritoriul rus există serioase preocupări ale artiștilor din sfera artelor vizuale pentru teatrul muzical (în 1913 „suprematistul” Malevici creează opera futuristă *Victorie asupra soarelui*). În scena de operă intervin personaje ca Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, Pablo Picasso, René Magritte, care influențează gândirea spațială scenică până în anii '80 și '90. În Germania, intervenția lui Caspar Neher are consecințe ireversibile în scena muzicală.

Unul dintre personajele-pilon ale artei scenografice este Josef Svoboda, care dezvoltă în operă și teatru instalația multimedia (*Lanternă magică* din 1958, împreună cu regizorul Alfred Radok), face apel la montaje de imagini și extinde ideile constructiviștilor ruși. În operă este emblematic designul pentru opera *Traviata* de Giuseppe Verdi în regia lui Henning Brockhaus, bazându-se pe o „soluție” spațială inedită, pe un fundal viu, orbitor și halucinant. Întregul plan vertical este conceput ca o uriașă oglindă cu șlefuiuri abrupte, care redă în întregime planul orizontal prin efecte de caleidoscop. Mișcarea neîntreruptă și pozițiile cromatice aproape imperceptibile în prim-planul scenei se succed în infinite combinații de figuri umane, forme și iluzii arhitecturale proiectate în planul vertical al scenei. Cele mai frecvente teme spațiale în teatrul de operă folosite de Svoboda sunt constelațiile și oglinzile, liniile circulare și fluide (*Excursiile pe lună ale domnului Broulek* de Janálek). În anii '50 impune direcții expresioniste și constructiviste (Offenbach, *Povestirile lui Hoffman*), tușe fauviste și simboluri prin care gândește stilurile muzicale variate (de la *Flautul fermecat* de Mozart până la *Pelléas și Melisande* de Claude Debussy). Scenografia lui Svoboda atinge treptat proporții monumentale și complicate din punct de vedere tehnic.

Ultimele două decade lansează scena muzicală pe coordonate noi, în direcția arhitecturii deconstructive. Apar nume ca George Tsypin, ce

se impune prin lucrări scenice inedite (uriașul proiect *Saint François d'Assises* de Olivier Messiaen în regia lui Peter Sellars, opera oratoriu *Oedipus rex* de Igor Stravinski în regia lui Julie Taymor etc.), prin imagini uluitoare din punct de vedere tehnic, în care sunt urmărite legături între spațiul vertical și noi gramatici ale formei funcționale. Intervine în operă spectacolul *multimedia*, care implică proiecții, lumini și efecte laser, plus trimiteri la filmografia clasică europeană etc. Tsypin este format profesional în mediul și tradiția scenografiei ruse, descinsă din constructivismul scenic al anilor '20, legat de avangarda rusă și numele lui Meyerhold, Rodcenko, Liubov Popova, Varvara Stepanova, Kazimir Malevici, Vasili Kandinski. Designerul rus mărturisește în repetate rânduri fascinația pentru compozițiile lui Alexander Vesnin (unul din exponenții acestui curent) și formulele sale spațiale compuse din sticlă, fier, transparențe, schele, platforme, jocuri de linii orizontale și verticale. Compozițiile lui Tsypin



Opera de trei parale

regia Robert Wilson

sunt aparent iraționale, halucinante, în combinații interesante cu imagini *video*. Spațiul este transformat într-o entitate vie cu vibrații neîntrerupte ce explorează pascalian abisul, întunericul, inconștientul, suprapuse gândirii fragmentare a formei cu rezonanțe din creațiile reprezentanților sculpturii spațiale postmoderne, Frank Owen Gehry sau Horst Lechner.

Germanul Johannes Leiacker propune alte tipuri de formule scenice, într-un registru cvasi-similar cu Tsypin, constructivism postmodern, spațiu viu, volume uriașe în mișcare sau metamorfoză și proiecții *video*. Răspunde cerințelor celor mai „imposibile” ale exponenților postmodernismului scenic, personaje ca Philipp Himmemann, Dietrich Hilsdorf, iar în același timp demonstrează abilități ce oferă prioritate ideii regizorale (Giuseppe Verdi, *Attila* de Peter Konwitschny, montată la Theater an der Wien). Pentru regizorul Giancarlo del Monaco și *Cavalleria Rusticana* de Mascagni montată la Teatro Real din Madrid (2007) creează o

scenografie în blocuri albe și planuri scenice suprapuse aproape lipsite de perspectivă. Compoziția are ca temă o carieră de marmoră, un spațiu geometric abstract ce conturează procesiunile de siluete negre. În general stilul lui Leiacker urmărește o compoziție a formelor gigante, susținute de proiecții și metafore, mizând pe efectul proporțiilor, tonurilor și cromaticii.

O prezență controversată în spectacolul de operă este Robert Wilson, începând cu montarea lucrării lui Phillip Glass, *Einstein on the beach* (1976) până la fabuloasa montare a *Operei de trei parale* de la Berliner Ensemble (2007) într-un stil accentuat caricatural. Regizor designer, Wilson prelucrează o imagine cu valențe grafice, o teatralitate bidimensională în tonuri alb și negru, proiectate pe tradiționalul fundal transparent, cu ocazionale și reținute manevre ale culorilor principale. Scena este un cabaret stilizat obținut din combinații de linii verticale și platforme orizontale ce „agasează” optic prin linii paralele. Este exploatat teatrul gestual al lui Brecht, orientat către efecte suprarealist groteschi. Wilson este atras și de opera lui Gluck, *Alceste*, pentru Théâtre du Châtelet din Paris, reconfigurând spectacolul muzical prin stilul său propriu, simbol plastic, efecte de umbre colorate, evenimente cvasi-

aleatorii și clar-obscur. În memorabilul *Parsifal* din 1991, Wilson echilibrează monumentalul muzical wagnerian cu spațiul larg în gri neutru, descris de un singur element simbol, un Graal imens ca o sculptură futuristă. Linia corpului și gestul sunt gândite ca parte din design, sunt coregrafiate ca și corpuri plastice componente ale spațiului, contribuind la simetria și ritmicitatea formelor abstracte.

Opera demonstrează în permanență deschiderea și permisivitatea pentru inovații tehnice care redefinesc imaginea artei scenice muzicale, sfidând pozițiile conservatoare ale creatorilor tradiționali de spectacol. În pofida manifestelor muzicologilor - care militează pentru menținerea „decentă” a imaginii scenice într-o manieră congruentă cu stilul muzical - mai mult decât teatrul, opera dezlanțuie cele mai nonconformiste fantezii arhitecturale.

## Un actor pe "Drumul Sării"

# Marius Bodochi

Adrian Țion

La 65 de ani de existență, Teatrul de Stat Turda a organizat, între 18 și 20 octombrie 2013, a doua ediție a Festivalului *Teatru pe Drumul Sării*, atrăgând din nou atenția lumii teatrale românești prin spectacole de anvergură, prezența unor personalități marcante ale scenei, ateliere de creație și mese rotunde, manifestări artistice adaptate profilului configurat deja în urmă cu un an. Specificitățile zonei n-au fost puse în evidență numai în ambianța „amfiteatrului” din Salină, ci și *intra muros*, asigurând o caldă primire invitaților, înainte de a ajunge în gradene. Mai întâi, prin armonia culorilor zburdalnice de pe pânzele pictorului turdean Cornel Vana, insolite peisaje cu flori de câmp ivite dintr-un sol bogat în salinitate din preajma Băilor, apoi prin surprinzătoare „duhuri ale adâncului” apărute miraculos în calea ta pentru a-ți pune în mână prețioasa „punguță cu sare” pregătită de organizatori pentru a nu uita că arta – nu-i așa? – se face, pe lângă alte ingrediente, și *cum grano salis*.

Un actor de cursă lungă „pe drumul sării” se dovedește a fi Marius Bodochi în spectacolul inaugural din cele trei zile de festival. Adus pe scena turdeană de Mihai Măniuțiu în monodrama *Omul cu chitara* de Jon Fosse, reputatul și îndrăgitul actor al Naționalului clujean de odinioară a prilejuit o plăcută reîntâlnire cu parte a fanilor săi, iubitori de teatru care nu l-au mai văzut de multă vreme în carne și oase. Mă număr printre ei și nu pot decât să aplaud inițiativa.

*Omul cu chitara* are, inițial, structura unui *one-man show* desprins din textul dramaturgului norvegian Jon Fosse. Traducerea aparține Dăriei Ioan. Numai că regizorul a extins reprezentarea, în maniera-i cunoscută deja, la încă două contribuții actoricești: tinerii Răzvan Corneci și Flavia Giurgiu; complementare rezoluții cu rol vizual (mai ales) în asamblarea întregului. Creativitatea regizorului merge în direcția augmentării în profunzime a ideii dramatice. Mihai Măniuțiu este un maestru al extrapolărilor de acest tip. N-a construit el la Arad în 2010 un spectacol-ferie de dimensiuni epeice, folosind toți actorii teatrului, pe un text de numai câteva pagini cu doar două personaje? Mă refer, evident, la *Cântecul lebedei*, după Cehov, o explozie rar întâlnită de virtuozități expresive îmbrăcate în voalul transparent al metaforei teatrale.

Personajul lui Marius Bodochi este un *homeless* din seria beckettiană a ratașilor și marginalizaților lumii de azi, nucleu din care se desprinde și similarul erou al lui Vlad Zografi din *Sărută-mă*, interpretat de Emanuel Petran pe scena Naționalului clujean. Apartenența la zona *underground* fixează profilul acestei tipologii. Un erou tragic al zilelor noastre așadar, recognoscibil pe orice meridian, prin gura căruia vorbește deznădejdea de a fi și imposibilitatea de a comunica normal cu ceilalți. E vocea adevărului tăios, brutal și dramaturgul norvegian știe că adevărul își alege spre rostire un om „cu haine ponosite”, un om cu chitara aciuat într-o „gură de metrou”, la marginea societății, de unde nu



Foto: Mircea Roșca

se mai vede nici cerul, nici posibilitatea de a se întoarce la o viață decentă, normală. Prototipul ales trăiește într-un terminal de metrou cu gândurile, necazurile și amintirile lui. Este o stație terminus existențială, nu numai reală, concretizată în cadrul scenei de Adrian Damian prin șine de cale ferată, peron, capătul unui vagon de metrou, un telefon public, banchete sordide. Pe perete sunt aliniate în chenare pătrate, în loc de panouri publicitare, fotografiile unor norvegieni celebri: Fridtjof Nansen, Henrik Ibsen, Liv Ullman și... Jon Fosse însuși. De ce e așezat și el acolo? Pentru că și el face parte din galeria învingătorilor. Pentru învinși sunt lăsate alte două chenare pătrate, fără imagini foto, spații ale vacuității și anonimatului, în care se

vor oglindi alternativ eroul însingurat și himerele sale într-un balans al dedublărilor și al confruntărilor succesive cu umbrele trecutului. Becuri cu lumină intermitentă, agresivă, biciuiesc ochii spectatorilor. Vuietul metroului gradează scenele sporind tensiunea. Locul de trecere primește treptat atributele claustrării. La unicul telefon public agățat în perete, eroul își aude, amplificate disproporționat, propriile gânduri. Sentimentul de alienare e covârșitor. „Omul cu chitara” a venit din altă țară pentru o femeie și a rămas pentru un fiu, dar i-a pierdut pe amândoi. Himerele lor apar în visul-halucinație al eroului sub forma unor năluciri evanescente în interpretarea celor doi tineri actori. El nu mai are nimic al lui în afară de chitară și muzicuță, instrumente cu care atrage atenția trecătorilor care parcă se jenează de el. Deși își cântă singurătatea și disperarea, cântecele sunt ale altora, viața nu-i mai aparține decât la nivelul supraviețuirii în mizerie și promiscuitate. Totuși, își păstrează ființa morală prin rugăciuni și comportament decent. Ajuns la capătul puterilor, consimte în final să-și îngroape chitara între șine, rămânând numai cu cutia ei, simbolică obiectuală a formei golite de conținut. Vacuitatea devine măsură a înstrăinării într-un mediu al dezolării, al degradării sociale și al noncomunicării.

Marius Bodochi păstrează echilibrul fragil dintre componentele tragice și ilare ale personajului interpretat, sporind interesul spectatorului pentru cunoașterea psihologiilor abisale ale marginalilor de pretutindeni. Rolul acesta îl pune într-o postură diferită, solicitându-i de-o manieră diferită sensibilitatea artistică. E coarda sufletească de mare finețe ce vibrează emoționant de la începutul până la sfârșitul spectacolului. *Omul cu chitara* e modelul peremptoriu în care un actor de talia sa știe să răspundă provocărilor de orice fel, atunci când trebuie să se ofere pe de-a-ntregul jocului. Se vede că Marius Bodochi știe să pună unde trebuie grăuntele de sare (de spirit) ca el să rodească. Recitalul susținut pe scena turdeană pune în lumină calitățile remarcabile ale unui umil slujitor al Thaliei, aflat în plină maturitate a carierei sale de excepție.



Foto: Mircea Roșca

## film

## Comedy Cluj 2013

# Castigat ridendo mores

Cătălin Bogdan

Orice poate ajunge în vizorul satirei. Un bonom care apare brusc în viața fiilor după decenii de absență, un angajat isteric și precar, o femeie emancipată sexual, dar încă vulnerabilă afectiv, familii în pragul unei crize de nervi, idolatrii de periferie ai televiziunii, o bătrână scăpătată și rasistă, vedete la azil încă puse pe șotii, un oraș conformist, un scriitor închipuit cu gusturi totalitare ori un șef energumen care-ți face zile fripte. Realitatea încondeiată poate avea aparențe tihnite sau de coșmar. Poate degenera ca un carnaval bezmetic ori evolua dialectic spre perspective nesperate. Umorul își poate mușca singur coada, într-o grațioasă ori dramatică autopersiflare.

Transformând mai clasică satiră țintită și militantă într-o trenantă conviețuire cu mazăga absurdităților încăpățanate. Cine devin însă protagoniștii noilor asalturi mușcătoare, menite a submina atâtea locuri comune?

Adolescentul ingenu și dezabuzat în același timp, cu limbă dezinhibată și înțelepciune piperată – ca în *City Island* al lui Raymond De Felitta (S.U.A., 2009). Printr-o inversiune plină de aluzii, detașarea aducătoare de limpezime nu mai e apanajul senectuții (deseori impoștate ori doar ratate), ci al tinereții necoapte, al observatorului de o candidă perversiune, capabil să distingă

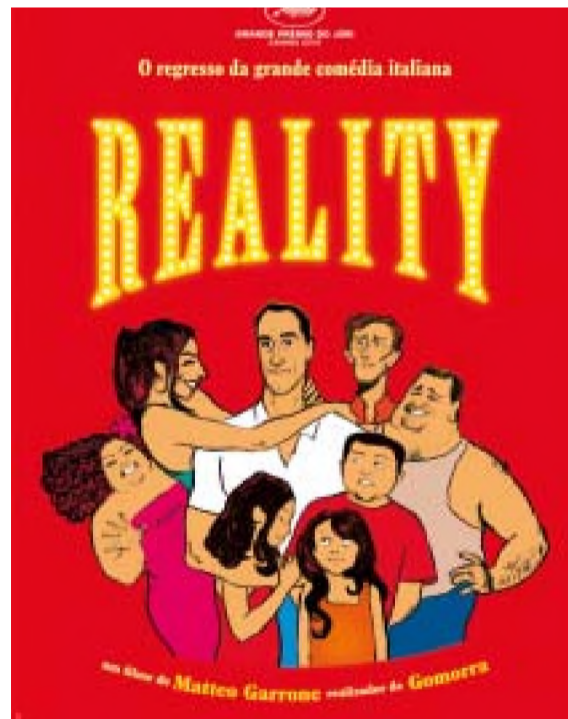
de concert – ca în *Sunetul zgomotului* al lui Ola Simonsson și Johannes Stjärne Nilsson (*Sound of Noise*, Suedia, 2010). Adepți fără scrupule ai *bruitismului*, avangardiști mult mai îndrăzneți pe urmele lui John Cage, artiști ai cotidianului transfigurat fără rest, futuriști în galop muzical alături de modernitate. O palmă nu doar snobilor care oficiază în templele elitiste ale muzicii *onorabile*, ci și conformismului cotidian incapabil să dea ritm unei lumi altfel doar funcționale. Trupurile umane, aparatele electronice, cablurile electrice, escavatoarele ori chiar bancnotele pot deveni instrumentele unei muzici mai ample, într-un ciclu simfonic fără limitările actualei înțelegeri *restrictive* a artei. Toți cei cocoțați în autosuficiența lor, surzi la farmecul ineditului provocator, sfârșesc bulversați de haosul dezonorant al unui asemenea *vandalism* estetic.

O ambițioasă secretară, sigură pe farmecele ei de vitezomană a bătutului la mașină, în răspăr cu orice discriminări sociale – ca în *Populaire* al lui Régis Roinsard (Franța, 2012). Datorită avântului noii birocrății capitaliste, tânăra își poate permite să evite presiunile paterne, un soț impus, o slujbă rurală, să sfideze prăfuite moravuri patriarhale și bigote, să detroneze concurența fără inhibiții provinciale, să speculeze oportunitățile publicitare și să țintească la o faimă dincolo de granițe. Și

reconvertind fina tradiție a gastronomiei naționale. Față de mafioții (și ei, nu se putea altfel, străini) care-și urmează șeful până și în acordurile cântecelor improvizate, bătrânica are măcar orgoliul de a spune *nu*. Pe un șef cu cinice pretenții și o gospodină îl desfide.

Un scriitor ca un nou Pygmalion, care-și abuzează opera – ca în *Ruby Sparks* al lui Jonathan Dayton și Valerie Faris (S.U.A. 2012). O lume feerică, în principiu, îl înconjoară pe tânărul consacrat autor, de la un frate cu *trup de zeu* datorat fitnessului la o mamă fericită în universul său *hippie* mai sofisticat. Deja adulat (nu duce lipsă nici de *groupies*), trăiește de fapt într-o pustnicie aseptică, afișând un iz de tocilar întârziat și nutrinde pretenții romantice. S-a lansat ușor în literatură, pe valul unei creativități adolescente la modă, iar acum nu se confruntă decât cu profesionalizarea talentului: rigorile contractelor, spaima paginii albe, ambiguitățile sociabilității literare. Își umple golul existențial cu farmecul unui artificiu erotic. Pe care îl mănăiește cu capricii de tiran. O tiranie însă ca o epidemie răspândită printre noi, contemporanii săi, victime ale atâtor smintiți în exercițiul maladiv al puterii, capabili doar de *violuri* triste.

Un bărbat traumatizat de un accident, întors la condiția preumană de slugă docilă, de mimetică tovarășie cu behăiturile caprelor, de ingenu retardat – ca în *Matterhorn* al lui Diederik Ebbinge (Olanda, 2013). Ca orice *bun sălbatic* devine o companie râvnită, un înlocuitor afectiv, o prezență care sfidează orice confort identitar. În asemenea condiții, oricât de tipic și de inofensiv ai fi, filantropia îți poate juca feste, fiindcă *aproapele* e uneori atât de disponibil încât cu cât



roadele din semințele unor situații încă neînțelese de vinovate ambiguități. Dar o astfel de privire are și un alt beneficiu, dacă e preluată și în registrul atitudinilor: permite o salutară microchirurgie morală. Nu orice bărbat care are o prietenă afectuasă e pe calea adulterului, nu orice tânăr e un prădător/profitor, nu orice lașitate e ireparabilă, nu orice gust *exotice* dezumanizant, nu orice minciună e perversă. Ca într-o veche *comédie a erorilor*, ajustarea situațiilor, cu aferentele concluzii trase de cei implicați, redă viața unei lumi ce scârțâia dintr-o prea umană derută.

O mână de muzicieni nonconformiști, gata să transforme un oraș întreg într-o improvizată sală

să-și aleagă un soț după pofta inimii, încununare a unui proiect ideologic ambițios și generos! Cu o condiție. Ca șeful să fie în taină un tandru, în ciuda metodelor sale sadice de ratat plin de complexe.

O bătrânică de-a dreptul rasistă, reprezentativă pentru electoratul dreptei xenofobe, nostalgică după farmecul pierdut al unor timpuri apuse – ca în *Paulette* a lui Jérôme Enrico (Franța, 2012). Mai eficientă decât dealarii de cartier, mai isteată decât generele polițist (și, *horribile dictu* pentru ea, african), mai populară decât cei cinstiți, mai inventivă decât compatrioții, scăpătată care nu-și iubește nepotul datorită culorii pielii reușește nu doar să supraviețuiască într-o societate indiferentă față de necazurile vârstei, ci și să prospere

gestul tău e mai altruist cu atât pe el îl anulezi mai mult. Nu-ți rămâne decât calea cea strâmtă a renunțării la dictatul propriului proiect.

Sau un amărât de săracă periferie – ca în *Reality* al lui Matteo Garrone (Italia, 2012). Pe care nevoia de a fi mai mult decât un nimeni îl transformă într-un monstruos binefăcător, un sfânt țicnit pe calea spre un paradis artificial. Publicitatea redevine apanajul unei minorități privilegiate, care-și exhibă banalitatea cu prestanță olimpiacă. E chintesența universului mediatic, sub formă de basm. Fiindcă răscumpără kitschul existențial conferind o aură unei figurații. *Ești văzut, deci există.*





# Domnișoara Christina

Lucian Maier



Anastasia Dumitrescu - personajul titular în *Domnișoara Christina*

**D**omnișoara Christina suferă din cauza lipsei unei viziuni unitare, din cauza lipsei unei direcții precise care să fi fost imprimată filmului de către autor, Alexandru Maftai, co-scenarist și regizor al proiectului. În deschidere, *Domnișoara Christina* prezintă conacul boieresc al familiei Moscu. Într-un film cu o concepție și cu o organizare cumsecade, o astfel de introducere ar fi ocupat cinci-zece planuri care ar fi oferit, în progresie, informațiile-reper cu ajutorul cărora spectatorul ar fi putut pleca pe drumul desenat de peliculă. Cum vedem - spre exemplu - în deschiderea lui *The Great Gatsby* (1974), regizat de Jack Clayton. O serie de planuri, cele dintâi filmate dintr-un punct fix. Primul cadru este general, cu conacul personajului central. Apoi o suită de detalii - automobilul, piscina, salonul, scara și, într-un final, dormitorul și biroul lui Jay Gatsby. Suita de planuri gândită de Clayton este cât se poate de coerentă, logica sa fiind aceea de a face spectatorului clară poziția socială a personajului, modul în care acesta e parte din prezentul acțiunii prin lucrurile pe care le posedă. Iar autorul își permite să se joace cu spectatorul de-a lungul acestei secvențe introductive. În timpul succesiunii de planuri,

în fapt, era o fotografie de pe noptiera lui Gatsby.

Această secvență introductivă din *Gatsby* (care e tot o ecranizare și un film de gen, chiar dacă un alt gen față de *Christina*) e un exemplu de construcție cinematografică pertinentă și în ceea ce privește plasarea elementelor de generic pe cadrele poveștii. Faptul că urmărim *un film produs de David Merrick* apare pe imaginea cu automobilul de epocă din garajul personajului principal (astfel devine explicită perioada în care are loc acțiunea; și putem vorbi și despre o subliniere a faptului că, din perspectiva timpului poveștii, *Gatsby* e un film de epocă). Numele actorilor principali apar suprapuse pe imaginea care prezintă piscina lui Gatsby (o posibilă trimitere la personaj/ persoană/ persona, prin intermediul apei-oglină). Numele autorului și titlul filmului apar peste primul detaliu din interior, salonul, unul construit cu migală arhitectonică (cum e și acest intro al filmului, gândit de regizor). Introducerea, în cazul lui *Gatsby*, durează aproximativ trei minute, vreme în care niciun cadru nu e repetat și, toate la un loc, prin modul în care vin pe ecran, oferă o sumă de informații prin care spectatorul - chiar



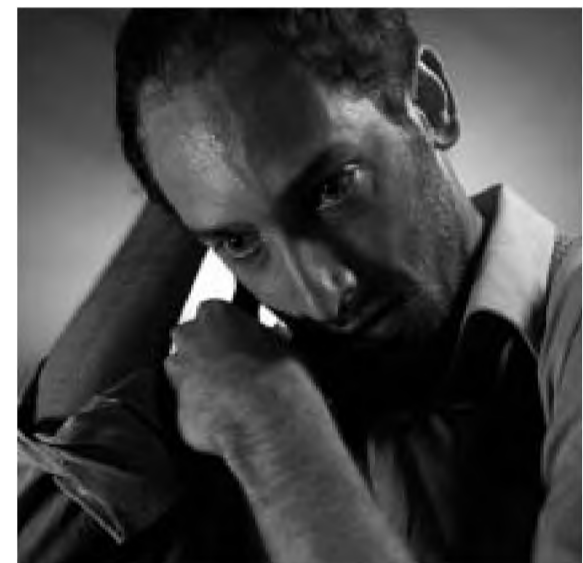
Maia Morgenstern în *Domnișoara Christina*

după ce vedem interiorul casei, e un cadru care înfățișează - din nou, frontal - casa lui Gatsby. Pare surprinzătoare opțiunea de a întoarce istoria în exterior, odată ce spectatorul e deja *setat* pe un drum ce ar fi trebuit să ducă în intimitatea unui personaj. Cadrul se deschide și observăm că,

dacă nu știe nimic despre Gatsby din romanul lui Scott Fitzgerald, - deține deja o bază de date de la care să plece: epoca în care se petrece acțiunea, faptul că e vorba de un domn foarte bogat, care e posibil să aibă o problemă cu femeile. Spre deosebire, în debutul *Domnișoarei Christina*

aparatură de filmat pendulează în jurul conacului, reluând aceleași date. Un plan general, apoi o suită de planuri-detaliu în care camera, în travling, e deplasată înainte sau în stînga ori dreapta în jurul conacului. Toate repetate, fără să întărească vreo idee sau să trimită spre altceva decât spre faptul că vorbim de un spațiu anume (conacul). Tocmai din cauza unor astfel de secvențe, filmul pare căutat: pare că ar vrea să spună anumite lucruri adînci, însă nu știe exact cum să spună aceste lucruri și atunci caută. Însă căutarea fără rezultat devine formă goală, prețiozitate. Nu întîmplător muzica vibrantă (compusă de Jon Wygens) e lăsată să suplinească emoțional ceea ce imaginile nu ajung să transmită ca idee, o situație constantă de-a lungul peliculei. Tot în deschiderea filmului e o secvență cu Egor, luni sau ani după încheierea cazului Christina. E într-o aripă a conacului, nebun, desenînd peretii. Prin raportare la genul în care se încadrează filmul și la modul în care cinematograful, în genere, apelează la astfel de pasaje introductive, această secvență ar fi trebuit să fie o copertă pentru film, cu răspuns în finalul proiectului. Aici, însă, problema e lăsată în aer: la final nu avem un ecou-copertă.

*Domnișoara Christina* este produs de Abis Studio. Care a co-produs *Undeva la Palilula*, un



Tudor Aaron Istodor (Egor - îndrăgostit de mirajul numit Christina)

film ce stă bine din punct de vedere vizual (însă nu la fel de bine din punct de vedere conceptual). Sau care a oferit servicii de post-producție unor proiecte precum *Crulic - Drumul spre dincolo* (Anca Damian, 2011) sau *Potretul luptătorului la tinerețe* (Constantin Popescu), filme care - cel puțin în ceea ce privește efectele sau calitatea imaginii - stau bine. Era de așteptat ca și în cazul *Domnișoarei Christina* cei de la Abis Studio să reușească să prezinte un film care, în ceea ce ține de imagine și sunet, păstrează un anumit standard calitativ. Însă aceste aspecte nu pot salva un film lipsit de prestață, într-un gen în care erotismul și misterul generate de întîlnirea cu lumea de dincolo nu ar fi trebuit să fie reprezentate atît de plat.

Și jocul actorilor trădează lipsa de direcție în cadrul proiectului. Replicile rostite sec, în dezacord cu atmosfera pe care ar fi trebuit să o aibă filmul (acel aer misterios, încărcat de erotism, atmosferă ce nu părăsește paginile scrierii lui Eliade), ieșirile la rampă artificiale (pentru Tudor Aaron Istodor și Maia Morgenstern, în special) duc filmul în derizoriu și, la final, rămîne regretul că lucrarea lui Eliade nu a ajuns pe mîini mai dibace.

## eveniment

# Bienala Internațională de Ceramică Cluj - 2013

Cornel Ailincăi

Deschiderea unei bienale internaționale de ceramică la Cluj reprezintă fără îndoială un eveniment artistic în premieră, cu semnificații culturale majore atât pentru comunitatea artistică cât și pentru publicul iubitor de artă.

Nu putem ignora însă - o spunem în cunoștință de cauză - că "organul admirativ" pentru acest gen de artă este în România încă relativ puțin cultivat, motiv pentru care ne permitem să punem în evidență mai întâi câmpul de pertinență semantică al artei ceramicii și mai apoi să definim ce este și ce strategie culturală promovează o bienală internațională de artă ceramică.

Vom spune prin urmare, că ceramica artistică a vremii noastre evoluează sub specia unui dublu paradox; se valorifică și se exprimă - atentă la demersul cultural planetar - în sincronie cu toate interconexiunile artistice ale prezentului, dar își conservă în același timp "o gândire amfibie" ce o leagă printr-o îndelungă sedimentare istorică de o structură eternă a lumii.

În al doilea rând, poate opera sinteze originale conjugând alte domenii artistice și stiluri istorice, dar își păstrează în același timp spațiul său propriu de cercetare experimentală. În ultimă analiză ceramica este o artă multimilenară dar se reînnoiește continuu, are temeuri istorice, dar axiologic este transistorică, este permeabilă la influențe multiple dar nu își pierde identitatea expresivă specifică.

Să convocăm acum aceste virtuți polifonice într-un teritoriu de confluență a performanțelor creative emergente pe diverse meridiane geografice și vom avea imaginea globală a unei bienale internaționale - cu alte cuvinte, a unui schimb cultural planetar transferate pentru o lună, în beneficiul iubitorilor acestei arte, la Cluj.

Să arătăm apoi care sunt beneficiile care le poartă cu sine ca strategie culturală un astfel de eveniment:

Atrage atenția asupra potențialului expresiv inepuizabil al ceramicii.

Promovează schimbul de idei explorând perspectiva culturală la zi a domeniului.

Dezvoltă o nouă conștiință socială a înțelegerii

și prețuirii acestui domeniu complex și prolific al artei pe care îl constituie lumea ceramicii contemporane.

Prin diversitatea abordărilor tematice, formal-expressive, conceptuale și tehnice această bienală se arată a fi un univers fascinat și imprevizibil în care vom întâlni caligrafii delicate filigranate și mixaje alchimice secrete de materii și culori ce stau alături de volumetrii sculpturale robuste, forme spațiale structurate algoritmic conversând cu picto-obiecte și instalații alcătuite din elemente multiple.

Dar cum sentimentul artistic nu se realizează prin simpla virtute a operei ci decurge esențial, din modul nostru de percepție, cultură și interpretare, organizatorii au extins textura conexiunilor receptării acestei bienale prin deschiderea în paralel a încă două expoziții pândant - Expoziția Ceramiști Români (la Galeria Casa Matei) precum și Expoziția Tineri Artiști-Ceramică și Sticlă (la Galeria Horeb), cea din urmă având drept strategie promovarea debutului tinerilor absolvenți.

La aceste manifestări s-au adăugat un Performace în aer liber "White Cube #2" susținut de doi artiști din Israel, și Simpozionul Internațional "Ceramica și sticla între tradiție și contemporaneitate" - manifestare organizată consecvent de către Departamentul de Ceramică-Sticlă al UAD Cluj, începând cu anul 1997 - unde asistența a avut prilejul să descopere, prin comunicări și prezentări de opera, a peste douăzeci artiști din străinătate, procesele interne, de laborator, ale creației în domeniu.

Din acest program de manifestări culturale nu a lipsit nici mărturia conservării vitalității și promovării tradiției populare românești marcată prin deschiderea la aceeași dată cu vernisajul bienalei a Târgului Olarilor, în Piața Unirii din Cluj.

Încununarea finală a acestui program s-a aflat, în viziunea organizatorilor sub semnul necesității unei mese rotunde cu discuții libere, evocări de momente culturale și profile de protagonist de prestigiu ai domeniului artelor focului din Cluj, sub genericul "Ceramica-Context Contemporan", manifestare care avut loc la Centrul de Cultură Urbană Casino, Parcul Central.



Vasile Cătăraș (România)

Metatron's Cube 2013

În sfârșit, dar nu în ultimul rând, un eveniment de o asemenea anvergură organizat cu nu puține dificultăți morale și materiale ar trebui probabil să sensibilizeze atenția forurilor responsabile cultural ale cetății, cel puțin la nivel de protecție a prestigiului local urmând exemplul de acum clasic al guvernului Japoniei care a adoptat o strategie națională de stimulare și dezvoltare a ceramicii.

Nu putem încheia fără să adresăm un gând plin de încurajare și admirație pentru cei care au inspirat și muncit cu abnegație remarcabilă la finalizarea acestui proiect, pe care ne permitem să îi menționăm:

Arina Ailincăi, membru al Academiei Internaționale de Ceramică, Conf.univ.dr. Marius Silviu Georgescu Membru Fondator al Fundației Ceramart, Vasi Hirdo - Președintele al Asociației Ceramics Now, Gavril Zmicăla - Director al Liceului de Artă Romul Ladea, Cluj-Napoca Călin Stegorean - Director al Muzeului de Artă Cluj-Napoca, Tiberiu Groza - Director al Centrului Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Cluj, Lect. Univ.dr. Nicolae Procopan - Director al Departamentului ceramic Sticlă Arte Textile al UAD Cluj.



Galeria Casa Matei



Muzeul de Artă Cluj-Napoca

Bienala Internațională de Ceramică Cluj - 2013

